

Isabel Cebolla Amorós

Estudio del álbum ilustrado en la
obra de Francisco Meléndez a
través de Leopold. La conquista
del aire.

Director/es

Giménez Navarro, Cristina

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Tesis Doctoral

ESTUDIO DEL ÁLBUM ILUSTRADO EN LA OBRA
DE FRANCISCO MELÉNDEZ A TRAVÉS DE
LEOPOLD. LA CONQUISTA DEL AIRE.

Autor

Isabel Cebolla Amorós

Director/es

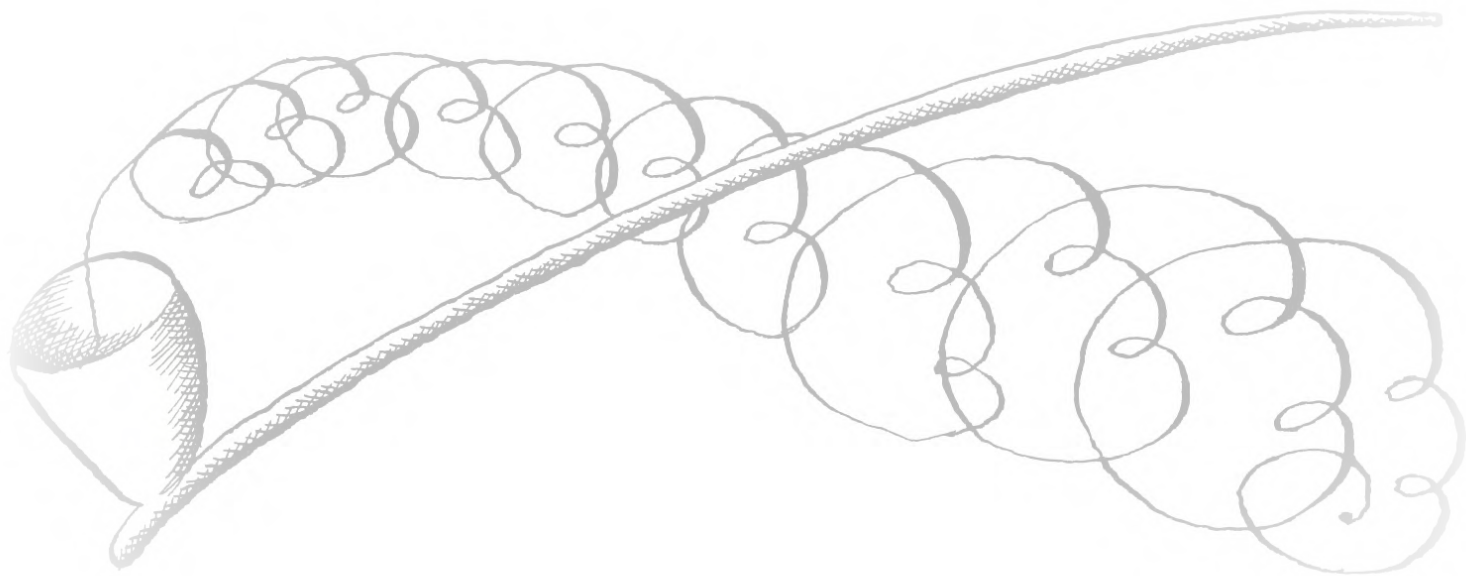
Giménez Navarro, Cristina

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2021

Estudio del álbum ilustrado
en la obra de Francisco Meléndez
a través de *Leopold. La conquista del aire*



Isabel Cebolla Amorós

Tesis doctoral dirigida por la P^{ra.} D^{ra.} Cristina Giménez Navarro

Estudio del álbum ilustrado
en la obra de Francisco Meléndez
a través de *Leopold. La conquista del aire*

Isabel Cebolla Amorós

Pra. D^{ra}. Cristina Giménez Navarro



Estudio del álbum ilustrado
en la obra de Francisco Meléndez
a través de *Leopold. La conquista del aire*

Investigación para la obtención
del título de doctora por el programa
de Doctorado de Historia del Arte
de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección
de la P^{ra}. D^{ra}. Cristina Giménez Navarro

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte
Zaragoza, enero de 2021

Agradecimientos

El presente trabajo ha sido posible gracias a la oportunidad brindada por la Dra. Cristina Giménez Navarro y a su labor de dirección, indicándome las directrices a seguir. Por todo ello deseo expresarle mi más sincera gratitud.

También agradezco la inestimable ayuda de Francisco Meléndez Pérez, quien siempre se prestó a ofrecer su tiempo y material personal, y sin el cual no hubiera podido llevar a cabo la investigación.

Mi agradecimiento también al D^r. Eliseo Serrano Martín, que amablemente me permitió acceder al material gráfico del cuaderno de viaje de Meléndez. Así como a D. Francisco Boisset y al D^r. Ángel San Vicente Pino, que generosamente me regalaron su tiempo durante las entrevistas.

Y finalmente, muestro mis agradecimientos a Alfonso, Carmen, Hiroaki, Jesús, Maite, Nicolás, Sagrario y Yoko, por su cooperación.

*El individuo o el pueblo que quiere vivir se envuelve en nubes como los antiguos dioses cuando se aparecían a los mortales. El instinto vital necesita de la ficción para afirmarse. La ciencia entonces, el instinto de crítica, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad: la cantidad de mentira que se necesita para la vida. ¿Se ríe usted?*¹

BAROJA, Pío. *El árbol de la ciencia*

¹ BAROJA, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial, p.131.

ÍNDICE

0.	INTRODUCCIÓN	
0.1.	Justificación del tema	3
0.2.	Estado de la cuestión	7
0.3.	Objetivos	29
0.4.	Metodología	31
I.	MARCO TEÓRICO	
1.	Clarificación de conceptos	43
1.1.	Concepto de ilustración	45
1.2.	Funciones de la ilustración	53
1.3.	El libro ilustrado	61
1.3.1.	Evolución del libro ilustrado	69
1.4.	Concepto de álbum ilustrado	103
1.4.1.	Evolución del álbum ilustrado	121
1.4.2.	Evolución del álbum ilustrado en España	141
2.	Contexto del surgimiento de la obra de Francisco Meléndez	153
2.1.	Breve aproximación al marco sociocultural durante los años ochenta y noventa en España	155
2.2.	La ilustración del libro infantil y juvenil en España; en el siglo XX en general y en las décadas de los años ochenta y noventa en particular	161
2.2.1.	Primera edad de oro de la ilustración del libro infantil en España	162
2.2.2.	La Guerra Civil	166
2.2.3.	Posguerra	166
2.2.4.	Años cincuenta	167
2.2.5.	Años sesenta	168
2.2.6.	Años setenta	169
2.2.7.	Años ochenta	175
2.2.8.	Años noventa y fin de siglo	178
II.	DESARROLLO BIOGRÁFICO DE FRANCISCO MELÉNDEZ Y LA IMPORTANCIA DE LAS REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS EN SU OBRA EDITORIAL	
3.	Aproximación a la biografía y la obra de Francisco Meléndez	195
3.1.	Perfil biográfico de Francisco Meléndez	197
3.2.	Obra editorial	221
3.2.1.	Obra editorial ilustrada	221
3.2.2.	Obra editorial con diseño de Francisco Meléndez	236
4.	Catálogo razonado de la obra editorial ilustrada de Francisco Meléndez	241
4.1.	Justificación metodológica	243
4.2.	Fichas catalográficas	245
5.	Fuentes iconográficas en la obra editorial de Francisco Meléndez: sus cuadernos	299
5.1.	Búsqueda de las fuentes iconográficas	301
5.2.	Cuaderno 1: C1	309
5.2.1.	Encartes C1. Estudio de los recursos documentales, gráficos y narrativos en <i>Vida de San Úrbez</i>	327
5.3.	Cuaderno 2: C2	331
5.3.1.	Encartes C2. Estudio de los recursos documentales, gráficos y narrativos en <i>El verdadero inventor del buque submarino</i>	343
5.4.	Cuaderno 3: C3	355
5.4.1.	Encartes C3. Estudio de los recursos documentales, gráficos y narrativos en <i>Kifuko Yep-yep Nami Gú</i>	365
III.	EL ÁLBUM ILUSTRADO EN FRANCISCO MELÉNDEZ: Diseño y aplicación de un modelo para su análisis e interpretación	
6.	Introducción	375
6.1.	Otras propuestas de análisis del álbum	376
6.2.	Pautas y fases del modelo de análisis para el estudio del álbum ilustrado	385
7.	Modelo para un análisis integrado aplicable al estudio del álbum ilustrado en Francisco Meléndez	393
7.1.	Análisis narrativo del álbum	395
7.2.	PRIMER NIVEL: el relato como <i>historia</i>	399
7.2.1.	Modelos para el análisis del relato como <i>historia</i>	400
7.2.1.1.	Modelos para el análisis de la <i>lógica de las acciones</i>	400
7.2.1.2.	Modelos para el análisis de <i>los personajes</i> y su <i>sintaxis</i>	407
7.2.1.3.	Modelo para el análisis del <i>marco de la historia</i> y el <i>cronotopo</i>	411

7.2.2.	Proceso en el análisis del relato como <i>historia</i>	417
7.2.2.1.	Proceso en el análisis de <i>la lógica de las acciones</i>	417
7.2.2.2.	Proceso en el análisis de <i>los personajes y su sintaxis</i>	425
7.2.2.3.	Proceso en el análisis del <i>marco de la historia</i> y el <i>cronotopo</i>	436
7.2.3.	Breve propuesta de un análisis crítico del relato como <i>historia</i>	443
7.3.	SEGUNDO NIVEL: el relato como <i>discurso</i>	449
7.3.1.	Elementos textuales de la comunicación narrativa	449
7.3.1.1.	Recursos del espacio narrativo	452
7.3.1.2.	Recursos del espacio plano	459
7.3.1.3.	Recursos del espacio representado	468
7.3.1.4.	El tiempo del discurso	477
7.3.1.5.	El modo del relato	480
7.3.1.6.	La voz del relato	482
7.3.1.7.	Relaciones semánticas entre texto e imagen	485
7.3.2.	Elementos transtextuales de la comunicación narrativa	488
7.3.2.1.	Elementos paratextuales	489
7.3.3.	Elementos periféricos	492
7.3.4.	Proceso en el análisis del relato como discurso	501
7.3.4.1.	Proceso en el análisis de los elementos textuales del relato	501
7.3.4.1.A.	Confluencia de elementos narrativos: proceso en el análisis del espacio, tiempo, modo y voz narrativos	502
7.3.4.1.B.	Confluencia del discurso literario y gráfico: proceso en el análisis del espacio plano y de las relaciones texto e imagen	507
7.3.4.1.C.	Confluencia de elementos morfológicos y dinámicos: proceso en el análisis del espacio representado y el dinamismo	515
7.3.4.2.	Confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos: proceso en el análisis de los elementos periféricos y transtextuales de la comunicación narrativa	519
7.3.5.	Breve propuesta de un análisis crítico del relato como discurso	523
8.	Aplicación del modelo de análisis a <i>Leopold. La conquista del aire</i>	525
8.1.	Análisis narrativo del relato como historia	527
8.1.1.	Análisis e interpretación de la lógica de las acciones	527
8.1.1.A.	Análisis sintético-descriptivo e identificativo de la lógica de las acciones	528
	Desarrollo del análisis descriptivo y detallado de la lógica de las acciones: Anexo II	
8.1.1.B.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo de la lógica de las acciones	538
8.1.2.	Análisis e interpretación de la sintaxis de los personajes	549
8.1.2.A.	Análisis sintético-descriptivo de la sintaxis de los personajes	550
	Desarrollo del análisis descriptivo y detallado del reparto de las funciones y de la sintaxis de los personajes: Anexo II	
8.1.2.B.	Análisis identificativo e interpretativo de la sintaxis de los personajes	552
8.1.3.	Análisis e interpretación de los personajes: héroes	555
8.1.3.A.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los accesorios atributivos de los héroes	556
8.1.3.B.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de la entrada en escena de los héroes	572
8.1.3.C.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los héroes: accesorios atributivos y entrada en escena	578
8.1.4.	Análisis e interpretación de los personajes: agresores	585
8.1.4.A.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los accesorios atributivos de los agresores	586
8.1.4.B.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de la entrada en escena de los agresores	594
8.1.4.C.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los agresores: accesorios atributivos y entrada en escena	596
8.1.5.	Análisis e interpretación de los personajes: auxiliares	601
8.1.5.A.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los accesorios atributivos de los auxiliares	602
8.1.5.B.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de la entrada en escena de los auxiliares	610
8.1.5.C.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los auxiliares: accesorios atributivos y entrada en escena	612
8.1.6.	Análisis e interpretación de los personajes: donantes	617
8.1.6.A.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los atributos de los donantes: accesorios atributivos y entrada en escena	618
8.1.6.B.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los donantes: accesorios atributivos y entrada en escena	620

8.1.7.	Análisis e interpretación de los personajes: princesa	621
8.1.7.A.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los atributos de la princesa: accesorios atributivos y entrada en escena	622
8.1.7.B.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de la princesa: accesorios atributivos y entrada en escena	624
8.1.8.	Análisis e interpretación del marco de la historia y el cronotopo	625
8.1.8.A.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo del marco espacio-temporal	626
8.1.8.B.	Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo del cronotopo	638
8.1.8.C.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo del marco espacio-temporal	644
8.1.8.D.	Análisis sintético-identificativo e interpretativo del cronotopo	646
8.2.	Recopilación de resultados tras el análisis narrativo del relato como historia	649
8.3.	Análisis narrativo del relato como discurso	683
8.3.1.	Análisis e interpretación de la confluencia de elementos narrativos en el discurso literario y gráfico	683
8.3.1.A.	Análisis descriptivo de la confluencia de elementos narrativos en el discurso literario y gráfico	684
8.3.1.B.	Análisis identificativo e interpretativo de la confluencia de elementos narrativos: espacio, tiempo, modo y voz	701
8.3.1.C.	Análisis identificativo e interpretativo de la confluencia del discurso literario y gráfico: espacio plano y relaciones texto e imagen (espacial y semántica)	706
8.3.2.	Análisis e interpretación de la confluencia de elementos morfológicos y dinámicos	713
8.3.2.A.	Análisis descriptivo, identificativo e interpretativo de la confluencia de elementos morfológicos y dinámicos: el espacio representado y el dinamismo	714
8.3.3.	Análisis e interpretación de la confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos	751
8.3.3.A.	Análisis descriptivo de la confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos	752
8.3.3.B.	Análisis identificativo e interpretativo de la confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos	754
8.4.	Recopilación de resultados tras el análisis narrativo del relato como discurso	757
9.	Valoración de resultados tras el estudio de <i>Leopold. La conquista del aire</i>	777
9.1.	Comparativa temática en los álbumes de Francisco Meléndez	779
9.2.	Acercamiento a la definición del álbum ilustrado en Francisco Meléndez	819
IV. CONCLUSIONES		
10.	Conclusiones finales	829
V. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y MATERIAL ANEXO		
11.	Fuentes	835
11.1.	Fuentes directas	835
11.2.	Fuentes indirectas	838
12.	Bibliografía	839
12.1.	Bibliografía general	839
12.2.	Bibliografía específica	848
12.3.	Bibliografía consultada en el seguimiento de las fuentes y el estudio del álbum en Francisco Meléndez	851
ANEXOS		
A.	Anexo I: Entrevista Dr. Ángel San Vicente Pino	859
B.	Anexo II:	861
	AL APARTADO 8.1.1.A. Desarrollo del análisis descriptivo y detallado de la lógica de las acciones	
	AL APARTADO 8.1.2.A. Desarrollo del análisis descriptivo y detallado del reparto de las funciones y de la sintaxis de los personajes	

0

INTRODUCCIÓN

0.1. Justificación del tema

Nuestro entorno social y cultural está colmado de multitud de elementos visuales, en gran parte procedentes de los medios icónicos de masas. Estos medios de comunicación se han incorporado con celeridad al dominio del arte de los siglos XX y XXI como tema de estudio y manifestación artística: el ámbito de la ilustración forma parte integrante de este panorama.

Un artículo publicado en 1997¹ ya señalaba la presencia de ciertos trabajos de investigación posteriores a 1990 y desarrollados en el ámbito universitario, dedicados al tema de la ilustración; destacando por su interesante aportación en el estudio tanto de la producción como del lenguaje de la imagen. En dicho artículo se formulaba el deseo de contar con un mayor número de investigaciones que afrontaran la obra de ilustradores de nuestro país, reclamando la necesidad de estudios de personajes o ilustraciones y evidenciando la falta de “análisis de fondo de algunos autores que, todavía vivos, ya podrían ser estudiados por su trayectoria o por la consolidación de un género”².

En otro artículo publicado en 2010³ se comentaba el avance experimentado en la investigación y en los estudios generados en torno a las peculiaridades de un género concreto de literatura infantil y juvenil: el álbum ilustrado⁴.

En ese ambiente, comenzamos nuestro trabajo de investigación⁵ dedicado a la revisión de una de las figuras nacionales pertenecientes a este campo: Francisco Meléndez Pérez, claro exponente de la ilustración nacional e internacional⁶, referente a la hora de intentar delimitar lo que se ha dado en definir desde el ámbito teórico como *libro de imágenes* o *álbum ilustrado* y agente renovador del mismo en España durante los años 80 y 90.

Este trabajo precedente se centró en localizar las fuentes iconográficas utilizadas por Francisco Meléndez en la producción de sus imágenes. En su elaboración resultó de-

terminante el material encontrado en tres de los cuadernos de trabajo del autor, facilitándonos tanto la prospección de sus fuentes como el acceso a interesante información en torno a los usos que hiciera de ellas. El estudio nos reveló, por un lado, el marcado interés de Meléndez hacia los diferentes recursos narrativos de la imagen utilizados a lo largo de la historia para informar, describir o transmitir una secuencia de sucesos y, concretamente, hacia el dominio de la ilustración gráfica; disciplina que, a través de soportes de divulgación como el libro o la revista, aglutina otros intereses relacionados con la imagen, con el manejo de la información y del

conocimiento. Y también, la particular capacidad de Meléndez para el relato, lo que nos orientó a dejar a un lado otros trabajos del artista para centrarnos en su labor de ilustrador editorial; especialmente en sus *álbumes ilustrados* en los que era responsable del texto y las ilustraciones y donde éstas asumen un mayor peso narrativo.

La información extraída de los cuadernos fue una herramienta útil en descubrir parte de su práctica como ilustrador y algunos datos relativos al modo en que confecciona sus imágenes, planteando la cuestión de lo influyentes que pueden resultar las conexiones con otros precedentes y el propio sistema de trabajo en el resultado final de los productos.

Estas apreciaciones fueron el estímulo para afrontar la presente investigación y, prolongando la vía ya iniciada, nos propusimos continuar el estudio del álbum ilustrado en Francisco Meléndez y analizar su contenido y los recursos narrativos utilizados en sus libros de autor, en base a los rasgos que articulan la especificidad y la riqueza expresiva de este medio: las relaciones entre el texto y las imágenes, su ritmo narrativo, su presentación o la experimentación llevada a cabo en este tipo de formatos. No pretendemos aludir al virtuosismo, habilidad y erudición presentes en los álbumes de este autor-ilustrador. Además de la calidad formal de sus imágenes nos interesa, sobre todo, la manera en que,

con ellas, narra y transmite los significados.

Aunque la producción de los álbumes ilustrados no es significativa numéricamente dentro de la totalidad de la obra completa editada o diseñada por Francisco Meléndez, sí que creemos que lo es en cuanto a su valor de identidad y a la calidad de su producción. En estos trabajos personales el autor-ilustrador pudo ensayar y poner en práctica muchas de sus influencias, por lo que son el medio idóneo para alcanzar a definir o profundizar en las cualidades de su particular estilo.

Si bien las investigaciones en torno al álbum han experimentado un gran desarrollo, todavía no hay estudios que hayan abordado las obras de este autor con el rigor académico que su calidad exige. Por otro lado, el creciente interés por el álbum y el aumento de los estudios en torno a esta forma literaria y gráfica han originado nuevos conocimientos teóricos que han repercutido, igualmente, en su reconocimiento y concepción. Sin embargo, los continuos debates sobre su identidad y funcionamiento han derivado en un proceso de redefinición que conlleva la ausencia de reglas fijas y formales para el estudio de su contenido o estrategias, por lo que ha sido necesario diseñar un modelo analítico propio y operativo para nuestra selección: su aplicación puede aportar información sobre la producción de este autor particular, pero también cola-

borar al conocimiento general del álbum ilustrado.

Creemos que parte del interés del presente estudio reside en el valor y variedad de los materiales manipulados: el álbum como producto ya editado incluye los seis títulos del autor; y el álbum como proceso creativo incorpora aquellos aspectos

intermedios de su elaboración contenidos en los cuadernos de trabajo. Contar con ellos, un referente parcial y muy interesante que participa del desarrollo de su obra, permite dilucidar o recrear parte del ejercicio de la ilustración en este autor; posible contribución para aquellos que compartan esta misma praxis.

Notas

1 LÓPEZ ROYO, Raquel y CENCERRADO MALMIERCA, Luis Miguel. "La literatura infantil ya tiene quien le escriba. Acercamiento al panorama de la investigación sobre literatura infantil y juvenil en España". *Educación y Biblioteca*, N. 82, 1997, pp. 58-64. El artículo presentaba una breve muestra de la información recogida tras el estudio de las diferentes investigaciones en torno a literatura infantil y juvenil en España durante los años 90. Iniciaban el balance evidenciando la falta de tradición investigadora en relación al tema en nuestro país. Si bien en las décadas anteriores se había experimentado un profundo cambio en la producción literaria, que afectaba directamente al campo de la investigación, no se contaba con un volumen de publicaciones que aborasen de manera rigurosa el análisis de la producción literaria dirigida a niños y jóvenes. Y, sin embargo, destacaban, en los últimos años, un incremento del interés sobre el tema, apuntando, como una de las causas, la incorporación de la literatura infantil y juvenil en el ámbito académico universitario y el esfuerzo de unos pocos profesores especialistas en el tema y con experiencia investigadora en nuestro país.

2 *Ibidem.*, p. 64.

3 MARTÍN ROGERO, Nieves y VIÑAS, Laura. "La construcción de la identidad en el álbum escrito en Castellano" en *Bookbird*, 2010. http://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird_specialissue/BB_Spanish_July_Art3_Castellano_Rev.7-07.pdf)

4 El término álbum ilustrado, todavía confuso en su formulación, es utilizado para referirse a un producto editorial que se podría definir en base a la presencia y relación de dependencia entre dos códigos, verbal e icónico, y a la síntesis de sus dos lecturas; destacando, en ocasiones, por su innovación y su marcado carácter experimental.

5 En el trabajo previo de investigación, *Aproximación a las fuentes iconográficas en la obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez Pérez (1984-2012)*, analizamos parte de los recursos gráficos y narrativos utilizados por Meléndez en su obra ilustrada. Para mayor detalle, véase CEBOLLA, Isabel. "El ilustrador Francisco Meléndez. ¿De donde salen sus imágenes?", *AACA Digital* <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1216&idrevista=42>

6 Francisco Meléndez Pérez figura en el Gran Diccionario de ilustradores iberoamericanos, publicado en marzo de 2013. Disponible también en Internet, surgió como iniciativa de la editorial SM y en él se recoge una muestra representativa de la gráfica iberoamericana, a través de algunos de los ilustradores más reconocidos universalmente, nacidos a partir de 1940, pertenecientes a veintidós países de América y Europa, de habla hispana y portuguesa.

0.2. Estado de la cuestión

Tal como apunta María Cecilia Silva-Díaz en uno de los dos números especiales dedicado por la revista *Peonza* al álbum ilustrado, al igual que ocurre en otros ámbitos del conocimiento también para este caso existe un continuo intercambio de influencias entre el desarrollo de su producción y la teoría que se genera en torno a éste. La flexibilidad de sus fronteras y las nuevas producciones han dado origen a multitud de reflexiones y debates en los intentos de definirlo y caracterizarlo; y aunque es un producto bastante reciente cuyo estudio se inició hace relativamente pocos años, las investigaciones sobre este “género”¹ y las formas en las que éste se lee han aumentado considerablemente en los últimos quince años², especialmente en el ámbito académico, ganando reconocimiento en América Latina y España.

Si bien se mantienen los enfoques de estudios iniciales centrados en su funcionamiento desde las perspectivas semiótica o narratológica, también se han realizado otros trabajos orientados desde distintas disciplinas (neurociencia, psicología, lingüística, antropología o historia del arte) que han mejorado la comprensión de su funcionamiento, siendo un desafío para las nuevas investigaciones sobre el álbum avanzar hacia el análisis de su contenido, complejidad, interpretación y recepción³.

En el VI Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura, convocado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en el año 2000, se seleccionaron las 100 obras de literatura infantil española más representativas del siglo XX. La iniciativa partía de la Fundación con la intención de hacer “una especie de alto en el camino para reflexionar, revisar y rescatar las mejores obras de la literatura infantil del siglo, creadas por autores españoles”⁴.

En un artículo de la revista *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, Victoria Fernández reflexiona sobre la necesidad de dicha selección

y los criterios empleados en la misma; e incluye el listado del centenar de las obras finalmente seleccionadas donde, según la autora, se encuentran los futuros clásicos de la literatura infantil española⁵. Entre las treinta obras seleccionadas en el apartado dedicado a los álbumes, se incluye *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991), de Francisco Meléndez.

Años más tarde, esta misma especialista, en su disertación acerca de la ilustración de libros infantiles en España a lo largo del siglo XX, explica cómo en los años 70 se dio el impulso decisivo hacia un nuevo concepto

de libro para niños; y que en las décadas de los 80 y los 90 se incorporaron al panorama de la ilustración jóvenes ilustradores que siguieron las pautas del «Grupo de los 70». Al describir el ambiente de euforia editorial propio de aquellas décadas, a la cual contribuyó el desarrollo de la edición en las Comunidades Autónomas, menciona el carácter singular de algunas nuevas personalidades entre las cuales ella incluía a Francisco Meléndez, quien vendría a diversificar y enriquecer un panorama ya de por sí atractivo.

La existencia de ciertas señas de identidad concentradas en torno a núcleos geográficos definidos: Cataluña, Galicia, Madrid, Valencia, o de una «escuela española de ilustración», había sido ya motivo de debate años atrás, con opiniones enfrentadas.

En la revista *CLIJ*, la ilustradora y teórica Asunción Balzola negaba la existencia de un grupo generacional y la idea de una «escuela española», aunque sí destacaba ciertos artistas dedicados a la ilustración del libro de creación. En los 80, dentro de la posmodernidad, en una coyuntura socio-cultural donde había cabida para cualquier tendencia, y evitando enumerar una lista interminable, Balzola distingue tan solo a cuatro ilustradores, entre los cuales incluye a Francisco Meléndez quien, según sus palabras, “... se pasea por el gótico o por la iconografía precolombina o por lo que le da la gana, ...”⁶

En el siguiente artículo del mismo número de la revista *CLIJ*, el ilustrador Alfonso Ruano exponía también sus opiniones al respecto. No cree posible imponer un límite generacional y de estilo al trabajo de ilustración y desconoce la existencia de una escuela madrileña, catalana o murciana. Sí que afirmaba la existencia, a partir de los años setenta, de buenos ilustradores que se abrieron a la modernidad; y nos proporciona una lista compuesta de más de una veintena de nombres, los de aquellos que han ido apareciendo después, y a los que denomina los “junior”, anotando su impresión de seis de ellos. De Francisco Meléndez destacaba su fuerte personalidad, “... que no ha parado hasta poder controlar todos los aspectos del libro: texto, diseño, imágenes, dotándolos incluso de un aspecto bellamente artesanal”⁷.

A las opiniones de la desaparecida Asun Balzola y de Alfonso Ruano se sumaba la de Miguel Ángel Pacheco quien, frente a la hipótesis de la existencia de una escuela, defiende la de brillantes individualidades que él va presentando, y que localiza desde los años setenta hasta lo que él denomina «galería de novísimos», entre la que menciona al inteligente Francisco Meléndez⁸.

El libro *Presente y futuro de la Literatura Infantil*⁹ recoge las conferencias impartidas en el *Curso de Verano de Literatura Infantil* de la Universidad

de Castilla-La Mancha, organizado en Cuenca en julio de 1999, y en donde se analizaron aspectos de la historia reciente de la literatura infantil y juvenil. Incluye un capítulo en el que Jaime García Padrino presenta y recomienda su *Lista de autores actuales*, en que figura, entre las *Obras aparecidas a partir de 1970*, *La conquista del aire* de Francisco Meléndez, bajo el pseudónimo de Óscar Keks.

Este autor, en uno de sus interesantes estudios sobre la ilustración infantil en España, donde presenta una panorámica del desarrollo de la ilustración de textos infantiles a lo largo del siglo XX, cita a Meléndez cuando aborda el fin de la centuria. G^a. Padrino reflexiona sobre el notable incremento en el número de ilustradores; que hace dificultoso el estudio de la evolución de aquella época, imponiéndole una selección subjetiva de artistas.

Ejemplifica esta situación en los catálogos de la época, con diferentes criterios seleccionadores y apreciables ausencias, y cita algunos de ellos, de entre los cuales destacamos dos. El catálogo *A todo color. 23 ilustradores españoles de libros para niños y jóvenes* (1989) que publicó el Ministerio de Cultura a través de su Centro del Libro y de la Lectura para documentar la exposición itinerante del mismo nombre y que, según G^a. Padrino, ofrecía una interesante muestra

de ilustradores y de la cual destaca, entre otros, a Francisco Meléndez¹⁰. Así como *El texto iluminado*, publicado ya en el 2002, donde también lo menciona junto a otros quince artistas plásticos españoles, seleccionados de entre los veintiocho ilustradores españoles e iberoamericanos que intervinieron en la exposición del mismo nombre. También para la especialista Victoria Fernández esta selección ofrecía la obra de un grupo escogido de ilustradores españoles y latinoamericanos del panorama actual y las corrientes más representativas¹¹.

Por supuesto, Jaime García Padrino lo incluye en su elenco de artistas destacando de él "... un estilo personal marcado por un abigarramiento de detalles y una concepción plástica de evidente originalidad dentro del panorama de los años ochenta, ..." ¹². De sus libros subraya la rotunda innovación y la libertad creadora de textos, imágenes, formatos y edición, convirtiéndolos en verdaderos objetos artísticos. Y también "... Esa visión insólita, disparatada o surrealista en muchas ocasiones, de personajes y situaciones, sin importar su auténtico carácter fantástico o no, ..." ¹³ utilizada tanto en las obras escritas por él como en los textos de otros autores.

Rosa Tabernero al glosar el «boom» de la literatura infantil de los 80 en España y el extraño fracaso de los 90, destaca a Meléndez como

“uno de los ilustradores más experimental y sugerente de todos los tiempos, autor además de uno de los álbumes emblemáticos en Aragón, *El verdadero inventor del buque submarino* (Ediciones B, 1989)”¹⁴. De aquellos años, la autora menciona también las publicaciones de Javier Villafañe, *Los cuentos que me contaron por los caminos de Aragón* (Cultural Caracola, 1990) y la aparición en los años 90 de la colección «Titirilibros», como perfecta y arriesgada combinación entre bagaje popular e innovación. También en esta última publicación, aunque no se le mencione expresamente en el comentario, intervino Francisco Meléndez. Se expone además cómo, mediante la presentación de «escalas» como estas, se abrió un camino que contribuyó a asentar las nuevas propuestas en el mercado editorial, no obstante el hecho de que en su momento carecieran de un sólido respaldo comercial.

En un suplemento dominical de *El País Semanal*, que introducía a Francisco Meléndez como uno de los ilustradores de cuentos infantiles más sobresalientes en España, se publicó íntegro *El viaje de Colonus*, calificándolo como visión fantástica del viaje de Colón¹⁵.

El artículo *Contra viento y marea* de la revista *El Urogallo* hace notar cómo algunas editoriales que trabajan en productos más cuidados y atractivos, con buenos textos,

ilustraciones, impresión y originalidad, piezas únicas en librerías, infantiles o no, anduviesen poco acertadas en las tareas promocionales; pues sus ediciones permanecían en los anaqueles de las librerías más de un año sin encontrar clientes. Tal y como recoge en el artículo, durante los años 92 y 93, la inversión editorial tomó otros rumbos. En contraste, el artículo agradece a Francisco Meléndez su empeño en sacar a la luz productos acabados y redondos¹⁶ en un panorama escaso de novedades. Recoge tanto su obra *El viaje de Colonus* (Aura comunicación, 1992), acerca de la cual se extiende en el artículo (con apreciaciones sobre el tema elegido, elogio de su cuidada factura, diseño y edición), como otras obras anteriores dentro de las espléndidas ediciones para niños. Hace hincapié no solo en su profesionalidad y calidad como ilustrador, sino en su valentía y compromiso a la hora de lograr unas ediciones *diferentes*.

Nos parece muy significativo el título del artículo, pues creemos que se refiere no solo al protagonista del libro comentado, sino al «ímpetu vital» con el que el autor del mismo se enfrenta en esta labor a un momento difícil para el sector del álbum ilustrado.

Estos años quedan recogidos por Vicente Ferrer en sus reflexiones en torno a la historia de la edición del libro infantil ilustrado en España, publicadas en un monográfico

dedicado al álbum, donde Ferrer explica que las tendencias que se manifestaron en los 80 se acentuaron a la manera de un denominador común en los últimos años de la década, con la proliferación de colecciones de libros de bolsillo, mientras que se editaron pocos álbumes ilustrados. El autor echa en falta ediciones con interés artístico, “destinadas a los niños y a sus padres, y a cualquier lector interesado por los libros ilustrados”¹⁷. Y es que, según argumenta este especialista, las editoriales siguieron un criterio de clasificación por edades como punto de partida de la producción.

Por el contrario, en una entrevista de 1993 a Francisco Meléndez para la revista *Peonza*, recogida en un artículo donde se hace un rápido recorrido por algunos de sus trabajos destacados y se califica su estilo de inconfundible y difícil de clasificar, al preguntarle si dibuja y escribe para niños o para adultos, él respondía: “Para mí, para mí”¹⁸. Ni para niños, ni para adultos. “Hacer algo que guste al público, sin pretender ser prosaico. Buscar algo que les pueda divertir, ...”¹⁹.

Y Meléndez es fiel a sus palabras cuando en otra entrevista para el suplemento cultural *El País de las tentaciones*, al comentar las opiniones de críticos que han catalogado sus creaciones como poco apropiadas para la infancia, responde: “El lenguaje que utilizo es natural, incluso bestia, y plagado de arcaísmos. Los dibujos no son

suaves. Pero esto no quiere decir que no lo pueda asimilar el público juvenil. La literatura para jóvenes al uso trata a éstos como si fueran tontos, y yo procuro no hacerlo”²⁰. Luís Martínez comenta la obra de este ilustrador “alejado de modas” y, en concreto, aquellos álbumes de creación propia concebidos, controlados e incluso en ocasiones caligrafiados por él mismo.

Analiza los personajes que éste crea y el mundo que les rodea, “... a años luz del universo bonachón que acostumbra a poblar la literatura infantil”²¹ y cómo, a pesar de ello, la productora de Disney Touchstone Pictures desembolsó una fuerte cantidad por la opción de compra de los derechos de adaptación cinematográfica de *El verdadero inventor del buque submarino*.

Posteriormente, en un artículo de la revista *Peonza*, donde se entrevistaba a dieciocho de los más destacados ilustradores e ilustradoras españoles y extranjeros²² para que opinaran sobre la definición, las características, y otros aspectos del álbum ilustrado, Francisco Meléndez daba su opinión sobre el particular, recordándonos que los álbumes no son exclusivamente para niños, pues a los adultos también les gustan.

Y en otra entrevista para el magazine *Visual*, realizada en 1997, dice textualmente: “trabajar para los niños,

directamente, creo que es tenerlos en muy poca consideración ya que, en general, esto quiere decir que haces cosas seudoinfantiles²³. Señalando al público destinatario de sus ilustraciones respondía que inicialmente trabaja para sí.

Ya años atrás, en una entrevista donde la veterana Denise Dupont-Escarpit se mostraba sorprendida ante la variedad de su producción, por incluir desde desplegados de todo tipo, ex-libris, anuncios, libros «para niños», proyectos expositivos, ... y sugiriendo la búsqueda de un objetivo desconocido, que se ocultaría tras esa diversidad, el autor descartaba cualquier intención comunicativa; defendiendo más bien una demostración de sus capacidades y utilizando la misma expresión: "... Je veux simplement prouver que je suis capable de faire quelque chose de bien [...]. Je ne cherche pas à communiquer. Je travaille pour moi, pour moi"²⁴.

Afirmaba a continuación que, a pesar de que sus álbumes son tachados de caros, sofisticados, más cercanos a un supuesto gusto adulto que al de los niños, él perseveraría en la producción de este tipo de obras.

En diferentes ocasiones, Joan Manuel Gisbert ha considerado el álbum *Leopold. La conquista del aire* (Aura comunicación, 1991) como obra excepcional dentro del panorama de los álbumes ilustrados editados en España. En 1999, además de

referirse a su calidad y al talento y singularidad de su artífice, lo destacaba como ejemplo de creación apto para todas las edades: "Distinto a todos. Al nivel más alto en la calidad y en el goce que depara"²⁵.

Al año siguiente, el escritor refuerza y amplía aquellos comentarios definiéndolo como "una apoteosis barroca, irónica y magnífica"²⁶. Considera a esta obra, un referente de la edición de álbumes ilustrados en España y a su autor un caso excepcional y aislado dentro de la ilustración en las últimas décadas: "*Leopold* es un dechado de refinada extravagancia, de riqueza plástica, de variedad de ángulos y perspectivas. Una atractiva recreación de los albores de la aviación en Europa Central. Narra peripecias y aventuras en el umbral de la aeronáutica. Las máquinas voladoras que aparecen en la obra y toda la galería de personajes son de antología"²⁷.

En la entrevista *Francis Meléndez*, donde se glosa su brillante trayectoria, sus comienzos e intereses, sale a relucir también el sello la Biblioteca de Lastanosa, «editorial de autor» como él mismo dice, que le permite presentar trabajos que el mercado seguramente no acogería "porque tiene sus reglas y sus escalas de edad, sus ñoñerías, sus ideologías y sus muy rígidos puntos de vista..."²⁸ y no van a arriesgar en productos experimentales que ni los padres (los compradores) ni los editores comprenden.

En la misma entrevista, Francisco Meléndez anuncia la llegada de tiempos difíciles en los que las nuevas generaciones deberán luchar contra un mercado que “tratará de imponerles unas ideas a troquel”²⁹ y de la necesidad de agruparse, ejemplificando la Asociación de Il·lustradors de Catalunya. Añora una época anterior, mítica, en la que Carmen Solé y otros ilustradores de Cataluña publicaban libros de vanguardia.

De ellos habla Victoria Fernández³⁰ cuando se remonta a finales de los 60 en Cataluña y a la recuperación del libro infantil ilustrado. O a los años 70, cuando de la mano de la editorial Altea se dio el primer paso hacia un nuevo concepto de libro para niños con el denominado «grupo de los 70» como protagonista.

Cuando Denise Dupont-Escarpit le pide su opinión acerca del concepto que se tiene en España en aquel momento sobre el libro infantil y juvenil; y sobre aquello que en su país se considera conveniente ofrecer a los jóvenes, Meléndez diferencia dos tendencias. Algunos editores buscan el libro espectacular, que sobresalga de lo habitual. Otros realizan colecciones de libros más pequeños, con una sólida estructura de animación en los colegios, acompañada del apoyo de profesores. No obstante, en ambos casos le resulta inquietante la escasez de verdaderos escritores para un público infantil y juvenil; con

sobreabundancia de libros, que no de literatura, en torno a los “problèmes de mode”³¹. Para el autor, los problemas han sido y son siempre los mismos, y lo que cambia son «los problemas de moda», que se refirieren a temáticas candentes entonces, que para él carecen de interés. Pues prefiere abordar en sus dibujos aquellos problemas que, aunque no sean de actualidad y parezcan provenir de un lejano pasado, permitan un lucimiento estético mayor.

Utiliza casi idénticos términos cuando, refiriéndose a la literatura infantil y juvenil, considera que existe la censura; y que él mismo ha sido criticado por obras calificadas de «muy bestias». Destaca una vez más la tendencia a la sobreproducción de libros, aunque no de literatura, con abundantes autores mediocres, motivo por el cual los jóvenes no alcanzan a disfrutar la auténtica literatura; y que esta circunstancia frena la libertad del receptor. Cuando se refiere al mensaje contenido en los libros, advierte sobre el peligro de llegar a producir una literatura y, por extensión, una ilustración *blandengue*; al servicio de unos ideales que en sí no son malos, pero que mal conducidos pueden ser “tan pegajosos como los de la literatura juvenil franquista”³².

Creemos que esto refleja lo que Vicente Ferrer³³ nos indicaba respecto a los años 80, cuando las editoriales abandonaron la idea de una línea editorial y un programa coherente; bus-

cando en cambio un diseño vistoso o una marca popular capaz de acoger en su interior cualquier contenido; para terminar cayendo en una práctica comercial alicorta y rutinaria.

Rosa Tabernero, refiriéndose al panorama actual, defiende que “no solo deberían reflexionar los editores sino que también los creadores necesitan analizar sus propuestas en el mercado”³⁴ y señala cómo, en ocasiones, los valores didácticos se han potenciado en detrimento de los puramente literarios. Es destacable aquello que, años atrás, Francisco Meléndez ya decía, en idéntica línea, acerca de su oficio como ilustrador: “tenemos un afán pedagógico –no muy marcado, pues si exageras en esto puede ser un defecto– y nos apetece instruir y enseñar cosas nuevas que conmocionen”³⁵.

Respecto al tema del libro-álbum, Rosa Tabernero³⁶ apunta a Aragón como el territorio de donde han salido las mejores aportaciones al panorama nacional en este género, que se remontarían a los años 80. En otro escrito, la misma profesora³⁷ plantea además la necesidad de distinguir entre libro ilustrado y libro-álbum, advirtiendo que éste último soporte se ha convertido en uno de los emblemas de lo posmoderno

En el artículo titulado *La ilustración infantil en Aragón* de Raquel Garrido, estudiosa de los libros infantiles ilustrados producidos en Aragón, se concentra en el álbum ilus-

trado, mencionando algunas características específicas que lo definirían frente al más convencional libro infantil ilustrado. Utiliza para ello las definiciones de dos autores, uno de los cuales es Francisco Meléndez. Considera a éste el padre de la ilustración infantil en Aragón, además de una suerte de provocación, pues afirma que “Hay un antes y un después de Francisco Meléndez en la ilustración para niños”³⁸. En su posterior investigación doctoral, Garrido subraya el carácter renovador de su obra, fundamental en el entorno aragonés y también determinante en el panorama nacional: “introdujo la idea del libro-objeto, presente hasta entonces en el libro español únicamente en la edición para adultos, en el universo del libro infantil”³⁹. Destaca la genialidad creativa del ilustrador, calificando su trabajo de estilo caricaturesco y sutil humorismo⁴⁰.

El mundo anglosajón constituye para nosotros un ejemplo por la atención temprana que ha prestado a la ilustración de libros infantiles. En España, hasta la última década del siglo XX, no se empezó a conocer y a estudiar más en profundidad el trabajo de los ilustradores de libros infantiles⁴¹.

Si bien, como ya indicamos en la introducción, no existen hoy estudios intensivos sobre la figura de Francisco Meléndez, y en concreto sobre sus fuentes, influencias o estilo, los números especiales de *El Urogallo* (con motivo de la Feria del Libro Infantil de Bolonia de

los años 1991 y 1992) lo mencionan en repetidas ocasiones.

En el especial del 91⁴² se nos advierte que, generalmente, la atención prestada por el medio literario a la labor del ilustrador ha sido nula. Para compensar esta deficiencia, dedican un pequeño monográfico al trabajo de los ilustradores españoles de la muestra, entre los cuales aparece F. Meléndez⁴³.

Fernando Cendán⁴⁴ dedica un artículo a la creciente proyección exterior de los ilustradores españoles y a su destacada presencia en los foros internacionales. El reconocimiento y valoración crecientes de su arte, tanto por la diversidad de técnicas y estilos por ellos empleados como por la alta calidad del resultado final, son analizados mediante un repaso a las exposiciones, ferias, premios y figuras personales más destacadas desde 1966. Cendán menciona cómo los ilustradores españoles han visto reconocido su trabajo en certámenes de prestigio internacional, citando entre otros, la Exposición Internacional de las Artes del Libro, de Leipzig, donde el año anterior Francisco Meléndez había recibido una Medalla de plata.

Para Mónica Baró, aunque en el conjunto de la “menguada representación española”⁴⁵ en la Feria Internacional de Bolonia hay variedad e innovación, comparándola con la producción extranjera, se aprecia un panorama dominado por la uniformidad. Esta

circunstancia sería debida a las condiciones impuestas por una mayoría de editores quienes, antes de arriesgar, prefieren apostar por los artistas más conocidos y rentables, presentados al público en los formatos más económicos. Esto dificulta la incorporación de nuevos ilustradores, y tan solo unos *consagrados*, entre los que incluye a F. Meléndez, pueden escapar a las exigencias mercantiles.

En el número especial de 1992, María M. Vassar escribió un artículo en torno a la literatura española en Bolonia. Allí enfatiza la presencia del álbum ilustrado, en el que artistas españoles que gozan de reconocimiento internacional muestran sus últimos trabajos. Incluye dos de las obras escritas y dibujadas por Francisco Meléndez, *El peculiar rally París-Pekin* y *Leopold. La conquista del aire*, “...dos álbumes de minuciosas imágenes que recrean la *belle époque* y la aventura casi romántica de los inventos...”⁴⁶.

De nuevo, en este mismo número de la revista, dentro de una selección realizada por Michel Santiago titulada *Ilustradores del año*⁴⁷, figura Meléndez. En ella se comentan muy brevemente su vida y obra. Y se le dedica un artículo titulado «La aventura del aire», donde es considerado uno de los creadores españoles más originales y apreciados. Encarna Castejón califica como verdaderas obras de arte sus

libros, que él mismo se arriesga a producir y vender, alejado de las intenciones adoctrinadoras de una cultura dogmática; y comenta el asombroso equilibrio entre texto e imagen, que atrae al lector de cualquier edad. Refiriéndose al álbum *Leopold. La conquista del aire*, remite a "... Ambientes «balthusianos», increíbles perspectivas, lujo de detalles insólitos, la fantasía del alma y de la mirada por encima de cualquier otra cosa,..."⁴⁸.

En el artículo «Contra viento y marea», al hacer una crítica histórica y de las fuentes de *El viaje de Colonus*, localiza el origen de sus imágenes en el s. XIII florentino y sienés, antes de que la perspectiva hiciera su aparición en las primeras tablas y anota como "ha sabido beber en los espacios arquitectónicos de maestros como Giotto o Pietro Lorenzetti y su -probablemente- hermano Ambroquio"⁴⁹.

También remite a sus influencias artísticas y documentales un comentario de la revista *Peonza* que, al hacer el elogio de unas ilustraciones tan especiales como las de *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (Ikusager, 1992), el autor "refiere en este libro los conocimientos que le proporciona la lectura de numerosas obras de antropología moderna"⁵⁰.

Al mismo número de la revista *Peonza* corresponde la entrevista donde el propio autor atribuye sus influencias a múltiples orígenes, libros y personas. Reconociendo que le han

situado entre lo naïf y lo clásico, según él, "Depende. Ahora tengo que pintar unas cosas de japoneses y las haré como si fuera un japonés"⁵¹. Respecto al origen de las ideas para los álbumes escritos e ilustrados por él, reconoce la influencia de textos de historiadores de indias en *Colonus*; y para *Kifuko Yep-yep*, una colección irónica de opiniones de antropólogos modernos.

En la entrevista llevada a cabo por Denise Dupont-Escarpit a F. Meléndez, es también destacable una mención indirecta a lo que podría ser la esencia del álbum ilustrado. Respecto a la especial relación entre palabra e ilustración que es propia de este género, Dupont-Escarpit define como «peur du vide» una característica llamativa del autor a la hora de llenar espacios, con la casi ausencia de blancos en las ilustraciones a color, pues se presentan llenas de personajes, elementos del paisaje, objetos, pasajes de texto impreso o caligrafiado, orlas..., naciendo en el lector un cierto placer por descubrir el texto en los lugares más imprevisibles y en una increíble variedad de presentaciones. Y a esto añade el ilustrador: "..., oui, chaque page est une sorte de tissage entre texte et image"⁵².

Denise Dupont-Escarpit⁵³ lo califica de extraño y fascinante. Le asombra que no haya pasado por alguna Universidad, teniendo en cuenta las referencias frecuentes que sus textos e ilustraciones, hacen al mun-

do clásico, sus conocimientos de latín, o la documentación científica que se transparenta en gran parte de su obra; su gusto por los aparatos complicados y por la mecánica (parte de sus álbumes, señala con acierto, tienen por tema un medio de transporte); el enorme talento para concebir los elementos arquitectónicos; todo ello testimonio de una vasta cultura. Resalta cómo la sofisticación de su obra no se reduce a los textos o las ilustraciones. Pues la tipografía es allí, en sí misma, sofisticada: retomando la caligrafía, el uso de encabezamientos figurativos y mezclando toda suerte de escrituras. Lo compara con François Ruy-Vidal en lo que se refiere a su espíritu provocador y «avant-gardiste».

Sin embargo, el autor afirma que la provocación no corresponde a sus intenciones. Reconoce que ha leído, ha estudiado, ha mirado, ... y esto es la base de la cultura. Ha aprendido también a observar las cosas, a las personas y a los libros, pues le dan ideas e información. "... Les délinquants, les ouvriers, les femmes du marché sont aussi, à leur façon, des gens très intéressants; chacun connaît son domaine, ce qui le concerne..."⁵⁴. Tiene amigos editores, y también impresores, de cuyos consejos aprende; como F. Boisset, que corrige su trabajo. En sus textos recopila, almacena, engulle e intenta recrear esto o aquello para ofrecerlo a aquellos que no han podido conocerlo de primera mano. Pero según sus

palabras: "... J'ai l'impression que je n'invente rien"⁵⁵.

Al explicar la manera en que aborda un álbum, manifiesta su facilidad para elaborar ideas, y cómo selecciona aquellas que reclaman las ilustraciones más bellas, pensando a la vez en llamar la atención de un potencial editor. Traduce las ideas para texto e imagen, dibuja, caligrafía los textos y distribuye la página sin pensar demasiado, al principio, dónde colocaría cada elemento. Prefiere ir de prisa, trabajar y tomar decisiones rápidamente, tener unas fechas concretas, pues "...sinon la création devienne insupportable"⁵⁶.

Sí que reconoce la influencia, en los inicios de un joven Meléndez, de Carmen Bravo-Villasante, especialista del libro juvenil, siendo ella quien le incitó a la sobriedad. No es la primera vez que explica cómo ciertas ideas nacen de lecturas. Así es el caso de *El verdadero inventor del buque submarino*, inspirado en el humor bromoso del *Tristram Shandy* de Sterne, o algunos de sus otros personajes: *Leopold*, que surge como mezcla de datos biográficos reales de los pioneros de la aviación; *Colonus* o *Kifuko Yep-yep Nami-gú*, que se parecen mucho a los de Sterne. Para construir el texto de *El viaje de Colonus*, se sirvió también de citas de los Cronistas de Indias, del propio Cristóbal Colón y de su hijo, de textos de historia y adaptaciones literarias; elementos que combina, además, con otros de invención propia. Y

para *Kifuko Yep-yep Nami-gú* afirma haber leído una cincuentena de libros de antropología, tomando notas, que al ser puestas en orden le han sugerido la idea del libro, eligiendo o desechando para elaborar así el conjunto de texto y dibujos. Recuerda sus primeras lecturas infantiles: los cuentos de su hermana, de los que él creía que eran exclusivos de las chicas; y su admiración por Richmal Crompton y Jerome K. Jerome. Afirma que, en el fondo, hace el tipo de libros que le gustaría haber tenido cuando era pequeño. Ya en otra entrevista anterior realizada por Michel Santiago, y acerca de aquello que le interesaba transmitir a los niños mediante el arte del dibujo, respondió de manera similar: “Los libros que a mí me hubiera gustado mirar y leer”⁵⁷.

Dupont-Escarpit subraya su gusto por la abundancia de elementos diversos que le recuerda al barroco español, o al surrealismo. Admira la variedad en las ilustraciones que aparecen, por ejemplo, en la recopilación de cuentos de Bernardo Monterde titulada *Lo que nunca se olvida*, encontrando relaciones varias con lo barroco, surrealista, *naïf* o fantástico. O la mezcla de estilos que acompañan a la sólida documentación del texto de *Colonus*, utilizando el término “faux naïf”⁵⁸ para referirse a la combinación de éste con otros elementos que evocan la pintura religiosa italiana. Incluso establece relaciones puntuales entre el origen de su obra *El peculiar rally París-Pekín* y la

arquitectura de la ciudad de Bath en Inglaterra.

Pero lo sorprendente, según la entrevistadora, no es únicamente esta coalescencia de realidad y ficción, o de estilos artísticos dispares; sino la manera en que el artista combina los tiempos presente, pasado y futuro, señalando como uno de los más claros ejemplos de ello el *Kifuko Yep-Yep Nami-gú*. Y también la galería de tonos que pasa del serio trabajo documental a la ironía feroz, salpimentando la exposición clara de los hechos, con golpes de humor, a través de ciertas palabras o situaciones. Es ese paso del hecho real hacia lo fantástico, a través de un humor refinado e inteligente, lo que le lleva a comparar a Francisco con el humor de ciertos autores anglosajones.

El mismo autor refuerza este concepto de *mélange*. Reconoce cómo su lenguaje puede chocar por lo barroco, por la aparición de palabras ya en desuso que él recita mediante metros y ritmos antiguos, y que también puede emplear, sin transición alguna, con expresiones más actuales. Explica que este recurso no obedece tanto a una pulsión erudita cuanto al placer de las palabras en sí mismas. En aquella ocasión se remite también a la obra que entonces estaba elaborando, según sus palabras “un recueil de poésies japonaises”⁵⁹, como ejemplo para explicar cómo recrea aquello que desconoce, en este caso el trabajo de los verdaderos es-

critores en cuya obra se inspira, construyendo su libro sobre la base de textos originales, de otros más personales, de una traducción hecha por un literato japonés,... a modo de fragmentos hilvanados, unidos unos con otros, a los que él añadirá la música⁶⁰: "... les livres sont mélanges de choses qui s'assemblent pour former un tout..."⁶¹.

Pero no solo se trata de la mezcla de tiempos, de palabras, de imágenes. Hay que buscar la manera de decir y de pintar aquello que se quiere mostrar, pues también esto forma parte del mensaje.

Las clasificaciones que se han aventurado de esta obra de F. Meléndez lo sitúan entre el estilo *naïf*, el clásico o el gótico. Pueden ser acertadas o pueden ser un simple etiquetado académico. A través de las entrevistas recogidas en los medios, él defiende que su pretensión, en general, es intentar *hacerlo lo mejor posible*. En su conversación con Dupont-Escarpit, afirma que aprendió a dibujar por sí mismo y, aunque reconoce su gusto por una constelación de ilustradores americanos, checos o españoles, no considera estar bajo la influencia de ninguno en particular. "... J'aime ce que je fais et suis capable de le regarder comme s'il s'agissait de l'œuvre de quelqu'un d'autre..."⁶².

Él mismo, en *Francis Meléndez*, explica cómo aprendió a dibujar manejando libros antiguos. Habla de cómo quedó, tras

este aprendizaje, impregnado de antiguas resonancias. De su predilección, además, por obras de la primera mitad del s. XX, cuya factura "se hacía mejor que ahora"⁶³.

Menciona, para terminar, su actual intento por simplificar, en consonancia con el trabajo de inspiración japonesa que llevaba entonces entre manos. Y en este mismo sentido se expresa la reseña de su libro *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha* (Biblioteca de Lastanosa, 1995), redactada con motivo de la mención especial que recibió esta obra en 1996 desde la Internationale Jugendbibliothek München⁶⁴.

Allí se refieren a la obra como "... Funny, richly detailed, imaginative pictures, different types of paper and illustration techniques, creatively used Japanese characters and a meticulously printed text form an original, artistically remarkable book that will appeal to youth and to adults"⁶⁵. Aclaremos que se trata de un libro realizado por el autor en colaboración con su discípulo Justo Nuñez Benito; y que los motivos de inspiración se encontraron mediante un viaje de estudios realizado por el propio Meléndez a Japón.

Por similares motivos aparece reseñado otro de sus trabajos ilustrados conjuntos, esta vez para un texto de Antonio Rodríguez Almodóvar, *Animales de aventura* (Altea, 1995); distinguiéndolo por su original y extraña manera de ilustrar⁶⁶.

En *Los inventos de Meléndez*, Luis Martínez afirma que este ilustrador, en su trabajo, copia y recurre a fuentes antiguas, e incluye una frase del mismo: “He aprendido mucho a pie de imprenta del oficio de los que trabajan ahí. Ellos son unos artesanos extraordinarios, por su cultura, su buen hacer y sus gustos artísticos”⁶⁷.

Denise Dupont-Escarpit, en uno de los artículos donde ofrece una visión acerca de la evolución y las corrientes de los álbumes ilustrados del momento, clasifica una de estas corrientes bajo el nombre de «otra imagen». Según Dupont-Escarpit, su iconografía estaría basada en la construcción de “un mundo imaginario en los límites de la fantasía, un mundo onírico”⁶⁸. Y aunque ella se centra en autores franceses, incluye dentro del surrealismo en España “la fantasía desbordada y desbordante de Francisco Meléndez, que inventa en cada ilustración”.

También Teresa Duran incluye a Francisco Meléndez entre los autores fundamentales en la trayectoria del álbum en España⁶⁹. Analizando las ilustraciones de los libros infantiles según un método funcional, plantea la existencia de al menos cinco vías comunicativas gráficas, con funciones y efectos diferentes, una de las cuales es la de la expresión poética⁷⁰. Según esta investigadora, mediante este modo de comunicarse el ilustrador quiere “mostrar la

«voz» estética más auténtica de su paleta, es decir, su propia poética. Se sabe poseedor de un mundo poético que le pertenece y que solo él es capaz de exteriorizar”⁷¹.

Como ejemplo de este modo de ilustrar cita a Francis Meléndez, “... Uno de los artistas que con mayor fulgor (y más fulgurosamente) han atravesado nuestra geografía...”⁷² y califica su obra de «épica surrealista».

La exposición de estas ideas aparece más detallada en el estudio que sobre el álbum ilustrado desarrollaría Duran años después. En él plantea la existencia de lo que denomina *seis vías comunicativas*, de las que el ilustrador dispone para lograr establecer un vínculo comunicativo eficaz con sus receptores, trayendo como ejemplos a Francisco Meléndez, Dusan Kallay o Frédéric Clément, en la denominada vía introspectiva, a la que pertenecen los “... ilustradores que no informan del universo externo, sino sobre el propio e intrínseco universo interno. Son ilustradores que no pretenden narrar, sino narrarse, y que en caso de ilustrar textos de otro no se ponen al servicio de la narración, sino que la utilizan para manifestar su arte y para informarnos de su universo. Sea cual sea la obra que ilustran, su «poética» la trasciende. Una «poética» que no hay que confundir con la lírica, ya que encontraríamos ilustraciones introspectivas de tipo épico, lírico o satírico”⁷³.

Teresa Duran destaca de esta *vía* su aproximación al mundo del arte, implicando las virtudes de originalidad, individualidad y egotismo. Advierte de la dificultad de comunicación que ésta entraña respecto a las otras cinco, calificando de “únicas” el tipo de obras producidas por ella. El ilustrador que camine por ella es aquel que “..., al hacer el esfuerzo de explorar las formas visuales que le permiten expresar con eficiencia su yo interior, adopta una paleta de colores propia, un ritmo narrativo y secuencial introspectivo, una estilización de la forma o el trazo personal, etc., se aleja de los *patterns* recibidos en su aprendizaje y, una vez que la obra está acabada, su legado no es transferible a otras exploraciones similares hechas por otros artistas”⁷⁴.

También José Luis Polanco nos habla de la función que cumplen los libros ilustrados: en concreto, los álbumes como reveladores de la belleza. Menciona un grupo de artistas, Pablo Amargo, Miguel Calatayud, Luis de Horna, Francisco Meléndez y Javier Serrano, quienes poseen un universo especial, y nos enseñan a “descubrir la belleza que pasa desapercibida ante nuestros ojos desatentos”⁷⁵.

Para Diego Gutiérrez del Valle, la concepción que Francisco Meléndez tiene del libro ilustrado equivale a la de “un objeto hermoso, una creación artística que pretende complacer los sentidos y

estimular la inteligencia del lector”⁷⁶. Califica a sus libros de objeto lujoso, no solo por la riqueza de sus textos o el dominio del dibujo y el color de las imágenes, sino por su cuidada edición, fruto de los conocimientos técnicos del autor; y que abarca la elección de materiales, el formato y el tipo de encuadernación. Le adjudica un lenguaje propio e inimitable, resultado de saber aglutinar materiales e influencias, alejado de los manidos tópicos infantiles. Lo considera autor de un universo gráfico particular, “... desbordante de poderosas imágenes barrocas con gran densidad de detalles y delicadeza en el trazo, coloristas y técnicamente brillantes en la resolución de arriesgadas perspectivas y complejas composiciones”⁷⁷.

En el comentario a una de las obras de Meléndez, que formaba parte de la selección de cien álbumes realizada por el equipo de redacción de la revista *Peonza*, Isabel Tejerina describe como álbum espectacular a *Leopold. La conquista del aire*, y lo caracteriza por “... un aire de refinada elegancia, exquisito y barroco, como toda la obra de este original creador”⁷⁸.

La obra también recibió elogios en la revista digital *Babar*, que lo define como “... objeto artístico” dirigido tanto a jóvenes como a adultos.

El artículo destaca, además, la labor de documentación

llevada a cabo por el autor; que permite recrear la cultura y las costumbres de finales del siglo XIX produciendo una sensación de falsa realidad, y que "... destaca por su imaginación y sentido del humor, ..."79.

El ilustrador Koldo Barroso, autor del texto blogosférico *Tras la estela de Francisco Meléndez*, elogia la figura y la obra de Francisco Meléndez. Barroso es un gran admirador y divulgador de nuestro autor.

Lleva a cabo un recorrido por parte de su obra destacando el trabajo editorial, la utilización de elementos gráficos como la caligrafía y los grabados barrocos, y describe sus trabajos como "una inocente y a la vez desafiante destilación del arte griego, el grabado barroco y la pintura naïf, todo ello impregnado por un aparente amor por la cultura romántica anglo-sajona"80. Habla también de "su enorme capacidad para adaptar su inconfundible estilo a diferentes estéticas, desde el arte pre-hispano, el japonés o el barroco"81.

Luis Roy Sinusía82 ha dedicado un artículo a su trayectoria donde lo describe como "autor ajeno a modas" y en el recorrido cronológico de sus obras más significativas establece paralelismos, por ejemplo, entre algunas de ellas y los tratados antiguos de botánica. Otras las considera inspiradas en xilografías renacentistas, y algunas más remiten al mundo arcaico, o a la tradición gráfica

anglosajona. Realiza un estudio de estilo, técnica y personajes relacionando algunas figuras y adornos con la obra de Bruno Gómez, calígrafo y militar de principios del s. XIX. Otras las vincula a la *Enciclopedia francesa* o a la xilografía victoriana: ambientes o personajes de finales del siglo XIX y principios del XX, remitiéndose a la revista *La ilustración española y americana*, a manuales de aeronáutica primitiva y a revistas de moda de época novecentista. De *El peculiar rally París-Pekín* resalta la novedad de una factura más expresionista. Y para hablar sobre la estética de *El tren Tomi* se refiere al dibujo y la xilografía japoneses.

En un artículo de prensa a cargo de Antón Castro, «Francisco Meléndez ilustra Twain», a propósito del más reciente trabajo del ilustrador, *Los diarios de Adán y Eva* (Libros del Zorro Rojo, 2010), define al autor como "un artista que renovó la literatura infantil y juvenil y los álbumes ilustrados en los años 80 y 90". F. Meléndez explicaba en aquella ocasión cómo "estos dibujos nacen de cosas copiadas de aquí y de allá, que es lo que hacemos todos los artistas"83. No obstante, por esta obra le fue concedido el Premi Junceda Ibèria por la APIC (Asociación Profesional de Ilustradores de Cataluña), única de las catorce categorías dedicada a las obras ilustradas por profesionales del resto de la Península. El jurado fundamentaba su decisión

destacando la obra de Francisco Meléndez “per l’elegància volgudament imperfecta de les il·lustracions. Dibuijos, amb certa irreverència, que interpreten amb llibertat el text que els inspira”⁸⁴.

A este mismo libro dedica un espacio la revista digital *Darabuc*, especializada en literatura infantil e ilustración; encontrando las figuras de Meléndez, “... menos barrocas que otras obras suyas...”⁸⁵.

Y un artículo de la revista *Babar* lo contempla como “uno de los más valorados y también misteriosos ilustradores de nuestro país”, calificando las ilustraciones para Twain de “desconcertantes y surrealistas”⁸⁶.

En el pasado año 2012, una de sus obras anteriores, *Leopold*, aparece en la selección bibliográfica que *Peonza* incluyó en su número 100. A causa de la calidad y honestidad intelectual de la crítica ejercida por el equipo de redacción de esta revista, los títulos reseñados por ella están considerados como los más destacables de entre los publicados desde 1986 hasta 2012, en sus 25 años de recorrido, con lo que denominan “depurada colección de preferencias”⁸⁷.

Jesús Cisneros, en un breve y preciso escrito sobre el álbum ilustrado, cita también a *Leopold. La conquista del aire* de Francisco Meléndez como uno de los tres álbumes más destacables en su recuerdo

particular, y que todavía se mantienen en vigor. Si bien no lo considera el álbum más perfecto del artista, pues lo califica de irregular, sí le atribuye esa característica peculiar de su obra, el diálogo que entablan realidad y fantasía con lo que, en palabras de Jesús Cisneros, “... consigue hacernos por un momento despegar el pie de la realidad”⁸⁸.

José Morán Ortí nombra como excepcionales en el panorama de la ilustración hispana a aquellos autores únicos de álbumes, “buenos ilustradores capaces de escribir sus propias historias”⁸⁹, para lo cual acude a la excelente producción de ilustradores consolidados en el pasado siglo: Asun Balzola, Carme Solé, Miguel Calatayud y Francis Meléndez.

Ya en su en su investigación pre-doctoral Fátima Blasco lo incluía como uno de los tres “casos paradigmáticos”⁹⁰ del diseño gráfico aragonés junto a José Luis Cano e Isidro Ferrer. En otra investigación reciente sobre el valor del diseño gráfico y la ilustración en el ámbito de la producción del libro en Aragón, a través de las publicaciones de la Institución Fernando el Católico en Zaragoza, expone que en el trabajo de este artista “... la Ilustración y el Diseño gráfico se convierten en disciplinas inseparables ...”⁹¹. De él destaca no solo sus excepcionales habilidades técnicas y su continua experimentación, que van aumentando mediante la aplicación de nuevas tecnologías, sino también la fuerza y sutileza

de sus imágenes y la erudición de su obra, que incluye elementos de inspiración clásica. Respecto a los trabajos de ilustración realizados para la IFC, la autora señala la diversidad de fuentes, “estilos gráficos y estratos de significado que contienen”⁹².

Aunque fuera del ámbito editorial, resultan muy interesantes las valoraciones que hiciera Ángel Azpeitia en torno a la obra gráfica y los dibujos expuestos en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Zaragoza en el año 85. “Es el de Francisco Meléndez un trabajo limpio, minucioso, de buen dibujante, que se ve con gusto y entretenimiento. No voy a decir que rompa moldes, porque precisamente se goza en lo histórico, que procura recrear en cierta medida, aunque no le falte un toque de ironía, con el cual su cultura trae un reflejo de posmodernidades. [...] La fantasía y el regusto histórico se unen, para el balance, con las gotas de actualidad que las endulzan en una sana mezcla. Todo servido por una mano que se complace en su quehacer”⁹³.

Más próxima en el tiempo, en la exposición *Paseando la mirada. Historias ilustradas desde Zaragoza*⁹⁴, de entre un total de 33 artistas, el trabajo de Francisco Meléndez introducía la visita con una presentación que (sirviéndose de uno de sus álbumes) lo definía como «el gran inventor».

Para concluir este breve repaso, exponemos las premisas desde las que fundamentar nuestra investigación:

- Francisco Meléndez ha sido incluido y considerado en publicaciones especializadas como figura consagrada de la ilustración, tanto del panorama español como internacional. Su valor ha sido encomiado en foros muy heterogéneos: además de los sucesivos galardones obtenidos en concursos de carácter institucional, son abundantes los elogios con que le obsequian profesionales del ramo, ilustradores coetáneos y de generaciones precedentes o posteriores a la suya. Cuenta también con el reconocimiento de otras personalidades pertenecientes a círculos más o menos especializados y centrados en el estudio de la ilustración, que cada vez se esfuerzan más en promover e impulsar esta disciplina. Secciones culturales de la prensa nacional o local, con un carácter más divulgativo, le han dedicado espacio en artículos o entrevistas personales.

- Del artista se resaltan, entre otras características, su libertad creadora, el carácter experimental y su profesionalidad y erudición. Creador de álbumes emblemáticos en un momento difícil para el desarrollo del sector, se reconoce su intervención en la completa edición del libro y sus conocimientos multidisciplinares; pues ha sido ilustrador, autor, diseñador del conjunto, editor; conecedor, en fin, de las distintas fases de gestación del mismo hasta su entrada en imprenta.

- De sus álbumes se ha señalado su originalidad, su carácter lujoso y sofisticado, la combinación de estilos y el impulso erudito subyacente. Se destaca, en efecto, su carácter innovador, estimulante para todas las edades; aunque también por el mismo motivo ha sido criticado.

- Sin embargo, y acaso porque una investigación de calado acerca de los ilustradores de libros infantiles en España no tuvo lugar en profundidad hasta la última década del siglo XX, no se ha dedicado todavía a la figura de F. Meléndez ni a su obra un estudio más completo. La mayoría de las aproximaciones a esta última le atribuyen similitudes con artistas, estilos o corrientes pictóricas de cronología y localización geográfica diversas. Por hacer un recorrido muy sucinto, se mencionan el clasicismo, el gótico, el barroco, o el románico; el arte pre-hispano o el japonés. Pero pocas son las ocasiones en las que se le relaciona con el género artístico específico de la ilustración.

Notas

- 1 SILVA-DÍAZ, María Cecilia. "La investigación en el libro álbum". *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119, p. 31. La autora nos recuerda la continua discusión en torno a si el álbum es un "género" o bien una tipología que engloba a varios de ellos.
- 2 Como indicadores evidentes de ello la autora menciona: la creación de la Red Internacional de Investigadores del Libro-álbum, la producción teórica en torno al funcionamiento, historia y tipología del álbum y estudios específicos sobre algunas de sus modalidades, la traducción de obras generales sobre la historia y las características de los libros ilustrados, o la presencia desde 2012 de la revista especializada *Fuera [de] margen*. SILVA-DÍAZ, María Cecilia. "La investigación en el libro álbum". op. cit., p. 31-32.
- 3 *Ibidem.*, pp. 30-35.
- 4 FERNÁNDEZ, Victoria. "100 obras de literatura infantil del siglo XX", *CLIJ*. Madrid: septiembre 2000, núm. 130, pp. 56-59.
- 5 *Ibidem.*, pp. 56-59.
- 6 BALZOLA, Asun. "Escuela de ballenas", *CLIJ*. Madrid: mayo de 1992, núm. 39, p. 15.
- 7 RUANO, Alfonso. "Un caso insólito y mucho eclecticismo", *CLIJ*. Madrid: mayo de 1992, núm. 39, pp. 16-20.
- 8 PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", *CLIJ*. Madrid: septiembre de 1993, núm. 53, pp. 18-28.
- 9 GARCÍA PADRINO, Jaime. "Clásicos de la literatura infantil española", *Presente y futuro de la literatura infantil*. Fernando Alonso ... [et al.]. Cuenca: Universidad de Catilla-La Mancha, 2000, pp. 87.
- 10 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 336.
- 11 FERNÁNDEZ, Victoria. "Encerrados en las páginas de un libro" en *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, pp. 22-27.
- 12 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 357.
- 13 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 357.
- 14 TABERNERO, Rosa. "La literatura infantil del siglo XXI en Aragón", *Rolde Revista de Cultura Aragonesa*. Zaragoza: 2008, núm.126, p. 21.
- 15 ANÓNIMO. "El viaje de Colonus", *EL PAÍS Semanal*. 23 de diciembre de 1990, pp. 55-68.
- 16 M.S. "Contra viento y marea", *El Urogallo*. Madrid: 1993, pp. 29-31.
- 17 FERRER, Vicente. "1900-2002: 102 años de libros ilustrados", *Cien años de ilustración infantil*, Madrid, Instituto Cervantes, 2003-2011, [www.cvc.cervantes.es/actcult/ilustration\(02/05/2011\)](http://www.cvc.cervantes.es/actcult/ilustration(02/05/2011)).
- 18 ANÓNIMO. "Entrevistamos a Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: octubre 1993, núm. 26, p. 28.
- 19 *Ibidem.*, p. 28.
- 20 MARTÍNEZ, Luis. "Los inventos de Meléndez", *EL PAÍS DE LAS TENTACIONES*. 9 de junio 1995, pp. 12-13.
- 21 *Ibidem.*, pp. 12-13.
- 22 ANÓNIMO. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, pp. 57-74.
- 23 ANÓNIMO. "Francis Meléndez", *Visual*. 1997, núm. 64, pp. 86-96.
- 24 DUPONT-ESCAPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", *Nous Voulons Lire!*. Bordeaux: 1994, núm.106, p. 90.
- 25 GISBERT, Jose Manuel. "Leopold

- ", *Peonza*. Cantabria: 1999, núm. 47-48, p. 70.
- 26 GISBERT, Jose Manuel. "Aventuras en el umbral de la aeronáutica", *CLIJ*. Madrid: mayo 2001, núm. 138, p. 35.
- 27 *Ibidem.*, p. 35.
- 28 ANÓNIMO. "Francis Meléndez", op.cit., pp. 86-96.
- 29 *Ibidem.*, pp. 92-96.
- 30 FERNÁNDEZ, Victoria. "Un siglo que pudo ser de oro", op. cit., (02/05/2011).
- 31 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit., pp. 96-97.
- 32 ANÓNIMO. "Francis Meléndez", op. cit., pp. 86-96.
- 33 FERRER, Vicente (2003): "1900-2002: 102 años de libros ilustrados", op. cit., www.cvc.cervantes.es/actcult/ilustration (02/05/2011).
- 34 TABERNERO, Rosa. "¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? Ilustración, texto e interpretación", *Contar en Aragón: palabra e imagen en el discurso literario Infantil y Juvenil*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006, pp. 67-88.
- 35 ANÓNIMO. "Francis Meléndez", op. cit., pp.86-96.
- 36 TABERNERO, Rosa. "La literatura infantil del siglo XXI en Aragón", op.cit., pp. 2-14.
- 37 TABERNERO, Rosa: "¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? Ilustración, texto e interpretación", op.cit., pp. 67-88.
- 38 GARRIDO, Raquel, "La ilustración infantil en Aragón", *AACA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. 2009, núm.8. www.aacadigital.com
- 39 GARRIDO, Raquel. *Categorías documentales para el análisis de los álbumes infantiles ilustrados: estudio de la producción editorial en Aragón entre los años 2000 y 2015*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. María del Carmen Agustín La-cruz. Universidad de Zaragoza, 2016, p. 138.
- 40 *Ibidem.*, pp. 139-140.
- 41 TABERNERO, Rosa: "¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? Ilustración, texto e interpretación", op. cit., pp. 67-88.
- 42 SANTIAGO, Michel. "Bolonia, ilustradores españoles", *El Urogallo*. Madrid: abril de 1991, Especial Bolonia, p. 13.
- 43 SANTIAGO, Michel. "Francisco Meléndez", *El Urogallo*. Abril 1991, Especial Bolonia, p. 40.
- 44 CENDÁN, Fernando. "Los ilustradores españoles en los foros internacionales", *El Urogallo*, abril 1991, Especial Bolonia, pp. 14-17.
- 45 BARÓ, Mónica. "En la variedad está el gusto", *El Urogallo*. Madrid: 1991, Bolonia 1991 Feria del Libro infantil, p. 32.
- 46 VASSAR, María M. "Literatura española en Bolonia, con el 92 de fondo", *El Urogallo*. Madrid: 1992, Bolonia 1992 Feria del Libro infantil, pp. 2-6.
- 47 SANTIAGO, Michel. "Ilustradores del año", *El Urogallo*. Madrid: 1992, Bolonia 1992 Feria del Libro infantil, p. 47.
- 48 CASTEJÓN, Encarna. "La aventura del aire", *El Urogallo*. Madrid: 1992, Bolonia 1992 Feria del Libro infantil, pp.33-34.
- 49 M.S. (1993): "Contra viento y marea", op. cit., pp. 29-31.
- 50 GARCÍA SOBRINO, Javier. "Kifuko Yep-yep Nami-gú", *Peonza*. Cantabria: octubre de 1993, núm. 26, p. 52.
- 51 ANÓNIMO. "Entrevistamos a Francisco Meléndez", op. cit., pp. 25-32.
- 52 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op.cit., p. 93.
- 53 *Ibidem.*, p. 87-97.
- 54 *Ibidem.*, p. 89.
- 55 *Ibidem.*, p. 91.
- 56 *Ibidem.*, p. 94.
- 57 SANTIAGO, Michel. Entrevista incluida en "Ilustradores españoles", *El Urogallo*. Madrid: 1991, Bolonia 1991. Feria del Libro infantil, p. 40.
- 58 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op.cit., p. 95.
- 59 Pensamos se refiere a su obra *Tomí-Kikansha* o *El tren Tomí* (1995), continuación de *Las Aventuras de Mr. Boisset* (1993).
- 60 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit., p. 95.
- 61 *Ibidem.* p. 96
- 62 *Ibidem.* p. 92.
- 63 ANÓNIMO. "Francis Meléndez", op. cit., pp. 86-96.
- 64 La Internationale Jugendbibliothek (Biblioteca Internacional de la Juventud), con sede en Munich, selecciona y da a conocer cada año, con el nombre "The white ravens" (los cuervos blancos, traducible aquí por los mirlos blancos), una selección de 250 libros infantiles y juveniles de todo el mundo, que goza de un gran prestigio internacional como referente en el ámbito de la literatura juvenil e infantil.

- 65 Entrada sobre Francisco Meléndez en *Internacional children's library*. <http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRaveans?searchText=francisco+melendez>
- 66 *Ibidem.*
- 67 MARTÍNEZ, Luis. "Los inventos de Meléndez", op. cit., pp. 12-13.
- 68 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "La ilustración en libros infantiles y juveniles", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, pp.14-21.
- 69 DURAN, Teresa. "Breve panorámica de la trayectoria del álbum en España", en VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015, p. 128.
- 70 En un artículo anterior, la autora denomina esta variante como vía subjetiva, incluyendo los nombres de Francisco Meléndez en *El peculiar Rally París-Pekín* y de Anthony Browne en *Voces en el parque* como ejemplos de la misma. DURAN, Teresa. "Ilustración, comunicación, aprendizaje", *Revista de educación*, núm. extraordinario 2005, p. 247. http://www.revistaeducacion.educacion.es/re2005/re2005_18.pdf (14/02/2015)
- 71 DURAN, Teresa. "En el ruedo de la ilustración", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, pp. 91-103.
- 72 *Ibidem.*, pp. 91-103.
- 73 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009, p. 97.
- 74 *Ibidem.*, p.98.
- 75 POLANCO, José Luis. "Collage de palabras prestadas", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, pp. 104-116.
- 76 GUTIÉRREZ DEL VALLE, Diego. "Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: 2002, núm. 60, pp. 31-32.
- 77 *Ibidem.*, pp. 31-32.
- 78 TEJERINA, Isabel. "Leopold. La conquista del aire", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, p. 209
- 79 ANÓNIMO. "Leopold", *Revistababar*, 2005-2012 <http://revistababar.com/wp/?p=357> (01/05/2012)
- 80 Entrada sobre Francisco Meléndez en el blog de Koldo BARROSO. "Tras la estela de Francisco Meléndez" www.koldobarroso.com/behind-the-comet-francisco-melendez (28/06/2011)
- 81 *Ibidem.*
- 82 ROY SINUSÍA, Luis. "La obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: abril de 2010, núm. 92, pp. 55-63.
- 83 CASTRO, Antón. "Francisco Meléndez ilustra a Twain", *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 3 de octubre de 2010, p. 52.
- 84 Entrada sobre Premios Junceda 2011 en la web de Entrecomics <http://www.entrecomics.com.com/?p=63636> (09/06/2011)
- 85 ANÓNIMO. "Los diarios de Adán y Eva, de Mark Twain, ilustrados por Francisco Meléndez." *Darabuc. Literatura infantil e ilustración*, 8 noviembre 2010 <http://darabuc.wordpress.com/2010/11/08/los-diarios-de-adan-y-eva-de-mark-twain-por-francisco-melendez/>
- 86 ANÓNIMO. "Los diarios de Adán y Eva", *Revistababar* 2010-2012 <http://revistababar.com/wp/?p=2916> (05/08/2012).
- 87 GUTIÉRREZ DEL VALLE, Diego. "Biblioteca 25 años", *Peonza*. Cantabria: 2012, núm. 100, p. 91.
- 88 CISNEROS LAGUNA, Jesús. "Apuntes sobre el álbum ilustrado. Tres ejemplos ". Centro del Libro de Aragón. http://www.centrodellibrodearagon.es/asp/articulos_detalle.asp?cod=40 (05/06/2013)
- 89 MORÁN ORTÍ, José. "Los nuevos autores clásicos de álbumes ilustrados". *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119, p. 84.
- 90 BLASCO SÁNCHEZ, Fátima. *El diseño gráfico en la producción del libro en Aragón*, investigación predoctoral inédita (fecha de depósito 27/09/2012, Universidad de Zaragoza), p. 97.
- 91 BLASCO SÁNCHEZ, Fátima. "El diseño gráfico en las publicaciones de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, España". *RChD: creación y pensamiento*, 4(6), 2019, p. 7.
- 92 *Ibidem.*, pp. 3-9.
- 93 AZPEITIA, Ángel. "Francisco Meléndez", *Heraldo de Aragón*. Zaragoza: 6 de diciembre de 1985. Entre el 25 de noviembre y el 15 de diciembre de 1985, Francisco Meléndez presentó una pequeña muestra de su trabajo, compuesta por ilustraciones, carteles, aguafuertes e impresos.
- 94 Tuvo lugar en la sala de exposiciones de La Lonja de Zaragoza, entre el 25 de enero y el 23 de abril de 2018, y recogía una selección de ilustraciones de artistas próximos a la ciudad.

0.3. Objetivos

El propósito de la tarea que afrontamos quiere mostrar la capacidad narrativa de Francisco Meléndez Pérez enfocada hacia su obra ilustrada, dejando a un lado otras facetas como son su labor exclusiva de diseño o de grabado; tan extensa y de gran interés por otra parte.

Con este fin, el **objetivo general** de la presente investigación es estudiar el concepto de álbum ilustrado dentro de la obra de Meléndez, determinar las convergencias entre las características de éste y el actual concepto de álbum ilustrado y desentrañar en qué medida sus rasgos están influenciados por los referentes iconográficos que consultó el autor y se derivan de su propio proceso creativo.

Delimitado el objeto de estudio, para dotarlo de la mayor concreción posible, planteamos los siguientes **objetivos específicos**:

- Incorporar la revisión de parte de la obra ilustrada de Francisco Meléndez que, por su trayectoria y ayuda a la consolidación de un “género”, merece un estudio más profundo.

- Ofrecer un estudio del álbum en este autor que destaque su capacidad narrativa y reconozca su carácter innovador en el campo de la ilustración española del siglo XX.

- Evidenciar el interés específico que supone el uso que Francisco Meléndez hace de los distintos estilos y su capacidad de generar nuevos lenguajes, como aportación al desarrollo de los lenguajes plásticos.

- Poner de manifiesto la relación inseparable entre la personalidad (intención, discurso estético, intereses comunicativos) del autor y los lenguajes plásticos.

- Aportar, desde el punto de vista documental, un análisis útil y novedoso para el estudio del lenguaje de la imagen, en general, y del álbum en particular.

0.4. Metodología

Basándonos en las clasificaciones que realiza Eco¹, en torno a los temas y tipos de tesis, consideramos que en esta investigación confluyen problemas de carácter histórico y otros, más abstractos, que exigen un enfoque teórico o experimental. Ciertos conceptos deben concretarse desde el punto de vista historiográfico, desde la panorámica de algunas opiniones que sirvan de soporte.

La concreción de la obra ilustrada puede resultar compleja, siendo preciso un criterio de selección que ayude a distinguirla del resto de la obra gráfica del autor. Por ello, es necesario exponer y concretar ciertos conceptos teóricos relativos a la ilustración, el libro y el álbum ilustrado, así como determinar, en la medida de lo posible, sus especificidades.

Dado que nuestro trabajo pretende abarcar el sentido global de una parte de la obra del ilustrador Francisco Meléndez, en nuestra propuesta metodológica intenté evitar los análisis excluyentes. La comprensión del álbum en este autor no permite una óptica meramente formal que olvide el entorno que acoge la concepción personal de la misma. La necesaria aproximación a la obra desde el estudio de sus elementos formales constituye la base de lecturas posteriores².

Para abordar su análisis es necesario confrontar ideas de

autores diferentes y sus variadas formas de aproximación, no solo al álbum sino a otras manifestaciones artísticas que conjugan narración e imagen.

La invisibilidad del proceso de producción de un álbum, el modo en que se origina o la manera en que se incorporan a él o se articulan los diferentes elementos, implica que pasen desapercibidos los objetivos del autor eclipsando su potencial creativo y parte del valor de la obra.

La posibilidad de contar con algunos de los cuadernos de trabajo de Francisco Meléndez para encarar el estudio de sus álbumes nos acerca a la práctica de la ilustración, sin por ello excluir los valores formales o estéticos del producto acabado. El hecho de incorporar a nuestro trabajo las relaciones del álbum con aquellos materiales que intervinieron en su ideación resulta muy sugerente si revisamos las recomendaciones de Gadamer para aproximarse a la obra de arte:

Pero una cosa es segura: la ingenua obviedad de que un cuadro es una visión de algo – como en el caso de la visión de la naturaleza o de la naturaleza configurada por el hombre, que la experiencia cotidiana nos proporciona – ha quedado clara y radicalmente destruida. Ya no se puede ver uno intuitu un cuadro cubista o una pintura no objetual, con una mirada que se limite a recibir

pasivamente. Para ver, hay que llevar a cabo una actividad muy especial: hay que sintetizar personalmente las diversas facetas cuyos trazos aparecen en el lienzo; y luego, tal vez sea uno arrebatado y elevado por la profunda armonía y corrección de la obra, igual que ocurría antiguamente, sin problema alguno, sobre la base de la comunidad de contenido del cuadro³.

Su posicionamiento alejado de la concepción cerrada de la obra propone, más bien, una visión dinámica y no consolidada de ésta, entendiéndola como proceso de construcción y reconstrucción en continua transición:

Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza⁴.

Gadamer recomienda profundizar en la recepción y la experiencia artística activamente, participando en su juego, pues la propia obra propone un desafío que exige una respuesta:

... su identidad consiste precisamente en que hay algo «que entender», en que pretende ser entendida como aquello a lo que «se refiere» o como lo que «dice». Es éste un desafío que sale de la «obra» y que espera ser correspondido. [...] Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar⁵.

Teniendo en cuenta las consideraciones de este autor, puesto que el arte moderno ha extraído del pasado y de la

tradición su potencial impulso, ambos deben considerarse conjuntamente:

No es sólo que ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición, ni es sólo que el receptor de arte también esté permanentemente inmerso en la simultaneidad de pasado y presente. [...] Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irreplicable, constituye la esencia de lo que llamamos «espíritu». Mnemosina, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual, la memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes. Tendremos que preguntarnos qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy⁶.

Las anotaciones registradas en los cuadernos de Meléndez, a modo de memoria gráfica, evidencian el vínculo entre su obra y los lenguajes del pasado, modelo en su quehacer de ilustrador. Por ello, aunque el propósito de este estudio se concentra en el álbum ilustrado, una de las trayectorias en él planteadas se articula en torno a estos cuadernos de trabajo y se concentra en localizar las fuentes iconográficas utiliza-

das por Meléndez, estudiando la apropiación que hizo de las mismas y observando atentamente de qué manera influyeron en la generalidad de su obra editorial ilustrada, declinando la exégesis del resto de la obra de este autor. Para ello, se hace necesario diseccionar esa influencia y establecer relaciones documentales, formales o de estilo. Y, puesto que la referencia «ilustración» corresponde a imágenes que narran y que tienen como inmediato cometido difundir de manera visual un conocimiento, mostraremos los vínculos que la fuente original y la imagen final elaborada por F. Meléndez entablan respecto a la función práctica y a la intención narrativa.

Por otro lado, atendiendo a las indicaciones de Jan Mukrovský para el estudio del fenómeno artístico, de cara a descubrir las particularidades del álbum en Meléndez, adoptaremos un enfoque semiológico:

*Sólo el punto de vista semiológico permite a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo fundamental de la estructura artística, ...*⁷.

Este autor entiende que, si bien toda la estructura y componentes de la obra artística, incluso los «más formales» (colores, líneas), son virtualmente significativos, para el caso de las «artes temáticas», entre las que creemos se encuentra el álbum ilustrado, existe otro componente, el «tema» (contenido) de la obra, que funciona como eje cristizador de esa significación autónoma, haciendo de esa

obra un signo de comunicación. Así pues, en las artes temáticas las obras poseen la doble función de signo autónomo y comunicativo: «objeto estético»⁸ y «palabra»⁹. De ahí que, la otra dirección de la investigación se oriente a descifrar los significados explícitos e implícitos que, creemos, contienen los álbumes de este particular ilustrador y se concrete en la elaboración y aplicación de un modelo para su análisis e interpretación, óptimo para extraer sus temas y sintetizar los recursos narrativos utilizados por el autor en su elaboración y transmisión.

En este caso, si bien el núcleo de interés lo constituyen los seis álbumes del autor: *El verdadero inventor del buque submarino* (Ediciones B, 1989), *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991), *El peculiar rally París-Pekín* (Aura Comunicación, 1991), *El viaje de Colonus* (Aura Comunicación, 1992), *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (Ikusager, 1992) y *Las aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha* (Biblioteca Lastanosa, 1995); focalizamos nuestra atención en uno de ellos, *Leopold*.

Aunque nuestra primera propuesta aspiraba a un acercamiento individual y profundo al contenido de cada uno de los seis libros-álbum de Meléndez, la práctica analítica iniciada en cinco de ellos exigió mayor dedicación de la prevista inicialmente y resultó compleja, especialmente en lo referido a los enfoques literarios.

Una vez concretados y definidos los elementos textuales implicados, planteadas su ordenación y relaciones, así como los niveles de estudio, la construcción (y reconstrucción) del modelo fue simultánea a su ensayo con los álbumes.

En el ejercicio del análisis textual el estudio se aproximó a ciertos aspectos interdisciplinarios que, si bien lo enriquecieron, también lo complicaron. Los relatos soportados por el lenguaje escrito y por la imagen incluyen una doble narrativa, gráfica y literaria, y aunque priorizamos el estudio de los elementos visuales sobre los verbales, en estos medios mixtos resulta difícil disociarlos. Durante el proceso de la investigación necesitamos adecuar a nuestras necesidades metodológicas las aportaciones de la teoría del relato literario y cinematográfico, del álbum o del cómic, haciendo una libre interpretación de sus métodos de análisis.

La aplicación del modelo a cada álbum, además de conjugar la reflexión teórica y su práctica, exigía el desarrollo de un procedimiento útil para organizar y presentar clara y congruentemente los resultados del análisis, de cara a su posterior comparativa y a la formulación de conclusiones. La propia naturaleza de los álbumes, combinación de imágenes y texto, hizo que el diseño y la maquetación de un sistema expositivo en cuadros, apto para disponer los componentes del álbum ordenados según los códigos sobre los que, posteriormente, elaborar significados, supusiera nu-

merosos ensayos y elecciones buscando un equilibrio entre los datos incluidos y su legibilidad.

Algunos planteamientos literarios, las nociones relativas a hipertextualidad e intertextualidad, ampliaron la concepción del texto e integraron, más fuerte y coherentemente, el estudio de las fuentes iconográficas del ilustrador como eje fundamental en la investigación. También el estudio por menorizado de las relaciones contextuales exigió, en este autor que recurre a numerosas y variadas fuentes documentales, su búsqueda, consulta y la consiguiente actualización bibliográfica.

Por todo ello, para abordar el estudio del concepto de álbum ilustrado en Meléndez, cambiamos aquel primer planteamiento y decidimos utilizar la parte por el todo, renunciando a la intención inicial de aplicar a cada uno de los ejemplares el modelo completo de análisis e interpretación. Optamos por servirnos de los resultados obtenidos tras el análisis temático del que consideramos el álbum representativo en la producción de Meléndez, *Leopold*, como patrón con el que comparar el contenido de los cinco álbumes restantes; y, a la hora de comprender el funcionamiento de este particular formato de lenguaje (entendido como narración y como lugar de representación), ceñirnos al estudio profundo de este álbum, haciendo extensibles las conclusiones de este a la totalidad de sus álbumes.

Nuestro proceso de trabajo se ha desarrollado principalmente en las siguientes fases, la mayoría de las veces simultáneas:

Una *fase informativa* que con un enfoque panorámico localizó las fuentes que abarcan las diferentes áreas:

(1) Investigaciones previas sobre el tema, para lo cual fueron consultadas:

- Fuentes hemerográficas, como artículos, referencias o entrevistas al autor en prensa o en revistas culturales especializadas en literatura o en comunicación visual, depositadas en las hemerotecas de la BNE, de la Biblioteca de Humanidades «María Moliner» de la Universidad de Zaragoza y de la Escuela de Arte de Zaragoza, de la Biblioteca de Aragón o de otras comunidades; accediendo al documento impreso en papel, a través de prestamos inter-bibliotecarios o consultando archivos digitales. Su ubicación se llevó a cabo a través de los sistemas informáticos de búsqueda, aunque para ciertos ejemplares no resultaron efectivos. Se ha dado el caso de no poder localizar alguno de los documentos en ninguna biblioteca aragonesa, teniendo que recurrir a la Red Nacional de Bibliotecas Públicas.
- Catálogos de exposiciones individuales y colectivas a las que ha concurrido el autor, banco de recursos (SOL), foros de ilustradores o enlaces en internet (*Centro del Libro de Aragón, Instituto Cervantes, Children's Library*).

(2) Una historiografía de los conceptos de ilustración y álbum ilustrado, para poder establecer su ámbito y especificidad, una aproximación al álbum ilustrado que recogiera los intentos de definición, caracterización y análisis del mismo, y un estudio de situación de la ilustración en España en el contexto de su época de creación, para definir el ambiente en que se materializó su trabajo; atendiendo también a la época precedente, para conocer sus posibles antecedentes. Para ello se consultaron manuales que tratan el tema de la ilustración en general o de la ilustración infantil y juvenil en particular, monografías que recogen el resumen de conferencias en simposios que abordan este asunto y bibliografía especializada de la mano de autores que han profundizado en diferentes ámbitos:

- La teoría de la imagen como Román Gubern, Michel Melot, W. J. T Mitchell o Valeriano Bozal.
- La ilustración en general como Juan Martínez Moro o Vicente Pla Vivas.
- La ilustración del libro en España a través de Pilar Vélez, Nuria Obiols, Jaime García Padrino, Rosa Taberner, Teresa Colomer y Teresa Durán.
- Y el álbum ilustrado: Martin Salisbury y Morag Styles, Evelin Arizpe, Nuria Obiols, Jaime García Padrino, Rosa Taberner, Teresa Colomer, Cecilia Silva-Díaz, Teresa Duran, Sophie Van der Linden o José Manuel Trabado, entre otros.

(3) A fin de contextualizar la obra del autor, una visión general del marco sociocultural y de la cultura postmoderna, tomando como uno de los referentes para profundizar en esta última a Omar Calabresse y su análisis del *gusto neobarroco*.

(4) Desarrollo biográfico del autor y localización y catalogación de su obra editorial ilustrada, fundamento inevitable del estudio, para lo cual acudimos:

– A fuentes orales: entrevistas con el propio ilustrador y con Francisco Boisset o con el Dr Ángel San Vicente, próximos a él en el periodo de su mayor producción, han permitido extraer datos de su persona, su trayectoria y su perfil intelectual.

– A los ejemplares ilustrados por Francisco Meléndez, libros y álbumes, localizados a través de la consulta de catálogos en línea de la Biblioteca de Aragón y su red de bibliotecas y el Instituto Bibliográfico Aragonés, y mediante referencias bibliográficas; o bien adquiridos por la autora para facilitar su consulta y uso frecuente.

(5) Búsqueda de las referencias utilizadas por Meléndez para el desarrollo de su obra, localizadas en cuatro de sus cuadernos de trabajo que, a su vez, remitían a otras fuentes documentales, estilos, obras o autores de obligada consulta bibliográfica. Tres de ellos fueron cedidos por el autor y al cuarto pudimos acceder gracias a la amabilidad y generosidad de su propietario, el Dr. Eliseo Serrano¹⁰.

(6) Sistematización de las fuentes, necesaria por la cantidad y variedad de las mismas.

A esta primera fase le acompaña el *trabajo de campo* con los siguientes pasos:

(7) Localización de las imágenes y textos referidos por el autor en sus cuadernos.

(8) Ordenación y clasificación del material recopilado, estableciendo en ocasiones la relación entre la fuente localizada, el cuaderno y la obra ilustrada del autor.

A todo ello le ha seguido una *fase argumentativa*, en la que se establecen varias direcciones:

(9) Se presentan las aportaciones teóricas sobre los conceptos de ilustración y libro ilustrado, así como sus funciones y evolución, para entender su génesis y conocer los autores principales, fuera y dentro del país.

(10) Se expone la situación de la ilustración en España, en el contexto de la época de creación del autor, para plasmar el ambiente en que se materializó el trabajo del ilustrador, y en épocas precedentes para conocer sus posibles antecedentes.

(11) Se muestran los intentos pasados de definir el álbum ilustrado, sintetizando los conceptos que según varios autores lo caracterizan actualmente.

En base al material recopilado en el trabajo de campo, hemos

pasado a la *sistematización de las fuentes*, necesaria por la cantidad y variedad de las mismas:

(12) Con los cuadernos como hilo conductor, se examina el uso que hace de las fuentes y se recrea la incorporación de estas a sus ilustraciones, analizando la apropiación que el autor hace de las mismas en función del tipo de recurso semejante (documental, gráfico-plástico o narrativo) que incorpora a sus imágenes.

Fase de análisis del álbum en Francisco Meléndez:

(13) Primeramente, se plantea el diseño de un **modelo** para el análisis cuya **aplicación** permita caracterizar el concepto de álbum ilustrado en este autor. Para ello tomamos como punto de apoyo metodológico:

– Las pautas seguidas, en algunos estudios específicos en el campo del álbum ilustrado, por Kenneth Marantz, Peter F. Newmeyer, Barbara Kiefer, David Lewis, Betsy Hearne y William Moebius.

– Las aportaciones en lo relativo a los aspectos de la teoría del relato literario o del análisis del texto narrativo de Roland Barthes, Vladimir Propp, Gérard Genette, Claude Bremond, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y Mijail Bajtin; y del estudio temático de Cristina Naupert.

– Las perspectivas analíticas aplicadas al estudio del álbum (Emma Bosch, Fernando Zaparaín, Luis Daniel González), del diseño editorial (Enric Sa-

tué, Rosa Llop, José Martínez de Sousa), del contenido de la imagen (María del Carmen Agustín, Donis A. Dondis, Justo Villafañe) o de otras narrativas gráficas como el cómic (Sergio García, Rubén Varillas, Miguel Ángel Muro) o el cine (David Bordwell, Francesco Casetti, Federico di Chio).

(14) Se procede a la aplicación del modelo de análisis e interpretación propuesto a uno de sus álbumes, *Leopold. La conquista del aire*: inicialmente orientado a su historia, lo que deriva en la concreción de su contenido temático y, a continuación, a su discurso, desentrañando las estrategias narrativas utilizadas en él por el autor.

(15) Desde un enfoque comparativo, partiendo de los datos obtenidos tras el estudio de contenido del álbum, se examinan las temáticas comunes a los cinco restantes, estableciendo así los núcleos de interés recurrentes en el autor.

(16) Se lleva a cabo la interpretación y la organización de los datos obtenidos tras la aplicación del modelo de análisis, con la finalidad de generar datos útiles para la posterior comparación de la obra de Meléndez y el concepto de álbum ilustrado. Finalizado el proceso analítico se formulan unas primeras conclusiones que asientan el concepto de álbum en Francisco Meléndez y determinan sus cualidades principales, para su posterior comparativa con las del álbum ilustrado actual, extraídas en la fase informativa.

ESTRUCTURA DEL ESTUDIO

Las secciones que componen el presente trabajo se estructuran del siguiente modo:

El apartado de *Introducción* concreta un primer marco general: la justificación de la investigación evidenciada por la ausencia de otros estudios precedentes de calado que profundicen en la figura de Francisco Meléndez, en su obra y en su legado. Se ha planteado el estado de la cuestión, los objetivos que se persiguen en la investigación, la metodología aplicada en ella y la estructura con la que se presenta.

El capítulo primero plantea el *Marco teórico* dedicado a clarificar los conceptos de ilustración, libro y álbum ilustrado, revisa concisamente las aportaciones teóricas de otros autores y sus ensayos de definirlos o tipificarlos; así como un breve panorama de su evolución. Si bien no existe todavía consenso en la caracterización del álbum ilustrado, la síntesis de las opiniones recabadas nos servirá de referente en la comparativa con el concepto de álbum en Francisco Meléndez. Este apartado se completa con una breve aproximación al contexto socio-cultural que le rodeó, ampliado con una panorámica de la ilustración del libro infantil y juvenil en España durante el periodo que precedió y acogió la mayor parte de su producción editorial, las décadas de los años 80 y 90 del pasado siglo.

El capítulo segundo recorre ligeramente el desarrollo bio-

gráfico del autor, reparando en aquellas situaciones que consideramos relevantes para entender su personalidad, trayectoria profesional e intereses; y hace un repaso de su obra editorial, concretamente de los trabajos que entendemos pertenecen a la categoría de ilustración. Acompañamos este recorrido incluyendo, de seguido, el catálogo razonado de este sector de su obra editorial, que conduce al siguiente sub-apartado dedicado al seguimiento de las fuentes utilizadas en su elaboración, teniendo como hilo conductor los cuadernos del autor.

En el tercer capítulo se procede al diseño y a la posterior aplicación de un modelo para el análisis y la interpretación del álbum ilustrado en Francisco Meléndez:

- Inicialmente, se plantean las propuestas de otros autores, clarificando los aspectos que éstos consideran relevantes para el estudio del álbum.
- En base a la selección y combinación de estas aportaciones, proponemos las pautas y los parámetros con los que elaborar nuestro modelo.
- El modelo se presenta estructurado en dos niveles, la historia y el discurso, incluyendo en el segundo los elementos textuales, transtextuales y periféricos. Para todos ellos se precisan: las categorías y criterios de análisis (adoptados de otros modelos y autores que nos sirvieron de referencia), el modo en que se llevará a efecto (su proceso) y una propuesta

para plantear la síntesis de los datos extraídos tras la práctica analítica-interpretativa.

– La aplicación del modelo al álbum *Leopold. La conquista del aire*, se organiza igualmente según los dos niveles mencionados y al concluir cada uno de ellos se procede a la recopilación de resultados: se formulan los temas y motivos principales destilados del estudio narrativo de la historia y se exponen los recursos narrativos inferidos del estudio narrativo del discurso.

– Se plantea una discusión de resultados: primeramente se procede al estudio comparado de estos temas con los de los álbumes restantes. A continuación, se proponen los conceptos que definen el álbum ilustrado en Meléndez y los aspectos que lo caracterizan.

El capítulo cuatro recoge las conclusiones generales extraídas de la investigación, en base a los objetivos propuestos al inicio de la misma.

El capítulo cinco incluye las fuentes consultadas y el seis reúne en orden alfabético la bibliografía general y específica.

El capítulo de *Anexos* incluye dos de los apartados de la aplicación del modelo de análisis al álbum *Leopold. La conquista del aire: Análisis descriptivo y detallado de la lógica de las acciones y de la sintaxis de los personajes*. Y un archivo de audio con el registro de la entrevista mantenida con el Dr. Ángel San Vicente Pino.

Notas

1 ECO, Umberto. *Cómo hacer una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1883, pp. 32-35.

2 En este sentido recordamos las apreciaciones de Gadamer: "leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo". GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 77.

3 *Ibidem.*, p. 39.

4 *Ibidem.*, p. 70.

5 *Ibidem.*, pp. 73-74.

6 *Ibidem.*, pp. 41-42.

7 MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 39.

8 Con estos términos Mukarovsky hace referencia a la significación asociada a la «obra-cosa», al fenómeno artístico o símbolo exterior perceptible en el mundo sensorial. *Ibidem.*, p. 36.

9 *Ibidem.*, pp. 36-38.

10 El Dr. Eliseo Serrano nos permitió un acceso franco al diario de viajes de su propiedad, en el que Meléndez tomó minuciosas anotaciones durante su estancia en Japón en el año 1992. Agradecemos desde aquí su generosa disponibilidad.

I

MARCO TEÓRICO

1

Clarificación de conceptos

1.1. Concepto de ilustración

En este apartado trataremos de ajustar el concepto de ilustración, tarea que no resulta sencilla, entre otros motivos, por la amplitud del campo que abarca el término. Situada entre el mundo del arte y el de la comunicación de ideas o conocimiento, la ilustración es algo más que una imagen suelta, vaya o no acompañada de un texto.

Abordamos, pues, el tema exponiendo a continuación algunos de los planteamientos propuestos por varios investigadores que han concretado la especificidad de la ilustración; aquello que la diferencia de otro tipo de imágenes, y el tipo de relación que se establece entre ella y el discurso al que acompaña.



(Fig. 1) *Aesop's fables*. Ilustraciones de Arthur Rackham. London, New York, W. Heinemann, Doubleday Page, 1916.

Según Román Gubern¹, etimológicamente la ilustración nace de una intencionalidad realista y pedagógica, la de *ilustrar* (reproducir icónicamente) un objeto o acontecimiento.

El diccionario de María Moliner recoge la voz «ilustrar» como derivada del latín *illustrare*, y este, de *lustrare*. Como primer significado aparece el de “instruir, proporcionar cultura a alguien; proporcionar a alguien conocimientos o información sobre cierta cosa; y también, dar idea (una idea), descubrir. Ilustrativo, revelador, añadir a un impreso láminas, dibujos, etc., relacionados con el texto. Alumbrar².

Juan Martínez Moro, en su ensayo *La ilustración como categoría*³, lo completa con el significado de *lustrare*, trayendo a colación a Joan Corominas, según el cual el término se referiría a iluminar, o más propiamente, purificar. Y añade, además: revelar, dar luz al entendimiento, difundir la ciencia o el saber, instruir, civilizar. Según Martínez Moro, ilustración es tanto la acción y el efecto de ilustrar o ilustrarse como un dibujo, fotografía, etc., que acompaña al texto de un libro con esta misma finalidad.

Concretando en el contexto editorial, entiende por ilustración la representación visual del contenido parcial de un texto y excluye de ella aquellas imágenes que puedan cumplir una función meramente ornamental.

Pilar Vélez⁴ también marca la diferencia entre decoración, que hace referencia a ciertos elementos ornamentales añadidos al texto, e ilustración,

entendida cómo la representación gráfica del texto. Menciona cómo el interés por una y otra ha variado con el paso de los siglos.

Para otros autores como Martin Salisbury y Morag Styles, aunque el arte de la ilustración ha sido definido como interpretación u ornamento de una información textual a través de imágenes, éstas han llegado incluso a sustituir a la palabra⁵ (Fig. 1).



(Fig. 2) Detalle de la página introductoria al Icosahedron, de *Perspectiva corporum regularium* (1568), obra de Wentzel Jamnitzer (siglo XV).

El concepto de ilustración que defiende J. Mtnez. Moro trasciende su consideración como género creativo, pues lo trata como una categoría estética en la que se interrelacionan arte y conocimiento. Según él, puesto que la definición de ilustración va unida a la noción de descubrir o revelar una idea mediante el empleo de una imagen, toda imagen de ilustración ha de llevar implícitos dos factores: un vínculo con una idea previa, un texto, algo preformado, y su materialización formal mediante la complicidad de la plástica. Y de los otros conceptos reunidos en la misma definición: dar luz al entendimiento, difundir la ciencia o el saber, instruir, civilizar; deriva que identifique también ilustración con el alumbramiento de la razón. Afirma Mtnez. Moro que “La ilustración se genera en el vínculo entre imagen y conocimiento”⁶.

El autor relaciona la ilustración con el pensamiento, con la historia del conocimiento,

con la comunicación y con el arte (Fig. 2). Habla de la dialéctica cultural entre la naturaleza racional de la ciencia y la intuitiva del arte, y la confrontación entre conocimiento logocéntrico y conocimiento visual, que divide en dos lo que debería ser una experiencia única de aproximación oral-visual del ser humano al mundo. Y ve en la ilustración, tomada como categoría, la realización parcial de ese objetivo⁷.

A este respecto, en el ámbito general de la imagen, Dieter Mersch apunta:

*La producción de conocimiento siempre se ha mostrado dependiente de gran cantidad de técnicas y métodos visuales, tales como gráficas, modelos, diagramas o ilustraciones y reproducciones, pero estos apenas han recibido atención en relación a su propio carácter de medio o sus particulares estructuras y formas de representación. Dichos aspectos han sido incluso olvidados e ignorados por la filosofía de la ciencia*⁸.

Según este autor, el menoscabo de la imagen, marginada a las funciones complementarias de enfatizar o contextualizar el conocimiento, ignora su potencial en el proceso epistemológico como verdadero instrumento y método para producirlo⁹. El uso fundamental que han hecho de ella los científicos en las últimas décadas, impone reconocer la relevancia del papel ejercido por lo icónico¹⁰.

Mtnez. Moro nos recuerda cómo, ya a principios del siglo XVIII, el filósofo y político Anthony Ashley Cooper (1671-1713), también conocido como Lord Shaftesbury, consideraba esencial la ilustración de sus textos. Los grabados que los acompañaban no eran “meros *adláteres* al texto, y mucho menos motivos de ornamentación, sino que complementaban y resumían su pensamiento”¹¹. Y nos presenta a George Steiner quien, refiriéndose a las ilustraciones de sus propios libros, aclaraba que “... La mano dice verdades y alegrías que el lenguaje es incapaz de articular”¹². Tal como explica, durante miles de años, antes de la escritura, la imagen sirvió a nuestros antecesores para expresar las estructuras y formas del pensamiento humano.

(Fig. 3) Grabado hermético. Francia, circa 1520.



Según Mtnez. Moro es en el siglo XX cuando aparecen corrientes y autores que vinculan estrechamente la estética con el conocimiento; con una ausencia casi generalizada, o bien en clave negativa, de alusiones al fenómeno de la ilustración. La ilustración gráfica no ha sido considerada una manifestación artística, sino un mecanismo funcional para crear imágenes de segundo orden¹³. Menciona el caso de Roman Ingarden, estudioso de los fenómenos que se producen y derivan del encuentro entre la obra literaria y el lector, que entiende la ilustración gráfica de una obra literaria como un elemento ajeno que contamina

y empobrece las expectativas o precisiones individuales de cada lector-receptor, producto de las ambigüedades del texto, buscadas o no por el autor.

Y, también, la similar concepción del fenómeno ilustrativo que ofrece otro autor, Hans-Georg Gadamer, quien lo considera un género secundario, forzosamente subrogado a un texto. Pero el autor destaca la apreciación positiva de Gadamer que, refiriéndose no a la ilustración aplicada a la literatura sino al ámbito del conocimiento, aprecia ocasionalmente un necesario concepto de ilustración capaz de conjugar intuición y el símbolo (Fig. 3).

Martínez Moro también expone que, frente a estas posiciones, otras corrientes estéticas afines a la *posmodernidad* establecen nexos funcionales entre la producción artística más reciente y el ámbito de la ilustración gráfica. La *posmodernidad* ha puesto en tela de juicio valores y categorías utilizados anteriormente y, frente a otros modelos ya caducos, se perfila otro panorama donde la ilustración como concepto y las artes gráficas como medio y método generador de arte se incorporan como protagonistas.

Mtnez. Moro afirma que en la unidad entre ilustración y texto se da entre ambos una particular e irremediable relación de mimetismo translingüístico. Mímesis que va

desde la fiel dependencia de la imagen respecto al texto hasta la libre invención. Pero aclara que ilustrar no significa subordinación en el sentido de una estéril relación entre imagen y texto: los esfuerzos de ambos se conjugan en busca de una entidad estética superior¹⁴. Y ejemplificándolo en la ilustración de obras literarias, considera a la ilustración una aportación a la estética, la práctica o el conocimiento del texto.



(Fig. 4) John Flaxman. Minerva, asumiendo la figura de la hermana de Penélope, le avisa a la reina de Ítaca el retorno de su hijo Telémaco. Ilustración para la *Odisea* de Homero, s. XVIII.

Por lo que respecta al concepto de mimesis y a la no dependencia de la ilustración respecto al texto, se une a otro autor, Valeriano Bozal, que pone como ejemplo de equilibrio, unidad y simplicidad las ilustraciones de John Flaxman para *La Iliada* y *La Odisea* (Fig. 4), y compara la imagen mimética de Flaxman con el agua en la metáfora de Winckelmann, limpia, transparente y quieta, espejo natural, que no interviene en el objeto reflejado, ni lo distorsiona, tan solo lo refleja, y en ella queda impreso¹⁵: la narración, que debe atender a lo contado y, también, al espíritu que de ello se desprende, crea en Flaxman

un «lenguaje plástico» producto del esfuerzo de *mimesis* que es consustancial a la ilustración¹⁶. Respecto a la nobleza respectiva de las diferentes artes, Valeriano Bozal cita la posición de Leonardo da Vinci; llamando nuestra atención sobre el paralelismo establecido entre pintura y poesía, pues lejos de aceptar la jerarquía de órdenes, “el artista compara palabra e imagen en cuanto procedimientos de *mimesis* o imitación, en cuanto formas de imitar la realidad, dándole aquí al término imitar un sentido originario: crear una cosa en lugar de otra, convertir una cosa en otra, afirmar que «esto es aquello», tal como había indicado Aristóteles”¹⁷.

Para Valeriano Bozal, la condición de las imágenes es diferente a la de las palabras, quedando delimitados sus ámbitos. La imagen representa y es adecuada para la representación; y la palabra significa y es adecuada para la narración. A continuación, trae las ideas medulares de Lessing que, según él, conducen a la necesaria acotación de un ámbito de lo poético y de un ámbito de lo visual y a comprender su actividad mimética como un acto cognoscitivo. Para Lessing, la pintura solo alcanza a utilizar un momento puntual de la acción en el que todos los cuerpos coexisten, por lo que debe de elegir el más fructífero, aquel que atienda en lo posible al momento previo y al siguiente. En la poesía las acciones transcurren en el espacio y los

cuerpos participan en ellas, pudiendo utilizar una cualidad de los mismos, por lo que es necesario elegir aquella que, de un modo plástico, evoque la imagen del cuerpo que más se aproxime a sus intereses¹⁸.

También Michel Melot se refiere a estas ideas de Lessing como ordenadoras dentro de este ámbito y de acuerdo con ellas expone: *La imagen no es la palabra y no le debe nada. La lengua puede abstraer, generalizar, dialogar, enunciar el futuro o el condicional. La imagen está siempre en presente de indicativo, global, inmediata...*¹⁹. Y recuerda a otros autores modernos quienes, retomando esta tesis, consideraban a la imagen irreductible al lenguaje.

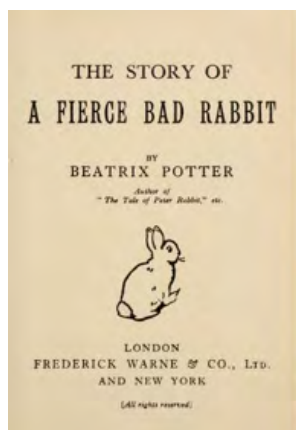
Otro autor, Vicente Pla Vivas, cita también este mismo fragmento de Lessing que asigna la temporalidad como el ámbito de desarrollo de la literatura y el espacio como el ámbito de las imágenes; definiendo como cualidades específicas de las imágenes gráficas la simultaneidad, la globalidad, la concreción y la descripción, frente a la linealidad, sucesión y

narración, correspondientes al dominio de lo escrito²⁰. Sin embargo, este autor resalta como esa delimitación tan estricta de los ámbitos de las distintas artes no es tal, al extender la temporalidad a las imágenes; cuando aconsejando coger el momento más fecundo, que mejor explique lo que ha sido y lo que será, supone una proyección en el tiempo, en el antes y el después.

Denise Dupont-Escarpit²¹, tratando de establecer las relaciones que entablan texto e ilustraciones en los libros ilustrados, y en concreto el libro infantil, resalta la ambigüedad de la situación. Por un lado, se ajusta al sentido de la ilustración como imagen que *explica* un texto pues, bien como refuerzo o para favorecer su comprensión, la ilustración necesita al texto previo donde reposa (Fig. 5). Sin embargo, para el pre-lector, por ejemplo, un niño que no sabe leer, la imagen, ya sea plástica o un texto escrito, es anterior a la palabra escrita y a su significado; o simultánea a la palabra oída en el caso de la lectura compartida con un adulto. Para la autora, las dificultades en el aprendizaje de la lectura ocasionan el dominio de la palabra escrita y su significado sobre la imagen gráfica y pictórica de la ilustración, de inmediata recepción.

Además, la estudiosa destaca cómo, en la actualidad, los ilustradores transforman el texto en imágenes que recrean su contenido y postula que, frente a épo-

(Fig. 5) *The story of a fierce bad rabbit.*
Ilustrado por Beatrix Potter. London,
New York, Frederick Warne & Co., 1906



cas pasadas en las que el ilustrador decoraba las páginas de un texto y la ilustración estaba sometida a éste, existe un nuevo estatus para ella en el libro infantil actual. La ilustración contemporánea dispone de autonomía y, aunque su creación depende del texto, también se distancia de él cuando comunica la particular perspectiva del artista.

Así, en el libro ilustrado coexisten dos lecturas diferentes: la del texto escrito y la de la imagen; que enriquecen la afectividad, la imaginación y la capacidad de juicio crítico del lector

En el intento de establecer una especificidad de la ilustración afirma que ésta, a su manera, debe de narrar, siendo una manera más de trasladar el relato. Y, por lo tanto, irá acompañada de él pues tomada aisladamente perdería la esencia que la caracteriza. La valoración de la imagen no debe ceñirse a un discurso estético donde por el hecho de ser bella sea considerada *buena ilustración*. La ilustración agrupa elementos técnicos que conjugan los ámbitos del arte y de la comunicación.

Teresa Duran, en su atento análisis sobre los distintos lenguajes que convergen en el álbum ilustrado, intenta definir la especificidad de la ilustración respecto a las demás modalidades plásticas; destacando que, si bien toda ilustración es una imagen, no toda imagen es una ilustración. La autora considera como intrínseco y específico de la

última el tipo de comunicación narrativa, argumental y secuenciable que ésta establece entre el emisor y el receptor. La ilustración sería una persuasiva imagen narrativa.

Duran resalta la dificultad que supone el intento de definir el concepto de ilustración, "... ya que unánimemente todos cuantos intentan dar una definición más o menos exacta detectan la insuficiencia con que esta palabra es definida en el diccionario y la amplitud del campo que pretende acotar..."²². Sin embargo, destaca de todas las definiciones a su alcance un común denominador: su carácter de lenguaje.

Además, esta autora destaca lo que denomina la coordenada temporal de la ilustración. Aunque el espacio es aquella red de coordenadas donde se desarrolla la imagen, Duran nos recuerda los estudios de otros autores que dividen las artes según su vocación narrativa. "Las artes que la poseen pasan a denominarse «artes del tiempo», porque necesitan una cierta duración temporal para comunicar la totalidad de su contenido. El cine, la danza, la música, la poesía, la literatura en general, necesitan que el tiempo transcurra para mostrar su mensaje de forma total y completa. Por el contrario, la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, etc., forman parte de las llamadas «artes del espacio», porque todo su significado se ofrece de forma inmediata, simultánea, dentro de las coordenadas de éste"²³.

Nos parecen muy acertadas las apreciaciones de Teresa Duran, para quien la ilustración se encontraría en la intersección de ambas coordenadas del arte: las del tiempo y las del espacio. "... Desde el punto de vista de la técnica empleada por el ilustrador (el emisor), es un arte espacial. Desde el punto de vista del receptor es un arte temporal..."²⁴. Así pues, define la ilustración como "conjunto de imágenes secuenciadas siguiendo un hilo narrativo

coherente, susceptible de ser leído como un relato de una cierta autonomía respecto al texto, en caso de que lo haya"²⁵. Sin embargo, también advierte que el lenguaje de la ilustración posee un factor temporal diferente al del texto. La lectura textual entraña un mayor grado de subjetividad que la lectura visual; por lo que la temporalidad narrativa del discurso de la ilustración difiere de la del texto en el grado de interiorización de su recepción.

Notas

- 1 GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. México: GG MassMedia, 1992, p. 215.
- 2 MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1997, p. 90.
- 3 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L, 2004, pp. 57-59.
- 4 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX". En: Escolar, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L. 1996, pp. 195-196.
- 5 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p. 7.
- 6 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 69.
- 7 *Ibidem.*, p. 14-15.
- 8 MERSCH, Dieter. "Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas". En: GARCÍA VARAS, Ana. *Filosofía de la imagen. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 268*.
- 9 *Ibidem.*, p. 268.
- 10 *Ibidem.*, pp. 267-268.
- 11 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 15.
- 12 Citado en MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 21. La exposición completa de estas ideas aparecerá en Steiner, George: *Errata*. Madrid: 1998, p. 196.
- 13 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 31-36.
- 14 *Ibidem.*, pp. 67-69.
- 15 BOZAL, Valeriano. *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987, pp. 153-154.
- 16 *Ibidem.*, pp. 180-182.
- 17 *Ibidem.*, p. 111.
- 18 Citado en BOZAL, Valeriano. *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, op. cit., p. 186. La exposición completa de estas ideas aparecerá en LESSING, G. Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Editora Nacional, D.L., 1977, pp. 165-166.
- 19 MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010, p. 55.
- 20 PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2010, pp. 22-24.
- 21 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "La ilustración del libro infantil: un arte ambiguo", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1999, núm. 51, pp. 22-29.
- 22 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009, p. 78.
- 23 *Ibidem.*, p. 80.
- 24 *Ibidem.*, p. 81.
- 25 *Ibidem.*, p. 82.

1.2. Funciones de la ilustración

El presente apartado se abre con una cita de Lord John Vernon sobre el potencial de la ilustración, que Teresa Durán recogió en su propio estudio. Esclarece de forma concisa las diferentes funciones que desempeña dicha categoría:

La ilustración es un arte instructivo: ensancha y enriquece nuestro conocimiento visual y la percepción de las cosas. A menudo interpreta o complementa un texto o clarifica visualmente las cosas que no se dejan expresar con palabras. Las ilustraciones pueden explicar el significado mediante esquemas o diagramas o exponer conceptos imposibles de entender de una forma convencional. Pueden reconstruir el pasado, reflejar el presente, imaginar el futuro o mostrar situaciones imposibles en un mundo real o irreal. Las ilustraciones pueden ayudar, persuadir y avisar de un peligro; pueden desvelar conciencias, pueden recrear la belleza o enfatizar la fealdad de las cosas; pueden divertir, complacer y conmover a la gente¹.

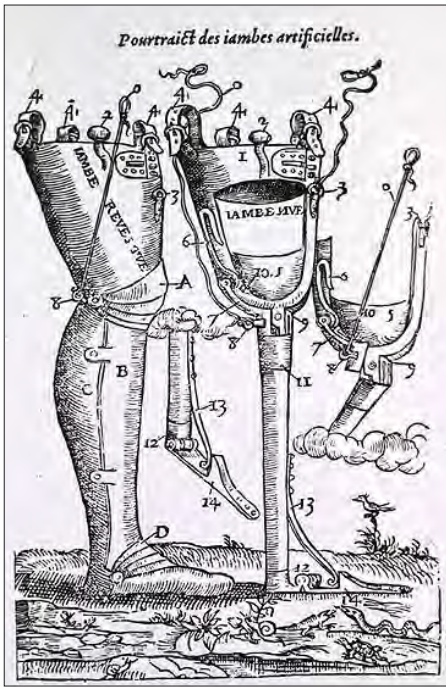


(Fig. 1) Dibujo de estudio sobre la mecánica de fluidos. Leonardo de Vinci, 1508-09.

J. Mtnez. Moro identifica el concepto de ilustración con “una necesidad prioritaria por comunicar información y conocimiento del orden que sea: religioso, hermético, filosófico, moral, político, social, científico o estético; que ha adoptado diferentes modelos y fórmulas a lo largo de la historia de la creación de imágenes”².

Discrimina entre dos tipos genéricos de ilustración gráfica en función del grado de implicación de la imagen con el conocimiento.

Por un lado, estarían las imágenes informativas: relacionadas con la realidad, cualquier representación naturalista de un objeto, donde la principal aspiración es lograr un elevado grado de semejanza y fidelidad con el original. Antes que nada, busca la claridad de la representación en beneficio de la información empírica. La ilustración aparece aquí como ejemplo visual que alude, enriquece el texto supeditándose a él, cumple un papel trascendental en la transmisión de conocimiento y posee una función descriptiva e informativa (Fig. 1).



(Fig. 2) Piernas artificiales diseñadas por Ambroise Paré. Xilografía perteneciente a su *Oeuvres*, 1575. Del ejemplar perteneciente a Army Medical Library.

(Fig. 3) André Vésale, *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, Jean Oporin, 1555.

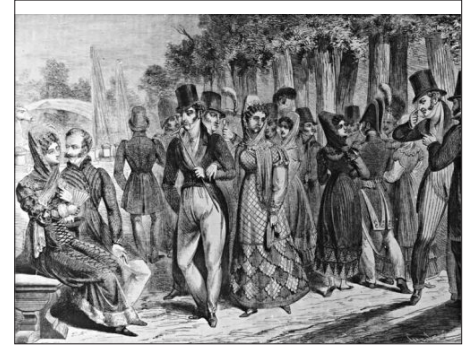


Según el autor³, esta sería la función más sencilla y eficaz que cumple la ilustración gráfica en el libro impreso; aunque no por ello cumpla un papel neutral, pues lleva asociada la consolidación de un nuevo patrón visual de aproximación al mundo.

Tiene su paradigma en el ámbito científico, técnico y enciclopédico, a través de las descripciones visuales de objetos y fenómenos (Fig. 2). Sin embargo, no se centra solo en lo más tangible e inmediato, tal como sucede en ciencias como la botánica, o disciplinas técnicas como la arquitectura; sino que también abarca lo oculto o inalcanzable en disciplinas como la astronomía, la medicina (Fig. 3) y la biología microscópica. Plantea una relación entre arte y ciencia que surge cada vez que ésta se sirve de los recursos que le ofrecen las artes gráficas para cumplir objetivos informativos y formativos.

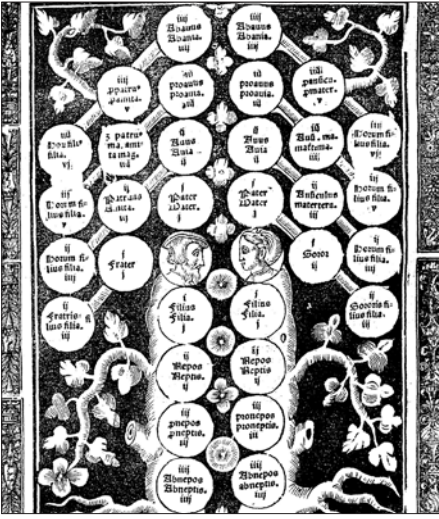
El autor contempla que dicha función también se encuentra en la prensa diaria y las revistas de actualidad⁴. Para respaldar esta opinión, alude al historiador Bernardo Riego, quien identifica en el siglo XIX la aparición de un nuevo rango cultural en la prensa gráfica que califica como imagen de actualidad⁵, y defiende que las revistas funcionan al modo de un catálogo visual del mundo moderno (Fig. 4). Respecto a ella comenta, además, una función sociocultural pues, des-

de la perspectiva sociológica, esta categoría de ilustración informativa tuvo un fuerte impacto cultural, consolidó unas «pautas narrativas» y «unas estrategias del discurso visual» que sobrepasan la mera información.



(Fig. 4) *El Paseo del Prado*, Madrid 1825. Imagen publicada en la revista *La Ilustración Española y Americana*.

Como afirma Riego, las ilustraciones construyen la realidad más que cualquier otro tipo de imagen: inducen la comprensión de los sucesos de un modo concreto⁶. Y, por otro lado, a diferencia de la ilustración informativa, sitúa la ilustración ligada al problema de transmisión visual de ideas en tanto que expresión visual del conocimiento. Aquí *ilustrar* no se refiere a producir imágenes que enriquezcan el texto, sino a instruir en una idea por medio de imágenes, haciendo uso de esquemas compositivos diferentes a los habituales en el naturalismo descriptivo, más propio de la ilustración informativa. Con mayor autonomía de la realidad, los criterios dominantes serán efectividad, economía y claridad en la comunicación⁷.



(Fig. 5) Ilustración con cuadro de consanguinidades perteneciente al siglo XVI.

No hay otras leyes sino las que promulga el propio texto o idea. La ilustración se hace metafórica, expresando ideas y conocimientos a través de imágenes (Fig. 5).

La ilustración del conocimiento representa mediante imágenes hechos no empíricos, y tiene como función abrir nuevas vías para la imaginación y el pensamiento. A lo largo de la historia, la ilustración ha ofrecido nuevos modelos de expresión visual a través de planos cartográficos, sistemas astronómicos, esquemas

y diagramas ideográficos, paradojas visuales, ... Entre los ejemplos que J. Mtnz. Moro expone en su libro con respecto a esta función de la ilustración, dos de ellos son especialmente significativos. Uno de ellos se refiere a la función de transmisión y expresión del conocimiento que posee la imagen, y apunta a la literatura emblemática: construcciones literario-visuales, basadas en la unidad entre imagen y palabra que aparecieron en el siglo XVI, y continuaron su desarrollo a lo largo del XVII, y cuyo cometido era la captación y transmisión de ideas (Fig. 6). Se sirven de la dificultad como recurso pedagógico para afianzar sólidamente un saber; reuniendo motivos iconográficos dispares o de distinta naturaleza, utilizando la paradoja, la contradicción y el enigma para llegar al conocimiento profundo de las cosas. Según el autor, la imagen en la emblemática

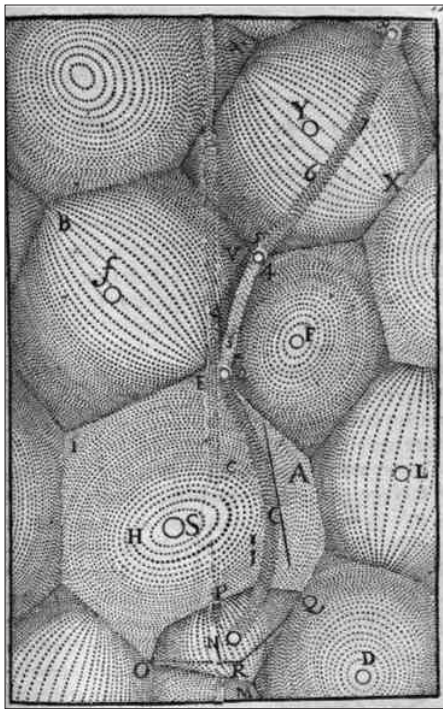
barroca trasciende la función meramente explicativa; pues cumple la función de llevar a la comprensión de aquel significado que no puede ser transmitido o expresado exclusivamente mediante palabras. Y es esta consideración de metáfora visual adjudicada al emblema barroco lo que según él se aproxima a una definición moderna de la ilustración, complemento y alternativa al logocentrismo dominante en la república del conocimiento⁸.

Si consideramos que las tres opciones generales de presentación de que disponen los mensajes visuales para comunicar visualmente, optimizando sus recursos, son la figuración, la abstracción y el símbolo, el emblema sería ejemplo de aplicación conjunta de aquellas tres, junto con las parábolas visuales, los jeroglíficos, los esquemas, gráficos cabalísticos, diagramas, etcétera⁹.

El otro ejemplo gira en torno al filósofo francés René Descartes, y se refiere a las ilustraciones que acompañan su obra impresa. El autor afirma que la elaboración de modelos cognitivos visuales en base a ilustraciones gráficas estimuló un nuevo sistema de razonamiento en torno a los procesos naturales y de representación, demostración y explicación del nuevo paradigma epistemológico. Y destaca cómo, a pesar de la valoración peyorativa que el filósofo otorgaba al sentido de la vista (puesto

(Fig. 6) Perteneciente a *Emblemata nova* de Andreas Friedrich, grabado de Jaques de Zettre, publicado por Lucas Jennis en Frankfurt, 1617.





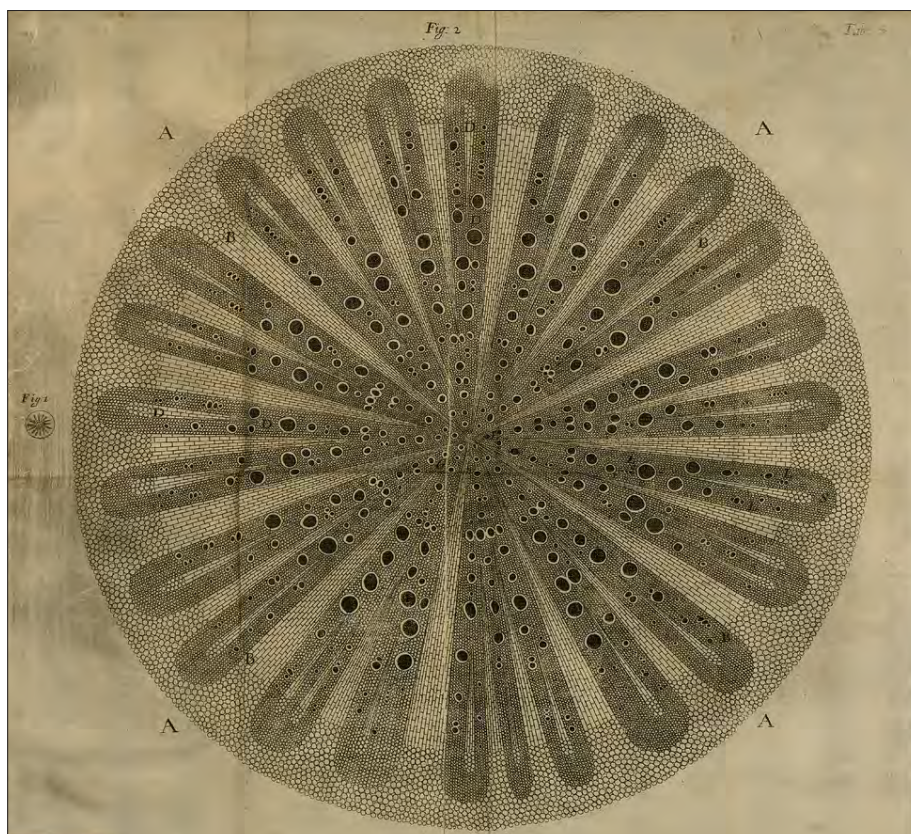
(Fig. 7) Descartes *Tourbillons cartésiens* de *Principes de la Philosophie II*, 1647.

que fácilmente nos conduce al error) y el escaso interés de Descartes por las artes plásticas, sí defiende la imagen visual ya que, en su opinión, algunas premisas de la matemática y la mecánica se presentaban mejor a través de la demostración visual que de la verbal¹⁰.

Resalta cómo para Descartes la ilustración no es imitación, sino una herramienta necesaria para el ejercicio analítico, resultado de la consecución de un método; produciendo una reconstrucción abstracta de la realidad. En concreto, las ilustraciones explicativas del magnetismo intentan representar un fenómeno velado al pensamiento (Fig. 7).

Expuesta esta dicotomía entre información y conocimiento, ya sea analógico o metafórico, Mtnez. Moro se plantea frente a estos dos tipos de ilustración

(Fig. 8) Ilustración perteneciente a *An Idea of a Phytological History Propounded, Together with a Continuation of the Anatomy of Vegetables, Particularly Prosecuted upon Roots*, 1673. Nehemiah Grew.



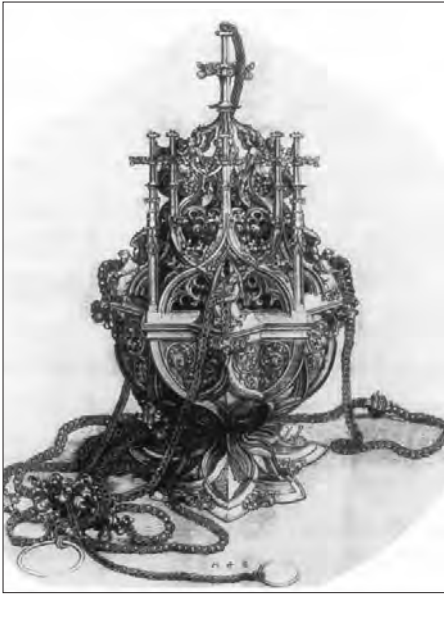
si existe un estatus diferente para las imágenes ligadas a uno u otro campo.

Tanto si el origen de la imagen deriva de la realidad empírica y es de índole descriptiva o imitativa, como si parte de una idea, siendo una ilustración de elaboración metafórica, ambas están estrechamente relacionadas con el conocimiento. Sin embargo, es el segundo tipo el que según el autor ha de servir para construir su definición más sólida y trascendente.

Y en ambos casos, también la imagen científica debe optar por una forma de presentación, y no solo de representación que si bien prefiere ser neutral hace suyos algunos cánones estéticos (Fig. 8). Desde las bellas imágenes que ilustraron los cartularios astronómicos hasta las simulaciones de la astrofísica actual, los modelos visuales vigentes o dominantes "... tienen un componente estético que en algunos casos roza el más puro barroquismo visual"¹¹.

Según palabras de Mtnez. Moro:

..., dentro del universo de imágenes creadas por el ser humano, ha sido precisamente en el campo de la ilustración, y concretamente en el de la ilustración científica y aquella dedicada a la transmisión del conocimiento en general, donde la faceta cognitiva que pueda poseer el arte ha encontrado su natural y más fecundo desarrollo. Algunas de ellas han traído



(Fig. 9) Ilustración antigua de un incensario medieval. Dibujo de Montalan sobre el de Martin Schongauer (1448-1491), publicado en *Magasin Pittoresque*, París, 1850.

*consigo nuevas maneras de ver el mundo o transformar el pensamiento visual*¹².

Mtnez. Moro añade todavía otra función para el caso específico del conocimiento artístico donde, basándose en las teorías de Ivins, defiende el papel que en el pensamiento estético occidental ha cumplido y aún cumple la ilustración a causa de la decisiva influencia plástico-lingüística dictada por cada autor y medio gráfico: “la obra de origen queda interpretada en función del soporte utilizado, de la habilidad de cada grabador y de su sistema normativo de escuela”¹³ (Fig. 9).

Refiriéndose a la ilustración de obras literarias, este Mtnez. Moro autor atribuye a la imagen otra función: fijar una interpretación visual a una escena o un paisaje. Y en el caso concreto del libro de cuentos infantiles, la ilustración alimenta la imaginación del lector. La posibilidad de visualizar los seres y los paisajes “ha servido siempre como espoleta de disparo para la imaginación infantil. En estos libros, imagen y palabra forman una unidad inseparable para aquellos lectores que son capaces de desarrollar la más intensa empatía con lo narrado”¹⁴. El libro ilustrado en su vertiente literaria conjuga, además, la expresividad de la interpretación plástica con la obra escrita (Fig. 10).

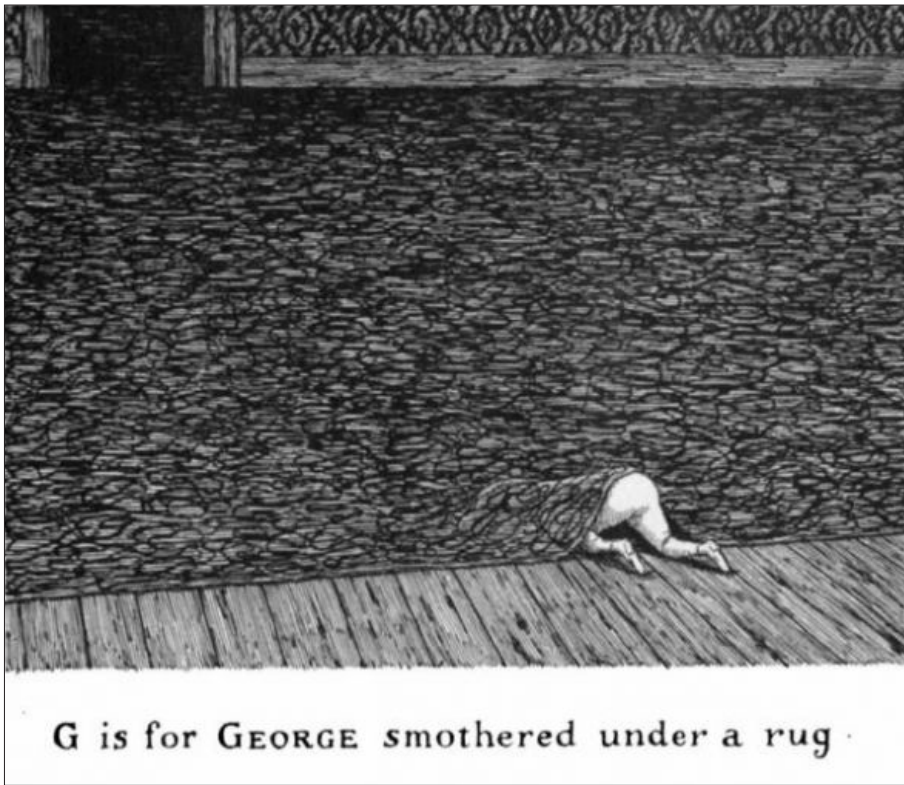
Vicente Pla Vivas, en su interés por analizar el sistema de atribuciones en las imágenes,

cita un artículo¹⁵ que considera relevante para la determinación de las funciones específicas del discurso gráfico de las ilustraciones; en su relación con los textos y como transmisoras de información y conocimiento. Destaca dos aspectos esenciales: “que la imagen que ilustra libros no se plantea como un objeto meramente complementario o documental de algún aspecto concreto del discurso literario, sino con una función alternativa que se ejerce con total autonomía en el orden de la transmisión de conocimiento”¹⁶. Por su inmediatez y facilidad de captación, las imágenes ilustrativas son el instrumento de sustitución adecuado para la transmisión de ideas para quienes, por su naturaleza, son más sensibles a las imágenes que a los textos o tienen dificultades para el seguimiento de la lectura.

Pero esta inmediatez asociada a las ilustraciones únicamente se produce en la percepción de éstas, que con el primer golpe de vista capta la totalidad de los detalles. Las imágenes son conservadas durante tiempo y recreadas posteriormente; pudiendo extraer de ellas, mediante la imaginación, el mismo provecho que el de una lectura instructiva. Así pues, para el autor “el segundo aspecto remarcable del artículo habla de la elaboración mental de las imágenes captadas en un tiempo posterior, extendido en forma de meditación. Hay que «destilar los jugos»”¹⁷. Y

(Fig. 10) *Edipo* (Lámina 7), de Max Ernst perteneciente a *Une semaine de bonté* ou *Les 7 éléments capitaux*, 1934.





(Fig. 11) Ilustración perteneciente a *Los pequeños macabros*, uno de los tres tomos de *La Fábrica de Vinagre* (1963), de Edward Gorey.

de la destilación de ellos surge la significación de detalles obteniendo “el conocimiento auténtico (lo que el texto llama una educación intelectual) y con capacidad de fijación permanente en el individuo (pues también es educación «moral»)”¹⁸.

Estos dos principios aparentemente contradictorios, el de inmediatez para la percepción y el de lo permanente para su elaboración mental, son recogidos en un término conciliador, “el de condensación de información, que el individuo ha de desplegar después para educarse”¹⁹ (Fig. 11).

Respecto a la ilustración presente en la literatura infantil y juvenil, Denise Dupont-Escarpit diferencia, por un lado, una función pasiva; consistente en decorar el texto para embellecer el libro. Y otra función activa, que jugaría un papel en la lectura del texto donde el ilustrador in-

terpreta el texto, impulsando con ello el lenguaje gráfico y pictórico. La imagen cumple un papel múltiple para el lector: mediadora del escrito, creadora de un ámbito imaginario y estimuladora del sentido estético²⁰.

Walter Benjamin, en un artículo sobre el libro infantil, menciona unas cartillas raras y apasionantes que juegan mediante las imágenes (Fig. 12), a las que adscribe otra función: “... La imperiosa exigencia de describir el contenido de esas estampas despierta en el niño la palabra [...]. Así el niño proyecta sobre ellas su imaginación. Junto con el lenguaje le enseñan la escritura jeroglífica...”²¹.



(Fig. 12) Detalle de un libro de enseñanza intuitiva mencionado por Walter Benjamin, donde las imágenes eran acompañadas de versos infantiles, titulado *Steckenpferd und Puppe* (Nördlingen, 1843) de J. P. Wich.

Al catálogo de opiniones eruditas se suma la de Teresa Duran, que parece apropiada cuando ella ensalza la función comunicativa de la ilustración. Partiendo de la importancia y de la necesidad de una formación estética a cualquier edad, en el marco de una sociedad que rinde culto a la imagen, la autora argumenta que las acciones de ver, leer y saber son equiparables.

Según nos explica, y basándose en demostraciones de otros teóricos, en un periodo anterior al proceso de alfabetización nuestra mente opera de manera inteligente por esquemas de signos previos al habla y, para prevenir personas iletradas visualmente, aconseja la variedad de estímulos y un medio que no priorice un determinado tipo de percepción de signos, como ocurre en nuestra sociedad contemporánea que, si bien considera óptima la lectura, no se cuestiona en qué consiste leer²².

La función comunicativa de la ilustración, que la autora sintetiza en seis vías comunicativas²³, y la lectura visual, que implica reconocer, identificar e imaginar, contribuyen

al pensamiento proyectivo; y potencian las facultades más inteligentes y progresivas de las personas.

Para coronar este apartado, el ilustrador Ulises Wensell (Fig. 13), quien califica a la ilustración de *pintura literaria*, explica cómo ambos mensajes, texto e ilustración, forman la sensibilidad del individuo que los recibe, preparándolo para el futuro²⁴.

Y Rosa Tabernero, en un capítulo donde acentúa el papel fundamental que ha adquirido la imagen en el discurso infantil, asocia la posición sobresaliente de la ilustración en el siglo XX a la figura de un nuevo receptor, muy familiarizado con los sistemas audiovisuales y que necesita una nueva forma de contar. De ahí que, en su reflexión sobre las funciones de la ilustración conceda a ésta un papel sustitutivo de la oralidad, donde el ilustrador sustituye al narrador tradicional y las imágenes se transforman en la voz que comunica ciertas cualidades del significado que el lenguaje oral no alcanza a transmitir²⁵.



(Fig. 13) Ilustración perteneciente a Ulises Wensell para *El hombrecito vestido de gris*, Alfaguara, Madrid 1978, de Fernando Alonso.

Notas

1 Citado en DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009, p. 78. La exposición completa de estas ideas aparecerá en VERNON LORD, John. *Some aspects of what an illustrator as to think about when creating children's picture books*. Ponències del IV Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

2 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004, p. 57.

3 *Ibidem.*, pp. 115-130.

4 *Ibidem.*, pp. 64-70.

5 Citado en MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 64-65. La exposición completa de estas ideas aparecerá en RIEGO, Bernardo. *La*

construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX. Santander: 2001, pp.138-139 y 142.

6 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 64-65.

7 *Ibidem.*, pp. 65-70.

8 *Ibidem.*, pp. 146-154.

9 *Ibidem.*, p. 75.

10 *Ibidem.*, pp. 161-167

11 *Ibidem.*, p. 44.

12 *Ibidem.*, p. 32.

13 Citado en MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 50. La exposición completa de estas ideas aparecerá en IVINS JR., William M. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p.13.

14 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 67.

15 Citado en PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*, op. cit., p. 29. La exposición completa de estas ideas aparecerá en "Des moyens d'instruction. Les livres et les images", *Magasin Pittoresque*, 1833, pp. 98-99.

16 PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*, op. cit., pp. 29-30.

17 *Ibidem.*, p. 30.

18 *Ibidem.*, p. 30.

19 *Ibidem.*, p. 31.

20 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "La ilustración del libro infantil: un arte ambiguo", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1999, núm. 51, pp. 22-29.

21 BENJAMIN, Walter. "Panorama del libro infantil (1926)", *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989, p. 74.

22 DURAN, Teresa. "La ilustración: primera lectura y educación artística", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 9-12.

23 Para Teresa Duran, cada ilustración tiene ante sí una serie de vías comunicativas a las que puede adecuarse: una comunicación por señales, documental, por vía de la empatía afectiva, por vía de la empatía ingeniosa, por la vía de la experimentación y por la vía de la expresión del propio mundo interior del ilustrador.

24 WENSELL, Ulises. "Debate: salvar el álbum", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 16.

25 TABERNERO, Rosa. "¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? Ilustración, texto e interpretación", *Contar en Aragón: palabra e imagen en el discurso literario Infantil y Juvenil*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006, pp. 67-88.

1.3. El libro ilustrado

Para Román Gubern coexisten dos grandes sistemas de expresión: el verbal y el icónico. El salto de uno a otra entraña un complejo problema que supone “una mutación de sustancia o de materia de la expresión, es decir, una verdadera transustanciación o transmaterialización”¹. En la traducción o transcodificación de un texto verbal al icónico se produce lo que él denomina la puesta en escena, que inviste de un sentido (o de un nuevo sentido) al texto adaptado; pudiendo reforzar, modificar, negar o violar el sentido del texto matricial. El predominio logocéntrico en nuestra cultura ha determinado que prejuzguemos convencionalmente la imagen icónica como subordinada al texto, con una función degradada y sustitutiva del mismo. Sin embargo, frente a estas consideraciones y centrándose en aquellos mensajes donde coexisten ambos sistemas, se une a Abraham Moles, que califica de bi-media a mensajes, como el libro ilustrado, donde se da una presencia verbo-icónica, y define su lectura como recepción en diversidad mediante canales múltiples².



(Fig. 1) Grabado francés del siglo XVIII, de una de las *Fábulas* de Jean de la Fontaine, *El león y el ratón*.

Según Gubern, las interrelaciones y jerarquías entre códigos varían. Este teórico, considera representativo de ello al libro ilustrado como uno de los mensajes en los que coexisten ambos sistemas culturales.

Para él, existe un antes y un después del libro ilustrado. Hasta la fecha aproximada de 1920, la imagen estaría subordinada a la palabra. La imagen añadiría al texto una iconización del mismo episodio narrado, lo que suponía una *bi-representación*. Pero la aparición del cine mudo produjo, nos explica Gubern, la decadencia del libro ilustrado a la vieja usanza y una inversión en esta subordinación.

Roland Barthes menciona la frecuente asociación entre texto e imagen desde la aparición del libro y destaca el Clasicismo³ como un momento de verdadera pasión por los libros de estampas, donde algunos autores, como el P. Ménestrier, se interesaban por las relaciones entre imágenes y discurso. Según Barthes, en el siglo XVIII serían impensables las *Fábulas* de La Fontaine sin ilustraciones (Fig. 1).

Barthes, en su estudio sobre la dicotomía palabra-imagen, menciona cómo ciertas tendencias consideran a la segunda un sistema rudimentario en comparación con la lengua; mientras que otras aducen que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen. Según Barthes, la nuestra es una civilización basada todavía en la escritura. En ese punto se formula dos preguntas: primero, si hay un texto dentro, debajo o alrededor de la imagen. Y, segundo, acerca de la estructura significante de la *ilustración* y la función del mensaje lingüístico respecto al icónico. Establece dos: una función de *anclaje* y otra de *relevo*⁴.

cados y recibir otros como admisibles. El texto toma así un valor *represor*.

Es más compleja la función de *relevo*, donde la palabra y la imagen están en relación complementaria, ambas con la misma categoría, y donde la unidad de mensaje tiene lugar a un nivel superior. Las dos funciones del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico.

Para William J. Thomas Mitchell, la dialéctica del discurso y la visión, consustancial al libro ilustrado, es una figura propia del conocimiento: *El doble código del libro ilustrado, la forma en que sutura el discurso y la representación, lo decible y lo visible, a través de una frontera invisible e inocua, ejemplifica las condiciones que hacen posible decir «esto es eso» (la designación), dar nombres propios, describir, situar en cuadrículas, estratos o genealogías*⁵.

Citando a Foucault, respecto a la colaboración entre palabra e imagen, Mitchell rescata el concepto de «caligrama»⁶, mezcla de texto e imagen que «aproxima, lo más cerca posible, el texto y la figura» y, a modo de metáfora, nos recuerda como: la doble acción de las palabras y las imágenes, cazadores «acorralando por dos veces a la cosa de la que habla», asegura la captura del sentido; que por sí solos no podrían ser capaces de alcanzar ni el discurso ni la imagen.



The Works of Geoffrey Chaucer, impreso por (Fig. 2) *The Works of Geoffrey Chaucer*, impresas por William Morris en Kelmescott Press, 1896.

Según Barthes, toda imagen es polisémica; y mediante la función de *anclaje*, el mensaje lingüístico reduce la polisemia de la imagen. La palabra ayuda a fijar e identificar los elementos de la escena, conduciendo al lector a evitar unos signifi-



(Fig. 3) Household stories from the collection of the Bros. Grimm translated from the German by Lucy Crane and done into pictures by Walter Crane. Mc Millan & Co. 1922.

Foucault nos demuestra la imposibilidad de designar, describir, nombrar y quizá incluso de clasificar esa curiosa región entre la palabra y la imagen. En un momento es casi abstracta y geométrica (una «franja, incolora y neutra»); en el siguiente es un paisaje sublime («región abierta y brumosa») o el margen de una orilla marina; en el siguiente es una pura negación, una «ausencia de espacio». En otros momentos la describirá en términos que nos recuerdan la descripción que hace Lessing de la pintura y la poesía, como una frontera que divide a dos ejércitos: «Entre la figura y el texto, toda una serie de entrecruzamientos; o más bien ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas: una batalla»⁷.

Juan Martínez Moro, está más interesado en defender no una relación de primacía o dependencia entre texto e imagen, sino otra de simbiosis: unidad donde ambos códigos contribuyen y se complementan con el fin de conseguir una efectividad sensorial diferente, mayor expresividad y carga significativa; lo que según él

dotaría al libro ilustrado de una idiosincrasia propia respecto de otros soportes creativos. Lo define como importante vehículo cultural, en el que concurren palabra e imagen, dos canales de comunicación y una única experiencia, lo que hace de él un singular fenómeno artístico. Califica al libro ilustrado de obra total y genuina, resultado de una verdadera necesidad de expresar más vivamente un motivo estético o una idea del conocimiento, a diferencia de «una mera suma o enlace ortopédico» entre las artes y los medios⁸.

Mtnez. Moro se centra en el estudio de la ilustración que está semánticamente vinculada al texto, y hace uso del criterio introducido a mediados del siglo XIX por William Morris (1834-1896) y el movimiento británico *Arts and Crafts*, según los cuales imagen y texto se implican mutuamente bajo un criterio unificador que dirige toda la composición del libro, y donde se impone la unidad entre todos los elementos visuales y tipográficos que han de conformarlo⁹.

Trae como ejemplo, entre otros, a W. Morris (Fig. 2), quien ya a mediados del siglo XIX contemplaba la unidad entre todos los elementos del libro como el criterio de configuración del mismo. Y también al ilustrador Walter Crane (Fig. 3), pues para ambos artistas la armonía entre texto, tipografía, papel, ilustraciones y encuadernación es indispensable.

Para Martin Salisbury y Morag Styles, son cuestionables los orígenes del libro ilustrado tal como hoy se conoce. Destacan la figura de Randolph Caldecott (Fig. 4), quien hace unos 130 años incrementó la importancia de la imagen sobre la narrativa. Ambos autores diferencian entre la labor decorativa y amplificadora de la imagen respecto al texto del libro ilustrado tradicional; frente al actual, donde “el texto visual asume casi toda la responsabilidad narrativa”¹⁰. Palabra e imagen no tienen sentido por separado, pues es en su interacción donde surge el significado.

Alfredo de Paz, en su análisis de la revolución romántica, enuncia las características de lo «romántico» basándose en los textos de F. Schlegel, del que cita la necesaria «unión de todos los géneros artísticos». Con respecto a las artes visuales, reserva un puesto especial a las artes gráficas, y dentro de ellas destaca el hecho de que la ilustración de libros fuera un ámbito privilegiado dentro del arte romántico.

Para este autor, la inspiración literaria además de justificada, es necesaria. Menciona cómo el libro ilustrado adquirió un aspecto totalmente nuevo en Gran Bretaña gracias, por ejemplo, a Thomas Bewick, quien mediante el grabado en madera a «contrafibra» y la impresión conjunta de ilustraciones y texto restauró la unidad tipográfica del libro. Y cómo, en Francia, aparecieron gran número de obras maestras alrededor de 1840, en algunas de las cuales texto e imagen resultaban inseparables. Pero no solo atribuye a la íntima asociación entre texto e imagen esta sintonía entre ilustración y romanticismo, pues fue en este género menor donde, según su opinión, se encontraron fórmulas más efectivas en una producción continua. Considera la viñeta, pequeña ilustración de contorno irregular, la expresión romántica por antonomasia. Según él, es la metáfora integral del mundo, símbolo de nuestro universo, con tendencia a difuminarse hacia los bordes. Y a la vez,

(Fig. 4) Ilustraciones de Randolph Caldecott en *The House that Jack built*, London, New York, F. Warne, 1878.



También Pilar Vélez, como anteriormente mencionamos, sitúa el origen del libro ilustrado del siglo XX a fines del siglo XIX, en el llamado *libro de artista*. Un nuevo tipo de libro donde escritor e ilustrador colaboran al cincuenta por ciento, donde texto e imagen permanecen en perfecto equilibrio, y donde la imagen no es la reproducción gráfica del texto, sino la interpretación personal de su autor. El ilustrador es aquí un artista plástico que se adentra en el mundo del libro para dar su interpretación de una obra literaria¹¹.



The Kingfisher, en *A History of British Birds*, de Thomas Bewick, 1809.

fragmentaria y limitada, casi siempre supeditada a un texto que le confiere su sentido¹².

Otro autor, Vicente Pla Vivas, también plantea la importancia de evaluar el grado de dependencia dentro de la relación imagen-texto, y de discernir si el potencial comunicador de las imágenes deriva de su función como auxiliar del texto al que acompaña o de unas características propias. Según estas premisas, diferencia dos tendencias, una de las cuales utiliza las ilustraciones como recurso complementario o refuerzo visual. Y otra donde las ilustraciones son autosuficientes, y funcionan como discursos completos que informan y forman al lector¹³.

Al igual que otros autores, hace referencia al período romántico y su ideal de fusión de las artes como momento donde localizar la fusión entre texto e imagen desde un enfoque expresivo. Y también este autor resalta los libros ilustrados con viñetas por el procedimiento xilográfico técnicamente denominado «a la testa» como ejemplo de esa integración, consecuencia de la unidad visual resultante de combinar estampa y texto en la misma página. No destaca tan solo la unidad visual del libro, sino también la conjunción de sentidos y la producción de otros nuevos que esta fusión provoca.

Este autor presenta como ejemplo la obra más famosa de Thomas Bewick, titulada *A History of British Birds* (Fig. 5), y alude a los juicios enfrentados originados en torno a ella en la época de su publicación, para subrayar las divergencias que ya por entonces suscitaba el tema de la especificidad de la imagen, de su finalidad y de la adecuación, o no, a esa finalidad en la ilustración gráfica. Según su opinión, en la obra las viñetas no cumplían una función estrictamente descriptiva de aquello que exponía el texto, pues se hallaban impregnadas de un sentido pintoresco que el autor utilizó para añadir cierta dosis de diversión motivadora a la intención formativa. Así pues, las xilografías poseían también una función lúdica, y la desarrollaron tan eficazmente que las imágenes pasaron a adquirir un sentido autónomo y una finalidad propia.

Pero esta autonomía de las imágenes respecto al texto posee connotaciones contrapuestas según los dos casos analizados por el autor.

Para *Jane Eyre*, la protagonista del libro de Charlotte Brontë, la fusión e integración entre texto e imagen estimulaba su interés hacia otros campos, no de manera intencionada, sino conduciéndola a ensoñaciones que la desviaban del tema central de la obra, la ornitología. En este primer caso, una vez es comprendida la imagen mediante el texto y ésta supera la mera función atractiva, genera un poder poético que la *separa*, independizándola de él, y abriendo un campo fascinante ante el individuo lector-observador.

Por el contrario, tal como explica Pla Vivas, el ilustrador Walter Crane, quien valoraba a Bewick por sus aportaciones técnicas, interpreta esta autonomía entre imagen y texto de su obra como una falta de armonía.

También Vaughan destaca el gran interés que la ilustración

despertó en el periodo romántico, debido a la importancia que sus teóricos atribuían a la asociación e interrelación de las artes; pues las comparaciones entre ellas realzan sus cualidades sensoriales. “Hubo un interés por el concepto global de ilustración, por la manera en que un arte podía responder a una imagen evocada por otro”¹⁴.

Tanto Vaughan como Mtnez. Moro acuden al concepto de *sinestesia*, experiencia estética en la que una sensación enfatiza a otra, perteneciente en principio a una esfera diferente, de manera encadenada. Ambos autores relacionan este fenómeno con determinados ideales plásticos del Romanticismo, tales como la *reunión de las artes* a través de la obra interdisciplinar, o la búsqueda de *la obra total*; y en ambos casos mencionan aquello que Richard Wagner denominaba *la gran obra de arte unificada* que comprendería todos los géneros del arte. J. Mtnez. Moro hace extensible este concepto al libro ilustrado, y a la unidad entre texto e imagen operada en él¹⁵.

Notas

1 GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. México: GG MassMedia, 1992, pp. 52-55.

2 Citado en GUBERN, Román. *La mirada opulenta*, op. cit., p. 55. La exposición completa de estas ideas se encuentra en MOLES, Abraham. *La imagen: comunicación funcional*. México: Sigma, 1991.

3 BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1995, pp. 34-35.

4 Ibidem., pp. 29-38.

5 MITCHELL, William J. Thomas. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios visuales, 2009, p. 68.

6 Ibidem., p. 68. La exposición completa de estas ideas la encontramos en: FOUCAULT, M. *This is not a Pipe*, trad. De J. Harkness, Berkeley, University of California Press, 1982. [ed.cast.: *Esto no es una pipa*, Ensayo sobre Magritte, trad. De F. Monge, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 41.]

7 MITCHELL, W.J.T.: *Teoría de la imagen*, op. cit., pp. 68-69.

8 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004, pp. 95-102.

9 Ibidem., pp. 57-59.

10 SALISBURY, Martin y STYLES,

Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p. 7.

11 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX". En: Escolar, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L. 1996, p. 216.

12 DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992, pp. 244-247.

13 PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración*

gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones. Valencia: Universitat de València, 2010, pp. 19-22.

14 VAUGHAN, William. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Destino, 1995, p. 273.

15 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 99.

1.3.1. Evolución del libro ilustrado

Las opiniones sobre los orígenes y el alcance de la ilustración son discutidas.

J. Martínez Moro incorpora a la órbita de la ilustración una amplia variedad de fenómenos, desde las tradiciones iconográficas de la Iglesia medieval hasta los soportes digitales de nuestros días¹.

Según Pilar Vélez, muchos autores coinciden en el origen común que tienen dibujo y escritura, precediendo incluso la ilustración al texto escrito². Algunos se remontan a las pinturas rupestres como muestra de las primeras narraciones pictóricas³.

Antonio Altarriba, enfatizando la eficacia comunicadora de las imágenes y del relato a través de ellas, expone: “Con voluntad imprecadora, enumeradora o sublimadora, crónica, contabilidad o mito, la fábula siempre dependió del trazo para una difusión estable. Y el trazo fue dibujo antes de enquistarse en letra”⁴. La historia de la narrativa gráfica es, en este autor, la historia de la humanidad.

Para Nuria Obiols, la ilustración entendida como imagen que representa una secuencia de acciones, tiene sus orígenes en la pictografía, o en aquellas imágenes del Paleolítico, que aparecen en paredes, con propósito narrativo. Y concretando el origen remoto del libro ilustrado, esta autora cifra sus antecedentes en los ciclos narrativos de jarrones, sarcófagos, columnas, &c., por el interés común de contar algo en imágenes⁵.

Nuria Obiols⁶, al igual que otros investigadores, encuentra en las diferentes ediciones egipcias de *El libro de los Muertos*⁷, de cronología incierta, el primer libro ilustrado. Incluye además otros ejemplos, como el texto titulado *Mahabhasya*, que data del año 140 antes de Cristo, proveniente de la India; o la columna historiada mandada erigir por Trajano en la Roma Imperial. Coincide así con otros que consideran la columna Trajana como “...uno de los ejemplos más antiguos de narrativa visual...”⁸.

Obiols señala cómo precisamente en este periodo, el del emperador Augusto, el libro pasó de tener forma de rollo a ser un cuaderno llamado *códice*, antepasado del código medieval. En estos manuscritos, a diferencia de sus predecesores, texto e imagen se distribuyen armoniosamente en la obra final⁹.

La autora sitúa, además, el origen del libro ilustrado en los manuscritos que se copiaban en los monasterios, resaltando los Salterios y los Libros de Horas como ejemplos artísticos

más delicados del manuscrito religioso en el período medieval. Se refiere también a los alfabetos, estampas, almanaques, e historietas seculares, con imágenes que llegaban a niños y a adultos por igual.



(Fig. 1) Beato de Liebana. *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*. Las langostas fantásticas y el ángel del abismo (f.171 v). Segunda mitad del siglo VIII.

Enric Satué destaca al monje benedictino Mayo (o Magius), conocido como el Beato de Liébana (muerto en el año 798) y autor del manuscrito titulado *Comentarios al Apocalipsis de San Juan* (Fig. 1), como el ilustrador más brillante de toda la historia española. Según el diseñador, ilustró el texto bíblico con un estilo propio y original a la vez que era consecuente con su época, pues “..., pese a su excepcional categoría y novedad, esta obra quedó perfectamente

encajada en el contexto general de expresión de la imagen de aquellos tiempos, ...”¹⁰.

David Sanmiguel también localiza en las miniaturas de los manuscritos medievales los antecedentes de la ilustración contemporánea, y resalta la perfecta fusión entre texto e imagen que en ambos se produce, mencionando como ejemplo las letras capitales de los evangelarios irlandeses del siglo X¹¹.

Román Gubern nos recordaba el invento de la *Biblia pauperum* hace ya nueve siglos, cuando casi toda la población europea era analfabeta. La Iglesia recurrió a las imágenes como vía de información y conocimiento¹², enseñando así la historia sagrada a todos aquellos que no sabían leer. Respecto a este tipo de biblia, Enrique Bordes destaca el habitual esquema compositivo de sus páginas para distribuir los contenidos: la adaptación gráfica de los elementos arquitectónicos como recurso para la división de escenas y «la configuración de una página/arquitectura»¹³. Según explica este autor, la ausencia de tipos móviles propiciaba la integración de imagen y texto, segregados más tarde en el libro impreso.

Terence Dalley también considera las iluminaciones pintadas a mano de los libros religiosos y cortesanos precursoras de la ilustración de libros impresos, y destaca los Salterios y Libros de Horas, en concreto las *Très*



(Fig. 2) Representación de los signos zodiacales y su correspondencia con diferentes partes del cuerpo humano. Macrocosmos y microcosmos en una miniatura del códice *Très Riches Heures* del duque de Berry, s. XV.

Riches Heures (Fig. 2) del Duque de Berry, encargado hacia 1410.

Dalley sitúa en China, y en el año 868, la ilustración impresa más antigua, aunque localiza el inicio de la ilustración de libros en los pliegos sueltos europeos del siglo XV, cuyas ilustraciones y texto se grababan en el mismo bloque de madera¹⁴.

Según Michel Melot, la reproducción masiva de imágenes fue posible gracias a la invención del papel en China, a comienzos de nuestra era. Poseedores de la tinta y el papel, los chinos pudieron imprimir de forma masiva las estelas en las que el emperador daba a conocer sus decretos. Aunque el múltiple más antiguo que se conoce data del año 653, fue hacia el año 800, en China y Corea, donde se imprimieron imágenes sobre papel a partir de planchas de madera grabadas, como la denominada “de los mil budas”¹⁵.

En Europa, en el siglo XV, los libros xilográficos difundieron moralejas populares, las *Danzas de la muerte* o *El arte del bien morir* (Fig. 3), y planchas documentales como lunarios agrícolas y pastoriles¹⁶.

Ahuecadas en una estela o en un bloque de madera, tanto en las estampas orientales como en los libros xilográficos del siglo XV los caracteres y las imágenes se imprimían juntos. Pero, según Michel Melot, la tipografía móvil supuso un

cambio exponencial. “La invención del libro impreso con caracteres móviles metió a la imagen en el equipaje de la escritura. Se convirtió en una traducción de esta, en una forma bastarda que se denomina «ilustración»”¹⁷. Debido precisamente a su carácter móvil, los tipos o caracteres podían ser fundidos en metal, pero la imagen no; siendo incompatible el grabado en madera con el plomo de los caracteres. A partir de mediados del siglo XV se desarrolla el grabado en planchas de metal, a partir del arte del grabado de orfebrería y armas. Al principio, esta técnica no se acomodaba mejor al libro que la xilográfica. Para integrar las imágenes grabadas en cobre en el interior del libro hubo que timbrar las ilustraciones aparte, insertándolas después en páginas distintas de las del texto. “Fue así como el éxito de la imprenta tuvo como consecuencia poner la imagen «fuera de texto», o en cierto modo, «fuera de juego», posición marginal en la que ha permanecido al menos tres siglos”¹⁸.

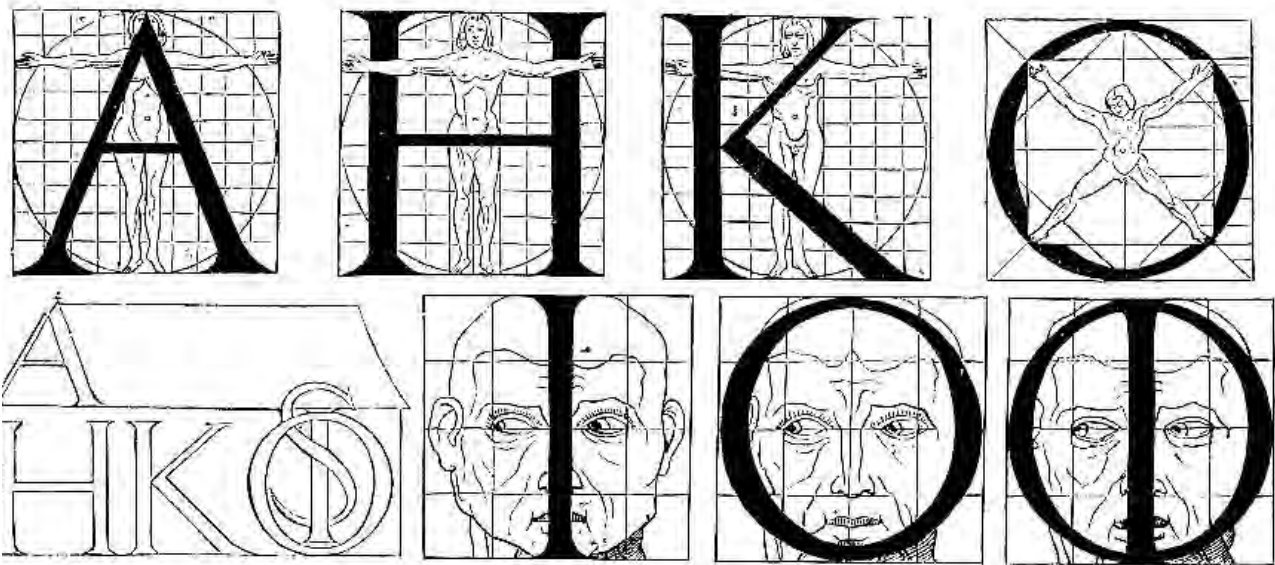
Para Dalley, la invención de la imprenta con tipos móviles a finales del siglo XV, ampliaría las posibilidades de la ilustración de textos y de la reproducción de ilustraciones. El primitivo predominio del grabado en madera fue cediendo en los siglos posteriores ante el aguafuerte y el grabado en planchas de cobre, aunque los primeros maestros ilustradores, Hans Holbein y Dürero, alternaran



(Fig. 3) *El arte del bien morir*. Tentación de la avaricia. Circa 1450.

ambas técnicas¹⁹. Este autor también destaca al francés Geoffroy Tory (1480-1533) como uno de los ilustradores más influyentes durante el siglo XVI, creador de un todo estético con los elementos de la página: márgenes, ilustración y texto (Fig. 4).

La imprenta, sin embargo, hasta su consolidación, que en España se produjo hacia 1480, convivió con su antecedente, el bloque de madera cortado en relieve²². Nuria Obiols coincide en el salto que supuso para el libro el invento de Johannes Gensfleisch (alias Gutenberg) en el año 1450, pues "... el li-



(Fig. 4) L'Alphabet incluído en *Champ Fleury* (1529), de Geoffroy Tory.

Según David Sanmiguel, una de las causas que provocó el auge del grabado en plancha metálica a partir del siglo XVI fue la precisión que algunas imágenes requerían y que no facilitaba el grabado sobre madera. La impresión por separado de imagen y texto condujo a la moda de las ilustraciones independientes a toda página y a las obras de gran formato²⁰.

Para Martin Salisbury, Martin y Morag Styles, la invención de la imprenta además "supuso que la educación en Occidente dejara de ser patrimonio de los ricos que tenían acceso a la literatura producida a mano"²¹, y citan como primer ejemplo de libro con tipo e imagen impresos juntos *Der Edelstein* (1461) (Fig. 5), de Ulrich Boner.

bro, por arte de magia, pasó a ser eternamente joven"²³. Esta autora, que centra su atención en el libro ilustrado infantil, resalta cómo este hecho condujo a la aparición de nuevas temáticas en el libro; entre ellas las relacionadas con el ámbito de la infancia. Y considera el libro escolar el primero dirigido a ella.

Obiols destaca como epicentros renacentistas del libro ilustrado Venecia y Florencia, con la proliferación de las ediciones de libros científicos, los libros de botánica o medicina; citando como maestro indiscutible de la ilustración a Alberto Durero²⁴.

J. Mtnez. Moro cita a Leonardo y a Alberto Durero como ejem-



(Fig. 5) Fábulas recopiladas por Ulrich Boner en *Der Edelstein*. Un incunable impreso en 1461 por Albrecht Pfister.

plo de artistas multidisciplinarios que impulsaron un alto grado de meticulosidad y claridad de detalles en sus dibujos técnicos y arquitectónicos. Para Mtnez. Moro, la aparición del libro científico ilustrado no habría sido posible sin la aportación de las innovaciones gráfico-plásticas de artistas como Leonardo, que fue el primero en demostrar el poder de la imagen sobre la palabra con sus estudios anatómicos.

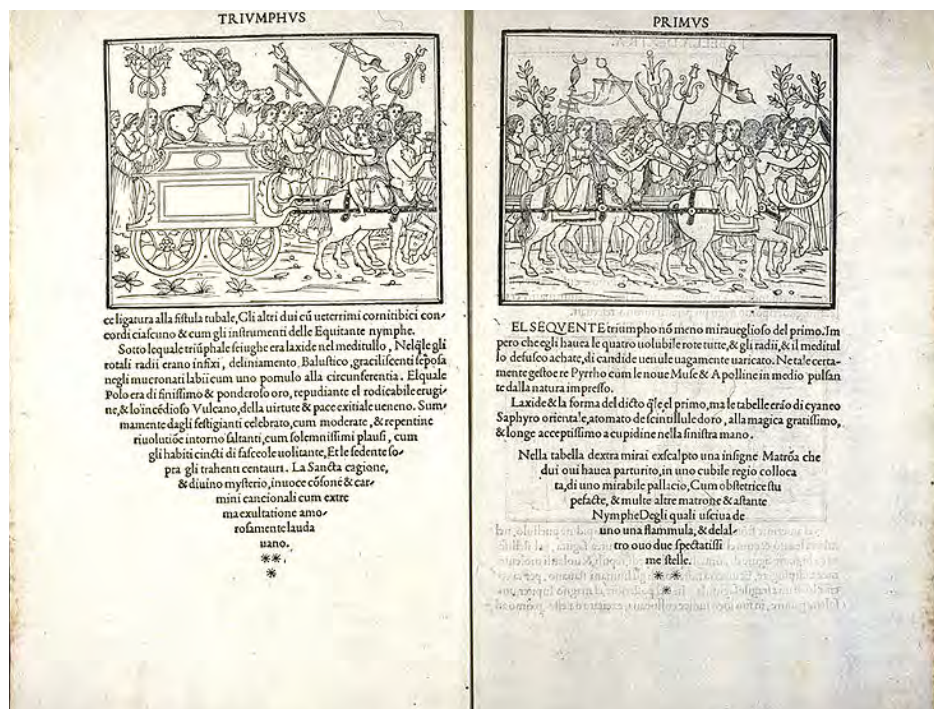
Destaca la relación entre las artes de reproducción gráfica y el fenómeno de la difusión del conocimiento, y menciona la idea defendida por William M. Ivins²⁵ que considera la ilustración gráfica a partir del siglo XV, como principal vehículo del moderno imaginario europeo.

Pese a la ideología oficial de las «artes hermanas» y la *ut pictura poesis*, en opinión de William J. Thomas Mitchell, “sería más ajustado describir

las relaciones reales entre el arte verbal y el visual desde el Renacimiento como una batalla o una competición, lo que Leonardo da Vinci llamó un *paragone*”²⁶.

Martin Salisbury y Morag Styles nos recuerdan cómo David Bland iniciaba su profundo estudio sobre los orígenes y evolución del libro ilustrado con una cita atribuida a Leonardo da Vinci: “Por eso es necesario dibujar y describir”²⁷, en la que se refería a la representación del ser humano.

Para el diseñador gráfico Enric Satué, el editor Aldo Manuzio, inventor de la modalidad del *viaticum* o «libro de bolsillo», al publicar su único libro ilustrado, la *Hypnerotomachia Polyphili* (Fig. 6) o *El sueño de Polifilo*, (Venecia, 1499), se posicionó indefinidamente a la cabeza de la producción universal de incunables²⁸. Walter Benjamin, pese a su preferencia por los libros sin ilustracio-

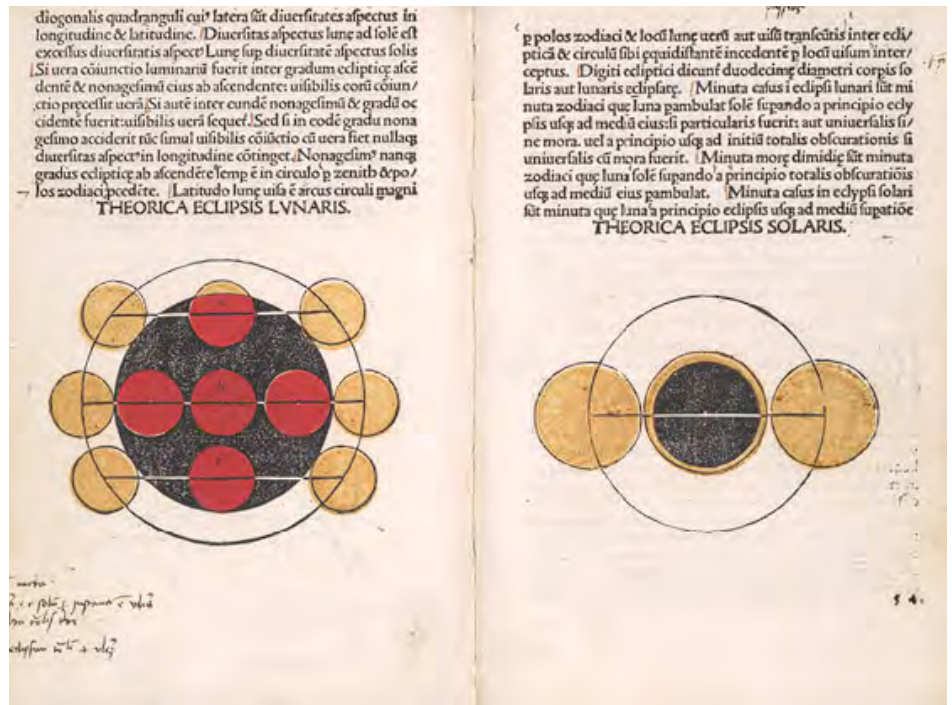


(Fig. 6) *Hypnerotomachia Polyphili* o *El sueño de Polifilo* de Francesco Colonna. Se desconoce el nombre del artista que diseñó las 168 ilustraciones. Impreso en el taller de Aldo Manuzio en 1499.

nes, se refiere al *Polifilo* en uno de sus escritos sobre el libro infantil y lo alaba como uno de los impresos más bellos del Renacimiento²⁹.

El desarrollo de la óptica, con el tallado de lentes macroscópicas y microscópicas, o la generalización de la cámara oscura entre los artistas fueron claves en la ampliación del horizonte visual.

(Fig. 7) Diagramas de un eclipse lunar y un eclipse solar, impresos en dos y tres tintas. Pertenecen a *Sphaera mundi. Sphaera cum Theorcis Disputationibus Johanius Regiomontani contra Cremonensium Deliramenta Theoricas*, de Johannes Sacrobosco, en su edición veneciana llevada a cabo por Erhard Ratdolt en 1482.



Según expone J. Mtnez. Moro, en el período renacentista surgió la ilustración descriptiva. El nuevo paradigma de representación se basaba en las leyes de la óptica, y se organizaba mediante un sistema normalizado de perspectiva e iluminación. La producción de libros ilustrados necesitaba de la colaboración entre diversas disciplinas, y se sirvió tanto del trabajo en común de astrónomos y médicos como el de dibujantes y grabadores.

“Sin la imagen como herramienta de demostración habrían perdido gran parte de su eficacia informativa y formativa los libros dedicados a las artes de la arquitectura, a los artificios mecánicos, a los ingenios hidráulicos, a los instrumentos astrológicos, etcétera”³⁰.

En el apartado dedicado a la evolución de la ilustración, J. Mtnez. Moro menciona cómo este género ha ido íntimamente ligado a las posibilidades técnicas para la reproducción de imágenes que cada época le ha ofrecido, desde los procedimientos tradicionales de grabado y estampación hasta las formas mecanizadas, industriales e informatizadas de reproducción gráfica. Y cómo, de manera recíproca, la demanda creciente de libros ilustrados ha favorecido la innovación y desarrollo de las técnicas de reproducción gráficas; y el progreso editorial tanto cualitativo como cuantitativo³¹.

Como ejemplo temprano de la influencia que tuvo la ilustración de imágenes científicas,

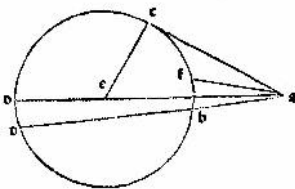
y de los problemas que plantean en el desarrollo de nuevos procesos de reproducción de la imagen, Mtnez. Moro cita dos obras científicas cuyas imágenes fueron impresas mediante inéditas soluciones técnicas, llevadas a cabo en Venecia, en el año 1482 por un discípulo de Gutemberg, el alemán Erhard Ratdolt. Una de ellas es el libro del astrónomo británico Johannes de Sacrobosco (finales del siglo XII -1256) *Sphæra mundi* (Fig. 7), donde encontramos la primera impresión conocida a tres tintas, que permitía representar con mayor claridad y discernimiento las distintas fases y eclipses lunares. La segunda obra es la *Geometría* (Fig. 8) de Euclides, con más de seiscientas figuras geométricas, cuyas matrices se

fabricaron doblando tiras metálicas asentadas sobre yeso y plomo, que proporcionaban la necesaria perfección lineal a las formas, sólidos, esquemas y diagramas matemáticos representados. Hasta entonces, estas ilustraciones habían sido acometidas de manera más grosera mediante matrices xilográficas. Esta obra representa, hasta el pleno desarrollo del grabado sobre metal en el siglo XVI que permitiera superar este tipo de limitaciones, la inauguración del libro ilustrado con diagramas modernos³². Las propias exigencias que venía imponiendo la ilustración informativa y descriptiva produjeron a finales del siglo XVI la incorporación progresiva de la calcografía o grabado sobre metal; técnica que con su registro minucioso de detalles vendrá a facilitar un tipo de representación más naturalista³³.

(Fig. 8) *Geometría de Euclides*, impresa en Venecia en 1482 por Erhard Ratdolt Peter Loeslein y Bernhard Maier.

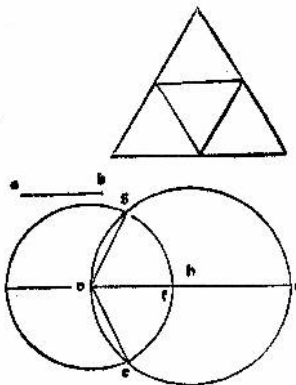
LIBER

Propositio .16.



Si fuerit punctus extra circulum signatus a quo due linee ad circulum ferantur, altera secans, altera circumferentie applicata fueritque quod ex ducta totius secantis in parte sui extrinsecam equam ei quod ex ducta applicatae in seipsam fit, erit linea applicata ex necessitate circuli contingens.

¶ Sit a punctus signatus extra circulum, b. c. d. eius centrum, e. a quo ducantur ad circulum linea, a. b. d. secans ipsum, e linea, a. c. applicata circumferentie, e esto ut quod fit ex. d. a. in. a. b. sit equale quadrato, a. c. dico lineam, a. c. esse contingente e est hoc conuersa prioris. Si enim non est contingens, fit ergo contingens linea a. f. eritque per premissam quod fit ex. d. a. in. a. b. equale quadrato linee, a. f. quare quadratum linee, a. f. est equale quadrato linee, a. c. ergo, a. c. est equalis, a. f. quod est impossibile, per 8. huius, erit ergo, a. c. contingens quod est propositum. **¶** Idem ostendit, probabit maneat prior dispositio e hypothesis, e si linea, a. b. d. trāsit p. cetero ducatur linea, c. e. qz erit per 6. secundi quod fit ex. d. a. in. a. b. cum quadrato o. e. b. et ideo cum quadrato, c. e. equale quadrato, a. c. sed quod fit ex. d. a. in. a. b. positum est equale quadrato, a. c. ergo quadratum, a. c. cum quadrato, c. e. e. equale quadrato, a. c. ergo per vltimā p. primi angulus, c. est rectus, ergo per coroll. 15. huius linea, a. c. est contingens circulum quod est propositum. **¶** Si autem, a. b. d. non transit per centrum ducatur a puncto, d. linea transiens per centrum, e quia quod fit ex bac tota in eius partem extrinsecam est equale ei quod fit ex. d. a. in. a. b. per premissam ipsum erit equale quadrato linee, a. c. quare vi prius, a. c. erit contingens circuli. **Explicit liber tertius, Incipit liber quartus.**



Ligura intra figuram dicitur inscribi quando ea que inscribitur eius in qua inscribitur, latera vno quoque finium angulorum ab interiori parte contingit. **¶** Circumscribi vero figura figure perhibetur quoties ea quide figura eius cui circumscribitur suis lateribus omnibus omnes angulos contingit.

Propositio. .11.

¶ Pra datum circulum date linee recte que diametro minime maior existat equam rectam lineam coaptare. **¶** Si linea data, a. b. circulos datos, c. d. e. cuius diameter, e. d. quae non est maior linea, a. b. volo intra vtriusque circuli coaptare lineam equalem, a. b. que si fuerit equalis diametro consistat, propositum, si aut minor ex diametro sumat, d. f. sibi equalis e sup punctu, d. fm quā sita e linea, d. f. describat circulos f. e. g. secans datam circulum in punctis, g. e. c. ad alterum quorum onetur linea a puncto, d. vt. d. e. vt. d. e. vt. d. g. eritque vtriusque eorum equalis linee, a. b. eo quod vtriusque eorum est equalis linee, d. f. per definitionem circuli: quare habemus propositum.

Durante la Edad Moderna, arte y ciencia se coaligan³⁴: para disciplinas como la medicina, la astronomía y la mecánica, los conocimientos artísticos fueron un aliado y una plataforma, permitiendo su formalización y consolidación. Las ilustraciones anatómicas, gracias a una mejor técnica de observación y representación, mostraron vistas del cuerpo humano que de otra manera hubieran permanecido veladas. Las ilustraciones de los tratados de astronomía transformaron el pensamiento visual occidental. La mecánica, ejemplificada en catálogos y tratados para oficios, comunicaba eficazmente los sucesivos logros e inventos.

En lo que se refiere a la ilustración de los libros en España, Juan Carrete Parrondo afirma que hasta finales del siglo XV el libro impreso se decoró de manera que imitase a los manuscritos, no suponiendo su ilustración un gran cambio respecto a la antigua manera de ilustrar. En ocasiones, el impresor dejaba en blanco el espacio reservado para ser iluminado a mano o se iluminaba sobre una base grabada.

Lo común era emplear el grabado en madera. El procedimiento, utilizado desde los siglos XIII y XIV, recibió en castellano el nombre de *entalladura*. Los artistas grabadores utilizaban cuchillos o gubias para tallar en profundidad sobre la matriz, madera o metal blando, las partes que se deseaba quedaran en blanco.

A mediados del siglo XV, el afán de cultura se había popularizado, y el libro religioso ilustrado suponía el único recurso para poder atender esa demanda, sustituyendo la iluminación manual por el procedimiento del grabado, más rápido y menos costoso.

No hubo ninguna diferencia respecto a su finalidad, fundamentalmente didáctica, basada en la aplicación de recursos nemotécnicos, mediante un lenguaje claro, conciso y expresivo.

Cuando la producción de obras impresas aumentó, también fue mayor el número de obras que quedaban sin iluminar. Los

efectos plásticos que se obtenían mediante la iluminación tuvieron que ser sustituidos por una técnica de grabado más depurada, y recurrir a la gradación de espacios blancos y negros, renunciando así a la claridad y concisión del dibujo de contorno. Comienza entonces la decadencia de la entalladura y el alza de la talla sobre cobre, "... que se adapta plenamente a las necesidades formales y de representación de la nueva mentalidad que ya se había formado a mediados del siglo XVI"³⁵.

Los talleres españoles de los siglos XV y XVI, y los primeros grabadores que firmaron sus impresos, se dedicaron al libro religioso con las suficientes ilustraciones para comprender el mensaje escrito sin necesidad de gran habilidad lectora. La temática de lo que J. Carrete denomina *sermón gráfico* insiste en la vida de Cristo y, especialmente, en los acontecimientos de su Pasión. A la zaga de este *best seller*, las vidas de los santos pretenden la edificación de sus lectores.

En España no se conocieron las *Biblia pauperum* impresas en la centroeuropa del XV. Juan Carrete Parrondo llama la atención acerca de los diferentes objetivos comerciales de los impresores y, por lo tanto, los gustos del público al que se dirigían; y cómo estos factores influyeron en el número de grabados que aparecían en los libros. De importantes prensas del siglo XVI, ligadas al núcleo de estudiosos humanistas y al servicio de un elevado interés cultural,

salieron libros con escasos grabados, ya que su público no necesitaba de ellos para comprender el texto. Mientras que otras imprentas, alejadas del momento histórico que vivían, orientadas al lucro y a los temas tradicionales, produjeron libros con mayor profusión de estampas, que el público demandaba y necesitaba como apoyo a su lectura.



(Fig. 9) Esopo, *La vida de Ysopet con sus fábulas historiadadas*, Zaragoza; Juan Hurus, alemán de Maguncia, 1489. (Tomada de la ed. facsimil de Madrid: RAE, 1929, Ed. de Emilio Cotarelo y Mori).

Durante el siglo XV y los dos primeros tercios del siglo XVI, las ilustraciones tienen como objetivo *fixar* en el lector el contenido del texto, ayudándole a su comprensión por medio del ejercicio de la memoria visual. Las ilustraciones, que debían seguir al pie de la letra el texto escrito, cobraron un gran interés, pues hacían más accesibles el mensaje literario a los iletrados. Desde los orígenes del libro impreso, el texto ha ido unido a la imagen, siendo ésta su complemento obligatorio. El autor menciona varios ejemplos, entre los cuales nombra como primera obra literaria ilustrada, donde la estampa complementa

el contenido del texto, *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena, cuya primera edición data de 1483. *Las fábulas de Esopo* (Fig. 9), impresa por Juan Hurus, quien reutilizó las ilustraciones de la edición de Augsburgo, de 1486. De gran éxito en Castilla, que trascendería a toda Europa, la *Cárcel del amor* de Diego de San Pedro es otra de las primeras novedades renacentistas en ilustración de libros españoles. Una colección de fábulas orientales, *Calila y Dimna*, cuya primera edición castellana tuvo lugar también en el taller zaragozano de Pablo Hurus en 1493, y en cuyo prólogo se insiste sobre la importancia de las ilustraciones para asentar el contenido del texto. Para terminar, editada por el mismo en 1494, las *Mujeres ilustres* de Giovanni Boccaccio.

En los siglos XV y XVI abundan los ejemplos de aplicación de las ilustraciones a la difusión de las ciencias, y Carrete menciona como ejemplos las áreas de la arquitectura, matemáticas, astronomía, botánica, química y medicina. Ciencias para las que era básica la representación gráfica de estudios y descubrimientos, como también ocurre en la geografía, la etnografía y la cartografía. Y otras tan útiles como el arte militar y de la fortificación, los ingenios mecánicos, la música, la caligrafía o el arte de contar con los dedos.

A finales del siglo XVI se ve interrumpida la función de fijar en el lector un contenido mediante estampas que recogían los aspectos más destacados de

la acción narrada. Paulatinamente, desaparecen las ilustraciones del libro de contenido literario. Juan Carrete Parrondo sitúa las causas de este hecho en la evolución de la literatura; en la introducción de la técnica calcográfica, que cambió el sistema de reproducción, diferente a partir de ahora para texto e ilustraciones, y que carecía considerablemente los costes de producción. O en el cambio de mentalidad del lector, que dejó de necesitar una explicación gráfica de los relatos³⁶.

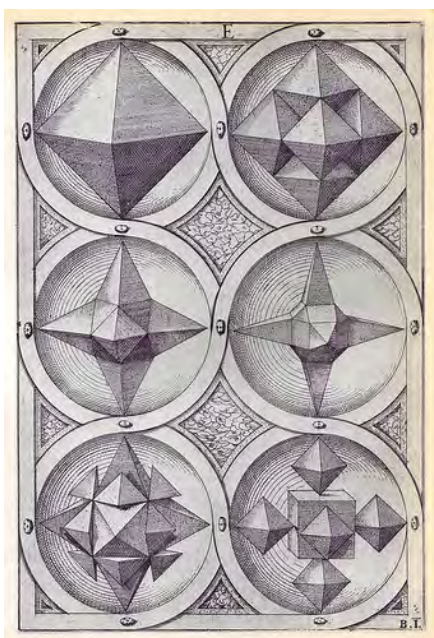
y la agricultura; también las ciencias *ocultas* como la herméutica, la alquimia y la magia natural. En estas últimas la imagen cumplirá un papel preponderante sobre el discurso (Fig. 11).

En este siglo se desarrolla un concepto de conocimiento menos logocéntrico, en el que la imagen adquiere un contenido determinante. “Es durante el periodo barroco cuando quedan definidos los modelos básicos de empleo de la imagen en su función transmisora de conocimiento a través del libro. Las posteriores transformaciones sufridas por la ilustración gráfica hasta la aparición de la fotografía, tendrán que ver más con la ampliación de los campos de visión, macro o microscópicos, con los sucesivos estilos, formas artísticas y escuelas profesionales de ilustradores; así como con el desarrollo de las nuevas técnicas de creación de matrices y registros gráficos para su impresión y reproducción”³⁸.

Mtnez. Moro habla sobre el desequilibrio producido por el gusto dramático barroco y por un exceso en la relación entre arte y ciencia entablada desde el Renacimiento por la ilustración empírica³⁹.

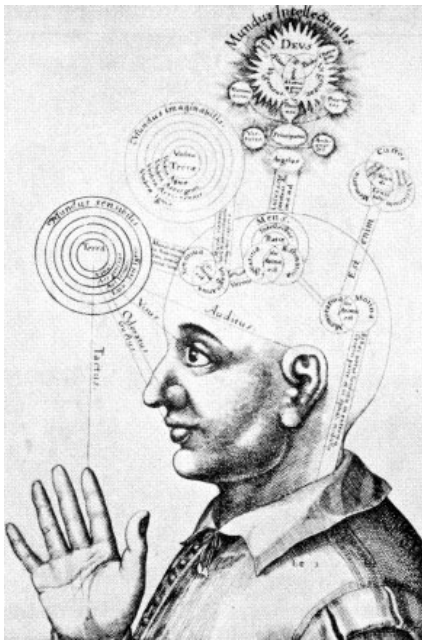
El libro ilustrado barroco es un marco donde la ilustración gráfica protagoniza un papel esencial en la consolidación y divulgación del conocimiento moderno. En la ilustración postbarroca, “las relaciones entre arte y conocimiento en-

(Fig. 10) *Perspectiva Corporum Regularium*.
Wentzel Jamnitzer Nuremberg 1568.



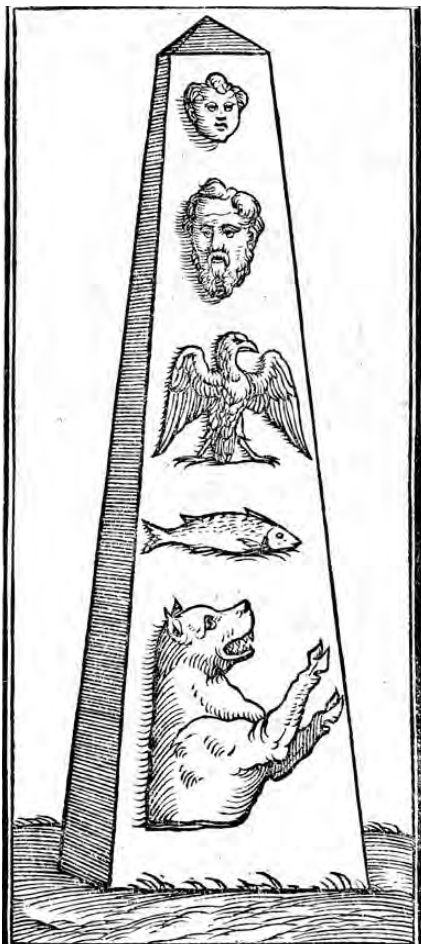
Según Mtnez. Moro, el momento más fecundo y creativo de la imagen impresa se produjo poco más de un siglo después del descubrimiento de los tipos móviles por Gutenberg (Fig. 10). Y sitúa en el siglo XVII una cúspide de factores implicados en el hecho editorial: desde la depuración y perfeccionamiento de las técnicas de grabado y reproducción de la imagen, hasta la generalizada aceptación de que el libro encierra una nueva visión del mundo, un nuevo espacio ideológico donde conviven ciencias teóricas, empíricas y experimentales³⁷.

En el siglo XVII las artes clásicas y medievales perviven entremezcladas con los nuevos enfoques renacentistas y modernos. El libro ilustrado servirá para difundir con éxito ciencias empíricas como la botánica, la medicina y la astronomía; ciencias humanas como la política y la retórica; artes prácticas como la guerra



(Fig. 11) *Utrisque cosmi maioris scilicet et minoris...historia, tomus II, tractatus I, sectio I, liber X, De triplici animae in corpore visione.* Oppenheim, 1619.

(Fig. 12) Ilustración de obelisco. *Hieroglyphica* de Piero Valeriano Bolzano, s. XVI.



contrarían una generalizada y feliz reunión de intereses de toda índole: científicos, políticos, religiosos, herméticos, etcétera”⁴⁰.

Según Michel Melot, la época del siglo XVI al XVIII, “... buscó desesperadamente el sentido de las imágenes en la relación con el texto”⁴¹. Melot recuerda la fascinación ejercida por los jeroglíficos y ejemplificada en la publicación, en Basilea en 1556 y en Lyon en 1602, de los *Hieroglyphica* (Fig. 12) de Valerio Bolzano. Destaca el florecimiento de las colecciones de divisas, de emblemas y de *con-cetti*, “... juegos sabios en los que un texto breve debía dar sentido a una imagen sin repetirla ni describirla, ...”⁴², que desembocaría en géneros, iconologías e iconografías muy variadas.

En opinión de Mitchell, “... los emblemas, junto con los jeroglíficos, los pictogramas y los símbolos, son el tipo de imágenes que tradicionalmente se consideraban como más contaminadas por el lenguaje; de hecho, un emblema es una forma compuesta visual-verbal, una imagen alegórica acompañada de una explicación textual”⁴³.

Nuria Obiols considera que en esta época se sitúa el verdadero antecedente del libro ilustrado para niños: la obra de Johannes Amos Comenio titulada *Orbis Sensualium Pictus* (*El mundo de las imágenes*), publicada en Nuremberg en 1658⁴⁴. En ella, la ilustración

desempeñaba el papel fundamental de hacer más accesible y atractivo el texto (Fig. 13).

También Claude-Anne Parmegiani cita esta obra como uno de los primeros libros destinados a los niños. Esta autora considera su empleo de la ilustración como una de las características morfológicas esenciales del libro infantil⁴⁵.

Giulio Schiavoni se refiere al *Orbis...* como *Universo figurado de las cosas sensibles* y como primer libro de texto ilustrado; incluyendo a su autor dentro de la tradición de intelectuales atraídos por la infancia, un grupo de “... adultos que reverencian la fantasía y la espontaneidad infantiles”⁴⁶.

Marc Soriano, en su estudio sobre los temas de la literatura para niños y jóvenes donde

(Fig. 13) Ilustración anónima de la obra *Orbis Sensualium Pictus*, John Amos Comenius. Noriberg: Michael Endler, 1660.

☉:☼:(4):☼:☽		
	<i>Cornix cornicatur.</i> die Krähe truchset.	ä ä Aa
	<i>Agnus balat.</i> das Schaf blöcket.	bé é Bb
	<i>Cicada stridet.</i> der Heuschreck zischert.	ci ci Cc
	<i>Uruppa, dicit</i> der Widwöspfl rust	dü du Dd
	<i>Infans ejolat.</i> das Kind weinert.	é é Ee
	<i>Ventus flat.</i> der Wind wehet.	fi fi Ff
	<i>Anser gingrit.</i> die Gans gackert.	ga ga Gg
	<i>Orbalat.</i> der Maus hauchet.	háb háb Hh
	<i>Mus mintrit.</i> die Maus pispfert.	ii i Ii
	<i>Anas vetrinnit.</i> die Ente schnackert.	kba kba Kk
	<i>Lupus ululat.</i> der Wolff heulet.	lu ulu Ll
	<i>Ursus mürmurat.</i> der Beer brummet.	müm müm Mm



(Fig. 14) *Portrait en pied de l'acteur Belleruche dans le rôle de Crispin.* Gerard Edelinck, 1690.

dedica un apartado a la ilustración, expone que, al comienzo, los libros para niños no fueron ilustrados. Los libros ilustrados “... estuvieron vinculados, durante siglos, no a una intención didáctica o educativa sino más bien a la bibliofilia y al afán manifestado por determinados *amateurs*, por ciertos libreros-editores de convocar para un trabajo mancomunado a escritores por un lado y a pintores, dibujantes o grabadores por otro”⁴⁷. Como ejemplo se remite a la obra de 1679 *Le labyrinthe de Versailles*, donde se combinan fábulas de Esopo traducidas a cuartetos por Benserade con grabados de Leclerc, o a los dos volúmenes publicados en 1696 y 1700, dedicados a una *cliente-la adulta y adinerada*, con una colección de ilustraciones, en su mayoría debidas a Edelinck, sobre los franceses ilustres de aquel siglo (Fig. 14).

Dalley nos recuerda cómo, de forma paralela y en el otro extremo del mundo, durante la segunda mitad del siglo XVII, la escuela *Ukiyo-ê* o de la estampa japonesa alcanzó gran popularidad. Originariamente, los trabajos se imprimían a una sola tinta, y luego algunos fueron coloreados de forma manual; pero en el siglo XVIII se desarrolló la técnica de la xilografía en varios colores⁴⁸.

El libro barroco en España fue, según Juan Carrete Parrondo, el destinatario más importante de las estampas producidas en el siglo XVII. Considera característico el descenso en su

número de ilustraciones en relación con la etapa anterior. Carrete lo atribuye a motivos económicos y explica cómo, por un lado, se produjo una decadencia del libro. Para captar a un público nuevo con menos recursos económicos e inferior preparación intelectual, y a causa de la crisis financiera de la España del seiscientos, fue necesario abaratar el producto en unas ediciones muy reducidas. Esto contrasta con el interés de algunos impresores, editores y autores por ilustrar sus libros con estampas calcográficas y no con tacos de madera, pese al encarecimiento que esto suponía. El autor encuentra una explicación en el afán de lujo y fausto propio de esta sociedad, que no reparaba en oropeles para aparentar cultura. La temática se ajusta a la favorita de los grupos sociales dominantes: la aristocracia, sus servidores inmediatos y la Iglesia. Únicamente se invertía en aquella ilustración cuya venta estaba asegurada de antemano, como era el caso de los libros de emblemas o los de uso litúrgico⁴⁹.

Carrete encuentra otro factor importante en el descenso del número de ilustraciones: la gran cantidad de tiempo invertido durante el proceso de fabricación de la estampa calcográfica, tanto para el grabado de la lámina de cobre como para su estampación.

El libro ilustrado suele contener una sola estampa, denominada *frontis* o *frontispicio*; y más tarde, *portada*. Esta presentaba



(Fig. 15) Grabado xilográfico de Francisco Enriquez para la portada de *Plática manual y breve compendio de artillería*, compuesta por Jusio César Firrufino. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1626. El frontispicio de la portada está flanqueado por las figuras de Arquímedes y Euclides.

el contenido del libro, o bien el retrato del biografiado, y en otras ocasiones al propio autor o a la persona o institución a la que se dedicaba, mediante imágenes directas e impactantes. Para ello se valía de repertorios de imágenes en circulación, como divisas, emblemas o libros de iconología. Estas imágenes se distribuían por el espacio aprovechando al máximo las posibilidades que ofrecen la geometría, la perspectiva y las leyes ópticas con la finalidad de atraer al lector. Por medio de una composición sobrecargada, el artista intentaba resumir el pensamiento del autor del libro, las ideas maestras, y sustituir el texto mediante la asociación alegórica. La variedad de portadas va unida a la de su contenido, que podía ser religioso, político, jurídico, histórico o técnico (Fig. 15).

La decoración del libro se caracterizaba por el clasicismo y la austeridad compositiva cuando se trataba del retrato del autor del libro: en figura de medio cuerpo, en actitud de escribir o con los atributos de su profesión (pluma, compás, esfera, ...). Sin embargo, en los retratos del rey, de sus validos y de altos personajes de la Corte se hacía acopio de elementos decorativos para hacer patente al observador la magnificencia del personaje. El Barroco se sirvió de la decoración alegórica del libro para presentar como un hecho incuestionable la posesión de los atributos y cualidades que, dada su condición social, posee el personaje. Monarquía y nobleza utiliza-

ron las estampas como medio propagandístico de su ideología: la grandeza, el poder personal de origen divino y el prestigio dinástico.

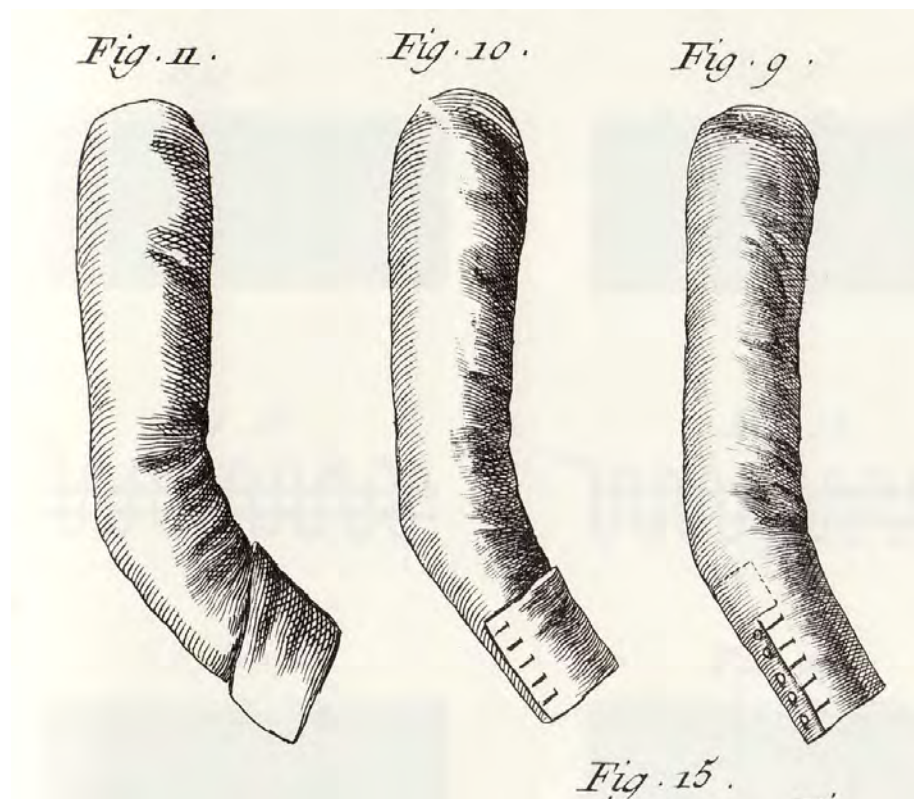
Las estampas con el retrato real se multiplicaron, convirtiéndose en monumentos conmemorativos, de carácter público; una suerte de «publicidad» del personaje, enriquecida por elementos simbólicos y alegóricos. Estos llegaron casi a invadir la escena en ocasiones, empequeñeciendo la figura regia, rodeándola al modo de un relicario, para elevarla a la categoría de lo excelso.

Las ilustraciones se empleaban como armas que contrarrestaban la crítica hacia el poder por parte del bajo pueblo y de los intelectuales críticos, ambos en actitud de rebeldía y descontento.

Por medio de los libros con ilustraciones también se conmemoraron y difundieron las fiestas y decoraciones efímeras que organizaba el poder, y que contribuían al esplendor del régimen. Estas eran tanto religiosas como profanas, pues ambos conceptos interfieren entre sí. Quienes no pudieron participar en ellas de forma presencial, encontraban allí el boato y la magnificencia con que se habían celebrado, incluyendo variedad de fiestas luctuosas, destacando las celebradas por el rey y las más altas jerarquías del clero y de la nobleza⁵⁰.

El objetivo de tales estampas

era dejar constancia del lujo y la galanura con que se recubría la ciudad; de las carrozas y cortejos con que participaban, compitiendo entre sí, los distintos gremios en las cabalgatas.



(Fig. 16) *Diccionario Razonado de las Artes, las Ciencias y los Oficios* de Diderot y D'Alembert. Tailleur d'habits. Pl viii Manches de fraque de différens goûts

Es un lugar común la relativa escasez de los estudios científicos en España. Pese a ello, en nuestro país se publicaron tratados ilustrados de arquitectura. Es muy llamativo que uno de los temas más recurrentes en las estampas de los libros fueran las arquitecturas provisionales, que se levantaban en las plazas, las puertas de la ciudad o el interior de los templos para celebrar las honras fúnebres de las personas reales o de la nobleza. En torno a estos monumentos brillaba la riqueza litúrgica, con su música y rezos penitenciales, procesiones, y altisonantes sermones, en el marco de aparatosas máquinas arquitectónicas y

dramatismo ornamental, que daban ocasión para ensalzar la figura del monarca difunto.

Los impresos ilustrados recogen en sus estampas la narración proporcionada por el texto; y se encuentran en las categorías del pliego suelto o de cordel y en los libros de emblemas. Es en estos últimos donde se incrementa la interacción entre texto e imagen, pues se trata de dotar a una imagen de un título explicativo y de un poema didáctico. Era un libro ilustrado muy solicitado por el público. Lo usual es que estas imágenes se graben sobre taco de madera, destacando algunas por la rudeza del grabado.

La estampa informativa del texto persigue una clara intencionalidad: difundir y consolidar el orden social establecido. La temática dominante es la religión, la historia eclesiástica o política entendida como género biográfico laudatorio, las guías de viajeros, la biografía como modelo de conducta y vehículo de educación, la estampa propia de obras de carácter científico y técnico o las que adornaban y embellecían el libro.

Al igual que otros autores mencionados, Carrete Parrondo subraya la importante función que los grabados desempeñaron en los tratados técnicos, obras de geometría, astronomía, arquitectura y ciencias naturales, recordando cómo los autores remitían al lector a las estampas para ahorrarse descripciones inexactas. El au-



(Fig. 17) *Estudiantes en una conferencia*, de la serie *Cuatro grupos de cabezas* de William Hogarth, 1736.



(Fig. 18) *EL PELADO DE ARAGÓN. RELACIÓN VERDADERA, EN QUE SE REFIEREN LOS HECHOS, muertes, robos y atrocidades del Pelado, llamado MANUEL MILLAN, natural de Ildes, Reyno de Aragon. Segunda mitad del siglo XVIII. Imagen tomada del pliego facsimil de una Xacara nueva del Pelado de Ildes.* (Navarro & Navarro, 2002), donde la Tertulia del Ateneo zaragozano recogió una muestra importante del abigarrado mundo literario del pliego de cordel correspondiente a los siglos XVIII y XIX: jácaras y aleluyas que deslumbran al vulgo con sus sacrílegos, asesinos, mujeres bandido y otros personajes cuyas hazañas escandalizaban tanto a aquella sociedad como secretamente la deleitaban.

tor recalca la mayor precisión que el grabado calcográfico aportó a este tipo de imágenes, si la comparamos con la técnica de la entalladura.

En la Europa de mediados del siglo XVIII se produjo un incremento exponencial en la demanda de productos editoriales; como consecuencia del nuevo valor que el lector cultivado adquirió socialmente, del acceso de mujeres a la categoría de lectores y del nacimiento de un periodismo cada vez más ilustrado⁵¹. Esta situación auspiciaría un período fructífero para las técnicas de grabado y estampación.

Para Miguel Ángel Pacheco, el Siglo de las Luces, "... sitúa por primera vez la imagen didáctica en un contexto preciso, como prolongación orgánica de lo escrito, para completar con ella, desde un punto de vista estrictamente utilitario, el conocimiento humano. Es decir, como materia no solamente de información sino de comunicación y transmisión de saberes"⁵².

Pacheco apunta, como paradigma del período ilustrado, los 3.135 grabados calcográficos incluidos en once de los veintiocho tomos del *Diccionario Razonado de las Artes, las Ciencias y los Oficios*, conocido con el nombre genérico de *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, y editado en París entre 1751 y 1772. Con ellos se ilustran, de manera clara y eficaz, conceptos en su mayoría referidos al universo de lo con-

creto: ciencias naturales, físicas, mecánicas o tecnológicas (Fig. 16).

Según David Sanmiguel, la causa del impulso que tomó la ilustración en este siglo fue esa labor de difusión cultural de los intelectuales franceses e ingleses, evolucionando hacia revistas y publicaciones periódicas más volcadas a la actualidad que en la recopilación cultural. En Inglaterra aparece la sátira política y social: una de las formas de ilustración más populares del mundo moderno en este género⁵³. En ella destaca el pintor e ilustrador inglés William Hogarth, que caricaturiza todos los vicios y miserias de la sociedad urbana inglesa del siglo XVIII y de su sistema político (Fig. 17).

Roberto Bartual, en su profundo estudio en torno a las narraciones gráficas, destaca la importancia determinante de la obra narrativa de Hogarth como indicio de su evolución: sus estampas denotan, de una parte, el cambio de la crónica propagandística hacia la sátira; de otra, un cambio significativo en el estilo gráfico. Según Bartual, este artista será el principal agente responsable de introducir la caricatura en Inglaterra⁵⁴.

Para Nuria Obiols, lo culto y lo popular se cruzaron durante todo el siglo XVIII⁵⁵. Dentro de la categoría de lo popular, destaca las *aleluyas*, estampitas de motivos religiosos, y las *aucas*, historietas en forma de viñeta, como manifestaciones de la ilustración dirigida tanto a adultos como a niños (Fig. 18).

Obiols pasa revista a esta época en la que se produjeron grandes cambios, afectando a los productos destinados a la infancia. Las clases refinadas se aficionaron a libros caros donde la ilustración tenía un papel relevante. Se produjo la aparición de bibliotecas privadas de lectores jóvenes, que podían reunir fábulas, novelas, juegos o versos.



(Fig. 19) *The pretty pocket book* publicado por Jonh Neweberry en 1744.

Y, además, se desarrolló una visión distinta de la infancia. La autora localiza en este momento uno de los primeros ejemplos de creación literaria ilustrada para niños, con independencia de los imperativos del aprendizaje: el *Little Pretty Pocket Book* (Fig. 19), editado en Inglaterra en 1744. Resalta la figura de su editor, John Newberry, como una de las figuras que atendió con interés a la estrecha relación entre texto e ilustración y a su posible y fructífero impacto en la infancia⁵⁶.

Marc Soriano defiende que el libro para niños profusamente ilustrado, tal como hoy lo conocemos, "... no procede del «libro de imágenes» de los siglos XVII y XVIII, sino más bien de las estampas y los folletines populares: pasquines, almanaques, colecciones de emblemas, libritos económicos. Dado que estas producciones se dirigen a un público en gran medida analfabeto, es natural que le den mucho espacio a la ilustración"⁵⁷. Atenderían así tanto a las necesidades populares como a las de la infancia; siendo en los alfabetos, los libros de oraciones

y los métodos para aprender a leer donde, según este autor, se aprecia mejor esa doble orientación.

Según Soriano, las obras pedagógicas del siglo XVIII no son obras ilustradas. "Los raros casos de libros infantiles que se veían beneficiados por algunas viñetas eran los que se asociaban con los géneros que se consideraban populares: el cuento y la fábula"⁵⁸. Y como ejemplo, menciona los *Contes ou récits du temps passé avec des moralités*, conocidos también como *Contes de ma Mère l'Oye* (Fig. 20); cuyas ilustraciones atribuye al propio Charles Perrault.

Defiende este autor, "... que los cuentos atribuidos a Perrault fueron considerados, desde comienzos del siglo XVIII, como obras pertenecientes al repertorio popular, y que por eso se utilizaba para representarlas las viñetas propias de los folletines"⁵⁹.

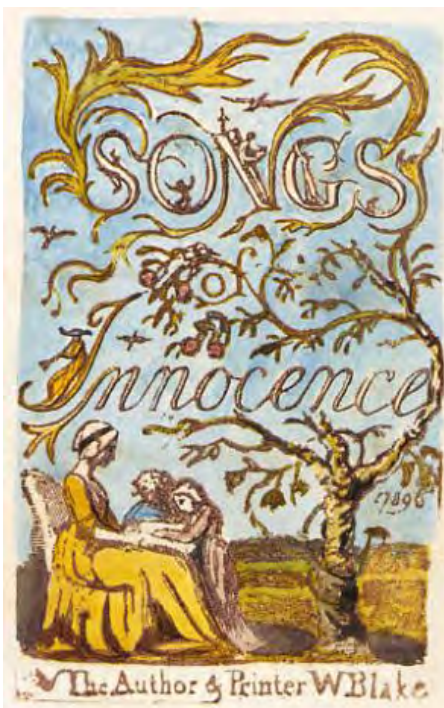
En Gran Bretaña, uno de los principales talentos ilustradores de finales del XVIII y comienzos del siglo XIX fue William Blake, que experimentó sus propias superficies de impresión empleando un personalísimo método de aguafuerte en relieve⁶⁰.

Alfredo Paz se refiere a William Blake como un poeta visionario más que un artista figurativo; en cuya producción artística imagen y palabra forman una unidad, perdida después de la Edad Media⁶¹. Otro autor,



(Fig. 20) El gato con botas es una de las ocho historias que aparecen en la versión manuscrita e ilustrada por Charles Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye* de 1695.

(Fig. 21) Portada de *Songs of Innocence*, de William Blake.



William Vaughan, menciona cómo en todos sus libros ilustrados utilizó un método de grabar inventado por él: donde, al igual que en los manuscritos medievales, combinaba en la misma página palabra e imagen. Lo que condujo a “una estrecha síntesis de los dos medios de expresión de Blake”⁶². Según Mitchell, los libros iluminados de este artista “parecen demandar un lector capaz de moverse entre el alfabetismo visual y verbal”⁶³, siendo una invitación al estudio de la relación *imagen / texto*⁶⁴.

Martin Salisbury y Morag Styles le adjudican las primeras experimentaciones “con la relación simbiótica entre la palabra y la imagen, al menos en el sentido de su distribución visual”⁶⁵. Mencionan un libro impreso y publicado por él mismo en 1789, *Songs of Innocence* (Fig. 21), como ejemplo de integración de palabras e imágenes dentro de un todo pictórico, y como antecedente del libro ilustrado actual. E incluyen además las opiniones de otro autor, Brian Alderson, que lo califica como “la primera obra maestra de la literatura infantil inglesa, que es también el primer gran libro ilustrado original, ...”⁶⁶.

También la ilustradora Asun Balzola considera clave en la aparición de los álbumes ilustrados el interés por la infancia fomentado en la etapa del Romanticismo, y al que tanto contribuyeron William Blake como el poeta Wordsworth (1770-1850), al buscar y ensal-

zar la mirada nueva, inocente, de la niñez⁶⁷.

Pilar Vélez localiza a fines del siglo XVIII, “..., a consecuencia del interés despertado hacia el niño por Rousseau...”⁶⁸, el inicio de la literatura infantil, de finalidad pedagógica y moralizadora. También recalca cómo a finales de este siglo se produjo un gran desarrollo en la evolución técnica de la impresión, que determinaría la cultura visual a lo largo del siglo próximo.

Por un lado, con el perfeccionamiento definitivo de la aguafinta en 1768 por el francés Jean Baptiste Le Prince, se incorporaron al grabado de línea al aguafuerte las cualidades plásticas de la mancha. Pero, además, aparecieron dos nuevos procesos de impresión.

El ilustrador y grabador inglés Thomas Bewick (Fig. 22 y 23) desarrolló una de las técnicas a partir de 1790. Hasta entonces, los xilógrafos usaban la madera cortada en el mismo sentido de sus fibras, denominándolo grabado «al hilo»⁶⁹. El nuevo procedimiento emplea los buriles usados para grabar sobre metal, que permiten grabar con línea fina, sobre un taco de madera más dura, de boj, y en sentido perpendicular a las fibras, el grabado a «contrafibra», para grabar el extremo de la madera en lugar de la cara lateral. Los resultados fueron bastante detallados y duraderos como para rivalizar con los finos grabados que entonces predominaban en la ilustración de libros⁷⁰.



(Fig. 22) The Tawny Owl, en *A History of British Birds*, de Thomas Bewick, 1809.

Y en 1796, un bávaro, Alois Senefelder, mientras perseguía un sistema barato y rápido de reproducir sus partituras, inventó la litografía: primer método de impresión planográfica (a partir de una superficie plana, y base de la imprenta actual).

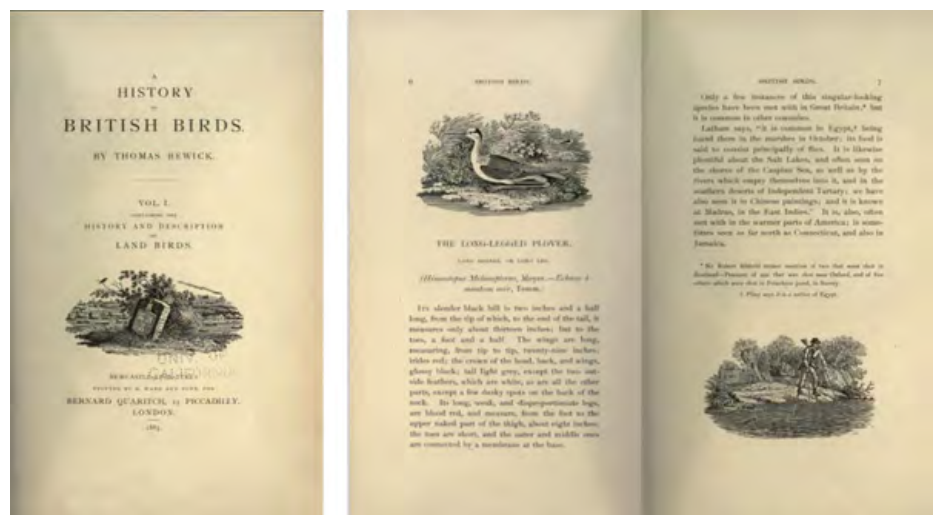
A estos avances técnicos hay que añadir también las innovaciones en la fabricación de papel y en la maquinaria tipográfica.

Para Walter Benjamin, la incorporación de la litografía a principios del siglo XIX supuso un nuevo estadio para las técnicas de reproducción que permitió la revista ilustrada: “permitió que las artes gráficas no ya sólo siguieran llegando en gran número al mercado sino que lo hicieran renovadas cada día. Con la litografía, el dibujo pudo seguir el ritmo de la vida cotidiana, acompasándose con el de la imprenta”⁷¹.

entronca con la tradición barroca y se caracteriza por la falta de innovaciones en el método y técnica del grabado, en la escasez de grabadores y de estímulo para su oficio. En la segunda mitad, las artes gráficas alcanzan un alto grado de calidad y perfección, ejecutando primorosas ediciones al gusto francés de obras literarias, históricas o científicas⁷².

La novela ilustrada se publicó en cuidadas ediciones con estampas a toda plana intercaladas en el texto, normalmente al comienzo de cada capítulo; presentando al lector alguna escena significativa de la acción a fin de proporcionarle una imagen de los personajes principales. Las ediciones de este tipo se prodigaron tanto en obras de autores clásicos españoles como en traducciones de obras de reconocido éxito comercial.

(Fig. 23) *A History of British Birds*, con imágenes realizadas mediante grabado a “contrafibra” o “contrahilo” sobre madera por de Thomas Bewick, Newcastle, Edward Walker, 1809.



En España, la andadura del libro ilustrado en el siglo XVIII puede quedar dividida en dos etapas. Una primera, hasta casi la mitad del siglo,

Los talleres de imprenta más destacados rivalizaron en producir lujosas ediciones, alcanzando un alto grado de perfección no solo por

las estampas, sino por la atención que prestaron a la composición, al papel, a las matrices tipográficas y a la encuadernación; es decir, a todos los elementos materiales que conforman el libro como objeto estéticamente bello.

Incluso en la estampación de las láminas se logró que éstas no dejaran a la vista huellas sobre las páginas, para lo cual se sirvieron del costoso procedimiento de «abrir» una lámina de cobre de tamaño mayor que el de la página; aunque la composición a grabar fuera pequeña.



(Fig. 24) *Kinder und Hausmärchen*, colección de pequeños relatos publicados en 1812 por Jacob y Wilhelm Grimm.

En cuanto a las ilustraciones, el esfuerzo recayó en dos direcciones: (1) intentar que las imágenes fueran un fiel reflejo del momento histórico en el que se desarrolla la narración y (2) en la búsqueda de una elevada calidad artística, tanto del dibujo preparatorio como del grabado.

Según J. Mtnez. Moro, “en un breve plazo de tiempo situado

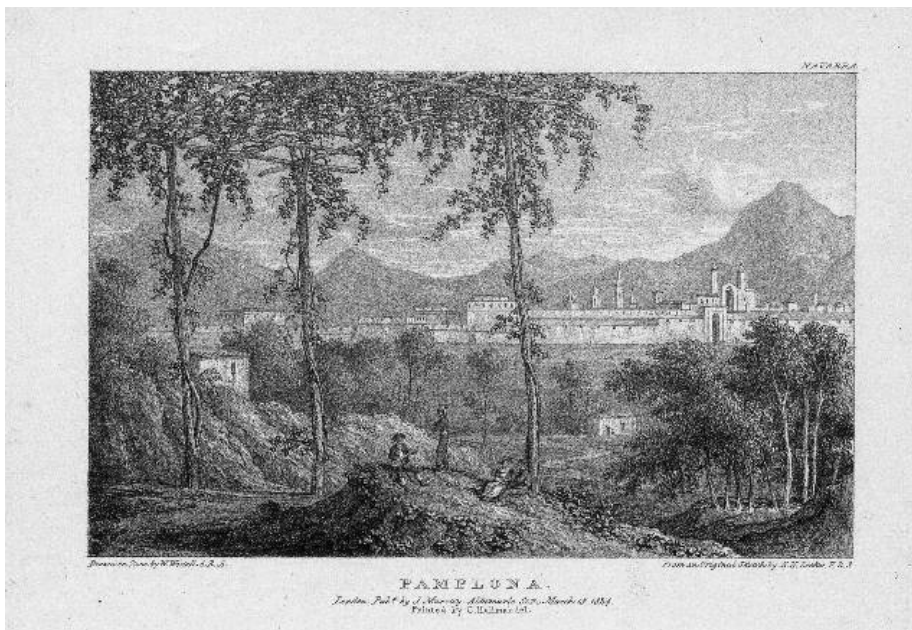
en el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, se produce una auténtica revolución en el paradigma visual de occidente, a partir de ese momento construido sobre imágenes impresas”⁷³. Es también a finales del XVIII cuando este mismo autor sitúa la definitiva ruptura de la estrecha relación que entre arte y conocimiento se había producido a través de la ilustración gráfica de los siglos XVI y XVII.

Para Pilar Vélez, el siglo XIX es el gran siglo de la imagen impresa, el siglo de la ilustración por excelencia; porque ésta se revaloriza tras un siglo XVIII básicamente decorativo y ornamental. Al igual que otros autores, atribuye el motivo de este auge al empuje de los avances técnicos, y a la aplicación conjunta de los descubrimientos a las artes gráficas. Hasta las postrimerías del siglo anterior los dos únicos procedimientos que servían a la difusión de la imagen y acompañaban al texto tipográfico eran la xilografía y la calcografía. El esfuerzo de emplear un grabador competente para transferir la imagen original del dibujante sobre la plancha de madera o metal requería gran cantidad de atención y tiempo⁷⁴. Sin embargo, cuando a finales del siglo XVIII se inventa la técnica litográfica, se gana en inmediatez, y además en fidelidad reproductora. Progresivamente, la litografía se fue utilizando en distintas áreas de la producción gráfica, incluyendo la del libro (Fig. 24).

Según expone Pilar Vélez, durante el siglo XIX, hasta aproximadamente 1870, la ilustración del libro se realiza sobre todo mediante la litografía y la xilografía a contrahilo o a «contrafibra», recurriendo en ocasiones al grabado sobre metal, utilizando unas u otras según la categoría bibliográfica.

Aunque la calcografía o grabado sobre cobre fue desbancada en su aplicación al libro por la litografía, al abaratar ésta notablemente la edición, en el último cuarto de siglo encontramos un renacimiento del aguafuerte, una recuperación por derroteros que son, paradójicamente, nuevos y también arcaizantes.

(Fig. 25) *Vista de Pamplona*, perteneciente al libro *Views in Spain*, de Edward Hankc Locker y litografías de W. Westhall. Londres, 1824.



Mientras la litografía quedó sobre todo al servicio del libro de viajes o difundía la imagen romántica burguesa, la xilografía y el grabado aparecían estrechamente unidos a la ilustración de los libros de temas costumbristas

y satíricos, que reproducían tipos populares.

El libro de viajes romántico, considerado por la autora como el primer libro moderno al alcance de un público de cierta amplitud, disfrutó de un notorio éxito, siendo uno de los productos editoriales más característicos del siglo XIX.

Refiriéndose a este artículo, Teresa Duran apunta al denominado *álbum* como una de las novedades de la época romántica en el ámbito de las publicaciones ilustradas. Este nombre es importantísimo para la materia que aborda el presente trabajo. Se refiere, como indica Duran, a un conjunto de litografías, generalmente en formato oblongo, de temática paisajística o monumental⁷⁵ (Fig. 25). La autora resalta además cómo, en Francia, se aplicaría más tarde este mismo término para designar "... todas las publicaciones litográficas de gran formato destinadas a divulgar la historia o la geografía entre los niños..."⁷⁶, dando pie a las definiciones de *álbum* de los diccionarios.

Ahora bien: quien esto escribe se pregunta por el empleo anterior del término; que se nos proporciona en su misma etimología. Pues *álbum*, «blanco», es el libro «en blanco» que los viajeros románticos del *grand tour* llevaban en su equipaje. ¿Con qué objeto? (1) En los primeros tiempos, el viaje europeo estaba limitado a personas ricas y cultas,

que poseían conocimientos prácticos de dibujo. El viajero, así, dibujó primero él mismo (o ella misma), los paisajes y monumentos que iba descubriendo en el transcurso de su viaje. Y (2) cuando el fenómeno del *tourisme* pudo generalizarse, abriéndose a personas menos cultivadas, el álbum serviría como *reverie*; engarzando en él tarjetas postales y litografías-*souvenir* que se compraban ya dibujadas por profesionales.

Es una hipótesis: Un paso ulterior en esta producción industrial de bienes de consumo cultural sería (3) la fabricación de un tipo de álbum más vulgar, ya completo en su interior.

Para Pilar Vélez⁷⁷, tanto el libro de viajes ilustrado romántico, como el libro costumbrista ilustrado tienen un origen muy cercano: ese gusto generalizado en toda Europa durante el siglo XIX por el paisaje, la arquitectura de un pasado ideal, las tradiciones y leyendas, el pintoresquismo.

Y ambos géneros no se limitan a la mera plasmación realista. En la representación de los tipos y escenas populares domina ese pintoresquismo. Asistimos a una profusión de litografías, no exentas de realismo arqueológico, que evocan rincones románticos o ensalzan las ruinas un tanto artificiosas de antiguos monumentos.

Para esta autora, la nueva técnica del grabado en madera, la xilografía a contrahilo,

que obtenía resultados muy detallados y minuciosos, fue un proceso que nació al servicio de las revistas ilustradas; difundidas en España ya a fines de la década de los treinta.

Juan Carrete Parrondo menciona cómo en el siglo XIX, el grabado en madera conservó su importancia, especialmente en la nueva industria de las revistas ilustradas, muy populares en Inglaterra y Francia, y que fue prosperando hacia 1830 y 1840. Muchos de los escritores de la época, como Charles Dickens y Emile Zola, publicaron sus novelas en episodios ilustrados que traían las revistas⁷⁸.

Michel Melot considera que la invención de la litografía permitió la producción rápida y el nacimiento de la prensa de actualidad ilustrada. Además, fue dicha técnica la que, según este autor, puso fin al divorcio entre texto e imagen que, como ya hemos mencionado anteriormente, había sido dictaminado por la invención del libro impreso con caracteres móviles. “Un simple dibujo a lápiz graso sobre una piedra que retenía la tinta ofrecía por fin la posibilidad de dibujar en vez de grabar, es decir, de imprimir directamente cualquier escritura o cualquier imagen, como sobre un manuscrito”⁷⁹.

Fue utilizada para reproducir imágenes a bajo precio, “... a las que se acusó de mal gusto: portadas de novelas, caricaturas, en una época en la que las masas estaban



(Fig. 26) Ilustración de Daumier para *Le Charivari*, el 24 de marzo de 1869.

accediendo a la política”⁸⁰. Pero también, y según Melot, gracias a ella los pintores románticos popularizaron sus obras, y apareció el primer diario ilustrado, *Le Charivari*, en 1832 y en París, que publicaba los guasones chistes republicanos de Honoré Daumier (Fig. 26).

Melot destaca cómo “... El empleo del papel mecánico, fabricado en rollo y ya no hoja por hoja, abría el camino a los grandes semanarios repletos de imágenes espectaculares. El primero fue el *Illustrated London News*, en 1842”⁸¹, seguido en 1843 por *L’Illustration* en Francia.

Son publicaciones de rabiosa actualidad, con una plantilla de hábiles ilustradores; que podían producirse de forma más barata y rápida a partir de la introducción de la imprenta a vapor: una revolucionaria novedad técnica que se completaba con el empleo de bobinas de papel continuo.

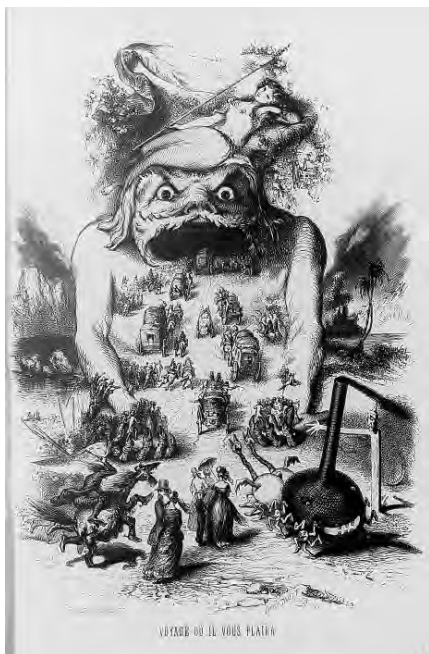
J. Mtnez. Moro hace hincapié en que, desde sus inicios, las revistas de actualidad hicieron gala de su aparato gráfico llegando a adoptar este término a título propio, y cita como ejemplo la célebre revista decimonónica *La Ilustración Española*⁸².

Vicente Pla Vivas, comentando el surgimiento de las primeras publicaciones periódicas ilustradas en la década de los 30 y los 40 del siglo XIX, habla de las consideraciones que se hacían en aquellas décadas: so-

bre el aumento del poder de las imágenes, o la capacidad para actuar sobre su propio tiempo según el ideal de progreso⁸³. Según Pla, el progreso, más que un ideal, era un hecho que dictaba un ritmo más acelerado, guiado por la inmediatez, que se adaptaba perfectamente el ámbito periodístico. Pero no así las ilustraciones gráficas que, según el autor, no siempre poseen la intención de actualidad; sino más bien de registro⁸⁴.

(Fig. 27) *Historia de una liebre*, perteneciente a *Vie privée et publique des animaux*, de Grandville. Apareció en capítulos sueltos en *Le Charivari*, revista especializada en caricatura satírica de la época en 1840.





(Fig. 28) *Voyage où il vous plaira* de Tony Johannot, 1843.

Desde finales del XVIII, según palabras de Pla Vivas, “... Las imágenes comenzaron a suministrar simultáneamente a muchas personas contenidos informativos casi a la velocidad del flujo de los acontecimientos reales para no perder la marcha del progreso”⁸⁵.

Marc Soriano menciona las iniciativas de ciertos editores audaces, entre los que nombra a Hetzel, quienes ofrecieron la oportunidad de entrar en el circuito comercial a artistas de gran talento como, Grandville (Fig. 27), Nanteuil, Gavarni, Daumier, Monnier, Bertall, Tony Johannot (Fig. 28) o Doré. Nos recuerda cómo “... La mayor parte de esos artistas, salvo cuando trabajan para periódicos políticos y de gran difusión, también se ocupan de ilustrar libros que se venden muy caros y que están dirigidos esencialmente a los adultos”⁸⁶. Y destaca que la necesidad de dirigirse a un mayor público y las grandes tiradas permitidas por los nuevos avances técnicos impusieron ciertas exigencias a estos artistas, teniendo como efecto la simplificación de sus producciones. Se produjo así un proceso de degradación, tanto en el terreno de la prensa como en el de la novela popular, “... la ilustración, que era hasta entonces cuidadosa y palpitante, se fija y se estereotipa; pierde en significado y en calidad artística lo que gana en aparente legibilidad”⁸⁷.

Este autor nombra entre otros *La vie de Polichinelle* de Boze-rian, o la primera tirada de la

colección para niños, que lanzó el joven Hetzel en 1844 (donde publicó una de sus primeras adaptaciones, *L'histoire de Tom Pouce*), como ejemplos de un tipo de entrega cuya ilustración y presentación Soriano califica de muy cuidadas. En opinión de este especialista, Hetzel no conseguía que las ilustraciones estuvieran orientadas y adaptadas a las necesidades de la infancia, a pesar de contratar para sus publicaciones a los mejores artistas de su tiempo, pues “... El gran editor no veía aún con claridad la especificidad del público infantil”⁸⁸.

Al igual que otros autores, Nuria Obiols recalca el creciente auge que experimentó la ilustración durante el periodo romántico a causa de la evolución y la gran variedad de técnicas para la reproducción. Según la autora, en el siglo XIX, la ilustración estaba de moda⁸⁹. El libro ilustrado era considerado como una importante fuente de información; y la lectura, una actividad de ocio, aunque reservada para las clases pudientes. También ella destaca como uno de los ilustradores más brillantes de la época a J. J. Grandville (1807-1843), considerado uno de los precursores del surrealismo (Fig. 29 y 30).

Nos remite a 1830, momento a partir del cual los grandes artistas se dejan influir por la caricatura y, según palabras de la autora, “... El humor impregna las páginas de la literatura infantil”⁹⁰.

Con respecto al siglo anterior, opina, además, que había aumentado el interés por la infancia; relacionando el florecimiento del libro infantil del siglo XIX con la vida burguesa que apreciaba el libro ilustrado.

Por su parte, Claude Anne Parmegiani afirma que "... En el siglo XIX, al generalizarse la alfabetización de las clases populares, lo escrito se hace accesible a un gran número de lectores. La función de la imagen se reduce cada vez más, cronológica y semánticamente, a acompañar y servir simplemente al texto"⁹¹. La ilustración busca un nuevo público entre los niños; aunque tiende más a satisfacer las exigencias de sus padres y educadores.

(Fig. 29) *Metamorphoses du jour*, de Jean Ignace Isidore Gerard, más conocido por Grandville, en su edición postuma de 1854.



A finales de la década de 1840, en Inglaterra, la ilustración recibe las influencias de los pintores prerrafaelistas, "... por el hecho de que su estilo se basa en la idea de pureza"⁹². En la sociedad victoriana prolifera el gusto por las imágenes hermosas, fomentado por el flo-



(Fig. 30) Primeras publicaciones literarias del joven Hetzel, bajo el pseudónimo de P. J. Sthal: donde editó de forma completa las *Scènes de la vie privée et publique des animaux* ilustradas por Grandville (1840-42).

ciente desarrollo económico.

Pero, además, junto a la serenidad de los prerrafaelistas convive el mundo del despropósito y, según Parmegiani, "... La risa y la extravagancia sirven para denunciar el peligro de una representación edulcorada que con el pretexto del gusto manifiesto del niño por las «imágenes bonitas», lo aparta de las realidades cotidianas"⁹³. En el XIX, numerosos caricaturistas se incorporaron a la ilustración infantil (Fig. 31).

Teresa Duran opina que hacia mediados del XIX se produjo una demanda de lecturas para niños causada por un ligero aumento de lectores incipientes dentro de la población infantil, que el Estado trataba de escolarizar. Pertenecientes a una burguesía urbana, no disponían de más opciones de ocio que las proporcionadas por la lectura o la habitación de los juguetes.



(Fig. 31) *The Ship That Flew*, Edward Lear, *More nonsense, pictures, rhymes, botany, &c.*, London, 1872.

Además de las revistas ilustradas y de los libros con grabados de sus padres, los manuales escolares, las aleluyas y romances con xilografías populares, surgieron los libros escritos y editados expresamente para niños.

Eran ediciones lujosas, de formato diferente, posibles gracias al nacimiento de la figura del editor (Fig. 32). Según Duran, se habían diversificado tipográficamente, en especial las páginas de los titulares pues, sobre todo, “..., las cubiertas se vistieron de gala, con encuadernaciones en tela, con relieves en dorado, con composiciones imaginativas que convertían el libro en un objeto deseable. El libro había pasado de la manufactura artesana a la industria. Y la herramienta que servía para competir en esta industria recién llegada era la ilustración”⁹⁴.

(Fig. 32) *The frog prince*. Walter Crane, London, New York, George Routledge and Sons, 1874.

Menciona como las ilustraciones se convierten en grabados, ubicados en pliegos de papel; y que, con anterioridad a su edición en forma de libro ilustrado, eran publicados por fascículos en las revistas ilustradas, como es el caso de los extensos folletines de Dickens, que hemos mencionado anteriormente.



(Fig. 33) Ilustración de Gustav Doré para *Cuentos*, de Charles Perrault. Trad. Francisco de la Vega. Paris, A. Ledoux édit, 1863.

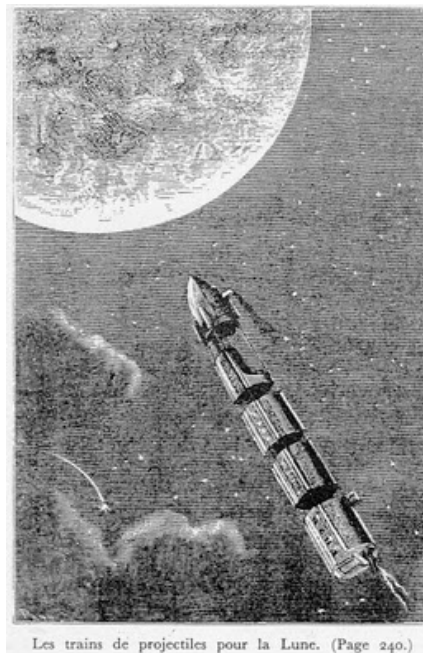
La autora pone como ejemplo de libros ilustrados los cuentos de Perrault, con imágenes de Gustav Doré (1862) (Fig. 33), o *The King of the Golden River* (1851) de Ruskin, ilustrado por Richard Doyle. Y acude al prototipo de binomio Julio Verne/Pierre Jules Hetzel. “... Este editor singular hizo un contrato blindado y generoso a Verne comprometiéndolo a escribir dos novelas juveniles cada año -que pusieran la ciencia al alcance de los jóvenes lectores- y que él publicaría, en un formato aproximadamente DIN A4, con un diseño de portada distintivo (un dibujo en relieve con sobreimpresiones en rojo,





(Fig. 34) Portada y página 240 de *From the Earth to the Moon*, Jules Verne.

oro, negro y azul) ilustrado con un grabado en cada pliego de su interior”⁹⁵ (Fig. 34).



Marc Soriano, de quien ya hemos recogido sus opiniones respecto a Hetzel, analiza la trayectoria del editor. De las publicaciones entre Hetzel y Verne, llama nuestra atención acerca de que el editor no eligiera, como en ocasiones anteriores, a reconocidos ilustradores de la época para sus imágenes. El escritor se rodeaba de dibujantes que eran a la vez colaboradores y amigos. Con ellos formó un equipo heterogéneo de donde surgirían obras de carácter diferente al de las primeras publicaciones de Hetzel, y en las que se aprecia una constante, “... una elección de claridad que tal vez respondiera a las consignas expresas del autor o del editor”⁹⁶.

De ese mismo “siglo de esplendor para la ilustración”⁹⁷, recuerda también la aparición en Alemania de *Der Struwwel-*

peter (1844) de E. Hoffmann y *Max und Moritz* (1865) de Wilhelm Busch; en París, *L’histoire de M. Jabott* de R. Töpffer; y en Inglaterra, *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog* (1805), de John Harris, *Nonsense book* (1846) de Edward Lear (Fig. 31), la *Alicia* de Lewis Carroll, con ilustraciones del autor primero y luego de Tenniel (Fig. 35), y las novelas de Dickens publicadas por entregas periódicas, con ilustraciones de Cruikshank.

Roberto Bartual señala como, para el caso de R. Töpffer, el formato libro afectó de manera decisiva a la estructura narrativa de sus narraciones gráficas “cuentos en imágenes”: tiras narrativas o tiras cómicas⁹⁸. El mayor número de páginas le ofreció el espacio necesario para la representación secuencial del movimiento⁹⁹. Según Bartual, en la segunda mitad del XIX otros autores, Gustav Doré o Wilhelm Bush, se interesaron, como Töpffer, por la creación de novelas con imágenes: “La obra de Doré y Bush, a medio camino entre la tira cómica y el libro ilustrado, supone un punto de inflexión en la historia de las narraciones gráficas; un momento de indecisión entre el formato revista y el formato libro”¹⁰⁰. Finalmente, exceptuando el libro ilustrado y las novelas de imágenes de Frans Masereel y Max Ernst, el libro como soporte de narraciones gráficas perdió importancia frente a las revistas cómicas y satíricas hasta las últimas décadas del siglo XX.



(Fig. 35) *Alice's adventures in wonderland* de Lewis Carroll. Una de las cuarenta y dos ilustraciones de John Tenniel, London, Mcmillan and Co., 1866.

Para Terence Dalley, a finales del siglo XIX los prerrafaelistas revivieron el interés por el grabado en madera; al mismo tiempo que la técnica moderna, en otro frente, introducía novedades cruciales para las artes gráficas¹⁰¹. El desarrollo de la reproducción de semitonos, hizo posible reproducir adecuadamente obras a todo color, superponiendo diferentes tintas. Fue un adelanto muy bien utilizado por ilustradores que trabajaban principalmente con acuarela, como Arthur Rackham, ilustrador de cuentos maravillosos o fairy tales. Ejemplos notorios de esa literatura fantástica británica son *Peter Pan* (1906) o las ilustraciones para Andersen de Edmund Dulac. La posterior introducción de la línea negra (black keyline) facilitó aún más la impresión a cuatro colores, permitiendo a los ilustradores emplear otras técnicas para su posterior reproducción, como es el caso de las ilustraciones pintadas al temple por Howard Pyle.

Aunque las artes comerciales florecían en el género del cartel anunciador y en las cromolitografías, o «cromos» troquelados, Pilar Vélez sitúa en la invención y aplicación de la fotografía el gran progreso técnico en el campo de las artes gráficas decimonónicas¹⁰².

En 1839 Daguerre y Fox Talbot hacen públicos sus respectivos descubrimientos, origen de la fotografía actual: el daguerrotipo en Francia y el calotipo en Inglaterra. Como consecuencia de ello, surge un nuevo género

de libro: el libro de fotografías. En 1844 aparece *The Pencil of Nature*, publicado por Fox Talbot (Fig. 36). La inclusión de fotografías en el libro favorece su finalidad informativa y didáctica, así como su capacidad de entretenimiento.

Según Vélez, pronto se desarrollaron los procedimientos fotoquímicos y fotomecánicos, aplicación de la fotografía a las artes gráficas y causa de la correlativa decadencia de los métodos tradicionales. En Europa, muchos técnicos realizan pruebas en busca de medios de reproducción limpios y duraderos. Finalmente surgió la autotipia o grabado directo, que permite convertir en cliché tipográfico cualquier tipo de imagen. Este hecho, unido a la aplicación del color, provoca el inicio de una nueva etapa en la industria del libro ilustrado.

Ya en 1839, la fotografía conquistó distintos ámbitos de la sociedad española; pues aparecieron los primeros libros de viaje fotográficos; nueva versión del libro de viajes romántico. se materializaron en una serie de álbumes con fotografías originales.

El francés Firmin Gillot inventa en 1850 la zincografía, que traspasaba la imagen fotográfica a una plancha de zinc fotosensible, desde donde se imprime en el papel.

Según la autora, en la década de los ochenta, en Barcelona, aparecen ediciones que sustituyeron xilografías y litografías



(Fig. 36) *The pencil of Nature* publicado por Fox Talbot.

por fotograbados. Como ejemplo de ellas están las denominadas «Bibliotecas Ilustradas», entre las que destaca la «Biblioteca Arte y Letras», no solo por sus ilustraciones, sino por el valor artístico de sus encuadernaciones industriales. A partir de aproximadamente 1880, el fotograbado, la zincografía y la fototipia se difundieron en otros lugares de la península.

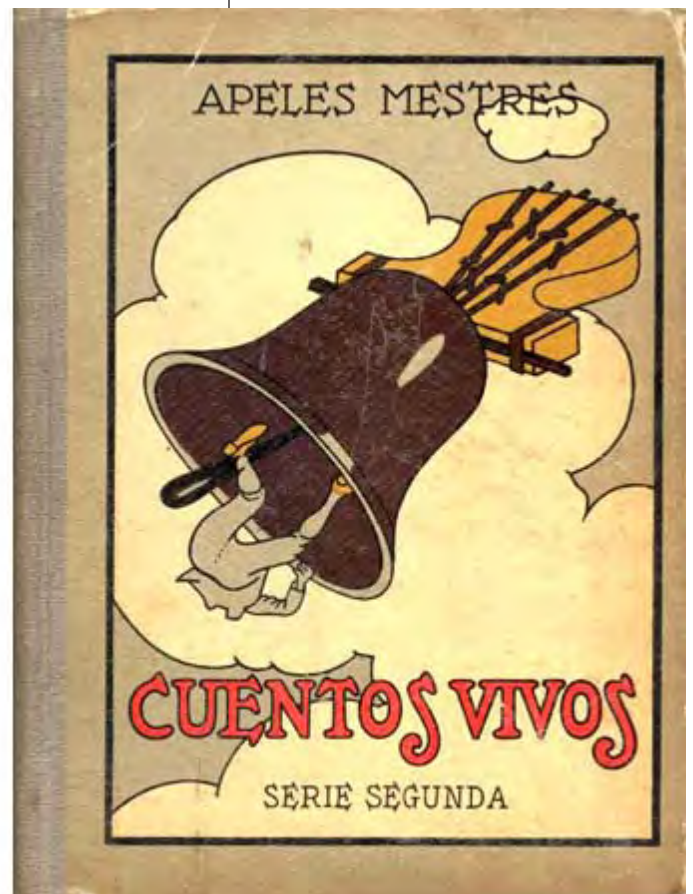
Pilar Vélez señala que, desde los años ochenta, desaparecen progresivamente la xilografía y la calcografía, la litografía es arrinconada en el campo comercial, y se inicia la implantación del fotograbado.

El libro ilustrado, casi una sucesión de imágenes a todo color, confeccionado a base de ilustraciones cromolitográficas a página entera, decaería, tras

su máximo esplendor, frente a las novedades técnicas recientemente introducidas. Puesto que, con el afianzamiento de los nuevos sistemas fotomecánicos, cualquier imagen es perfectamente reproducible, el dibujante puede dar rienda suelta a sus trazos sin temor a la infidelidad del grabador y sin la necesidad de acomodar su estilo a un tipo concreto de grabado. La ilustración se hace más libre y espontánea, surgiendo una nueva concepción del ilustrador, dibujante que colabora en un tipo de libro cuya consideración artística es creciente.

Como figura representativa del nuevo tipo de dibujante ilustrador, Pilar Vélez cita al artista catalán, Apeles Mestres (Fig. 37), maestro de la ilustración decorativa que alcanzó su cumbre durante el Moder-

(Fig. 37) *Cuentos vivos*, de Apeles Mestres, Editorial Seix Barral, 1931.



nismo, y figura puente entre los siglos XIX y XX.

Jaime García Padrino considera que las imágenes desaparecieron de los libros para adultos para encontrar refugio en revistas y periódicos; y sobre todo en ediciones para niños y jóvenes, siendo las décadas de finales del XIX un momento de inflexión coincidente con la consolidación de una oferta editorial dirigida a la infancia¹⁰³.

El progresivo desarrollo de las artes gráficas tuvo su lado negativo, propiciando la rápida producción de libros de edición poco cuidada. En contra de esa nueva industria editorial, Pilar Vélez apunta cómo se produjo una reacción que desembocaría en el nacimiento de dos tipos nuevos de libros.

Uno de ellos, inspirado en los primeros impresos incunables de los siglos XV y XVI, con William Morris como referente, proponía un retorno al libro manufacturado y artesanal. Son libros de reducida tirada, de papel fabricado a mano, composición manual, ilustraciones xilográficas de estilo antiguo, viñetas y orlas tipográficas. Su importancia radica en su decoración ornamental y en el empleo de la tipografía. Más que libros ilustrados, son libros decorados, y constituyen una sección marginal dentro de la historia de la ilustración.

Como alternativa al libro industrial de factura descuidada, surge en Francia una reacción con una respuesta más contempo-

ránea, que más adelante constituiría el gran libro ilustrado del siglo XX. La estudiosa llama la atención sobre algunos de sus impulsores, entre ellos Mallarmé, quienes se cuestionaron la necesidad de la ilustración en la obra puramente literaria, ante la proliferación de ilustraciones poco cuidadas de algunas ediciones baratas del siglo XIX; para ellos una cacofonía gráfica que estorbaba al lector. Se produjeron, así, tiradas minoritarias y de nulo rendimiento comercial. Vélez destaca cómo estos libros rehabilitan la xilografía, el aguafuerte y la litografía, a disposición plena del artista¹⁰⁴.

También Marc Soriano se refiere a un proceso de degradación de la ilustración iniciado a finales del XIX, acelerado a partir de 1905 y que culminaría a finales de la Primera Guerra Mundial. Según sus palabras, "... La época que comienza y que no ha concluido aún se caracteriza por la difusión cada vez más abundante de las ilustraciones descuidadas o de escasa calidad artística..."¹⁰⁵. Este hecho provocó que incluso la ilustración más cuidadosa, para no apartarse del público e intentando competir con las *imágenes chillonas*, se autocensure y reduzca. Sin embargo, y por lo que a la ilustración del libro infantil se refiere, Soriano describe cómo se produjo una reacción por parte de artistas y pedagogos contra esta degradación, en la que destaca a grandes ilustradores como Benjamín Rabier, Christophe, Robida, Samivel (Fig. 38 y 39). Estos



(Fig. 38) *Fables de la Fontaine, Le coq et la perle*, de Benjamin Rabier. Tallandier, 1906.

autores, dirigiéndose también a los adultos, “... mantuvieron las tradiciones de cuidado y de calidad que imperaban en el siglo XIX, pero sólo pudieron hacerlo en la medida en que ampliaron su público más allá de los niños”¹⁰⁶. Según el autor, y quizás como efecto de esa doble ambigüedad, fueron aquellos ilustradores quienes ayudaron a la ilustración infantil a distinguirse y a evolucionar de manera autónoma a las ilustraciones destinadas al público adulto.

Soriano asocia el enorme desarrollo de la ilustración al de otros medios de comunicación de masas, en concreto al cine, a la televisión y a la publicidad; y al progreso técnico que permite “una colaboración constante, una verdadera simbiosis entre los textos y las ilustraciones”¹⁰⁷.

Pilar Vélez¹⁰⁸ considera esta diversificación la característica propia del libro ilustrado del siglo XX, y causa de su variedad de técnicas y temáticas. Hacia 1910 aparece el *offset*, un avance definitivo en las técnicas de impresión. Esta, ahora, no tiene lugar directamente entre plancha y papel, sino mediante un cilindro intermedio de caucho, que transfiere la gráfica al papel. Paralelamente, y hasta mediados de siglo, se utilizaron sobre todo las técnicas derivadas del fotograbado junto a las linotipias y monotipias; salvo algunas excepciones puntuales en que se emplean las técnicas tradicionales para dar un valor

especial al libro.

El campo del fotograbado y la cuatricomía se perfeccionó hasta que en las últimas décadas aparece el *scanner*, que selecciona los colores y permite reproducir imágenes con gran fidelidad.

Otro gran avance en los sistemas de reproducción se produciría hacia 1950 con la aplicación de la fotocomposición, en la que la matriz, siempre tangible desde las primeras xilografías medievales, fue sustituida por una película fotográfica. Con el paso del tiempo, las nuevas tecnologías fruto de la electrónica y la informática, fueron causantes de una radical transformación en las artes gráficas. El signo fue digitalizado, convertido en impulsos electrónicos, llegando a lo que Vélez denomina la *magia* de lo intangible, que cada vez sitúa de forma más próxima texto e imagen.

En el siglo XX, el ilustrador se ciñe a campos más concretos, siendo el libro infantil una de sus más depuradas especialidades. Surge el diseñador gráfico, que se enfrenta a diversos géneros simultáneamente: cartel, imagen corporativa empresarial, libro, publicaciones periódicas...

De entre todas las aplicaciones de la ilustración enunciadas por Pilar Vélez en el siglo XX: libro infantil, libro documental fotográfico, libro de texto, narrativo, poético, libro técnico, cómic, libro-objeto biblio-

(Fig. 39) Portada de *Vingtième siècle ou La vie Electrique*, de Albert Robida, 1890





(Fig. 40) Granada. Guía turística. Fotos de Catalá Roca, Ciganovic, Torres Molina. 1957.

filico, etc., destaca, entre otras, el libro de fotografías: sucesor de los libros de viajes del siglo XIX (Fig. 40).

El contenido de este libro recoge aspectos geográficos, fiestas y costumbres desde una perspectiva pintoresca. A partir de 1940, la fotografía de calidad empleada como ilustración editorial es cada vez más común, y en algunas ediciones el fotógrafo es el verdadero autor del libro. Son libros de lujo, con profusión de imágenes para deleite de la mirada y un texto breve. Libros comparables a aquellos álbumes del siglo pasado, llenos

de páginas enteras con vistosas cromolitografías.

Al margen de estos libros, en general, en el siglo XX la fotografía es la reina de la ilustración en todo tipo de libro comercial: de divulgación, de texto, técnico, universitario, de arte, ... Es el factor que más cambios provoca en la ilustración del libro de los siglos XIX y XX. Los tradicionales sistemas de grabado sobreviven en el libro de artista o de alta bibliofilia como instrumento expresivo, no a causa de su idoneidad gráfica.

Notas

- 1 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004, p. 58.
- 2 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX". En: ESCOLAR, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L. 1996, pp. 195-196.
- 3 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p.10.
- 4 ALTARRIBA, Antonio. Prólogo. En BARTUAL, Roberto. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017.
- 5 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004, pp. 94-97.
- 6 *Ibidem.*, pp. 94-97.
- 7 Terence Dalley, que también remonta el origen del libro ilustrado a los antiguos pergaminos ilustrados conocidos en Egipto: el *Libro de los Muertos* y el *Papyrus Ranessum*, los sitúa aproximadamente en el año 1900 a. de C. Véase DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*. Madrid: Akal, 1981, pp. 10-13.
- 8 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p.10.
- 9 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp. 94-97.
- 10 SATUÉ, Enric. "Para una educación de la sensibilidad", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 77.
- 11 SANMIGUEL, David. *Todo sobre la técnica de la ilustración*. Barcelona: Parramón Paidotribo, 2003, pp. 6-9.
- 12 GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. México: GG MassMedia, 1992, p. 54-55.
- 13 BORDES, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Cátedra, 2017, p. 111.
- 14 DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*, op. cit., pp. 10-13.
- 15 MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010, pp. 49-50.
- 16 *Ibidem.*, p. 52.
- 17 *Ibidem.*, pp. 52.
- 18 *Ibidem.*, p. 53.
- 19 DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*, op. cit., pp. 10-13.
- 20 SANMIGUEL, David. *Todo sobre la técnica de la ilustración*, op. cit., pp. 6-9.
- 21 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 7.
- 22 Nuria Obiols destaca de esta época dos textos. *La Divina Comedia* (1347) de Dante, dirigida a los adultos. Y las fábulas de Esopo, que llegó a tener que ver mucho

- con la infancia y es uno de los primeros libros ilustrados en España, y uno de los más famosos de la época. Impreso en Zaragoza y publicado en 1489, *Isopete historiado*, es una magnífica edición con grabados en madera. Véase: Obiols, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp. 98-99.
- 23 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 97.
- 24 *Ibidem.*, pp. 49-50.
- 25 Citado en MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 50. La exposición completa de estas ideas aparecerá en IVINS Jr., William M. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p.13.
- 26 MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios visuales. 2009, p. 199.
- 27 Citado en SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. op. cit., p.11. La exposición completa de estas ideas aparecerá en BLAND, David. *A History of Book Illustration*. Faber & Faber, 1958.
- 28 SATUÉ, Enric. "Para una educación de la sensibilidad", op. cit., pp. 102-103.
- 29 BENJAMIN, Walter. "Panorama del libro infantil (1926)", *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989, p. 75.
- 30 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 77-78.
- 31 *Ibidem.*, p. 80.
- 32 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 81-82. La exposición completa de estas ideas aparecerá en Hyatt Mayor, A. *Prints and People*. Princeton: 1971.
- 33 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 129.
- 34 *Ibidem.*, pp. 40-42.
- 35 CARRETE PARRONDO, Juan. "La ilustración de los libros. Siglos XV AL XVIII". En: ESCOLAR, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1994, pp. 271-304.
- 36 *Ibidem.*, pp. 326-327.
- 37 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 61-62.
- 38 *Ibidem.*, pp. 61-62.
- 39 *Ibidem.*, p. 128.
- 40 *Ibidem.*, p. 167.
- 41 MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*, op. cit., p. 54.
- 42 *Ibidem.*, p. 54.
- 43 MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*, op. cit., p. 189.
- 44 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p.100.
- 45 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones". En GARDAZ, Elisabeth [et al.] *Libros y bibliotecas para niños*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, 1987, p. 50.
- 46 SCHIAVONI, Giulio. "Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia", estudio incluido En: *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989, p.10.
- 47 SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995, p. 384.
- 48 DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*, op. cit., pp. 10-13.
- 49 CARRETE PARRONDO, Juan. "La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII", op. cit., pp. 304-337.
- 50 *Ibidem.*, pp. 304-337.
- 51 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., pp. 80-81.
- 52 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 28.
- 53 SANMIGUEL, David. *Todo sobre la técnica de la ilustración*, op. cit., pp. 6-9.
- 54 BARTUAL, Roberto. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017, p. 69.
- 55 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp.101-102.
- 56 *Ibidem.*, pp. 101-102.
- 57 SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, op. cit., p. 385.
- 58 *Ibidem.*, p. 386.
- 59 *Ibidem.*, p. 387.
- 60 DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*, op. cit., pp. 10-13.
- 61 DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*.

- Madrid: Tecnos, 1992, pp. 360-362.
- 62 VAUGHAN, William. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Destino, 1995, p. 78.
- 63 MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*, op. cit., p. 83.
- 64 *Ibidem.*, p. 84. Tal como explica el propio autor, en su estudio utiliza diferentes denominaciones para vincular los posibles conceptos asociados a la imagen y el texto: "la convención tipográfica de la barra diagonal para designar la «imagen/texto» como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término «imagentexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. «Imagen-texto», con un guión, designa relaciones entre lo visual y lo verbal".
- 65 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p.13.
- 66 Citado en SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 13. La exposición completa de estas ideas aparecerá en ALDERSON, Brian. *Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*. Cambridge: University Press, 1986.
- 67 BALZOLA, Asun. "De William Blake al Corte Inglés", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p.54.
- 68 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", op. cit., p. 220.
- 69 *Ibidem.*, p. 202.
- 70 DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*, op. cit., pp. 10-13.
- 71 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2016, p. 12.
- 72 CARRETE PARRONDO, Juan. "La ilustración de los libros. Siglos XV AL XVIII", op. cit., pp. 337-358.
- 73 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 168.
- 74 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", op. cit., pp. 195-218.
- 75 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999, p. 75.
- 76 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009, p. 204.
- 77 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", op. cit., pp. 195-218.
- 78 CARRETE PARRONDO, Juan. "La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII", op. cit., pp. 337-358.
- 79 MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*, op. cit., p. 70.
- 80 *Ibidem.*, p. 70.
- 81 *Ibidem.*, pp. 69-70.
- 82 MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*, op. cit., p. 64.
- 83 PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2010, pp. 24-28.
- 84 Como ejemplo menciona el caso de muchos grabados que ilustraban hechos de actualidad, pero a la par añadían una dimensión intemporal que no correspondía al paradigma dinámico de la modernidad. Se refiere con ello a la capacidad de las imágenes para transforman simples sucesos en acontecimientos de larga persistencia.
- 85 PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*, op. cit., p. 24.
- 86 SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, op. cit., p. 390.
- 87 *Ibidem.*, p. 390.
- 88 *Ibidem.*, p. 391.
- 89 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp. 102-105.
- 90 *Ibidem.*, p. 103.
- 91 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones", op. cit., p. 50.
- 92 *Ibidem.*, p. 54.
- 93 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones", op. cit., p. 56.
- 94 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. op. cit., p. 204.
- 95 *Ibidem.*, p. 204.
- 96 SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, op. cit., p. 392.
- 97 *Ibidem.*, p. 392.
- 98 Bartual tipifica las narraciones gráficas estableciendo tres categorías o especies: la tira narrativa, la estampa secuencial y la tira cómica. BARTUAL, Roberto. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*, op. cit., pp. 26-34.
- 99 *Ibidem.*, pp. 78-79.

- 100 *Ibidem.*, p. 84.
- 101 DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*, op. cit., pp. 10-13.
- 102 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", op. cit., pp. 207-208.
- 103 GARCÍA PADRINO, Jaime. "Breves notas históricas sobre el oficio o arte de ilustrar en España" . *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana con contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 13-20.
- 104 *Ibidem.*, pp. 207-208.
- 105 SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, op. cit., p. 392.
- 106 *Ibidem.*, p. 393.
- 107 *Ibidem.*, p. 394.
- 108 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", op. cit., pp. 218-236.
-
-

1.4. Concepto de álbum ilustrado

Es llamativa la variedad de términos y de usos que diferentes autores emplean para referirse a este género: álbum, libro-álbum, libro ilustrado, libro de imágenes. El nombre «álbum», aparentemente muy concreto, se desgrana en múltiples sinónimos; o adquiere variedad de acepciones para designar una diversidad de géneros.

Los límites entre todos ellos no están claros. Más bien, lejos de funcionar como compartimentos estancos, se solapan entre sí. Queda lejos de nuestras intenciones diferenciar, delimitándola, esta variedad de denominaciones. En este apartado expondremos algunas de las definiciones que del álbum ilustrado -aunque no siempre bajo ese mismo nombre- se han aportado.

Existe un denominador común a todos estos términos: la de un lugar donde pueda alojarse o «habitar» la ilustración; y, teniendo en cuenta que esta cohabitación consta de dos elementos, texto e imagen, todas las acepciones deberán dar cabida a ambos.

Según palabras de Michel Melot "... La imagen sufre en el libro. Está aprisionada en la página y sometida al ritmo ininterrumpido de la lectura, que no es el suyo. El libro sigue un discurso. Para seguir este discurso y hacerse relato, la imagen debe convertirse en una historieta gráfica o en cine. La imagen fija bloquea el relato, contiene el tiempo en su espacio y no en su duración"¹.

A nuestro modo de entender, en el álbum ilustrado, se denomine a éste como se quiera, la imagen, indisciplinada, busca o recupera su lugar. Aquel que perdió con la propia invención del libro. Y encuentra su relación de equilibrio con el texto.



En uno de los artículos allí presentados, Cecilia Silva Díaz destaca la falta de consenso a la hora de clasificar, definir o dar un nombre a este producto editorial, afirmando que "..., bajo la denominación de álbumes se suelen incluir libros muy diversos: narraciones visuales, cuentos populares ilustrados, libros de listas y catálogos, libros de imágenes, pop-ups y hasta libros de no-ficción"². Sin embargo, enumera como rasgos estables la preponderancia de la imagen y la confluencia de dos códigos, el léxico y el visual (Fig. 1); incluyendo en este no solo ilustraciones, sino otros

(Fig. 1) *The Princess Nobody*. *A tale of Fairyland* de Andrew Lang, ilustrado por Richard Doyle y Edmund Evans (Longmans, Green Et Co, 1869).

En abril del 2006, la revista *Peonza* convirtió al álbum ilustrado en protagonista, dedicando dos números completos a su análisis.

elementos gráficos tales como diseño, tipografía, soporte material, composición, ...

Según la autora, no hay fórmula fija a la que se pueda reducir la compleja interacción entre palabra, imagen y lector que se produce durante la lectura. “En el álbum un discurso siempre limita o expande al otro; lo que quiere decir que un código siempre simplifica o complica lo que el otro asiente”³.



(Fig. 2) *The absurd A.B.C.* ilustrado por Walter Crane (G. Routledge & Sons, 1874).

Silva-Díaz caracteriza esta interacción en el álbum mediante el término de *sinergia*, que explicaría el incremento del efecto de varios agentes a causa de su acción conjunta: “el «texto» –lo que se dice– está compuesto por palabras y por imágenes que actúan en combinación de forma sinérgica”⁴.

La autora distingue cómo en cada uno de los dos códigos utilizados se identifican dos niveles: el medio con el que se representa y aquello que es representado. El “texto” resultante de ambos códigos

también está compuesto por estos dos niveles que en la narración corresponden a la distinción entre «historia» (aquello que se cuenta) y «discurso» (la manera en que se ensamblan texto e ilustraciones para narrar la historia).

Al analizar las funciones que desempeña la ilustración en este tipo de libros, Silva-Díaz enuncia lo que ella considera los rasgos distintivos de un buen álbum infantil.

Primero: la coherencia que tiene el mundo imaginado, no «real», que proyecta la imagen. Segundo: que texto e imagen, cada dominio con su propio elenco de significantes y significados, se repartan la tarea resonando sus ecos a la vez, pero sin redundancia (Fig. 2). Crean así un elemento importantísimo en la narrativa del álbum, el ritmo: “... el «texto» del álbum indica cuándo y cuánto hay que detenerse para observar, cuánto hay que apurar el paso porque varias

La casa más grande del mundo

Leo Lionni



(Fig. 3) Imagen de la portada del libro *La casa más grande del mundo* (*The Biggest House in the World*, 1968) de Leo Lionni (1910-1999), editado por Kalandraka 2008.

acciones se suceden en forma de velos en una sola página. El ritmo narrativo en el libro involucra la dimensión física del libro, ya que el tiempo que lleva pasar la página también afecta a la velocidad de la narración. Por lo general, las ilustraciones invitan a detenerse a mirar, mientras que el texto lleva a avanzar”⁵. El tercer aspecto particular de este álbum es la manera en que los medios de representación visual se acomodan a lo que se cuenta.

En este mismo número de la revista *Peonza*, Denise Dupont-Escarpit define el término «álbum» como aquel que “designa un objeto, con presentación muy precisa y contenido muy variado, realizado –en la mayoría de los casos– con imágenes: fotografías, dibujos, pinturas,

del espacio de la página, a través del texto y la imagen”⁷, el que le otorga la categoría de «álbum», como “una obra en la cual la ilustración es lo principal, lo predominante, pudiendo estar el texto ausente o con una presencia por debajo del cincuenta por ciento del espacio”⁸. Puede tener un contenido textual y debe tener un contenido gráfico y/o pictórico (Figs. 3 y 4).



(Fig. 4) Ilustración perteneciente a *La casa más grande del mundo* de Leo Lionni, Kalandraka 2008.

postales y otros”⁶. Para esta autora, la definición basada en su formato *diferente*, utilizada por las bibliotecas en su catalogación, no es la más adecuada; pues es el contenido, entendido como “la utilización



(Fig. 5) *An unkindness of ravens*, ilustración incluida en *Brian Wildsmith's Birds* (Oxford University Press, 1967) de Brian Wildsmith.

José Morán define el álbum como un concepto de libro surgido en los años sesenta del siglo XX. “... Suele ser de gran formato, normalmente impreso en color y generalmente destinado a los niños, en el que tiene tanta o más importancia (también espacial) la ilustración que el texto, con una doble lectura del texto y la ilustración, independiente e interrelacionada, con una marcada estructura secuencial, con nuevos temas o nuevas formas de enfocarlos, y una estética muy variada que incluye experimentos e innovaciones en el terreno gráfico, en parte recogidos del diseño y publicidad, cine



But from their little iron balcony Charlotte could look down and see the market-stalls of Paradise Street. But she never once saw Charley. She felt very lonely, missing her friend.

(Fig. 6) Ilustración perteneciente a *Charley, Carlote and the Golden Canary* (Oxford University Press, 1967), de Charles Keeping.

y cómic; y sobre todo de la pintura, especialmente de las vanguardias del siglo XX”⁹ (Fig. 5). Además de un nuevo género narrativo, lo considera la última gran revolución editorial.

El análisis que Ainara Erro hace de la ilustración en la literatura infantil destaca lo enriquecedora que ésta puede llegar a ser para los niños, y el modo en que su función varía según la importancia que tenga para el desarrollo de la narración. Sin embargo, aunque no habla de álbum ilustrado, menciona los llamados *picture books* del mundo anglosajón, una variedad de libros infantiles en los que el peso de la imagen es mucho mayor, ejerciendo un papel relevante para el desarrollo de la historia¹⁰.

En ellos, texto e ilustraciones cuentan la historia y se complementan; siendo necesaria la interacción de ambos para su perfecta comprensión.

Según la autora, las imágenes suelen tener un carácter descriptivo; pues debido a su naturaleza estática están sometidas a la dimensión espacial y carecen de la temporal, aunque existen estrategias que les otorgan la capacidad de narrar. El texto, centrado en la acción, será determinante dirigiendo la lectura de las ilustraciones. (Fig. 6). Y, además, se refiere a la relación de ironía que puede entablarse a causa

de la disparidad entre las informaciones proporcionadas por la imagen y el texto. En ese caso se produce una dependencia estrecha entre ambos, una relación *simbiótica*.

También el escritor Sergio Lairla se plantea el álbum ilustrado como instrumento que conjuga un doble código, escrito y visual; siendo necesario permitir que la imagen hable sola: el escritor debe de conceder sitio a la imagen para lograr un buen álbum. El autor emplea el término técnico musical *contrapunto* para referirse a los momentos en que texto e imagen se separan y muestran realidades aparentemente opuestas, creando el espacio del lector¹¹.

En diciembre de 1996, en otro monográfico dedicado al álbum ilustrado, la revista *Peonza* demandó a algunos de los mejores ilustradores españoles su opinión respecto al mismo, Francisco Meléndez mostraba allí sus preferencias en cuanto al aspecto o apariencia tangible del mismo, “..., a mí me agrada que tengan dentro mucho texto, muchas historias densas. Por el mismo precio entretiene más. El formato habitual de 32 páginas DIN A 4 con ilustraciones a sangre, muchos colorines y alguna que otra frase suelta me parece como una T.V. impresa en papel. Mucha imagen [...]. Yo prefiero la modalidad apaisada, como en los tebeos de El cachorro y todos aquellos héroes. Se presta a encerrar un contenido mayor

(Fig. 7) Ilustración perteneciente a *Odio a mi osito de peluche* (Anaya, 2005) de David McKee.



y con mejores posibilidades narrativas. Aunque tengo que añadir que es incómoda para su almacenaje en puntos de venta y librerías de particulares; y tiende a desgualdramillarse, porque el lomo es estrecho y débil”¹².

otras se entrelazan y casan estrechamente. Suelta las letras. Sus maridos se caen. Suelta los santos y verás que soso. Más deshilachado que deshilachado quedaría el escrito, y casi no se entendería”¹³.

Además, lo caracteriza y distingue de otros libros que pueden parecer similares teniendo en cuenta aspectos externos al propio álbum, como su destinatario: “¡Ah! Y no son infantiles. A los adultos suelen interesarles mucho”¹⁴ (Fig. 7); el tiempo más lento y dilatado con el que se saborean (Fig. 8), “... Se pueden mirar durante horas. Se pueden guardar para encontrarlos en un rincón muchos años después, con gusto...”¹⁵. O la manera en que se aborda, “... Es un caso diferente de otro tipo de libros juveniles más numerosos, en donde las ilustraciones son accesorios o descansillos o decoraciones de la lectura. En los álbumes, texto y dibujos se leen juntos. Una explicación refitolera pero cierta”¹⁶.

Y concreta y diferencia:

“... Hablo de los álbumes de lujo, porque en los últimos años he observado que los pequeños libros en rústica se van adornando cada vez más con profusión de viñetas e ilustraciones, a menudo a todo color. Pero eso no es lo mismo; sino más bien, a mi entender, una manera de ser competitivo dentro de la vorágine o vomitina de colores que intenta colocarse a las criaturas”¹⁷. Ya en otra ocasión, Meléndez defendió que, salvo en cuentos



(Fig. 8) Ilustraciones para Fortnum & Mason (F&M, 1939), de Edward Bawden

Su definición se centra en factores más intangibles: la peculiar relación de mutua dependencia entre imagen y texto que en él se establece: “cosa de esa que nos gusta llamada libro en la que el hilandero no sólo echa al telar literatura, sino que teje letras con dibujos. Unas y

para edades muy tempranas, no le parecía bueno considerar a la ilustración por encima del texto dentro del libro. “Abusar de la ilustración para producir lectores no es bueno”¹⁸.

Creemos que les adjudica además una categoría de objeto-libro al calificarlos de obras extrañas u objetos valiosos, etiquetándolos irónicamente para su venta en un futuro inmediato como “libros hechos artesanalmente, igual que se hacían hace cien años”¹⁹.



(Fig. 9) Ilustración perteneciente a *The Hare and the Tortoise* (1966) de Brian Wildsmith.

En el mismo número de la revista, otro ilustrador, Miguel Calatayud, resalta como esencial en el álbum ilustrado su distanciamiento de la norma, siendo difícil establecer los aspectos que le caracterizan. Pero califica como álbum acertado aquel en el que las cuestiones técnicas (papel, formato, encuadernación) se determinan en su vinculación al contenido (texto e ilustración). Lo define como “Algo muy visual, parecido a lo que en ediciones para

adultos consideraríamos libro de arte: concepto, formato, tratamiento, etc., todo debe de estar en sintonía con esta idea”²⁰.

El aspecto visual es incluso de mayor relevancia para otro ilustrador, el inglés Tony Ross, para quien el álbum es “una historia con o sin palabras que es contada con dibujos y que tiene forma de libro”²¹.

De manera similar a los otros autores mencionados, para la ilustradora italiana Chiara Carrer un buen álbum ilustrado cuida todos sus aspectos, definiéndolo como “un acto de valor contra la velocidad”²², lo que parece implicar una actitud diferente a la mantenida en la lectura de otro tipo de libros. En este sentido, Pep Montserrat acuña su definición advirtiéndonos que, “Aunque mantiene el orden del libro en cuanto a la lectura de las páginas, en éstas este orden de lectura se puede alterar, así como el tiempo de lectura de cada página, creando un ritmo nuevo y distinto del libro entendido como tal”²³.

Evelyn Arizpe y Morag Styles han especulado en torno a cómo percibe el niño la relación entre imágenes y palabras cuando lee un texto visual. Para su investigación se sirven de álbumes ilustrados por artistas reconocidos por su instantáneo atractivo visual. Arizpe y Styles describen cómo, en este tipo de libros, “el lector empieza por el

conjunto, mira los detalles, después regresa a la imagen completa y el proceso empieza de nuevo”²⁴.

Sobre este particular y citando a otros autores que han llevado a cabo un análisis hermenéutico de los álbumes ilustrados, afirman que: independientemente de por donde comencemos, ambos aspectos, verbales o visuales, crean expectativas de los otros sumando con ello nuevas experiencias. En la lectura, el tránsito entre lo verbal y lo visual es continuo, así como la expansión del entendimiento²⁵.

Además, distinguen entre *libros ilustrados* y *álbumes ilustrados*, destacando cómo en estos últimos “..., la historia depende de la interacción entre el texto escrito y las imágenes; ambos se crearon con una intención estética consciente (no solo pedagógica o comercial). Hablamos de libros compuestos de imágenes y palabras cuya interacción íntima crea niveles de significado abiertos a interpretaciones diferentes y con el potencial de sembrar en sus lectores una reflexión sobre el acto mismo de leer”²⁶ (Fig. 9). Los diferencian de aquellos libros *simples*, dirigidos al entretenimiento infantil, con estructuras narrativas bien definidas, orden cronológico de los eventos, voz narrativa unívoca y límites fijos y bien definidos entre la fantasía y la realidad. Defienden que en el álbum se pasa de

una representación artística mimética a otra simbólica, salto que relacionan con actitudes posmodernas.

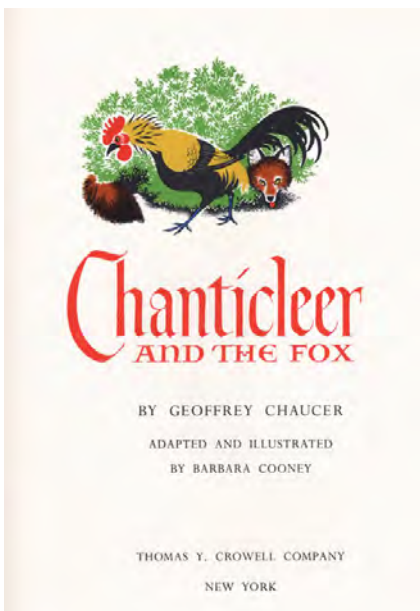
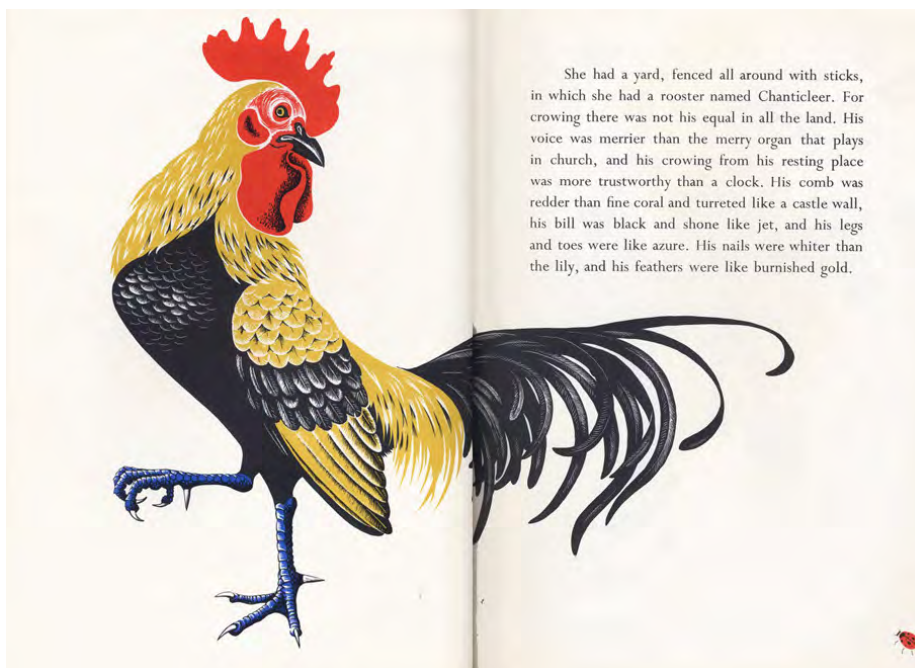
Revisan las teorías de numerosos autores que estudiaron la relación entre palabra e imagen en el álbum ilustrado; destacando a Perry Nodelman como uno de los primeros que consideró la relevancia de esta relación en el significado integral del libro, al afirmar que “... un buen álbum ilustrado como unidad conforma una experiencia más rica que la simple suma de sus partes”²⁷. También le adjudican la elaboración de una teoría en torno a la relación irónica entre imagen y texto. Puesto que la diferencia entre palabras e imágenes hace reinterpretar la una a la luz de la otra, es de esa diferencia de donde surge la unidad.

En uno de los epígrafes se plantean cómo leer un álbum ilustrado, puntualizando que la lectura lineal de los textos no es igual que la de la imagen, que nos lleva a observar y a detenernos, “El ojo tiende a enfocar ya sea el objeto identificable de mayor tamaño o algún objeto que tenga especial interés para el espectador”²⁸.

En su libro, que analiza los valores transmitidos a través de las ilustraciones de la literatura infantil, y que reflexiona sobre el papel preponderante que la imagen puede adquirir con respecto al texto, Nuria Obiols trae una cita de Nodelman

que se refiere a la compleja relación entre texto e imagen, que “... tiende a ser irónica: uno habla sobre lo que en el otro permanece en silencio”²⁹. Para la autora, “..., al margen de su posible contradicción, texto e imagen forman en el álbum ilustrado, un tándem inseparable que hace a ambos elementos complementarios”³⁰. Sin embargo, son las ilustraciones las que llevan el peso de la información, “las grandes comunicadoras del libro”³¹.

(Fig. 10) Ilustraciones de *Chanticleer and the fox* (New York,) ilustrado por Barbara Cooney (1917-2000)



Obiols aborda su análisis descriptivo de los aspectos más relevantes del contenido a través de una muestra de libros ilustrados publicados en España durante el siglo XX, y centra su interés en la ilustración de los mismos. Hemos advertido que, en el capítulo destinado al análisis de las ilustraciones, dentro de los criterios de selección de la muestra, Obiols³² no especifica

diferencias estrictas entre los términos «álbum ilustrado» y «libro ilustrado». Sin embargo, indirectamente sí define el tipo de libro en el que se centra su estudio; pues al determinar el instrumento metodológico de análisis, considera imprescindible que éste tenga en consideración tanto el texto como a la imagen: debido a la relación que entre ellos se establece. El libro al que se refiere tiene como prototipo la imagen que la ilustradora Barbara Cooney (Fig. 10) asoció al libro ilustrado al plantear la analogía entre este y las perlas hilvanadas³³, comparando las perlas a las ilustraciones y el hilo al texto. A partir de ahí, Obiols explica cómo “cuerda y perla se necesitan para formar un collar, al igual que texto e ilustración para configurar la totalidad de una historia”³⁴.

Creemos que ella incluye el álbum ilustrado dentro del ámbito más general del libro ilustrado, pues afirma que “Actualmente el libro ilustrado, goza de un prestigio consolidado. Es frecuente encontrar un gran número de álbumes ilustrados en librerías y secciones especializadas, en mayor o menor cantidad, según la tradición del país donde se publique”³⁵. Lo distingue de cierto tipo de libros ilustrados que ponen en peligro su identidad de libro. E incluso del propio álbum ilustrado, que puede adquirir, en ocasiones, la función de juguete en las manos de los niños, *el libro juego*, con excesiva profusión



(Fig. 11) Ilustración de Montserrat Ginesta perteneciente a *Dit a dit fan deu* (La Galera, 1984).

de *dispositivos activados*, que en un momento dado pueden entorpecer la edición de aquello que, para la autora, son los verdaderos álbumes ilustrados: “Sin bocinas ni colgantes. Sólo con lomo, cubiertas, páginas e historia incluida. Simplemente un álbum ilustrado que el niño distinguirá perfectamente del peluche o del par de patines”³⁶.

Y aunque Obiols no concreta unas características específicas del álbum, en las conclusiones de su estudio se lamenta de “la poca variedad artística o técnica de las obras destinadas a la infancia”³⁷, destacando el importante papel del que se reviste el libro ilustrado para la educación estética del lector, reivindicando publicaciones aptas para todo tipo de edades.

Ejemplifica algunos de ellos, concebidos por un autor-ilustrador y expresados mayoritariamente mediante la imagen, que resultan ser obras de gran belleza cuyo mensaje es comprendido únicamente por los lectores más maduros. Esto nos hace pensar que, para la autora, el álbum ilustrado es un libro ilustrado especialmente bello que se expresa mediante la ilustración y que va dirigido a un amplio abanico de edades.

Para Jesús Gabán, lo fundamental en el álbum, además de una buena historia, ilustraciones atrayentes

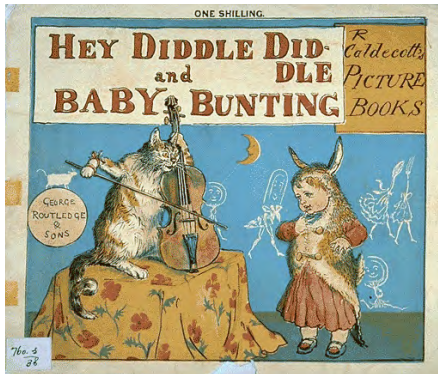
y buen diseño, es “una sincronización perfecta entre texto e imagen”³⁸.

De similar parecer es Montserrat Ginesta (Fig. 11) que añade, además, la necesidad de planteamientos estéticos vanguardistas, no convencionales: y de “un lector adulto «educado» que pueda educar al niño”³⁹.

Tampoco Antonio Ventura Fernández es partidario de la delimitación de franjas lectoras mediante edades rígidas, concretas. Refiriéndose a los álbumes, nos explica cómo el libro de imágenes para niños trasciende en ocasiones la frontera de la infancia, siendo un objeto estético, emotivo, para cualquier persona que lo contemple o lea, en el caso de que tuviera texto⁴⁰.

Para Javier García Sobrino, una de las cualidades del álbum es la diversidad de elementos y componentes: diversidad formal, artística, temática, y de destinatarios, pues se dirige a todo tipo de lectores, independientemente de su experiencia lectora o edad⁴¹.

Son de especial interés las apreciaciones de Martin Salisbury y Morag Styles, quienes afirman que “Los mejores libros ilustrados se convierten en minigalerías de arte atemporales, una suma de concepto, obra gráfica, diseño y producción que aporta placer y estimula



(Fig. 12) Detalle de la portadas e ilustración de *The hey diddle diddle picture book and baby bunting* (George Routledge & Sons, 1882), de Randolph Caldecott.

la imaginación, tanto de niños como de adultos...”⁴². Para estos autores, si bien gran parte de los libros ilustrados van dirigidos a un público infantil, a la hora de valorarlos no debe ser éste el factor primordial; y nos recuerdan cómo Randolph Caldecott (Fig. 12), al que consideran padre del libro ilustrado, ya se quejó de las actitudes de menosprecio por parte de otros artistas, quienes lo consideraban “un aficionado ingenioso”⁴³. Para Salisbury y Styles, la clave para calificar la calidad de un libro ilustrado estriba en “..., la naturaleza de la relación entre la palabra y la imagen”⁴⁴. Si generalmente las ilustraciones ocupan el rol de acompañante de las palabras, en los libros ilustrados ambos dominios se combinan, funcionando al unísono para transmitir el significado global del libro. Pero es en los libros que ellos califican como más interesantes donde esta relación se dinamiza, “... a modo de baile lúdico en el que las imágenes y las palabras parecen flirting y contradecirse”⁴⁵. Más adelante citan la opinión de Perry Nodelman, para quien “el ritmo único de las imágenes y las palabras funcionando juntas es lo que distingue a los libros ilustrados de otras formas de arte visual y verbal”⁴⁶.

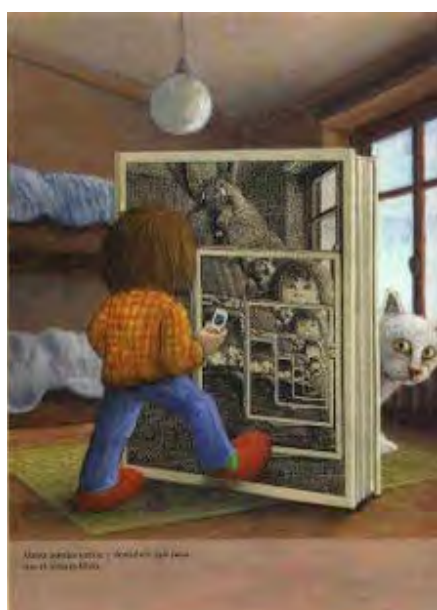
Jaime G.^a Padrino, en su muy completo estudio sobre la ilustración infantil en España, publicado en 2004, se refiere

al concepto de «álbum de imágenes» para referirse a “... Libros donde lo importante ya no era la mera recreación plástica de un texto literario, completado o adornado por unas imágenes adecuadas al servicio de unos determinados elementos o de situaciones de esa obra literaria, sino que trataban de ofrecer un producto formal donde sus componentes literarios, plásticos y gráficos formasen un conjunto unitario”⁴⁷. Considera como prototipo uno de los primeros álbumes publicados en Barcelona por la editorial Muntañola en la «Colección Amic. Cuentos populares ilustrados», titulado *Rosalinda* (¿1915?) e ilustrado por Ricardo Opisso (Fig. 13), al que califica como “... prototipo del álbum de imágenes, un objeto artístico integral que parece haber sido redescubierto en los últimos años y que es motivo actual de amplia polémica sobre su existencia y carácter”⁴⁸. Incluimos la cita del autor pues nos parece interesante por sí misma y, al mismo tiempo, una de las ocasiones en las que, entendemos, identificaría los conceptos de álbum de imágenes y álbum ilustrado: “... Por su parte, para Miguel Ángel F. Pacheco el álbum ilustrado es la «pieza clave en el currículum del ilustrador»”⁴⁹.

Rosa Taberero considera el álbum como un género editorial exclusivo, y sí que plantea una clara distinción entre los términos libro-

(Fig. 13) Detalle de la portada de *Rosalinda* (Muntañola, 1915?), ilustrado por Ricardo Opisso.





(Fig. 14) Detalle de portada y dos páginas del interior de *El libro en el libro, en el libro* (Ediciones Serres, 2002), con texto e ilustraciones de Jörg Müller.

álbum y libro ilustrado, que no dependerá del número de ilustraciones, sino del concepto de partida⁵⁰. Expone cómo un libro-álbum, a diferencia del libro ilustrado, se configura desde la unidad y, al igual que otros autores, también lo asocia al término, anteriormente mencionado, de *picture book*, donde son indispensables el texto, la imagen y la interrelación entre ambos.

Es esta especial interrelación entre texto e imagen la que lo vincula a la experimentación, siendo en el álbum donde, también para esta autora, se aprecia más que en ningún otro género el espíritu de la postmodernidad. Cita los juegos y la confusión entre realidad y ficción, la ruptura de la frontera narrativa o la metaficción como características propias de la postmodernidad (Fig. 14).

A diferencia del álbum, en el libro ilustrado, la imagen parte de un texto que adquiere mayor extensión; no para repetirlo o adornarlo, sino para afianzar sus sugerencias, enriquecerlo e interpretarlo, ofreciendo otra visión desde un código distinto.

En el caso del libro-álbum, por el contrario, la interdependencia entre texto e imagen es mayor, pues si desapareciera uno de ellos desaparecería la obra

En las especificidades del álbum Taberneró incluye

también el formato, cuidado en su presentación suele presentar grandes dimensiones, con cubiertas y contracubiertas de material duro, frente a las ediciones del libro ilustrado que, aunque muy cuidadas, de *cartoné* y papel satinado, presentan dimensiones más reducidas. Taberneró no incluye en este nuevo género de álbum aquellos ejemplares que presentan una total ausencia de texto, a los que denomina *libros de imágenes*, evitando el riesgo de sobrepasar los límites de lo literario.

Ya sea en el libro o en el álbum, la autora desvincula de la ilustración el término de «paratexto», pues no se corresponde con el papel esencial que ésta desempeña en la interpretación del discurso narrativo infantil de los últimos años.

También Teresa Colomer se ha planteado su reflexión en torno al álbum y acerca de la relación entre texto e imagen que en él se establece. Para esta autora, la característica fundamental de los álbumes es la utilización conjunta de estos dos códigos para contar su historia. Aunque los resultados de esta combinación pueden ser diversos, orientándose a diferentes edades, Colomer se centra primero en el ámbito de los libros para primeros lectores, y resalta cómo la creación de éstos ha sido una poderosa vía para simplificar la lectura y, además, un

Anthony Browne



(Fig. 15) Detalle de portada y una página del interior de *Cosita linda* (Fondo de Cultura Económica, 2008), con texto e ilustraciones de Anthony Browne.

soporte desde el que favorecer narraciones más complejas⁵¹. La imagen se encarga de la descripción y presentación de personajes (Fig. 15), escenarios y acciones, ayudando a construir el marco de relaciones de la historia; de manera más simple que la empleada por el texto escrito. Además, la narración, al complicar las historias permitiendo a un lector (que está acostumbrado a escuchar narraciones más complejas que las que él mismo es capaz de leer con su corta experiencia) alcanzar mayores expectativas mediante la variedad de interpretaciones. La dualidad de texto e imagen puede establecer juegos de ambigüedad: de manera que aquello que explica uno puede ponerse en duda ante la realidad del otro, motivo por el cual es necesaria la participación del lector en la construcción de la obra.

Pero no es solo un producto para los más pequeños, sino que implica también a los adultos, pasando a ser una forma cultural innovadora, que utiliza simultáneamente la plástica y el lenguaje⁵².

En su opinión, la combinación de los dos códigos ha ampliado los recursos útiles para romper con las técnicas literarias convencionales, provocando así una experimentación literaria y artística. La ausencia de tradición ha facilitado que los álbumes incorporaran con mayor agilidad que

otros géneros los temas y características artísticas de la cultura contemporánea⁵³. Para Colomer, son características provenientes del «posmodernismo», como el juego metaliterario o la representación de un mundo «polifónico»: multitud de vías narrativas que, como los temas de una sinfonía musical, se relacionan para expresar la pluralidad simultánea de la realidad. Según la autora, tanto si la fragmentación narrativa, está al servicio de la ayuda a la lectura como al servicio de la experimentación, corresponde "... a una literatura pensada para la lectura y la mirada..."⁵⁴.

En un artículo publicado en 2006, otra autora dedicada al estudio del álbum ilustrado, Teresa Duran, equipara las acciones de ilustrar y de narrar, afirmando que son muy relevantes las equivalencias entre la percepción visual y la recepción textual⁵⁵. Años antes, en 1999, advertía sobre la complejidad de definir el álbum ilustrado. Duran cuestionaba entonces que el álbum se denominase «libro de imágenes», por el hecho de incluir ilustraciones. Más bien las ilustraciones «hacen» que el libro sea un álbum⁵⁶. Tampoco el gran formato resultaría definitorio y, sin embargo, sí tenía presente la voluntad de impacto bibliófilo como una característica importante. En el álbum, aquellos aspectos concernientes

a la presentación física (impresión, formato, tipo de encuadernación, cubiertas, papel) se adecuarán al valor del contenido creativo que se desarrolle en su interior.

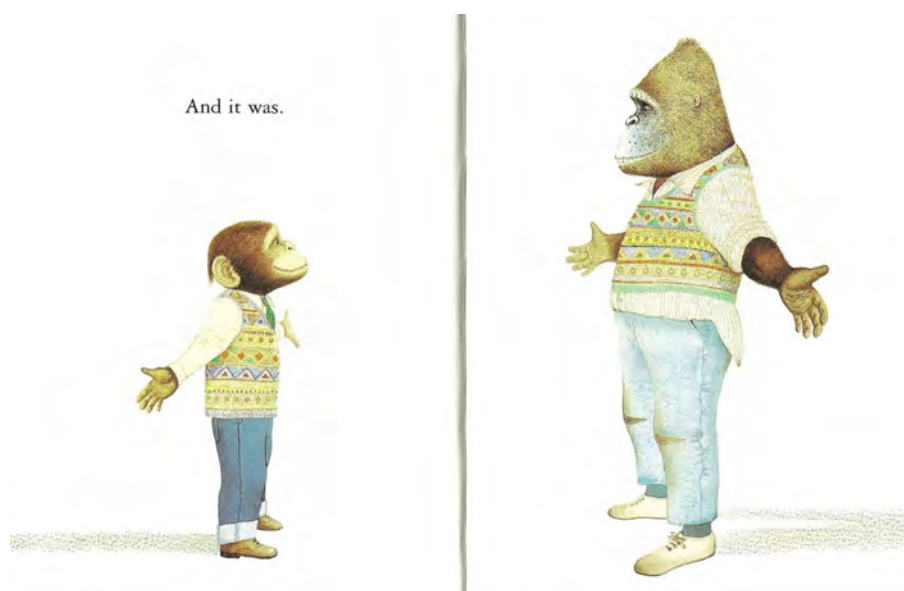
En una obra publicada en 2009 centrada en los libros infantiles donde Teresa Duran estudia el álbum, plantea su definición. Y aunque ella considera que es un término bastante común en el mundo editorial, advierte de su reciente e incorrecta incorporación al diccionario. Pues, argumenta Duran:

(1) el diccionario no precisa la función de su contenido, (2) minusvalora las funciones de la ilustración en el mismo y (3), se concentra excesivamente en su presentación formal. En su opinión, y reforzando lo dicho años atrás, "...: cualquier librero sabe que un álbum no forma parte, forzosamente, de una colección, cualquier crítico sabe que su contenido no es normalmente didáctico ni divulgador de otros conocimientos que no sean los propios de la narrativa, y

cualquier ilustrador sabe que no es que el álbum incluya ilustraciones, sino que las ilustraciones «hacen» que ese libro sea un álbum. Y en cuanto al gran formato, depende. En cualquier caso, la historia ayuda más a ver las opciones de formato y de contenido del álbum que el diccionario"⁵⁷.

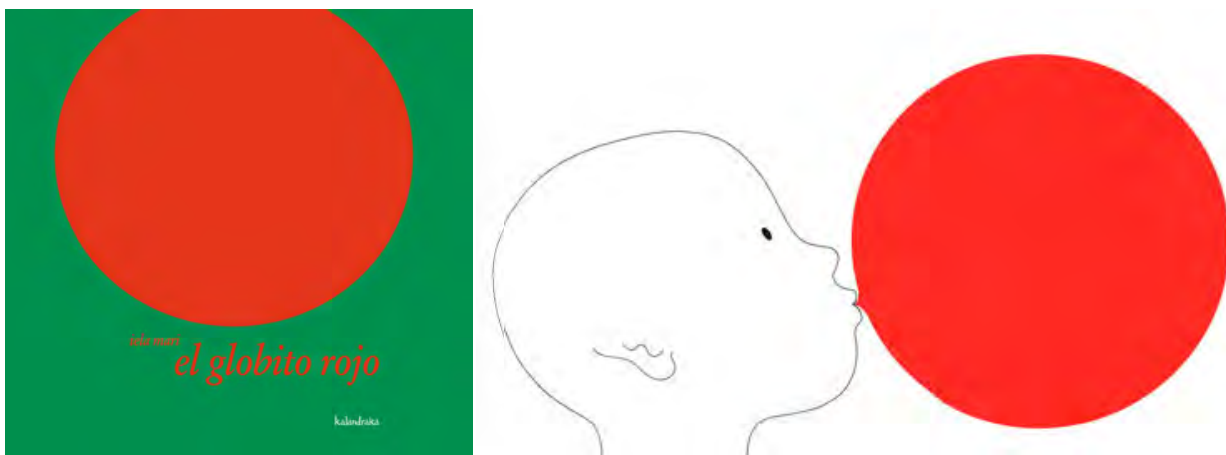
La autora nos remite a las pautas establecidas por David Lewis⁵⁸ quien, para ella, "... fija su atención en los elementos que construyen la metaficción del álbum, entre los cuales destacan el exceso, la indeterminación, y la ruptura de la forma narrativa, para llegar a la conclusión de que la articulación manifestada en el álbum entre imagen y palabra se convierte, sin ningún género de dudas, en "una de las formas más extraordinarias e innovadora de la literatura contemporánea"⁵⁹. Al igual que Lewis, también ella considera "el álbum como un objeto cultural en forma de libro, fruto de una experimentación entre los lenguajes visual y textual –que mantiene una fuerte penetración e interpretación entre sí–, dirigido a un público que no ha de ser forzosamente infantil, y un artefacto que puede contemplarse como testimonio de la evolución cultural, social tecnológica y artística de nuestro tiempo"⁶⁰. Duran menciona, además, como peculiar del álbum, la interdependencia compositiva necesaria entre texto e imagen⁶¹ (Fig. 16) y utiliza, al igual que otros autores ya citados

(Fig. 16) Detalle de doble página del interior de *Willy and Hugh* (Red Fox, 2008), con texto e ilustraciones de Anthony Browne.



anteriormente, el concepto de polifonía. Al advertir cómo los nuevos modos de producir una cultura de masas aportaron nuevos modos de recibir y elaborar mensajes, considera que también el álbum es un ejercicio polifónico en el que el soporte físico y los discursos textual y visual se acompañan. Producto interdisciplinar, al servicio de cualquier tipo de relato y destinado a cualquier público, acorde con la cultura posmoderna.

que contiene aquello que lo diferencia de un libro ilustrado. Según señala la autora “El álbum acaba con la dicotomía académica de la oposición del texto y la ilustración”⁶⁴. En su opinión, con los mismos elementos que aparecen en otras modalidades de edición, el álbum varía las proporciones, tanto en superficie como en intensidad narrativa, de las imágenes, siendo iguales o superiores a las del texto (si lo hay) (Fig. 17).



(Fig. 17) Detalle de portada y doble página del interior de *El globito rojo (Il palloncino rosso)*, editado en Milán por Emme Edizioni en 1967), con texto e ilustraciones de Iela Mari, editado por Kalandraka en 2006.

Años más tarde, Duran insiste en este concepto, al situar el álbum en la postmodernidad, afirmando que “En el álbum se encontrarán las aportaciones semiológicas de los nuevos lenguajes fundiéndose en una polifonía de significados”⁶². Nuevamente nos recuerda cómo los lenguajes publicitario y cinematográfico aportan nuevas maneras de recibir y elaborar un mensaje; mencionando, por ejemplo, el parentesco que Schulewitz⁶³ ha establecido entre el cine y el álbum. En el caso del álbum no bastan las palabras para entenderlo, siendo la función y el efecto de las ilustraciones

Mediante la secuenciación y un alto nivel de experimentación semántica, heredada del cine y la publicidad, se prioriza la recepción visual sobre la textual. Lo califica de nuevo y heterodoxo no por lo que dice sino por cómo lo dice, por quién y para quién. Y nos parece de especial relevancia una apreciación suya cuando advierte que no siempre se puede determinar que fue primero: el texto o la imagen, la idea o el libro resultante⁶⁵. Si bien esta autora considera el álbum como elemento indicativo del cambio cultural operado en nuestra sociedad, al que califica de postmoderno,

también recalca que se refiere a este postmodernismo desde su acepción más positiva; reivindicando el aspecto lúdico como propio y distintivo no solo de la postmodernidad, sino también del álbum. En concreto, lo considera como “una forma lúdica de libro”⁶⁶, e insiste en ese cariz lúdico de la experimentación artística que lo caracteriza definiéndolo en otra ocasión como juguete “intelectual”. Según Duran, es además “una forma no definida, en la medida en que aquello que la define es su indefinición, su no pertenencia a categorías establecidas, ...”⁶⁷.

Para Emma Bosch, la experimentación no es una cualidad específica del medio sino una alternativa. En la introducción a su estudio sobre los álbumes sin palabras y tras un análisis crítico y detallado de variadas definiciones precedentes, propone la siguiente:

*El ÁLBUM es una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente*⁶⁸.

También Sophie van der Linden propone una definición muy depurada del «libro-álbum»:
*... es un soporte de expresión cuya unidad primordial es la doble página, sobre la que se inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página*⁶⁹.

Además de proponer una relación de las posibilidades de este medio, derivadas del grado de protagonismo y participación de cada uno de sus principales componentes (relativos a la materialidad, al contenido, a la expresión o a la compaginación) y de sus conexiones con otros medios de expresión (cómic, cine o teatro), plantea una interesante taxonomía fundamentada en tres tipos de álbum⁷⁰, indicando las posibles interacciones entre ellos y su funcionamiento. Dependiendo de la importancia que adopta en la combinación cada uno de los elementos que componen el álbum (texto, imagen y soporte) diferencia entre:

Álbum ilustrado: la narración se sustenta en un texto ilustrado por imágenes aisladas y el soporte es secundario. Texto e imágenes suelen estar encajados en cada página y separados. Aunque la ilustración está subordinada al texto, las relaciones semánticas entre ambos incluyen la complementariedad o, incluso, la contradicción. Se diferencia del libro ilustrado por su pertenencia editorial, su constitución gráfica y la influencia de las imágenes en la compaginación.

Álbum narrativo: la narración transcurre entre texto e imagen y la construcción del significado depende generalmente de su interacción. El soporte actúa como sostén del relato articulado por ambos, sin interferir en él.

Álbum gráfico: posiblemente concebido desde el soporte, su idea inicial se origina en

las imágenes priorizando la relación entre ambos. El texto colabora en la elaboración del significado o bien es secundario y siempre supeditado a la concepción visual global.

Olivier Douzou colabora en el estudio de esta autora redefiniendo en tono más poético, pero no menos acertado, el concepto de álbum y su tipología. Con una de sus

observaciones completaremos este apartado:

El álbum juega con la oscuridad y la luz en todos los sentidos: lo comprensible, el signo, lo descifrable, lo nuevo.

Con el recuerdo de lo blanco y lo asombroso.

El artista oscurece la página virgen para exponer al lector a las leyes de una nueva luz⁷¹.

Notas

1 MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010, p. 52.

2 SILVA-DÍAZ, Cecilia. "La función de la imagen en el álbum", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, p. 24.

3 *Ibidem.*, p. 25.

4 *Ibidem.*, p. 25.

5 *Ibidem.*, p. 29.

6 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "Leer un álbum, ¡es fácil! Una manera de interpretar y criticar los álbumes ilustrados", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, p. 7.

7 *Ibidem.*, p. 8.

8 *Ibidem.*, p. 8.

9 MORÁN, José. "Arte en los ilustradores para niños", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, p. 73.

10 ERRO, Ainara. "La ilustración en la literatura infantil", *Rilce*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2000, núm. 16.3, pp. 501-511.

11 LAIRLA, Sergio. "La experiencia del proceso creativo en la construcción de dos álbumes metaficcionales", *Contar en Aragón: palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006, pp. 35-55.

12 MELÉNDEZ, Francisco. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, p. 64.

13 *Ibidem.*, pp. 63-64.

14 *Ibidem.*, p. 64.

15 *Ibidem.*, pp. 64-65.

16 *Ibidem.*, p. 64.

17 *Ibidem.*, p. 65.

18 SANTIAGO, Michel. Entrevista a Francisco Meléndez incluida en "Ilustradores españoles", *El Urogallo*. Madrid: abril de 1991, Especial Bolonia, Feria del Libro infantil, p. 40.

19 MELÉNDEZ, Francisco. "El álbum a debate", *op. cit.*, p. 65.

20 CALATAYUD, Miguel. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, p. 58.

21 ROSS, Tony. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, p. 70.

22 CARRER, Chiara. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, p. 59.

23 MONSERRAT, Pep. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, p. 65.

24 ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 46.

25 Citado en ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 46. La exposición completa de estas ideas se encuentra en NIKOLAJEVA, M. y SCOTT, C. "The Dynamics of Picture-book Communication", *Children's Literature in Education*. 2000, núm. 31, pp. 225-239.

26 ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*, *op. cit.*, p. 48.

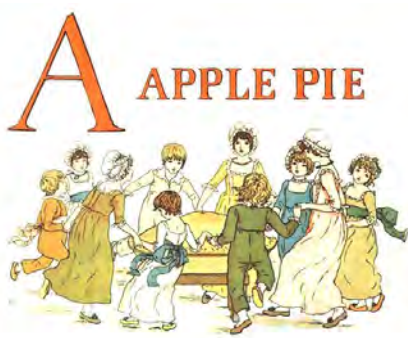
27 Citado en ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los*

- niños interpretan textos visuales, op. cit. p. 50. La exposición completa de estas ideas se encuentra en NODELMAN, Perry. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Londres: Ubiversity of Georgia Press, 1998, pp. 199-200.
- 28 ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*, op. cit. p. 282.
- 29 Citado en OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004, p. 26. La exposición completa de estas ideas se encuentra en NODELMAN, Perry. *Words about Pictures*. Athens and London: University of Georgia Press, 1998, p. 221.
- 30 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004, p. 26.
- 31 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. op. cit., p. 28.
- 32 *Ibidem.*, pp. 147-149.
- 33 Citado en OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 183. La exposición completa de estas ideas se encuentra en COONEY, Barbara. "Ways of saying. Ways of knowing: Art of ages". En Kiefer, B. Z. *The potential of picturebooks*. Ohio: Pretince-Hall, 1998, p.6.
- 34 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp.183-184.
- 35 *Ibidem.*, p. 24.
- 36 *Ibidem.*, pp. 25-26.
- 37 *Ibidem.*, p. 299.
- 38 GABAN, Jesús. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, pp. 60-61.
- 39 GINESTA, Montse. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, p. 61.
- 40 VENTURA, Antonio. "Diez álbumes ilustrados: una selección", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, pp. 39-44.
- 41 GARCÍA SOBRINO, Javier. "Todos los cuentos", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, pp. 53-55.
- 42 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p. 50.
- 43 *Ibidem.*, p. 49.
- 44 *Ibidem.*, p. 89.
- 45 *Ibidem.*, p. 89.
- 46 Citado en SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 90. La exposición completa de estas ideas aparece en NODELMAN, Perry. *Words about Pictures: the Narrative Art of Children's Picture Books*. University of Georgia Press, 1990.
- 47 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 41.
- 48 *Ibidem.*, p. 45.
- 49 *Ibidem.*, p. 45.
- 50 TABERNERO, Rosa. "¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? Ilustración, texto e interpretación", *Contar en Aragón: palabra e imagen en el discurso literario Infantil y Juvenil*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006, pp. 67-88.
- 51 COLOMER, Teresa. "El álbum y el texto", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, pp. 27-31.
- 52 COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, pp. 88-91.
- 53 COLOMER, Teresa. "El álbum y el texto", op. cit., pp. 27-31.
- 54 COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*, op. cit., pp. 256-257.
- 55 DURAN, Teresa. "En el ruedo de la ilustración", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, pp. 91-103.
- 56 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999, pp. 73-82.
- 57 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009, p. 202.
- 58 Citado en DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 202. La exposición completa de estas ideas aparece en LEWIS, David. "La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción", *El libro-álbum. Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1990, p. 77.
- 59 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. op. cit., p. 202.

- 60 Ibídem., p. 202.
- 61 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*, op. cit., pp. 73-82.
- 62 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. op. cit., p. 211.
- 63 Citado en DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 210. La exposición completa de estas ideas aparece en Schulewitz, Uri. "¿Qué es un libro álbum?", *El libro-álbum. Invención y evolución de un género para niños*, Venezuela: Para-Paraclave/Banco del Libro, 1990, p.77.
- 64 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 213.
- 65 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*, op. cit., pp. 73-82.
- 66 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 213.
- 67 Ibídem., p. 213.
- 68 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Duran Armengol y la Dra. Lydia Sánchez Gómez. Universitat de Barcelona, 2015, p. 7.
- 69 VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015, pp. 28-29.
- 70 Ibídem., pp. 79-103.
- 71 Ibídem., pp. 145.
-
-

1.4.1 Evolución del álbum ilustrado

El estudio de 1999 que Teresa Duran dedicaba al álbum ilustrado incluye un apartado que se ocupa de lo tocante al recorrido histórico del mismo. Éste se iniciaría a mediados del siglo XIX, momento en el que aumentó la demanda de lecturas para niños a causa de dos motivos principales. Primero, el aumento de lectores de corta edad, pertenecientes a la burguesía urbana, escolarizados, y con escasas posibilidades de ocio a excepción de las ofrecidas por la lectura. Y, segundo, estaban surgiendo casas editoriales que competían entre sí en la producción de bienes de consumo diferenciados. La autora plasma el deseo de algunos de esos niños que anhelaban un libro escrito y editado expresamente para ellos¹.



(Fig. 1) *A Apple Pie* (F. Warne, 1886).
Ilustraciones de Kate Greenaway.

Duran ampliaba su exposición en un estudio posterior dedicando un apartado a la historia y la evolución del álbum². Para ella es emblemático *A Apple Pie* (Fig. 1) (*Un pastel de manzana*), obra ilustrada por Kate Greenaway³ en 1886 en Inglaterra, que considera el primer precedente del álbum infantil. Se trata de un libro de formato oblongo, timbrado con litografías, concebido como un abecedario, y que la autora adaptó partiendo de rimas populares. Narra veinte acciones consecutivas, originadas por cada una de las veinte letras del abecedario, y desarrolladas en torno a un pastel de manzana. Mediante el encadenamiento de estas frases, se desarrolla una narración de gran unidad formal y argumental.

Según Teresa Duran, la presencia constante del pastel y el protagonismo de las ilustraciones logran una cohesión entre texto, imagen, color y tipografía insólita hasta entonces en un abecedario, y que serviría de modelo para otros grandes ilustradores en ciernes: como el ruso Ivan Bilibin, ilustrador en 1907 de los *Cuentos de Pushkin*.

También Asun Balzola sitúa la aparición de los álbumes ilustrados a mediados del siglo XIX en Gran Bretaña, ya en la época victoriana y no debido a la casualidad, sino a un conjunto de circunstancias que son: el auge económico, el florecimiento de la literatura para la infancia y, en el campo técnico, "... con el invento



(Fig. 2) *The Baby's Own Aesop* (Routledge Et Sons, 1887). Ilustraciones de Walter Crane.

de un impresor que encarga precisamente a Kate Greenaway y a Randolph Caldecott (un dibujante de gran talento, e ilustrador de *Los cuentos de Washington Irving*, entre otras obras) unas imágenes para experimentar un invento de reproducción en color que tuvo mucho éxito, y que fue pionero de los actuales métodos de reproducción⁴.

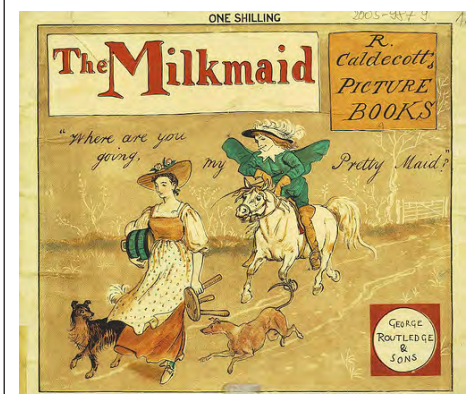
Aunque la ilustradora es algo imprecisa, debe referirse al editor-impresor Edmund Evans, mencionado por Claude-Anne Parmegiani cuando esta autora nos explicaba cómo en la sociedad victoriana proliferó el gusto por las imágenes hermosas⁵, y sacaba a colación a Evans, quien solicitó la colaboración de tres artistas destacados en la ilustración para niños. El primero de ellos fue Walter Crane (Figs. 2 y 3), discípulo de William Morris, pintor y teórico del movimiento «Arts and Crafts» que ejecutó, por ejemplo, las espléndidas ilustraciones para los *Cuentos de Perrault*; diseñando también un gran número de *libros-juego*. La segunda ilustradora fue Kate Greenaway, de gran éxito tanto en Inglaterra como en el extranjero. Y el tercero de los artistas fue Randolph Caldecott (Fig. 4), que ilustró

historias llenas de anécdotas divertidas. A finales de la década de 1840, la ilustración británica recibió la influencia de los pintores prerrafaelistas “... por el hecho de que su estilo se basa en la idea de pureza”⁶. En la sociedad victoriana prolifera, así, el gusto por las imágenes hermosas, fomentado por el floreciente desarrollo económico.

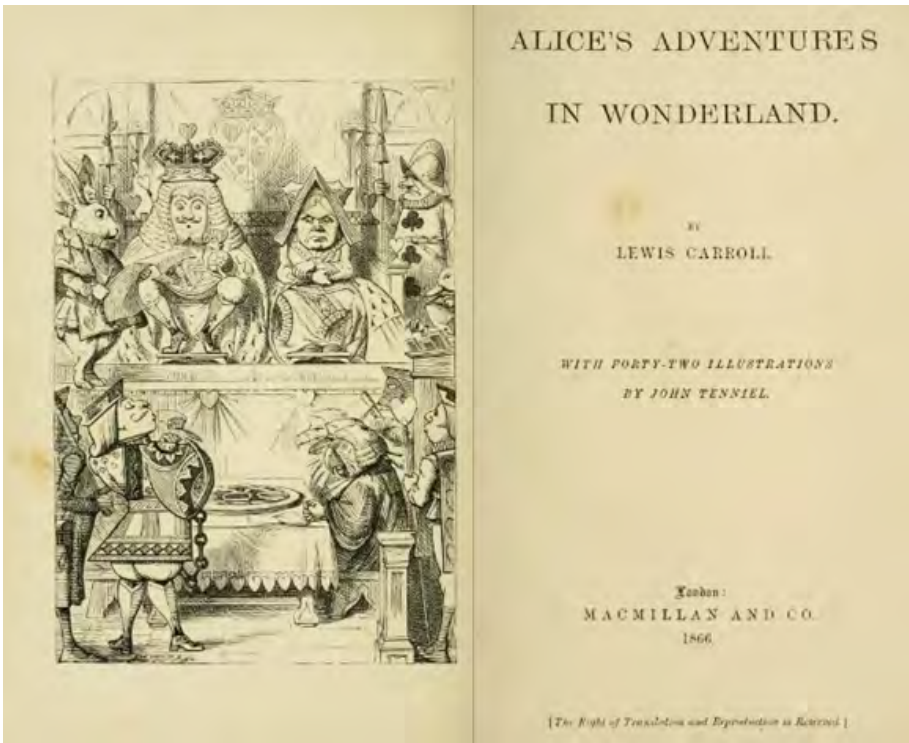
Martin Salisbury y Morag Style señalan, al respecto, la visión sofisticada que Evans obtuvo del trabajo de estos tres artistas. Frente a los colores chillones obtenidos mediante la cromolitografía, el editor e impresor “... demostró que la impresión en color con madera podía resultar sutil, eficaz y barata”⁷. Estos autores consideran a Randolph Caldecott como el padre del libro ilustrado y figura clave



(Fig. 3) *Beauty and the Beast* (Routledge, 1874). Ilustraciones de Walter Crane, impreso en color por Edmund Evans.



(Fig. 4) *The Milkmaid* (George Routledge Et Sons, 1882). Ilustraciones de Randolph Caldecott, impreso en color por Edmund Evans.



(Fig. 5) *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll (Macmillan & Co., 1866) con ilustraciones de John Tenniel.

en su evolución, citando en su apoyo al gran Maurice Sendak, que citaba su obra como "... el comienzo del libro ilustrado moderno"⁸.

También Juan Carrete Parrondo nos recuerda tanto la invención de la cromolitografía en 1851 como la obra posterior de Edmund Evans, que imprimió los *libros de juguete* ilustrados por artistas introduciendo el color en los dominios de la ilustración de libros que, hasta entonces, se había limitado al blanco y negro. Aunque el proceso resultaba todavía largo y costoso⁹.

(Fig. 6) *Histoire de Monsieur Jabot* (1833), con texto e ilustraciones de Rodolphe Töpffer.



Martin Salisbury y Morag Styles localizan la edad de oro de los libros infantiles en el período comprendido entre la mitad del siglo XIX y los inicios del XX, propiciada por los avances tecnológicos en el campo de la impresión; por una nueva comprensión de la infancia y por la aparición de artistas brillantes entre cuyas obras destacan como pioneras las ilustraciones de sir John Tenniel (Fig. 5) para *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, pues "...Trajeron consigo un nuevo tipo de presencia en la página: las imágenes desempeñaban un papel clave en la experiencia del libro y, por tanto, pasaban a ser imprescindibles para leerlo"¹⁰.

Claude-Anne Parmegiani señala con acierto cómo junto a los prerrafaelistas decimonónicos británicos convivieron numerosos caricaturistas, quienes también se encargaron de ilustraciones para la infancia¹¹, citando también como paradigma a Tenniel y sus ilustraciones para *Alice*; que la autora considera, aún hoy, como "ejemplo de la correspondencia entre el texto y las imágenes"¹². Pero no solo Inglaterra se ocupa de la ilustración infantil en el siglo XIX, sino que la moda del libro ilustrado se extiende por toda Europa, y "... se enriquece generalmente con grabados que exigen la aportación de dos talentos, el del dibujante junto con el del grabador". El ilustrador debe adaptarse a un estilo que sea fácilmente interpretable por el grabador, quien traslada sus dibujos a la plancha.

En Ginebra, de la mano de Rodolphe Töpffer (Fig. 6), “surgen las primeras narraciones en imágenes en las que imagen y texto se encuentran al mismo nivel: *El señor Jabot* (1833)”¹³.

La autora menciona también el florecimiento de la escuela alemana, destacando en ella Ludwing Richter, de fama internacional, y otro más de los numerosos ilustradores de los *Cuentos de Perrault*.



(Fig. 7) Cubierta y páginas interiores de la edición póstuma de *Der Struwwelpeter* (Frankfurt am Main; Literarische Anstalt Rütten & Loening, 1917). Texto e ilustraciones de Heinrich Hoffmann.

O las famosas ilustraciones del *Der Struwwelpeter* (Fig. 7) (Pedro el descabellado, 1844) realizadas por el pedagogo y médico Heinrich Hoffman (1809-1894).

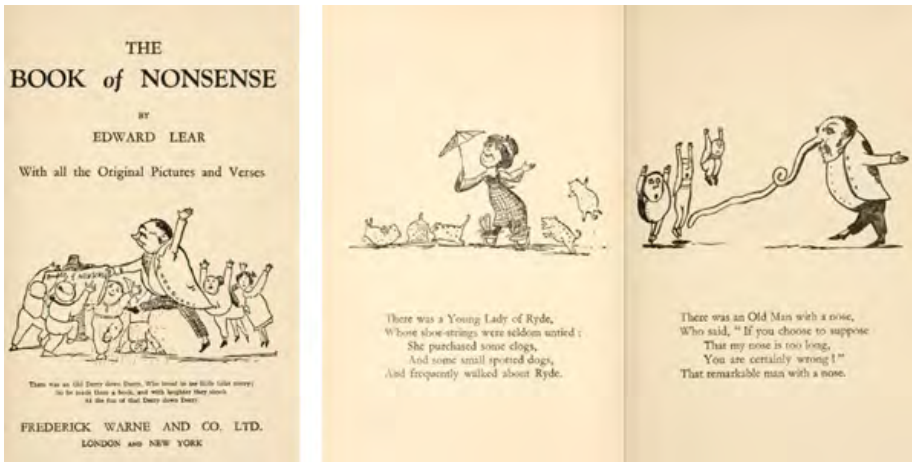
Teresa Duran también reseña la obra escrita, dibujada y coloreada a mano por el joven Hoffmann para su hijo de cuatro años. Pues a partir de un cuaderno escolar en blanco, éste lograría una de las características intrínsecas del álbum, “... la interdependencia compositiva que deben crear texto e imagen”¹⁴. En el aspecto cuantitativo, Duran recoge el dato de un centenar de ediciones alcanzado por *Der Struwwelpeter* en 1876. Y también sitúa en Alemania, en 1865, las bases de lo que ella considera otra modalidad del álbum, el álbum de cómics, con la aparición de *Max und Moritz*, ilustrado por Wilhelm Busch (1832-1908) (Fig. 8).

También Martin Salisbury y Morag Styles ven en *Der Struwwelpeter* una de las influencias directas del libro moderno ilustrado, y advierten de que su título original, transcrito por ellos en inglés como *Funny Stories and Droll Pictures*, “... sugiere una intención lúdica, incluso irónica por parte del autor, que presagia lo que sería el libro ilustrado posmoderno contemporáneo”¹⁵. Comparan esta obra con la publicada en 1846 por Edward Lear, *Book of Nonsense*, aunque sin su intención moralizante.

Claude-Anne Parmegiani defiende que, frente al un tanto obsesivo culto a la infancia que introdujo el Romanticismo, surgieron ilustradores, como Edward Lear (1812-1888) (Fig. 9), quienes rechazaron el ambiente de conformismo estético mediante la búsqueda de un



(Fig. 8) Cubierta de la edición argentina de *Max und Moritz* (Librería Goethe, 1917). Texto e ilustraciones de Heinrich Christian Wilhelm Busch.

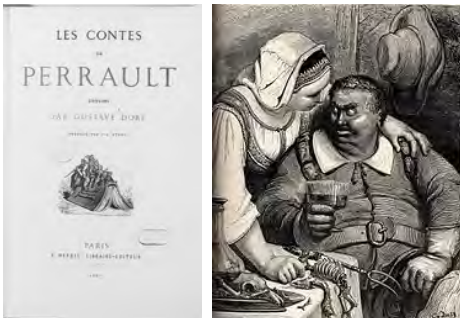


(Fig. 9) Páginas interiores de *The Book of Nonsense* (F. Warne, 1877). Texto e ilustraciones de Edward Lear.

nuevo lenguaje, generalmente cómico, que utilizaba por igual imagen y texto: “... Autores «sin civilizar», introducen en la ilustración infantil un tono cáustico, realmente muy adulto, que impide la emoción y las lágrimas fáciles de las que se distancia con la ayuda de su dibujo humorístico”¹⁶.

Swift o *La Isla del Tesoro* (1882) de Robert Louis Stevenson. Sin embargo, Nuria Obiols advierte que también proliferaron gran número de ilustradores que trabajaban mucho y rápido, en detrimento de la calidad de las ilustraciones, y animados de un mero interés comercial. Esta situación condujo a un desprestigio de la ilustración cuya presencia, en el sentir de algunos contemporáneos, no favorecía especialmente al libro¹⁸.

Según Martin Salisbury y Morag Styles, la tradición del libro-regalo lujoso de principios del siglo XX en Gran Bretaña se mantuvo en auge; destacando las acuarelas de Arthur Rackham y dos libros infantiles de William Nicholson, *Cléber Bill* (1926) (Fig. 11) y *The Pirate Twins* (1929), ejemplos de perfecta unión entre palabra e imagen. Sin embargo, consideran que Francia fue más allá en la experimentación y producción del libro ilustrado. Pues allí estaba más arraigada una cultura del libro de artista, y existía una mayor oferta de sistemas de impresión. Junto a la litografía, se hacía uso también de otros procesos más innovadores como el *pochoir*, método de colorear a mano con plantillas metálicas. Y como



(Fig. 10) Detalle de páginas interiores de *Les contes de Perrault* (1867). Ilustraciones de Gustave Doré, editado por J. Hetzel.

Nuria Obiols enfoca su atención sobre la labor de los editores en Francia, preocupados por contratar a los grandes ilustradores: Eugène Delacroix, Gustave Doré o Henri Monnier entre otros. Y resalta especialmente los *Contes du temps passé* de Perrault (Fig. 10), publicados en 1843 con viñetas de diversos diseñadores¹⁷.

En la época romántica se publicaron obras que pasaron a considerarse clásicos: como el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Dafoe, *Los viajes de Gulliver* (1728) de Jonathan

(Fig. 11) Detalle de páginas interiores de *Cleber Bill* (Straus and Giroux, 1977). Texto e ilustraciones de Sir William Nicholson.





(Fig. 12) *Macao et Cosmage*
(Nouvelle Revue Française, 1919).
Texto e ilustraciones de Edy Legrand.

ejemplo de esta riqueza, traen a *Macao et Cosmage* (1919) (Fig. 12), de Edy Legrand. Una edición suntuosa, de gran formato cuadrado, donde la línea negra se imprimió litográficamente y el resto de colores mediante plantillas. Suponía "... una alternativa lujosa pero más económica al habitual libro de producción en serie de la época"¹⁹.

(Fig. 13) Detalle de cubierta y páginas interiores de la edición en francés del libro de Samuel Marchak y Vladimir Lebedev, *Bagaj* (Frederic Dejean Editeur, 2009).



Planteados los precedentes del álbum en el siglo XIX,



Teresa Duran prosigue con su recorrido y evolución durante el siglo XX en Rusia, donde el formato oblongo, grande y con litografías a color en la página derecha y rimas en la izquierda es la fórmula usual hasta el año 1917. La efervescencia cultural de la U.R.S.S. anterior a J. Stalin produce en gran escala muchos libros, "... que tienen que ser buenos, bonitos y baratos"²⁰. La autora destaca lo mucho que se trabajó en la Unión Soviética, a través del suprematismo y a partir de las vanguardias, en favor del libro ilustrado infantil. Y trae como ejemplos la obra de Bulanov, de Deineka Ermolaieva y, sobre todo, de Lebedev (Fig. 13).

Señala también cómo algunos de los artistas formados en estas pedagogías arribaron a París en los años 20 y 30, y trabaron relación con el editor y pedagogo Paul Faucher. Éste se inspiraría en el modelo editorial soviético iniciando en 1932 la publicación de los «*Albums du Père Castor*», colección de obras manejables y asequibles para los niños, estéticamente muy elaboradas, y que facilitaron el aprendizaje lector a muchos menores. Para





(Fig. 14) Sobre estas líneas, cubierta de *Les jeux en images* (Albums du Père Castor, Flammarion Editeur, 1933) de Nathalie Parain.

ello utilizó tanto el poder seductor de atractivas imágenes como su relación con las palabras, apelando directamente a la inteligencia y a la sensibilidad del niño.

Según Teresa Duran, “Es así como la imagen se convierte en un ente autónomo dentro del libro infantil, y rompe la barrera ornamental tradicional de otras publicaciones...”²¹. O, como explicara años atrás: “... Y así es como la ilustración se casó con el texto, yendo siempre a su lado, ora desparramándose por la

Martin Salisbury y Morag Styles subrayan la influencia que ejerció el proceso técnico de la casa editorial Flammarion en sus «*Père Castor*», al que denominan «autolitografía», en la colección británica «*Puffin Picture Books*», publicada desde los inicios de la Segunda Guerra Mundial hasta los años 60. Se trataba de un exitoso proyecto editorial del redactor, diseñador y editor Noel Carrington, atraído por la ilustración de calidad y movido por el interés de producir libros infantiles educativos de calidad a un precio reducido.



(Fig. 15) A la derecha, cubierta y páginas interiores de *ABC* (Albums du Père Castor, Flammarion Editeur, 1936) de Rojan (Feodor Stepanovich Rojankovsky).

doble página, ora desmigándose en trocitos, pero siempre con el criterio de que todos los verbos fuesen explicitados por la imagen, todos los contextos subrayados por la panorámica, todos los personajes correlacionándose en el mismo plano”²².

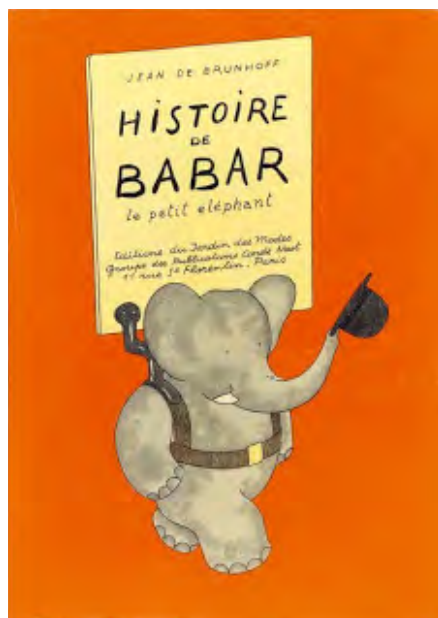
De la mano de grandes ilustradores de formación soviética, especialmente de Nathalie Parain (Fig. 14) y de Feodor Rojanokovsky (Fig. 15), comienza la edición de álbumes que alcanzaron gran éxito en Francia y Estados Unidos. Según la autora, Faucher, que continuó revisando todos los aspectos formales del libro, consiguió hacer del libro- objeto un juguete tan asequible como deseable.

En el proceso de autolitografía se implicaban directamente el impresor y el artista, que debía dibujar directamente sobre la placa litográfica. Esta serie desempeñó un importante papel en la evolución del libro ilustrado en Gran Bretaña. De entre los muchos artistas que colaboraron en ella destacan, entre otros, Kathleen Hale, cuyas *Aventuras del gato Orlando* (Fig. 16) se convertirían en un clásico del siglo XX. Según los autores, “Hale fue una de las primeras en reconocer la importancia de agradar al público adulto tanto como a los niños”²³.

En 1931, el pintor francés Jean de Brunhoff, partiendo de las cartas que enviaba a sus hijos

(Fig. 16) Cubierta de *Orlando's Home Life* (Puffin Picture Book, 1942) de Kathleen Hale.





(Fig. 17) Arriba, cubierta de *Histoire de Babar* (Éditions du Jardin des Mondes, 1931), de Jean de Brunhoff.

(Fig. 18) Abajo, apunte para el mismo en tinta y acuarela.



desde el sanatorio suizo donde estaba internado, diseñó de su puño y letra una obra igualmente innovadora, *Historia de Babar, el pequeño elefante* (Figs. 17 y 18). La publicación de estas cartas en formato de libro, superior a nuestro DIN A4, supone el primer álbum de gran formato. Sus ilustraciones minimalistas no exceden los tres planos y, como rasgo distintivo, se acompañan de letra manuscrita. Aquí, para Teresa Duran, “... Despojada de retórica, la ilustración adquirirá la simplicidad de la espontaneidad, y también el texto estaba exento de retórica a pesar de su gran carga poética”²⁴.

Durán señala cómo “... en los años treinta se construyeron los pilares de lo que sería el álbum concebido como un libro para lectores incipientes, donde texto e imagen interactúan intencionadamente entre sí, más allá de las cartillas, abecedarios y revistas donde los dibujos sólo «se añaden» al texto”²⁵.

Para Claude-Anne Parmegiani, Jean de Brunhoff utiliza un estilo esquemático, donde la imagen sugiere, no describe,

“... no duda en jugar con la realidad del soporte (clase y tipo de papel), el formato, la sucesión de las hojas encuadernadas, la tipografía, para crear desde 1931, un álbum que participa en su totalidad del orden simbólico”²⁶. Según esta autora, nos hallamos ante “una verdadera retórica del espacio-libro”²⁶, que confunde el espacio de representación con el soporte: “... será la página entera la que nos narre el cuento”²⁷.

De Brunhoff murió prematuramente en 1937 a causa de su enfermedad pulmonar. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, su hijo Laurent de Brunhoff produjo, durante varias décadas, nuevos libros con Babar como protagonista²⁸.

En la evolución del libro ilustrado, Martin Salisbury y Morag Styles destacan la serie «*Little Time*» de Ardizzone, cuyo primer libro apareció en 1936. Según los autores, “... combinan una fuente manuscrita relajada con ilustraciones cautivadoras



(Fig. 19) Cubiertas de dos de los siete volúmenes de que consta la serie *I Libri* (Verona, Mondadori, 1945) de Bruno Munari.

correspondientes a textos inversísimiles que todavía hoy agradan a los niños que buscan aventuras e independencia”²⁹. Y a partir de 1939 destacan por la originalidad de sus textos visuales y verbales, *Captain Slaughterboard Drops Anchor*, de Mervyn Peake que, pese a no tener muy buena acogida en su momento, son considerados obras claves y adelantadas a su tiempo por “... la sutil interrelación entre la palabra y la imagen en la página...”³⁰.

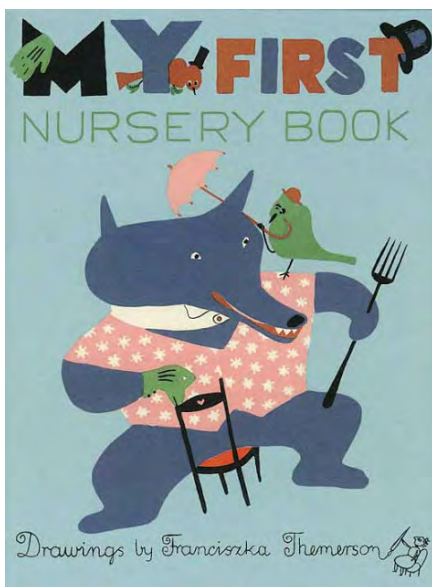
Tras la guerra mundial, la autolitografía continuó en boga, compaginando la austeridad y la escasez de papel con el anhelo de color y de evasión.

Ya en los años 45 y 46, Bruno Munari realiza la serie de álbumes *Munari. I Libri* (Fig. 19), dando paso a otro tipo de libros ilustrados en los que utiliza recursos vanguardistas para dirigirse al público infantil. En su obra se refleja la influencia futurista, el interés por los nuevos materiales y el estudio de la percepción,

pero también el movimiento surrealista, el dadaísmo, la experiencia de la Bauhaus, la fotografía o el teatro.

En los años cincuenta, su concepción del libro se complica, concibiendo la lectura como un proceso en el que se utilizan todos los sentidos además de la imaginación y la lógica. Ya en 1965 surge *Nella notte buia* (En la noche oscura), considerada una obra maestra de la literatura infantil³¹.

(Fig. 20) Cubierta y doble página interior de *My First Nursery Book* (Gaberboochus Press, 1947) de Franciszka Themerson.



(Fig. 21) Cubiertas de tres de los volúmenes de la serie «This is...» de Miroslav Sasek. El primero de ellos, *This is... Paris*, fue publicado en Londres en 1958.

Muy influyentes también a partir de la década de los cuarenta son Stefan Themerson y su esposa Franciszka quienes, a través de su editorial Gaberboochus Press, publicaron libros entre los que destaca *My First Nursery Book* (Fig. 20) por la estrecha relación entre texto pictórico y verbal³².

Desde la década de los cincuenta el diseño gráfico se introdujo en el ámbito del álbum ilustrado, “... aparecieron libros que mostraban un enfoque unificado en cuanto a concepto, imagen y tipografía, ya que muchos de sus diseñadores eran también los autores. Posiblemente



fue entonces cuando empezó a reafirmarse la naturaleza única del libro ilustrado como medio de expresión. El texto era cada vez más conciso porque aumentó la conciencia de la página como fase visual multimodal”³³.

Los autores destacan entre otros a Antonio Frasconi, Paul Rand y Miroslav Sasek. La serie «*This is...*» (Fig. 21) de este último autor, a modo de guía visual de ciudades del mundo, es un clásico del libro ilustrado y una muestra del encantador lenguaje gráfico de su época.



(Fig. 22) Detalle de la doble página de *Being Green* de Joe Raposo (Golden Books, 1973) con ilustraciones de Etienne Delessert.

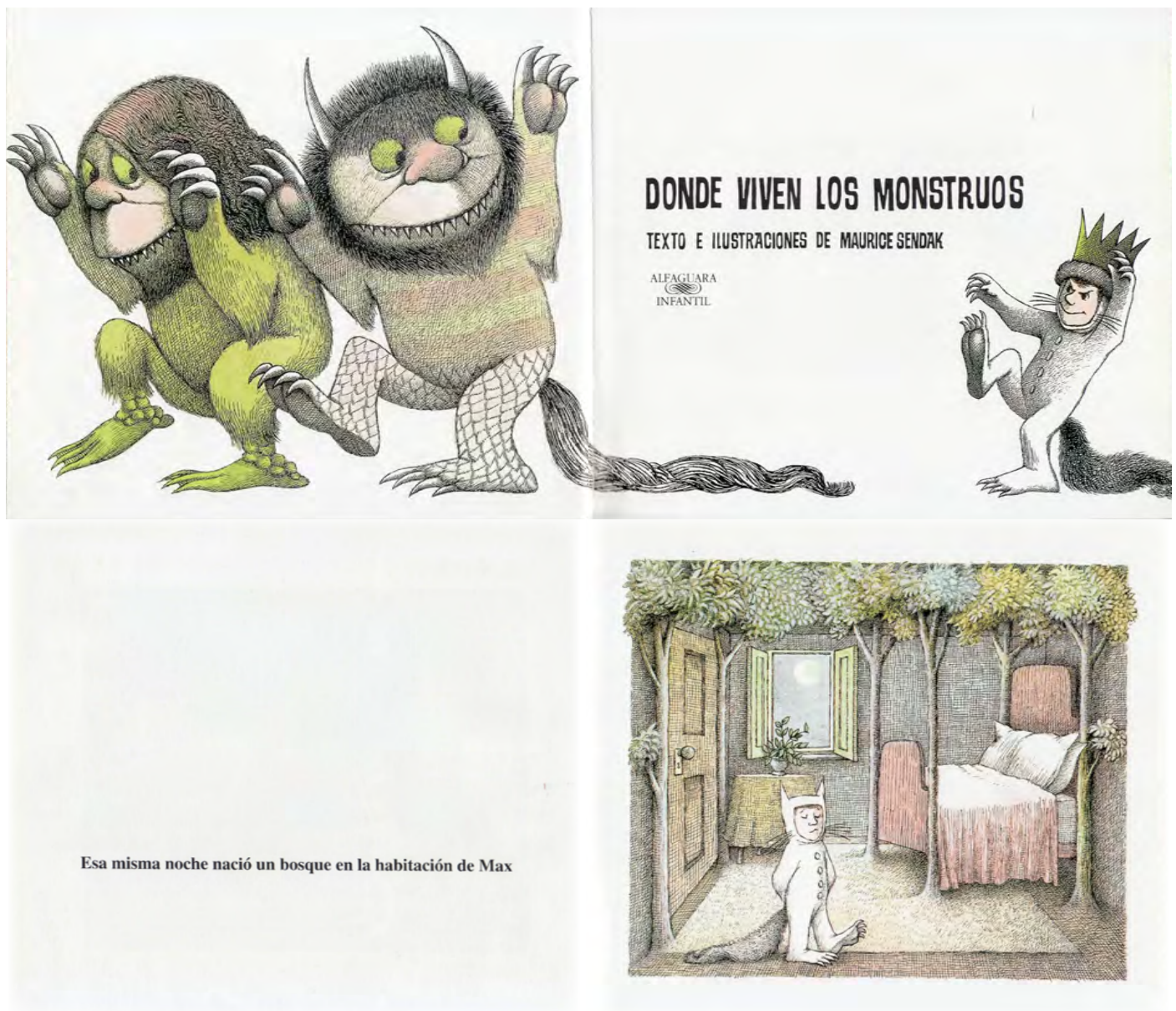
Para Teresa Duran³⁴, es a partir de los años 60 cuando comienza la producción del álbum o, como dice en otro lugar, “El álbum es un tipo de libro que sólo podía empezar a producirse a partir de los años sesenta”³⁵.

Es entonces cuando la modernidad deja paso a la posmodernidad, en un contexto de profundas transformaciones y nuevos modos de producir una cultura de masas. En muchos ámbitos, entre los cuales se incluyen el económico, el político o el artístico, se produce el fin de

la ortodoxia académica y se tiende hacia un pensamiento relativista.

El álbum adopta nuevos lenguajes, con nuevos modos de recibir y elaborar su mensaje; siendo los diseñadores publicitarios quienes realizan los primeros álbumes que fundamentan la revolución semiótica en el ámbito infantil³⁶. Como ejemplos, la autora cita: *Pequeño Azul y Pequeño Amarillo* (1962) del publicitario americano Leo Lionni, *El globito rojo* (1967) de la diseñadora italiana Iela Mari, *Flicts* (1968) del publicista brasileño Ziraldo y *Donde viven los monstruos* (1963) del estadounidense Maurice Sendak, siendo estas aportaciones las que permiten analizar el concepto de álbum contemporáneo y sentar sus bases. “Se prioriza el ingenio formal como forma metaficcional de comunicación, y se rompen los vínculos con lo que hasta entonces se consideraba cuento infantil, cosa que realmente subsistía en Babar y en los *Álbums de Père Castor*”³⁷.

También Felicidad Orquín, en su análisis presentado dentro del *IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura* sobre la evolución de la ilustración desde los años 60, sitúa en esta década un tipo de libros ilustrados para niños distintos a los conocidos hasta entonces, no solo por su concepción estética, sino también ideológica. Pues entonces “... Surge una nueva



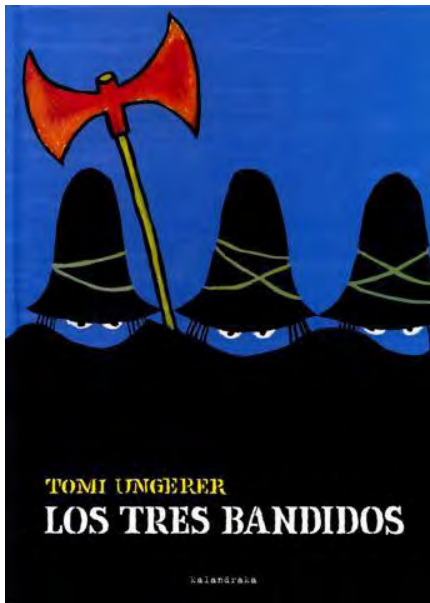
Esa misma noche nació un bosque en la habitación de Max

(Fig. 23) Portada y doble página interior de *Donde viven los monstruos* (Alfaguara, 2009) con texto e ilustraciones de Maurice Sendak.

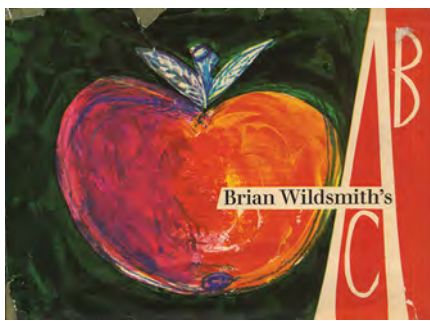
estética visual, un nuevo lenguaje de imágenes, una idea lúdica desde la propia página y hay también libros comprometidos ideológicamente...”³⁸. La especialista enumeraba a continuación un elenco de autores que, para ella, habrían marcado las pautas en la creación de los álbumes ilustrados de las tres décadas posteriores. En ella incluía a Janosch, Tomi Ungerer, Maurice Sendak, Leo Lionni, Iela Mari y Etienne Delessert (Fig. 22). Orquín nos recuerda que muchos de ellos eran, además, los autores del texto.

Y cómo, en ocasiones, podían experimentar con imágenes de gran poder narrativo, señalando el ejemplo de los libros sin texto de Iela Mari.

Destaca la preocupación de los autores por el niño y por su evolución, su interés por el psicoanálisis y la psicología; y sus colaboraciones científicas, señalando la de Delessert con Jean Piaget. Como referente de imágenes ideológicamente comprometidas nos muestra a Leo Lionni y su juego de inversión de las fábulas.



(Fig. 24) Arriba, cubierta y detalle de doble página interior de *Los tres bandidos* (Kalandraka, 2007) con texto e ilustraciones de Tomi Ungerer.



(Fig. 25) Arriba, cubierta de *ABC* (Oxford University Press, 1988) con ilustraciones de Brian Wildsmith's.

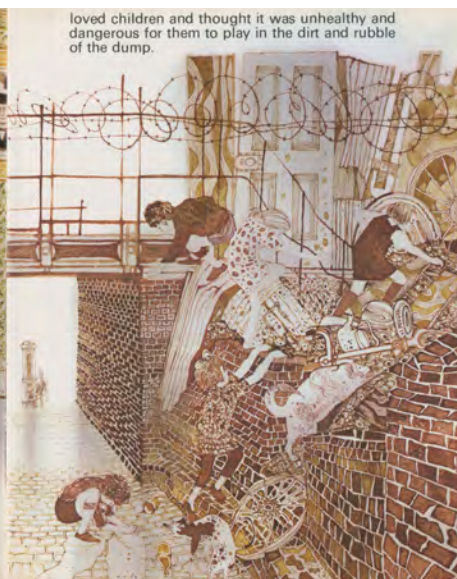
(Fig. 26) Abajo, detalle de doble página interior de *Railway Passage* (OUP, 1974) con texto e ilustraciones de Charles Keeping.



At No 1 lived Aunt Adelaide. She kept her house neat and cosy, but at the side of it was the rubbish dump. This distressed Aunt Adelaide because she

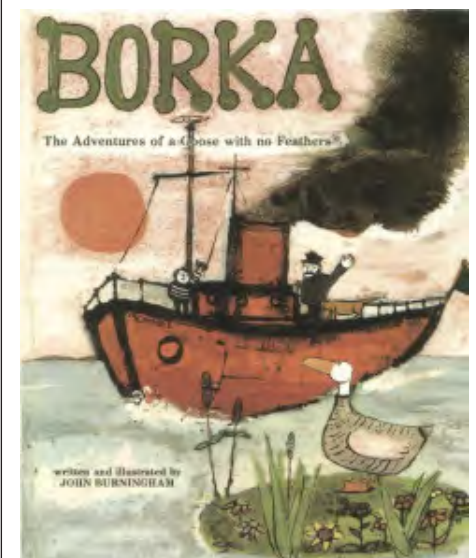


Sendak es considerado por algunos autores como "... el mejor ilustrador de libros infantiles de todos los tiempos..."³⁹ y una figura influyente no solo para los niños, sino para padres, educadores, especialistas y para la comunidad artística en general. Su obra *Where the Wild Things Are* (Harper & Row, 1963), traducida a nuestro idioma como *Donde viven los monstruos* (Alfaguara, 2007) (Fig. 23), se ha convertido en un referente de la cultura infantil en Occidente. Es considerada una obra maestra por el uso que Sendak hace del color, la forma y la composición para transmitir los sentimientos del protagonista; así como la combinación de sutileza y fuerza interactivas entre la palabra y la imagen⁴⁰. En definitiva, un ejemplo de ilustrar libros "... en los que las palabras y las imágenes se relacionan de manera brillante"⁴¹.



loved children and thought it was unhealthy and dangerous for them to play in the dirt and rubble of the dump.

Muy influyente en esta década ha sido también el artista francés Tomi Ungerer. Practicó la ilustración infantil entre otras disciplinas artísticas, siendo algunas de sus obras más destacables *Moon Man* (1966) y *Los tres bandidos* (1961) (Fig. 24). Tras una época de gran éxito, esta figura pasó a un segundo plano, siendo calificado como "el autor de libros para niños más famoso del que nunca has oído hablar"⁴².



(Fig. 27) Cubierta de *BORKA, the Adventures of a Goose with no Feathers* (London, Jonathan Cape, 1963) con texto e ilustraciones de John Burningham.

En la década de los 60 destaca también el grupo de artistas británicos procedentes de escuelas de arte que marcaron "... una nueva era de pintura y color en el campo del libro ilustrado"⁴³. Entre ellos descuella Brian Wildsmith con su obra *ABC* (Fig. 25), publicada en 1962, y pionera por la calidad pictórica, por la utilización del color y las texturas. Charles Keeping (Fig. 26) sobresale por su dominio del dibujo y del grabado, y por la personalísima

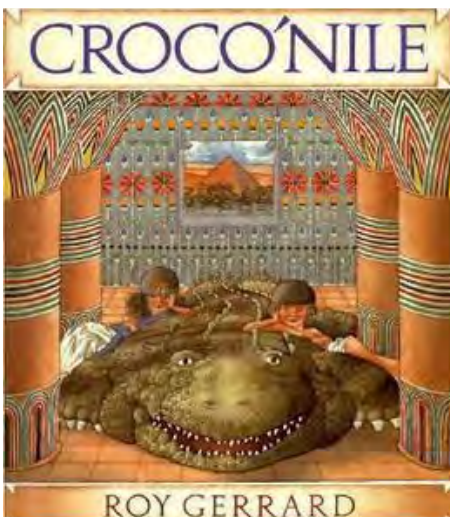


(Fig. 28) Arriba, detalle de ilustración interior de *La ciudad de las flores* (SM, 1989) con ilustraciones de Stepán Zavrel.

(Fig. 29) Abajo, cubierta de *¡Qué bonito es Panamá!* (Kalandraka, 2010) con texto e ilustraciones de Janosch.



(Fig. 30) Abajo, cubierta y páginas interiores de *Croco Nile* (Hardcover, Farrar Straus Giroux, 1994) con texto e ilustraciones de Roy Gerrard.



manera de expresarse mediante sus ilustraciones en blanco y negro.

O John Burningham, artista innovador en ocasiones desafiante, cuyo primer libro, *Borka: The Adventures of a Goose With No Feathers*, (Fig. 27) publicado en 1963 obtuvo la Kate Greenaway Medal. Aunque Burningham no destacó tanto por su habilidad en el dibujo como los autores citados más arriba, sus libros ilustrados son calificados de "... artefactos creativos..."⁴⁴. Quizás su título más conocido sea *Granpa* (1984), destacable por la manera en que palabras e imágenes se yuxtaponen⁴⁵.

Otro gigante artístico del género es Eric Carle, que ha ilustrado desde 1967 más de setenta libros mediante una técnica muy reconocida y basada en el *collage* de figuras recortadas, casi siempre sobre fondo blanco. Famoso por *The Very Hungry Caterpillar* (La oruguita glotona), publicado en 1969, es un ejemplo del uso imaginativo del diseño y la maquetación; así como del buen funcionamiento entre "la

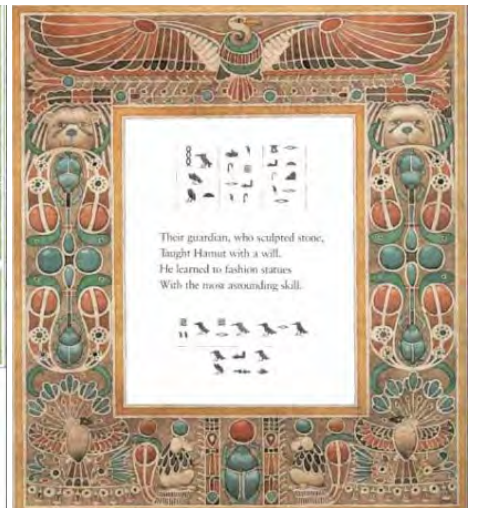
colorida obra gráfica con la maravillosa historia, pensada para despertar el interés de los pequeños"⁴⁶.



(Fig. 31) Cubierta y detalle página interior de *Andromedar SR1* (GG, 2012 (del editado en 1970), escrita por Martin Ripkens y Hans Stempel, con ilustraciones de Heinz Edelmann.



Each morning when the girl and boy
Came down to have a swim,
Their trusty croc was waiting
For the fun they'd have with him.



Their guardian, who sculpted stone,
Taught Hamut with a will.
He learned to fashion statues
With the most astounding skill.



(Fig. 32) Cubiertas de *El viaje de Anno* y *El viaje de Anno II* (Editorial Juventud, 1981 y 1986 respectivamente) con ilustraciones de Mitsumasa Anno.



(Fig. 33) Doble página interior de *La canción más bonita* (SM, 1992) con ilustraciones de Jindra Capek.

(Fig. 34) Detalle de ilustración de Roberto Innocenti en *Cenicienta* de Perrault (Lumen-Sudamericana, 1996).



El ilustrador Arcadio Lobato⁴⁷ localiza una de las fuentes principales del grupo de ilustradores españoles que durante los años setenta trabajaban el álbum en España en la *vanguardia del libro ilustrado*, formada desde finales de los 60 por Tomi Ungerer, Maurice Sendak, Stepán Zavrel (Fig. 28), Janosch (Fig. 29), Arnol Lobel, David McKee, Etienne Delessert, Ralph Steadman, Marta Coci, Ivan Gantshev y Lisbeth Zwerger.

En la década de los 70 surge Anthony Browne quien, luego de trabajar en el campo de la ilustración médica, crea sus primeros álbumes: de gran impacto no solo entre los niños, sino también entre el público adulto, siendo un autor muy apreciado entre otros factores por "... su uso imaginativo de la metáfora visual para crear historias cargadas de significados, que los lectores de todas las edades deben ir descubriendo"⁴⁸. Muchos de sus libros transmiten además mensajes morales, como el relativo a la libertad y la cautividad de los animales, transmitidos hábilmente a través de la interacción que entablan las palabras y las imágenes.

A finales de la década surgió Roy Gerrard (Fig. 30), calificado como un *genio olvidado*⁴⁹, autor literario e ilustrador de una obra innovadora que se caracteriza por su virtuoso uso de la acuarela, así como por su enfoque original.

TUSK TUSK



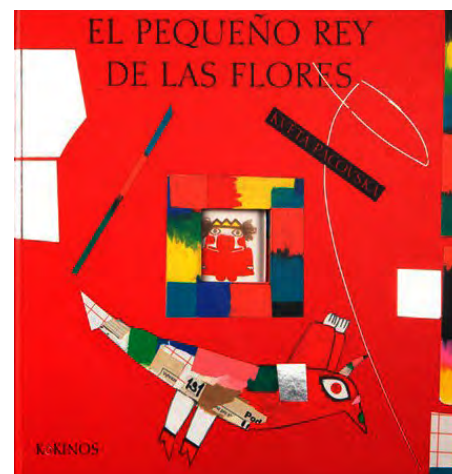
David McKee

Andersen Press • London

(Fig. 35) Cubierta de *Tusk Tusk* (Andersen Press, 2006) con texto e ilustraciones de David McKee.

Felicidad Orquín destaca en la década de los 70 a Heinz Edelman (Fig. 31), Arnol Lobel y Quentin Blake, mencionando a continuación la delicada serie de libros de viajes europeos del japonés Mitsumasa Anno (Fig. 32), cuyo éxito comercial se inhibió a causa de la ausencia de texto pues, según Orquín, fueron etiquetados para un nivel preescolar. O a Raymond Briggs, quien produjo libros cuya la historia se podía seguir sin necesidad de un texto. Menciona a Errol Le Cain y a Lidia Postma como ejemplos de una nueva serie de libros surgidos en el contexto de la

(Fig. 36) Cubierta de *El Pequeño Rey de las Flores* (Kókinos, 1993) con texto e ilustraciones de Květa Pakovská.





(Fig. 37) Detalle página interior de *El Pequeño Rey de las Flores* (Kókinos, 1993) con texto e ilustraciones de Květa Pakovská.

polémica sobre los cuentos de hadas, en torno a las teorías de Bruno Bettelheim, "... bastante sofisticados, muy apoyados en la pintura, sobre cuentos de los Grimm o de Perrault..."⁵⁰.

Orquín abre la selección de la década de los 80 con Jindra Capek, *La canción más bonita* (1980) de Max Bollinger (Fig. 33), haciendo referencia a los ilustradores de la colección Borgen Press, publicada por Ediciones SM en España pues, según la autora, fue una tentativa de otro concepto de ilustración, dentro de una colección. Sin embargo, cita a Roberto Inocenti como el ilustrador que marcó el comienzo de la década con uno de sus primeros libros, *Cenicienta* (1983) (Fig. 34) de Perrault.

David McKee es considerado autor de uno de los primeros libros ilustrados infantiles posmodernos, *I Hate My Teddy Bear* (1984), Muy conocido por su amable serie sobre elefantes, «*Elmer the Elephant and Mr. Benn*», con un protagonista

multicolor, también ha abordado temáticas difíciles en obras como *Tusk Tusk* (Fig. 35) y *Los conquistadores*⁵¹, tales como el odio, la violencia, el racismo, la guerra o las diferencias.

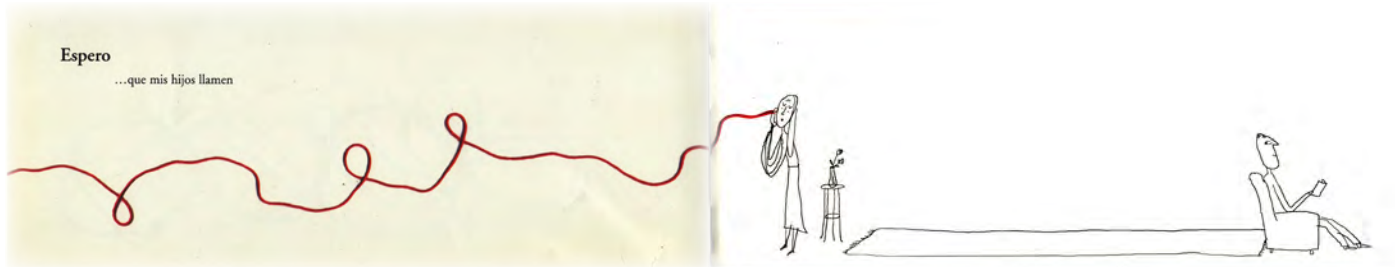
Figura imprescindible es Květa Pacovská, ilustradora checa graduada en Artes Aplicadas, que en 1990 comenzó su producción propia y recibió el Premio Andersen 1992. Mundialmente conocida por su obra *El pequeño rey de las flores* (1991) (Figs. 36 y 37) o por su *Teatro de medianoche* (1992), combina sencillas ilustraciones de dominante colorido, a menudo rojo, con un diseño compositivo de alta complejidad.

Sophie van der Linden explica cómo en la década de los 90, de la mano de creadores o dibujantes del cómic de vanguardia, se diversificaron los estilos gráficos y las técnicas. La autora cita como título emblemático *Jojo la mache* (1993) de Olivier Douzou, por impulsar un cambio en la percepción del álbum: "se presentará como una creación en la que los autores intervienen en todos los componentes del libro para hacer de él un objeto de expresión total"⁵². Menciona también el peso de la obra de Wolf Erlbruch (Fig. 38) y Paul Cox, y la originalidad de las publicaciones de Seuil Jeunesse en colaboración con François Roca o el colectivo de Les Chats Pelés, el dúo conformado por Lane Smith y Jon Scieszka.

(Fig. 38) Doble página de *El pato y la muerte* (Barbara Fiore Editora, 2011) con texto e ilustraciones de Wolf Erlbruch.



El estanque se veía muy, muy abajo.
Ahí estaba, tan silencioso... y solitario.
«Así que eso es lo que pasará cuando muera», pensó el pato.
«El estanque quedará... desierto. Sin mí.»



(Fig. 39) Doble página del interior de *El hilo de la vida* (Ediciones B, 2006) de Davide Cali y Serge Bloch.

A partir de los 90, la producción del álbum se desarrolla también a la primera infancia y, ya en los 2000, van der Linden subraya su identidad material y la existencia de editoriales independientes de nacionalidad diversa que apuestan por obras artísticas, esmerando la selección y la edición: “los álbumes son bellos, sensuales y sorprendentes”⁵³.

José Morán Ortí define la aportación al álbum de los nuevos autores durante el siglo XIX como “una obra sólida, digna y variada”⁵⁴, a pesar del enorme y cuantitativo descenso de sus publicaciones; señalando como aspectos favorables la incorporación de ilustradores procedentes de Latinoamérica y otras zonas geográficas hasta ahora minoritarias, y el afianzamiento definitivo de la presencia femenina en la vanguardia de la ilustración mundial.

En su selección del siglo XIX⁵⁵ incluye autores únicos que habitualmente ilustran sus propios textos: Shaun Tan (Australia, 1974), Jimmy Liao (Taiwán, 1958), Jutta Bauer (Alemania, 1955), Oliver Jeffers (Australia, 1977), Hervé Tullet (Francia, 1958), Chris Haughton (Irlanda, 1992), Suzy Lee (Corea, 1974), Emily Gravett (Inglaterra, 1972), Isol

(Argentina, 1972), Jon Klassen (Canadá, 1981), Stian Hole (Noruega, 1969).

Algunos de los estudios recientes que focalizan su interés en las relaciones que establece con otras formas de narrativa gráfica como el cómic, la novela gráfica o la animación, aprecian un “deslizamiento del álbum ilustrado”⁵⁶ hacia un nuevo destinatario sin renunciar al público más joven. José Manuel Trabado constata la presencia reciente de álbumes dirigidos al público adulto, tendencia ejemplificada en la tradición nórdica desde 1990. Según este autor, la incorporación del lector adulto e independiente del infantil es debida a la mayor complejidad que han adquirido progresivamente tanto los mecanismos como la diversidad temática del álbum ilustrado⁵⁷.

La incursión del álbum en las temáticas no previstas para la infancia (sexo, violencia, muerte, locura, soledad) presente ya en Maurice Sendak o Tomi Ungerer, procuró también su renovación emocional y formal favoreciendo las cuestiones en torno a la edad de su posible receptor. Para Trabado, estos álbumes “ensayaban una nutrida red de referencias artísticas, reescribían cuentos

de la tradición oral folclórica asociada a la literatura infantil (*fairy tales*), buscando recuperar aquellos aspectos más oscuros que poseían en su inicio y que, por su naturaleza profundamente perturbadora, habían sido dulcificados o eliminados”⁵⁸. Esta apertura y complejidad temática del álbum indagó en una visión profunda de la infancia, ofreciendo al lector un escenario en el que poder madurar por medio del humor⁵⁹. Progresivamente se han incorporado a este género elementos autobiográficos de profunda envergadura sentimental, reflexiones sobre la vida y la realidad frecuentes en el terreno de la novela gráfica y del cómic *underground*, que han cuestionado sus límites formales. Como ejemplos de ello, el autor menciona, entre otros, la obra de Davide Cali y Serge Bloch, *Moi j’attends* (Fig. 39) publicado en 2005, que conjuga el formato editorial y el estilo gráfico propios del álbum con la narración de una experiencia vital cuya visión no se ajusta a una perspectiva infantil. O el álbum *The Lost Thing* (Fig. 40) de Shaun Tan, sobre las posibles percepciones de la realidad en función de la visión cambiante que adopta su protagonista.

Trabado encuentra en la obra de Tan un modelo de interferencia entre el álbum ilustrado y la novela gráfica. Este ilustrador que, a su vez, tiene como clara referencia la obra de Raymond Briggs⁶⁰, ofrece el marco desde el que abarcar otras creaciones recientes de la tradición australiana⁶¹.

El autor subraya el impulso del álbum como artefacto que, mediante la mezcla de imagen y palabra, anima a la reflexión y a la construcción de significados: “podría entreverse no ya como un género de la literatura infantil, sino como un género más dentro de la narrativa: su carácter problemático demanda en ocasiones un receptor con un bagaje emocional que trasciende la experiencia del niño”⁶².

En este siglo XXI son habituales las confluencias y transferencias entre géneros. Grandes autores del cómic como Marjane Satrapi, Art Spiegelman o Richard McGuire han publicado álbumes ilustrados dirigidos a un público de corta edad, mientras que otros provenientes del ámbito del álbum amplían su abanico de edades con obras dirigidas a públicos diversos o, específicamente, a adultos; y existen formas híbridas, como *El señor cocodrilo está muerto de hambre* (2010) de Joann Sfar, mixtura de narrativas derivadas del álbum ilustrado y del cómic. Las poéticas de ambos se solapan y confunden: “El álbum, sin renunciar a su esencia, ha ido ocupando nuevos espacios y llegando a nuevas audiencias. Se ha vuelto más problemático en el tratamiento de los temas que toca y ha resistido en mayor medida las crisis editoriales”⁶³.

(Fig. 40) Cubierta de *La cosa perdida* (Barbara Fiore Editora, 2005) de Shaun Tan.



- 1 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999, pp. 74-79.
- 2 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009, pp. 202-209.
- 3 Escritora e ilustradora inglesa (1846-1901), dedicada a los álbumes infantiles. La medalla que lleva su nombre se entrega cada año desde 1955 a un ilustrador de libros infantiles.
- 4 BALZOLA, Asun. "De William Blake al Corte Inglés", *CLJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, pp. 54-55.
- 5 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones". En GARDAZ, Elisabeth [et al.] *Libros y bibliotecas para niños*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, 1987, p. 54.
- 6 *Ibidem*, p. 54.
- 7 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p. 17.
- 8 Citado en SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p. 16. La exposición completa de estas ideas se encuentra en Sendak, Maurice. *Caldecott & Co: Notes on Books and Pictures*. Farrar: Strauss & Giroux, 1988.
- 9 PARRONDO, Juan Carrete. "La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII". En ESCOLAR, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Colección Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1994, pp. 335-337.
- 10 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 18.
- 11 Este aspecto se trata también en el capítulo dedicado a la evolución de libro ilustrado.
- 12 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones", op. cit., p. 56.
- 13 *Ibidem*., p. 59.
- 14 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 205.
- 15 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 14.
- 16 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones", op. cit., p. 61.
- 17 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004, p. 103.
- 18 *Ibidem*., p. 105.
- 19 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 19.
- 20 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 205.
- 21 *Ibidem*., p. 207.
- 22 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*, op. cit., pp. 74-79.
- 23 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 23.
- 24 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 208.
- 25 *Ibidem*., p. 208.
- 26 PARMEGIANI, Claude-Anne. "Historia de las ilustraciones", op. cit., p. 53.
- 27 *Ibidem*., p. 68.
- 28 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 20.
- 29 *Ibidem*., p. 21.
- 30 *Ibidem*., p. 22.
- 31 COLOMBO, Valentina. "Centenario de Bruno Munari", *Revista Babar*. [Consultado en noviembre 2012 en: <http://revistababar.com/wp/centenario-de-bruno-munari/>]
- 32 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., pp. 101-102.
- 33 *Ibidem*., p. 29.
- 34 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*, op. cit., pp. 78-79.
- 35 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras*

- lecturas. *Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 213.
- 36 DURAN, Teresa. *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*, op. cit., pp. 78-79.
- 37 DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, op. cit., p. 211.
- 38 ORQUÍN, Felicidad. "Tendencias en los libros ilustrados para niños", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 71.
- 39 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 38.
- 40 *Ibidem.*, p. 94.
- 41 *Ibidem.*, p. 89.
- 42 SOTELO, Robero. "Tomy Ungerer", *Imaginaria*, nº 14. [Consultado en diciembre 1999 en: <https://www.imaginaria.com.ar/01/4/ungerer.htm>]
- 43 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 32.
- 44 Citado en SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, Barcelona: Blume, 2012, p. 35.
- 45 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 95.
- 46 *Ibidem.*, p. 93.
- 47 LOBATO, Arcadio. "Suspiros de España", *CLIJ*. Madrid: diciembre 1992, núm. 45, p. 19.
- 48 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., p. 41.
- 49 *Ibidem.*, p. 41.
- 50 ORQUÍN, Felicidad. "Tendencias en los libros ilustrados para niños", *CLIJ*, op. cit., p. 71.
- 51 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, op. cit., pp. 127-128.
- 52 VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015, p. 121.
- 53 *Ibidem.*, pp. 124-125.
- 54 MORÁN ORTÍ, José. "Los nuevos autores clásicos de álbumes ilustrados". *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119, p. 77.
- 55 *Ibidem.*, pp. 78-84.
- 56 TRABADO, José Manuel. *Encrucijadas gráfico-narrativas. Novela gráfica y álbum ilustrado*. Gijón: Ediciones Trea, 2020, p.17.
- 57 *Ibidem.*, pp. 17-18.
- 58 *Ibidem.*, p. 13.
- 59 *Ibidem.*, pp. 13-14.
- 60 Según Sophie van der Linden, el álbum sin palabras de Raymond Briggs titulado *The Snowman* (1978) cuestiona las fronteras entre el cómic y el álbum ilustrado. VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*, op. cit., p. 118.
- 61 TRABADO, José Manuel. *Encrucijadas gráfico-narrativas. Novela gráfica y álbum ilustrado*, op. cit., pp. 15-16.
- 62 *Ibidem.*, p. 18.
- 63 *Ibidem.*, p. 21.

1.4.2. Evolución del álbum ilustrado en España

Para centrarnos en la evolución del álbum ilustrado en España, nos remitimos a Jaime García Padrino quien, en uno de sus estudios sobre la ilustración infantil española advierte cambios en la maquetación y el formato en los inicios del siglo XX, posibles gracias a un desarrollo editorial y a los avances técnicos de impresión. Estos factores modificaron a su vez la relación entre imágenes y texto literario. G.^a Padrino sitúa en las dos primeras décadas del siglo unas ediciones que podrían ajustarse a lo que él denomina “álbum de imágenes”¹.



(Fig. 1) *Historia de Aladino o la lámpara mágica* con ilustraciones de Asha. De la serie «Cuentos en colores» (Editorial Ramón Sopena 192?).

G.^a Padrino destaca la influencia que supuso en nuestro mercado editorial la entrada de obras procedentes de Francia e Inglaterra. Como originarias del país vecino, cita ediciones ilustradas de raíz romántica, “donde ya se ofrecía un concepto integrador de texto e imágenes en la maquetación de cada página”².

El estudioso se inclina a situar cronológicamente en torno a 1910 las primeras publicaciones que responden al concepto de álbum de imágenes; y, geográficamente, en los dos centros editoriales más importantes de aquella época: Madrid y Barcelona. Destaca la aparición en nuestro país de versiones para niños de grandes obras clásicas

ilustradas por artistas ingleses, que influyeron en los profesionales españoles.

Entre otras casas editoriales menciona la de Ramón Sopena, que publicó versiones de ediciones inglesas en su colección «Biblioteca para niños». Otra de sus colecciones, «Libros para premio», con ilustraciones y textos de Joan Llaverías, ensayaría versiones más reducidas del álbum ilustrado; con precios más asequibles que ampliaran su mercado. De esta nueva concepción de álbum en formato económico destaca también la serie «Cuentos en colores», versiones de relatos y cuentos clásicos y creaciones originales del artista belga Asha (Fig. 1), con

títulos como *Pulgarcito* y *Capucina Roja* o *Gulliver en el país de los enanos* y *Gulliver en el país de los gigantes* (¿1925?).

Una segunda editorial es Muntañola, donde se publicarían algunos de los primeros álbumes de imágenes; de formato apaisado y medidas superiores a las entonces habituales, ilustradas por Apelles Mestres y Opisso entre otros, bajo un tardío influjo modernista.

Dentro de las primeras realizaciones propias del concepto de álbum de imágenes, incluye también los «Cuentos de Calleja en colores», serie dada al público hacia 1917 con ilustraciones de Penagos, Bartolozzi, Zamora y Rivas. Según G.^a Padrino, la primera de las series de esta colección "... estuvo orientada al desarrollo de los álbumes de imágenes con un concepto innovador y plenamente actual"³. Como también lo estuvo la editorial Rivadeneyra, que con la publicación de su serie «Aventuras de Pipo y Pipa» (Fig. 2) creó un modelo de álbum de

imágenes a un precio asequible, de concepto similar al de la editorial Calleja "tanto en el juego de la disposición de textos e imágenes, como en la presentación a página completa y a doble página de algunas de las ilustraciones, además de otros elementos renovadores como el juego con las posibilidades expresivas de la tipografía incorporando los títulos de cada volumen a las ilustraciones de la portada y formando así un cuerpo único esos textos y las correspondientes imágenes"⁴.

De aquellos años destaca la figura de Jesús Sánchez Tena (1888-1931), "cuya corta vida truncó las posibilidades de haber configurado una de las labores más personales y completas en el desarrollo del concepto del álbum de imágenes"⁵, destacando su colaboración con la editorial Juventud, con los volúmenes dedicados a *Titín Peluchín*, y una serie de cuarenta y un volúmenes dedicados a cuentos clásicos de Andersen y de los hermanos Grimm.

(Fig. 2) *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*. Texto y dibujos de Salvador Bartolozzi (Estampa, Rivadeneyra, 192?).





(Fig. 3) *El muñeco de papel*. Texto y dibujos de Mercedes Llimona (Ediciones Gil S.A., 1940).



Teresa Duran también destaca de este periodo la década entre 1925 y 1935 en la que se publicaron algunas obras infantiles clasificables como álbumes, de entre las que menciona un par de títulos, fruto de la colaboración entre escritor e ilustrador: *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro* (CIAP, 1931) escrito por Manuel Abril e ilustrado por Juan Esplandiú, o *Tres al pol*, con texto de Àngel Ferran e ilustraciones de Quelus (Muntaner, 1934); y señala como éste fructífero recorrido de innovación estilística se frustró a finales de la Guerra Civil, a pesar de la valía profesional de los ilustradores durante la posguerra y de la labor de algunas editoriales, entre las que cita a Doncel, Hyma, José Janés, Noguer, Molino, Seix Barral o Juventud⁶.

En el panorama de posguerra, G.^a Padrino señala como hito importante en la evolución del álbum de imágenes la obra escrita e ilustrada por Mercedes Llimona, *El muñeco de papel* (1942?) (Fig. 3), don-

de “la presentación formal del libro mostraba aspectos interesantes en su maquetación recuperando así la tradición de los álbumes de imágenes”⁷.

Y de la misma época cita a *Doña Ratita se quiere casar* (1942?), de María Luz Morales, con ilustraciones de Mora, y la serie «Cuentos animados», de la editorial Juventud⁸.

Ya en los años cincuenta, se refiere a las colecciones de cuentos troquelados ilustrados por Ferrándiz (Fig. 4), en los que el texto se incorpora a la ilustración, como “un peculiar concepto de álbum de imágenes en formato económico, que ofrecía además una modesta posibilidad de juego o de manipulación a sus lectores gracias a un objeto o juguete...”⁹.

Tal como apunta Duran, la eclosión del álbum se produce entre los años setenta y ochenta, aunque durante mucho tiempo se le identificara erróneamente como un libro ilustrado de gran formato en cartóné, apto para lectores incipientes¹⁰.

También G.^a Padrino localiza en los años setenta la aparición de un nuevo modelo de álbum ilustrado, un concepto renovado por Miguel Ángel Pacheco en colaboración con José Luis García Sánchez, “...”, donde la fuerza narrativa, comunicativa y didáctica de las imágenes contaba también con unos textos donde los intereses instructivos o concien-

(Fig. 4) Cuento troquelado de Ferrandiz, *Olga y Jorge en Vespa*, reeditados por Planeta De Agostini en 2009.



ciadores hacia sus destinatarios no mermaban su calidad y agilidad literaria, muy alejados en todo caso de una mera modernización del clásico «instruir deleitando» ...”¹¹.

Se iniciaba con la colección «Primera Biblioteca» de la editorial Altea (Fig. 5), para proseguir con otras editoriales que también intentaban desarrollar una concepción renovadora de los álbumes ilustrados: como Miñón, Labor y Doncel. Se produjo lo que “ya se consideró entonces como el «boom» del álbum ilustrado, ...”¹².

Según afirmaciones del propio Miguel Ángel Pacheco, en la década de los años setenta se firman “... los primeros *álbumes* que se ven en España. Se trata de productos con poco texto y mucha imagen, con destino a los primeros lectores [...] libros que muestran en sus imágenes otra renovación, conectada con las modernas tendencias del arte –o el oficio– de ilustrar en el mundo entero”¹³.

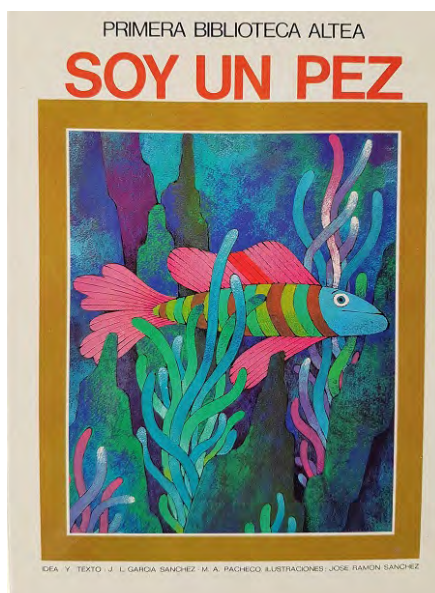
Pacheco, que es docente además de ilustrador, en el artículo que recoge su ponencia presentada en el *IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura*, y donde reflexiona sobre el libro escolar ilustrado, recuerda cómo la renovación pedagógica llevada a cabo a principios de los 70 en nuestro país y las condiciones del mercado, “... hicieron posible la edición de buen número de álbumes a todo color, con tapa dura y buen papel, que ciertamente gozaron del

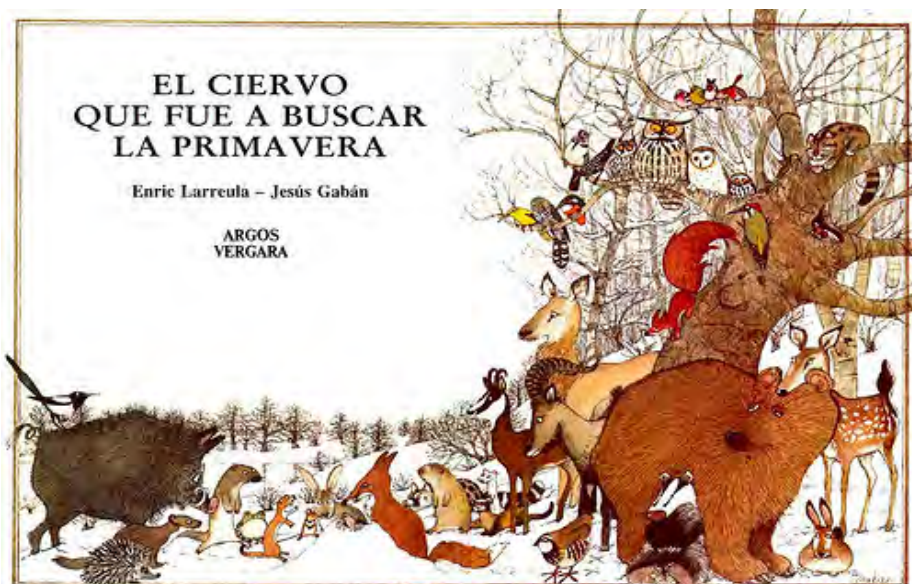
favor de los niños y del de los verdaderos compradores, sus padres. En pocos años, España se puso a la cabeza de este tipo de publicaciones, en verdad lujosas que, sin embargo, alcanzaron cotas de consumo bastante altas”¹⁴.

También Asun Balzola llevó a la práctica el concepto renovador de álbum de imágenes con dos obras representativas de la historia de la ilustración infantil, *Soy un niño* (Fig. 5) y *Soy una gota* (1974) para la «Primera Biblioteca» de la editorial Altea. G.^a Padrino destaca cómo la autora “conseguía un ritmo interno con sus ilustraciones que se correspondía plenamente con el mercado por el propio texto literario, dando lugar a uno de los más completos y acertados ejemplos de aquel renovador concepto de álbum de imágenes”¹⁵. La autora, al igual que otros ilustradores de su época, como Manuel Boix, Miguel Calatayud o José Ramón Sánchez, sostuvo una importante labor en las décadas siguientes en lo que al desarrollo de los álbumes ilustrados se refiere.

Carmé Solé ilustró también, entre otros títulos para la segunda serie de la «Primera Biblioteca» de Altea, *Soy una escuela* y *Soy un banco* (1977) y, ya a finales de los setenta, para la editorial Miñón, dedicada también al desarrollo de las posibilidades de los álbumes ilustrados; en la misma línea que las colecciones de Ediciones Altea.

(Fig. 5) *Soy un pez*.
Idea y texto de J. L. García Sánchez
y M. A. Pacheco.
Ilustraciones José Ramón Sánchez.
Primera Biblioteca Altea
(Editorial Altea, 1974).





(Fig. 6) *El ciervo que fue a buscar la primavera*. Texto de Enric Larreula e ilustraciones de Jesús Gabán (Argos Vergara, 1983).

G.^a Padrino destaca, entre otras numerosas obras de Ulises Wensell, *El hombrecito vestido de gris* (1977) de Fernando Alonso, “ejemplo relevante de las relaciones entre el texto y las imágenes”¹⁶, pues con solo el empleo de la línea, demostraba cómo la maquetación y la ubicación del texto e imágenes forman parte de la labor propia de un ilustrador.

(Fig. 7) *El señor Viento Norte*. Texto de Carmen Posadas e ilustraciones de Alfonso Ruano (SM, 1983).



Interesa también incluir aquí una de las conclusiones de Núria Obiols al final de su estudio, y referida a la presencia de la ilustración en la literatura infantil. Obiols afirma que, a partir de los años setenta, el *porcentaje de ilustración* en el libro, a medida que la presencia del álbum ilustrado adquirió mayor relieve, es del 71%; apareciendo con frecuencia imágenes de mayor tamaño. Según la autora, el libro cambió de formato y aumentó de tamaño, “... Se llena de color y también de ilustración...”¹⁷. Según sus datos, en el periodo comprendido entre 1963-1978 surgió una nueva concepción de la infancia, y a partir de este

momento se amplió la edad del lector. Los más pequeños, que todavía no sabían leer, empezaron a interesar al sector editorial; con lo que la ilustración aumentó su presencia.

Miguel Ángel Pacheco recuerda cómo la generación de ilustradores que comenzó a trabajar a principios de los 80 –Jesús Gabán (Fig. 6), Tino Gatagán, Arcadio Lobato, Teo Puebla, Alfonso Ruano (Fig. 7) o Javier Serrano encontró una situación diferente a la de la década anterior. Se produjo un descenso acusado en la venta de álbumes, acompañado del auge del libro de texto, factores ambos que según el autor podrían estar interrelacionados, “... en el sentido de que esos progresivamente lujosos textos escolares requieren un gasto considerable al principio de cada curso, lo que hace pensar a los padres compradores –siempre algo avaros frente a la cultura de sus hijos– que el cupo de libros que han de consumir éstos ha quedado ya agotado...”¹⁸.

También Arnal Ballester denunciaba la competitividad en el mercado, origen de la excesiva cantidad de productos inútiles, tanto literarios como visuales, carentes de valor estético; y que cargaban de elementos innecesarios los libros de texto provocando el hastío por saturación. Señalaba cómo el libro de lectura o de imaginación era en ese momento “... un sector subsidiario de lo que sería el libro escolar y el

libro de texto. Y eso explicaría también la desaparición de los álbumes”¹⁹.

Jaime García Padrino²⁰ reflexiona sobre el descenso en los años 80 de los álbumes ilustrados característicos de la década anterior, y su apreciable recuperación posterior ya bien entrada la década de los 90²¹, con el surgimiento de nuevas editoriales, Kalandraka, Kókinos o Media Vaca, centradas en renovar el concepto de álbum de imágenes mediante la aplicación de nuevas fórmulas expresivas.



(Fig. 8) *No todas las vacas son iguales*.
Texto de Antonio Ventura
e ilustraciones de Pablo Amargo
(Camelia, 1999).

Y plantea como consecuencia inmediata de ello y de las renovaciones de otras líneas editoriales que ya experimentaban en la publicación de textos ilustrados, la aparición de un grupo de ilustradores caracterizados por “un propósito innovador, rupturista, y el dominio o la exploración de variadas técnicas”²², entre los que menciona a Pablo Amargo (Fig. 8), Arnal Ballester, Isidro Ferrer (Fig. 9), Pablo Giménez, Max, Pablo Núñez o Javier Vázquez.

Nuria Obiols reflexiona sobre la evolución de la ilustración,

y refiriéndose al periodo comprendido entre 1979 y 1999, considera que “nunca antes el libro ilustrado había llegado a tantos públicos. Lo que era un privilegio de unos pocos, es en la actualidad un privilegio de unos muchos. La mayoría de niños de hoy en día conocen a algunos de los ilustradores de la actualidad”²³.

Sin embargo, el monográfico de 1996 dedicado al Álbum Ilustrado por la revista *Peonza*²⁴ solicitaba una mayor atención y dedicación a este género. A pesar de merecer los mayores elogios por parte de los colaboradores en este número, la mayoría de ellos resaltaban la reducida presencia de ilustradores españoles en el panorama de la edición nacional; o el desinterés y la falta de atención por parte de editores y libreros hacia este tipo de libro; con el consiguiente desconocimiento del mismo por parte de los destinatarios.

En 1997, durante el *IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura*, Antonio Ventura reconocía los grandes libros de imágenes como un género que no gozaba de muy buena salud en España, pese a lo cual habían ofrecido en los últimos años “muestras de trabajos de gran calidad, gracias a la labor de algunas editoriales como Lóguez, Kókinos o La Galería,...”²⁵ (Fig. 10).

En febrero de 1998, la revista *CLIJ* dedicó un número especial que documentaba el *IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura* que se había celebra-



(Fig. 9) *El verano y sus amigos* de Marisa López Soria con ilustraciones de Isidro Ferrer. (Xordica, 1997).

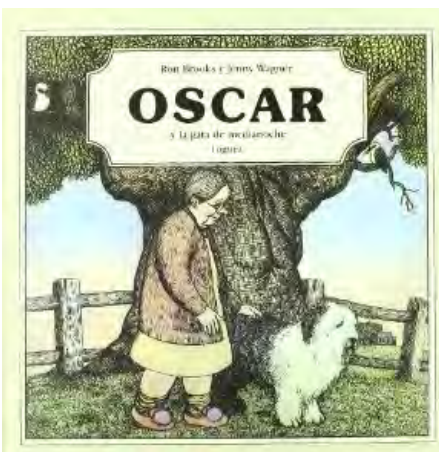
do en el mes de noviembre, organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en colaboración con la Dirección General del Libro y la Lectura del Ministerio de Educación y Cultura. Los diferentes artículos recogían las opiniones de ilustradores, editores y librerías en torno al libro ilustrado en España, bajo el título *La ilustración como primera lectura y educación artística*. Victoria Fernández destacaba las jornadas como una de las escasas reuniones profesionales y con carácter oficial, en la cual los ilustradores habían podido exponer su situación y debatirla directamente con editores, autores y especialistas. Extraíaba las cuestiones más debatidas "...: la importancia, el valor formativo de la imagen –y por tanto del álbum o libro ilustrado– en las primeras edades; una doble reivindicación de los ilustradores: el respeto a sus derechos de autor (que originó una de las mayores polémicas entre éstos y los editores) y la valoración artística de su trabajo; y un afán común: La

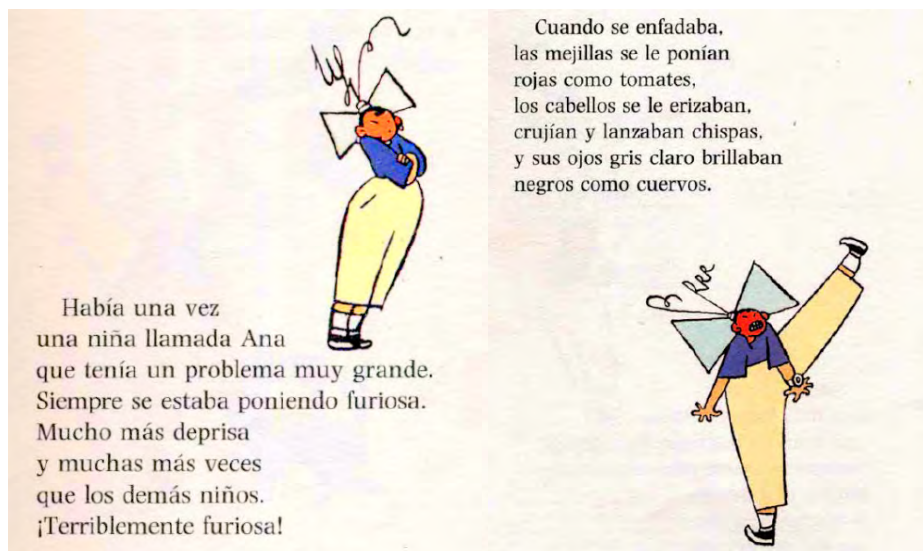
búsqueda de estrategias para recuperar la edición del libro ilustrado en España,..."²⁶.

Fernández exponía cómo, curiosamente, mientras la edición de libros infantiles y juveniles atravesaba un buen momento, y existía un colectivo de reconocidos profesionales de la ilustración, con los libros ilustrados ocurría lo contrario: pues cada vez se publicaban menos álbumes. "... Apenas existen colecciones, ya que, las pocas que había, han ido desapareciendo en los últimos años, y la producción se limita a un puñado de títulos anuales, en su mayoría extranjeros..."²⁷.

Felicidad Orquín, coordinadora del Simposio y directora de la oficina madrileña de la Fundación, destacaba la gran calidad de los ilustradores nacionales solicitados por editoriales de todo el mundo, y hacía hincapié en la importancia, no solo estética, de la ilustración de los libros infantiles y juveniles, animando a todos los implicados en la edición de los mismos a realizar "...un esfuerzo por estimular la producción propia y superar la actual atonía en la edición de álbumes españoles..."²⁸. La misma autora, en su estudio ya mencionado sobre las tendencias en los álbumes o libros ilustrados de los últimos treinta años, incluido en el mismo número de la revista, destacaba en la década de los 90 un reducido número de ilustradores, en su mayoría españoles, tales como Francisco Meléndez, Gusti, Alberto Urdiales, Emilio Urberuaga, Arnal Ballester (Fig. 11) y Pep Monserrat.

(Fig. 10) *Oscar y la gata de medianoche*. Texto de Jenny Wagner e ilustraciones por John Brown. (Lóquez, 1997).





Había una vez una niña llamada Ana que tenía un problema muy grande. Siempre se estaba poniendo furiosa. Mucho más deprisa y muchas más veces que los demás niños. ¡Terriblemente furiosa!

Cuando se enfadaba, las mejillas se le ponían rojas como tomates, los cabellos se le erizaban, crujián y lanzaban chispas, y sus ojos gris claro brillaban negros como cuervos.

(Fig. 11) *Ana está furiosa* de Ch. Nöstlinger e ilustraciones de Arnal Ballerster (SM, 1994).

También refiriéndose a los álbumes Teresa Duran, en su ponencia *Ver para saber*, alertaba de su situación en nuestro país, pues se encontraban en peligro de extinción, y diferenciaba entre *libros con muchas imágenes* y los libros ilustrados o álbumes, cuyas ilustraciones “... nos hablan, nos comunican, nos implican”²⁹.

En ese mismo número de la revista *CLIJ*, la ilustradora Asun Balzola evidenciaba la crisis del álbum ilustrado en nuestro país. Pues ella echaba de menos una documentación accesible sobre los buenos ilustradores e ilustradoras, donde engazar nuestra propia historia visual. Para la ilustradora y teórica, la recuperación de la tradición de las grandes figuras de la ilustración española constituía un punto de partida necesario para la búsqueda de nuevas formas; frente a la cultura del momento, a la que considera “... causa de la caída vertiginosa de la calidad del libro en cuanto a textos, ilustración y diseño gráfico en general, ocurrida en los últimos seis años...”³⁰.

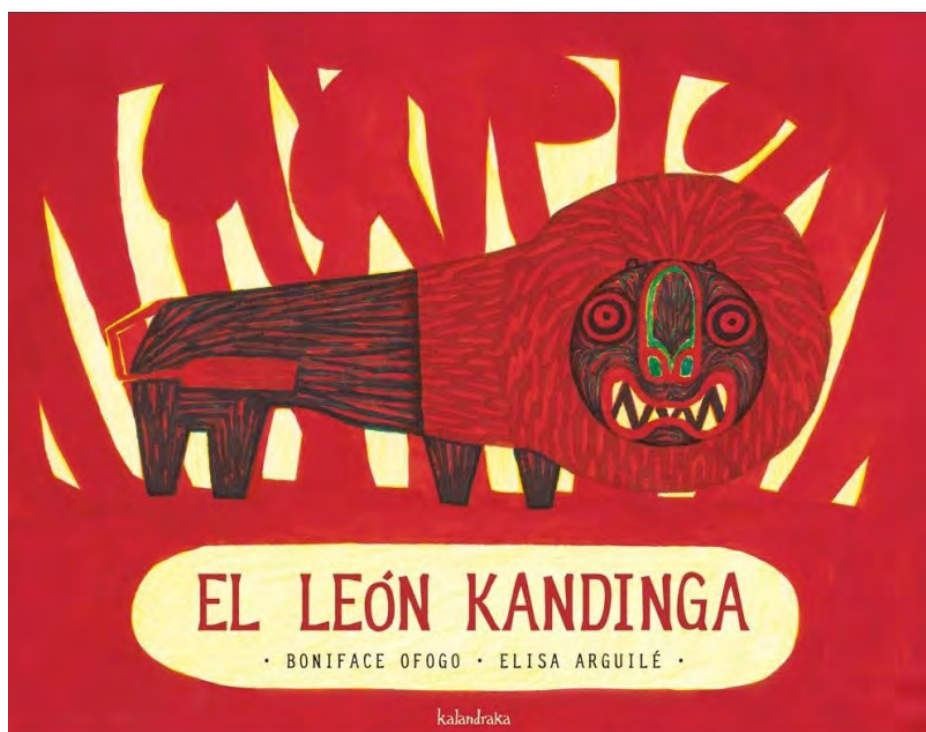
En general, y según recogían las conclusiones de la revista *CLIJ*, era evidente una disminución en la demanda y producción del libro ilustrado dirigido a los niños; a pesar de reconocer su importancia no tan solo por su contribución a una óptima iniciación a la lectura, sino también a la educación estética.

Pep Durán, moderador en los diálogos entre editores y librerías, sostenía que los álbumes o libros ilustrados no llegaban al consumidor; que muy pocas librerías trabajaban con este producto, puesto que no lo consideraban rentable; pero una vez era por ellos conocido, lo solicitaban y estimaban. Según él, era necesaria un mayor cultivo de la sensibilidad, por ejemplo, en la educación artística de las escuelas de Magisterio, y una ampliación del mercado³¹.

Nuria Ventura evidenciaba la dificultad que suponía la promoción de los álbumes, a causa de su carácter heterogéneo, y también por la falta de interés que provocan algunos de ellos. Exponía cómo, en los últimos años, a una escasa producción se unía la carencia de fuerza narrativa. Numerosos álbumes no contaban historias. Habían desaparecido, sin reposición de existencias, álbumes maravillosos de décadas pasadas que todavía mantenían su interés, “... mientras que muchos de los álbumes editados en los últimos años nacen y mueren porque, aparte de la novedad editorial que suponen, no

aportan nada, ni tienen ningún interés para los lectores, ya sean niños o adultos”³².

En 2006, el número doble que la revista *Peonza* dedicaba nuevamente al álbum celebraba su recuperación pasados ya diez años desde la anterior ocasión; ya que el número de títulos editados era muy superior al de los primeros años noventa y habían aparecido tanto nuevos autores como pequeñas y medianas editoriales con novedosas colecciones consagradas al álbum.

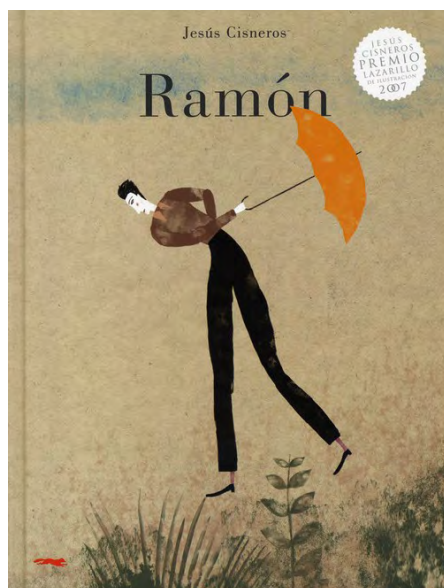


(Fig. 12) *El león Kandinga*. Texto de Boniface Ofogo e ilustraciones de Elisa Arguilé (Kalandraka, 2011).

Sin embargo, todavía quedaban cuestiones sin resolver. El ilustrador Carlos Ortiz, presidente de FADIP (Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales), exponía en su artículo, en clara disonancia con otras tesis que presentaban la situación como un momento de recuperación del libro-álbum tras la profunda crisis padecida durante la década de los noventa, que “... la opinión de los ilustradores, y de otros autores, al respecto del momento que

atraviesa el álbum no es especialmente buena. Y no sólo desde el aspecto meramente gráfico, sino desde una visión más general del mundo de la edición...”³³. Calificaba de mediocre la calidad de los materiales publicados en España, motivada en parte por ciertas prácticas de superproducción de la industria editorial, y por su ignorancia interesada de la ley. Según sus palabras, “... un factor determinante del progresivo deterioro de la publicación de LIJ es la absurda carrera de producción de títulos de los últimos años, que ha dado la paradoja de que uno de los países europeos con menores índices de lectura se situara en cabeza de la edición de títulos...”³⁴. Y, por otra parte, evidenciaba las constantes prácticas contra el derecho de autoría que perjudican especialmente a ilustradores e ilustradoras. A pesar de que estos profesionales debían ser retribuidos proporcionalmente a la difusión de la obra, sufrían continuamente la supresión de los derechos de autor a cambio de pagos independientes de la venta o difusión de la obra. Ortiz calificaba de alarmante la situación en la que se encontraban los mejores profesionales de la ilustración quienes, a pesar de su reconocimiento y prestigio nacional e internacional, debían elegir entre una economía de subsistencia o buscarse otra profesión para vivir con dignidad.

Duran destaca las aportaciones de autores más recientes como Elisa Arguilé (Fig. 12), Pablo Auladell, Elena Odriozola, Ana Juan, Carmen Segovia, Sebastián Serra, Pablo Amargo y Javier Zabala; y a los más



(Fig. 13) *Ramón*. Texto e ilustraciones de Jesús Cisneros (Zorro Rojo, 2009).

recientes Ibán Berrenetxea, Adolfo Serra, Marta Altés, David Peña (Puño) y Sergio Mora. Y también denuncia la falta de estabilidad profesional y de vías que den salida a sus propuestas. La edición del álbum, de tiraje muy reducido y pocos títulos autóctonos, la lleva a cabo un amplio grupo de pequeños editores, entre los que destaca a Kalandraka, Ediciones Ekaré, OQO, Océano Travesía, Los Cuatro Azules, A buen paso, Thule Ediciones y Libros del Zorro Rojo. Su distribución está encauzada a través de pequeñas librerías especializadas. Han desaparecido numerosos premios y plataformas que le servían de difusión o soporte y, sin embargo, ha captado la atención de la academia. Tal como señala esta autora: “el álbum de autoría española ha sabido adaptarse, reinventarse y hacerse, paulatinamente, un lugar bajo el sol”³⁵.

Respecto a la producción española del álbum ilustrado y a pesar de la crisis del sector, también Antonio Ventura hace notar el incremento de pequeñas editoriales independientes y el mantenimiento de las que aparecieron durante el siglo XXI. Sin embargo, denuncia como, a pesar de la alta calidad de la producción propia³⁶, reconocida sobradamente fuera de nuestras fronteras, en los catálogos españoles son más numerosas las publicaciones de libros que proceden del extranjero.

De entre los “especímenes autóctonos”³⁷ actuales, José Morán Ortí destaca algunos de los autores excepcionales para la tradición hispana, capaces de ilustrar sus propias historias sin merma alguna en la calidad global del álbum: Emilio Urberuaga, Nicolai Troshinsky, Iban Barrenetxea, Jesús Cisneros (Fig. 13) y Javier Sáez Castán.

- Notas 1 Su definición ha sido incluida en el capítulo 1.4. Concepto de álbum ilustrado.
- 2 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 42.
- 3 *Ibidem.*, p. 68.
- 4 *Ibidem.*, p. 74.
- 5 *Ibidem.*, p. 76.
- 6 DURAN, Teresa. "Breve panorámica de la trayectoria del álbum en España", en VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015, p. 126.
- 7 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 157.
- 8 *Ibidem.*, p. 164.
- 9 *Ibidem.*, p. 199.
- 10 DURAN, Teresa. "Breve panorámica de la trayectoria del álbum en España", op. cit., p. 127.
- 11 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 268-272.
- 12 *Ibidem.*, p. 272.
- 13 PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", *CLIJ*. Madrid: septiembre de 1993, núm. 53, p. 21.
- 14 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 29.
- 15 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 275.
- 16 *Ibidem.*, p. 295.
- 17 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004, pp. 249-250.
- 18 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", op. cit., p. 30.
- 19 BALLESTER, Arnal. "Debate: el libro escolar", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 51.
- 20 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 345.
- 21 *Ibidem.*, p. 361.
- 22 *Ibidem.*, pp. 366-367.
- 23 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp. 119-120.
- 24 VV.AA. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39, pp. 57-74. Idea extraída de los comentarios generales de los ilustradores entrevistados. ilustradores.
- 25 VENTURA, Antonio. "Texto e imagen, ¿matrimonio a la fuerza?", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 22.
- 26 FERNÁNDEZ, Victoria. "La ilustración a debate", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 5.
- 27 *Ibidem.*, p. 9.
- 28 ORQUÍN, Felicidad. "La ilustración: primera lectura y educación artística", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 9.
- 29 DURAN, Teresa. "La ilustración: primera lectura y educación artística", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 10.
- 30 BALZOLA, Asun. "De William Blake al Corte Inglés", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, pp. 54-55.
- 31 DURÁN, Pep. "Mesa redonda con editores y libreros", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, pp. 64.
- 32 VENTURA, Nuria. "Debate: salvar el álbum", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 66.
- 33 ORTIZ, Carlos. "Ilustración y desarrollo (I+D)", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76, pp. 119-120.
- 34 *Ibidem.*, p., p. 121.
- 35 DURAN, Teresa. "Breve panorámica de la trayectoria del álbum en España", op. cit., p. 128.
- 36 El autor engloba aquí tanto a creadores españoles y afincados en España como a latinoamericanos, reseñando ocho obras de reciente edición: *El lugar más maravilloso* (Thule, 2009), *¿Quién anda ahí?* (Kókinos, 2011), *El idioma secreto* (Factoría K de Libros, 2013), *Un cuento* (Milratones, 2014), *Ícaro* (Kalandraka, 2014), *Iliana, la niña que escuchaba el viento* (Bruño, 2015), *Eran morenos y de ojos dorados (o cómo dar un nombre)* (Tropo Editores, 2015) y *Dip, más allá de la oscuridad* (Edelvives, 2016). VENTURA, Antonio. "A propósito del álbum ilustrado". *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119, pp. 69-70.
- 37 MORÁN ORTÍ, José. "Los nuevos autores clásicos de álbumes ilustrados". *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119, p. 84.

Contexto del surgimiento de la obra
de Francisco Meléndez

2.1. Breve aproximación al marco sociocultural durante los años ochenta y noventa en España

Este capítulo recoge un breve acercamiento al contexto político y cultural en que Francisco Meléndez desarrolló su actividad profesional. Expone, de manera general, aquellas condiciones ambientales en la España de finales de la Transición y los años posteriores a ésta. Ese período coincide con sus comienzos profesionales, cuando tomaba contacto con el mundo de la ilustración y, con posterioridad, los años en los cuales desarrolló de forma más intensa su labor de ilustrador.

Aunque la mayoría de los autores discrepan al localizar unos límites temporales que definan el periodo de la transición española, existe un consenso en situarla alrededor de 1975. José-Carlos Mainer¹ lo considera, más que un tiempo estático, un proceso extenso y difuso; fijando de manera provisional su final en 1986. Sin embargo, Javier Tusell² localiza el periodo de la transición a la democracia entre 1975 y 1982.

Sobre la cultura en la Transición, José-Carlos Mainer³ evidencia el elevado valor referencial que adquirió la palabra *cultura*, dotada de un generoso contenido semántico, yentendiéndola no solo como manifestación optimista de la colectividad, sino también como realización personal.

También Carme Molinero se suma a esta opinión, y afirma que aunque el paso de la dictadura a la democracia fue un proceso predominantemente político, aquellos fueron unos años "... de una vitalidad social y cultural extraordinaria, un momento clave en la vida colectiva, que se expresó a tra-

vés de un gran número de movimientos sociales"⁴.

El Estado tenía sentido en tanto promoviera la cultura y así, en 1977, Unión de Centro Democrático instituyó el Ministerio de Cultura. Sobre la subrogación de la Cultura al Estado, Molinero expone cómo el público adquirió un nivel de exigencia tal que solo con fondos públicos se pudo satisfacer la "creciente bulimia cultural"⁴. El fenómeno, generalizado en Europa, se diferenciaba por ciertas peculiaridades nacionales: el marcado carácter político, y la vastedad y heterogeneidad de los proyectos abordados.

Mainer, refiriéndose al momento cultural y, concretamente, a la literatura como "un reflejo del lugar moral donde se escribe"³, menciona el concepto de "orfandad cultural"³ experimentada por ciertos autores de los años ochenta y expone cómo la intimidad fue un valor en alza frente al compromiso; resaltando asimismo la necesidad colectiva de expresarse y hablar.

El autor comenta la consolidación de un mercado literario mucho más activo, mediante la creación de revistas literarias de iniciativa pública o semipública. Y también de iniciativa particular, como *El Urogallo*, que retomó su andadura en 1986. Los periódicos comenzaron a cuidar sus secciones culturales, con *Diario 16*, *El País* y *ABC* al frente, que junto con las casas editoriales, cuya actividad se hizo cada vez más personalizada, condicionaron en cierto modo tanto las tendencias literarias como las expectativas del lector.

Javier Tusell⁵, en su capítulo dedicado a la cultura durante el periodo que nos ocupa, enumera como aspectos más destacados de la transición la normalización y la difusión de los valores de la cultura, aunque se revelaran insuficiencias legislativas y estructurales; pues la normativa legal en materia de cultura era anticuada y no se ajustaba a las nuevas necesidades que surgían de las relaciones entre la cultura y el Estado. Se hicieron evidentes las nuevas condiciones exigidas por la creación cultural, como la liberación de la industria del libro; y a principios de los ochenta no existía una infraestructura suficiente para alimentar la demanda cultural. Pero, además, según Tusell, esa demanda del público español también presentaba sus flancos débiles; y el autor nos recuerda cómo el apresurado tránsito de la cultura tradicional alfabética a otra, visual, provocó que a comienzos de la década de los

ochenta un elevado porcentaje de la población viviera de espaldas al libro.

La victoria electoral en 1982 del Partido Socialista Obrero Español, que ocuparía el poder hasta 1996, supuso un cambio de escenario y significó un relevo generacional al frente de la vida pública. Según Tusell, durante los años ochenta y la primera mitad de los noventa se perfilaron los cambios fundamentales en la nueva sociedad, originados al inicio de la transición y caracterizados por la rapidez con que tuvieron lugar. Cita entre otros factores el hecho de que, a mediados de la década de los noventa, España era el octavo país del mundo en producto interior bruto y el noveno por su índice de desarrollo humano. Y el comienzo del dinamismo demográfico de la sociedad española, en la que casi la mitad de la población cambió el lugar de residencia de su nacimiento por otro diferente.

Tusell menciona cómo el desarrollo del Estado de bienestar durante la etapa socialista supuso cierta forma de igualación social; y cómo muchos nuevos bienes de consumo se percibieron desde entonces como algo habitual. Sin embargo, todavía existían grandes diferencias con otras sociedades en cuanto al reparto de la riqueza y las diferencias generacionales o de género (a pesar del creciente papel de la mujer en la sociedad española de los ochenta), que configuran un panorama poco igualitario.

Por lo que respecta a la evolución de la cultura en el quinquenio socialista, en los niveles no universitarios se amplió el periodo escolar y se multiplicó el número de plazas educativas, tanto docentes como discentes.

Se implantaron los primeros fundamentos en los terrenos del patrimonio histórico y de la propiedad intelectual, cuya legislación a principios de los ochenta era manifiestamente obsoleta. La Ley de propiedad intelectual de 1987 es reconocida como una de las más proteccionistas con los autores. El «Estado cultural» hizo posible la aprobación de una nueva legislación respecto a estas materias al poner en marcha algunas instituciones que ayudaron a satisfacer la demanda cultural. En 1986 se creó el Museo y Centro de Arte Reina Sofía; y en 1992 se ubicó en España la Colección Thyssen Bornemisza, que animaron a la proliferación de centros semejantes en las distintas Comunidades Autónomas, en la estela del bilbaíno Museo Guggenheim en 1997.

La institucionalización del «Estado cultural» se completaba, según advierte el autor, con la tentativa de proyectar al exterior la cultura española y la creación del Instituto Cervantes en 1991. No obstante, también recuerda cómo ciertas industrias, entre ellas la del libro, pasaron por graves crisis, con la consecuente repercusión sobre los creadores. Y también que durante la etapa de gobierno socialista se aprobó la creación de emisoras privadas de televi-

sión, muy desalentadoras desde el punto de vista de su calidad.

Tusell afirma que el verdadero cambio significativo en la cultura española no tuvo lugar de forma sincrónica con el cambio político; sino en 1985, a lo que ayudó el entorno social, que definiría el papel de los intelectuales dentro de la sociedad. Destaca los rasgos comunes de las nuevas generaciones de creadores culturales: la voluntad transgresora de géneros, con el hallazgo de nuevos medios de expresión, el cosmopolitismo, el éxito más allá de las fronteras nacionales, mayor que en su interior. De hecho, en otro texto el mismo autor asegura que el eje temporal se sitúa a mediados de los ochenta “... de repente España pareció empezar a exportar cultura”⁶. Pero, además, en cualquiera de los campos los creadores españoles estaban muy influenciados por autores extranjeros, a la vez que comienzan a aparecer en certámenes de difusión internacional.

A lo que Tusell añade un distanciamiento del compromiso político o partidista definido. Según palabras del autor “La creatividad del fin de siglo tiene como origen principal, y casi único, lo principal o privado, en definitiva el tiempo íntimo”⁷. Como aspecto dominante en las artes plásticas, destaca “el arte por el arte”⁷, sin compromiso alguno.

En el ámbito literario proliferaron los diarios, dietarios, autobiografías y memorias. Como una de las peculiaridades de la cultura española de entonces,

Tusell alude a su pluralidad; en la que convivían distintas generaciones de creadores, a la presencia femenina y también a la muy temprana de los jóvenes. Por encima de todo ello, la popularización de la cultura y la conquista de unos nichos de mercado más amplios con los que se establecería una estrecha relación. Tusell anota, como aspecto negativo, la trivialización y banalización a la que se vio sujeto el mundo de la cultura, denominación que se utilizaba como etiqueta para cualquier actividad, que en ocasiones podía no superar su propia difusión⁸. O que, por ejemplo, el aumento del mercado editorial iba asociado a que la mitad de los españoles no leían libros. Y que sin una implantación previa de una cultura sólida del libro, se produjera el tránsito fugaz a una cultura de transmisión audiovisual.

Tusell define otro de los rasgos característicos de la cultura española por su condición de realidad posmoderna, referida a diversos aspectos. Como fin de la vanguardia; pues ya no es necesaria una revolución contra el pasado estético, ya primordialmente domina la ausencia de preceptos estéticos. La vanguardia es una forma de clasicismo cosmopolita al que se puede regresar siempre que se desee. Y por otro lado, como mencionamos anteriormente, en cuanto exaltación del ámbito íntimo y personal.

Característica decisiva de la cultura española de aquellos

años es el intento de recuperación de la tradición intelectual liberal; y la voluntad, por parte de la Administración Pública, de reconocer la realidad creativa del momento.

Por lo que respecta a las artes plásticas, aparece una generación privilegiada de artistas; pues disfruta de la creación de numerosas colecciones públicas y privadas de calidad, liberada además del complejo de inferioridad y del problema de España que arrastraran otros autores anteriores. El autor menciona a algunos de los que denomina “novísimos”: como Ferran García Sevilla, Campaño, Guillermo Pérez Villalta, Sicilia o Barceló.

Durante la década de 1980, de la mano de Ives Zimmermann, José María Cruz Novillo, Josep Maria Trias y Alberto Corazón, se generalizaron las primeras muestras de imágenes corporativas que habían aparecido a finales de la década de anterior. Y, ya a finales de los ochenta y principios de los noventa, destacaron una serie de diseñadores gráficos de carácter independiente, ligados al mundo de la pintura o la ilustración. Entre ellos destaca la figura del valenciano Javier Mariscal, creador de la mascota para los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona, así como la del catalán Peret (Pere Torrent) y la del madrileño Óscar Mariné, ligados a una reivindicación vitalista cuya influencia se pierde en las corrientes posmodernas italianas.⁹

Notas

- 1 MAINER, José Carlos. "La cultura de la transición o la transición como cultura". En: Ysàs, Pere ... [et al.] *La transición, treinta años después*. Barcelona : Península, 2006, p. 160.
- 2 TUSELL, Javier. "Consolidación de la Democracia: El gobierno socialista". *La España Democrática*. En: Lynch, John (director) *Historia de España*. Madrid: EL PAÍS, S. L., 2008, p. 11.
- 3 MAINER, José Carlos. "La cultura de la transición o la transición como cultura" , op. cit., p. 156.
- 4 MOLINERO, Carme. "Treinta años después. La Transición revisada". En: Ysàs, Pere ... [et al.] *La transición, treinta años después*. Barcelona : Península, 2006, p. 14.
- 5 TUSELL, Javier. "La transición democrática y el gobierno socialista". *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus minor, 2007, pp. 237-247.
- 6 TUSELL, Javier. "Consolidación de la Democracia: El gobierno socialista", op. cit., p. 231.
- 7 TUSELL, Javier. "La transición democrática y el gobierno socialista", op. cit., p. 364.
- 8 El autor nombra aquí "la movida", y destaca su carácter efímero. Surgida en Madrid a finales de los setenta como reacción a las formas de hacer y pensar predemocráticas, representaba el espíritu rebelde y novedoso, similar al de la Transición. Desde Madrid, símbolo de la posmodernidad en España, y con el apoyo de su alcalde, Enrique Tierno Galván, se extendió el espíritu de la movida a otras ciudades españolas, suponiendo un cambio social, concretamente para los jóvenes, que adquirieron creciente protagonismo. Abordó variedad de campos de la cultura y sirvió de inspiración para escritores, poetas, pintores o directores cinematográficos.
- 9 <http://usuarios.multimania.es/fundamentodesign/enciclopedia/disenol.htm>

2.2. La ilustración del libro infantil y juvenil en España; en el siglo XX en general y en las décadas de los años ochenta y noventa en particular

Pilar Vélez sitúa a principios del XIX el origen de la literatura y el libro infantil en España, aunque en libros de pequeño formato y con escasez de imágenes. Más adelante, la tradición oral de transmitir la literatura infantil mediante leyendas, cuentos, juegos,[...] es desbancada por “... los cuentos maravillosos –Perrault, Grimm, Andersen-...”¹ y el surgimiento de editoriales especializadas en el libro infantil. Entre ellas destacan la editorial Bastinos, fundada en Barcelona en 1850 y la de Saturnino Calleja, en Madrid y en 1876, al publicar la Colección «Juguetes Instructivos» en pequeño formato y profusión de ilustraciones, así como la «Biblioteca Infantil Ilustrada» o la «Biblioteca Perla», con publicaciones de lujo y de formato mayor. Para la autora, mediante los procedimientos fotomecánicos se contribuyó a la edición de libros infantiles, pues tales avances permitieron a los ilustradores ver su obra reproducida en color.

Podríamos considerar el último tercio del siglo XIX como el marco histórico en el que se incrementan el desarrollo del libro y de la literatura infantil en España. Desde entonces son muchos los artistas que se han encargado de incorporar sus imágenes a los textos, y también son numerosas las aportaciones creativas introducidas por ellos hasta alcanzar el reconocimiento del que actualmente disfruta la ilustración dentro de las artes plásticas.

En este apartado proponemos un recorrido sucinto por el campo de la ilustración en España durante el siglo XX. Se trata de una visión general, que se complementa con el apartado correspondiente a la evolución del álbum ilustrado en España.

En particular, consideramos de gran interés la época denominada por Jaime García Padrino como «primera edad de oro del libro ilustrado»: que abarca desde los orígenes hacia finales del siglo XIX, hasta la crisis desencadenada por la Guerra Civil.

El renacimiento en los años sucesivos a la posguerra, y la apertura al exterior ya en la década de los años setenta, supone el auge del álbum ilustrado y la aparición de lo que algunos autores definen como escuela de ilustradores, de gran impacto para las generaciones posteriores. Las dos décadas siguientes, correspondientes a los años 80 y 90, son el período en el que Francisco Meléndez desarrolló la mayor parte de su obra editorial ilustrada, en concreto los álbumes ilustrados cuyas fuentes, en definitiva, estudiamos en esta investigación. Teniendo en cuenta el gran número de ilustradores que aparecen en el lapso de tiempo analizado, hemos intentado rehuir largas enumeraciones de nombres propios, pareciendo de mayor interés comentar en cada punto la situación general del libro ilustrado y los aspectos comunes a los ilustradores correspondientes.

2.2.1. Primera edad de oro de la ilustración del libro infantil en España

Nuria Obiols², en su análisis sobre las ilustraciones de la literatura infantil como vehículo de transmisión de valores, explica que si los cambios en el campo general del arte entre el siglo XIX y la actualidad fueron extraordinarios, no ocurrió lo mismo, u ocurrió de forma menos evidente en el campo particular de la ilustración para niños.

Esta autora³ alude al desencuentro que existe entre las tendencias artísticas de la historia del arte y las manifestaciones artísticas en la ilustración de la literatura infantil. Sin embargo, enumera una serie de características que definen las diferencias de estilo entre los ilustradores, y afirma que es frecuente encontrar simultáneamente diversos estilos en una obra ilustrada. Es un hecho que le plantea dificultades a la hora de establecer fronteras entre tales estilos; por lo que, cuando analiza las obras seleccionadas para su trabajo, Obiols prefiere hablar de *elementos estilísticos dominantes*, sin establecer fronteras entre estilos.

De manera similar, Jaime García Padrino⁴ plantea la problemática de establecer límites cronológicos, y de agrupar en escuelas o corrientes a los representantes de las tendencias

más destacadas que se desarrollaron en la ilustración infantil española durante el siglo XX.

Sin embargo, él localiza los orígenes del libro infantil contemporáneo en un período comprendido entre los años 1885 y 1905, con las primeras aportaciones de algunos editores interesados por la infancia y deseosos de contribuir con sus ediciones a la formación de los niños. Cita como ejemplos la editorial Bastinos en Barcelona, y la de Saturnino Calleja en Madrid, adjudicándole a esta última "... el auténtico desarrollo industrial y la popularización de las ediciones pensadas para los más pequeños lectores"⁵.

El autor señala una correspondencia entre la historia de la Editorial Calleja, la trayectoria de su familia fundadora al frente de la empresa durante cerca de ochenta años, y la evolución de la literatura infantil española en la primera mitad del siglo XX.

Un primer período, entre 1876 y 1915, corresponde a la expansión bajo la batuta de su fundador, Saturnino Calleja Fernández; el planteamiento de cuyas populares ediciones servía de referente para otras casas editoriales.

Destaca, por un lado, el interés filantrópico del editor por incrementar el nivel de instrucción entre las clases populares, por la difusión y promoción cultural y por el

afán de llegar a todas las economías, ofreciendo presentaciones diferentes de un mismo título con variedad de precios y materiales, desde formatos más reducidos a ediciones de lujo, “... un verdadero alarde de imaginación editorial”⁶. En este caso, la figura del editor, lejos de guiarse por el ánimo de lucro, asume la responsabilidad de velar por los aspectos literarios, morales y docentes de sus publicaciones.

G.^a Padrino subraya las relaciones que la editorial mantenía con los creadores, autores e ilustradores, marcando la diferencia entre las diferentes tareas asignadas a ambos grupos; realzando la figura del ilustrador o ilustradores, cuyo nombre siempre era mencionado, y que solían ser destacados artistas plásticos.

Según Nuria Obiols “... Calleja le daba tanta importancia al ilustrador que a menudo su nombre figuraba en la cubierta, no siendo así el del autor”⁷.

G.^a Padrino considera la labor editorial de Saturnino Calleja como impulso decisivo de la ilustración en los libros infantiles; pues de esa colaboración con los artistas surgieron un estilo y una presentación formal identificativa.

Según Vicente Ferrer, en la época abundaban las publicaciones infantiles con carácter didáctico y pedagógico pero, a diferencia de la mayoría de editoriales cuyos libros estaban dirigidos a madres y edu-

cadores, Saturnino Calleja inventa “unos libros que les resulten a éstos más atractivos, para lo cual contrata a los mejores ilustradores, realiza adaptaciones de cuentos populares y los presenta en una gran diversidad de formatos abaratando los precios”⁸, para difundir la lectura entre los más pequeños.

También Nuria Obiols destaca las publicaciones periódicas infantiles en este periodo, a las que se sumó «la publicación humorística por excelencia: *TBO*». Considera aquellos años “un momento notable para la literatura infantil. Coincide con la llegada de autores extranjeros, los progresos de las técnicas gráficas, la ampliación de la población lectora y la aparición de bibliotecas infantiles y revistas”⁹.

Tras la muerte de Saturnino Calleja, su hijo mayor, Rafael Calleja Gutiérrez, asumió la continuidad y actualización de las ediciones, lo que condujo a una segunda etapa de modernización y renovación, entre 1915 y 1928, considerada por Vicente Ferrer, como “la etapa más creativa y seguramente más interesante de la editorial Calleja”¹⁰. Según el autor, está enormemente influenciada por el espíritu vanguardista, lúdico y disparatado de Ramón Gómez de la Serna, cuando “... los humoristas del 27 hacen suya la declaración de Ramón de que el humorismo es ante todo una actitud frente a la vida y defienden la seriedad de la mira-

da infantil. Entre estos autores se encuentran los escritores Antoniorobles, Manuel Abril y José López Rubio, y los dibujantes Tono, K-Hito, Francisco López Rubio y Bartolozzi”¹¹.

Eran cuidadas ediciones de nuevas colecciones infantiles y formatos atrevidos; cuyas páginas interiores, gracias a los avances técnicos contemporáneos, presentaban ilustraciones impresas en varias tintas. Partían de nuevos planteamientos surgidos en los años veinte, que revalorizaban la literatura infantil.

Salvador Bartolozzi era artista colaborador con la editorial desde 1907, y en este período fue comisionado de la dirección artística. Durante su estancia en París había conocido las vanguardias estéticas de principios de siglo, lo que impulsó el «rejuvenecimiento» formal de la editorial. En las cubiertas de los volúmenes de pequeño formato “... se sustituyeron las imágenes de clara filiación decimonónica en su planteamiento estético por otras más estilizadas, de línea precisa y colores básicos, firmadas en su amplia mayoría por Rafael de Penagos...”¹².

Dentro de las primeras décadas del siglo XX, primera edad de oro de la ilustración infantil, G.^a Padrino¹³ destaca los volúmenes de las series «Pinocho» y «Pinocho contra Chapete», publicados entre 1917 y 1928 e inspirados en el personaje de madera de *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi.

Fueron ilustrados por Salvador Bartolozzi, amigo personal de Rafael Calleja, que aprovechó la circunstancia para crear un personaje particular: el Pinocho hispano, protagonista de una colección que consta de 48 libros. Se trata de un héroe moderno y aventurero, creado por un niño y que, a diferencia del de Collodi, es incapaz de mentir. Más adelante, en el contexto de la segunda serie arriba mencionada, se desarrollaría la figura de un antihéroe: Chapete. En ambas destaca la armonía de relaciones entre texto e imágenes, resultando un producto completo, muy cuidado en su presentación y en los recursos utilizados, cargado de elementos renovadores, tanto temáticos y literarios como plásticos.

Además, intervino en las ilustraciones de la revista *Pinocho*, lanzada en 1925 y considerada por diversos especialistas como modélica: a causa de la variedad de secciones y contenidos, la calidad formal y el interés y respeto para con sus lectores.

Para Vicente Ferrer, las revistas infantiles y juveniles son de importancia crucial en la trayectoria de la literatura infantil. Las responsabiliza de introducir a muchos niños y jóvenes en la lectura, distinguiendo en este producto comercial las categorías de humor y de aventuras; así como otra, específica, dirigida a las niñas.

Una tercera etapa corresponde al período que va desde 1928 a 1936, al mando de Saturnino

Calleja Gutiérrez, segundo hijo varón, y que supuso una consolidación editorial, así como el predominio de criterios económicos fundamentados en la adaptación a los gustos del público. La salida de Rafael llevó consigo también la de sus amigos y colaboradores, entre ellos Bartolozzi y K-Hito, acogidos por Luis Montiel, promotor de la editorial Estampa, y propietario de la casa Rivadeneyra que, según Ferrer, fue a finales de los 20 la competidora más directa de Calleja.

Tras su colaboración con la editorial Calleja, Salvador Bartolozzi creó para la revista *Estampa*, entre 1928 y 1936, las «Aventuras de Pipo y Pipa», publicadas también en formato de libro por la editorial Rivadeneyra.

Según G.^a Padrino¹⁴, a partir de 1925 otras editoriales, cuidaron la presencia de ilustradores vinculados a las corrientes artísticas del momento. Bajo la premisa clásica de «instruir deleitando», continuaron el camino abierto por Calleja planificando colecciones como *bibliotecas para regalo a la juventud*: «Biblioteca Selecta», «Museo de la Infancia», «Cuentos para los Niños», «Biblioteca Azul y Rosa», «Biblioteca Rodríguez»¹⁵.

Con la proclamación de la Segunda República, las iniciativas institucionales se encaminan "... a favor de la difusión del libro, en general, y del infantil en particular, además de la dignificación de la literatura dedicada al niño"¹⁶.

El incremento de la preocupación por la infancia y su educación por parte del Estado se tradujo en nuevas instalaciones escolares, en mayores dotaciones económicas y en la mejora de las bibliotecas escolares. En 1933 se iniciaron las Ferias del Libro, y en 1935 se organizó la I Exposición del Libro Infantil.

Este fecundo panorama se vio truncado con el estallido de la Guerra Civil en 1936. Muchos de los ilustradores debieron abandonar su trabajo artístico para tomar partido en el conflicto, lo que supuso una profunda crisis, y el olvido, de la labor desarrollada hasta entonces.

2.2.2. La Guerra Civil

El trienio de la Guerra Civil española (1936-1939) modifica por completo la concepción del niño; que deja de ser un sujeto al que educar, instruir o recrear para ser el destinatario, en ambos bandos, de una formación ideológica. Al finalizar la guerra, el sector editorial sufriría severas restricciones materiales.

Pero, además, el rico panorama creativo de los años 20 y 30 se vino abajo. Los responsables del desarrollo de la literatura infantil, editores, artistas, escritores, maestros y educadores vinculados a las Misiones Pedagógicas y a la Institución Libre de Enseñanza, que habían cooperado con la causa republicana, debieron exiliarse: Antoniorrobes, Salvador Bartolozzi, Elena Fortún, entre otros.

La escasez de papel, el mal estado de la maquinaria y la ruina económica desembocaron en la pobreza de las publicaciones infantiles y juveniles.

La censura gubernamental imponía orientaciones ideológicas y purgaba los fondos de bibliotecas públicas y escolares, así como los fondos editoriales privados. Esta labor de proselitismo forzoso proseguiría durante los años cuarenta, imponiendo a las lecturas infantiles su modelo de una intención moralizante y ejemplar.

Según Asun Balzola, la guerra civil arrasó con la cultura existente, eliminando toda esperanza de modernización, aquel proyecto en el que trabajaban, tantos ilustradores en Madrid y Barcelona, “... como diríamos ahora, «creadores de imagen»...”¹⁷, y cuya obra se perdió tras el desastre.

2.2.3. Posguerra

Los años 40 supusieron un empobrecimiento temático y una menguada calidad en el tratamiento editorial de las ilustraciones y de la literatura.

Miguel Ángel Pacheco explica cómo “... Tras la guerra fratricida –que aquí solemos llamar civil–, se produce un corte brutal en la jugosa cultura española de los años treinta; y se abre un paréntesis sombrío que afecta también, como a tantas

otras cosas, a las publicaciones con destino a la infancia”¹⁸.

Vicente Ferrer destaca dentro de ese contexto la labor de Consuelo Gil Roësset, directora de la revista *Chicos* (1938-1955), que se enfrentó a la censura y consiguió sacar adelante una publicación muy digna. En dicha revista colaboró el historietista Emilio Freixas, considerado por García Padrino una de las figuras centrales en la ilustración de libros infantiles y “reconocido internacionalmente como un pionero y maestro indiscutible de la historieta española”¹⁹.

Progresivamente se superaron las dificultades de la postguerra y, gracias a la paulatina aparición de nuevas obras infantiles, se incorporaron al sector nuevos ilustradores, iniciándose “la recuperación de una digni-

dad en el tratamiento plástico de las ilustraciones dedicadas a la infancia y a la juventud, que se consolidaría a lo largo de la década siguiente...”²⁰.

2.2.4. Años cincuenta

La mitad del siglo XX trae el inicio de una recuperación. G.^a Padrino señala en 1952 un momento clave para la nueva actitud hacia el libro y la literatura dirigida a los niños. Corresponde a la creación de la Junta Asesora de Prensa Infantil, que surgió con la intención de dar una nueva orientación a las publicaciones infantiles españolas, de inferior calidad a las de otros países como Francia, y que originó un crecimiento espectacular de las publicaciones infantiles. También en 1952 sitúa el autor “otra creación significativa de una nueva visión sobre la realidad de la literatura infantil y convertida ya en un clásico indiscutible: *Marcelino Pan y Vino*, de José M^a Sánchez Silva”²¹, con ilustraciones de Lorenzo Goñi.

Causas del incremento de las ediciones de carácter infantil fueron la aparición de nuevas colecciones a inicios de los cincuenta, y la publicación de los primeros libros ilustrados de Joan Ferrándiz y María Pascual, que “... representaron en el panorama general de la ilustración infantil española un fenómeno de indiscutible popularidad en sus creaciones...”²²,

reflejando una visión ideal, exageradamente ingenua, del mundo de la infancia.

En la segunda mitad de la década aparece la colección «El globo de colores», de la editorial Aguilar, “con una cuidada presentación en gran formato que destacó por su calidad en certámenes nacionales e internacionales”²³ y en cuyo diseño colaboró de manera especial el ilustrador F. Goico Aguirre.

G.^a Padrino destaca, al final del decenio de los cincuenta, la aportación renovadora llevada a cabo por la Editorial Doncel fundada en 1958: “una consecuencia más de la creciente atención dedicada entonces, desde el «aparato del Estado», a las publicaciones infantiles y juveniles y del cuidado por la orientación y los contenidos generales de las creaciones de carácter recreativo”²⁴. Muy interesante resulta una de sus colecciones, «La Ballena Alegre», por la atención a la calidad en las ilustraciones, en la presentación y en la rigurosa selección de textos.

Nuria Obiols²⁵ localiza la creación en 1958 del premio anual Lazarillo, por parte de El Instituto Nacional del Libro Español, como el momento en el que tiene lugar la estabilización de la literatura infantil.

2.2.5. Años sesenta

Obiols sitúa en 1963 el inicio de un periodo en el que se producen cambios en la sociedad y en la literatura infantil españolas, cuando los estilos artísticos empiezan a modificarse perceptiblemente, aunque coexistiendo con la caricatura; rasgo común en la mayoría de las ediciones españolas²⁶. Se trata de estilos edulcorados, de niñas rubias y príncipes cortados con patrón, en los que destacaban las ilustradoras María Pascual y María Claret, quienes intervinieron en la producción de gran número de cuentos, álbumes, «objetos de regalo», de la editorial Molino o Toray. Y a su vez, los cuentos troquelados, de venta a bajo precio en los quioscos y no excesiva calidad argumental.

Según la autora, fueron la escuela, las actividades de educación no reglada y el despertar de la pedagogía los factores que contribuyeron a la transformación de ese panorama tan homogéneo que imperaba en la ilustración española.

Los años sesenta fueron, según G.^a Padrino²⁷, un periodo de notable incremento en la producción de las publicaciones infantiles; apoyado por el desarrollo de iniciativas oficiales y privadas a favor de la promoción y difusión del libro infantil.

Además, resalta cómo a partir de 1960 se aprecia “una clara consolidación de las tenden-

cias artísticas”²⁸, gracias a la aportación de ilustradores y a la aparición de nuevos creadores. A esto añade el apoyo de otros dos factores: la consolidación del Premio Lazarillo y el desarrollo de nuevas colecciones interesadas por el tratamiento formal de las ediciones infantiles.

Durante sus primeras convocatorias el Premio Lazarillo se orientó claramente al reconocimiento de ilustradores que ya poseían una personalidad definida en la ilustración infantil; pero las siguientes apostaron por nuevos valores que con sus particulares maneras de ver y de hacer, se erigirían como referentes de la ilustración española para décadas posteriores.

En 1964 era premiado Daniel Zarza. En 1965 y 1966, los premios reconocieron la renovación en los conceptos plásticos que suponían las obras de Asun Balzola²⁹ y Luis de Horna³⁰, quienes llegarían a ser figuras indiscutibles de la ilustración infantil española. Y Riera Rojas, María Rius y Fernando Sáez en certámenes posteriores; o Pablo Ramírez y José Correas, también muy celebrados al margen de los premios Lazarillo³¹.

Vicente Ferrer³² asocia la mejora en la producción y el consumo de libros para niños con la apertura económica de los años 60, clima en el que se recupera la costumbre de editar para niños, renovándose los autores y sus títulos.

Los editores aspiran a producir regularmente las obras de escritores e ilustradores especializados en la literatura infantil y juvenil.

La editorial Doncel, a través de su colección «La Ballena Alegre» impulsó tanto la aparición de autores literarios como las nuevas aportaciones plásticas de los ilustradores, que reflejaban los cambios producidos por las nuevas tendencias artísticas y gráficas.

Del gran número de ilustradores surgidos en torno a dicha

editorial, Jaime García Padrino³³ menciona a Máximo San Juan, destacado después en el humor gráfico; a M.^a Antonia Dans, que se orientó posteriormente a la pintura; o a José Paredes Jardiel, destacado pintor de vanguardia en los años sesenta como. Otras colecciones como «Grandes autores», de la editorial Lumen, o las publicaciones de Ediciones Cid, que concedían especial importancia a la presentación formal de sus volúmenes infantiles, impulsaron la labor de diversos ilustradores.

2.2.6. Años setenta

La dignificación del libro y de la literatura infantiles, y la actualización en el tratamiento y la temática llevadas a cabo durante los años sesenta desembocó en un periodo caracterizado por una preocupación social hacia los valores de la literatura infantil, así como en la renovación en el planteamiento de las colecciones. Los primeros años de la década supusieron una renovación en la literatura infantil, el incremento de las publicaciones y una amplia nómina de autores y editores. Ese palmarés se contrajo, a causa de la crisis económica, entre 1973 y 1976.

Muchos son los factores, según G.^a Padrino, que en los primeros años setenta propiciaron “el desarrollo de uno de los más importantes momentos en la particular historia de la ilus-

tración infantil española”³⁴. La búsqueda de una mayor libertad, las innovaciones en el enfoque pedagógico, los avances técnicos en el campo de la plástica, la nueva concepción marcada por el arte pop, la televisión como fenómeno de masas,...

Los años setenta supusieron una época de crisis no solo económica sino también educativa, con planteamientos que llevaron a la innovación en los enfoques y temas; así como una experimentación formal. Aparecieron nuevas líneas editoriales y se incorporaron nuevos creadores, unidos por sus inquietudes innovadoras en el ámbito de la ilustración. Se produjo una mayor apertura e intercambios con el exterior, como por ejemplo en la Feria del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia, que desde 1967 suponía un importante punto de encuentro entre ilustradores y editores con su «*Mostra de Illustratori*». O la participación en la

Bienal de Bratislava, que galardonaba con su preciada «Manzana de Oro» las aportaciones más innovadoras en el mundo de la ilustración infantil.

M. A. Pacheco, en su reflexión sobre el libro escolar ilustrado, recuerda cómo a principios de los años setenta, en nuestro país, se produjo una renovación pedagógica que entre otras cosas proponía "... un concepto de libro infantil más atractivo y amable..."³⁵, que influyó en la manera de ilustrarlo. Esto, sumado a unas condiciones favorables de mercado, propició la publicación y venta de numerosos álbumes ilustrados. Según Pacheco, tal fenómeno se hizo extensible, poco a poco, a la edición de libros escolares, surgiendo ediciones más cuidadas y mejor ilustradas.

Teresa Colomer, en su artículo sobre la evolución de los valores reflejados por los álbumes a través de los años, explica cómo los cambios producidos en la sociedad de los años setenta, fruto de la regeneración económica y cultural de la década anterior, se tradujeron en sociedades postindustriales poseedoras de un «estado del bienestar» en las que predomina, entre otras características, el enfoque educativo de la formación de los jóvenes. Según la autora, "... Los cambios sociales producidos tuvieron su reflejo en la descripción social de los libros dirigidos a los niños y niñas..."³⁶. Con el acceso a ese bienestar, el tiempo de ocio se revalorizó, por lo que pintores, poetas y escritores

pasaron a ser protagonistas de los álbumes.

Los valores se centraron en la reivindicación democrática con el consiguiente cuestionamiento de la autoridad y la concepción de las personas como «individuos». Los objetivos educativos dirigidos a las nuevas generaciones enfocaron estos valores. Para la autora, fueron valores muy comunes en la producción de los álbumes de entonces la democracia, el derecho a la diferencia y la autonomía personal.

Y las vías propuestas para alcanzarlos son el humor, la imaginación a través de la fantasía y el afecto personal del entorno. "... Los libros se poblaron, pues, de protagonistas infantiles divertidos, imaginativos, capaces de afecto, emprendedores y transgresores, que se enfrentaban a las jerarquías y a la discriminación y que aprendían a superar sus conflictos psicológicos interpersonales"³⁷.

De estos años, Nuria Obiols³⁸ también resalta la transformación que experimenta la sociedad española, relacionándola directamente con sus efectos sobre la ilustración. Obiols destaca la cuestión del género del ilustrador, pues estos años son un momento crucial para el aumento de la presencia femenina en el sector. Y además, a consecuencia de la renovación pedagógica, se amplió el umbral de la infancia lectora (un proceso ya iniciado en los sesenta), aumentando la can-

tividad de ilustraciones en las obras dirigidas a los niños.

A partir de los años setenta, "... la literatura y la moral cambiaron su relación"³⁹, y aunque continúa siendo vehículo de valores, la lectura ya no solo instruye y deleita, sino que sirve "... para superar adversidades o para estimular la fantasía"⁴⁰.

Como resultado directo de estos factores, Jaime G.^a Padrino⁴¹ señala la consolidación de un grupo de ilustradores bajo la denominación de «generación de los 70», que llegaron a ostentar reconocimiento internacional y marcaron las líneas evolutivas que posteriormente se desarrollarían en la ilustración de libros infantiles. Entre ellos cita a Miguel Ángel Pacheco⁴², José Ramón Sánchez, Asun Balzola, Viví Escrivá, Miguel Calatayud, Manuel Boix, Karin Schubert, Ulises Wensell, José Antonio Alcázar, Carmé Solé, Luis de Horna,...

Con respecto a la existencia o no de un grupo generacional, el autor nos recuerda la polémica surgida entre dos ilustradores: Asun Balzola y Arcadio Lobato⁴³.

Balzola rechazaba la idea de unas «escuelas de ilustración» en Madrid o Barcelona, pues en aquel momento tan temprano se carecería de una adecuada perspectiva histórica para reconocerla. Ella defendía más bien el trabajo individual del artista, aunque admitiendo interacciones entre aquellos cu-

yos trabajos presentan similitudes; dando lugar a obras con una "identidad común, quizás unas raíces comunes"⁴⁴.

Sin embargo, Balzola sí aborda un estudio de aquellas figuras destacadas que, según su punto de vista, marcan las corrientes en la ilustración del libro de creación.

La ilustradora sitúa en el *boom* económico de los 70 la aparición de "... los primeros libros para la infancia bien hechos, concebidos como un «todo»..."⁴⁵ y los primeros ilustradores que no vivieron como telón de fondo la tragedia de la guerra, sino el aburrimiento de la posguerra y que, según comenta, tenían muchas ganas de divertirse. Explica cómo, en Bolonia, editores y críticos extranjeros hablan de *una escuela española*, donde la incluyen. Una concepción que ella rechaza.

De estos años, Balzola destaca también la figura de Miguel Ángel Pacheco, artista revolucionario de la década y alma de la primera colección de Editorial Altea. Pacheco, junto con el cineasta Pepe García Sánchez y los ilustradores que ambos supieron atraer al proyecto, y a pesar del freno que suponía la mercadotecnia editorial, produjeron libros asombrosos para entonces, y fueron alabados tanto en el mercado interior como en el exterior, marcando un hito con sus colecciones, "..., porque consideraban al libro como a un objeto, donde el diseño y la ilustración debían llevar un peso similar, y porque tenían

la misma intención de sus antecesores (preguerra) de «ser vanguardistas». La vanguardia que en aquellos años era el *Pop-Art*⁴⁶.

Sin embargo, también Balzola recuerda el trato poco acogedor de aquella editorial, que negaba a sus ilustradores los porcentajes correspondientes, como coautores, de las publicaciones presentadas por ella; obligándoles a renunciar a la propiedad intelectual de su obra y facilitando con su actitud prepotente el abandono de alguno de ellos, como Ulises Wensell⁴⁷.

Además de ensalzar la figura del Pacheco dibujante e ilustrador, “... Hubiera podido ser un Aubrey Beardsley andaluz, si las editoriales le hubieran dado más cancha, pero se cansó del medio,...”, destaca entre otros a José Ramón Sánchez⁴⁸ (recordado también por sus carteles propagandísticos para el PSOE), a Manuel Boix⁴⁹, a Miguel Calatayud⁵⁰ o a Carme Solé⁵¹.

Tampoco Alfonso Ruano quiso establecer límites geográficos, temporales o generacionales en el panorama de la ilustración. Al hablar sobre la ilustración de libros para niños, aísla del resto de profesionales, como un caso insólito y referente incuestionable la figura de Asun Balzola.⁵²

De los años setenta, destaca el empuje editorial en publicaciones infantiles. Recuerda la influencia que la Reforma

Educativa de 1967 produjo en el crecimiento de ciertas editoriales; algunas de las cuales desarrollaron en los años setenta colecciones dirigidas a los niños, que agruparon a ilustradores “... que rompen la veladura provinciana y paletota que envolvía los pocos productos infantiles”⁵³ disponibles entonces. Estos ilustradores, de los que no proporciona sus nombres, estaban abiertos a la modernidad mediante su quehacer más internacional. “... Asuntos más concretos y didácticos, Heinz Edelman y Yellow submarine, Andy Warhol, colores planos, serigrafía como batalla artística y la seriación como concepto inmediato, los carteles *pop*, los *hippies*, la pólvora del mayo francés y sus consecuencias...”⁵⁴. Y aunque sí reconoce que algunos «condensaron» escuela en torno suyo, no los relaciona con las diferentes Comunidades Autónomas.

Por el contrario, Arcadio Lobato, en un artículo dado al público en 1992⁵⁵, consideraba que una perspectiva de veinte años era suficiente para reflexionar sobre la existencia o no de una escuela española de Ilustración. Lobato incluye dentro de la generación de los 70 un grupo de ilustradores que publicaban en editoriales dedicadas al *álbum ilustrado*, destacando dicha década como el momento en que éste alcanzó gran difusión. Y centrándose exclusivamente en los ilustradores aparecidos por entonces en Madrid enumera a Asun Balzola, Manuel Boix, Miguel Calatayud, Viví Escrivá⁵⁶, Luis

de Horna, Miguel Ángel Pacheco, José Ramón Sánchez, Rafael Sánchez Muñoz, Karin Schubert, Carme Solé y Ulises Wensell.

Los artistas por él incluidos no constituían escuela «en el sentido plástico», sino que más bien se agruparían por presentar caracteres comunes que conformaban el perfil de la generación, y que Arcadio Lobato sintetiza en: vocación artística, una fuerte personalidad, el afán de renovación del libro ilustrado, búsqueda de técnicas y temáticas, y la rebeldía ante el paisaje, la arquitectura y las soluciones plásticas de los clásicos cuentos de hadas⁵⁷.

Les adjudica tres precedentes comunes y esenciales. De un lado, la relación con la vanguardia del libro ilustrado formada por artistas extranjeros, que ayudaría a la ilustración española a entablar relación con la ilustración extranjera dotándola de una vocación internacional que la convertiría en un capítulo de la ilustración mundial. Lobato sitúa otro referente en el cine animado de calidad; siendo algunos de estos ilustradores, como José Ramón Sánchez, David McKee o Emanuele Luzzati dibujantes de animación. Y, en tercer lugar, la pintura histórica en un sentido amplio, que hizo de este grupo una ilustración *culta* en busca de referentes.

Al año siguiente, en un artículo publicado en septiembre de 1993, Miguel Ángel Pacheco⁵⁸ exponía sus opiniones en tor-

no a la existencia de generaciones de ilustradores de libros infantiles españoles en los últimos veinticinco años. Advertía sobre la complejidad del tema, más aún si se pretendía ser conciso y al mismo tiempo exhaustivo. Según Pacheco, la ruptura con la cultura de preguerra y el oscurantismo de la posguerra abocó a lo que él denomina “yermo de cultura y aun del entretenimiento”⁵⁹.

A comienzos de la década de los setenta, momento en que el sistema represor comenzó a mostrar signos de decadencia, ciertos editores comenzaron a idear la posibilidad de producir libros infantiles similares en su calidad a los publicados en Gran Bretaña, Francia o Alemania. A su vez, las condiciones que regulaban la edición en España permitían que los editores se plantearan una política de expansión hacia la literatura infantil; pues conseguían grandes beneficios gracias al monopolio del libro escolar; poseían condiciones arancelarias muy favorables para la exportación; eludían el pago de derechos de autor y aprovechaban la mano de obra barata disponible.

Así, en torno a esos editores, pudo aparecer un grupo de dibujantes, artífice de los primeros *álbumes*, que pronto alcanzarían gran éxito editorial. Los movimientos de reforma pedagógica, apreciaron positivamente la renovación que suponían las imágenes de este tipo de libros, ayudando a su difusión.

Pacheco explica cómo en tan solo cuatro o cinco años, se empezó a hablar del *fenómeno* del libro infantil español. Bajo el apelativo de *pioneros*, cita a aquellos dibujantes que además de ser populares e imitados sustentaron tal *fenómeno*.

Como «decana» de esa generación mencionaba en primer lugar a Asun Balzola, A la misma altura cualitativa, aunque distante en su estilo, situaba a Miguel Calatayud; y próximo a éste, situaba a José Manuel Boix. Continuaba con Viví Escrivá, Carmen Solé, José Ramón Sánchez, Ulises Wensell, Montse Ginesta y Karin Schubert.

Sin embargo, Pacheco defendía que no formaban una escuela; pues tenían poco en común a excepción de haber nacido en la primera mitad de los cuarenta, de ser autodidactas y de un carácter intencionadamente renovador. No existió entre ellos vínculo alguno, la independencia era su bandera y sus maneras de hacer múltiples. Aunque todos fueron imitados, ninguno de ellos imitó a nadie, “... siendo la originalidad una de sus muchas virtudes plásticas”⁶⁰.

De esta década, G.^a Padrino destaca, entre otras empresas del sector, a la editorial Altea, que en 1970 dio al público sus primeras colecciones y a partir de 1974, en plena crisis editorial, lanzó la colección «Primera Biblioteca», fruto del proyecto conjunto de José Luis García Sánchez y Miguel Angel Pacheco. Esta se caracterizaba por la calidad formal y por

las espléndidas ilustraciones de autores como José Ramón Sánchez, Asun Balzola, José A. Alcázar, Ulises Wensell, Karin Schubert, Miguel Calatayud y el propio Pacheco.

Nos recuerda además la colección «La Ballena Alegre», de la editorial Doncel, que también publicó volúmenes en los que colaboraron numerosos artistas e ilustradores que, más adelante, iban a lograr un reconocimiento internacional.

G.^a Padrino también menciona la editorial Miñón, que en 1975 decidió ampliar su estrategia comercial a las publicaciones infantiles. Miñón destacó por el cuidado en la presentación formal y por la calidad tanto en sus textos como en las ilustraciones, con plenitud de valores plásticos. Y la editorial Lumen, que también ampliaba sus ediciones infantiles con dos series de gran formato, combinando bellas imágenes plásticas al servicio de mensajes ofrecidos a través de textos cuya intención era concienciar al lector.

El incremento de los precios indujo a una búsqueda de soluciones imaginativas a través de nuevos formatos y presentaciones más económicos. A partir de 1977, comienza la recuperación de las ediciones infantiles coincidiendo con la aparición de nuevas colecciones. Según G.^a Padrino:

La combinación de textos literarios de notable calidad y de ilustraciones con excepcionales valores plásticos marcó buena parte de las ediciones de libros

*infantiles en los años setenta. Al mismo tiempo, aquellas publicaciones demostraban el nivel alcanzado por las editoriales españolas, que les otorgaba un lugar destacado dentro de la producción mundial de libros infantiles*⁶¹.

Notorio propósito renovador en las tendencias más creativas de la literatura infantil y juvenil mostró la casa editorial Alfaguara, lanzando en 1977 diversas colecciones, tanto de gran formato e imágenes cuidadas como ediciones en rústica con ilustraciones a una tinta. Como ejemplo de su buen gusto destaca los «Álbumes especiales», o «Álbumes de bolsillo», con bellas ilustraciones a todo color.

Según Teresa Colomer, el restablecimiento de la democracia en 1977 supuso la evolución de los libros infantiles y juveniles en España:

*... tanto en lo que respecta a las tendencias de la producción autóctona como en el notable aumento de traducciones que se produce y pone la principal narrativa extranjera al alcance del público infantil*⁶².

Esta fecha marca un punto de inflexión, pues la modernización del país se tradujo, además, en la difusión de nuevos valores y de nuevas formas de transmisión educativa; poderosos mecanismos sociológicos que influyeron en las formas de vida y en “... un desarrollo sin precedentes de los libros para niños y adolescentes”⁶³.

G.^a Padrino relaciona este éxito de lo que ya se consideró entonces un «boom» del álbum ilustrado con el interés, por parte de muchos de los ilustradores, y la preocupación por la mejora de las circunstancias laborales, profesionales y económicas, sobre todo en lo que respecta a los derechos de autor y a la propiedad de los originales⁶⁴.

El especialista caracteriza la transición de la década de los 70 a los 80 por el auge de colecciones de libros ilustrados para textos literarios y la modificación de las relaciones entre editores e ilustradores, causa de la asociación de estos⁶⁵.

2.2.7. Años ochenta

Nuria Obiols consigna en estos años el nacimiento de nuevos premios a la ilustración, como el Premio Nacional (1978); el Catalonia (1980), cuya primera edición ganó Carme Solé; y el Apelles Mestres (1981), otor-

gado a Asun Balzola. La autora parte de un período que abarca desde el referéndum constitucional de 1979 hasta el año 1999, momento en que cierra la selección de autores elegidos para su estudio de la ilustración infantil en el siglo XX. Y presenta un panorama en el que “las corrientes iniciadas en la década de los sesenta ya están

consolidadas y la ilustración muestra una madurez equiparable a otros países europeos”⁶⁶.

Vicente Ferrer habla del *boom* de los libros infantiles producido en los 80. “... Se editan un elevado número de títulos y la oferta es ciertamente diversa. Desde los 60 se está construyendo en un solar vacío, por decirlo con un lenguaje de la época, pero ahora se construye deprisa y se utilizan todo tipo de materiales...”⁶⁷.

De este momento destaca la influencia extranjera en la producción de libros, advirtiendo sobre el cambio de orientación perceptible en algunas editoriales: al cambiar su programa coherente por colecciones más vistosas y marcas más populares, muy similares entre sí, repetitivas, y donde cualquier cosa encuentra cabida.

Este fenómeno coincide con el que Rosa Tabernero hace extensible al panorama aragonés y denomina como el “...«boom» de la literatura infantil de los años ochenta en España y su extraño fracaso en la década de los noventa...”⁶⁸. En su explicación nos remite a una cita de Pablo Barrena, quien sugiere que la causa del fracaso de la literatura infantil de los 80 se encuentra en la insuficiente preparación de la sociedad para aprovechar su calidad, pues eran narraciones y formas literarias acordes a sociedades más cultivadas y desarrolladas⁶⁹.

Para Rosa Tabernero, los años ochenta constituyen una barre-

ra temporal en lo que a la evolución de la literatura infantil española se refiere; a partir de la cual se inicia una nueva etapa alejada de lo que ella denomina «tinieblas culturales». De aquellos años, y en el contexto aragonés, menciona al escritor Javier Villafañe; y al ilustrador Francisco Meléndez, quien recibió en 1987 el Premio Nacional de Ilustración.

En el último capítulo de su amplio estudio dedicado a la ilustración infantil en España, G.^a Padrino se refiere a la situación a finales del siglo XX calificándola “entre el boom y la crisis”⁷⁰. Para él, en los inicios de los 80 se produjo la «revitalización» de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud, en ocasiones «descontrolada», abarcando en sus observaciones el género del libro de texto.

Respecto a este tema, y en opinión de Miguel Ángel Pacheco, llama la atención un notable descenso en la venta de álbumes durante los ochenta:

*... al tiempo que la competencia entre los diversos editores especializados en la enseñanza requiere libros cada vez más elegantes, con concepciones más atrevidas, por supuesto siempre a cuatro colores y a cargo, a ser posible, de los más prestigiosos ilustradores del país*⁷¹.

Explica cómo, a mediados de la década de los 80, eran escasas las ocasiones en que los ilustradores del momento podían trabajar en “uno de esos cada vez más raros álbumes”⁷²,

pasando a depender económicamente del libro escolar.

En opinión del autor, es la época dorada del mismo desde el punto de vista de la gráfica. Se intentaban editar obras atractivas que captaran la atención del comprador; con el resultado de una amplísima oferta cuyos bienes de consumo eran, en realidad, muy semejantes entre sí.

Otro factor destacado por G.^a Padrino en los primeros años ochenta, es la incorporación de nuevos ilustradores y artistas al panorama de la ilustración en la literatura infantil y juvenil.

En algunos casos, y como ya fuera habitual en otros momentos de la ilustración, su formación era autodidacta, mientras que otros muchos artistas poseían una formación profesional específica. Y en ocasiones, con la intención de resolver el problema de la dependencia o complementariedad de sus imágenes con respecto a un texto, se convertían en autores literarios⁷³.

De entre ellos, y con dificultad, el autor selecciona a Balzola, Boix, Calatayud, Escrivá, Pacheco, Solé y Wensell, quienes ya habían sobresalido en los años setenta. Y destaca además una larga lista de ilustradores, entre los que menciona a Agustí Asensio, Marta Balaguer, Roser Capdevila, Jesús Gabán⁷⁴, Constantino Catagán, Montse Ginesta⁷⁵, Joseph María Rius (Joma), Arcadio Lobato⁷⁶, Teo Puebla, Javier

Serrano, Fuencisla del Amo, Carmen Andrada y otros que habían sido premiados en los años inmediatamente anteriores a 1989 como Paco Jiménez, Francisco Meléndez, Paula Reznickova y Alfonso Ruano.⁷⁷

Asun Balzola establece un paralelo entre la labor revolucionaria de Pacheco en los setenta con la de Alfonso Ruano⁷⁸ en los ochenta. Este segundo artista renovó la imagen de la editorial SM (Fundación Santa María) y atrajo hacia ella a infinidad de ilustradores. Balzola sitúa a Ruano en la posmodernidad, "... y es que ahora hay sitio para todas las tendencias..."⁷⁹, de entre las cuales destaca las de Gusti⁸⁰, Arnal Ballester⁸¹ o Francisco Meléndez.

Y de otro lado destaca, sobre todo en Madrid, la tendencia hiperrealista a la que se unen muchos ilustradores procedentes de las Escuelas de Bellas Artes, entre los cuales descuelga Fuencisla del Amo.

En un artículo escrito por Miguel Ángel Pacheco que he citado anteriormente, el profesor recordaba cómo en 1993 se apartó del mundo de los libros para niños, si exceptuamos contadas incursiones. En general, afirmaba que la labor realizada en la década de los setenta había facilitado el camino para la siguiente; y que durante los ochenta habían surgido gran cantidad de ilustradores que seguían los pasos de los anteriores. Destacaba un elenco de buenos dibujantes

cuya obra era reconocida nacional e internacionalmente; entre otros, Alfonso Ruano, Jesús Gabán, Javier Serrano, Juan Ramón Alonso y Tino Gatagán⁸².

En su estudio sobre narrativa infantil y juvenil, Teresa Colomer llama la atención sobre el hecho de que a partir de los años ochenta los estudios sobre literatura infantil y juvenil tuvieron que enfrentarse a dos desafíos planteados por la producción editorial.

De un lado resalta la necesidad de incluir recursos no verbales, la enorme ampliación en las técnicas de ilustración, en los materiales y en la manera de compaginar texto e imagen. Y por otro lado, la posible incorporación de características de la «literatura posmoderna» a los libros infantiles, suponiendo una ruptura con las técnicas literarias habituales⁸³.

En un artículo publicado en 1999⁸⁴, esta misma autora comenta la experimentación llevada a cabo en la literatura infantil y juvenil de los años 70 y 80.

No solo se transformaban las sociedades donde vivían los niños y la educación que más se valoraba en ellas. También cambiaban los temas de fondo y su presentación en las nuevas historias disponibles.

Puesto que parte de los temas se referían a conflictos internos, se precisaba el recurso a técnicas literarias creadas por la novela psicológica, tales como el monólogo interior. O también a los finales abiertos, más de acuerdo con la idea de que el éxito consiste, únicamente, en elegir la mejor de las opciones posibles. O a la alteración y fragmentación del tiempo narrativo, más utilizados en el medio televisivo, compulsivamente consumido por los niños de aquella época.

Teresa Colomer defiende que esa literatura infantil había adoptado muchas de las formas que caracterizaban el fenómeno de la postmodernidad; y que aunque debido a su didacticismo inicial, no era un campo especialmente proclive a la experimentación, una parte de la literatura de los años 70 y 80 se atrevió a innovar.

2.2.8. Años noventa y fin de siglo

Jaime García Padrino evidencia cómo en las décadas finales del siglo XX existía un nutrido colectivo de ilustradores, profesionales con diferentes ten-

dencias y actitudes en la tarea de abordar su papel de intermediarios entre el texto literario y el público infantil⁸⁵.

De la década de los 90, este autor también destaca la aparición de ilustradores de vanguardia que renovaron las tendencias en la ilustración

infantil; y asegurando además “... ese carácter vanguardista que ha presidido siempre la evolución de esta particular parcela de la literatura infantil en nuestro país...”⁸⁶.

G.^a Padrino reflexiona sobre el aumento de las ilustraciones «de línea» y el descenso de los álbumes de imágenes característicos de la década anterior. Menciona el hecho de cómo, incorporándose a esta tendencia, coincidieron varios ilustradores noveles :

*..., en el empleo del lápiz de grafito, de las acuarelas y los lápices de color, en matizados contrastes cromáticos, trabajados sobre un soporte de papel fuerte, junto con una formación profesional específica y el afán por una recreación naturalista o realista de las situaciones y personajes a ilustrar basada en una completa documentación,...*⁸⁷.

Entre otros muchos, resalta los primeros trabajos de Juan Ramón Alonso Díez-Toledo o de Carmen Andrada Riosalido.

En uno de los artículos suyos antes citados, el correspondiente a 1992, A. Ruano destaca de aquel momento “... la adhesión a estéticas multiforales con ese algo de eclecticismo con el que nos ha lastrado la posmodernidad”⁸⁸ y el mayor peso de la ilustración femenina en Cataluña. Cita más de veinte ilustradores, aunque solo de estos seis, y en el siguiente orden, comenta su impresión personal: Margarita Menéndez, Pablo Núñez, Pablo

Echevarría, Francisco Meléndez, Arnal Ballester, y Gustavo Ariel (Gusti).

También Miguel Ángel Pacheco hablaba por entonces de los jóvenes, los *novísimos*, que aportaban nueva savia al panorama existente citando, de manera acaso algo artificiosa, al “... exquisito Pablo Echevarría, el inteligente Francisco Meléndez, la inquietante Ana López Escrivá, el contundente Arnal Ballester, el tierno Gusti..., y poco más”⁸⁹.

En 1993, Pacheco afirmaba que el porcentaje de la producción de libros destinados ese año a la infancia era muy considerable respecto al volumen total de la edición española, aunque menos de la mitad de lo publicado alcanzaba “... cierta originalidad, cierta calidad o siquiera cierta ética como producto...pero ahí está, y lo que parece ser lo importante, se consume”⁹⁰.

Años más tarde, en el *Simposio sobre Literatura infantil y Literatura* celebrado en noviembre de 1997, Pacheco evidenciaba cómo la dura competencia en el campo de la edición del libro escolar había conducido a que este género presentase una primacía de elementos ornamentales sobre los informativos y a un innecesario encarecimiento. Criticaba no solo la actitud de algunos compradores, a quienes preocupaba el costo de los libros escolares de sus hijos y, sin embargo, no reparaban en gastos para otros artículos superfluos; sino también

el criterio de las casas editoriales, dominadas más por las leyes del mercado que guiadas por una saludable pedagogía. Denunciaba cómo aquellos años asistían "... a una curiosa inversión de valores donde lo verdaderamente pedagógico acaba por enturbiarse con elementos puramente decorativos, que distraen más que ayudan a retener"⁹¹.

G.^a Sobrino nos recordaba el fracaso de alguno de los planteamientos iniciales que la reforma educativa introdujo a mediados de los 80. Entre ellos se incluía la oferta a los alumnos de una biblioteca de aula, con libros que les permitieran una formación autónoma y una adquisición de conocimiento. Sin embargo, dicha reforma produjo efectos contrarios, pues «sacralizó» el libro de texto aumentando su influencia en la escuela, siendo más numerosos y atractivos.

El autor manifestaba su preocupación respecto a la confusión que producía la mezcla del libro de creación con el de texto, advirtiendo del peligro de una instrumentalización de la literatura infantil, "... que deja de ser creación y literatura, para convertirse en un instrumento al servicio de la escuela, que aborda diferentes temas que en la escuela hay que tratar, pero de «otra manera»..."⁹².

Jesús Gabán reconocía cómo a pesar de que su primera obra no fuese un libro de texto, en su recorrido profesional había

frecuentado este tipo de ilustración. Pues a pesar de encontrar en ella numerosas dificultades y condicionamientos, y de obligarle a trabajar de una manera *industrial*, suponía la mayor parte de sus ingresos. El ilustrador denunciaba, además, una difícil situación:

*... para muchos colegas es prácticamente la única fuente de remuneración que tienen hoy en día; por eso me parecen muy preocupantes las recientes propuestas de la actual ministra de Educación y Cultura, que tal como ha planteado el asunto de liberalización de precios, no nos permite ser muy optimistas de cara al futuro que nos espera*⁹³.

Por su parte, Victoria Fernández, en un artículo publicado en octubre de 1997 sobre el panorama de la LIJ en España, consideraba positivo el balance respecto al año anterior.

Fernández comentaba las nuevas iniciativas de ciertos grupos editoriales, en las que advertía un mayor nivel de exigencia en la selección de títulos, una intensa búsqueda del lector joven:

*... una atención especial a los lectores más pequeños, con la edición de libros ilustrados (no álbumes, que al parecer siguen siendo «un lujo» fuera del alcance de nuestros editores), en los que predominan los ilustradores españoles;...*⁹⁴.

El ya mencionado *IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura*, dedicado al libro ilustrado, recogía entre otras conclusiones el consenso de la mayo-

ría de los asistentes en exigir un mayor respeto a la legalidad vigente sobre la propiedad intelectual de los ilustradores.

Se recordaba a los editores de libros infantiles "... su compromiso con la edición y promoción del libro ilustrado de calidad para niños, teniendo en cuenta su importancia en la formación del hábito lector"⁹⁵.

En el mismo Simposio, Miguel Calatayud planteaba dos cuestiones, según él ya superadas años atrás, pero de necesaria actualización, debido al retroceso de los últimos cuatro años. Por una parte, Calatayud consideraba peligrosa la tendencia de tratar a la ilustración como «un arte de galería», alejado de la cultura popular. Y de otra, aunque él no consideraba las ilustraciones de los libros infantiles como una herramienta para introducir al niño en el mundo del arte, sí contemplaba una responsabilidad por parte del ilustrador.

Según Calatayud, el ilustrador ofrece una alternativa visual, un lenguaje gráfico que, sin ser la base para el conocimiento del arte, influye "... en la formación de su código de interpretación de la realidad, porque va configurando en el niño unos mundos diferentes a los de Walt Disney, la publicidad, la televisión y demás bazofia"⁹⁶.

Y en su intervención, Asun Balzola denunciaba la caída de la calidad de la ilustración y el diseño en los últimos años, responsabilizando de ello a

la cultura del momento. En concreto, y entre otros factores, mencionaba la entrada de programas informáticos en los métodos de trabajo de ilustración. Estas novedosas herramientas, útiles en sí, habían permitido el acceso a la profesión de ilustrador a jóvenes que, para ella, tal vez supiesen mucho de informática, pero nada de ilustración; ni parecía, por cierto, importarles.

Balzola atribuía a los gerentes-editores la responsabilidad de velar por la calidad artística de sus productos; advirtiéndoles de la necesidad de contratar a personas cualificadas para mantener un nivel digno.

La ilustradora, basándose en su propio recorrido profesional de más de tres décadas, durante las cuales había colaborado con casi todos los editores españoles, reprochaba a éstos, además, su descuido de un aspecto afectivo y personal en la tarea editorial, pues "ni siquiera están interesados en establecer un diálogo con los ilustradores"⁹⁷.

Otro ilustrador, Ulises Wensell, también con largos años de experiencia a sus espaldas, denunciaba algunas situaciones de «maltrato», por parte de ciertos editores españoles: cuya abusiva práctica contractual, no siempre recogida por escrito, les habría enriquecido indebidamente ⁹⁸.

Asun Balzola defendía la necesidad de los libros ilustrados en la educación no solo litera-

ria, sino sentimental y estética posterior; alertaba sobre el mal uso y sobre los contenidos lamentables de otros medios (videojuegos, televisión,...), cercanos al álbum ilustrado por su potencial educativo, y que terminaban por contaminar a éste con sus aspectos más negativos; hasta el punto de hacerle temer por su desaparición.

La autora se lamentaba de que la televisión, principal generador de información y cultura en aquel momento, fuera de tan mezquina calidad; y de que la elección de títulos, diseño e ilustraciones, se dejara en manos de los *comerciales*, o fuera llevada a cabo "... por agobiados maestros y maestras que, a pesar de su buena voluntad, no poseen la debida formación artística. Y esto ocurre en los libros de texto, pero también en los de ficción"⁹⁹.

Balzola apoyaba a Ana Escarabajal y su tesis sobre una cultura parcelada, donde los profesores, volcados en comunicar valores sociales, morales y culturales en nuestra era predominantemente audiovisual cayesen en la dejación del valor estético: no valorando los libros de imágenes. Pues tanto profesores como padres "... caen en el error de creer que la ilustración en muchas ocasiones embobrecce la lectura"¹⁰⁰.

Para la ilustradora, los padres "... son capaces de elegir el libro con más texto, porque no valoran para nada la imagen. Sin embargo, no se dan cuenta de que tienen a sus niños so-

metidos al imperio de la televisión,..."¹⁰¹.

El ilustrador Gusti reflexionaba en torno a la consideración profesional y el respeto de que disfrutaba un diseñador gráfico, frente a la «no profesionalidad» habitual en los ilustradores, que inhabilita al colectivo para exigir unas óptimas condiciones laborales. Compara su situación con la de los ilustradores en otros países, donde estaban mejor considerados, pues allí había un alto nivel de exigencia hacia ellos. Denunciaba la ausencia de una criba profesional ya que, en España, cualquiera puede ser ilustrador. Y deploraba la falta de calidad en los productos del sector. El autor localizaba el origen de esta situación en el quehacer de las editoriales, donde "... no tienen personas competentes que sepan exigir calidad en la ilustración, que tengan criterio artístico y, muchas veces, se guían únicamente por las reglas del mercado"¹⁰².

También Enric Satué describía la situación del momento y planteaba la tarea de los ilustradores para años venideros, pues el margen de actuación de estos en la ilustración de libros era ya muy reducido. En opinión del diseñador, la ilustración gráfica convencional, tal y como se entendiera desde el siglo XIX, se veía reducida en un contexto donde la primera industria planetaria, compuesta por la televisión, los medios de comunicación impresos, el cine, el vídeo y la telemática, marcaba un nuevo orden en la

construcción de imágenes denominadas «revolución gráfica».

Por otro lado, en el mercado del libro, dominaba más la parte comercial que la editorial. Y en tercer lugar, evidenciaba la desaparición de la infancia en un contexto donde “... ya no podemos hablar con propiedad de niños...”¹⁰³. Avanzaba que, si la imagen iba a ser cada vez más solicitada en los próximos años, la labor de los ilustradores sería primordial, “... participando en la elaboración de las imágenes simbólicas, dibujos animados, carteles, anuncios, *flyers* o cualquier otro trámite que caracterice a la cultura icónica del siglo que viene”¹⁰⁴.

En este contexto, nos parece interesante recordar la reunión celebrada por doce prestigiosos dibujantes en noviembre de 1997, y que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Luis Alberto de Cuenca destacaba figuras, entre las que se encontraba la de Francisco Meléndez, no solo por la gran calidad plástica de sus obras sino por su gran capacidad de comunicación; en un momento para el arte contemporáneo que él califica de «hermético», una oportunidad para que estos artistas mostrasen, dignificándolo, el arte y oficio de ilustrar, que por aquel entonces mostraba un auge sin precedentes¹⁰⁵.

Con motivo de la celebración del Liber (Salón Internacional del Libro Español), Victoria Fernández repasaba, en septiembre de 1998, la actividad

anual en el ámbito de la edición del libro infantil y juvenil. En su opinión no se habían producido grandes cambios en nuestro país, aunque destacaba el esfuerzo y las nuevas iniciativas llevadas a cabo por algunas editoriales por ofrecer al público colecciones de álbumes y libros ilustrados; un ámbito poco atendido por los editores a juzgar por la exigua producción de los años anteriores.

Si bien, a juicio de Fernández, la oferta habría aumentado durante el ejercicio anterior y ese campo habría sido uno de los más activos. Destacaba la labor de editoriales como Anaya y SM, por su “... voluntad de continuidad e intención de alternar la publicación de obra propia con obra extranjera”¹⁰⁶.

Otro punto era la iniciativa del Fondo de Cultura Económica de México, con su publicación de títulos arriesgados y diferentes a la imagen *infantil* dominante en este ámbito. Y otro más, la aportación de editoriales más pequeñas, como Kókinos y Lóguez, que incorporaban nuevos álbumes a su fondo editorial. Así como casas editoriales especializadas, tales como Lumen, Destino, Juventud o Edebé, que continuaban con su saludable tónica habitual.

La autora destacaba, además, la abundancia de títulos en los catálogos de literatura infantil, pero un insuficiente espíritu de innovación, dando pie a “... un nivel medio bueno pero soso, con pocos títulos memorables. Con una salvedad: el aspecto

formal –diseño, maquetación, tipografía, ilustraciones- cada vez más cuidado, que permite calificar de *excelente* la calidad de las ediciones de bolsillo para niños”¹⁰⁷.

Recordaba también Victoria Fernández la polémica desencadenada entre el Ministerio de Educación y Ciencia y el mundo docente y editorial, en cuanto a la política gubernamental del precio fijo del libro; así como el debate en torno a la enseñanza de las Humanidades. Ella advertía consecuencias positivas en ambas cuestiones, pues habían movilizad o intereses muy diversos y propiciado el diálogo entre los diferentes estamentos implicados –administradores, editores, profesores-, para afianzar las bases que hicieran posible una apropiada enseñanza de la lectura y un fácil acceso al libro; fomentando, entre otras prioridades, la implantación de bibliotecas escolares o de centro y el fortalecimiento de la red de Bibliotecas Públicas.

Nuria Obiols cierra su recorrido histórico en 1999. En este momento, el panorama de la ilustración de la literatura infantil se enriquecía con la incorporación de nuevos artistas, entre ellos algunos dibujantes de cómics como Sesé o Gallardo, conviviendo “... con algunos intentos expresionistas y surrealistas, los *pop-up*, los cuentos Disney, los libros *Barbie* y los álbumes de lujo provenientes de tierras lejanas...”¹⁰⁸.

G.^a Padrino¹⁰⁹ menciona la dificultad de seleccionar obras a

causa de la gran riqueza existente en la ilustración infantil española en ese período, causa quizás de la recuperación de los álbumes ilustrados y el aumento de las ilustraciones a color en formatos propios del libro de bolsillo y en las ediciones en rústica en el final del siglo. Entre otros destaca a Violeta Monreal, Alicia Cañas, Mabel Piérola.

G.^a Padrino subraya en la ilustración infantil las tendencias innovadoras y rupturistas por parte de los artistas premiados en el año 1996, y menciona autores como Francesc Infante, Max, Pau Estrada, Pep Montserrat e Isidro Ferrer.

Recuerda cómo surgieron proyectos editoriales de aire renovador, como los abordados por La Galera y por nuevas editoriales como Kalandraka, Kókinos o Media Vaca, determinantes, para él, en la evolución de la ilustración infantil y juvenil:

*Desde la secuenciación de un relato en un determinado número de ilustraciones, hasta la posibilidad de recurrir a unas técnicas en las que predominen las cuatricromías o el empleo de una sola tinta, o el papel utilizado en la reproducción impresa, son decisiones editoriales que condicionan inexorablemente el trabajo del ilustrador*¹¹⁰.

Por lo que al panorama aragonés de estos años se refiere, Rosa Tabernero¹¹¹ nos recuerda la presentación en el mercado de colecciones como las de «Titirilibros», después «Librititeros», que combinaban la tra-

dición popular con una innovación vanguardista.

Como ejemplo, señala las *Historias para títeres* publicadas por Arbolé y Cultural Caracola y destaca, de la misma editorial, la publicación en 1995 de *Vida y muerte de Juan Palomo. Yo me lo guiso, yo me lo como*, producto de la colaboración conjunta de Grassa Toro e Isidro Ferrer. Según la autora, la combinación de tradición y vanguardia, ilustraciones y diseño que esta edición plantea, suponían un culto al libro como objeto.

Por su parte, Teresa Colomer, en su artículo publicado en 1999, hablaba de un cambio en la literatura infantil y juvenil del momento, refiriéndose a lo que ella denominaba «cuentos para las nuevas generaciones»¹¹².

Según la autora, en el panorama contemporáneo convivían los cuentos populares con otros muchos heredados y elaborados desde el siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, llamados «clásicos infantiles y juveniles», y que formaban parte del imaginario colectivo. Pero, además, una literatura más experimental constituida como reacción a los libros publicados entre los años 40 y los 70, en el seno de un programa de educación cívica asimilado por las corrientes de la literatura europea de la época que ensalzaban valores como la nobleza, la generosidad, la colaboración, el esfuerzo,...

Sin embargo, en una sociedad calificada por ella misma como más hedonista y compleja, donde se habían permeabilizado normas, jerarquías y fronteras, ya no interesaba tanto la lucha por las condiciones de vida en el «exterior», sino la gestión de los conflictos intra e interpersonales. Por ello los libros "... destacarán el placer vital, el disfrute de las relaciones personales, la comunicación o la autonomía personal [...]. Libros de humor y de imaginación, repletos de personajes gordos, perezosos, atolondrados, de personajes enfrentados a la ambigüedad de los sentimientos, a la complejidad de los conflictos, a los cambios de perspectivas..."¹¹³.

Los valores del momento se orientarían a la socialización de las nuevas generaciones. La democratización social difuminaba las fronteras entre los destinatarios de los cuentos, y los problemas propios del moderno tejido urbano marcaban los nuevos temas: la multiculturalidad, la ecología, la marginación social, la incorporación de la mujer al espacio público, los cambios en la estructura familiar, etc.

Para Colomer, en consecuencia, los autores hablarían de temas considerados hasta entonces inapropiados para los niños, como las guerras, el amor, el sexo, el dolor o el descontrol.

Teresa Colomer localizaba en los 90 un tiempo de reflexión pues, si bien calificaba la literatura de esa década de con-

servadora, limitándose "... a explorar estereotipadamente los caminos abiertos..."¹¹⁴, también creía preciso hacer balance y desestimar o recuperar ciertos aspectos de las décadas precedentes.

Colomer¹¹⁵, en otro artículo publicado en 2006 que relacionaba la evolución de las sociedades contemporáneas con su reflejo en los libros infantiles, exponía cómo la tendencia hacia un *sistema globalizado* donde, entre otras características, el trabajo es cada vez más absorbente y el ocio tiende al consumo de bienes, se habría reflejado en el espejo de la descripción social de los libros infantiles; en cuyo contexto desapareció el despreocupado desempeño artístico a favor del consumo del ocio de calidad (asistencia a la ópera, visitas a los museos, lectura, etc.). En su opinión, el contenido de los álbumes era el siguiente:

*... un mundo presidido por niños y niñas urbanos, pertenecientes específicamente a clases medias, con acceso a formas culturales y artísticas prestigiosas, con padres que viajan, se divorcian y forman nuevas familias, situados en una sociedad que va evolucionando hacia la diversidad étnica y cultural y a los que llegan noticias de que en otros lugares existen problemas distintos, como el de las guerras*¹¹⁶.

Para la autora, los cambios sociales finiseculares fueron tan veloces que la percepción social de los valores pasó por una fase de inseguridad personal, y los objetivos educativos pare-

cían ir dirigidos a enseñar a los niños a superar tanto la soledad producida por sus formas de vida como la frustración al no alcanzar las expectativas generadas por la exaltación del éxito y el consumo.

Según Colomer, las herramientas empleadas en estos libros, al igual que en décadas anteriores¹¹⁷, son el humor y la fantasía. Y afirma que "la imaginación se impregna de un carácter más propio de la recepción cultural que directamente creativo"¹¹⁸. Afianzándose de este modo una preferencia por los clásicos y los referentes tradicionales, y no ya por su transgresión.

En contraposición a la visión crítica de los setenta, el trabajo pausado recuperó su valor. Se reivindicaron las formas de vida y disfrute poco consumistas, más tradicionales y sencillas. La autora afirma que las nuevas formas de la institución familiar fueron menos cuestionadas, siendo un tema abordado siempre desde un punto de vista positivo, aunque alejado de los estereotipos de perfección doméstica. Se intentó agrupar a la familia mediante la diversión, para ofrecer a los niños una mayor seguridad y una esperanza frente a situaciones de soledad provocadas por el individualismo competitivo o el consumismo voraz.

En el cambio de siglo, a diferencia de décadas anteriores, los álbumes no explorarían la transgresión, más bien su temática sería la siguiente:

... los sentimientos, las emociones y las ideas filosóficas sobre el mundo [...]. En esta eclosión sentimental, destaca la novedad de los afectos amorosos, finalmente presentes en la literatura infantil, y lo inevitable de la vejez y la muerte, en una sociedad que tiende a ocultarla¹¹⁹.

Notas

- 1 VÉLEZ, Pilar. "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX". En: ESCOLAR, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L., 1996, pp. 220-221.
- 2 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004, pp. 46-47.
- 3 *Ibidem.*, pp. 176- 177.
- 4 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 333.
- 5 GARCÍA PADRINO, Jaime. "El libro infantil en el siglo XX". En: ESCOLAR, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L. 1996, p. 299.
- 6 *Ibidem.*, p. 302.
- 7 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 108.
- 8 FERRER, Vicente. "1900-2002: 102 años de libros ilustrados", *Cien años de ilustración infantil*, Madrid, Instituto Cervantes, 2003-2011, www.cvc.cervantes.es/actcult/ilustration (02/05/2011).
- 9 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 110.
- 10 FERRER, Vicente. "1900-2002: 102 años de libros ilustrados", op. cit.
- 11 *Ibidem.*
- 12 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 63.
- 13 *Ibidem.*, pp. 70-79.
- 14 *Ibidem.*, p. 74.
- 15 GARCÍA PADRINO, Jaime. "El libro infantil en el siglo XX", op. cit., pp. 307-314.
- 16 *Ibidem.*, p. 312.
- 17 BALZOLA, Asun. "Escuela de ballenas", *CLIJ*. Madrid: mayo de 1992, núm. 39, pp. 8-9.
- 18 PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", *CLIJ*. Madrid: septiembre de 1993, núm. 53, p. 19.
- 19 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 152.
- 20 *Ibidem.*, p. 167.
- 21 *Ibidem.*, p. 192.
- 22 *Ibidem.*, p. 196.
- 23 *Ibidem.*, p. 199.
- 24 GARCÍA PADRINO, Jaime. "El libro infantil en el siglo XX", op. cit., p. 323.
- 25 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 116.
- 26 *Ibidem.*, pp. 116-117.
- 27 GARCÍA PADRINO, Jaime. "El libro infantil en el siglo XX", op. cit., p. 327.
- 28 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 221.
- 29 Asun Balzola (Bilbao, 1942-Madrid, 2006). Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid Empezó su actividad en la empresa Imprenta Industrial, iniciándose en el terreno de la ilustración infantil con la Editorial Aguilar, en 1962. A los 22 años sufre un terrible accidente y tras años de recuperación, se dedica a escribir e ilustrar libros para niños y jóvenes. En 1967 se traslada a vivir a Italia, regresando en 1976. Desde entonces no abandona esta actividad, trabajando para editoriales españolas, europeas y estadounidenses. Recibió la Manzana de Oro de la Bienal Internacional de Bratislava en 1985 y en 1987. Ha sido galardonada con el Premio Lazarillo al Mejor Ilustrador Infantil. En 1998 le fue concedido el segundo Premio del Ministerio de Cultura en la misma categoría y estuvo entre los finalistas del Premio Andersen, considerado el más importante galardón en esta especialidad artística.
- 30 Luís Ignacio de Horna (Salamanca, 1942). Durante sus estudios de bachillerato como interno en un colegio de jesuitas en Palencia, se inicia en la pintura y a los 17 años realiza su primera exposición. Entre 1960 y 1962, residió y trabajó en Londres,

donde entraría en contacto con pintores, exponiendo con el grupo Taurus Artists. De vuelta en España trabaja para la editorial Anaya. Obtiene la licenciatura en Bellas Artes en Sevilla y el título de grabador en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Fue galardonado con el Premio Lazarillo de Ilustración en 1966 por las obras *Gino pájaro lejano*, *Lláname amigo* y *¿Quieres que te enseñe a hacer pan?*

31 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 222-230.

32 FERRER, Vicente. "1900-2002: 102 años de libros ilustrados", op. cit.

33 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 231-236.

34 *Ibidem.*, p. 259.

35 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 29.

36 COLOMER, Teresa. "La protección de *Buenas noches, luna* y otros valores actuales", *Peonza*. Cantabria: abril 2006, núm. 75-76, p. 44.

37 *Ibidem.*, p. 44.

38 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., pp. 248-250.

39 *Ibidem.*, p. 86.

40 *Ibidem.*, p. 86.

41 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", op. cit., p. 260.

42 Miguel Ángel Fernández-Pacheco (Jaén, 1944), ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1963) y terminó sus estudios en 1967, donde descubrió el mundo de las artes gráficas. Tras su estancia en Suecia (1967-69), regresó a España donde se dedicó a la ilustración de libros infantiles. Premio Lazarillo en 1973, inició en 1974 una fructífera colaboración con el director de cine José Luis García Sánchez y con la editorial Altea. Comienzan por entonces también sus colaboraciones en programas infantiles para TVE, como *Un globo, dos globos, tres globos* (1974-77) o *La bola de cristal* (1982-87). Ha cultivado el diseño gráfico y publicitario, así como el editorial, ilustrando libros infantiles para las más importantes empresas del sector. Fue galardonado con los Premios Nacionales de 1980 y 1983, recibiendo por su obra literaria múltiples reconocimientos como el Appel- les Mestres en 1993, el Premio

Lazarillo en 1997 y el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil a la Creación Literaria 2001. Además son de gran interés las aportaciones teóricas y críticas sobre la labor del ilustrador.

43 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 260-264.

44 BALZOLA, Asun. "Escuela de ballenas", op. cit., p. 8.

45 *Ibidem.*, p. 10.

46 *Ibidem.*, p. 11.

47 Ulises Wensell (Madrid, 1945-Madrid, 2011). Cursó estudios de Química, compaginándolos con la creación pictórica, se inicia en la ilustración realizando para el Ministerio de Educación y Ciencia unos trabajos de carácter didáctico. Dedicado también al diseño gráfico, colaboró con TVE como diseñador de decorados, vestuario, fondos y marionetas. Ganador en 1978 del Premio Nacional de Ilustración y el Premio Lazarillo en 1979, ha colaborado con editoriales a nivel nacional e internacional.

48 José Ramón Sánchez (Santander, 1939) Su primera exposición la realiza en el Museo Municipal de su ciudad natal. En 1957 inicia sus colaboraciones con los Estudios Moro, y cuatro años después inicia su andadura como cartelista publicitario, consiguiendo varios premios en este ámbito. En 1970 comienza a ilustrar libros infantiles y didácticos. Diseñó además los carteles electorales del Partido Socialista Obrero Español en las Elecciones generales de 1977 y 1979. Realizó trabajos de carácter institucional, como ilustrar para escolares la Constitución española aprobada en 1978. En 1980 y 1984 colabora y alcanza cierta popularidad por sus colaboraciones en TV, con el programa infantil *Sabadabadá*. Comienza también por entonces su labor como ilustrador en el mundo del cine, con la colección de dibujos *La gran aventura del cine* (1982-83), dedicándose ya en los 90 a la ilustración de grandes clásicos. Autor de trece cortometrajes y de un largo, fue ganador en 1971 del Pelayo de Oro en el Certamen Internacional de Cine Infantil de Gijón y del Premio Lazarillo en 1978.

49 Manuel Boix (Valencia, 1942). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Es considerado como uno de los introductores del Pop-Art en el grafismo español de los años sesenta. Ganador en 1972 del Premio Lazarillo y una Manzana de Oro en la Bienal de Bratislava en 1973, recibió también en 1980 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

- 50 Miguel Calatayud (Alicante, 1942). Tras realizar sus primeros estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de Murcia, se licenció en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, en la especialidad de Pintura y Grabado. Desde 1970 realiza ilustraciones para libros infantiles y juveniles, además de carteles, cubiertas, imágenes para prensa, campañas institucionales,...En 1974 ganó el Premio Lazarillo, y en 1988 y 1990 el Premio Nacional de Ilustración, por uno de sus libros más reconocido, *El libro de las M'Alicias*.
- 51 Carmen Solé Vendrell (Barcelona,1944) Estudió pintura en la Escola d'Arts i Oficis Massana y en 1968 comienza su andadura en la ilustración de libros infantiles, contando en la actualidad con una amplia producción. Reconocida internacionalmente, trabaja con editoriales de todo el mundo, y ha colaborado con ilustradores extranjeros como Etienne Delessert y David Mc Kee. Premio Lazarillo de Ilustración en 1981, fue candidata en 1994 al Premio Andersen.
- 52 RUANO, Alfonso. "Un caso insólito y mucho eclecticismo", *CLIJ*. Madrid: mayo de 1992, núm. 39, pp. 19-20.
- 53 *Ibidem.*, p. 19.
- 54 *Ibidem.*, p. 19.
- 55 LOBATO, Arcadio. "Suspiros de España", *CLIJ*. Madrid: diciembre 1992, núm. 45, pp. 14-22.
- 56 Viví Escrivá (Valencia, 1939). Estudió pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de su ciudad natal, y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Tras su actividad como pintora, que compagina con la realización de marionetas, inició en 1966 sus colaboraciones con la editorial Santillana. En 1975 colaboró con el programa *Un globo, dos globos, tres globos*, de TVE, en la confección de marionetas e ilustraciones. Y desde 1976 ilustra libros infantiles y escolares. Obtuvo el Premio Lazarillo de Ilustración en 1980 y Lista de Honor del Premio Andersen en 1982.
- 57 LOBATO, Arcadio. "Suspiros de España", op. cit., pp. 18-19.
- 58 PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", op. cit., pp. 18-28.
- 59 *Ibidem.*, p. 20.
- 60 *Ibidem.*, p. 25.
- 61 GARCÍA PADRINO, Jaime. "El libro infantil en el siglo XX", op. cit., p. 331.
- 62 COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, pp. 149.
- 63 *Ibidem.*, p. 146.
- 64 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 272-273.
- 65 *Ibidem.*, p. 333.
- 66 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 119.
- 67 FERRER, Vicente. "1900-2002: 102 años de libros ilustrados", op. cit.
- 68 TABERNERO, Rosa. "La literatura infantil del siglo XXI en Aragón", *Rolde Revista de Cultura Aragonesa*. Zaragoza: 2008, núm.126, p. 21.
- 69 Citado en TABERNERO, Rosa. "La literatura infantil del siglo XXI en Aragón", *Rolde Revista de Cultura Aragonesa*. Zaragoza: 2008, núm.126, p. 21. La exposición completa de estas ideas se encuentra en BARRENA, Pablo. "La literatura infantil y juvenil de los años noventa ante el futuro". En AA.VV. *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999, pp. 35-45.
- 70 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 333.
- 71 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", op. cit., p. 29.
- 72 *Ibidem.*, p. 30.
- 73 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 333-336.
- 74 Jesús Gabán Bravo (Madrid, 1957). Asistió a los Talleres libres de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se formó como dibujante, aunque se considera autodidacta en lo referente a su labor como ilustrador que comenzó a partir de 1981. Ha ilustrado libros infantiles, y ha colaborado con periódicos y revistas, además de realizar algunas incursiones en el campo de la publicidad y la televisión. Consiguió los Premios Nacionales de Ilustración en las convocatorias de 1984, 1988 y 2000.
- 75 Montserrat Ginesta Clavell (Barcelona, 1952). Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Trabajó como ilustradora en numerosas editoriales nacionales e internacionales, colaborando en

- cortometrajes de dibujos animados y numerosas exposiciones de ilustradores. Accésit del Premio Lazarillo en 1984 fue galardonada con el Primer Premio en 1987, el Premio Nacional de Ilustración Infantil en 1988 por el conjunto de su obra y posteriormente en 1994.
- 76 Arcadio Lobato (Madrid, 1955). Estudió acuarela en la Agrupación Española de Acuarelistas y Dibujo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se especializó en la ilustración infantil trabajando en los talleres de Asun Balzola y ha realizado además carteles y campañas publicitarias. Obtuvo el Segundo Premio Nacional de Ilustración en 1982 y la mención de honor de la Bienal Internacional de Bratislava en 1983.
- 77 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 336.
- 78 Alfonso Ruano Martín (Toledo, 1949). Realizó estudios de Filosofía al tiempo que preparaba el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde estudió pintura. Tras dichos estudios ingresó en 1976 como director artístico en ediciones SM, dedicándose a la maquetación e ilustración de libros de texto. En 1983 ilustró su primer libro infantil, recibiendo en 1984 el Premio Lazarillo y en 1986 el Premio Nacional, por la misma obra, *El caballo fantástico*. Desde entonces ha sido galardonado en numerosas ocasiones, compaginando la ilustración de libros infantiles con su trabajo de dirección gráfica y diseño, y colaboraciones con la prensa.
- 79 BALZOLA, Asun. "Escuela de ballenas", op. cit., p. 15.
- 80 Gustavo Ariel Rosemffet Abramovich (Buenos Aires, 1963). Cursó los estudios de Técnico en Diseño y Promoción Publicitaria en la Escuela de Arte de su ciudad natal. Tras una experiencia en el cine de animación y en cortos publicitarios, viaja a Europa en 1985, estableciéndose en Barcelona, donde desde 1986 ilustra libros para niños. Fue galardonado con el Premio Nacional de Ilustración en 1990 y con el Premio Lazarillo de Ilustración en 1991.
- 81 Arnal Ballester Arbonés (Barcelona, 1955). Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona, comenzó colaborando como dibujante de humor gráfico en revistas durante la década de los setenta. Fue galardonado en 1993 con el Premio Nacional de Literatura Infantil en Ilustración y el Premio Nacional de Ilustración en 2008.
- 82 PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", op. cit., pp. 25-27.
- 83 COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*, op. cit., pp. 88-99.
- 84 COLOMER, Teresa. "Cuentos para las nuevas generaciones", *CLIJ*. Madrid: julio/agosto 1999, núm. 118, pp. 52-53.
- 85 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 334-338.
- 86 *Ibidem.*, p. 361.
- 87 *Ibidem.*, p. 345.
- 88 RUANO, Alfonso. "Un caso insólito y mucho eclecticismo", op. cit., p. 19.
- 89 PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", op. cit., p. 28.
- 90 *Ibidem.*, p. 25.
- 91 PACHECO, Miguel Ángel. "Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I", op. cit., p. 31.
- 92 GARCÍA SOBRINO, Javier. "Debate: el libro escolar", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, pp. 51-52.
- 93 GABÁN, Jesús. "Aproximación al proceso de ilustración. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado II", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 34.
- 94 FERNÁNDEZ, Victoria. "Algo se mueve", *CLIJ*. Madrid: octubre de 1997, núm. 98, p. 8.
- 95 FERNÁNDEZ, Victoria. "Conclusiones", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 78.
- 96 CALATAYUD, Miguel. "¿Arte mayor o arte menor?", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, pp. 14-15.
- 97 BALZOLA, Asun. "Debate: propuestas para impulsar el álbum ilustrado", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 59.
- 98 WENSELL, Ulises. "Debate: salvar el álbum", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 69.
- 99 BALZOLA, Asun. "De William Blake al Corte Inglés", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 55.
- 100 ESCARABAJAL, Ana. "Mesa redonda con editores y libreros", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 63.
- 101 BALZOLA, Asun. "Debate: salvar el álbum", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 66.
- 102 GUSTI: "Debate: propuestas para impulsar el álbum ilustrado", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 59.
- 103 SATUÉ, Enric. "Para una educación de la sensibilidad", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 77.

- 104 Ibíd., p. 77.
- 105 de CUENCA, Luis Alberto. "Presentación" en *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, p. 7.
- 106 FERNÁNDEZ, Victoria. "Protagonistas: libro ilustrado y poesía", *CLIJ*. Madrid: septiembre de 1998, núm. 108, p. 8.
- 107 Ibíd., p. 12.
- 108 OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, op. cit., p. 119.
- 109 GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., pp. 361-366.
- 110 Ibíd., p. 366.
- 111 TABERNERO, Rosa. "La literatura infantil del siglo XXI en Aragón", op. cit., p. 21.
- 112 COLOMER, Teresa. "Cuentos para las nuevas generaciones", *CLIJ*, op. cit., pp. 48-54.
- 113 Ibíd., p. 51.
- 114 Ibíd., p. 53.
- 115 COLOMER, Teresa. "La protección de *Buenas noches, luna* y otros valores actuales", op. cit., p. 45.
- 116 Ibíd., p. 46.
- 117 Estas ideas se expusieron ya en el epígrafe dedicado a la década de los años setenta de este mismo apartado.
- 118 COLOMER, Teresa. "La protección de *Buenas noches, luna* y otros valores actuales", op. cit., p. 48.
- 119 Ibíd., p. 49.
-
-

II

DESARROLLO BIOGRÁFICO DE FRANCISCO MELÉNDEZ Y LA IMPORTANCIA DE LAS REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS EN SU OBRA EDITORIAL

Aproximación a la biografía y la obra
de Francisco Meléndez Pérez

3.1. Perfil biográfico de Francisco Meléndez

El 31 de marzo de 1964 nació en Zaragoza uno de los ilustradores más conspicuos y singulares del panorama nacional de las últimas décadas.

Sus padres, M^a Concepción Pérez Salvador y Francisco José Meléndez Briz, impusieron el nombre de Francisco José a su segundo hijo y primer varón de cuatro hermanos; siendo los restantes, por orden de edad, Ana Cristina, Jesús Alfonso y Pablo Mariano.



(Fig. 1) Fotografía escolar correspondiente al segundo curso de EGB. Colegio de los Hnos. Marianistas, Zaragoza. F. Meléndez aparece señalado con una *manchette*.

En una nota biográfica escrita por él con motivo de la concesión del Premio Nacional de Ilustración, en 1987, se describe a sí mismo como un “niño romántico y debilucho, además de poco afortunado en los estudios...”¹. Y en la entrevista mantenida con Denise Dupont-Escarpit explicaba cómo su paso por el colegio (Fig.1) transcurrió normalmente: “... je tuais des lézards, on me mettait des zéros et je n’ai pas appris à faire des divisions...”².

En una entrevista que tuvo lugar en marzo de 2012, F. Meléndez nos explicó personalmente cómo, dentro de un sistema educativo basado en la ejemplificación de unos pocos alumnos que sirvieran de referente para la mayoría restante, en ocasiones él era rechazado; y en otras, ensalzado a causa de sus habilidades en la materia de dibujo. En ambas circunstancias, añadió, él parecía igual de insatisfecho con la educación recibida.

Otra fuente documental al respecto es la entrevista que tuvo lugar en Arenas de San Pedro (Ávila). Al preguntarle en esa ocasión si había sido un buen dibujante o un buen lector en su época escolar, Meléndez respondía: “A mí me llevaban al colegio. Allí leía o no leía, pero dibujaba mucho y jugaba más; todavía sigo jugando. Lo que sí hacía era leer los cuentos de hadas que le cogía a mi hermana a escondidas, porque entonces creía que estos cuentos eran de chicas y había que hacerlo sin que se supiera”³.

Y más adelante, aunque todavía niño (Fig. 2), recuerda haber leído con placer Richmal Crompton o Jerome K. Jerome, que, según admite, le sirvieron para entender “el misticismo de la amistad masculina”⁴.

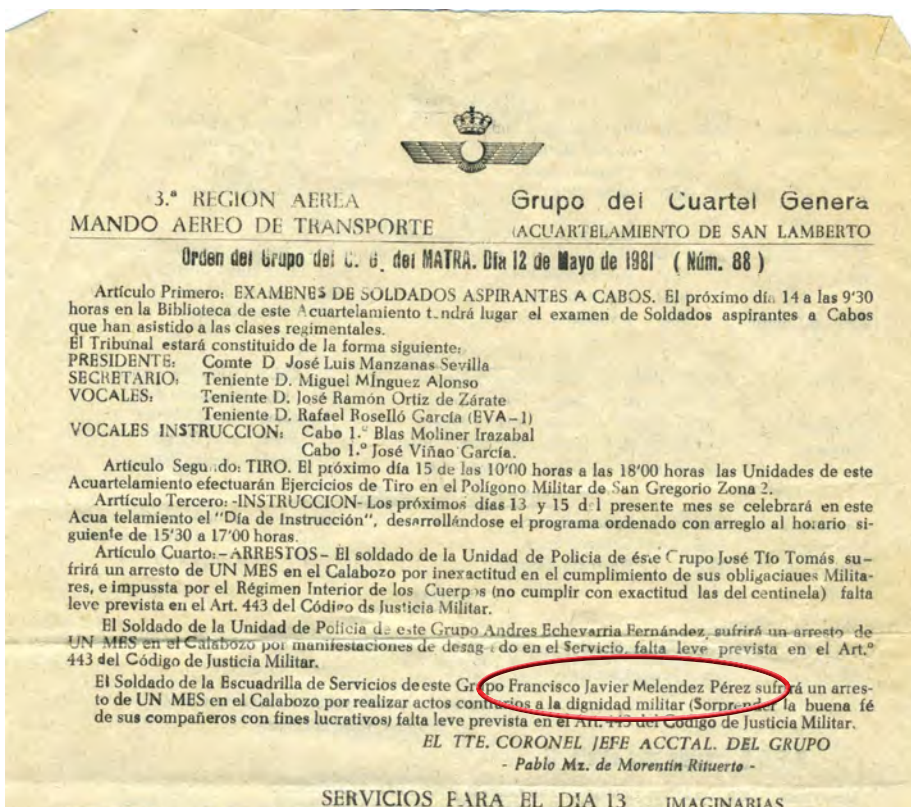


(Fig. 2) A la derecha, F. Meléndez a los 8 años de edad.

A los quince años de edad, y previo acuerdo con sus padres, ingresó en la Escuela Militar de la Virgen del Camino en León.

Allí permaneció unos meses cursando los estudios para armero artificiero; y de aquella estancia recuerda, como lo más productivo, haber aprendido la composición del naplam:

(Fig. 3) Impreso con las órdenes del día del acuartelamiento de S. Lamberto. Recogen algunas de las travesuras militares de F. Meléndez.



“..., noventa por ciento de gasolina y diez por ciento de gelatina de aluminio”.⁵

Tras su salida de aquel *centro educativo*, trabajó como auxiliar, durante tres meses, en el despacho de la zaragozana Gestoria Abenia, en la confluencia de las calles de Juan Moneva y Felipe Sanclemente: haciendo fotocopias y recados, una labor que calificó de tremendamente aburrida.

Tras este breve interludio, y desde los dieciséis a los dieciocho años, se alistó en el Arma de aviación en la modalidad de educando de banda; siendo destinado al Acuartelamiento de San Lamberto, que se extendía entonces a la entrada del barrio de Miralbueno. Allí sirvió como cornetín de órdenes.

Alternaba esta práctica con frecuentes visitas a la Biblioteca de aquel establecimiento, donde empleaba su tiempo libre en la consulta de libros de contenido muy diverso. Además de varias obras de lectura, de entre las que F. Meléndez recordaba a Víctor Hugo, mencionó otros volúmenes ilustrados cuya temática se refería a la historia del vestido, de la tecnología, la arquitectura o la iconografía medieval. La Biblioteca era un lugar donde podía estar tranquilo y concentrado, disfrutando durante largas horas del placer de mirar.

También recuerda de entonces alguna visita al calabozo (Fig. 3), donde al disponer de tiempo, practicaba “... dibujos pe-

queños a *rotring*, minuciosos, en el estilo surrealista de Moebius que entonces estaba de moda...”⁶, generalmente retratos de la novia de algún compañero que él realizaba a cambio de otros favores. Según Francisco: “nunca se dibuja nada que no sirva para algo”⁷, aunque uno de sus dilemas era qué dibujar.

Todavía en el servicio militar, y de manera conjunta con otros compañeros, escribía a las Embajadas de Australia o de los Emiratos Árabes Unidos; pues planeaban emigrar lejos y estaban interesados en los trabajos que hubiera disponibles por aquellas latitudes. Pero “... demandaban soldados, ganaderos y cosas así. Queríamos irnos allí a empezar una nueva vida, como en la canción de Nino Bravo...”⁸ En una biografía aportada por él, se extiende acerca de estos intentos y añadía que “... probó a ser guardabosques e incluso a enrolarse como marino mercante. De nuevo sin fortuna”⁹.

Alfonso Meléndez resumía así el periplo vital de su hermano Francisco y sus comienzos como ilustrador:

Después de una adolescencia peleona y pendenciera, y de un desigual acercamiento a la historieta (medio que parece haber abandonado definitivamente, aunque siga admirando a Hermann, Bourgeon, Calatayud o LPO), nuestro personaje de hoy en estas Galeradas dióse cuenta (afortunadamente) allá por 1983 de que la Marina Mercante no era

*lo suyo, y pronto «embarcó» de la mano de un gnomo de aquellas tierras aragonesas en un proyecto conjunto, El hombre al aire libre, que tan gratas e insospechadas sorpresas habría de proporcionarle, y que le llevó a decidir su profesionalización sin título alguno como manifiacero, pendolista e ilustrador de hermosos libros, carteles y folletitos municipales; labor que ha venido compaginando desde 1984 con el aprendizaje de la técnica del grabado*¹⁰.

Así pues, en 1984, en plena España socialista de Felipe González, casualmente y gracias a un amigo, le propusieron su primer trabajo como ilustrador de libros: *El hombre del aire libre* (Ayuntamiento de Zaragoza, 1984) escrito por Rafael Gastón.

Para Meléndez supuso la adaptación de los ideales de Henry David Thoreau (1817-1862), filósofo y escritor estadounidense, impulsor del pacifismo y la no-violencia, considerado por algunos como uno de los primeros ecologistas, y autor del tratado *La desobediencia civil*, que aboga por el poder de los ciudadanos frente a la violencia impuesta por los gobiernos.

En estos años, España era un país emergente donde se vivía un momento de apertura cultural. El joven Francisco contactó con unos librereros, ideológicamente identificados con los valores de izquierdas, y que orientaban sus preferencias hacia producciones de libros de influencia extranjera

alejándose de un estilo de publicaciones más clásicamente hispano; que había consolidado, por ejemplo, la Editorial Doncel.

ción o de restauración de marcos antiguos, barnizados con muñequilla y goma laca para otros artistas.

En estas circunstancias se reencontró con un antiguo compañero del servicio militar, el pintor José Cerdá, a quien había conocido en la lavandería del cuartel, y que se mostró interesado en este tipo de artesanías tradicionales. Él le introdujo en un círculo de pintores y artistas bohemios de la ciudad. Y al frecuentar las charlas y reuniones que estos celebraban, pudo ampliar su campo de trabajo. En aquel entorno trabó conocimiento con un arquitecto, José Aznar Grasa, quien quedó cautivado por la destreza caligráfica de Francisco.

José Aznar transmitió al ilustrador su propósito de realizar un libro que recogiera la antigua tradición arquitectónica aragonesa. Tras consultar varios libros ilustrados en torno a planos y arquitecturas pertenecientes al periodo comprendido entre los siglos XIV y XVI, Francisco aceptó el encargo de las ilustraciones para el libro *Viaje a una casa tradicional aragonesa del valle medio del Ebro* (Diputación General de Aragón, 1985), por las que recibiría trescientas mil pesetas.

En 1985 Meléndez coincidió en Industrias Gráficas Sansueña con Stella Ibáñez y Francisco Boisset, impresores y futuros amigos. Juntos colaboraron por primera vez en la impresión de un folleto propagan-



(Fig. 4) Detalle del programa de mano de una de las actividades pedagógicas llamada *El material del aprendizaje de las matemáticas* en la que, junto a la librería Tobogán, colaboró Francisco Meléndez.

Estas personas organizaban en su librería Tobogán, de la calle S. Vicente de Paúl, presentaciones, exposiciones y charlas en torno a la educación y al mercado de la literatura infantil y juvenil, encargándole a Francisco los dípticos informativos de dichos eventos (Fig. 4), que le eran pagados en especie: esto es, en libros. Fueron estos libros los que posteriormente servirían al ilustrador como fuente de documentación gráfica.

Compaginaba los encargos con largas visitas a Bibliotecas y algunos trabajos de enmarca-

dístico (Fig. 5) de la Compañía Ambulante Momo (un Taller de Marionetas y Animación de Zaragoza).

En la entrevista mantenida con Francisco Boisset, nos comentó cómo para este trabajo planearon algo sencillo que, de forma divertida, creara sorpresa y confundiera la realidad: “Nada es lo que parece, una cosa se transforma en otra y cuenta algo”¹¹.

A la hora de trabajar con él, Boisset apreciaba su sentido común, nada arrogante: *A Francisco le gusta mucho conocer los entresijos, es curioso y husmea, pregunta. Aunque puede plantear problemas siempre es educado y se deja aconsejar*¹³. Y sobre sus formas de trabajo lo describe como un autor anárquico, al que le gusta ensayar novedades, pero que, a su vez, “se documenta mucho y con toda la profundidad posible”¹⁴.



(Fig. 5) Folleto propagandístico de la Compañía Ambulante Momo, cedido por cortesía de D. Francisco Boisset. Trabajo curioso donde, a modo de metamorfosis, se propone un juego narrativo. El plegado del documento oculta parcialmente la zona central de la imagen. Al desplegarse y contemplar el total de la escena, el fragmento descubierto dota de sentido a los elementos anteriores, transformando el mensaje inicial.

Acostumbrado a tratar con artistas y diseñadores, gusta de intercambiar opiniones con ellos. Respecto a su experiencia profesional con Meléndez destacó su inteligencia y el interés, común a ambos, por contar historias y por la narración no textual. Según Boisset, Meléndez “no solo es ilustrador, sus historias están muy bien escritas y contadas”¹².

Las ganancias recibidas por estos trabajos le facilitaron la posibilidad de realizar un viaje a Madrid.

En la capital, acompañado de su hermano Alfonso (que ya se había establecido allí como estudiante de periodismo y joven diseñador editorial), dedicó su tiempo a visitar grandes empresas editoriales donde ofre-

cer su trabajo. Le interesaba conocer las exigencias de las mismas. Así, la editorial SM de la Fundación Sta. María le propuso ilustrar *El valle de los Cocuyos* (SM, 1986), obra de Gloria Cecilia Díaz.

Para esta tarea se documentó en los volúmenes que el Instituto Gallach había publicado en los años 30 con documentación sobre las razas humanas en general y la cultura de los indios americanos en particular.

Meléndez agradecía la aportación de estas obras a su amigo y condiscípulo Santiago Marquina Murlanch, que era hijo de una familia de librerías procedentes de Jarque del Moncayo. Muy motivado por este encargo, y en su interés "... por hacer las cosas bonitas..."¹⁵, empleó además como modelos los elementos de la escultura clásica¹⁶ grecolatina y sus derivaciones románicas. A la vez que comenzó a forjarse un estilo propio que algunos clasifican de *naïf*, neoclásico, o «melendeciano», aprendió "... a saber dibujar lo que te piden..."¹⁷.

De este mismo año son las ilustraciones de *Bigulín* (Diputación General de Aragón, 1986), realizadas con un sencillo instrumento: un bolígrafo BIC de punta fina que destacan por su "delicada factura"¹⁸, cuya impresión, en INO Reproducciones, permitió a Francisco enfrentarse al trabajo práctico de la imprenta. En esta tarea recibió los consejos de los operarios o *maquinistas*, a quienes quedó muy agradecido: pues con la

experiencia del oficio le orientaban acerca de qué técnicas o qué empleo de tintas podían ofrecer los mejores resultados al menor precio. Esto le ayudó a conocer los procedimientos de la reproducción industrial de imágenes y a concebir la tarea de ilustración como una cadena de procesos. "... Se aprende con ellos [los maquinistas], estoy muy contento de haber tenido esa oportunidad..."¹⁹.

Afianzó la colaboración con las editoriales madrileñas ilustrando obras de autores hispanoamericanos como Ciro Alegria y Augusto Monterroso. De éste célebre escritor es la obra *La oveja negra y otras fábulas* (Alfaguara, 1986), que mereció en 1987 el Premio Nacional de Ilustración de Libros Infantiles y Juveniles.

La dotación económica de este premio (un millón de pesetas de la época) le permitió trabajar con calma y, a la vez, disponer de más tiempo para el estudio.

Durante sus estancias en Zaragoza frecuenta la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, donde pudo acceder entre otras obras a un magnífico facsímil de la *Enciclopedia Ilustrada de Diderot y D'Alembert*; y la Biblioteca de la Diputación Provincial, donde lee, toma notas y apuntes de dibujo de la colección de tomos encuadernados de la revista periódica del siglo XIX *La Ilustración Española y Americana*.

A este período de formación personal hizo alusión el Dr. Ángel San Vicente²⁰ en la entrevista mantenida el 13 de julio de 2015, recordando los comienzos del joven ilustrador: “Él le echaba coraje, a lo que no sabía le encontraba una salida”²¹. Meléndez, allí presente, añadiría más tarde: “Lo que hay que hacer es robar y coger las cosas”²².

Con ésta última publica *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (Mondadori, 1987), de E.T.A. Hoffmann, en edición y traducción de Carmen Bravo-Villasante. Fue esta veterana especialista en literatura infantil y juvenil quien le incitó a la sobriedad en sus imágenes, resultando del consejo una obra de presentación más tradicional²³.



(Fig. 6) Ejemplo de alguno de los trabajos realizados por Francisco Meléndez para la Universidad de Zaragoza.

Fotografía cedida por cortesía del Dr. Eliseo Serrano Martín y la asociación cultural «La Alameda».

Realiza por entonces *La noche de las papeleras* (Diputación de Aragón, 1987): su primer trabajo a base de rotuladores Staedler de color; una técnica que dominaría hábilmente y de manera muy personal en sus trabajos posteriores.

Y a la vez se desplaza con frecuencia a Madrid, pues es allí donde continúa su labor de ilustrador para las editoriales SM, Edelvives o Mondadori.

Para la documentación y ambientación de la obra, confiesa haberse basado en la oscura historia de John William Polidori, que fue médico de Lord Byron, y en el terror neogótico de principios del siglo XIX.

Entre 1988 y 1989 publica más de una docena de libros. Comienza a trabajar para la Universidad de Zaragoza (Fig. 6), realizando para su

Secretariado de Actividades Culturales la agenda-*planning* académica 1988-89.

Fueron años de mucho trabajo y visitas a ferias especializadas (Bologna, Frankfurt), que compaginaba con escapadas vacacionales a Suiza. En el norte de aquel país visitaba a su tío: el físico Klaus Junker, residente en el diminuto pueblecito de Unterendingen. De aquellos días en casa de su tío recuerda la abundancia de revistas ilustradas, al estilo de los caricaturistas europeos del siglo XIX, como J.J. Grandville (1807- 1843) o Edward Lear (1812-1888), y primera mitad del XIX. Historias contadas en inglés o alemán, donde la imagen explicaba una narración humorística. “El chiste dibujado lo entiende todo el mundo. Se trataba de literatura para analfabetos”²⁴.

Disponía de tiempo, por lo que se aficionó a apuntar los nombres y datos de interés, títulos, dibujos y reseñas de lo que llamaba su atención: empleando como soporte de estas observaciones los cuadernos que él llevaba durante sus viajes, y que posteriormente utilizaba como fuente de documentación e inspiración.

Esto último se refiere a un bagaje psicológico o intelectual. Respecto a la parte material del oficio: con las cantidades dinerarias que Meléndez había podido ahorrar decidió escribir sus propias historias, trabajando en el libro ilustrado de principio a fin.

Trayendo a colación la célebre Feria di Bologna para la literatura infantil y juvenil, conviene añadir que F. Meléndez destinaba una partida para la publicidad impresa en ella. Publicaba cada año un anuario o muestra de sus obras, como un sofisticado *Menu: Ouvrages de bon goût pour petites gourmets et autres mets*; que incluye impresión en cuatricromía, estampados en seco sobre papel gofrado y elementos adhesivos.

Francisco Meléndez había asistido por primera vez a esta feria el año de 1987 acompañado de su hermana Ana Cristina, que desempeñaba la función de intérprete. Al año siguiente regresaría, esta vez con su agente, Raquel de la Concha, y las ilustraciones para los *Cuentos del pastor* (Montena, 1989); un total de siete relatos escritos por Bernardo Monterde que contrataría allí mismo con el editor Julio Ollero, de Mondadori España. Se trata de una obra literaria escrita por un pastor jubilado de Castejón de las Armas (Zaragoza) que dio a conocer a Meléndez su amigo el impresor Fernando Inogés, oriundo de la misma localidad. Son cuentos de un estilo inocente y tradicional. Meléndez llevó a cabo un barroco trabajo de ilustración en el que destaca el dominio de la ya mencionada técnica de rotulador en color.

En la siguiente convocatoria de la Feria, acudiría allí con una obra escrita, ilustrada y caligrafiada²⁵ por él mismo, *El verdadero inventor del buque*

submarino (Ediciones B, 1989), bajo el pseudónimo de Aníbal Gobelet. Este trabajo recibió el Premio a los Libros Mejor Editados en la modalidad Infantil y Juvenil, otorgado por el Ministerio de Cultura en el LIBER 1990. Y, el mismo año, la Medalla de Plata en la exposición de los libros más bellos del mundo (Schönstes Bucher aus aller Welt), celebrada en Leipzig. Fue publicado en lengua inglesa por Harry N. Abrams de Nueva York, e incluso la productora de Disney, Touchstone Pictures, estuvo interesada en comprar los derechos de la obra.

El origen de la historia para este libro partió de un texto algo curioso, que le recomendó su primo Demetrio, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759–1767), usualmente abreviado como *Tristram Shandy*: la más célebre obra del escritor y humorista inglés Laurence Sterne (1713–1768). Francisco adaptaría algunos de sus pasajes para narrar las hazañas del noble Chevalier de la Tour, personaje peculiar y romántico, de su amada sirena Marie Thérèse y de su fiel criado: Aníbal Gobelet, que es quien, figuradamente, nos cuenta la historia.

También fue su agente en Madrid, Raquel de la Concha, quien le condujo a las oficinas de *El País*, y según sus palabras “... se las arregló para venderles el Colonius...”²⁶, que aparecería publicado íntegramente en las páginas centrales

del suplemento dominical de dicho diario, el 23 de diciembre de 1990. *El viaje de Colonius* (Aura Comunicación, 1992) se publicaría más tarde en forma de libro políptico; y, respecto a esta obra y a su sólida documentación, explicaría a Denise Dupont-Escarpit cómo, sin recoger la realidad histórica, digamos al pie de la letra, sí que la recoge amorosamente para que el lector pueda hacerse una idea de la misma²⁷.

Por su abundancia y fantasía, aquella publicación en *El País* despertaría gran interés en una agencia de Sevilla: que ofreció a Meléndez trabajo abundante, y muy bien remunerado. Esta circunstancia le acarreó muchos desplazamientos a Madrid, cosa que a él le gustaba pues “... entonces los trenes eran bastante agradables...”²⁸, y más adelante a la Exposición Universal de Sevilla, donde nuestro autor se encargaba de proyectar buena parte del arte efímero (desfiles fluviales, proyecciones en pantallas de agua...) que allí se exhibieron. Estas técnicas eran desconocidas en nuestro país entonces; y Meléndez las estudió como había estudiado el proceso de la ilustración.

Estas tareas de Meléndez eran conocidas por la *intelligentsia* política en su Comunidad Autónoma de origen. Allí se proyectaba también un edificio, y los correspondientes contenidos, para esa misma Exposición Universal. Los responsables de la iniciativa local pidieron a Meléndez que se

encargase de la decoración de una de sus plantas; y así surgió un proyecto para la planta gótica contenida en el edificio que la Sociedad Pabellón de Aragón 92 levantó en Sevilla. Esta obra parece referirse, en principio, a las artes decorativas o al interiorismo. Y sin embargo, es mucho más deudora de las artes del libro: el contenido son ilustraciones xilográficas del siglo XV, construidas a gran escala en tableros de DM, pintadas, caladas y recortadas; ensambladas en forma de *pop-up* o libro papirofléxico gigante.

Tras una temporada de duro trabajo y habiendo alcanzado la correspondiente holgura económica, dedicó el año entero a viajar. Primero visitó Marruecos; siendo éste el primer viaje en que Meléndez se embarcaba únicamente por placer; ya que, hasta entonces, siempre se había desplazado por motivos laborales a ferias del libro, presentaciones o visitas a las empresas editoriales, "... bebiendo cuba-libres con ellos por la noche, y haciendo el tonto, era muy aburrido..."²⁹.

Volvió a su casa, pero en seguida salió de nuevo con destino al Japón. Y tras pasar nuevamente por la Feria de Bolonia, marchó a Latinoamérica, donde había sido invitado por el editor Waldir Martins Fontes a la Feria del Libro de São Paulo para presentar allí su *Viagem de Colonus*: "... así conocí el país y luego di una vuelta por el continente, donde tomé muchas notas de muchas cosas, muy interesante"³⁰.

A los Estados Unidos ya había viajado con anterioridad en varias ocasiones, para vender a editores norteamericanos los derechos de publicación en lengua inglesa de obras ya presentadas aquí por editoriales catalanas. Estos anglosajones las consideraban "sofisticadas, europeas"³¹ y las dirigían a un público cultivado de profesionales acomodados, consumidores de obras selectas; que deseaban para sus hijos una distinción semejante.

Meléndez aprovechaba también estos viajes para visitar la Feria del Libro en Washington.

Lo que había comenzado como un fracaso escolar, a causa de su discrepancia natural con los intereses del sistema educativo, se había transformado, mediante un abundante caudal de información, mediante su tenacidad en el trabajo como dibujante, y un sello de personal identidad, en su medio de vida. Esto, con el tiempo, le permitía producir las obras que realmente le gustaban. Para sí mismo: obras donde todas las decisiones fueran tomadas por él, "libre de explicar las cosas, sin emitir juicios morales"³².

Así, el álbum de *El verdadero inventor del buque submarino*, fue el primero de una serie que continuaba, amplificándolas, características similares.

Un ejemplo es su obra *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991), con texto propio, firmado con el pseudónimo de Oskar Keks; gracias a

la cual recibió su segundo Premio Nacional de Ilustración en el 1992, y que fue publicada en los Estados Unidos por Harry N. Abrams; quien encargaría al autor, para esta ocasión, un nuevo texto caligrafiado en inglés.

En junio de 2000, este libro fue seleccionado en el *VI Simposio sobre literatura infantil y lectura* organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez como una de las cien obras emblemáticas de la literatura infantil española del siglo XX.

A *Leopold* le seguirían *El peculiar rally París-Pekín* (Aura Comunicación, 1991), inspirado en la ciudad de Bath en Reino Unido, donde su hermano Pablo pasó alguna temporada visitando a Lina Helen Vila, su novia por aquel entonces, oriunda de las Islas Británicas.

El *Sexivium* (Universidad de Zaragoza, 1991) es una obra cómica y de altos vuelos escrita en un intencionado latín macarrónico y en colaboración con su ya mencionado tío Klaus Junker (o *Nikolaudis*, como se le menciona en el frontispicio latino). Las ilustraciones consisten en acuarelas muy sueltas e impresas en duotono. La obra fue sufragada a partes iguales por la Universidad de Zaragoza y por el propio F. Meléndez: con el objeto de ofrecer un regalo de bienvenida a los nuevos estudiantes matriculados en aquel curso.

Una obra por la que ha demostrado especial cariño, no exen-

to de crítica serena a causa de mostrar en ocasiones un excesivo interés didáctico, es *Kifufo Yep-yep Nami-gú* (Ikusager Ediciones, 1992).

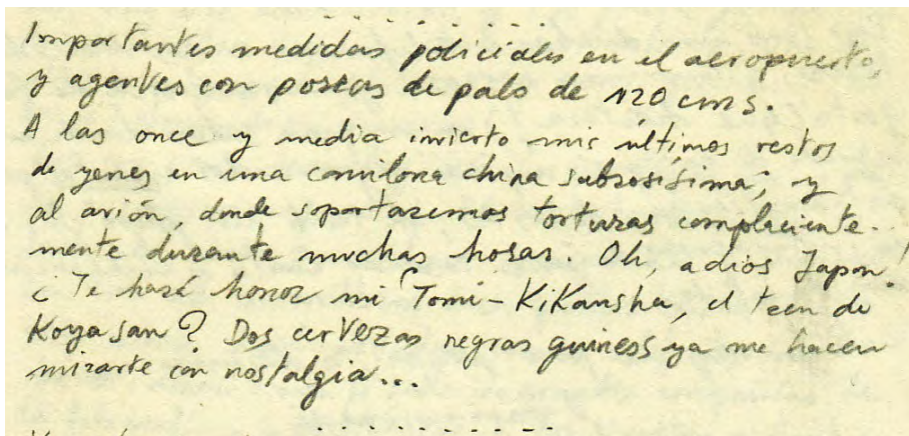
Según nos explicó en nuestra entrevista personal, es el libro donde Meléndez, por primera vez, probó a hablar en favor de las mujeres. Hasta entonces, las mujeres no habían cobrado protagonismo en su universo creativo.

Y de su viaje de estudios al Japón (entre el 18 de enero y el 13 de febrero de 1992) surgirían las *Aventuras de Mr. Boisset* (Biblioteca de Lastanosa, 1993), título que nos remite una vez más a Francisco Boisset, maestro³³ de Meléndez.

Las *Aventuras de Mr. Boisset* son la introducción a una obra más ambiciosa: *Tomi-Kikansha* o «El tren Tomi», publicada en 1995 por la Biblioteca de Lastanosa, una entidad, persona jurídica o sello editorial creado por el ilustrador, mediante el cual llevó a cabo diversos trabajos³⁴.

Durante su estancia vacacional en el Japón, Meléndez anotaba en su cuaderno todo lo que consideraba de interés, y aquellos apuntes le servían de archivo gráfico para una elaboración posterior. Según nos explicó Francisco: “La iconografía de ese libro, *Tomi-Kikansha*, son cosas que vi en mi viaje de estudios allí, desde museos hasta lo que se veía en la calle,...”³⁵.

Sin embargo, además de las evidentes referencias documentales relacionadas con este viaje y visibles en el álbum, creemos que la vivencia personal y los relatos que allí conoció fueron el punto de partida que ayudó al autor a configurar, dar forma y estructura al relato de Tomi, antes de ser escrito. Casi al final de su cuaderno, en la página 136 (Fig. 7), y al término de su estancia escribe: “Oh, adiós Japón! ¿Te hará honor mi Tomi-Kikansha, el tren de Koyasan?” .



(Fig. 7) Detalle del cuaderno de viaje a Japón de F. Meléndez, p. 136; al que pudimos acceder por cortesía del Dr. Eliseo Serrano Martín.

El tren y lo que su presencia pudo representar (la modernización, la entrada de los occidentales en el país y los intercambios culturales), resultó ser un motivo recurrente durante su viaje, quedando reflejado en el cuaderno mediante numerosas alusiones a los trenes y a los medios de transporte que utilizaba con frecuencia. Y a menudo este motivo está asociado a sus amigos, Francisco Boisset y Stella Ibáñez.

Sobre su visita al Museo Meiji Mura³⁶ escribía en la página 52 del cuaderno (Fig. 8): ...es un buen museo al aire libre con edificios de la época Meiji –la era victoriana japonesa-. Estos se han recogido y reconstruido de todo el país, y

el resultado es muy alegre y halagador para la imaginación. Hay casas particulares de personajes célebres, en estilo japonés u occidental. Cuando es de éste, siempre hay detalles insólitos de artes decorativas asiáticas que les dan un aire curioso a más no poder. Hay también un seminario de física y química, donde puede verse un aula en escalera; una iglesia cristiana de madera, muy pintoresca, palacios de grandes políticos –con su fachada y parte frontal en estilo inglés s. XIX, y la parte trasera de corte local, y tranvías eléctricos que transportan al público, con operarios vestidos con uniforme de la época; y una vieja, preciosa, locomotora de vapor también viva y circulando. Muy, pero que muy bien.

Esta visita, evocadora por la mezcla de culturas de oriente y occidente en los comienzos del pasado siglo y la presencia de la locomotora y el tranvía, le trajo también a la memoria a su amigo Francisco Boisset, como queda presente dos hojas más allá, en la página 55 del cuaderno (Fig. 9), casi al final de su visita: Veo de nuevo a los conductores del tranvía, que están en punto muerto cambiando el sentido de la verga que transmite la corriente. Parecen muy contentos: Cuanto le gustaría a Boisset este oficio!

La ambientación y los escenarios del museo, la recreación engañosa de otros lugares y otras épocas, llaman poderosamente su atención y le remite a la ficción, transcribiéndolo así en las páginas 56 y 57 del cuaderno: ... Y figuras que representan vendedores callejeros de dulces, mozos de cordel, acróbatas



(Fig. 8) Detalle del cuaderno de viaje a Japón de F. Meléndez, pp. 52-53.

y titiriteros, con titeres-sumo. Coloristas rótulos de tiendas,... Publicidad; Unos aparatos Röntgen³⁷ dignos del Baron von Frankenstein,... [...] Una fábrica de locomotoras a vapor. -Caray, a veces la realidad supera con creces a la imaginación: parece que esté contando un cuento-.

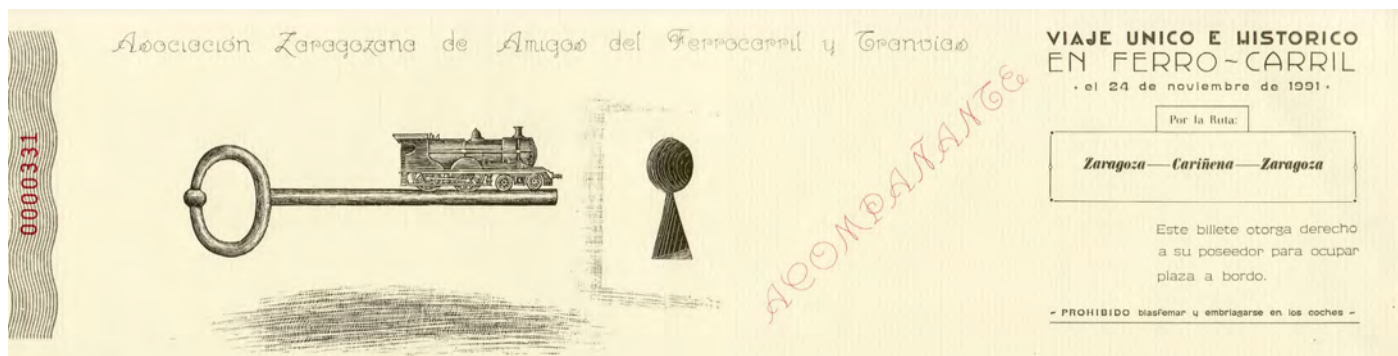
La afición de Meléndez por el ferrocarril era anterior y, en parte, inculcado por Boisset y Stella³⁸.

Ya en 1991, Meléndez había diseñado para la Asociación Aragonesa de Amigos del Ferrocarril y Tranvías (AZAFT) un billete para un *Viaje único e histórico en ferro-carril* (Fig. 10).

Dos años más tarde, a partir de un dibujo a tinta y una aguada de Meléndez (Fig. 11), Impresión Sansueña Typograph imprimió una tirada especial de 500 hojas numeradas y tituladas: *Por la reapertura del Canfranc*. Cada hoja (Fig. 12) contiene seis portasellos, que emitió AZAFT coincidiendo con el 25 de julio de 1993, en conmemoración del 65 aniversario de este ferrocarril. Son sellos sin valor postal (parecido a viñetas o antecedente de las pegatinas) impresos sobre papel engomado y perforado, en los que se representa la entrada del túnel de Canfranc. Se pegan en el sobre y encima se coloca el sello de correos. También se hizo un matasellos oficial de correos, válido por un día, en base al diseño que aparece en esa misma hoja.



(Fig. 9) Detalle del cuaderno de viaje a Japón de F. Meléndez, pp. 54-55.

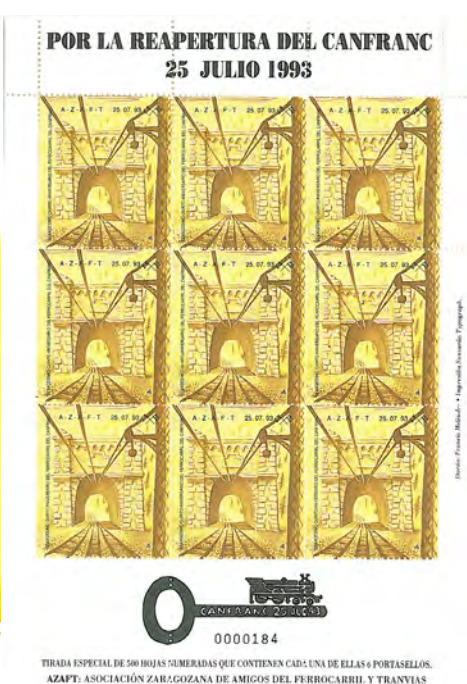
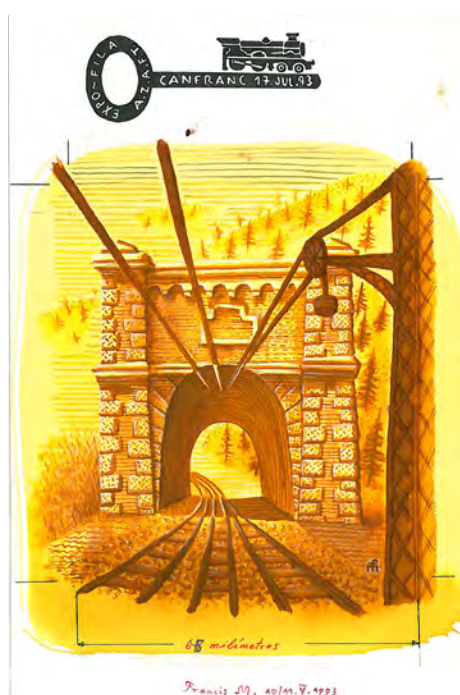


(Fig. 10) Billete para un *Viaje único e histórico en ferro-carril*, al que accedimos por cortesía de D. Francisco Boisset.

El 28 de julio de 1994, acompañando a sus amigos, comprometidos con la reapertura de la línea Pau-Zaragoza que recorrería el *Canfranero*, acudió a la entrevista con Denise Dupont-Escarpit que tuvo lugar en la estación de Canfran (Fig. 13). Allí el ilustrador le transmitía su intención de dedicar unos posibles ingresos a la publicación de lo que denominaba como *la loca aventura de Tomi-Kikansha, recuerdo de poesías japonesas*³⁹.

Durante el periodo comprendido entre 1991 y 1995, F. Meléndez ilustró obras para otros autores como *Panki, mi amigo de las nubes* de Fernando Almena (Ediciones SM, 1993); realizó la cubierta de *El honesto mentiroso* (Siruela, 1994) de Rafik Schami; y colaboró para la editorial Altea, que publicó con sus imágenes el texto de Antonio Rodríguez Almodóvar *Animales de aventura* (Altea, 1995).

Abajo: A la izquierda (Fig. 11) Imagen del dibujo a tinta y acuarela de Meléndez, que sirvió para el diseño de los portasetos de la imagen a la derecha (Fig. 12). A ambos accedimos por cortesía de D. Francisco Boisset.



En el año 1996 recibiría dos menciones especiales y sería incluido en la lista de los mejores libros del año White Ravens 1996 que patrocina la Internationale München Jugendbibliothek (Biblioteca Internacional de la Juventud de Munich) por dos de sus trabajos: las *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansa* (Biblioteca de Lastanosa, 1995), y la arriba citada *Animales de aventura*.

Pero la mayor parte de sus esfuerzos se encaminaron a la elaboración de los libros, antes mencionados, de factura propia. Álbumes ilustrados de gran formato donde destaca la abundancia y calidad de las imágenes; su especial relación con el texto, que él mismo producía; así como la cuidada

edición. Son trabajos que han recibido abundantes reconocimientos, elogios y premios, consolidando la figura de F. Meléndez no solo como ilustrador, sino como diseñador o artista polifacético en general.

En una segunda entrevista con Francisco, que celebramos en la primera quincena de julio de 2012, él explicaba cómo muchos autores elogiaban sus libros porque representaban "... lo que ellos hubiesen querido hacer."⁴⁰



(Fig. 13) F. Meléndez fotografiado en la estación de ferrocarriles de Canfranc por M^{me}. D. Dupont-Escarpit. Julio de 1994.

Y sin embargo, todo ello no fue gratuito o casual, sino más bien fruto de un gran esfuerzo, en un momento que, a pesar del gran volumen de producción literaria dedicada al público infantil y juvenil, no había espacio para álbumes de creación personal. La mayor parte de las casas editoriales se orientaban hacia artefactos más comerciales que culturales, dentro de una serie de convenciones que no supusieran riesgo financiero para aquellas empresas.

No obstante, esa elección también entrañaba sacrificios y renunciaciones.

Tras acometer estas obras de carácter más personal, donde Meléndez abordaba el libro en todas sus facetas: texto, imágenes, desarrollo, edición, composición,... continuó su labor de ilustrador, pero ya solo para textos ajenos, y disminuyendo paulatinamente su frecuencia. "Trabajaba menos porque estaba muy cansado, eran cosas que se hacían por dinero. [...] Había aprendido a

ganar dinero sin esforzarme en nada. Ellos querían cualquier cosa, ¡y ya está! ...”⁴¹. Pensamos que para un carácter lúdico como el de Francisco, la labor como ilustrador había perdido el interés del juego o del aprendizaje.

A pesar de ello, de esa época recuerda como interesante *El problema de los ferivales* (L’Arca, Grijalbo Mondadori, 1996) de Pau Joan Hernández. *Yo, entonces, formaba parte de jurados, de concursos de dibujo infantil, en los que los niños, por ejemplo, tenían que hacer dibujos sobre la televisión. Y yo, que estaba más aburrido que una seta, de mi trabajo, y de todo lo que hacía, y de todo lo que veía, vi aquellos dibujos de los niños y dije ¡hala, qué agradables!...*⁴². En este libro incluyó por vez primera “muchos dibujos de niños perfeccionados”. Por este libro fue incluido en la lista de Honor del Premio CCEI 1997, y en la categoría de ilustración.

Colaboró también en uno de los volúmenes de *Historias para títeres*, perteneciente a la colección de Titirilibros, en su número siete, con *La carpeta de Trufaldino* (Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1997). En opinión de Rosa Tabernero, en este trabajo combinaba a la perfección “el bagaje popular con los aires de innovación”⁴³.

Surgió más tarde y de nuevo brindado por el editor Julio Ollero, un trabajo con Laura Esquivel, *Íntimas succulencias* (Ollero & Ramos, 1998). Según

manifiesta Luis Roy en su artículo sobre Meléndez, por esta obra “... el ilustrador manifiesta cierta satisfacción,...”⁴⁴ De ella, Roy destaca la peculiar disposición de sus imágenes, situadas en los márgenes y manteniendo, sin embargo, la unidad intrínseca con el texto.

Según explica, “A raíz de este trabajo, la escritora mexicana propuso a Meléndez ilustrar *Estrellita marinera* (Ollero & Ramos, 1999), por lo que éste se desplazó y residió, por algún tiempo, en ciudad de México, D. F.”⁴⁵.

Realizó después las ilustraciones para *The Phantom of the Opera* de Gaston Leroux (Macmillan Heinemann English Language Teaching, 1998) y dos populares relatos de Washington Irving, *The Legends of Sleepy Hollow and Rip Van Winkle* (Macmillan Heinemann English Language Teaching, 2000); trabajos esporádicos que realizaba para unos amigos ingleses, “... gente culta y agradable, con los que participamos en el International Book Day de Oxford,...”⁴⁶; con motivo del cual, cada primavera, Meléndez y unas profesoras amigas distribuyen libros y otros materiales a un par de centenares de estudiantes británicos de lengua española.

En 2000 se licenció en Teología, presentando al modo de una tesina informal la publicación, *Snu, melotherapy-mix, destrucción y anástasis* (Institución Fernando el Católico y U. Z., Facultad de Filosofía y

Letras, 2001), amenizada con fotomontajes retocados digitalmente, técnica en la que se introdujo mediante esta obra.

En 2002 fue seleccionado para el Premio Hans Christian Andersen, que cada dos años otorga el IBBY (Internacional Board on Books for Young People) a un autor vivo o a un ilustrador (categoría añadida desde 1966) cuya obra completa signifique una contribución relevante a la literatura infantil y juvenil.

Transcurridos los años, Meléndez parecía haber desaparecido del panorama de la literatura juvenil ilustrada. Sin embargo, quien esto escribe opina que continuó fiel a sí mismo; como siempre, a su manera, brillante y ajeno a modas. Antes he mencionado la falta de interés por el propio trabajo y el aumento de su curiosidad por las creaciones infantiles, libres en sus aspiraciones. A ello se sumó, quizás, el cansancio de sostener un trabajo contra corriente mediante complicados proyectos personales de difícil salida comercial; o destinados a un selecto y reducido público, casi siempre en el extranjero.

Y por otro lado, aunque calificado de autodidacta en muchas ocasiones, Meléndez ha renunciado a dicho apelativo⁴⁷, y reconoce haber aprendido al observar a las personas y a las cosas⁴⁸.

Aglutinando todos estos factores, y teniendo en cuenta

su generosidad material y humana, pensamos que se planteó devolver lo aprendido a aquellos que sencillamente demostraran interés; con independencia de su formación cultural o estatus económico.

Así, F. Meléndez instituyó una agrupación socio-educativa denominada 'âl-May'ârî-Valmadrid⁴⁹. Fruto del trabajo de esta asociación son: dos cartillas de lectura, *El gran circo* (Gobierno de Aragón, 2004) y *Ya me lo sé* ('âl-May'ârî-Valmadrid, 2007), ésta última escrita en castellano y en dariya, *lingua franca* del Magreb; el número uno del periódico *La nieta de Drácula* (2008) y su suplemento, a la manera de una revista femenina, *Misterios de Chicas* (2009).

Estos trabajos han sido presentados por el FRAC, un grupo investigador del Departamento de Didáctica de la Lengua en el Campus Mundet de la Universidad de Barcelona, en las II Jornadas *La lectura en educación secundaria: competencias y estrategias* que tuvieron lugar el 23 de noviembre de 2006. Por describir estas tareas de una manera sucinta, en ellas se emplean técnicas de trabajo cooperativo y de construcción de texto libre. Recopilan, con dignidad y humor, materiales escritos y dibujos de personas que no son dibujantes ni escritores profesionales. Son obras asequibles, de carácter gratuito, y plenas de originalidad y calidad artística.



(Fig. 14) Ejemplos de ex-libris realizados por Francisco Meléndez.

Según Luis Roy Sinusía, la agrupación estaría orientada *... a promover, sin ánimo de lucro, el trabajo artístico entre niños y adolescentes, al margen de patrones culturales dominantes y rigurosos planteamientos académicos, así como la cooperación entre centros educativos de distinto nivel*⁵⁰.

Respecto a estas publicaciones, que proponen el aprendizaje a partir de la propia experiencia y las vivencias del que luego será receptor de la obra; y donde el trabajo escolar tiene una utilidad, materializada en un producto final editado, pensamos que su labor sigue las teorías y métodos de trabajo de Célestin Freinet (1896-1966), maestro de escuela que aplicó las innovadoras técnicas pedagógicas por él ideadas, y que consideraba la educación desde la infancia como medio de transformar a la humanidad.

Aunque algunos de estos trabajos tienen como soporte el papel, paulatinamente se han ido desplazando hacia soportes digitales. Según nos explicaba F. Meléndez, esta innovadora

plataforma economiza recursos ya que, además de presentar cómodamente el trabajo de otros, las nuevas tecnologías suponen un abaratamiento en los costes. El tamaño de un disco es menor, pero su capacidad mucho más amplia, y resulta más económico: “...Yo me veía empaquetando todos aquellos libros, en un sobre, poniéndole los sellos, enviándolos, nadie te contestaba...”⁵¹.

Tal como nos comentó Meléndez, *Los diarios de Adán y Eva* de Mark Twain (Los libros del zorro rojo, 2010) fue una excepción a este desplazamiento del papel. El empeño de los hermanos Alejandro y Sebastián García Schnetzer, dos editores argentinos mereció el regreso de Francisco como ilustrador de libros, “... era imposible negarse, eran muy simpáticos...”⁵² Por su trabajo en este libro, obtendría en 2011 su última distinción: el codiciado Premi Junceda Iberia que concede la APIC. Conviene aclarar que la prestigiosa Asociación Profesional de Ilustradores de Cataluña tiene por costumbre premiar

únicamente a autores de esa Comunidad Autónoma; reservando en los últimos años la categoría «Iberia» del Junceda para creadores *extranjeros* del resto de la Península Ibérica (resto de España y Portugal).

Finalmente, la exposición *Imaginar la palabra. Ilustradores aragoneses en el siglo XXI*, comisariada por Carlos Grassa Toro y que se celebró en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca entre febrero y abril de 2012, recogía a F. Meléndez en su selección de veinte profesionales de la ilustración: nacidos entre 1948 y 1977, de la mayor relevancia en el panorama aragonés y que, a su vez, cuentan con un reconocimiento nacional e internacional.

En dicha muestra se presentaron sus trabajos más novedosos, arriba comentados, basados en dibujos producidos por niños y adolescentes.

Como ya se adelantó previamente, de forma paralela a su labor de ilustrador de libros y calígrafo, destacan también sus trabajos en el campo de la cartelería, ejecutados fundamentalmente para la Institución «Fernando el Católico» (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Zaragoza) y para la Universidad de Zaragoza; cerca de un centenar de ex-libris (Fig. 14), calendarios (Fig. 15), agendas, tarjetas (Figs. 16 y 17) y material de papelería, estampas sacras e impresos efímeros en general.

(Fig. 15) Calendario *Historia del peinado femenino* (1995), obra de Francisco Meléndez.





(Fig. 16) Tarjeta de invitación al acto de toma de posesión del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, D. Eliseo Serrano Martín.

Además de escenografías y decorados para el Consorcio de la Exposición de Sevilla, para el Ayuntamiento de Santiago de Compostela o para el patronato del Port Vell en Barcelona, y proyectos para obras finalmente inéditas (Fig. 18).

Meléndez ha colaborado en repetidas ocasiones con la revista de literatura infantil y juvenil *Peonza*, editada en Cantabria, con el ya desaparecido Centro Asesor de Bibliotecas Escolares (CABE); y con varias Bibliotecas Públicas, apoyando los Planes Estatales de Fomento de la Lectura.

Hemos intentado una breve aproximación a la vida de Francisco Meléndez Pérez evitando tópicos habituales, que le han adjudicado los calificativos de “samurái ocioso” o “*dandy*”; y que nos podrían despistar de su quehacer como ilustrador. Por lo que de él conocemos, no pasa desapercibido ni como ilustrador ni como personaje.

En la entrevista recogida en 1994 por M^{me}. Denise Dupont-Escarpit, Meléndez terminaba declarando su amor por ciertas cosas que hoy siguen vigentes:

el vino, los libros que nunca se acaban, enviar flores, comer guisos, dormir, escuchar lo que dicen los demás para ver si puede aprender alguna cosa, dejarse crecer bigote, ir al peluquero, fumar, desprenderse de cosas personales para darlas como regalo, en definitiva, “..., être Meléndez”⁵³.



(Fig. 17) Tarjeta de presentación de Francisco Meléndez.

(Fig. 18) Detalle de una obra inédita cuyo proyecto elaboraron F. Meléndez y Justo Núñez Benito.

Fotografía cedida por cortesía del Dr. Eliseo Serrano Martín y la asociación cultural «La Alameda».



- 1 MELÉNDEZ, Francisco. *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana con contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- 2 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", *Nous Voulons Lire!*. Bordeaux: 1994, núm.106, p. 88.
- 3 ANÓNIMO. "Entrevistamos a Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: octubre 1993, núm. 26, p. 25.
- 4 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012.
- 5 *Ibidem*
- 6 *Ibidem*
- 7 *Ibidem*
- 8 *Ibidem*
- 9 MELÉNDEZ, Francisco. *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana con contemporáneas*, op. cit.
- 10 MELÉNDEZ, Alfonso. "Francisco Meléndez", *Andalán. Periódico quincenal aragonés*. Zaragoza: 1985, núm. 440
- 11 Entrevista con D. Francisco Boisset realizada en febrero de 2014.
- 12 *Ibidem*
- 13 *Ibidem*
- 14 *Ibidem*
- 15 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012.
- 16 Es conveniente aclarar el uso que Francisco hace de "clásico", refiriéndolo al latino *clássicus*, concepto originariamente empleado en el gremio marinerio para indicar la marcha conjunta a seguir, todos a la vez y de manera ordenada, y derivando después en el *modelo a imitar o a seguir*.
- 17 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012.
- 18 ROY SINUSÍA, Luís. "La obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: abril de 2010, núm. 92, p. 57.
- 19 *Ibidem*
- 20 El Dr. San Vicente Pino. además de profesor Titular del Departamento de Paleografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza estaba dotado de una vastísima cultura y, particularmente, de gran curiosidad por la cultura de su entorno, por muy alejada en el tiempo que estuviese de sus investigaciones paleográficas y de orfebrería. De hecho, dirigió el pequeño espacio dedicado a exposiciones localizado en el holl de entrada a la citada Facultad, con una programación que incorporaba artistas presentes en el panorama artístico.
- 21 Entrevista con el Dr. Ángel San Vicente realizada en julio de 2015. Minuto 31: 38.
- 22 *Ibidem*. Minuto 31: 52.
- 23 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit., p. 93.
- 24 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012
- 25 *Ibidem*. Respecto al hecho de caligrafiar el texto, Melendez añadió: "La caligrafíé para que no me cambiaran nada".
- 26 *Ibidem*
- 27 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit.
- 28 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012
- 29 *Ibidem*
- 30 *Ibidem*
- 31 *Ibidem*. En su entrevista, F. Meléndez se centró a menudo en los aspectos materiales o crematísticos de su arte; pero añade otros datos sobre la calidad de los contactos humanos y personales con editores. De los estadounidenses no guardó un recuerdo excesivamente entusiasta. Sin embargo, tiene palabras muy elogiosas para el arriba mencionado W. Martins: "un humanista y un coleccionista de arte contemporáneo de primera fila, que empezó su carrera como conductor de camiones de mercancías. Supo levantar un negocio editorial respetable gracias a estrategias imaginativas. Por ejemplo, adquiría derechos de reproducción de *cómics porno*, como los del italiano Milo Manara, que se venden muy aceptablemente en el machista Brasil. Y con los beneficios publicaba manuales universitarios de carácter más técnico... y nula incidencia en el balance positivo de la caja. Un verdadero caballero, tristemente ya fallecido. Me preguntó que cómo quería yo cobrar por mi *Colonus*: si en dinero o si mediante una invitación a conocer su país. Sin dudarle me incliné por la segunda opción".
- 32 *Ibidem*
- 33 En la entrevista mantenida con Mm. Dupont-Escarpit, Francisco hacía uso del plural para referirse a su trabajo en alusión a la gente que le da ideas, le procura libros e información. Y concretamente dice: "... Il y a aussi M. Boisset, mon imprimeur. Comme mes maîtres au collège, il me corrige mon travail".

DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", *Nous Voulons Lire!*. Bordeaux: 1994, núm.106.

34 La denominación se inspiraba en un personaje oscense, el noble D. Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). Erudito, amante del arte, interesado en la alquimia, coleccionista de libros y curiosidades, mecenas y editor. Hizo de su casa un museo, donde disponía de exóticos jardines, de un museo de ciencias naturales, y de una fabulosa biblioteca que abarcaba gran variedad de disciplinas. Tras la muerte del prócer, todo aquello se desbarató; y su biblioteca fue vendida en lotes por su viuda y herederos.

35 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012.

36 El museo Meiji Mura, está situado en Inuyama, ciudad que se encuentra al noroeste de la prefectura de Aichi, cerca y al norte de Nagoya. Es un museo al aire libre que conserva edificios históricos, recreando las calles, parques y casas del período Meiji (1868-1912), con sus tranvías y medios de transporte.

37 Conrad Roentgen científico alemán inventor del aparato de rayos x

38 Entre el 15 de febrero y el 15 de abril de 2007, la Casa de los Morlanes de Zaragoza acogió la exposición *El cine antes del cine*, dedicada a los antecedentes y la historia del cine. Presentaba parte de los fondos de la maravillosa colección prestada por Francisco Boisset y Stella Ibáñez, e incluía multitud de objetos, artefactos, inventos y curiosidades en torno a la captura de la imagen y su capacidad comunicativa, así como sus trucos y sus deformaciones. En los comentarios preliminares del catálogo, Antonio Altarriba relaciona los que define como los "dos pilares básicos de su colección: las cámaras de foto y el material, fundamentalmente impreso, de ferrocarril". ALTARRIBA, Antonio. En: *Cine antes del cine. Colección Francisco Boisset-Stella Ibáñez*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2007, p. 16.

Durante su estancia en Japón, Francisco Meléndez recordó frecuentemente a sus amigos y sus aficiones. En la p. 81 de su cuaderno de viaje Meléndez escribió: "Desayuno copiosamente y me doy el gusto de enviar por correo una bandera con trenes japoneses a vapor a Boisset y Stella, amén de algunas tonterías".

39 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit.

40 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en julio de 2012.

41 *Ibidem*

42 *Ibidem*

43 TABERNERO, Rosa. "La literatura infantil del siglo XXI en Aragón", *Rolde Revista de Cultura Aragonesa*. Zaragoza: 2008, núm.126, p. 21.

44 ROY SINUSÍA, Luís. "La obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez", op. cit., p. 61.

45 *Ibidem.*, p. 61.

46 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en julio de 2012

47 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit., p.91.

48 *Ibidem.*, p. 89.

49 *âl-May'ârî* significa "arroyuelo" en el dialecto popular marroquí.

50 ROY SINUSÍA, Luís. "La obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez", op. cit., p. 63.

51 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en marzo de 2012

52 Entrevista con Francisco Meléndez realizada en julio de 2012

53 DUPONT-ESCARPIT, Denise. "NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ", op. cit., p. 97.

3.2. Obra editorial

En este capítulo se analiza la serie de trabajos realizados por Francisco Meléndez que, a causa de sus características, entendemos que corresponden a su labor de ilustrador.

En otras ocasiones esta labor se amplía, pues parte de su obra editorial combina ilustración y diseño gráfico. Esto se concreta en las obras más significativas, donde el autor se encarga de idear y elaborar la totalidad del libro¹. Pero además, a nuestro juicio, no toda su producción se aproxima al carácter narrativo implícito y específico de la ilustración, que dota a ésta de su coordenada temporal; a la que ya nos hemos referido anteriormente, en el capítulo dedicado a delimitar su concepto.

Como la obra de F. Meléndez es muy dilatada, reducimos el estudio a una parte de su producción, excluyendo de él aquellos casos en los que lleva a cabo un exclusivo trabajo de diseño gráfico; que, si bien será mencionado, no constará en el catálogo. Y enfocamos la atención de modo exclusivo en el ámbito de la ilustración sobre papel, en los libros y álbumes ilustrados, en los que combina texto e imagen a lo largo de una secuencia narrativa.

3.2.1. Obra editorial ilustrada

La producción de Francisco Meléndez, además de ser amplia y variada, rebosa identidad e ingenio. Como ya se apuntó en el recorrido biográfico previo, comenzó su labor de ilustrador en 1984, a la edad de veinte años, con *El hombre del aire libre* (Ayuntamiento de Zaragoza, 1984), y continuó al año siguiente con *Viaje a una casa tradicional aragonesa del valle medio del Ebro* (Diputación General de Aragón, 1985).

Estos inicios, que todavía no ejemplifican el deslumbrante carácter que presentaría su obra posterior, desvelan ya su habilidad para el dibujo y su sensibilidad hacia la línea.

Ambos son trabajos delicados y en los dos adopta las soluciones técnicas y formales acordes con la época y el tema que se trata. Así pues, para el primero, abraza la manera de hacer naturalista, y caligrafía los nombres de plantas y animales a la manera de los estudios clásicos de botánica. En el segundo hace suyos los recursos más frecuentes del libro renacentista: ornamentos y arcaísmos tipográficos, similares tratamientos de rayados que construyen las luces y las sombras de la imagen; una iconografía primitivista y similares soluciones en las representaciones espaciales. Para los dos, los referentes de la imagen

son científicos y claros; desvelándose en ellos la tendencia y predilección, constante en todo el recorrido del artista, por aquellos trabajos que cuidan todos los detalles, sin descuidar el texto ni la imagen en la comunicación de ideas.

El tercer trabajo, la *Vida de San Úrbez* (Diputación Provincial de Huesca, 1986), resulta ya de un valor definitivo y es considerado por el propio autor como el primer *clásico* en su obra, concibiendo todo el diseño de la misma. Es llamativa la adaptación del texto y los dibujos, así como un potente dinamismo en la continuidad de la secuencia. El estilo formal e iconográfico, así como la técnica empleada, le servirán de modelo para trabajos posteriores. Es un estilo minucioso y muy cuidado de claroscuro a lapicero o a boli BIC: con gradaciones muy sutiles y variaciones de texturas. Los personajes son serenos y robustos, con posiciones delicadas. Y aquí, creemos nace otra característica importante, que es la mezcla icónica: la manera en que F. Meléndez combina y amalgama estilos (clásico, románico y barroco) y épocas diferentes.

Su producción aumenta luego sin desmerecer la calidad y en ese mismo año ilustra con similar factura *El valle de los Cocuyos* (SM, 1986), *Bigulín* (Diputación General de Aragón, 1986), *Sacha en el reino de los árboles* (Alfaguara, 1986) y *La oveja negra y demás fábulas* (Alfaguara, 1986). Por este

último trabajo recibe, en 1987, el Premio Nacional de Ilustración de Libros Infantiles y Juveniles, que conlleva un empuje hacia su fructífera carrera, pues solo en ese año publica *Once animales con alma y uno con garras* (Alfaguara, 1987), *La noche de las papeleras* (Diputación General de Aragón, 1987), *Jacobo no es un pobre diablo* (SM, 1987), *Los machafatos* (Edelvives), *Los buscadores de tesoros* (SM, 1987) y *El Cascanueces y el Rey de los Ratonés* (Mondadori, 1987).

En este periodo tan prolífico, el joven de veintitrés años comienza a experimentar con el color, que aparece en las portadas y en el interior de algunos ejemplares. Muy discretamente y con finura introduce veladuras que dejan ver el claroscuro y las texturas de debajo, monocromías o armonías suaves de color en zonas muy localizadas del dibujo. Las figuras se han ido estilizando y algunas adoptan posiciones más extremas.

Continúa colaborando con editoriales de prestigio que, a través de sus colecciones, editan textos de calidad en formato de bolsillo. Desarrolla una abundante producción y en un año son impresos otros seis libros con sus ilustraciones: *Los viajes de Gulliver* (SM, 1988), *Los cuentos de mis hijos* (Alfaguara, 1988), *La huída* (Espasa-Calpe, 1988), *Cuentos para la hora de los postres* (Edelvives, 1988), *La isla de las ballenas* (Júcar, 1988) y *Las diez ciudades* (Noguer, 1988).

Sus personajes adquieren un cariz expresionista en ocasiones. Muestran todo lujo de detalles en su cara, los dientes, las encías, las arrugas del semblante; con la piel nívea, casi transparente, manteniendo su factura delicada.

Al año siguiente, son publicados otros dos libros de similares características, *Los machafatos siguen andando* (Edelvives, 1989) y *Ocho cuentos del perrito y la gatita* (Austral juvenil, 1989). También por entonces se presentan los siete libros publicados como los *Cuentos del Pastor* (Montena). Y su primer álbum ilustrado, donde la narración gráfica y textual van de la mano. Tras cinco años de abrumadora producción y de ilustrar textos de otros a través de un estilo definido y personal, aparece *El verdadero inventor del buque submarino* (Edicione B, 1989), en un contexto donde no es muy frecuente contemplar este tipo de trabajos.

Según el propio autor, la idea de la historia se basó en *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*² (1759-1767), de Laurence Sterne. Sus ilustraciones demuestran una detallada documentación deudora del moderno paradigma científico del siglo XVIII. La fisonomía de los personajes, su indumentaria, gestos y poses; los materiales, los tejidos, maquinaria y artefactos; los intereses gráficos de la época, cuajados de detalles, hacen verosímil lo increíble y nos trasladan a otro tiempo de la mano de un cronista fiel.

Además del texto manuscrito, que presenta letras capitales y profusión de filigranas, incluye complejos diseños caligráficos paralelos al texto y a las ilustraciones, en forma de polifonía.

Sus personajes, como ya presagiaban obras anteriores, ganaron en expresividad. Aparecen afectados o arrogantes, más esbeltos o rechonchos, más extremados en sus actitudes teatrales, caracterizados como actores. Y en ocasiones, como la del protagonista, sofisticados y todo lo contrario al mismo tiempo, cargados de ironía.

Respecto al tratamiento del color, Meléndez continúa utilizando transparencias. Las variaciones tonales son mayores, pero suele mantener las armonías entre dos o tres colores dominantes y recrearse matizando los contrastes de valor y saturación entre las zonas.

Meléndez concibió todos los aspectos de esta obra que en 1990 fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Liber al libro mejor editado y la medalla de Plata en la exposición *Los libros más bellos del mundo*, celebrada en Leipzig.

Ambos reconocimientos le proporcionaron un estímulo para posteriores creaciones de análoga calidad; pues a este le seguirían, durante los años sucesivos, la elaboración de cinco nuevos álbumes.

En todos ellos, nuevamente, este autor lleva a cabo la totalidad del desarrollo creativo. Están articulados de manera parecida, con abundante información documental que traspasa cómodamente la frontera entre lo real y lo irreal. Sus personajes acometen diferentes aventuras. La técnica expositiva recurre a un supuesto narrador: que conoció personalmente la historia, o que conjeturó otras partes ocultas de ella y las presenta ante el lector. Los finales no son definitivos ni tajantes, quedando abiertos a las preferencias del lector.

Por *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991), editado estupidamente por Ramón Besora en 1991, le concedieron en 1992 el Premio Nacional de Ilustración. El álbum respira una depurada plasticidad en sus encuadres y sus planificaciones cambiantes. Su tratamiento cromático y de la materia es diferente al anterior; los colores se vuelven más intensos y someten a la línea. Los espacios en blanco son escasos, sirviendo como coartada para el texto, que se ensambla a los diversos elementos como arquitecturas, cielos, vanos, ...

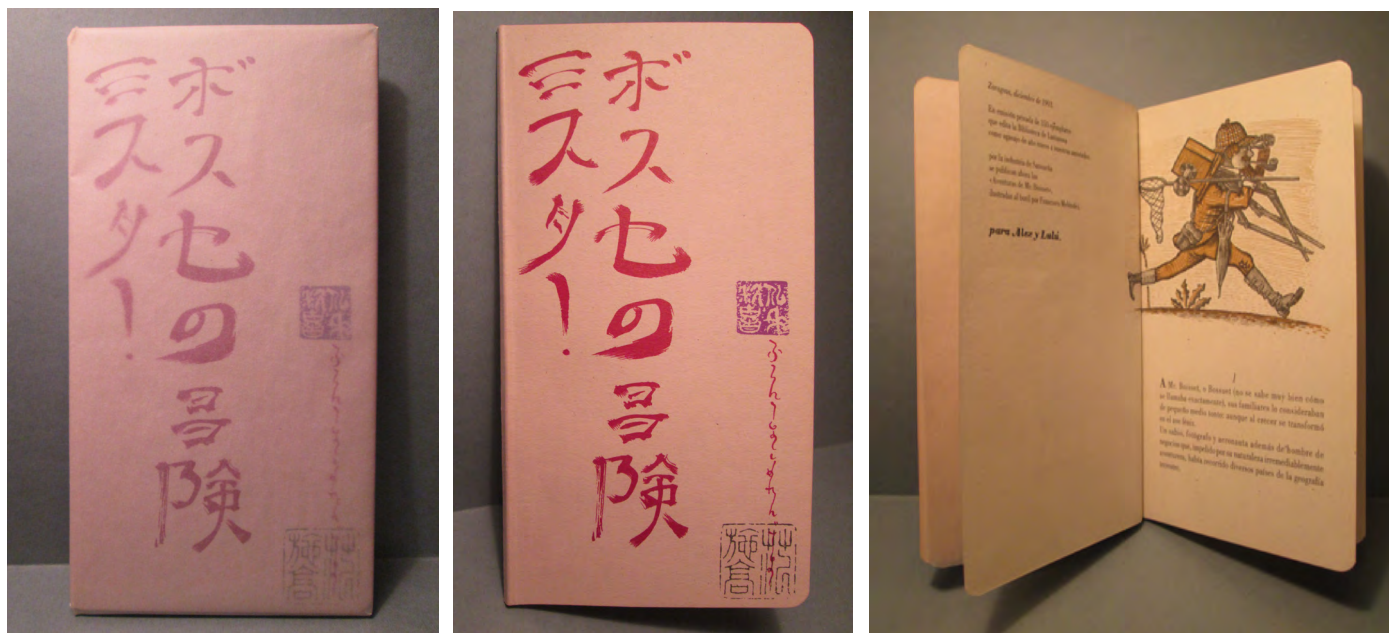
En ese mismo año, y de la mano de la misma editorial, publica *El peculiar rally París-Pekín* (Aura Comunicación, 1991). Su carácter experimental es evidente en el tratamiento expresionista del color, fuertes contrastes y armonías disonantes, de rasgo suelto, ágil y despreo-

cupado, con un ritmo narrativo acelerado, muy de acuerdo con el tema que aborda.

Y al año siguiente otros dos álbumes, *El viaje de Colonus* (Aura Comunicación, 1992), planificado ya años atrás, y *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (Ikusager, 1992).

El primero hace gala de una rica paleta de colores luminosos; gradaciones que cambian su temperatura con la historia. No hay espacio en blanco a excepción de las cartelas para el texto que, por lo general, y como atributo distintivo de su obra, se adaptan a los diferentes elementos. Son continuos los cambios de luz, de escala y de paisaje, superando el ilustrador esa dificultad “dudando mucho”³.

Su quinto álbum, *Kifuko Yep-yep Nami-gú* retoma, en cierto modo, la manera de hacer del primer álbum. A través del dibujo definido por la línea, con suaves veladuras de color, recrea la anatomía de los cuerpos de tierna y fina carnación, sonrosada en las extremidades. Los dedos de los pies y de las manos, representados con todo lujo de detalle, los gestos y ademanes, realzan la gracia, fragilidad y desnudez de los seres humanos frente al entorno hostil de los paisajes. Estos son elaborados con un limitado cromatismo, austero y elegante; mediante relaciones armónicas de ocre, tierras y pardos, donde dominan las aguadas y los matices de pincelada suelta, con algunos motivos vegetales ejecutados al modo del *sumi-ê* o



(Fig. 1) *Aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1993) al que accedimos por cortesía de D. Francisco Boisset. La transparencia del papel permite apreciar, muy matizados, los caracteres japoneses (katakana, hiragana y kanji) impresos sobre su cubierta de cartulina en tono natural. En ella distinguimos verticalmente, con caracteres japoneses y en tinta roja: a la izquierda, y ocupando aproximadamente las dos terceras partes de la anchura del formato, el título del libro; a la derecha y en menor tamaño, la firma del autor. Le acompañan a estos dos sellos: en la parte superior un *hanko* estampado en índigo; y en la inferior otro de mayor tamaño con caracteres chinos estampado en negro.

En el interior, dos hojas de respeto (del mismo material que el envoltorio) separan las 18 hojas encoladas que incluyen, enmarcadas en la parte superior, 25 ilustraciones, siete de ellas a doble página. Debajo de las mismas, un texto dividido en 32 fragmentos numerados, que ocupan el recuadro inferior de cada hoja.

aguada de tinta japonesa. En ciertas situaciones o lugares, como las cuevas, casas y parajes pantanosos, los fondos producen una atmósfera cerrada que esconde y envuelve a los protagonistas. El ilustrador ofrece abundantes posturas de sus cuerpos, muecas de la cara y una vívida gestualidad que descubre los estados de ánimo y las relaciones personales.

En 1991, Francisco Meléndez introdujo su propio sello editorial, La Biblioteca de Lastanosa, desde el cual sacó a la luz varios trabajos en los que experimentaba con diversos métodos de ofrecer un libro al público. Uno de ellos es *Trivium, Quadrivium & novum Sexivium* (La Biblioteca de Lastanosa, 1991), de pequeño formato, donde emplea la aguada a tinta china con toques sueltos de plumilla.

Tratamiento similar presenta *Cuentos que me contaron* (Fundación Nueva Empresa, 1991), publicado el mismo año; y ya más adelante, *Panki, mi amigo de las nubes* (SM, 1993) con ilustraciones en forma de viñetas.

La representación de los personajes en estos tres últimos libros ha variado, pues los resuelve con una factura más ligera, intencionadamente exagerada y divertida.

También a través de La Biblioteca de Lastanosa publicaría su sexto y último álbum, que consta de dos partes encuadradas conjuntamente. La primera parte (Fig. 1), *Aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1993), fue editada en dos ocasiones y formatos diferentes. La primera edición, modelo de impecable edición, es un regalo de año nuevo

para las amistades de Meléndez y fue producida por Francisco Boisset y Stella Ibáñez en Industrias Gráficas Sansueña.

Es un ejemplar muy caprichoso: en pequeño formato vertical (190 x 100 mm), se presentaba empaquetado en papel pergamino.

Su narración está ambientada a finales del siglo XIX: acompañada del inicio de la fotografía, la aparición de las primeras locomotoras y las ideas de modernidad y de progreso. Y, en coherencia con ello, la técnica utilizada en la elaboración de las ilustraciones evoca los grabados de las revistas del siglo XIX o las viñetas xilográficas de márgenes desdibujados de la época romántica, en los que el texto se imprimía a la vez y debajo de la imagen (Fig. 2).

La producción gráfica para impresión engloba, además de la impresión, la manipulación y la encuadernación, todas las fases previas, como el abocetado y la ejecución de un diseño, la edición de imágenes, la edición del texto, la maquetación y otros procesos necesarios y previos a la impresión⁴. En definitiva, todos los pasos que se llevan a cabo para producir un documento impreso, que incluyen tanto los aspectos creativos como industriales de la producción; y a los que Francisco Meléndez atendía de continuo.

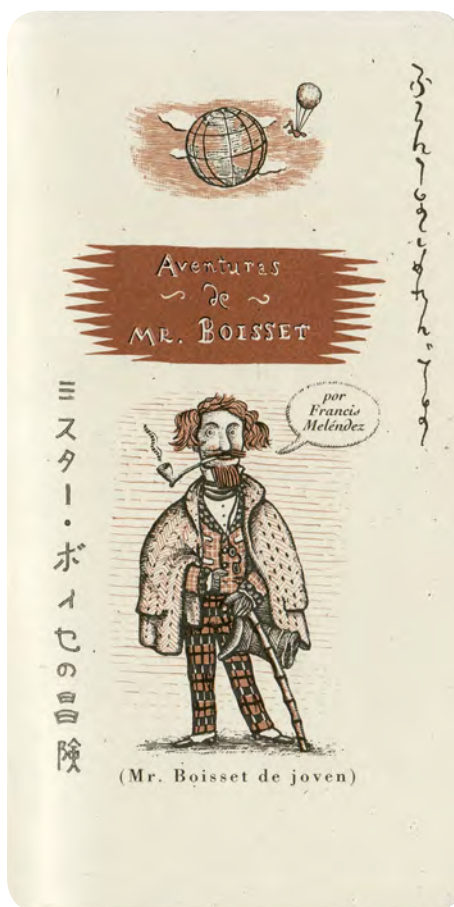
A este respecto Francisco Boisset nos explicaba:

Meléndez es curioso y le gusta aprender y meter las narices en el taller. Está presente desde el origen, durante la elaboración y hasta la impresión. Cuando planea el libro lo hace pensando en la impresión. A veces crea o plantea problemas, pero es muy respetuoso y es fácil dialogar con él, se deja aconsejar muy bien y le gusta conocer nuestra opinión⁵.

Los aspectos creativos de la producción incluyen tanto la producción de imágenes y textos como su composición. En esta fase de producción creativa el álbum todavía se encuentra en proceso de formación y cambio. Las ilustraciones, como imágenes gráficas, están formadas por curvas y elementos geométricos; a diferencia de las fotos, que están compuestas por un número de pequeños elementos gráficos informáticos denominados píxeles. En ambos casos, todas las imágenes, para su posterior uso en impresión, deben tener la calidad técnica suficiente, además de cumplir los objetivos del ilustrador en lo que a creatividad se refiere. De ahí que Meléndez pensara en la impresión desde el principio.

Las ilustraciones de *Aventuras de Mr. Boisset*, a excepción de dos originales fotográficos, fueron impresas a dos tintas planas: primeramente, en un color (sepia en la primera edición de 1993 o verde en la segunda de 1995) y luego en negro (Figs. 3 y 4).

Aunque en los datos de impresión de la primera edición



(Fig. 2) Portada de *Aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1993).

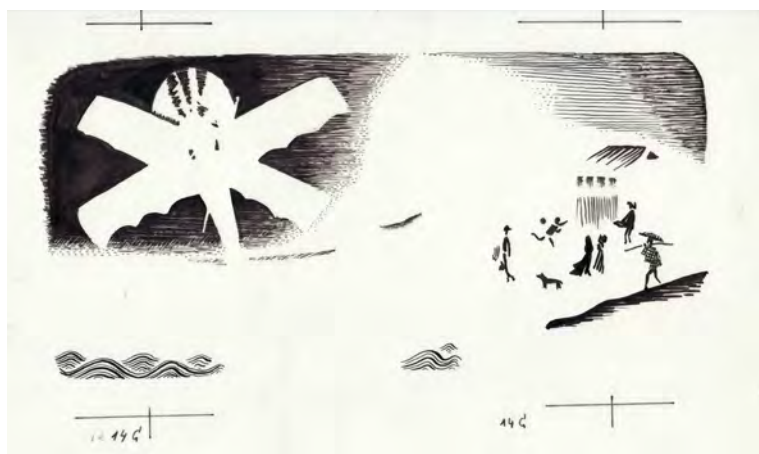


(Fig. 3) Interior (pp. 14–15) de *Aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1993).

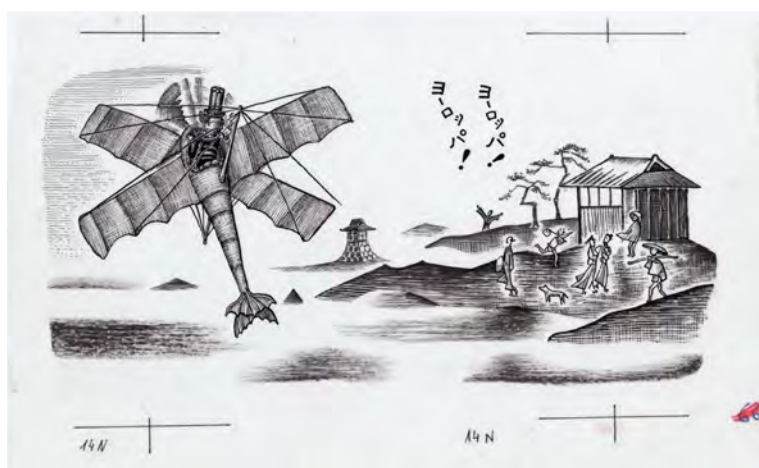


(Fig. 4) Interior de *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995). Una única página recoge cuatro de la anterior edición.

El proceso de construcción de cada imagen implica su fragmentación pues se encuentra dividida en dos originales (Figs. 5 y 6). Al dibujo de línea, donde modela los volúmenes con tramas, incorpora debajo otro enfoque diferente, ciñéndose a los tonos. En estos originales, junto al dibujo, se pueden apreciar indicaciones que orientan los procesos de fases posteriores: cada uno de ellos está centrado respecto a cuatro cruces de registro, marcas de corte, que indican además la posición correcta para que los dos originales coincidan en una sola ilustración. Aparece el número de orden, seguido de N (negro) o C (color), que diferencia su entintado posterior; y porcentajes del tamaño, que indican la reducción que deben aplicar en la reproducción de este material.



(Fig. 5) Original en papel vegetal (170 x 280 mm) que combina línea y mancha plana, pinceladas o rayados finos de tinta china. Las zonas dibujadas, correspondientes al entintado de color en el libro, ayudan a encerrar la ilustración y, aunque posee pocos detalles, realiza la combinación final.



(Fig. 6) Original en papel vegetal (170 x 280 mm) que combina el dibujo directo a línea y el rascado con una lanceta, para sacar las luces, sobre una superficie pintada de manera gruesa con tinta grasa sobre el soporte. Esta imagen, correspondiente al entintado de negro en el libro, es rica en detalles y texturas que ayudan a perfilar los contornos y a definir las formas.

se dice: "... "Aventuras de Mr. Boisset, ilustradas al buril por Francisco Meléndez."; su factura es diferente.

En base a los originales encontrados, podemos comprobar que cada ilustración se basa en dos o, incluso en algún caso, tres originales de mayor tamaño (Fig. 5 y 6). Ambos están realizados en papel vegetal de tal manera que, si se superponen, coinciden y forman un único dibujo.

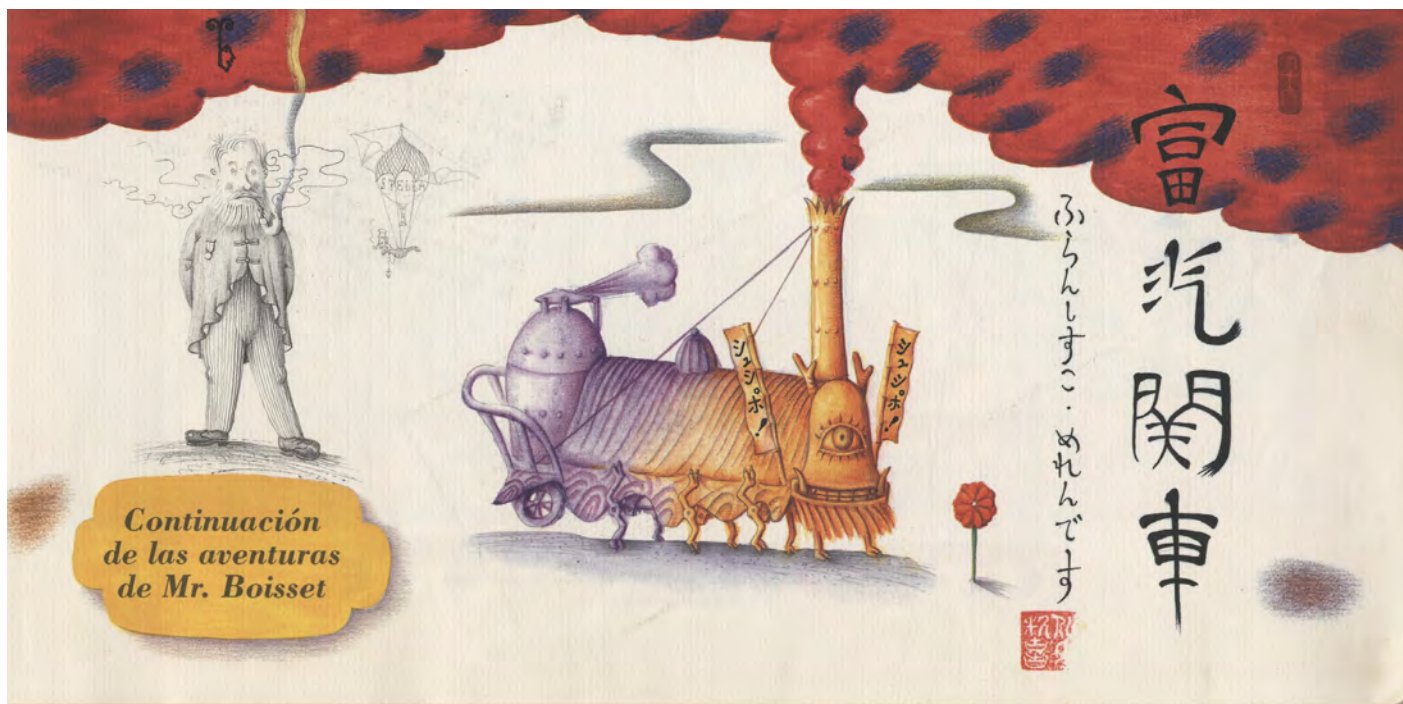
Las imágenes de esta primera parte del álbum poseen una huella que aparenta un origen xilográfico. Simulan ciertos aspectos específicos de este medio, como el vigor en ocasiones algo tosco de los trazos de la xilografía en facsímil. Y esto se combina con otros rayados más sutiles, a base de entramados de líneas blancas, equiparables a la tipificada como xilografía de tono, realizada por aquellos grabadores que a base de tramados y cruces lineales interpretaban los valores tonales de otras imágenes realizadas en aguadas o pinturas, buscando insinuar volúmenes o efectos de luz. En conjunto, resultan similares a los efectos de la xilografía a "contrafibra", donde el tallado del taco de madera se realizaba con buriles, instrumentos de corte muy preciso utilizados en el grabado calcográfico, a los que alude el propio ilustrador.

Meléndez intentó reproducir con el gesto directo de los dibujos a tinta, ciertos aspectos característicos de la xilografía: la síntesis de formas, el

contraste entre las superficies negras y los trazos blancos del papel, la irregularidad de los contornos perfilados, son cualidades gráfico-plásticas que coinciden con este tipo de imagen expresiva que simula el lenguaje específico del medio xilográfico. Sin embargo, alternó la dureza en el trazado y los bordes definidos, con los finos rayados paralelos. Y así, para simular la fina trama de líneas y puntos blancos y la gradación tonal de la xilografía a "contrafibra", cubrió el papel con tinta grasa que luego fue quitando, utilizando el recurso del rayado.

Analizando los originales, es destacable la riqueza de trazos, la libertad y expresividad del gesto, su densidad y la variedad de texturas y efectos gráficos. A través de las diversas y organizadas tramas lineales, consigue estructurar los planos espaciales de la escena y diferenciar las superficies según sus variaciones tonales o calidades.

Con la combinación de varias técnicas en diferentes capas, Meléndez incluye en el proceso de configuración de una sola imagen dos opciones expresivas diferentes: la que opta por el gesto como elemento expresivo dominante y la que se limita a un ajuste entre las formas. Esto implica planificar la imagen de dos modos distintos: afrontándola a través de la ejecución de tramas y su grosor de trazo; pero también en conjunción con otra concepción de la forma regida por sus llenos y sus huecos.



(Fig. 7) Portada de *Tomi-Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995)

La organización de este proceso implica una actitud reflexiva que contemple la integración de los trazados entre los dos originales y de sus tonos de impresión en la totalidad de la imagen final.

En la edición de 1995, *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995), *Aventuras de Mr. Boisset* es la historia introductoria y su protagonista el creador de Tomi, personaje principal de la siguiente.

En la portada de la segunda parte (Fig. 7), *Tomi-Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset*, encontramos a éste acompañado de un globo aerostático llamado Stella. Y a su lado se nos presenta al protagonista del relato que comienza.

El libro que recoge ambos relatos se presentó en formato apaisado (190 x 340 mm) con la cubierta blanca e impresión de caracteres japoneses en negro.

En la página de créditos se lee: *Industrias Gráficas Sansueña, los mejores impresores del orbe occidental, produjeron en el barrio de la Química 300 ejemplares de este libro tan cursi y tan precioso*”: *Tomi-kikansha o El tren Tomi. Que la Biblioteca de Lastanosa ofrece ahora cariñosamente a sus amistades.*

En la primera parte, la mayoría de los elementos de la primera edición desfilan compartiendo espacio en un total de 5 hojas, cambiando el color de la impresión de sepia a verde. En cada una de las páginas se puede apreciar un armazón interno que basa su unidad en la secuencia de cuatro espacios fragmentados (Fig. 4).

Al comparar ambas ediciones, Francisco Boisset, impresor de ambas, resaltó la acertada distribución de los elementos sobre los dos formatos: funcionan por igual separadamente o agrupados. Y recordaba cómo en la segunda edición tuvieron



(Fig. 8) *Aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995), p.1

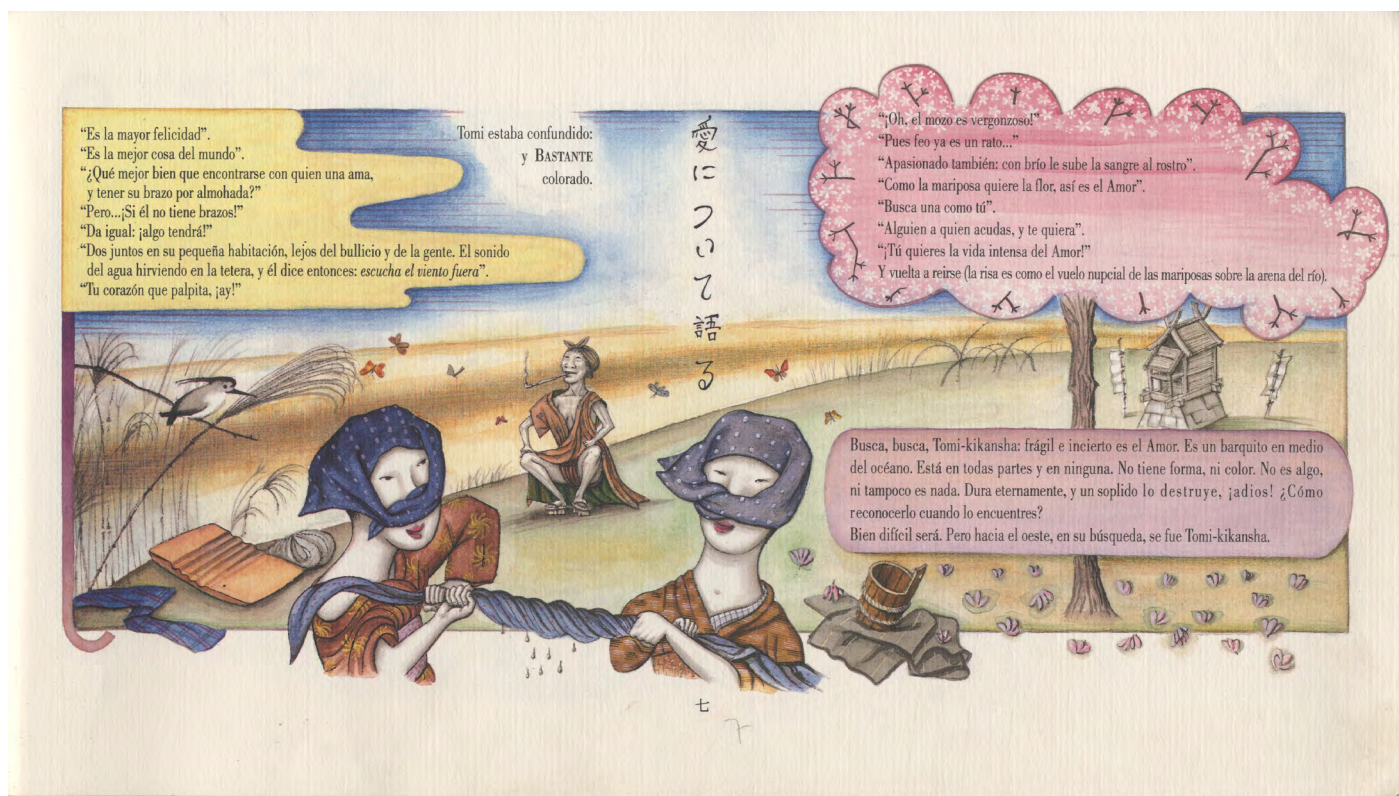
que buscar y ajustar un nuevo formato que, por indicaciones de Francisco Meléndez, debía ser muy apaisado y dar cabida a los elementos de la edición pasada manteniendo su continuidad. Entre los dos realizaron cambios y adaptaron los tamaños para que no interfirieran con el ritmo o la legibilidad del texto y las imágenes⁶.

De manera semejante al envoltorio que recubre la edición de 1993, también en esta la historia de Mr. Boisset se enmarca en el interior de una transparencia: se introduce (Fig. 8) y concluye entre dos hojas de papel vegetal que la separan claramente del siguiente relato.

La segunda parte se desarrolla en 46 páginas impresas en cuatricromía y numeradas con caracteres japoneses. A diferencia de la primera, los personajes y las escenas que nos muestra presentan un trata-

miento y un cromatismo refinado (Fig. 9). Y también las relaciones espaciales entre texto e imágenes son muy distintas en ambas partes pues, aunque la composición de las páginas siempre es muy fragmentada, la regularidad y la delimitación precisa de ambos códigos en la primera, contrasta con la variedad de combinaciones entre imagen y texto de la siguiente; donde los textos aparecen con frecuencia integrados con la imagen o en cartelas que forman parte de la propia ilustración. Ello da muestra de que Meléndez planifica la composición y las relaciones entre los elementos desde el origen del proyecto.

Su historia amalgama y enlaza habilidosamente una abundancia de apuntes sobre la civilización nipona. Son mimbres con los que compone una aventura que, a diferencia de otras anteriores, concluye fe-



(Fig. 9) Tomi-Kikansha:
Continuación de las aventuras de Mr. Boisset
(La Biblioteca de Lastanosa, 1995), p.7.

lizmente. Como es costumbre en el autor, nos los presenta a través de una estética transformada e interpretada de la misma cultura, que combina escritura, dibujos, sellos de piedra *hanko*, escritura *kanji*, *hiragana* y *katakana*.

También el tipo de acabado y la encuadernación fueron tomados en cuenta y decididos por Francisco Meléndez desde el principio, pues afectaban al proyecto general del libro. Para conseguir una encuadernación duradera y un producto final atractivo es necesario elegir adecuadamente el tipo de papel, pues su calidad suele ser el colofón del ejemplar impreso.

Además de los aspectos técnicos, Meléndez conoce el poder que tiene este material a la hora de comunicar entre líneas aprovechándolo para dar al libro la apariencia y las sensaciones ajustadas a sus temas.

En él combinó cuatro variedades de papel muy diferentes respecto a su superficie, color, peso⁷ y espesor⁸. Una variada combinación que destaca por la riqueza y el equilibrio de sensaciones contrastadas: entre opacidad y transparencia, tonos oscuros o muy claros, tactos rugosos o muy finos.

Para el interior del libro utilizó un papel verjurado antiguo, en un tono blanco-amarillento con una superficie mate y rugosa, en la que se pueden apreciar las líneas de la red y las marcas del rodilloafiligranador⁹. Es un papel poroso, con cuerpo y sin embargo no es pesado (160 g/m² aproximadamente). En las tapas, utilizó un papel gofrado, más denso y pesado (350 g/m aproximadamente), flexible y con relieves a modo de entelado. Su tinte es blanco natural en acabado plastificado, que al reflejar la luz le da brillo y luminosidad a

la superficie. Las dos hojas de papel que enmarcan y separan la primera parte, son de papel vegetal, muy fino y semitransparente.

Las guardas, técnicamente complicadas según nos explicó Francisco Boisset¹⁰, son de papel fino, ligero, muy liso y satinado, con impresiones realizadas por el propio ilustrador: estampaciones en dorado sobre un papel oscuro, color café (Fig. 10).

El origen de su diseño lo encontramos también en el cuaderno de Meléndez (pp. 46-47), donde traslada su admiración por ciertos detalles plásticos del arte japonés:

Por cierto, tengo que detenerme para alabar un poco el empleo del oro en pintura y artes decorativas que tiene esta gente. Me fijé atentamente ya en el M. Nacional de Tokyo. Algunas veces lo utilizan plano, de fondo. Cuando más me gusta es cuando lo salpican, acaso con una rejilla metálica o de tela gruesa como tarlatana, y una brocha recia.

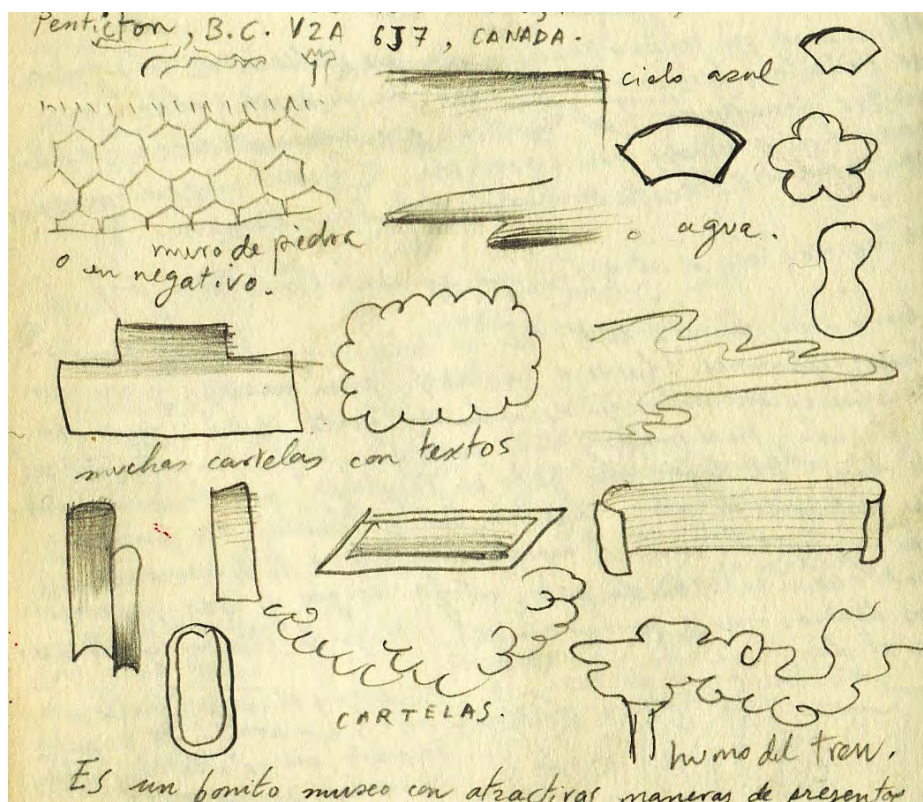
Días más tarde (pp. 128 y 129) registra, mediante dibujos y anotaciones escritas (Fig. 11),

su posible manufactura y la aplicación a su libro: *...topé con una tienda de materiales de pintura y compré tinta plata y oro para mi TOMI. Se usa con tamponcitos cuadrados, y con pincel y rejilla para difuminar. Se hacen mascarillas o reservas si se quiere un bonito sistema para representar montañas, con manchas de color planas que se superponen creando un nuevo tono.*

Las anotaciones de este tipo, referidas a los recursos gráfico-plásticos (Fig. 12), y también narrativos, que encuentra en su recorrido por Japón, son abundantes, resultando sorprendente el modo en que los traslada a su trabajo (Fig. 13 y 14). Ellas nos han permitido imaginar el proceso de observación, sensibilización y recopilación que ha precedido y originado el álbum. Hacen visible el modo en que surgen los temas y la manera en que Meléndez, durante la experiencia de su viaje, confecciona la historia y da forma a sus personajes. Pero, además, recogen las preguntas que Meléndez se planteó y que, previamente al trabajo creativo de ilustrador, ayudaron a definir tanto el concepto como el producto final.

Abajo: a la izquierda (Fig. 10) Detalle de las guardas de *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi- Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995). A la derecha, (Fig. 11) detalle de cuaderno p.129.





(Fig. 12) Detalle de cuaderno p. 90. Entre las páginas 81 y 83 del cuaderno explica como la lectura de *La Historia del Libro*¹¹ le sugirió algunas ideas:

... hacer una historia del arte para los niños, o un diccionario gracioso. [...] No me gustaría caer en tópicos ni valorar excesivamente al gremio al que pertenezco.

Entre otros muchos elementos ya nombra algunos de los que serán fundamentales en su álbum:

...En fin, tal vez el cándido de Voltaire, o una difícil historia japonesa: ¿un grabador? ¿un fabricante de cometas? ¿Un samurai, sin caer en convencionalismos

Abajo: a la izquierda (Fig. 13) Detalle de cuaderno p. 90 que recoge una marca de transportes. A la derecha, (Fig. 14) detalle de *Aventuras de Mr. Boisset*. Tomi- Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset (La Biblioteca de Lastanosa, 1995), p. 18.



pacifistas? ... Una historia sobre un impresor europeo del XIV o XV? [...] ¿Y un tren en China, o en Japón? Puede tener vida propia y acabar con buda [...] Otra historia de uno que quiso hacer eso, una enciclopedia, y en ella apuntaba todas las cosas que hay en el mundo. Eso suena bien. Un sabio ficticio del siglo XVIII o XIX, en bitono! En realidad, estas dos ideas no son novelas, sino retazos de cosas hilvanadas entre sí. [...] también hay que incluir los jardines en la historia del arte. ¿Y la arquitectura? “El tren de Stevenson”? “El cine mudo”? Con fotos de verdad, claro.

Creemos que todos estos motivos son la materia prima, objeto de relato, que Meléndez encontró en su viaje. Pero el sustrato común a todos ellos y que, creemos, es el contenido poético del álbum, podemos resumirlo con esta frase del autor (p. 38 de su cuaderno): “la alegría de los intercambios culturales”.

Una experiencia humana, atemporal, que Meléndez experimentó durante su estancia en Japón, especialmente en sus visitas a los museos que recreaban la entrada de los occidentales en Japón y la modernización de este país (Fig. 15). En concreto, sobre su paseo por el Museo Meiji Mura (ya mencionado en el apartado anterior dedicado a la biografía de Meléndez) escribe entre las páginas 52 y 61:

Hablo solo de los contenidos, pero téngase en cuenta que los



(Fig. 15) Uno de los lugares que Meléndez visitó en su recorrido por el Museo Meiji Mura (Inuyama, Japón) fue el *Oguma photo Studio*, que creemos representa bien el periodo de apertura de Japón recreado en el álbum.

edificios son hermosos a más no poder, además... Una barbería japonesa, una casita de verano muy mona de un occidental de 1870, llamado Lafcadio Wearn. Un teatro local, japanese style, con dos pisos para el público, [...]. Una casa de baños, toda de madera con cubas rectangulares. Una catedral de piedra de Kyoto, estilo USA. [...] El Oguma photo Studio, con retratos de unos esquiadores que llevan un solo bastón -de bambú, alto como un hombre y sin remate abajo. Oooooh!!! [...] Todo dentro de un parque y un lago!!! Salimos por la estación de ferrocarril con todos sus atrezos, y la máquina aún humeante por los paseos. No digo más por no cansar. Me marchó a Nagoya llevándome una colección de estampas y de recuerdos. Esta aproximación entre Oriente y Occidente que tanto le lla-

ma la atención es un motivo de su álbum, que sintetiza en el personaje de Tomi (Fig. 16), con la apariencia de una locomotora de vapor y los adornos de un festival de Kunchi¹².

Con una factura próxima a la de los últimos trabajos y menor intensidad que en los ochenta, Meléndez sigue ilustrando para otros. En 1995 publica *Animales de Aventura* (Altea, 1995), *Los cuentos del mago y el mago de los cuentos* (Ediciones de la Torre, 1995) y *El pequeño Carlos contra el Almirante* (Ayuntamiento Santa Cruz de Tenerife, 1995) y, al año siguiente, *El problema con los ferivales* (El Arca, 1996).

Por este último trabajo fue incluido en la Lista de Honor del Premio CCEI 1997, categoría de Ilustración. Y por las *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansa*

y *Animales de Aventura*, recibió en 1996 dos menciones especiales y fue incorporado a la lista de los mejores libros del año White Ravens 1996, que patrocina la Internationale Jugendbibliothek (Biblioteca Internacional de la Juventud) de Munich.

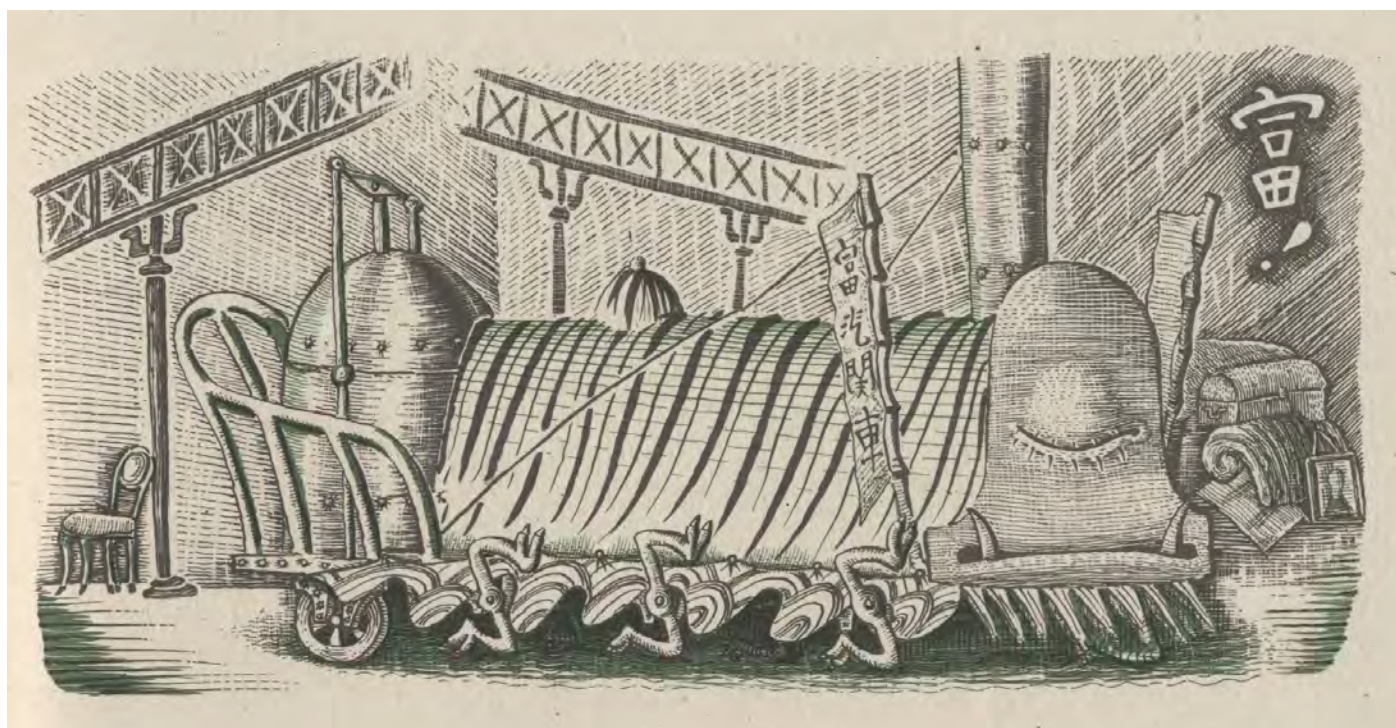
Sin embargo, a pesar de los reconocimientos y tras una brillante trayectoria, su actividad de ilustrador se ralentiza y de 1997 solo encontramos dos títulos: *La carpa de Trufaldino* (Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1997), para la cual Meléndez, de forma desinteresada, prestó imágenes procedentes de libros anteriores; y *Estampas de Navidad en la Europa Común* (Fundación BBV, 1997).

Dedicado a sus estudios de Teología en el Seminario Metropolitano de Zaragoza, renunció al mundo editorial, salvo en aisladas ocasiones en que desempeñó el papel de ilustrador, casi siempre en colaboración con Justo Nuñez Benito:

Nos referimos a *Cuentos de trenes* (Cremallo, 1998), dos encargos de Macmillan Heinemann ELT, *The Phantom of the Opera* (1998) y dos relatos, *The Legends of Sleepy Hollow and Rip Van Winkle* (2000), donde combina las aguadas de nogalina (un recurso técnico de gran simplicidad, aprendido de su amiga Asun Balzola) con trazos de plumilla, haciendo uso de composiciones colmadas de motivos, con mucha densidad, a la manera de los expresionistas alemanes.

Y otras dos publicaciones para Ollero & Ramos, ilustrando textos de Laura Esquivel. En *Íntimas suculencias* (1998), de estética semejante a los dos trabajos anteriores, los numerosos motivos y figuras que intercala se alojan y ajustan a bandas geométricas, que a su vez enmarcan el texto. Y *Estrellita marinera* (1999), donde combina nuevamente el trabajo de línea y claroscuro, con suaves lavados de color, donde

(Fig. 16) *Aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995), pp.26-27.



advertimos un tratamiento plural y diferente para las diversas ilustraciones, que da lugar a un resultado muy heterogéneo.

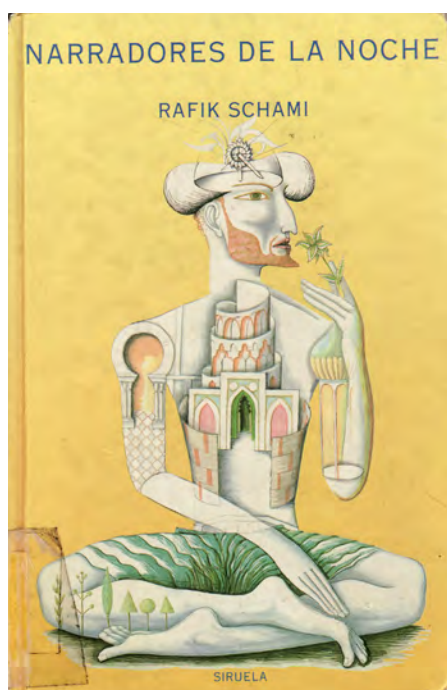
Ya no localizamos más libros ilustrados por F. Meléndez hasta *Los diarios de Adán y Eva* (Libros del Zorro Rojo) en 2010. El artista se había retirado y su regreso originó cumplidos y sorpresa por parte del sector. En este último trabajo, realizado con un portaminas Parker de grafito, sigue manteniendo su particular estilo y maestría en el dibujo. Meticuloso y muy elaborado, aplica los variados recursos de la línea. Son abundantes los detalles e información adicional que incorpora a través de las imágenes,

y que no figuran en el texto. Son recreaciones de una época que nos hacen verosímil la disparatada e inteligente historia que relata Twain. Y los anacronismos aportan pinceladas de humor que, junto a la teatralidad de los personajes y a su ironía, nos conducen de nuevo a la ficción.

Con la Institución «Fernando el Católico» ha realizado tres políticos, dedicados a Baltasar Gracián (2000), a Miguel Servet (2011) y a Jerónimo Zurita (2012), donde en ocho secuencias enlazadas, a la manera de *El viaje de Colonus*, relata con mucho humor y con detalle la vida y la obra de cada personaje.

3.2.2. Obra editorial con diseño de Francisco Meléndez

(Fig. 17) Cubierta de *Narradores de la noche* (Siruela, 1990).

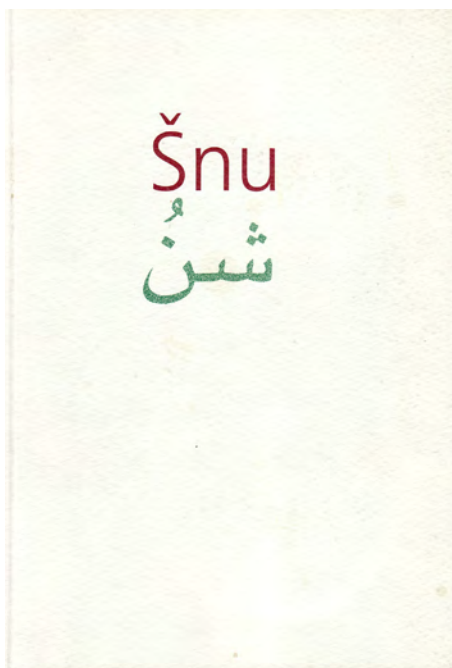


En ocasiones, Francisco Meléndez también desempeñó una labor en el diseño gráfico: concretamente en el diseño editorial.

Ya a partir de los años ochenta, comenzó una colaboración con la Universidad de Zaragoza encargándose, además, del diseño de colecciones para diversas instituciones aragonesas: la Institución «Fernando el Católico» (IFC), Publicaciones Universitarias de Zaragoza (PUZ), Ayuntamientos, Gobierno de Aragón, abundante material para la Biblioteca General de Aragón y campañas en apoyo a la lectura.

Con la IFC, en especial con la Cátedra Zurita, dirigida por Esteban Sarasa Sánchez y Eliseo Serrano Martín, colaboró en el proyecto *Atlas de Historia de Aragón*. Diseñó la Revista Jerónimo Zurita desde 1987 a 2005, a excepción de dos números. Realizó múltiples folletos divulgativos y carteles anunciadores. Colaboró en el *Diccionario Militar de Raimundo Sanz* (2007). Desde 2005 realiza con Antonio Bretón el diseño de portada en *De letras*.

Por iniciativa propia, y a través de La Biblioteca de Lastanosa, publicaría *Travesuras* (1992), donde ensayó con sus



(Fig. 18) Cubierta e ilustraciones del interior de *Snu, melotherapy-mix. Destrucción y análisis* (IFC, y UZ, 2001).

hermanos Alfonso y Pablo la potencialidad del diseño de escenografías.

En 1994 realiza para Siruela la cubierta de *El honesto mentiroso*, de Rafik Schami, editorial para la que ya había diseñado la portada de otro libro del mismo autor, *Narradores de la noche* (Fig. 17), en 1990.

Abajo, a la izquierda (Fig. 19) cubierta de *El gran circo* (Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2004).

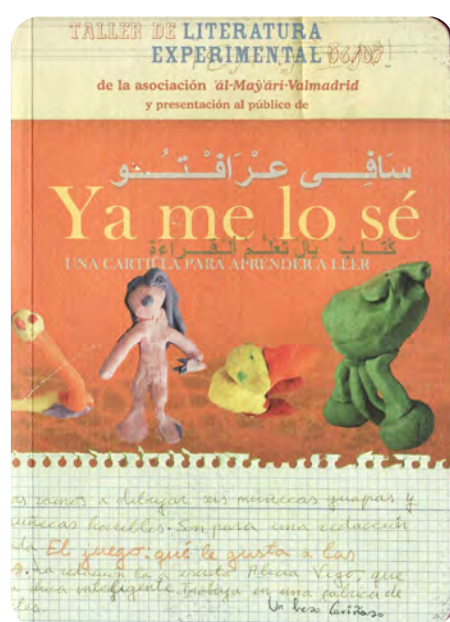
A la derecha, (Fig. 20) portada de *Ya me lo sé* (Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007).

En 2000, Meléndez se licenció en Ciencias Eclesiásticas por la U. Pontificia de Salamanca, presentado en aquella ocasión una tesina informal la publicación

Snu, melotherapy-mix, destrucción y anástasis (Institución «Fernando el Católico», U. Z., Facultad de Filosofía y Letras, 2001), amenizada con fotomontajes retocados digitalmente (Fig. 18); técnica en la que se introdujo a partir de esta obra.

Conocida es también su devoción al ex libris, a los que la revista *CLIJ*¹³ dedicó un precioso y gráfico artículo lleno de ilustraciones en color.

En la etapa actual, diseña y edita material didáctico sin ánimo de lucro a través de la agrupación 'âl-May'ârî-Valmadrid, instituida por él con la trabajadora social Virginia Martínez González, el economista Mario Fau Cubero y la investigadora canaria en LIJ Melu Vallejo de la Fe. Ejemplos de ello son dos cartillas de lectura, *El gran circo* (2004) (Fig. 19) y *Ya me lo sé* (2007) (Fig. 20), donde una vez más evidencia sus amplios conocimientos en la fabricación del libro y su exquisito gusto para diseñarlo.





(Fig. 21) *La nieta de Drácula*
('âl-May'ârî-Valmadrid, 2008).

El gran circo es una cartilla de lectura, realizada conjuntamente con los alumnos de primero de primaria de la comunidad de aprendizaje Cantín y Gamboa, durante el curso 2002-03, y publicada en 2004. Con el material en ella recopilado, y el seleccionado y reunido en el Taller de Literatura Experimental 06/07, se publicaría en 2007 *Ya me lo sé*, otra cartilla de primeras lecturas.

Las ilustraciones e historietas de ambas obras parten del trabajo de un alumnado heterogéneo, tratado y transformado digitalmente por Francisco Meléndez para su presentación al público.

La nieta de Drácula (2008) (Fig. 21) y *Misterios de Chicas* (2009) (Fig.22), son dos ejemplos de experimentación. Diferentes formatos, materiales y soportes, variedad de técnicas de reproducción y aplicación de las nuevas técnicas infográficas, que le dan pie a mezclar y jugar con multitud de fuentes y elementos gráficos.

(Fig. 22) *Misterios de Chicas*
('âl-May'ârî-Valmadrid, 2009).

El periódico *La nieta de Drácula* se publicó en 2008. *Misterios de Chicas* fue publicado en 2009, a modo de revista o suplemento femenino.

Al igual que en las cartillas, en la elaboración de estos ejemplares se emplean técnicas de trabajo cooperativo y construcción de texto libre. En ellos se recoge material escrito y dibujado por grupos sociales muy heterogéneos.

Analizado de manera general el conjunto de la obra de F. Meléndez, advertimos que a lo largo de la misma éste mantiene un marcado eclecticismo que le da un sello distintivo. La rebotante imaginación, la curiosidad sin limitación de ámbitos geográficos o temporales, la libertad y cierta anarquía metodológica en el uso de las técnicas, o la adaptación que de ellas hace en función de sus intereses, definen esta obra.



La nieta de Drácula
¡Anunciado en televisión!

Boletín Oficial	
Revista de Literatura	
Quincuagésimo 2009	
Sumario	
Editorial	3
Consejos	5
La familia	12
A lo macho	22
Amistades	28
Cine	34
Belleza	41
Terapias	44
Qué hacer	49
Placer central	54
El empujamiento	58
Arquitectura actual	66
La nieta de Drácula	67
Entrevista	69
Los locos y el arte	76

- Notas 1 Opinamos que la elaboración del libro implica ciertas actividades propias de la ilustración, como la concepción de la historia en imágenes y su secuencia, el estilo, el espacio, el dibujo y las técnicas. Y otras más próximas al diseño, como el formato, la tipografía, el papel, las cubiertas, su reproductibilidad, las tintas necesarias, troquelados...entre otros.
- 2 *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy (1759-1767)*, de Laurence Sterne. Obra burlona, ha sido considerada como una de las mejores novelas cómicas en lengua inglesa. Narrada de manera ingeniosa y en primera persona por el propio Tristram Sandy, la historia gira alrededor de las anécdotas domésticas de su entorno, y entre las cuales intercala temas muy variados, tales como la sexualidad, los insultos, la ingeniería militar, la filosofía,... Utiliza extravagantes tipografías y recursos gráficos, marcando las pausas mediante guiones de varias clases que ayudan al ritmo de la acción. Ofrece una página en blanco para que el lector retrate a su amada, o completamente en negro, para evocar sentimientos y sensaciones.
- 3 VV.AA. "Entrevista a Francisco Meléndez: realizada por estudiantes del centro IES Francisco Grande Covián", *Periódico del estudiante*, suplemento de *El Periódico de Aragón*, núm. 519, 10 abril 2012, p. 8.
- 4 JOHANSSON, Kaj; LUNDBERG, Peter y RYBERG Robert. *Manual de producción gráfica. Recetas*. Barcelona: Ed.GG, 2007, p. 9.
- 5 Entrevista con D. Francisco Boisset realizada en febrero de 2014
- 6 *Ibidem*
- 7 El gramaje alude al peso del papel, y en la mayoría de los países europeos se expresa en gramos por metro cuadrado (g/m²): el peso en gramos de un pliego de papel en un área de un metro cuadrado.
- 8 El espesor, también llamado mano o calibre, es el volumen específico o grosor del papel. Determina en gran medida las cualidades al tacto, su nivel de porosidad, la densidad y una primera impresión al hojear el libro. Para conseguir que el papel tenga cuerpo no siempre es necesario aumentar su peso. Es posible aumentar la mano de algunos papeles, como el papel verjurado antiguo, fabricándolos con más "aire" sin necesidad de añadirles más peso. De este modo se puede obtener un papel de peso común con diferente mano.
- 9 Cilindro de metal de la máquina Fourdrinier que entra en contacto con el papel cuando aún está húmedo para imprimir la marca de agua o las líneas características del papel vergé.
- 10 Entrevista con D. Francisco Boisset realizada en febrero de 2014
- 11 ESCOLAR, Hipólito. *La Historia del Libro*. Salamanca: FGSR, 1984.
- 12 El festival más famoso de Nagasaki que conoció Francisco Meléndez en la visita al Museo del Folklore de esta ciudad. En su cuaderno hace una bonita descripción que incluye en el álbum.
- 13 ANÓNIMO. "Colección de ex libris", *CLIJ*. Madrid: diciembre de 1990, núm. 23, pp. 38-41.
-

Catálogo razonado de la obra editorial ilustrada
de Francisco Meléndez

4. Catálogo razonado de la obra editorial ilustrada de Francisco Meléndez

Tras la búsqueda y revisión bibliográfica de aquellos títulos en los que Francisco Meléndez llevó a cabo la labor de ilustrador diseñamos una ficha que recogiera los datos relevantes de cada uno de los libros. Su finalidad no es la catalogación exhaustiva de cada uno de ellos, es simplemente instrumental: una herramienta cuya ordenación cronológica permita comparar el índice de trabajos publicados por el autor según las décadas y cuya visión conjunta nos permita comprender más fácilmente su evolución formal.

4.1. Justificación metodológica

Para llevar a cabo la selección y estructura de los elementos recogidos en la ficha bibliográfica de cada ejemplar nos guiamos por las directrices para la redacción de referencias bibliográficas marcadas por la Norma UNE-ISO 690:2013. Al margen de ciertos elementos de inclusión obligatoria hemos añadido algunos otros que consideramos de interés.

En las fichas ordenadas cronológicamente se dispondrán del siguiente modo los elementos seleccionados:

Autor: se incluirán como creadores las personas u organizaciones responsables del contenido de cada documento. En el caso de que haya dos o tres creadores, situación muy común en los libros y los álbumes ilustrados, aunque consideraremos al autor literario y al ilustrador dentro del mismo estatus, anotaremos en primer lugar el autor del texto como primer creador en orden inverso (el apellido en primer lugar y en mayúscula),

seguido del nombre en orden directo del autor de las imágenes indicando entre paréntesis dicha función.

En el caso de las obras publicadas bajo un nombre supuesto, añadiremos a continuación del seudónimo el nombre real del autor entre corchetes y precedido de «seud. de».

Título: la redacción del título se dará en cursiva y en la forma en que figura en la fuente consultada. En el caso de formas alternativas se usará el título en la lengua de la mayoría de los destinatarios. Si un título se considera excesivamente largo se abreviará omitiendo algunas palabras, siempre que no alteren su sentido.

Edición: se incluirá el número de la edición consultada, solo de la segunda en adelante.

Producción: los datos de producción incluidos se indicarán del siguiente modo:

Lugar: Editor, fecha de pro-

ducción. Título colección; número. Serie.

En el caso de dos nombres de lugar solo se anotará el primero. Y como editor se incluirá el organismo o la persona responsable de la producción del ejemplar en la fuente consultada. Si existieran múltiples editores y sus nombres figuraran igualmente destacados, se anotará solo el primero.

En la fecha de producción se anotará el año en cifras de la edición consultada y entre corchetes se indicará también el año de su primera edición cuando ambas no coincidan, dado que resulta de interés localizar su creación en el contexto de la producción editorial.

En el caso de que el libro perteneciera a alguna colección se incluirá además su título y seguido de punto y coma la numeración del ejemplar dentro de la misma, tal como aparece en la publicación, y la serie si la hubiera.

Identificadores: se incluirá el ISBN como número internacional normalizado que identifique la edición concreta del recurso. Y en caso de que este no apareciera en la fuente consultada su número de Depósito Legal.

Soporte: se incluirá información sobre la naturaleza del recurso y la forma en que es accesible. Sus dimensiones en milímetros, la altura seguida de la anchura, y el número de páginas en los mismos términos que utilice la fuente. En caso de ejemplares donde no aparezca la numeración de las páginas,

el número de las mismas aparecerá entre corchetes. Los datos incluidos se ordenarán del siguiente modo:

Tipo. Dimensiones: altura x anchura en mm. Número de páginas.

Lenguas: se mencionarán la lengua o lenguas de la edición consultada y si ha sido traducida, entre corchetes, solo aquellas otras lenguas de ediciones conocidas; además de no considerar como prioridad delimitarlas se suma la imposibilidad de acceder al total de ellas.

Temática: breve frase que oriente hacia una primera aproximación al ejemplar.

Premios y menciones especiales

Imágenes: información sobre el número de ilustraciones distinguiendo si son en color o B/N. Consideramos necesaria la aparición de imágenes si, como adelantábamos, nos sirven de herramienta en el seguimiento evolutivo del autor y como reflejo eficaz del amplio abanico de registros gráficos del autor. Se incluirá la imagen de la cubierta anterior y alguna/as ilustraciones o elementos gráficos del interior que se consideren significativas para ejemplificar dichos registros, indicando en su pie la página correspondiente. En caso de conocer la existencia de reediciones que incluyan variaciones sustanciales en las ilustraciones se mencionarán remitiendo a su edición.

4.2. Fichas catalográficas

La obra editorial ilustrada de Francisco Meléndez

FICHA CATALOGRÁFICA nº. 1
El hombre del aire libre

GASTON, Rafael y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El hombre del aire libre

Zaragoza: Ayuntamiento, Delegación de Enseñanza y Guarderías, 1984.

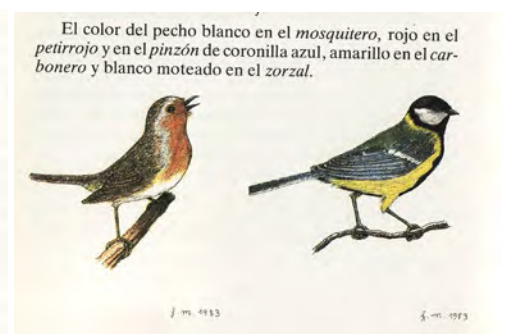
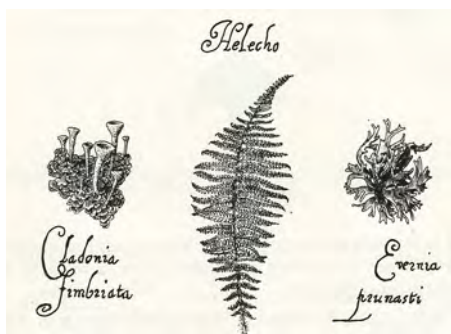
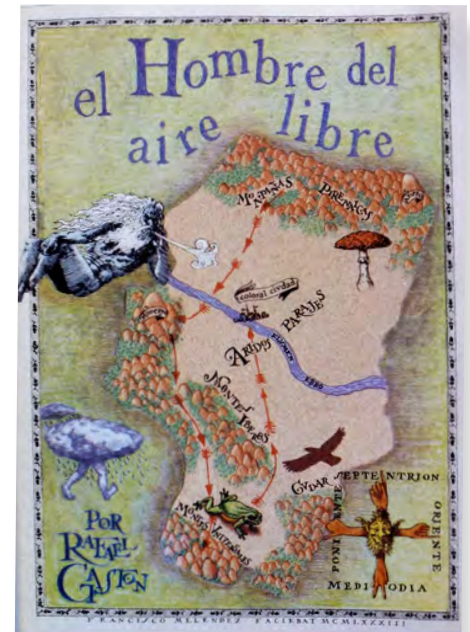
ISBN 84-500-9622-7.

Texto impreso. 240 x 170 mm. 142 p.

Español.

Ambientado en los bosques de Pirineo aragonés, glosa un viaje a través de la naturaleza y la relación de plenitud con la misma a través de descripciones del entorno.

Incluye 30 ilustraciones en B/N; 27 a color y 3 dibujos de filigrana.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 2

*Viaje a una casa tradicional aragonesa
del valle medio del Ebro*

AZNAR GRASA, José y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Esta es la obra llamada Viaje a una casa tradicional aragonesa del valle medio del Ebro

3.ª edición.

Zaragoza: Diputación General de Aragón, 2002 [1985].

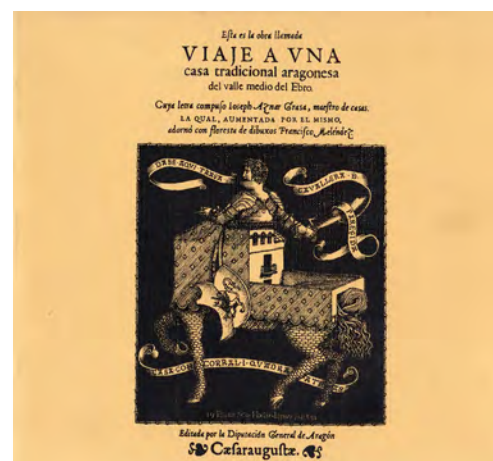
ISBN 84- 505-0875-4.

Texto impreso. 240 x 215 mm. 97 p.

Español.

El autor, arquitecto zaragozano, estudia el emplazamiento, partes y funciones de las casas populares aragonesas; su interacción con el ambiente y la función de los materiales y las zonas, así como ciertos aspectos de su edificación.

Incluye 57 ilustraciones en B/N, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 3

Vida de San Úrbez

MELÉNDEZ, Francisco.

Vida de San Úrbez

Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1986.

Rolde.

Español.

Rollo publicado en forma de políptico, presenta pasajes de la vida del santo eremita.

Ilustración continua, en duotono, enlazada hábilmente con el texto.

VIDA DE SAN ÚRBEZ



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 4
El valle de los Cocuyos

DÍAZ, Gloria Cecilia y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El valle de los Cocuyos

4.ª edición.

Madrid: SM, 1989 [1986]. El barco de vapor; 103. Serie roja.

ISBN 84-348-1939-2.

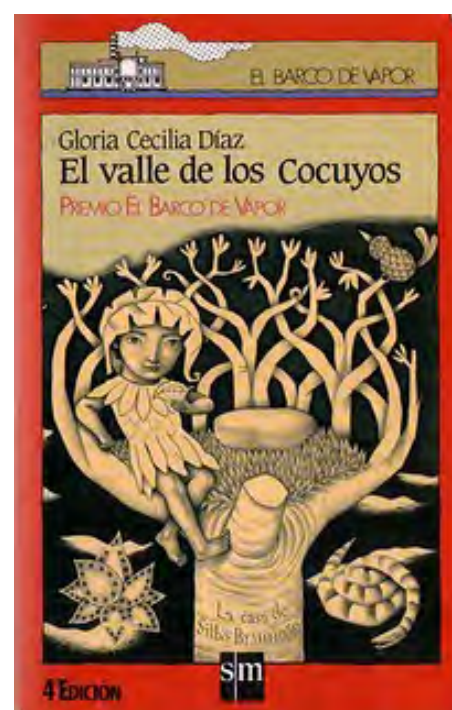
Texto impreso. 190 x 123 mm. 127 p.

Español.

Fantástica aventura enmarcada en la literatura mágica.

Premio *El barco de vapor* en 1985.

Incluye 11 ilustraciones en B/N, dos de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 5
Bigulín. Segundo curso de educación musical.

COSCULLUELA, María Ángeles (directora técnica y coordinadora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Bigulín: segundo curso de educación musical

Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1986.

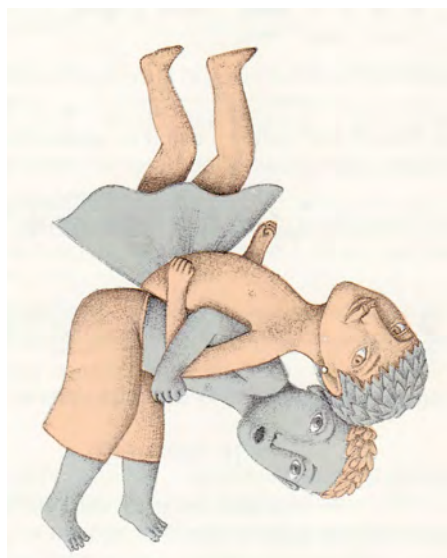
ISBN 84-505-4755-5.

Texto impreso. 220 x 150 mm. 303 p.

Español.

Proyecto educativo en colaboración con un equipo de profesores de la didáctica musical.

Incluye 20 ilustraciones en B/N o combinaciones de dorado-verde y plata-rosa, algunas de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 6
Sacha en el reino de los árboles

ALEGRÍA, Ciro y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Sacha en el reino de los árboles

Madrid: Alfaguara, 1986. Juvenil Alfaguara; 224.

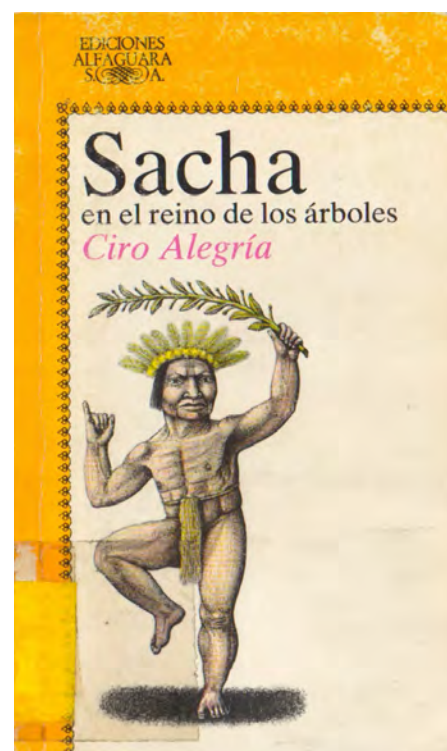
ISBN 84-204-3693-3.

Texto impreso. 190 x 120 mm. 94 p.

Español.

Relato sobre Sacha, un muchacho que vive en la selva amazónica junto a sus padres.

Incluye 17 ilustraciones en B/N, una de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 7
La oveja negra y demás fábulas

MONTERROSO, Augusto y Francisco MELÉNDEZ
 (ilustrador).

La oveja negra y demás fábulas

Madrid: Alfaguara, 1986. Juvenil Alfaguara; 229.

ISBN 84-204-4117-1.

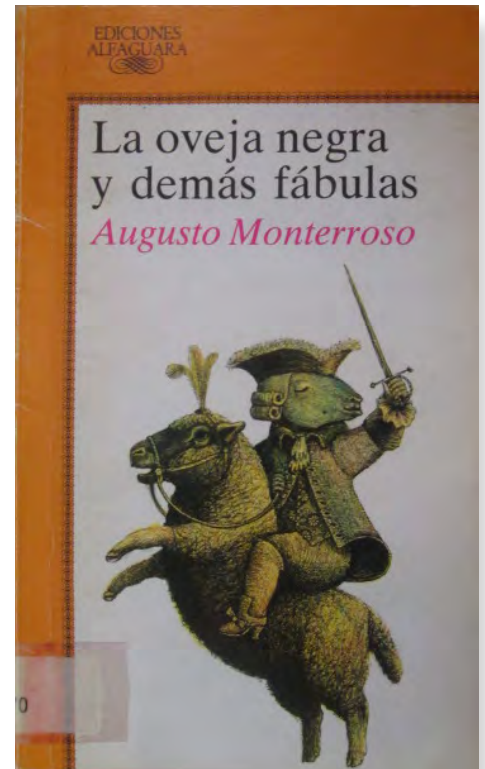
Texto impreso. 190 x 120 mm. 92 p.

Español.

Pertenciente al género de la fábula, narra historias protagonizadas por animales de las que cabe extraer enseñanzas referidas al mundo de los humanos. Dentro del género, supone su renovación y adaptación a la sátira y la parodia modernas.

Premio Nacional de Ilustración de Libros Infantiles y Juveniles 1987.

Incluye 40 ilustraciones en B/N, 15 de ellas a una página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 8

Once animales con alma y uno con garras

ALEGRÍA, Ciro y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Once animales con alma y uno con garras

Madrid: Alfaguara, 1987. Juvenil Alfaguara; 263.

ISBN 84-204-4531-2.

Texto impreso. 190 x 120 mm. 109 p.

Español.

Relatos protagonizados por animales que permiten ofrecer al lector la realidad del paisaje y las costumbres de la selva.

Incluye 12 ilustraciones en B/N.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 9
La noche de las papeleras

MARQUINA, Eugenia y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La noche de las papeleras

Zaragoza: Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, 1987.

ISBN 84-505-5554-X.

Texto impreso. 210 x 200 mm. [36] p.

Español.

Narra la aventura nocturna de un niño y su perro, que hace reflexionar sobre la importancia y necesidad de respetar el entorno desde la infancia.

Incluye 11 ilustraciones a una página y a color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 10
Jacobo no es un pobre diablo

HEISER-KORIOOTH, Gabriele. Lola ROMERO (traductora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Jacobo no es un pobre diablo

Décima edición.

Madrid: SM, 1997 [1987]. El barco de vapor; 26. Serie azul.

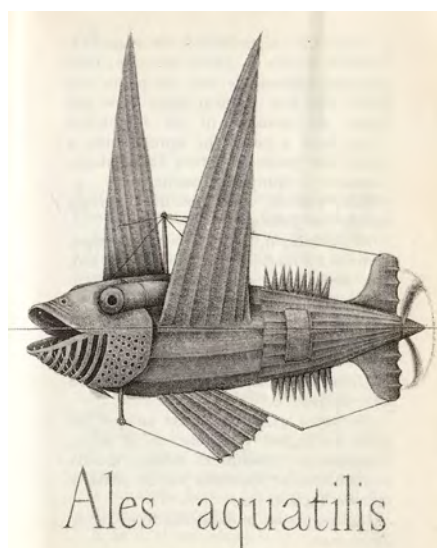
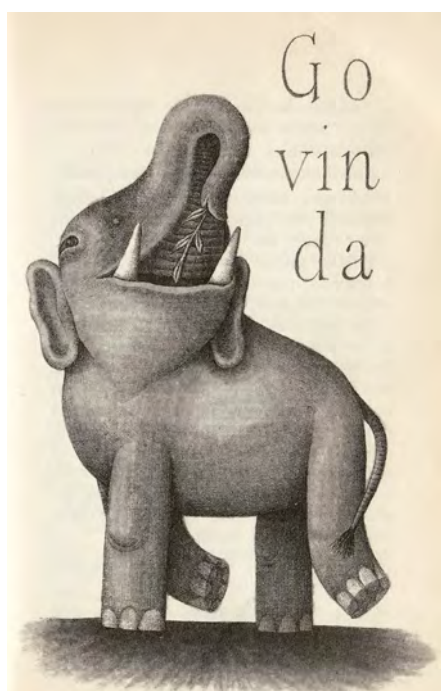
ISBN 84-348-2248-2.

Texto impreso. 190 x 120 mm. 102 p.

Español.

Narra las aventuras de Jacobo, un albatros que, aunque no sabe volar, sabe hacer muy bien otras cosas.

Incluye 12 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página. En la primera edición las ilustraciones se presentaron en B/N manteniéndose casi las mismas, a excepción de tres, coloreadas para esta edición.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 11
Los machafatos

ARMIJO, Consuelo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Los machafatos

Quinta edición.

Zaragoza: Edelvives, 1994 [1987]. Ala Delta; 6. Serie roja.

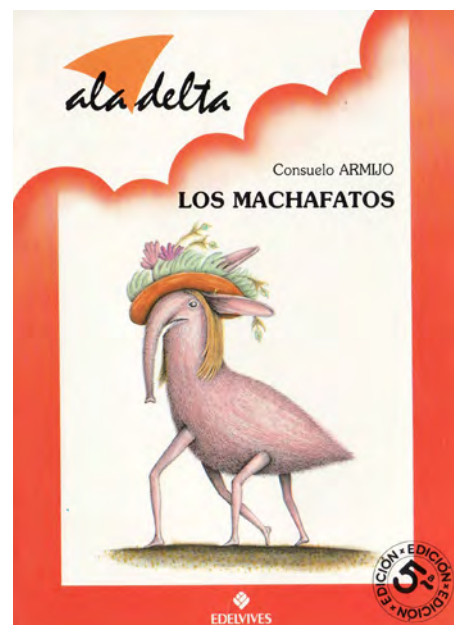
ISBN 84-263-1313-2.

Texto impreso. 180 x 130 mm. 48 p.

Español [Euskera].

La autora inventa personajes fantásticos, que pueden tener variedad de combinaciones y metamorfosis, y a los que les encanta caminar.

Incluye 20 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 12
Los buscadores de tesoros

NESBIT, Edith. Juan M. SAN MIGUEL (traductor) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Los buscadores de tesoros

Segunda edición.

Madrid: S.M., 1989 [1987]. El barco de vapor; 131. Serie roja.

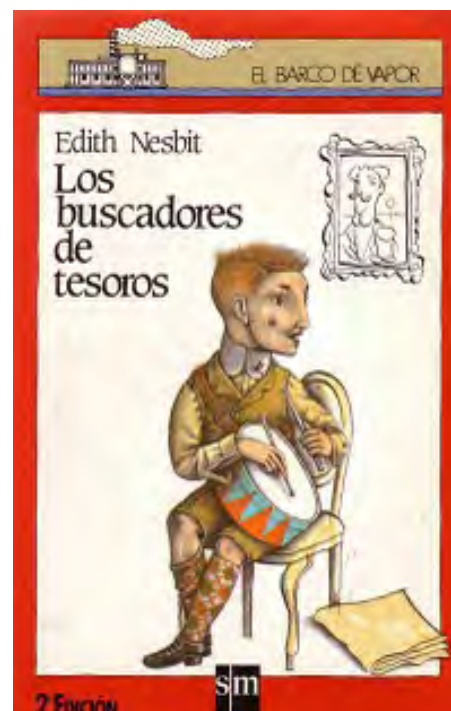
ISBN 84-348-2294-6.

Texto impreso. 190 x 120 mm. 185 p.

Español.

Uno de los hermanos Bastable nos relata las divertidas aventuras de que disfrutaban buscando tesoros escondidos; hasta encontrar algo más que una fortuna familiar.

Incluye 7 ilustraciones en B/N, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 13

El Cascanueces y el Rey de los Ratones

HOFFMANN, Ernst T. A. Carmen BRAVO-VILLASANTE (traductora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El Cascanueces y el rey de los ratones

Madrid: Mondadori, 1987.

ISBN 84-397-1156-5.

Texto impreso. 248 x 177 mm. 94 p.

Español.

Uno de los cuentos más fantásticos que se hallan escrito para niños, donde la realidad cotidiana se trasmuta en maravilloso entorno, gracias a la genialidad del espíritu de su autor.

Incluye 16 ilustraciones en B/N y en color, cuatro de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 14
Los viajes de Gulliver

SWIFT, Jonathan. Autor: Pedro BARBADILLO GÓMEZ (traductor) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Los viajes de Gulliver

Segunda edición.

Madrid: S.M., 1988 [1988]. La Ballena blanca; 13.

ISBN 84-348-2372-1.

Texto impreso. 225 x 155 mm. 273 p.

Español.

Novela publicada en 1726, aparentemente se trata de un libro que relata los viajes del capitán Lemuel Gulliver por países pintorescos. Sin embargo, es considerada una obra suprema de humor negro y un ataque contra la humanidad civilizada.

Incluye 27 ilustraciones a color, cuatro de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 15
Los cuentos de mis hijos

QUIROGA, Horacio y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Los cuentos de mis hijos

Madrid: Alfaguara, 1988. Juvenil Alfaguara; 313.

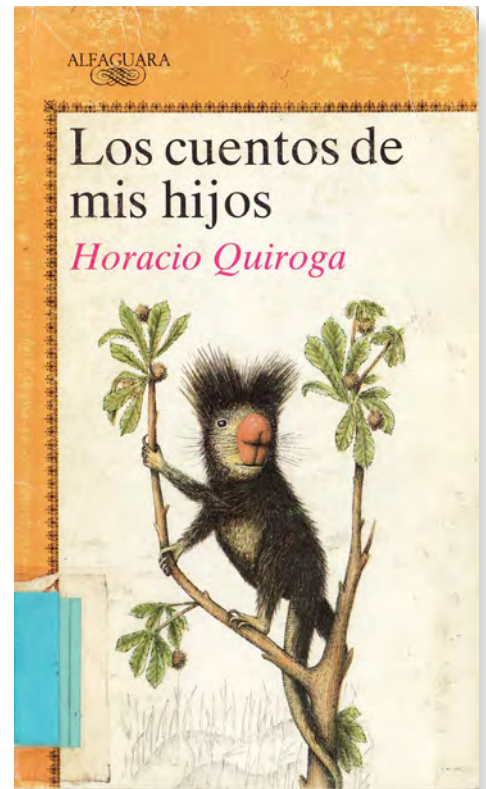
ISBN 84-204-4585-1.

Texto impreso. 190 x 120 mm. 96 p.

Español.

Libro de relatos breves que el autor dedicó a sus dos hijos, Eglé y Darío, de cinco y cuatro años. Según comentario incluido, "...es un libro en el que se unen sabiamente la realidad y la fantasía. En estos cuentos se expresa la ternura y la gracia, y también la dureza de la experiencia vital,...".

Incluye 10 ilustraciones en B/N, dos de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 16

La huida

MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La huida.

Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

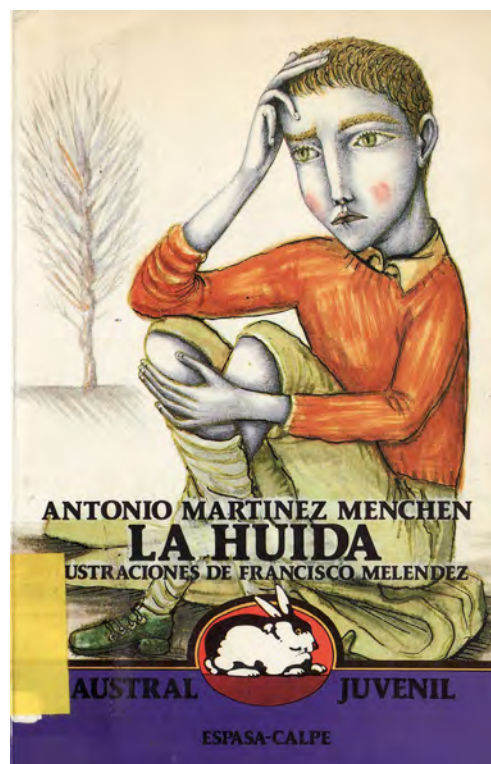
ISBN 84-239-2792-X.

Texto impreso. 180 x 120 mm. 100 p.

Español.

Tras sus malos resultados escolares, un niño llamado Paco, escapa de su casa en la ciudad en un camión de pescado. Durante los dos días que dura la huida, encuentra algunos personajes que ya no olvidará. El relato comienza de una manera realista y se transforma en una narración fantástica.

Incluye 26 ilustraciones en B/N.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 17
Cuentos para la hora de los postres

ALIBÉS, Maria Dolores. Miguel Ángel MORENO (traductor) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Cuentos para la hora de los postres

Séptima edición.

Zaragoza: Luis Vives, 1994 [1988]. Ala Delta; 33. Serie verde.

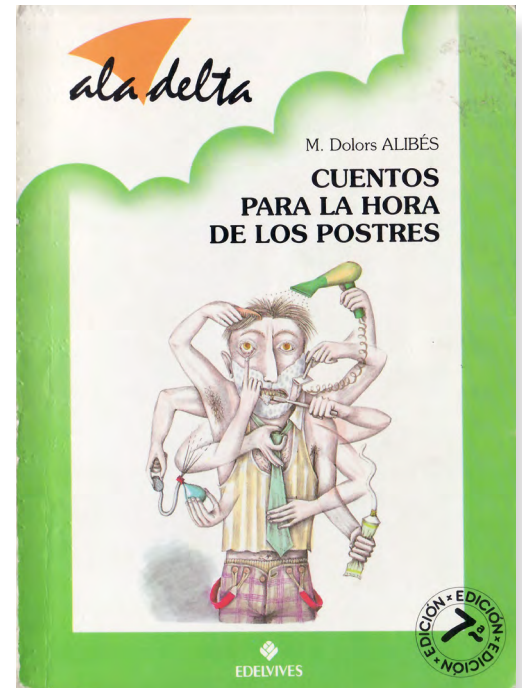
ISBN 84-263-1414-7.

Texto impreso. 180 x 130 mm. 107 p.

Español [Catalán].

Historias breves, casi siempre de final incierto, alguna de las cuales es considerada por la propia escritora, como se nos dice en la presentación del libro, "...homenaje a la imaginación humana".

Incluye 13 ilustraciones en color, dos de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 18
La isla de las ballenas

HERRERA, Juan Ignacio y Francisco MELÉNDEZ
 (ilustrador).

La isla de las ballenas

Gijón: Júcar, 1988. Unicornio; 16.

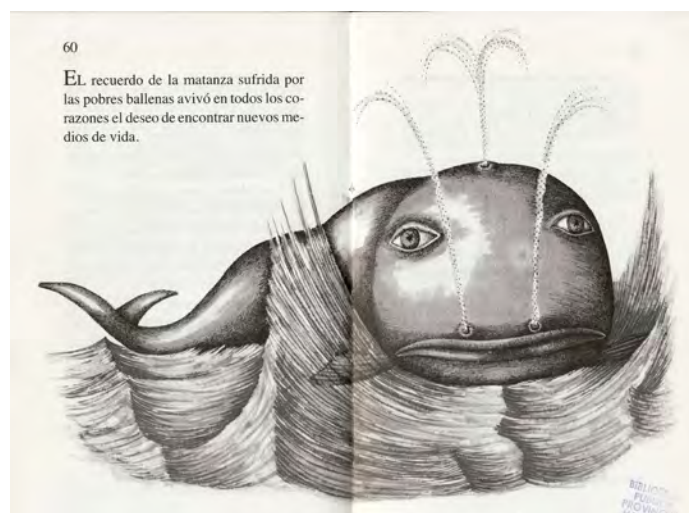
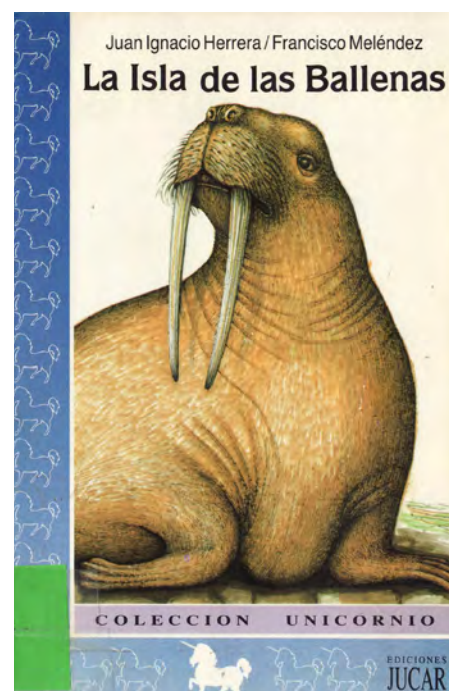
ISBN 84-334-9522-4.

Texto impreso. 200 x 130 mm. 63 p.

Español.

En la isla de las ballenas la existencia era plácida. El capitán Dock y sus muchachos salían a la mar cuando sus despensas quedaban vacías. Pero un día, la paz de la isla se vio alterada.

Incluye cinco ilustraciones en B/N a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 19
Las diez ciudades

ARGILLI, Marcello. Mario MERLINO (traductor) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Las diez ciudades

Barcelona: Noguer, 1988. Cuatro vientos; 64.

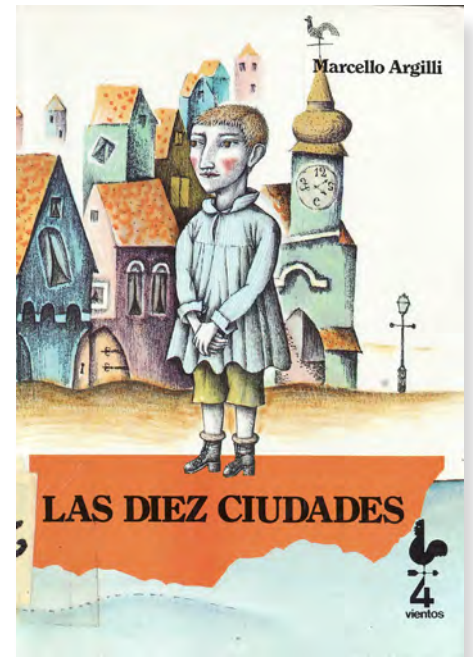
ISBN 84-279-3173-5.

Texto impreso. 200 x 140 mm. 126 p.

Español.

Serie de diez relatos donde aparecen diez ciudades fabuladas, en las que el autor plantea una hipótesis y relata las vicisitudes de la historia de cada una, teniendo en cuenta las características que diferencian unas de otras.

Con diez ilustraciones en B/N a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 20
Los machafatos siguen andando

ARMIJO, Consuelo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Los machafatos siguen andando

Zaragoza: Edelvives, 1989. Ala Delta; 91. Serie roja

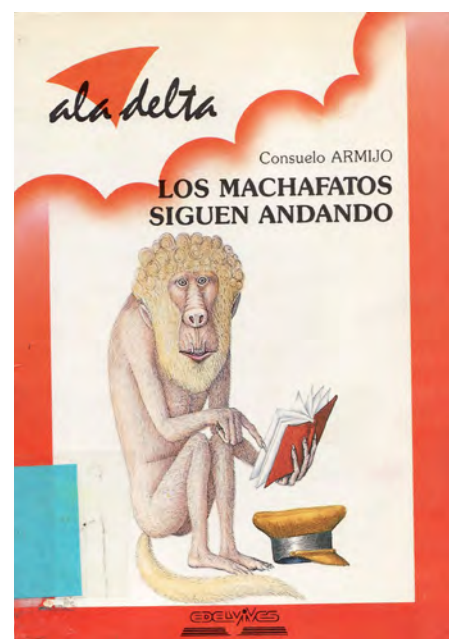
ISBN 84-263-1649-2.

Texto impreso. 180 x 130 mm. 61 p.

Español [Euskera].

Reaparición de los personajes del libro de similar nombre ARMIJO, *Los machafatos*, en la ciudad algo cambiada y sus peripecias.

Incluye 24 ilustraciones a color, seis de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 21

Ocho cuentos del perrito y la gatita

CAPEK, Josef. Clara JANÉS (traductora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Ocho cuentos del perrito y la gatita

Madrid: Espasa-Calpe, 1989. Austral juvenil; 105.

ISBN 84-239-2805-5.

Texto impreso. 180 x 120 mm. 132 p.

Español.

Divertidas situaciones desarrolladas por el escritor entre un perrito y una gatita que viven solos en una casa cerca del bosque y que desean comportarse como harían dos niños responsables.

Incluye 21 ilustraciones en B/N.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 22

El verdadero inventor del buque submarino

MELÉNDEZ, Francisco.

El verdadero inventor del buque submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado

Barcelona: Ediciones B, 1989.

ISBN 84-406-0984-1.

Texto impreso. 255 x 346 mm. 68 p.

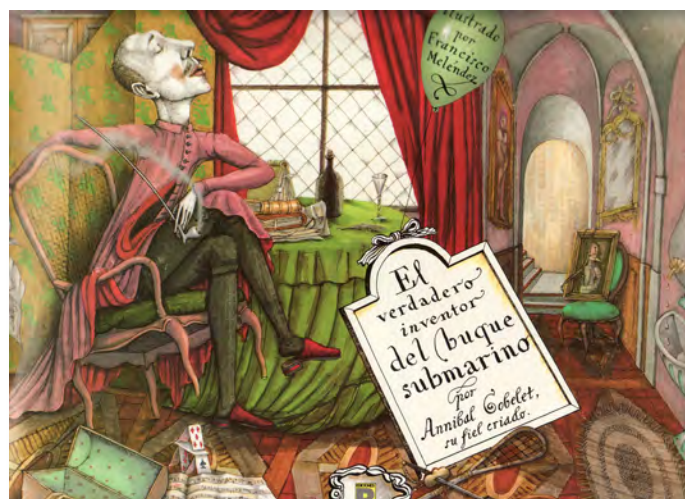
Español [Inglés].

Narración en primera persona de Annibal Gobelet, criado de Tobías Chimérique, sobre las andanzas e infortunios de su amo, seducido por una ninfa marina. Éste, caballero y entendido en artes, ciencias y mecánica, es poco conocedor del amor y sus intrínquilis.

Esta obra fue galardonada en 1990 por el Ministerio de Cultura con el Premio *Liber* al

libro mejor editado y recibió la medalla de plata en la exposición *Los libros más bellos del mundo*, celebrada en Leipzig.

Incluye 24 ilustraciones a color, quince de ellas a una página.



rojo. El cabo dio la vuelta a la mejor peluca, que estaba guardada del revés, e intentó peinarla lo mejor que pudo. Después de tantos años inactiva, la peluca se mostraba rebelde, obstinándose en formar bucles solamente en aquellas partes que habían de quedar lisas, mientras que las que Annibal pretendía rizar permanecían rígidas como un cadáver.

Pese a todos estos inconvenientes, avanzaban por los campos como un ejército con todas las banderas desplegadas. La casaca relucía al sol como una armadura, y el cabo iba repasando la lección enfundado en un distinguido traje de color ala de mosca.

FICHA CATALOGRÁFICA nº. 23
El gigante de la selva

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El gigante de la selva

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

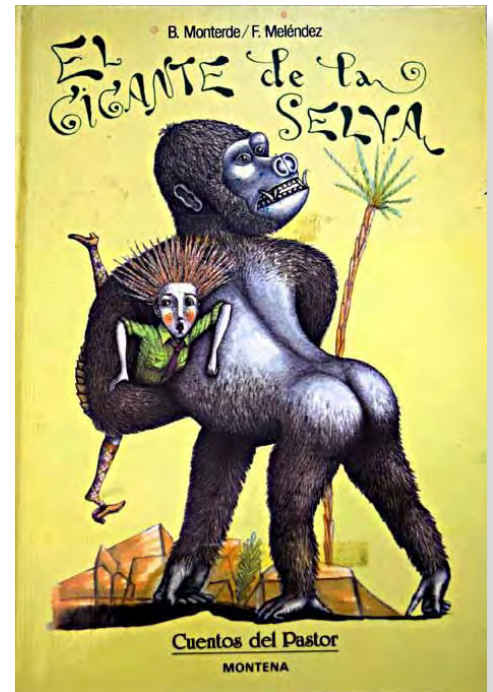
ISBN 84-397-1630-3.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 12 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 24
La sortija milagrosa

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La sortija milagrosa

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

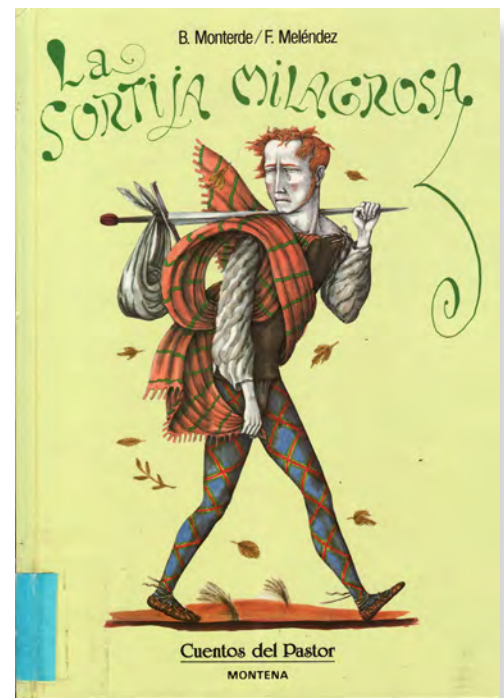
ISBN 84-397-1634-6.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 11 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 25
El anillo de Simplicio

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El anillo de Simplicio

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

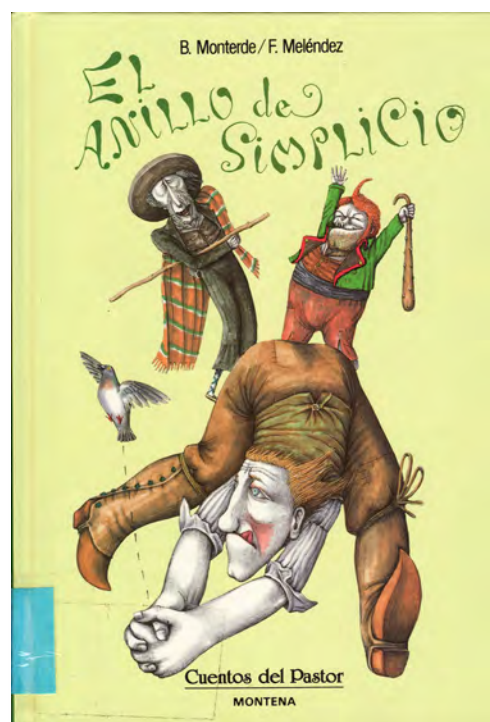
ISBN 84-397-1635-4.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 12 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 26
La calabaza de la suerte

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La calabaza de la suerte

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

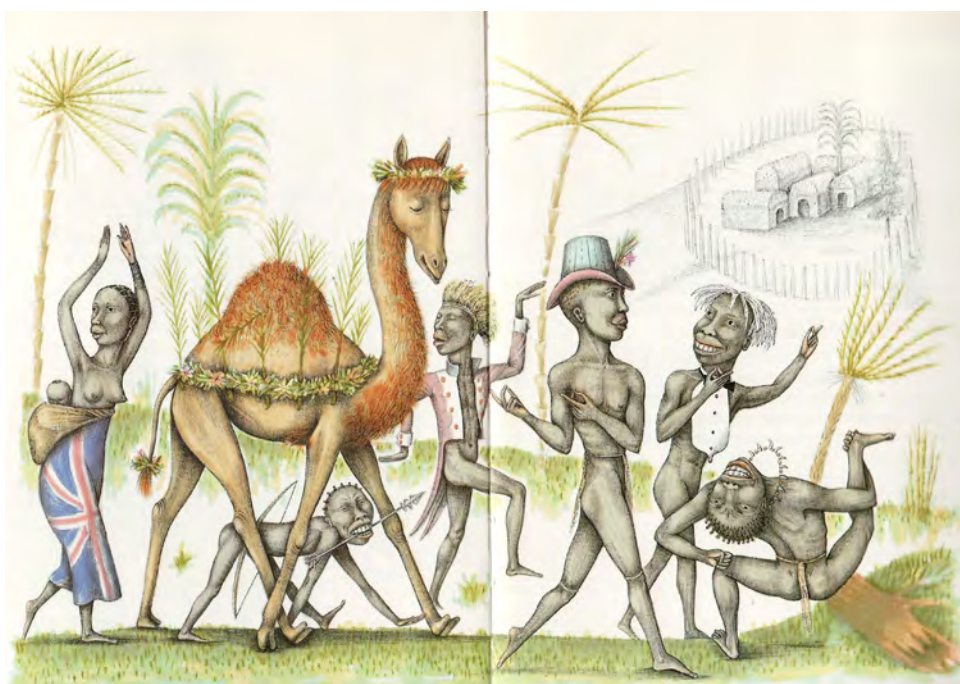
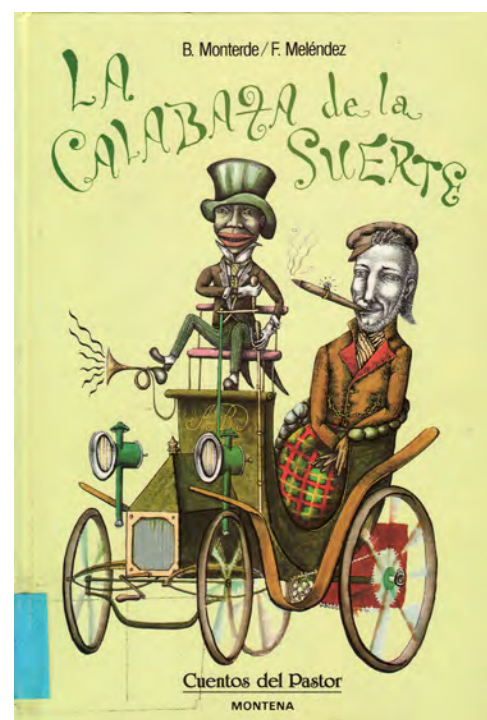
ISBN 84-397-1636-2.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 11 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 27
La hija del minero

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La hija del minero

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

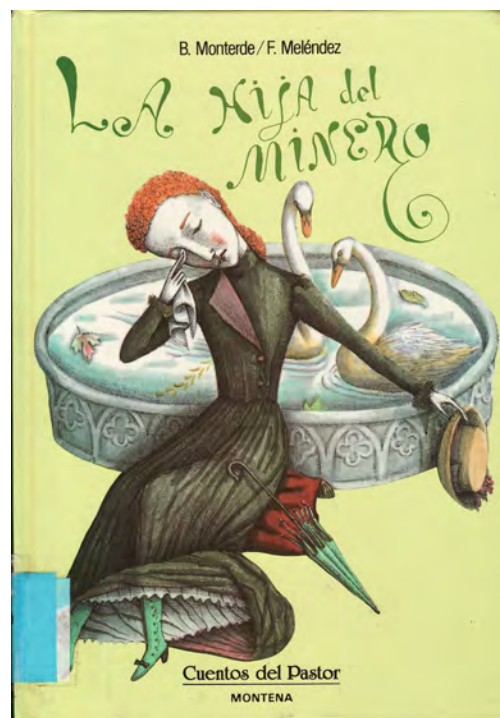
ISBN 84-397-1631-1.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 11 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 28
La amazona de los bosques

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La amazona de los bosques

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

ISBN 84-397-1632-X.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 12 ilustraciones a color, tres de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 29
El delfín de oro

MONTERDE, Bernardo y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El delfín de oro

Madrid: Montena, 1989. Cuentos del Pastor.

ISBN 84-397-1633-8.

Texto impreso. 250 x 175 mm. 32 p.

Español.

Cuento de carácter tradicional que recrea una candorosa historia popular, combinada con la narración propia del autor, manteniendo la progresión común a la tradición oral de la literatura infantil.

Incluye 10 ilustraciones a color, cuatro de ellas a doble página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 30
Leopold. La conquista del aire.

MELÉNDEZ, Francisco.

Leopold. La conquista del aire por Oskar Keks

Barcelona: Aura Comunicación, 1991.

ISBN 84-87711-20-0.

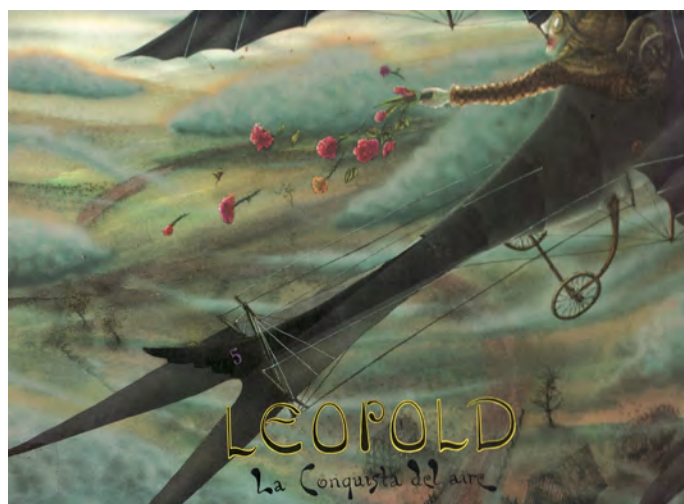
Texto impreso. 250 x 340 mm. [72] p.

Español [Catalán, Inglés].

Narra las ocurrencias, los ideales y las aventuras de tres amigos: Leopold, Gustav y Max. A finales del siglo XIX, en algún lugar de Centroeuropa y en el umbral de la aviación moderna, estos tres personajes se entregan a la construcción de ingenios aerostáticos que les permitan conquistar el espacio aéreo.

Esta obra recibió el Premio Nacional de Ilustración en 1992.

Todas las páginas ilustradas con 42 ilustraciones a sangre y en color



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 31
El peculiar rally París-Pekín

MELÉNDEZ, Francisco.

El peculiar rally París-Pekín

Barcelona: Aura Comunicación, 1991.

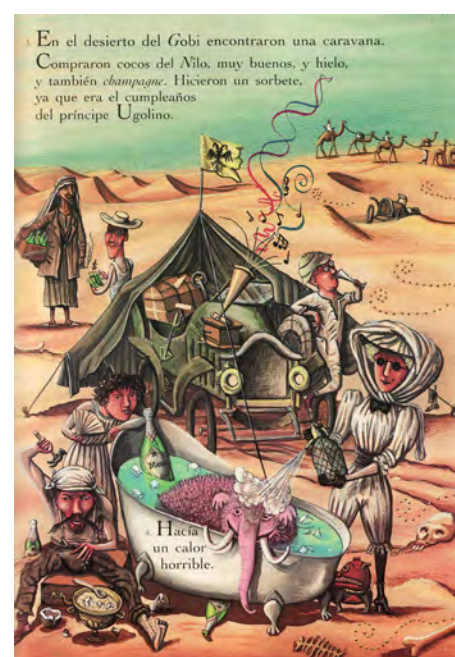
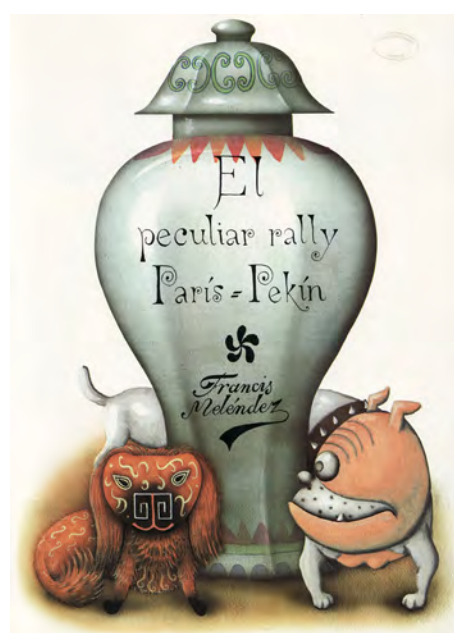
ISBN 84-87711-22-7.

Texto impreso. 300 x 210 mm. [32] p.

Español.

Divertida aventura sobre una carrera de automóviles y sus intrépidos conductores; el príncipe Ugolino Cornelio, Curtius Melikon con su perro «Bug» y Pavla Stolichkoskaya, entre otros, en su camino hacia China. Atravesarán desiertos, montañas y peligros.

Todas las páginas ilustradas a sangre y en color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 32

Trivium, Quadrivium Et novum Sexivium

JUNKER, Nikolaudis. Virginia TABUENCA (traductora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Trivium, quadrivium Et novum Sexivium.

Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991.

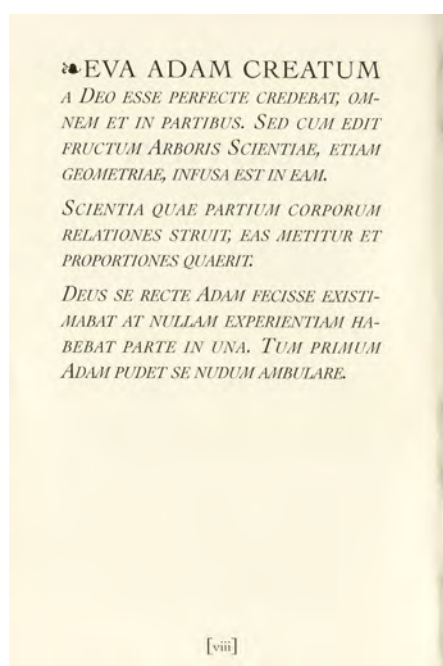
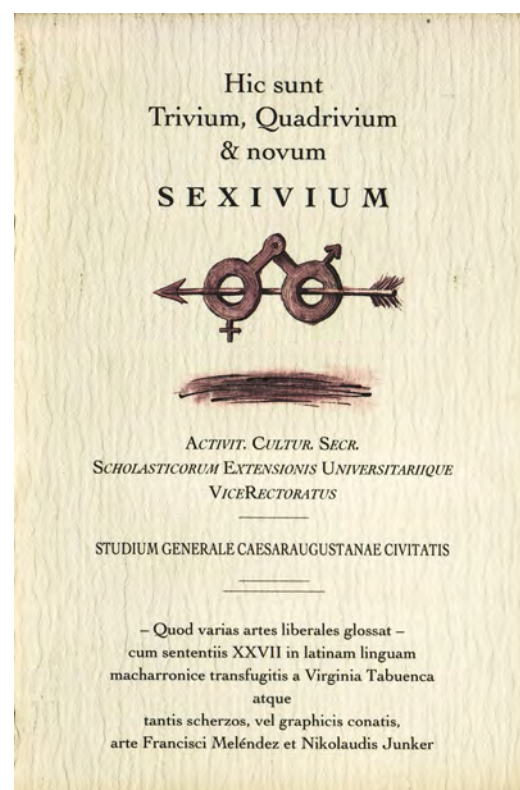
N.º depósito legal Z 2341-1991

Texto impreso. 150 x 100 mm. LXI p.

Latín.

Edición costeada a medias con el propio ilustrador a través de su sello editorial, Biblioteca de Lastanosa, con la intención de obsequiar a los nuevos estudiantes de aquel curso académico. Repasa en clave de humor las diversas áreas de conocimiento, conectadas a las relaciones entre sexos.

Incluye 28 ilustraciones en duotono, a página completa.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 34
El viaje de Colonus

MELÉNDEZ, Francisco.

El viaje de Colonus

Barcelona: Aura Comunicación, 1992.

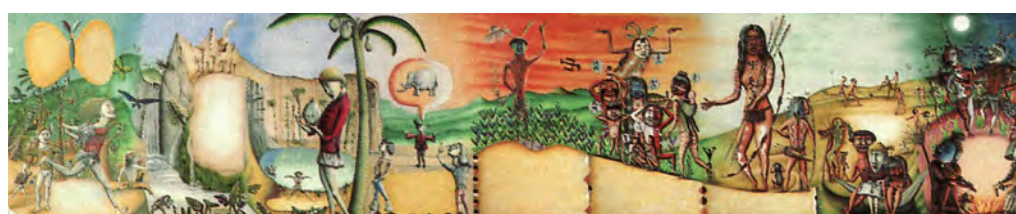
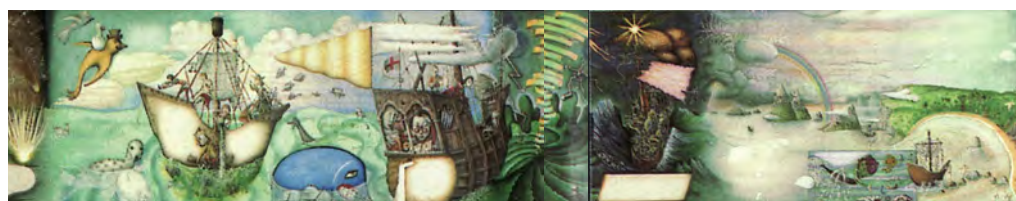
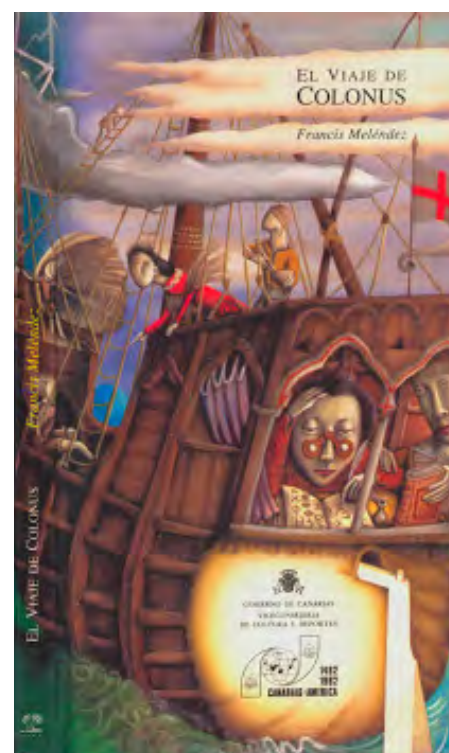
ISBN 84-87711-32-4.

Tira desplegable en fuelle de tres metros y medio impresa a una sola cara. 240 x 140 mm. [32] p.

Español.

Narra con inocencia y sencillez la aventura del descubrimiento de América, crónica fantástica de los percances de aquella travesía.

Todas las páginas ilustradas a sangre y en color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 35

Kifuko Yep-yep Nami-gú

MELÉNDEZ, Francisco.

Kifuko Yep-yep Nami-gú. Un manual de antropología para jóvenes y adultos por el Profesor Edmund H. Wallace de la Universidad de Helenville.

Vitoria: Ikusager, 1992. Quasimodo; 2.

ISBN 84-85631-53-6.

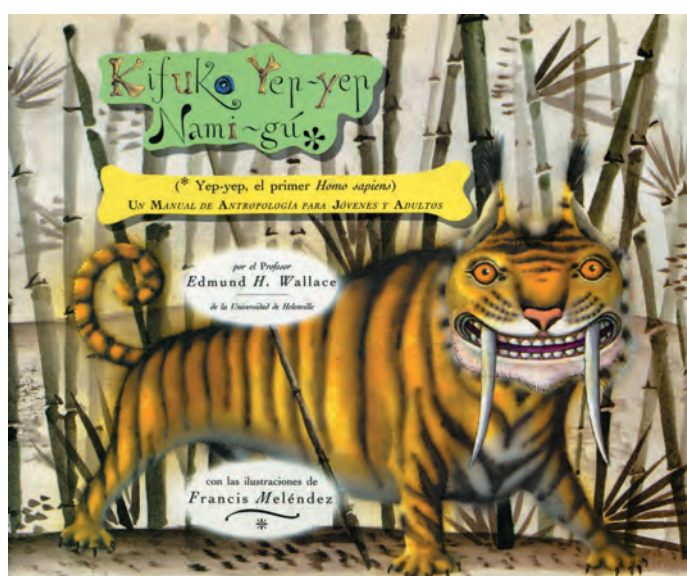
Texto impreso. 224 x 260 mm. 72 p.

Español.

Divertida historia al modo de un manual antropológico que recrea los inicios del ser humano al escindirse de la familia de los simios. El protagonista, Yep-yep, es el primer Homo sapiens que se percató de su ingenio. Acompañado de los amigos que encontró durante su camino, decidió ser un hombre:

con los afanes, progreso e inquietudes que ello conlleva.

Incluye 38 ilustraciones a color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 36
Panki, mi amigo de las nubes

ALMENA, Fernando y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Panki, mi amigo de las nubes

Madrid: SM, 1993. Catamarán; 44.

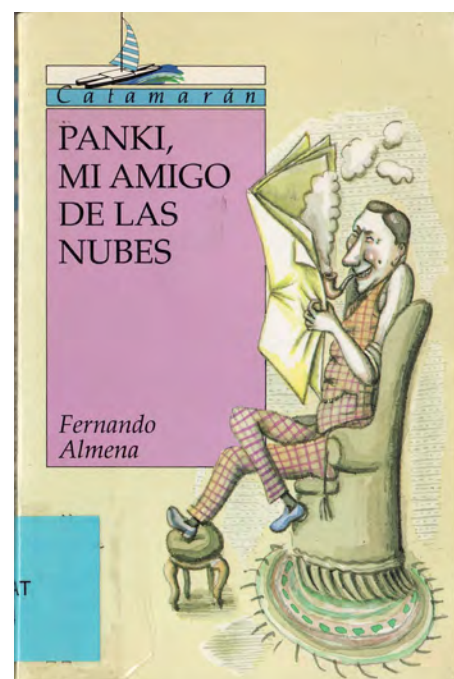
ISBN 84-348-3865-6.

Texto impreso. 170 x 110 mm. 127 p.

Español.

Narra las travesuras de un niño llamado Pablo y de su amigo Panki, a quien solo él puede ver.

Incluye 50 ilustraciones en B/N.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 37

*Aventuras de Mr. Boisset**Tomi-Kikansha. Continuación de las aventuras de Mr. Boisset*

MELÉNDEZ, Francisco y Justo NÚÑEZ.

*Aventuras de Mr. Boisset. Tomi- Kikansha:
Continuación de las aventuras de Mr. Boisset*

Zaragoza: La Biblioteca de Lastanosa, 1995.

ISBN 84-606-2132-4.

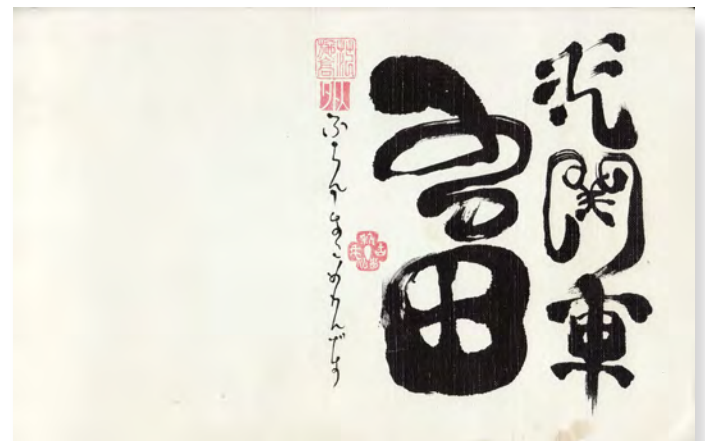
Texto impreso. 190 x 340 mm. [60] p.

Español.

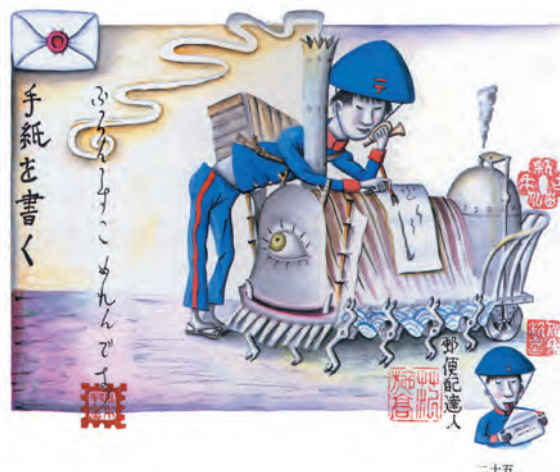
Una primera parte narra las aventuras del sabio, fotógrafo y aeronauta Mr. Boisset; personaje ficticio, autor entre otras cosas de la Gran Enciclopedia Universal y co-fabricante del tren Tomi, protagonista del segundo relato. En éste se relatan las andanzas por el Japón, país que recorre hasta que un día aparece en California. Allí encuentra el amor de una locomotora.

Incluido, con la categoría de Mención Especial, en la lista de los mejores libros White Ravens 1996.

Una primera parte incluye 24 ilustraciones a dos tintas. Cada una de las 48 páginas restantes incluye una ilustración a color.



4
Tanto le gustaba Mr. Boisset al pachá, que lo honró personalmente con la Orden del Jenízaro Turbante, que consiste en un lienzo de más de 50 metros de longitud que se enrolla en la cabeza. La gente se apartaba a su paso y le hacía reverencias.
Al pachá Abdul-Razish le gustaba horrores que todos los viernes, después de leerle su horóscopo, Mr. Boisset le alfitrase la cabeza con una navaja de aseo inoxidable que había inventado. Mr. Boisset tenía un carácter chispeante y el pachá lo pasaba en grande con los chistes que le contaba.



Tomi y el cartero se quedaron solos. La voz aquella ya no se escuchaba.

-¡U!, gracias! Si no llega a ser por ti...

-No es nada. Oye, ¿qué llevas en esa caja?

-El correo, cartas.

-¿Cartas? ¿Y eso qué son?

-Frenos de papel con mensajes que la gente envía a sus amigos, o a la familia. En ellos le preguntan qué tal están, les anuncian que en tal o cual fecha irán a visitarles... Cosas así. Yo las transporto por una moneda, pero tú has sido muy amable y, si quieres, llevaré tus mensajes gratis a su destino.

-¡Ossóh!, sonrío Tomi, agradecido- Tengo una idea.

El hombre-de-las-cartas redactó una para Tomi. Él no sabía escribir muy bien:

-¿QUIENQUIERA (QUE SEAS,

¿QUÉ GANAS TENGO DE ESTAR CONTIGO!

ESPÉRAME. TE ESTOY BUSCANDO.

PERO ES MUY DIFÍCIL Y ME LLEVA SU TIEMPO.

PRONTO LLEGARÉ Y ESTAREMOS JUNTOS PARA SIEMPRE.

Firmado

T. K.-

-Bueno, no te preocupes si no sabes la dirección. En mi trabajo recorro muchas tierras en todas ellas preguntaré. Y cuando encuentre a esta persona, descádale que yo le entregué tu carta.

Se dieron la mano y se despidieron.

FICHA CATALOGRÁFICA nº. 38
Animales de aventura

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Francisco MELÉNDEZ y Justo NÚÑEZ (ilustradores).

Animales de aventura

Madrid: Altea, 1995. El viaje imaginario.

ISBN 84-372-2196-X.

Texto impreso. 360 x 265 mm. 64 p.

Español.

Evoca algunas de las historias más conocidas de la literatura infantil a través de la visión de los animales protagonistas en ellas: el conejo de Alicia en el país de las maravillas, el grillo de Pinocho, el león del país de Narnia, o el burro de Rebelión en la granja, entre otros.

Incluido, con la categoría de Mención Especial, en la lista de los mejores libros White Ravens 1996.

Todas las páginas ilustradas en color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 39

Los cuentos del mago y el mago del cuento

ROSELL, Joel Franz. Francisco MELÉNDEZ y Justo NÚÑEZ (ilustradores).

Los cuentos del mago y el mago del cuento

Madrid: De la Torre, 1995. Alba y mayo. Narrativa; 16.

ISBN 84-7960-008-X.

Texto impreso. 220 x 160 mm. 94 p.

Español.

Recoge once historias de aventura y poesía; donde la realidad y la magia se entremezclan.

Incluye 24 ilustraciones en B/N.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 40

El pequeño Carlos contra el Almirante

OMAR WALLS, Alberto y Francisco MELÉNDEZ
(ilustrador).

El pequeño Carlos contra el Almirante

Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento, 1995.

ISBN 84-88605-13-7.

Texto impreso. 240 x 170 mm. 166 p.

Español.

Recorrido entre el presente y el pasado histórico de Tenerife, narra historias de amistad y descubrimiento.

Incluye 42 pequeñas ilustraciones monocromáticas.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 41
El problema con los ferivales

HERNÁNDEZ, Pau Joan. Natàlia RIBES (traductora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

El problema con los ferivales

Barcelona: El Arca, 1996. Tren de madera; 17.

ISBN 84-478-0397-X.

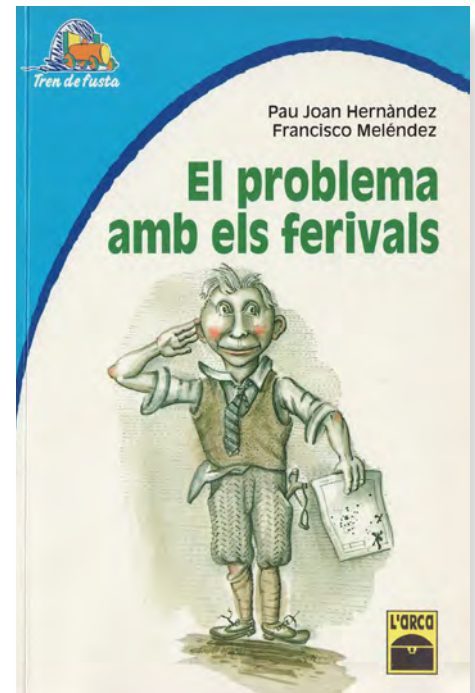
Texto impreso. 210 x 140 mm. 56 p.

Español [Catalán].

Narra de manera ingeniosa los pensamientos de un niño acerca de los problemas que se le plantean en la escuela.

Incluido en la Lista de Honor del Premio CCEI 1997, categoría de ilustración.

La mayoría de las páginas incluyen ilustraciones en duotono o a color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 42
La carpa de Trufaldino

ESPINA, Roberto y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

La carpa de Trufaldino

Zaragoza: Teatro Arbolé: Cultural Caracola, 1997. Historias para títeres; 7. Titirilibros.

ISBN 84-922607-1-8.

Texto impreso. 153 x 160 mm. 69 p.

Español.

Presenta cinco obras de teatro destinadas a los niños, pertenecientes al repertorio de titiriteros de España y Latinoamérica.

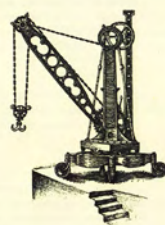
Incluye 6 ilustraciones en B/N y dos a color.



CANCIONES



EL SACAMUELAS DON OSO



EL GATO Y LOS RATONES



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 43

Estampas de Navidad en la Europa Común

FUNDACIÓN BBV DOCUMENTA. Francisco MELÉNDEZ, Justo NÚÑEZ y Virginia TABUENCA (ilustradores).

Estampas de Navidad en la Europa Común

Bilbao: Fundación BBV, 1997.

N.º depósito legal M- 44.716-1997.

Texto impreso. 193 x 190 mm. 104 p.

Español.

Editada como obsequio para los colaboradores de la entidad BBV, presenta 18 historias de Navidad escritas y dirigidas a los niños: 15 de ellas originales de los países miembros de la Unión Europea en el año de edición y las 3 restantes a sus próximos componentes.

Incluye 68 ilustraciones a color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 44
Cuentos de trenes

BARREIRO, Javier et al. Francisco MELÉNDEZ y Justo NÚÑEZ (ilustradores).

Cuentos de trenes

Zaragoza: Cremallo, 1998.

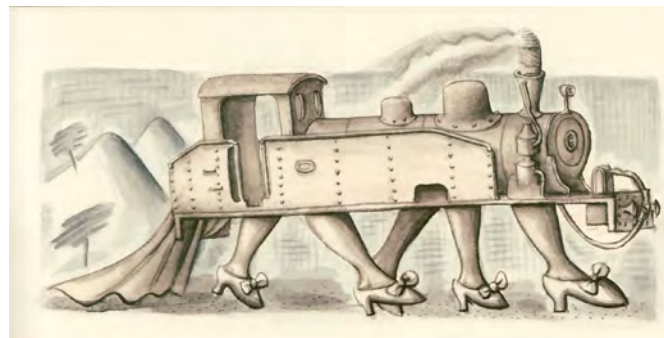
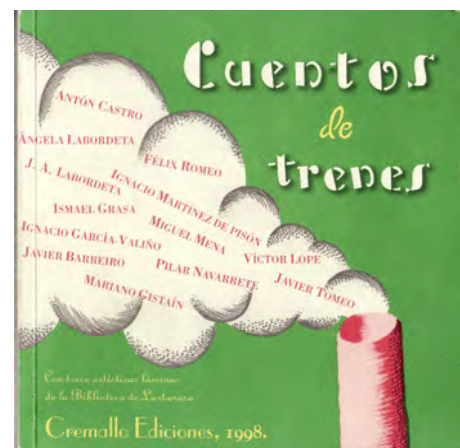
N.º depósito legal Z- 1285-98.

Texto impreso. 205 x 205 mm. 104 p.

Español.

De la mano de escritores aragoneses presenta 13 relatos en memoria al tren: medio de transporte y telón de fondo de la creación literaria y cinematográfica de la pasada centuria.

Incluye 14 ilustraciones en duotono.



FICHA CATALOGRÁFICA n.º. 45
Íntimas suculencias

ESQUIVEL, Laura y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Íntimas suculencias

Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

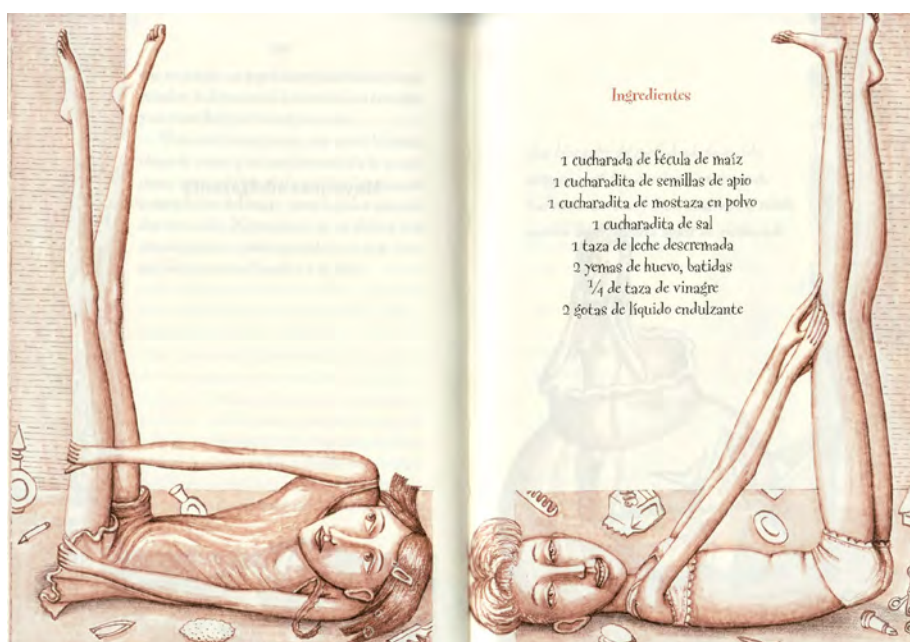
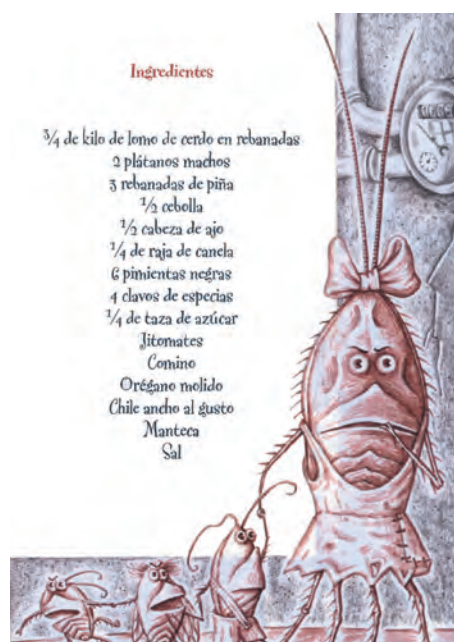
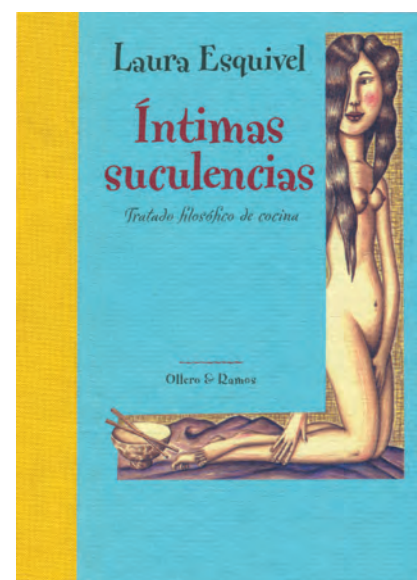
ISBN 84-7895-111-3.

Texto impreso. 190 x 140 mm. 158 p.

Español.

Antología de textos subtitulada como tratado filosófico y culinario, descubre el mágico mundo de la cocina, los alimentos y las relaciones humanas.

A partir de la página quince, la imagen impresa a duotono se enmarca al texto, a excepción de siete ilustraciones que se presentan a una página.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 46
The Phantom of the Opera

LEROUX, Gaston y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).
 Francisco MELÉNDEZ y Justo NÚÑEZ (ilustradores).

The Phantom of the Opera

Madrid: Macmillan Heinemann ELT, 2005 [1998].

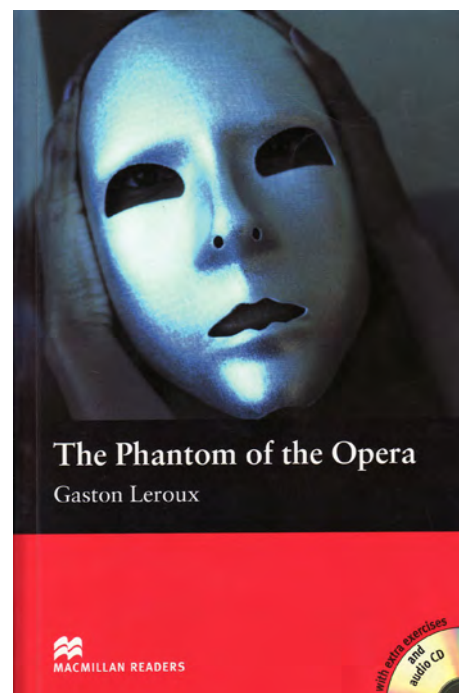
ISBN 978-1-4050-7634-0.

Texto impreso. 190 x 125 mm. 71 p.

Español.

Adaptación para el aprendizaje del inglés de la famosa novela de misterio y romance. Desarrollada en la Ópera de París, los cantantes y bailarines creen que allí habita un fantasma que provoca continuos accidentes.

Incluye 33 ilustraciones en B/N.



talking about the party. They were talking about the ghost in the Opera House.

A few of the singers and dancers had seen a strange man in the Opera House. The man always wore a black cloak. And he always wore a white mask over his face. He never spoke to anybody. The singers and dancers named him, 'The Phantom of the Opera'.

'Have you seen him?' a young dancer asked one of the singers.

'Yes, I saw him last week,' the singer replied.

'Tell me about him,' said the dancer.

'He was tall and thin,' said the pretty singer. 'He

was wearing a black cloak.'

'Was he ugly or was he handsome?' asked the dancer.

'I don't know,' the singer said. 'He was wearing a white mask over his face. There were two holes in the mask, but I couldn't see his eyes.'

'Were you frightened?' asked the dancer.

'Yes, I was very frightened!' said the singer quickly. Her eyes were shining. She was excited.

'Have many people seen the ghost?' her friend asked.

'Madame Richard knows about him,' the singer said.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 47
Estrellita marinera

ESQUIVEL, Laura y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Estrellita marinera

Madrid: Ollero & Ramos, 1999.

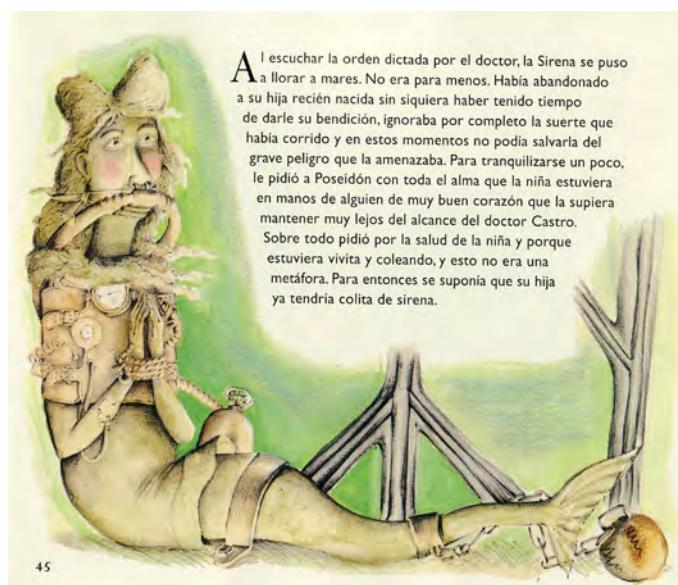
ISBN 84-7895-136-9.

Texto impreso. 210 x 250 mm. 77 p.

Español.

Narra las aventuras de dos niños cuyas vidas se entrelazan en el momento de recibir una herencia. La obra recrea el mundo circense, poblado de exóticos personajes.

Incluye 77 ilustraciones a color.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 48
*The Legends of Sleepy Hollow
 Rip Van Winkle*

IRVING, Washington y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).
 Francisco MELÉNDEZ y Justo NÚÑEZ (ilustradores).

The Legends of Sleepy Hollow and Rip Van Winkle

Madrid: Macmillan Heinemann ELT, 2008 [2000] .

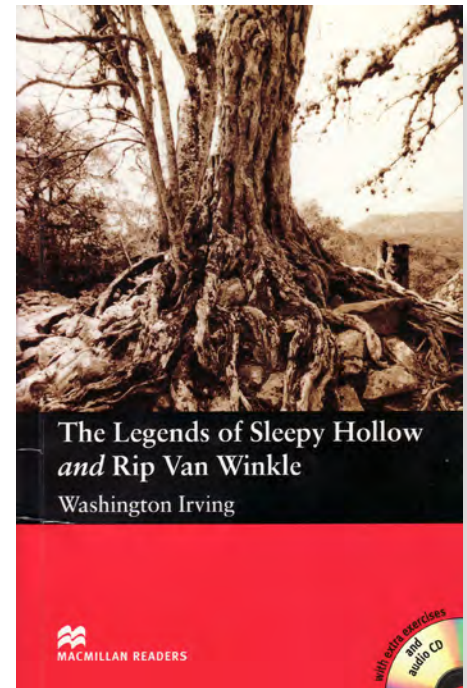
ISBN 978-0-2300-3511-9.

Texto impreso. 190 x 125 mm. 71 p.

Español.

Dos populares relatos breves: El primero de terror, narra como en la negra noche de un valle denominado Sleepy Hollow, el maestro del pueblo cree ver al Jinete sin Cabeza. En el segundo, un aldeano, tras una de las acostumbradas discusiones con su esposa y queriendo olvidar las penas, va al bosque. Allí se dormirá profundamente para despertar veinte años después.

Incluye 16 ilustraciones en B/N.



In a moment, the Horseman was beside them! They crossed the bridge together.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 49

Baltasar Gracián y Morales 1601-2001

MELÉNDEZ, Francisco.

Baltasar Gracián y Morales 1601-2001

Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2000.

Publicación número 2148.

Tira desplegable en fuelle. 170 x 240 mm. [8] p.

Español.

Políptico divulgativo sobre la vida y obra de Baltasar Gracián editado con motivo del IV centenario de su nacimiento.

Ilustración continua, a color, enlazada hábilmente con el texto.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 50
Los diarios de Adán y Eva

TWAIN, Mark. Patricia WILLSON (traductora) y Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Los diarios de Adán y Eva

Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2010.

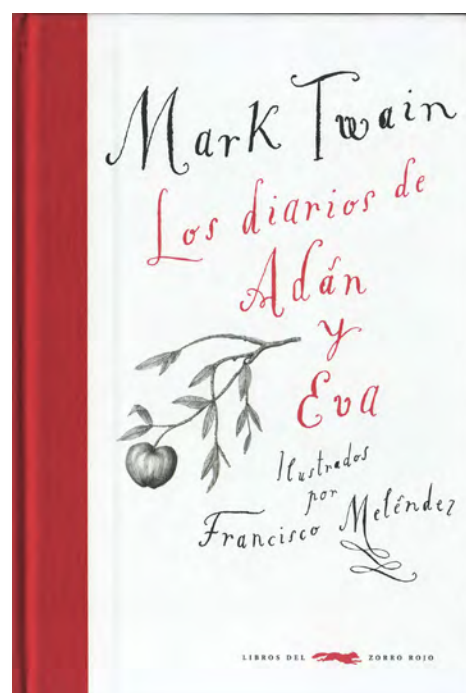
ISBN 978-84-92412-47-1.

Texto impreso. 217 x 147 mm. 70 p.

Español.

Narración de las vicisitudes de los dos primeros habitantes del Edén, Adán y Eva. Rebosante de humor y fineza, cada uno de los dos protagonistas nos da una visión diferente de lo sucedido.

Incluye 29 ilustraciones en B/N.



Traducido del manuscrito original

Traduje una parte de este diario hace varios años, un amigo mío imprimió algunas copias, de manera incompleta, pero éstas nunca llegaron al público. Desde entonces he descifrado otros jeroglíficos de Adán, y pienso que ahora es un personaje público lo suficientemente importante como para justificar esta edición.

Mark Twain



29-09-09
 F. Meléndez



29-09-09
 F. Meléndez

FICHA CATALOGRÁFICA nº. 51
Miguel Serveto 1511-2011

SOLSONA, J. Francisco MELÉNDEZ (ilustrador).

Miguel Serveto 1511-2011

Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2011.

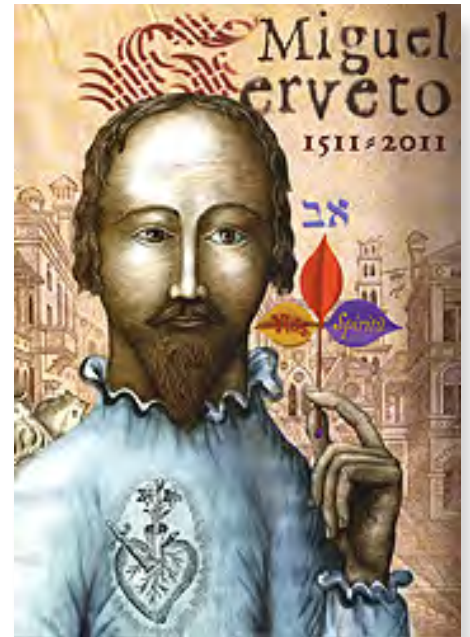
Publicación número 3119.

Tira desplegable en fuelle. 170 x 240 mm. [8] p.

Español.

Políptico divulgativo sobre la vida y obra de Miguel Servet editado con motivo del V centenario de su fallecimiento.

Ilustración continua, a color, enlazada hábilmente con el texto.



FICHA CATALOGRÁFICA nº. 52
Jerónimo Zurita 1512-2012

MARTÍNEZ, Virginia et al. Francisco MELÉNDEZ
(ilustrador).

Jerónimo Zurita 1512-2012

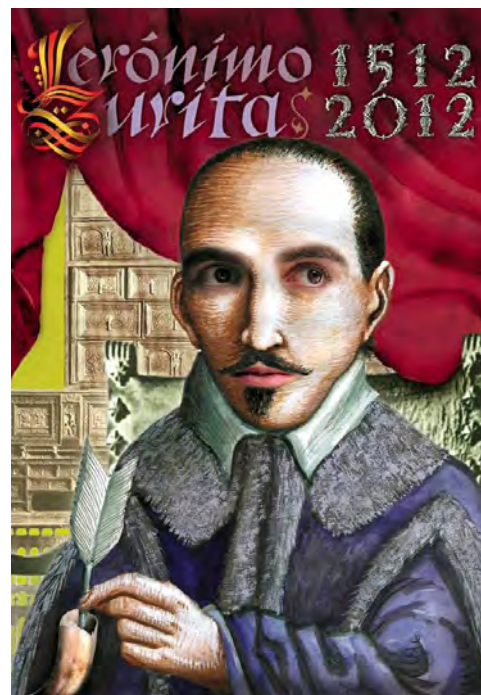
Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2012.
Publicación número 3151.

Tira desplegable en fuelle. 170 x 240 mm. [8] p.

Español.

Políptico divulgativo sobre la vida y obra de Jerónimo Zurita editado con motivo del V centenario de su nacimiento.

Ilustración continua, a color, enlazada hábilmente con el texto.



Fuentes iconográficas en la obra editorial de
Francisco Meléndez: sus cuadernos

5.1. Búsqueda de las fuentes iconográficas

La incorporación de Francisco Meléndez al panorama nacional de la ilustración se produjo a principios de los años 80, junto con la de otros nuevos ilustradores que, como él, se convirtieron más adelante en autores literarios. Ese momento coincidió tanto con la revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud¹ como con un descenso en la producción y venta de los álbumes ilustrados más característicos de la anterior década².

Al igual que otros ilustradores noveles de su época, F. Meléndez conoció y disfrutó la labor de renovación y de apertura internacional de Miguel Ángel Pacheco, figura clave en la cantera de ilustradores de los setenta. Con esta generación compartía el autodidactismo, el afán de búsqueda y experimentación, su originalidad e independencia en la vocación artística. Precedentes comunes son una relación con la vanguardia extranjera del libro ilustrado y un interés por la pintura de cualquier época.

Sin embargo, y según nuestro punto de vista, el desarrollo del proceso creativo de Francisco Meléndez presenta una trayectoria inclasificable e independiente de la del resto de ilustradores españoles del momento.

En este sentido, el Dr. Luis Roy lo ha definido por su singularidad en el panorama de los ilustradores de las últimas décadas, destacando de su producción "...un espíritu creativo inquieto, ajeno a modas y atento, más bien, a una tradición gráfica nada convencional..."³. Paralelamente consideramos que Meléndez es un ilustrador interesado más bien por las funciones de la imagen en el devenir histórico que por las tendencias, pasajeras, del momento.

En sus inicios, la falta de experiencia y unos limitados recursos, teóricos o prácticos, le llevaron a la producción de obras de carácter menos personal.

Sus dos primeras obras, que creemos son formalmente muy correctas, descubren ya su gran habilidad y sensibilidad para el dibujo; sin embargo, no nos parecen de especial relevancia. Aunque sirvieron como acicate para una creación posterior en la que se aceleró la configuración de un estilo propio.

Por suerte, Francisco Meléndez se sentía familiarizado con las Bibliotecas, y en unos años decisivos para su formación, se movió además en ciertos ambientes progresistas, que le acercaron a la producción extranjera de la literatura infantil y juvenil; proporcionándole libros útiles para su documentación gráfica.

Gran parte de dicha documentación aparece recogida en los cuadernos de trabajo de F. Meléndez.

Hemos podido acceder a cuatro de ellos y, aunque conocemos la existencia de otros más, los intentos de localizarlos han resultado infructuosos.

Para llevar a cabo el seguimiento de las fuentes hemos centrado la atención en tres de ellos (Fig. 1), por la variedad de las referencias que contienen, de épocas y orígenes diversos, y por el uso continuado que el autor ha hecho de ellas a lo largo de toda su producción editorial.



Sobre estas líneas (Fig.1), los tres cuadernos analizados en el presente trabajo. Consta el número adjudicado a cada uno: cuaderno 1 o de tapas verdes; cuaderno 2 o de tapas duras; cuaderno 3 o de tapas azules.

Sin embargo, no incluimos en este apartado un cuarto cuaderno (Fig. 2), utilizado por Meléndez como diario de viaje y completado durante su estancia en Japón; consultado gracias a la buena disposición de su propietario, el Dr. Eliseo Serrano.

El material inédito de este último nos aproxima al interesante proceso creativo del ilustrador y permite el acceso directo a los aspectos previos a la presentación pública del álbum, como un medio que apunta a un objetivo. Sin embargo, está ligado estrechamente al origen de,

tan solo, uno de sus relatos: el álbum *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi- Kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995).

Los cuadernos analizados presentan un tamaño de cuartilla. Son diferentes entre sí. Uno de ellos está encuadernado con tapas duras o de *cartoné*, lomo de tela y papel pautado (cuaderno 2); los dos restantes llevan una cubierta blanda de gutapercha en colores verde (cuaderno 1) y azul oscuro (cuaderno 3), y papel cuadriculado en su interior.

El contenido de los cuadernos es muy variado. Letras, ensayos tipográficos, fraseología breve o textos más extensos, dibujos, recortes, sellos, estampas. Los escritos incluyen reseñas más o menos amplias de libros y autores, anotaciones personales esporádicas, pequeñas contabilidad y transcripciones, que acompaña con profusión de dibujos rápidos de las imágenes originales o «de partida» para el trabajo del autor; realizados en la mayoría de los casos sin preocupación por precisar detalles.

En ocasiones, texto e imágenes aparecen maquetados como una pequeña enciclopedia de bolsillo; y otras veces, los dibujos están dispuestos a modo de repertorios clasificados, enumerados y ordenados por temas, que incluyen representaciones espaciales o de personas, expresiones humanas, razas caninas, plantas, tipos de peinados, calzado, vestuario de distintas épocas y lugares, artefactos y maquinaria, gran



(Fig.2) El cuarto cuaderno, diario de viaje de Francisco Meléndez durante su estancia en Japón, entre el 18 de enero y el 13 de febrero de 1992.

variedad de objetos curiosos o incluso diseños disparatados, ya sean de procedencia ajena o inventados por él mismo, jergológicos, anagramas,...

Los materiales presentan tal abundancia cuantitativa que su clasificación no resulta una tarea sencilla.

Muy similares a lo que sería un cuaderno de campo, Meléndez los utiliza a modo de memoria donde recoger y ordenar (de una manera que puede ser caótica), aquella información fugaz, difícil de encontrar y fácil de olvidar, acerca de una gran cantidad de temas que le interesan, y de los que siempre ha querido saber más. Los utiliza para volcar y preservar en ellos toda esa información, haciéndola suya mientras la representa.

Los cuadernos analizados recogen datos descriptivos o in-

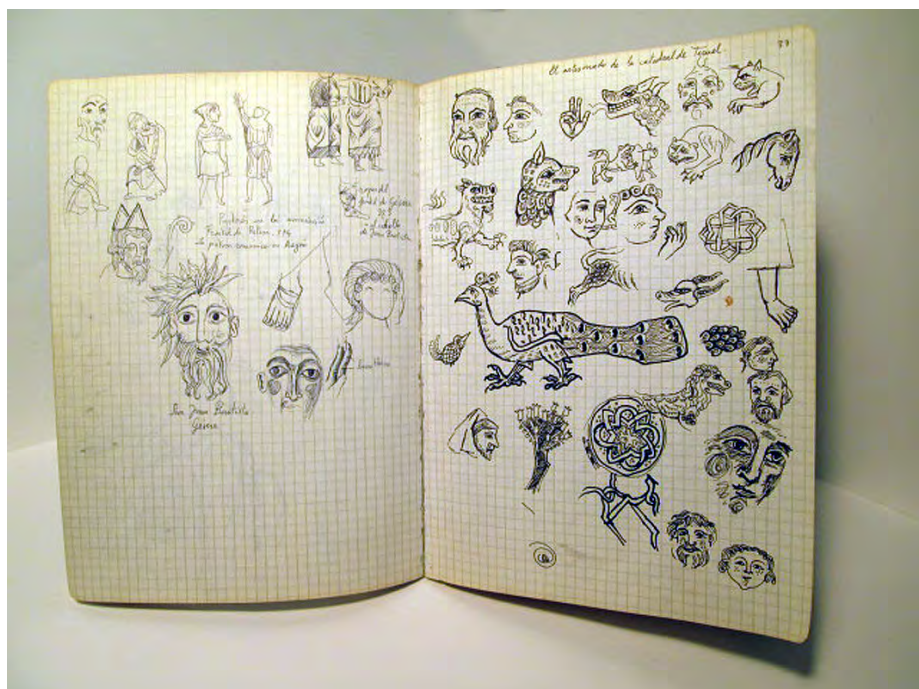
formativos aportados por la imagen de partida, a la que Meléndez remite en numerosas ocasiones, indicando su localización de origen, con datos catalográficos que acompañan al dibujo.

Pero, además, él transcribe las imágenes al cuaderno impregnándolas de una impronta muy personal, espontánea, delicada y precisa, cargada de sentido del humor o aire caricaturesco que, creemos, redescubre mirando más adelante los cuadernos, para adaptar estas imágenes en nuevas ilustraciones más pausadas y elaboradas. Así se produce lo que podríamos denominar un proceso de «retroalimentación»: en el cual la manera de transcribir al cuaderno la imagen de partida otorga a las ilustraciones finales un sello característico.

Aparentemente, los cuadernos carecen de una continuidad deliberada: determinados pasajes aparecen escritos en ambos sentidos, y paginados por el propio autor mediante numeraciones paralelas en direcciones contrarias. Sin embargo, forman parte de un proceso en el que se aprecia cierta linealidad temporal.

En los diferentes cuadernos aparecen reflejados ciertos temas recurrentes hacia los que F. Meléndez se ha sentido atraído a lo largo de su carrera profesional y artística; y de los cuales ha compilado, así, una muy variada información: origen de algunos de los álbumes ilustrados firmados por él.

De hecho, parte de los cuadernos esboza ya la historia y las ideas principales de algunos de sus álbumes (situación, argumento, personajes, escenas); y trae listados con los elementos que configurarán esas historias, o anotaciones que remiten a imágenes concretas de otros cuadernos. Tras su análisis detenido, consideramos que Meléndez extrae de las imágenes recopiladas una triple utilidad.



(Fig. 3) Doble página del interior del cuaderno 1.

(1) De una parte existirían las fuentes, que satisfacen únicamente un evidente **interés documental**, aportando información y conocimientos acerca de otras épocas, de países y materias diferentes; y se ajustarían a una función descriptiva e informativa de la ilustración. Aparecen así variedad de imágenes en torno a temas reincidentes: como la navegación, la aviación, los artefactos de guerra, la indumentaria, el mobiliario, la arquitectura; ambientaciones, o expresiones faciales, gestos y posturas corporales que aparecen en su obra.

(2) Además, con los dibujos que realiza a partir de obras originales o ilustraciones de muy distintos autores y épocas, Meléndez lleva a cabo un minucioso análisis de los diversos estilos. No solo se centra en cuestiones formales y técnicas tales como la utilización de la línea, el claroscuro o el uso del color y sus interacciones. También estudia en profundidad las diversas maneras de abordar, por ejemplo, las figuras (humanas, animales o vegetales), su idealización, estilización convencional o síntesis, el aspecto cómico dentro de un código de comunicación, o las representaciones del espacio en perspectiva. Así pues, parte de las fuentes muestran diferentes «maneras de hacer», recursos **grafico-plásticos** que resultan de interés para el ilustrador. Se registra así una variedad de estilos artísticos que el autor no solo conoce sino que asimila; los combina para adaptarlos posteriormente en sus obras.

(3) Finalmente, las anotaciones recogen algo no tan evidente, aunque de especial importancia. Son los recursos narrativos, «modos de contar» o transmitir una historia, una secuencia de instrucciones, un mensaje o idea mediante textos e imágenes; así como la relación existente entre ambos y su disposición sobre el soporte, la secuenciación y la búsqueda del *momento-imagen* que contribuya de manera más eficaz a la construcción del relato. Este último apartado es relevante; y se refiere a un aspecto que es específico de la ilustración.



(Fig. 4) Tres dobles páginas del interior del cuaderno 2.

Resumiendo: en los cuadernos hemos discriminado tres tipos distintos de interés por almacenar información: el interés por los recursos documentales, el interés por recursos grafico-plásticos y el interés por los recursos narrativos.

Y así abordaremos el estudio de este material en función de esos tres tipos de interés, estructurando las fuentes analizadas según correspondan a uno o varios de ellos.

En primer lugar y dado el gran volumen de información que recogen los cuadernos, ha sido necesario delimitar una parte de la misma, priorizando el estudio de las imágenes sobre el del texto.

Para su exposición, comenzaremos mostrando las referencias encontradas en el cuaderno 1 o de tapas verdes (Fig. 3), fechado en octubre de 1984. Aparentemente no es el primero de un orden cronológico, pero aquello que incluye nos revela las más tempranas influencias en este autor.

Cuantitativamente, este cuaderno no es el que remite a mayor número de fuentes documentales. Sí que recoge algunas de las que consideramos

fundamentales, pues corresponden a aquellas que ayudaron al ilustrador en su interés por conocer los recursos grafico-plásticos y narrativos que he distinguido.

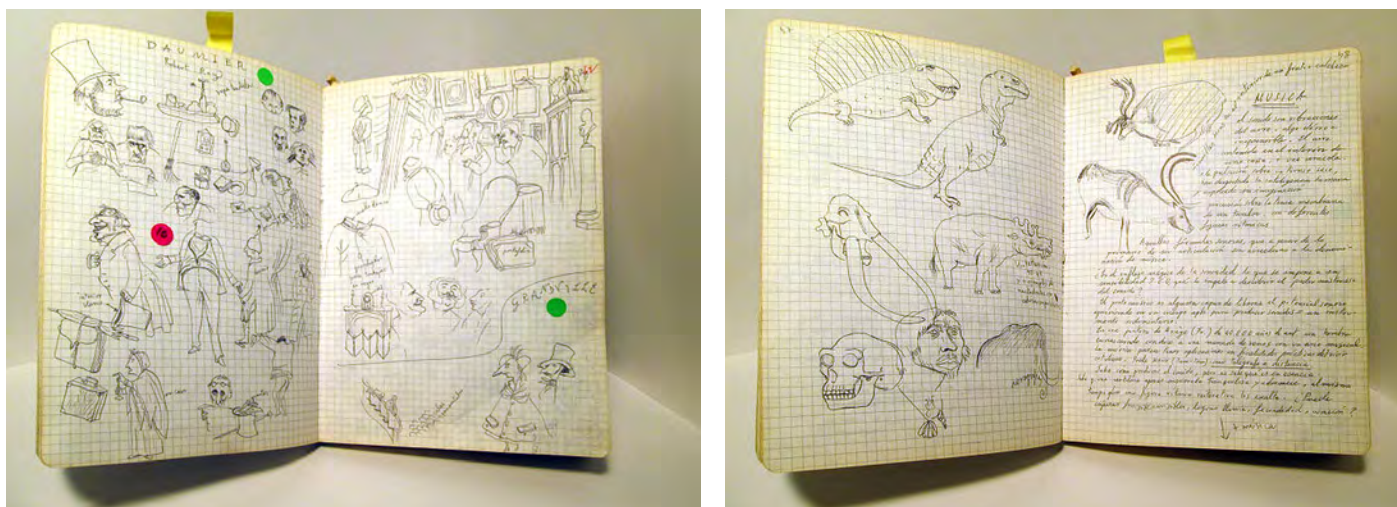
Aunque solo presentamos una muestra del material recopilado, hemos intentando localizar el origen concreto de la mayoría de su contenido en imágenes, y nos ha parecido de interés centrarnos en algunas de las fuentes allí encontradas con mayor detalle que el aplicado al estudio de los otros dos cuadernos; que tienen un carácter más marcadamente documental.

El cuaderno 2, de tapas duras (Fig. 4), fechado el 17 de noviembre de 1987, trae repertorios de muchos de los objetos y vestuario representados en las ilustraciones de *El verdadero inventor del buque submarino* (1989).

En tres de sus dieciocho únicas páginas numeradas, Meléndez plantea la historia de *Kifuko Yep-yep Nami Gú* (1992), álbum de cuyas ilustraciones encontramos documentación en el cuaderno 3, de tapas azules (Fig. 5), fechado el 21 de mayo de 1984.

Cuando, en el estudio de estos dos últimos cuadernos, abordamos la exposición del material recopilado en ellos, hemos establecido esta misma ordenación.

la secuencia entre la fuente, el cuaderno y el álbum ilustrado. Debido a ello, y de forma paralela a los dos últimos cuadernos, 2 y 3, enlazaremos gráficamente los dos álbumes men-



(Fig. 5) Dos dobles páginas del interior del cuaderno 3.

No hemos rastreado el origen exacto de todas las imágenes recogidas en los mismos pues, entre la gran cantidad de ellas, hemos delimitado una selección representativa que engloba los temas de interés del ilustrador. Reducidas a una muestra, consideramos que aquellas no incluidas quedan suficientemente representadas al mencionar su fuente bibliográfica.

De igual manera, tampoco hemos localizado su empleo concreto dentro de toda la obra editorial de Meléndez, ubicando su aplicación posterior. No obstante, y ya que algunas de las fuentes poseen una evidente relación con dos de sus álbumes ya mencionados: *El verdadero inventor del buque submarino* (1989) y *Kifuko Yep-yep Nami Gú* (1992); presentamos una relación más exhaustiva de éstas, pues entendemos que son más significativas para mostrar con claridad

cionados en el mismo orden de aparición de las imágenes.

Acotamos así a estos dos álbumes el estudio de las fuentes, aplicando un criterio más general para el resto de su obra editorial que se ampliará después, en el capítulo III de esta investigación, al abordar el análisis de *Leopold. La conquista del aire* (1991), obra de mayor repercusión

Aclaremos que esto no supone un menosprecio de los restantes álbumes o libros ilustrados. Por el contrario, excluimos de esta aproximación obras de igual o mayor interés; cuyo estudio no es posible abarcar en este momento a causa de la necesidad de acotar el tema de investigación.

Conscientes de que la ordenación de los cuadernos no se ajusta a la estricta cronología de los mismos, nos pareció

más relevante destacar su carácter de depósito documental; su posición intermedia entre las fuentes vertidas en cada uno de ellos y su relación con un álbum ilustrado, priorizando en este aspecto la fecha de publicación de éste último.

Creemos que la relación establecida entre la fuente y el álbum ilustrado a través de los cuadernos nos proporciona una visión más clara del proceso de trabajo de F. Meléndez, al que denominábamos

«retroalimentación». Al mismo tiempo, nos permite apreciar el tipo de intereses que le guiaron en la tarea de recolección del material iconográfico: punto de partida de sus aplaudidas reelaboraciones en el campo de la LIJ.

La densa documentación gráfica que acompaña a la exposición de cada apartado es resultado inevitable de la propia densidad de los cuadernos del autor.

Notas

1 Esta idea aparece en el apartado 2.2.7 dedicado a la ilustración del libro infantil y juvenil en España en los años ochenta del siglo XX.

2 También estas ideas coinciden con las de Jaime García Padrino, expuestas en el capítulo 1.4.2 sobre el álbum ilustrado en España, p.146.

3 ROY SINUSÍA, Luís. "La obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: abril de 2010, núm. 92, pp. 55-56.



(Figs. 2 y 3) Representación de San Juan Bautista: a la izquierda, detalle del frontal de Gésera y a la derecha, apunte en el cuaderno del ilustrador.



(Figs. 4 y 5) Apuntes del frontal de Gésera en el cuaderno.

C1.1



(Fig. 6) Imagen perteneciente a *El valle de los Cocuyos* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 47.



En la parte superior, (Figs. 10, 11 y 12) detalles del artesanado de la catedral de Teruel.

(Figs. 13, 14 y 15) apuntes en el cuaderno del ilustrador.



C1.2



(Figs. 16 y 17) Imágenes pertenecientes a *Once animales con alma y uno con garra* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 88 y 29.



En la parte superior, (Fig. 18) detalle de relieve asirio: leona de Nimrud, procedente del Palacio de Asurnasirpal II. Nimrud, s. IX - VIII a. C.

En la parte inferior, (Fig. 19) apunte en el cuaderno del ilustrador.



iii. Recursos narrativos: maneras de narrar hechos a través de las diferentes secuencias, y de los tamaños, gestos y actitudes de los personajes. Las figuras poseen un gran poder expresivo, pues las figuras hablan a través de una seriedad implacable, sirviéndose del gesto para manifestar sus pensamientos² (Encarte C1.A, p. 328).

C1.2. EN LAS PÁGINAS de la n.º 37 a la 39: figuras del artesanado de la catedral de Teruel³ (Figs. 10, 11 y 12) datado en la segunda mitad del siglo XIII, en torno a 1270.

i. Recursos documentales: repertorios de elementos de repetición-seriación o motivos ornamentales, tanto vegetales como geométricos y figurativos. Rasgos faciales y expresividad de animales (Figs. 13, 14 y 15) y personas.

ii. Recursos grafico-plásticos: posiciones y gestos mínimos de las figuras (piernas, brazos, manos, dedos), así como su adaptación al espacio o marco. Rosetones de las caras. Idealización y estilización de animales y motivos vegetales mediante texturas gráficas. Tratamiento de la línea cerrada y esquemática. Delicadeza de las poses o la exageración de algunas caras, sobre todo de animales (Figs. 16 y 17).

iii. Recursos narrativos: en la decoración figurada aparecen imágenes de carácter religioso cristiano y de carácter profano, con representación de tipos de las clases sociales de la época y,

además, imágenes fantásticas procedentes del bestiario y otras alegóricas. A través de escenas, a modo de viñetas, narran las diferentes acciones (Encarte C1.B, p. 329).

C1.3. EN LA PÁGINA n.º 42 relieves escultóricos:

C1.3.1. Relieves asirios del Palacio de Asurnasirpal II, siglo IX-VIII a. C. y del Palacio de Senaquerib, en la antigua Ninive, siglo VIII a. C. (Figs. 18 y 20).

i. Recursos documentales: repertorios de elementos vegetales y animales (Figs. 19 y 21)



En la parte superior, (Fig. 20) detalle de relieve asirio: representación de un mar con peces. Ninive, s. VIII a. de C.

En la parte inferior, (Fig. 21) apunte en el cuaderno del ilustrador.





(Fig.22) Imagen perteneciente a *La oveja negra* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 57.

ii. Recursos grafico-plásticos: copia de detalles con tan minuciosa exactitud que pueden contarse los cabellos. Representación realista, pero que exagera lo visible. Los músculos salen a la superficie, siempre en tensión, incluso en escenas cuya actividad no requiere esfuerzo físico. Junto a esta exaltación realista, se advierte la estilización, sobre todo de cabellos y tejidos. Rostros muy similares que posan con ojos inexpresivos almendrados, provocando una suerte de uniformidad (Fig. 22 y 23). Variación de proporciones en el tratamiento de la figura humana, ensanchando y aplanando las extremidades (Fig.22). Fidelidad anatómica en la representación de los animales, con precisa reproducción anatómica, también en tensión. Tratamientos muy estilizados, además, de los elementos vegetales.

iii. Recursos narrativos: las escenas tienen lugar en frisos corridos a lo largo de los principales pasillos del palacio, «película» primitiva que recoge episodios edificantes o terroríficos. Las composiciones, muy estudiadas y variadas, dan a las escenas un sentido emocionante y dinámico, aunque manteniendo la ley de «claridad»⁴ (Encartes C1.B y C1.C, pp. 329 y 330).

C1.3.2. Relieve paleocristiano. Figura de Jonás, en una serie narrativa seguida perteneciente a un sarcófago cristiano del siglo III (Fig. 24).

i. Recursos documentales: representación de seres monstruosos. (Fig. 25).

ii. Recursos grafico-plásticos: composiciones rítmicas (Fig. 30).

iii. Recursos narrativos: las imágenes paleocristianas transmiten las verdades de fe mediante símbolos; utilizan una pedagogía de la imagen que será fundamental en el arte medieval. Aquí se representa la historieta cifrada del Antiguo Testamento. Jonás, tras permanecer tres días con sus noches en el vientre de la ballena, simboliza la salvación⁵.

C1.3.3. Relieves románicos⁶ en la puerta de bronce de la fachada oeste de la catedral de Hildesheim (Alemania), conocida como la Puerta Benward y concluida en 1015; compuesta por dos hojas con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento (Fig. 26).

Relieves en *la catedral de San Lázaro de Autun* (Francia), realizados por el escultor Gisleberto y sus discípulos a lo largo de los primeros decenios del siglo XII (Fig. 28). Sus esculturas ofrecen un mayor alargamiento y unos paños más finos, ceñidos al cuerpo; las proporciones de las figuras se alteran para que la composición resulte más dinámica.

i. Recursos documentales: representación de personajes, demonios y vegetales (Figs. 27 y 29).

ii. Recursos grafico-plásticos: figuras poco naturalistas, que responden a un ideal abstracto con la deformación consecuente, no caprichosa, apropiada a un contenido religioso; o bien a

(Fig.23) Imagen perteneciente a *La oveja negra* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 82.



C1.3.2



En la parte superior, (Fig. 24) detalle de relieve, perteneciente a un sarcófago paleocristiano, que representa a Jonás (s. III), réplica del original localizado en el Vaticano. En la parte inferior, (Fig. 25) apunte en el cuaderno del ilustrador.



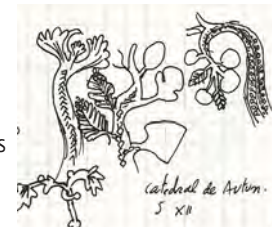
C1.3.3

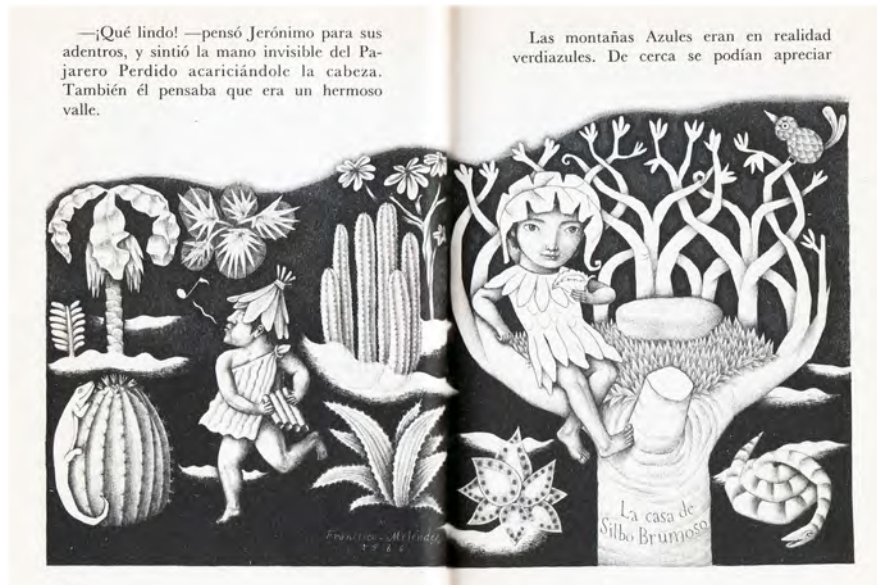


(Figs. 26 y 27) A la izquierda, detalle de escenas pertenecientes al Génesis, en la catedral de Hildesheim. A la derecha, apunte de motivos vegetales en el cuaderno del ilustrador.



(Figs. 28 y 29) Arriba, representación de Eva, en la catedral de San Lázaro de Autun. A la derecha, apunte de motivos vegetales en el cuaderno del ilustrador.





(Fig. 30) Imagen perteneciente a *El valle de los Cocuyos* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, pp. 56-56.



En la parte superior, (Fig. 31) detalle de uno de las obras de la exposición de Guillermo Pérez Villalta, *La flecha de oro* (1983). En la parte inferior, (Fig. 32) apunte en el cuaderno del ilustrador.



elementos condicionantes, como la adaptación al marco y a la función arquitectónicas (Fig. 30).

iii. Recursos narrativos: constituyen discursos pétreos de intención persuasiva, que procura destacar la conciencia del pecado, el temor a la condenación y la necesidad del arrepentimiento. Uso del valor del simbolismo. La forma animal del demonio, con su aspecto ridículo y una evidente intención humorística, conecta con los fieles; insertando la comicidad en los dominios del arte⁷ (Encarte C1.C, p. 330).

C1.4. EN LA PÁGINA n.º 39: con fecha del 13 de marzo de 1985, aparece el nombre de Guillermo Pérez Villalta. Exposición *Algunas obras: 1973-1975*, celebrada en la Sala Luzán de Zaragoza.

Perteneciente a la denominada «nueva figuración madrileña», este artista representa personajes que se mueven dentro de complejas escenografías y entornos arquitectónicos heredados del clasicismo renacentista (Figs. 31 y 33).

i. Recursos gráfico-plásticos: Soluciones formales que resuelven el claroscuro y las transparencias (Figs. 34 y 35). Representaciones espaciales mediante combinaciones de diversos sistemas de representación perspectiva y puntos de vista para un mismo espacio (Figs. 32 y 35).

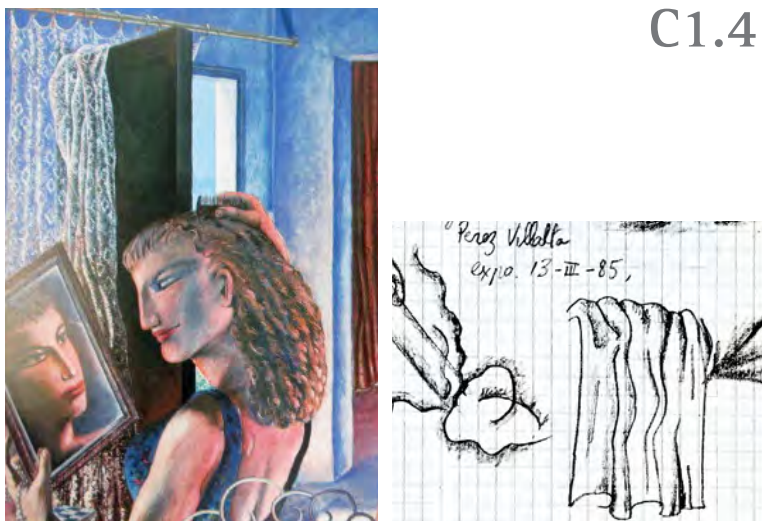
ii. Recursos narrativos: iconografía de carácter mitológico y alegórico, con fuerte contenido simbólico (Fig. 32).

C1.5. EN LA PÁGINA n.º 43: mención explícita a Piero della Francesca (entre 1420-1492) y apuntes tomados de su pintura, *Adoracion del bosque sagrado y encuentro de la reina de Saba y del rey Salomon* (1454-58) (Figs. 36 y 38). El pintor italiano del *Quattrocento* es integrante de la escuela de Umbría, aunque su concepto espacial es de inspiración florentina. La delicadeza y contención que caracteriza la producción del pintor italiano imprime en sus obras un aura de tranquilidad y misticismo, en parte gracias a la atmosfera luminosa, algo irreal, lograda por della Francesca.



A la izquierda, (Fig. 36), detalle de la obra de Piero de la Francesca, *Adoracion del bosque sagrado y encuentro de la reina de Saba y del rey Salomon* (1454-58). A la derecha, (Fig. 37) apunte en el cuaderno del ilustrador sobre el gestos del personaje.

C1.4



A la izquierda, (Fig. 33) detalle de uno de las obras de la exposición de Guillermo Pérez Villalta, *Mujer que se contempla* (1975). A la derecha, (Fig. 34) apunte en el cuaderno del ilustrador sobre el tratamiento de los paños.



(Fig. 35) Imagen perteneciente a *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 21.

C1.5



A la izquierda, (Fig. 38) detalle perteneciente a la obra de Piero de la Franchesca, *Adoracion del bosque sagrado y encuentro de la reina de Saba y del rey Salomon*. A la derecha, (Fig. 39) apunte en el cuaderno del ilustrador sobre los gestos de los personajes.



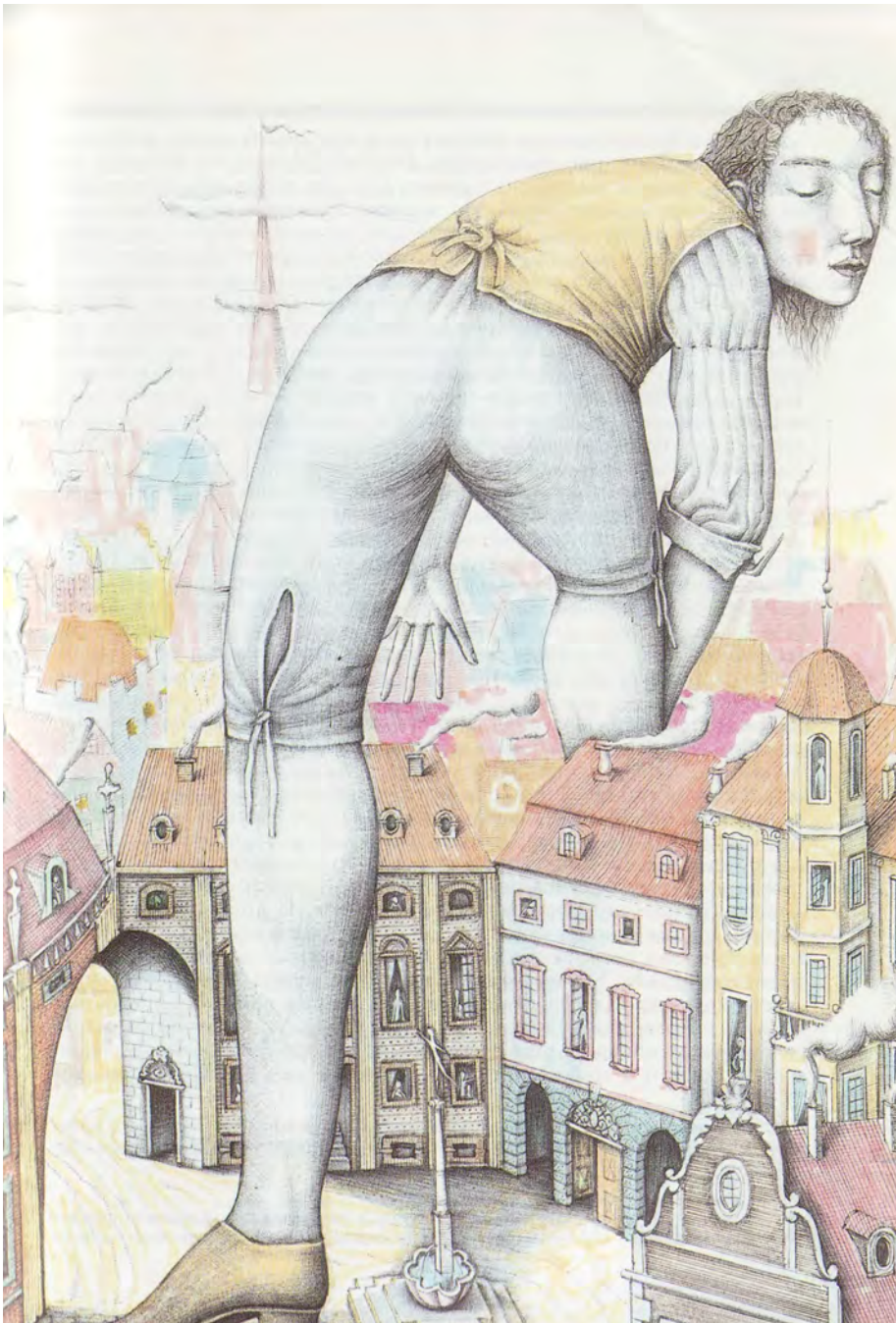
(Fig. 40) Imagen perteneciente a *Los buscadores de tesoros* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 52.



i. Recursos gráfico-plásticos: la gama cromática “lumínica”, con fuertes contrastes de valor y saturación concentrados en determinados ropajes (Fig.41).

ii. Recursos narrativos: la calma de las figuras, su serenidad y su tratamiento volumétrico, son acompañados de ciertos gestos de la mirada y de las manos, que centra en ellos la atención (Figs. 39 y 40).

(Fig. 41) Imagen perteneciente a *Los viajes de Gulliver* (1988), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 52.



Personajes, algo estáticos, con cierta voluntad de monumentalidad, una majestuosidad un tanto

fría, que se extiende incluso en el tratamiento de los paños y detalles (Figs. 37 y 41). Teatralidad gestual y autonomía de los personajes, pues a pesar de su proximidad física, se sitúan distantes entre sí por sus actitudes (Figs. 42).

C1.6. EN LAS PÁGINAS n.º 40, 96 y 97: iconografía mitológica y símbolos zoomorfos.

Ambos adjudican a ciertos personajes o animales cualidades y sentimientos inmateriales (pureza, sabiduría, etc.) a los que alude la representación.

i. Recursos narrativos: la capacidad de significación de la imagen y su poder para simbolizar, mediante ciertos atributos, tanto los episodios y personajes mitológicos como el sentimiento o la idea (Figs. 43 y 44).

C1.7. EN LAS PÁGINAS n.º 59 a 66: el autor hace mención expresa al título *Diccionario de Iconología y Simbología*⁸. Según el editor moderno de la obra, José Luis Morales y Marín, durante el Renacimiento, Cartari y Ripa se ocupan en sus iconologías del lenguaje de las imágenes (Fig. 45). Durante el Renacimiento y el Barroco, los emblemas y las alegorías debían crear símbolos; preferentemente en el campo de la *analogía entis*, según la cual existen correspondencias desde la realidad material hacia el conocimiento.

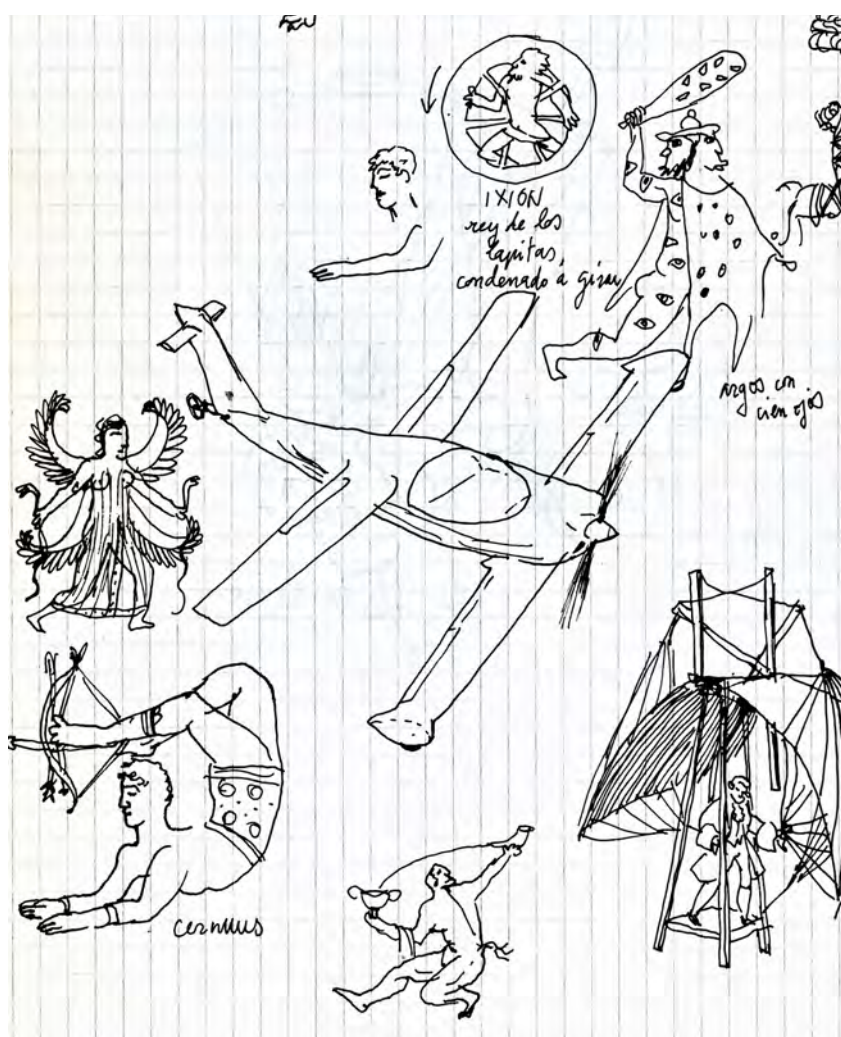
La iconología, como método de estudio ideado para interpretar los temas y descubrir el

C1.6



(Fig. 42) Imagen perteneciente a *La noche de las papeleras* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. XI.

C1.7



(Fig. 44) Imagen perteneciente a *La oveja negra* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 33.

(Fig. 43) Apuntes de personajes mitológicos, junto con otros motivos, en la página numerada 40 del cuaderno.



(Fig. 45) Representación de Hidra de Lerna (Achillis Bocchii, 1555), en *Diccionario de Iconología y Simbología*, p. 175.

significado de las obras de arte visual, se adentra más allá de la realidad aparente para adentrarse en los caminos de la simbología, proporcionando al estudioso la capacidad que le permite el conocimiento de otras realidades.

i. Recursos documentales: repertorio iconográfico presente en las alegorías del siglo XVI (Fig. 46 y encarte C1.B, p. 329).

ii. Recursos narrativos: La capacidad de evocación de las alegorías y su potencial para representar una idea mediante objetos y formas humanas o animales (Fig. 46). La forma particular de percibir la realidad y de acercarse al objeto de estudio que utiliza la iconología, para la cual existe una realidad más allá de las formas y los hechos concretos, que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica.

(Fig. 46) Imagen perteneciente a *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 68.



C1.8. EN LAS PÁGINAS n.º 66 a 70: *Hypnerotomachia Poliphili. LUCHA DE AMOR EN SUEÑOS DE POLIFILO, DONDE ENSEÑA QUE TODO LO HUMANO NO ES SINO SUEÑO Y ADEMÁS RECUERDA HÁBILMENTE MUCHAS COSAS DIGNÍSIMAS*, conocido también como *Sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna. Obra impresa en 1499 por Aldo Manuzio.

Según Pilar Pedraza, autora de la edición consultada, se desconoce exactamente la fecha en que se compuso el libro. Teniendo en cuenta la datación anotada en el colofón de la obra, puede datarse *circa*

1467; aunque la fecha es dudosa ante las influencias muy claras de obras posteriores⁹.

Consta de dos escritos. El primero cuenta el viaje onírico y amoroso de Polifilo por regiones y construcciones alegóricas. En el segundo, Polía, su amada, toma la palabra.

El origen de este incunable se remonta a los inicios de la imprenta italiana. Está considerada como uno de los más hermosos libros ilustrados de todos los tiempos, reconocido de forma unánime como "... la realización más acabada y armónica de la tipografía renacentista, al intentar repetir el esplendor de los antiguos códices miniados"¹⁰.

Para algunos autores, posee además resonancias que lo vinculan a ciertas tendencias del arte simbolista y surrealista.

Obra definitiva en lo que al libro ilustrado se refiere¹¹, mantiene una conexión inmediata y directa con el grupo de Morris, Walter Crane, Mackmurdo o Beardsley; más o menos relacionados con el movimiento «Arts and Crafts», e interesados en recuperar la calidad del libro como objeto estético¹². En concreto, Enric Satué nos remite al ilustrador Walter Crane¹³, para quien "El estilo de los 164 dibujos, la calidad de su trazo, la simplicidad y al mismo tiempo la riqueza de los dibujos, el aire poético, el misticismo de algunos y el paganismo de otros, convierte la serie en un todo inmejorable"¹⁴ (Figs. 47, 50, 53 y 55).



Sobre estas líneas: a la izquierda, (Fig. 47)

detalle de ilustración perteneciente a *Hypnerotomachia Poliphili*, p. 165.

A la derecha, (Fig. 48) apunte en el cuaderno del ilustrador sobre la indumentaria.

A la derecha, (Fig. 49) imagen perteneciente a *Sacha en el reino de los árboles* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 46.



i. Recursos documentales: repertorios de carros, vestidos (Figs. 48 y 49) y peinados. Elementos arquitectónicos y detalles ornamentales (Figs. 51 y 52).



Sobre estas líneas: a la izquierda (Fig. 50) detalle de ilustración perteneciente a *Hypnerotomachia Poliphili*, p. 178.

A la derecha (Fig. 51) apunte del mismo motivo en el cuaderno del ilustrador.

En la parte inferior, (Fig. 52) imagen perteneciente a *Los machafatos* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 11.



ii. Recursos grafico-plásticos: La adaptación física establecida entre el texto escrito y la ilustración, así como por la elección de la tipografía y su composición, que tiene en cuenta su forma, el correcto espacio de las letras, las palabras y los márgenes, y que subraya la dimensión espacial del texto y su potencial como imagen (Fig. 54 y encarte C1. C, p. 330).

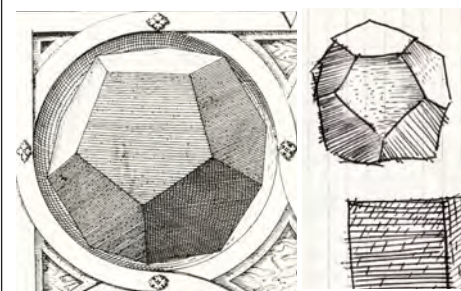
iii. Recursos narrativos: En el *Sueño de Polifilo* se hace uso de esquemas en «abismo» -sueños dentro de sueños, relatos dentro de relatos-, provocando un continuo clima de misterio que invita a penetrar en el texto como en un enigma¹⁵. El uso de jeroglíficos y la introducción de secuencias narrativas dentro de las propias ilustraciones acompañan y refuerzan la idea de sueño; estableciendo una simbiosis verbo-icónica donde ambos lenguajes se complementan para producir un mensaje unitario (Figs. 56 y 57).

C1.9. EN LAS PÁGINAS n.º 80 a 95: *Grabadores alemanes de los siglos XIV, XV y XVI* (Figs. 59, 61, 64, 66, 69, 71, 73, 75, 78, 82, 83 y 87).

i. Recursos documentales: repertorios de monogramas (Fig. 58) y emblemas (1550-1600).

Indumentaria de soldados o caballeros, vestuario, carros y navegación (Fig. 60). Y algunas representaciones de monstruos (Figs. 62 y 63).

ii. Recursos grafico-plásticos: Los rayados de Wentzel Jamnitzer en la representación de poliedros. (Fig. 65).



Sobre estas líneas, a la izquierda (Fig. 64) detalle de *Dodecaedron*, de *Perspectiva corporum regularium* (1568), obra de Wentzel Jamnitzer (siglo XV).

A la derecha (Fig. 65), apunte en el cuaderno del ilustrador.

adornada con flores hechas con múltiples gemas; cada cosa estaba situada armoniosamente en su lugar adecuado y aplicada hermosamente con adornos colgantes de piedras preciosas horadadas y atravesadas por hilos de oro; y todo pintado con colores hermosísimos y brillando con chispcante esplendor. Las portadoras llevaban guantes de tejido de aguja de seda, oro y plata, de diversos colores, rematados por un borde adornado con piedras preciosas y atados a los brazos rosados y carnosos con cordones trenzados de oro y seda de elegantes colores.



Delante de todas estas portadoras de trofeos iba una que llevaba la bandera que había quirado de la navicilla y la había traído corriendo. La seguía inmediatamente otra con un asta triunfal que llevaba en la parte superior un Cupido alado y desnudo que tensaba el arco y pisaba una bola, colocada en la parte superior de una corona de laurel que reposaba sobre el fondo de un vaso invertido. Las cintas, que lamian por arriba la rosca de la corona, volaban luego hacia fuera. Dentro del espacio vacío de la corona había una tablilla atravesada por una varilla, en cuyos extremos colgaban sargas de piedras preciosas. En la parte de abajo de la corona había un vaso invertido, con la boca abalaustrada, que mordía una figura ovalada, rodeada de molduras que seguían su forma, con dos bolitas sobre la circunferencia, una a cada lado, y otra bola en la parte inferior. Por último, había un nudo de oro con cintas voladoras. En ambas caras de la tablilla estaba escrito este epigrafe con mayúsculas griegas: ΔΟΡΥΚΤΗΤΟΙ .*



(Fig. 53) Imagen perteneciente a *Hypnerotomachia Poliphili*, p. 275.

C1.8

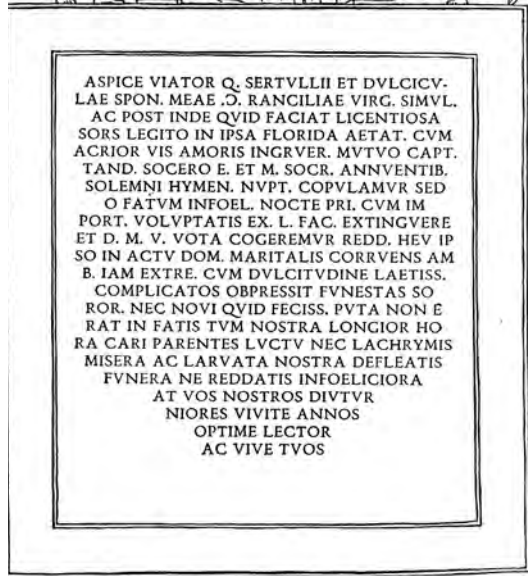


entre verdes arbustos chispcantes como brillantes carbuncos. Un frescor reconfortante para el pecho y el corazón emanaba del agua murmuradora. No lejos de allí se deslizaba un agua amarillenta y espesa que, sin embargo, difundía un aroma penetrante y dulce, y en su orilla jugaban una multitud de niños preciosos que pescaban con anzuelo y se comían al instante los pecesitos que cogían. Al acercarse más, María observó que aquellos pecesitos parecían avellanas. A cierta distancia, se veía un pueblecito

(Fig. 54) Imagen perteneciente a *Los buscadores de tesoros* (1987), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 52.



(Fig. 56) Apunte en el cuaderno del ilustrador.

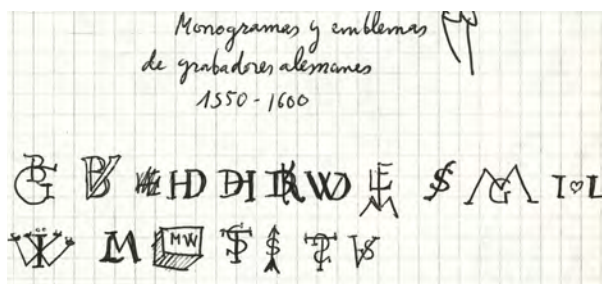


ASPICE VIATOR Q. SERTVLLII ET DVLCICV. LAE SPON. MEAE .D. RANCILIAE VIRG. SIMVL. AC POST INDE QVID FACIAT LICENTIOSA SORS LEGITO IN IPSA FLORIDA AETAT. CVM ACRIOR VIS AMORIS INGRVER. MVTVO CAPT. TAND. SOCERO E. ET M. SOCR. ANNVENTIB. SOLEMNI HYMEN. NVPT. COPVLA MV SED O FATVM INFOEL. NOCTE PRI. CVM IM PORT. VOLVPTATIS EX. L. FAC. EXTINGVERE ET D. M. V. VOTA COGEREMVR REDD. HEV IP SO IN ACTV DOM. MARITALIS CORRVENVS AM B. IAM EXTRE. CVM DVLCITVDINE LAETISS. COMPLICATOS OBSPRESSIT FVNESTAS SOROR. NEC NOVI QVID FECISS. PVTA NON E RAT IN FATIS TVM NOSTRA LONGIOR HO RA CARI PARENTES LVCTV NEC LACHRYMIS MISERA AC LARVATA NOSTRA DEFLEATIS FVNERA NE REDDATIS INFOELICIORA AT VOS NOSTROS DIVTVR NIORES VIVITE ANNOS OPTIME LECTOR AC VIVE TVOS

(Fig. 55) Imagen perteneciente a *Hypnerotomachia Poliphili*, p. 230.



(Fig. 57) Imagen perteneciente a *El peculiar rally París-Pekin* (1991), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 6.



(Fig. 58) Apunte en el cuaderno del ilustrador: monogramas de grabadores alemanes del período comprendido entre 1550-1600.

C1.9

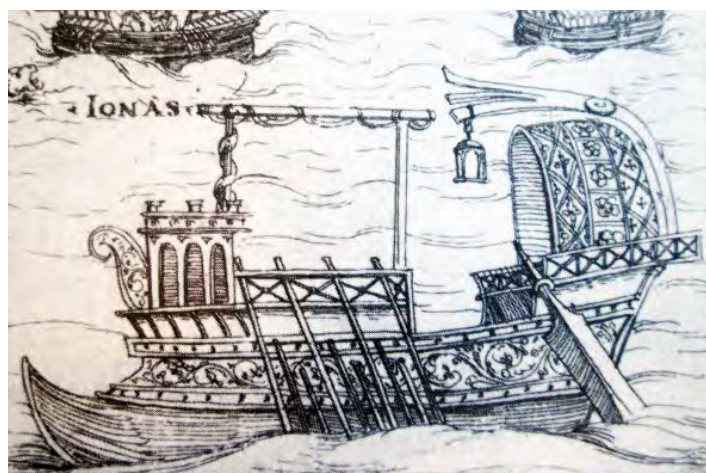


A la izquierda, (Figs. 59) detalle de *S. Pierre marchant sur l'eau*, obra de Master Dirk Vellert, 1525. A la derecha, (Fig. 60) apunte en el cuaderno del ilustrador.



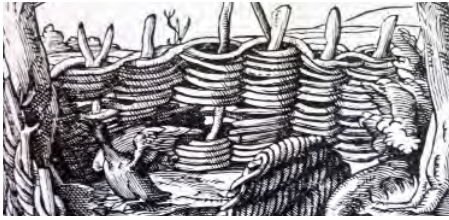
Sobre estas líneas: a la izquierda, (Figs. 61) detalle de *St. George and the dragon*, perteneciente al Master FVB, siglo XV. A la derecha, (Fig. 62) apunte en el cuaderno del ilustrador.

En la parte inferior, (Fig. 63) imagen perteneciente a *La oveja negra* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 45.



Sobre estas líneas, (Figs. 73) detalle de *Jonah and the Whall on a Lake with Sailing Vessels* de Agustín Hirschvogel (siglo XVI). En la parte inferior, (Fig. 74) apunte en el cuaderno del ilustrador.





Sobre estas líneas, (Fig. 66) detalle de *A Wolf Falls into a Trap from Künstliche Wolgerisiene Figuren* de Tobias Stimmer (siglo XVI). En la parte inferior, (Fig. 67) apunte en el cuaderno del ilustrador.



Tratamiento de los materiales (Figs. 67 y 68).

El claroscuro en Virgil Solis (Fig. 70) y Hans Sebald Lautensack (Fig. 72).

La “manera suelta” de Agustín Hirschvogel. (Figs. 74)

Uso de la línea en los , denominados por el ilustrador, “procelosos mares” de Jost Amman (Figs. 76 y 77).

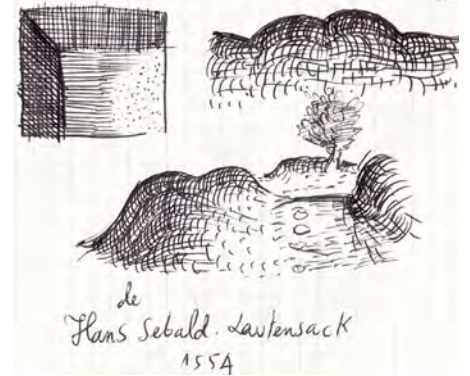
La representación de animales, procedentes algunos del *Dialogus Creaturarum* o de artistas grabadores del siglo XV (Fgs. 79 y 80).



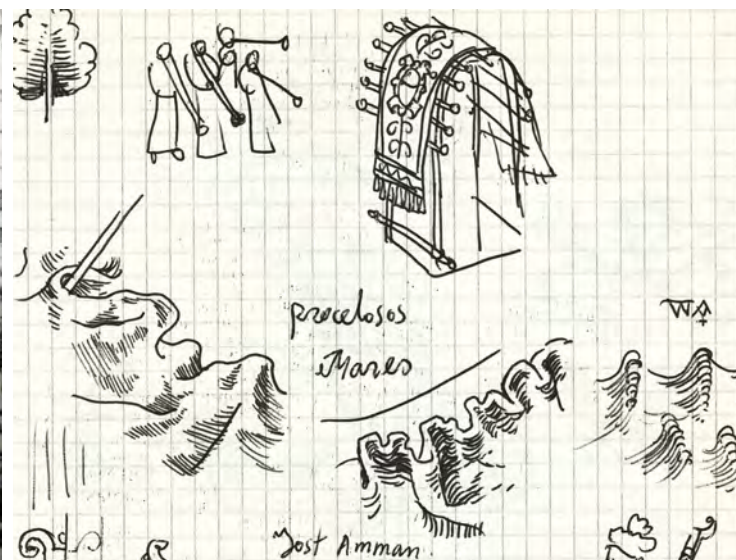
(Fig. 68) Imagen perteneciente a *La oveja negra y otras fábulas* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 21.



En la parte superior: arriba, (Fig. 69) detalle de *A Fleeing Lion From Reusner's Emblemata* de Virgil Solis (siglo XVI), y abajo (Fig. 70) apunte en el cuaderno del ilustrador.



En la parte superior, arriba (Fig. 71) detalle de un grabado de Hans Sebald Lautensack (1554), y abajo (Fig. 72) apunte en el cuaderno del ilustrador.



En la parte superior: a la izquierda, (Fig. 75) detalle de *Procession in St. Mark's Square in Venice*, del grabador Jost Amman (siglo XVI). A la derecha (Fig. 76) apunte en el cuaderno del ilustrador.

En la parte inferior, (Figs. 77) detalle de imagen perteneciente a *Los viajes de Gulliver* (1988), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 21.



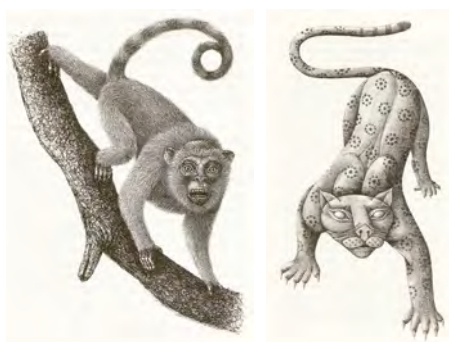
iii. Recurso narrativos: El significado enigmático y profundo, de carácter moral, teológico o físico que hay que interpretar y que encierran los jeroglíficos en *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (Fig. 81).

Representación de actitudes y escenas cotidianas. Tanto en celebraciones populares, con músicos y danzantes (Figs. 84, 85 y 86), como en enfrentamientos o altercados más personales; estando dotadas éstas últimas de una carga más expresionista (Fig. 88).

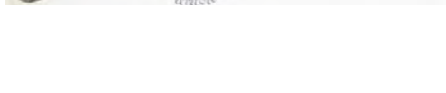


(Fig. 81) Detalle imagen perteneciente a *Los viajes de Gulliver* (1988), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 156.

(Figs. 78) Detalle de *Letter Z*, del Master E. S., siglo XV.



Bajo estas líneas: a la izquierda, (Fig. 79) imagen perteneciente a *Sacha en el reino de los árboles* (1986), p. 43. A la derecha, (Fig. 80) imagen perteneciente a *Once animales con alma y uno con garra* (1987), p. 105, ambas ilustradas por Francisco Meléndez.





En la parte superior de izquierda a derecha (Figs. 82 y 83), dos detalles de *Die Ehebriickerbrücke*, perteneciente a Jost Amman (siglo XVI).



A la derecha, (Fig. 84) apunte en el cuaderno del ilustrador.



A la izquierda (Fig 85 y 86), detalles de imágenes pertenecientes a *Bigulín* (1986), ilustrado por Francisco Meléndez, p.188 y varias alternas.

C1.9

(Fig. 87), detalle de *Two fighting pearants*, perteneciente al Master FVB (siglo XV).



(Fig. 88) Imagen perteneciente a *La noche de las papeleras* (1987) ilustrado por Francisco Meléndez, p. XIV.



- Notas
- 1 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y GARCÍA GUATAS, Manuel. *La pintura románica en Aragón*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1978.
 - 2 MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. *Historia del arte*. Madrid: Gredos, 1978, pp. 459-472.
 - 3 <http://www.almendron.com/artehistoria/arte/arquitectura/la-techumbre-de-la-catedral-de-teruel/>
 - 4 MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. *Historia del arte*, op. cit., p. 84.
 - 5 Ibidem., pp. 274-279.
 - 6 Ibidem., pp. 430-445.
 - 7 Ibidem., p. 433.
 - 8 MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1986.
 - 9 COLONNA, Francesco. *Sueño de Polifilo. Vol. 1 y 2*. Traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de PEDRAZA, Pilar. Murcia: Librería Yerba. Comisión Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p.15.
 - 10 Ibidem. Cita de DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier en el prólogo a la obra.
 - 11 Estas ideas ya han sido tratadas en el apartado 1.3.1. sobre la evolución del libro ilustrado, a través de ciertos comentarios de Enric Satué y Walter Benjamin.
 - 12 COLONNA, Francesco. *Sueño de Polifilo. Vol. 1 y 2*, op. cit., Comentarios de DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier en el prólogo a la obra.
 - 13 William Morris y su colaborador Walter Crane, ya fueron mencionados en el apartado 1.3 sobre el libro ilustrado. Destacados como autores de maravillosas ediciones, introdujeron a mediados del siglo XIX el concepto de un criterio unificador que debe dirigir toda la composición del libro, y la necesidad de una armonía entre texto, tipografía e ilustraciones.
 - 14 Citado en SATUÉ, Enric. "Para una educación de la sensibilidad", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 76.
 - 15 COLONNA, Francesco. *Sueño de Polifilo. Vol. 1 y 2*, op. cit., Comentarios de de la Plaza Santiago, Francisco Javier en el prólogo a la obra.
-

Estudio de los recursos
documentales, gráficos y
narrativos en
Vida de San Úrbez

5.2.1.

Encartes C1

A continuación, tras este análisis general de las fuentes encontradas y mediante tres encartes, entablaremos una relación más profunda entre ellas y *Vida de San Úrbez*; que se trata de la primera obra redonda de Francisco Meléndez, donde además de realizar las ilustraciones, estableció los criterios compositivos, el formato y la maquetación, así como el equilibrio, la relación y proporción entre texto e imagen.

C1.A

Estudio de los recursos narrativos en *Vida de San Úrbez*

La pintura mural románica representa episodios narrados a través de diferentes secuencias, haciendo hincapié en los gestos y las actitudes de los personajes, cargados de expresividad; donde las figuras hablan a través de una seriedad hierática, sirviéndose de la actitud para manifestar sus pensamientos.



Detalle del frontal de Betesa, procedente de la ermita de la Virgen de Rigatell de esa localidad ribagorzana (comienzos de la segunda mitad del siglo XIII), consagrado a la Virgen de la Leche. Se trata de una tabla al temple, compartimentada en cinco registros: uno central y dos superpuestas a cada lateral. La imagen de N^{tra}. Señora aparece en el centro, bajo una estructura de arco lobulado sustentado por columnillas, en el momento de dar el pecho al Niño. Los laterales representan la Anunciación, la Natividad, la Epifanía y la Anunciación a los pastores.

Apuntes en la página n.º 36 del cuaderno sobre las pinturas de los frontales de Betesa y de Gésera. Aparecen destacadas dos escenas que se refieren al frontal de la Virgen de la Leche, donde se representan la Anunciación a los pastores y la Natividad de Cristo.

Detalle de la *Vida de San Urbez*, de Francisco Meléndez, clara referencia a los apuntes del frontal de Betesa.



Políptico con la *Vida de San Úrbez*, de Francisco Meléndez, publicado en 1986. Mediante imágenes y texto, hábilmente enlazados, expone pasajes de la vida del santo ermitaño de Nocito.

VIDA DE SAN URBEZ



Los dibujos originales para esta edición de la *Vida de San Urbez* vinieron de la mano de Francisco Meléndez y son tributo a su maestría artística. En el texto se siguen las fuentes del padre Anaya del canónigo Sumera, completadas por Juan Ignacio. La deliciosa miniatura del santo hermitaño fue realizada por José María Salas. Este libro, impreso en la imprenta de San Urbez, el día 15 de diciembre de 1986 salió a la luz pública.

C1.B

Estudio de los recursos documentales, gráficos y narrativos en *Vida de San Úrbez*

Detalle de los relieves asirios de Nínive que representan a Asurbanipal con su esposa y la cabeza del rey Elam en el jardín de palacio (British Museum, Londres).

Las escenas se muestran en frisos corridos a lo largo de los pasillos del palacio, a modo de *película* primitiva, que recoge episodios para edificar a los ciudadanos o atemorizar a los embajadores extranjeros.



Los relieves asirios o las figuras del artesanado de la catedral de Teruel son ejemplos de intención pedagógica en la reproducción icónica de un acontecimiento. Estas imágenes no cumplían una función puramente ornamental; sino que instruían mediante mensajes no escritos destinados a analfabetos, representados visualmente sin palabras. Se ajustarían al concepto de ilustración defendido por algunos autores, en el que arte y conocimiento se interrelacionan; pues su materialización formal aparece ligada a una idea.

F. Meléndez toma como referente este tipo de imágenes narrativas: que poseen la capacidad de comunicar mediante secuencias ciertos hechos o ideas. Una característica intrínseca de la ilustración: pues le adjudica una coordenada temporal que la diferencia de otro tipo de imágenes.



Arriba, apunte en la página n.º 59 del cuaderno de Meléndez, sobre la ilustración de la derecha, imagen de Demeter (Catari,1571) perteneciente al *Diccionario de Iconología y Simbología* (p. 118).



Arriba, apunte en la página 38 del cuaderno de F. Meléndez y detalle de la imagen situada en la parte inferior del can-zapata, lado derecho del cuarto tirante (lateral derecho) del artesanado de la catedral de Teruel. En la decoración figurada de la misma aparecen imágenes de carácter religioso y profano: con una representación de tipos de las clases sociales de la época y, además, imágenes fantástico-alegóricas de antiguos bestiarios.

A través de viñetas narran las diferentes acciones.

En este caso, se representa la caza del jabalí. Un cazador clava la punta de la lanza en el lomo del jabalí, atacado a su vez por un perro, que subido a su lomo le muerde en el cuello. Otro, desde atrás, le atrapa una de sus patas.

A la derecha, apunte de Francisco Meléndez. Página n.º 37 del cuaderno.

Abajo, detalle de la *Vida de San Úrbez*, de Francisco Meléndez, clara referencia al artesanado de la catedral de Teruel.



Arriba, detalle de la imagen situada en el can-zapata, lado izquierdo, del quinto tirante (lateral derecho) de la catedral de Teruel. Un jinete se gira para clavar la punta de la lanza en el león que muerde la grupa a su caballo.



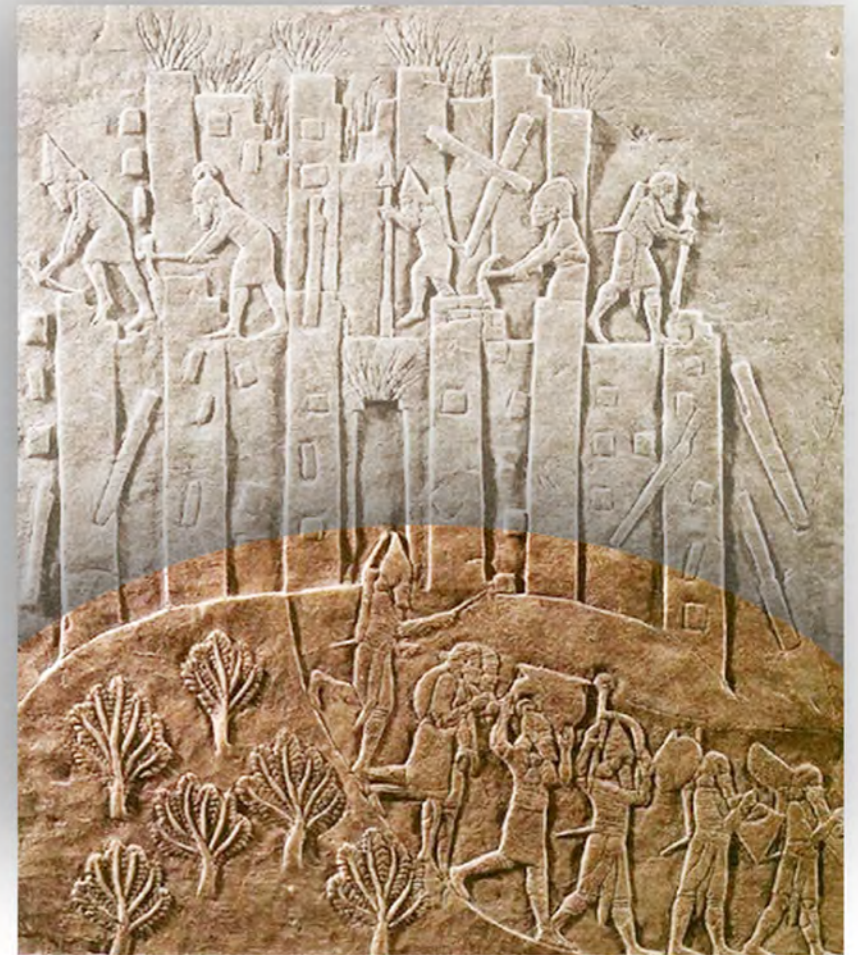
C1.C Estudio de los recursos gráficos y narrativos en *Vida de San Úrbez*

Los relieves asirios o románicos constituyen discursos pétreos de intención persuasiva. Los románicos, además, procuran destacar la conciencia del pecado, el temor a la condenación y la necesidad del arrepentimiento. Utilizan herramientas simbólicas: como un demonio zoomorfo con aspecto ridículo e intención humorística evidente para transmitir a los fieles un mensaje; insertando así una faceta cómica en el dominio del arte.

VIDA DE SAN URBEZ



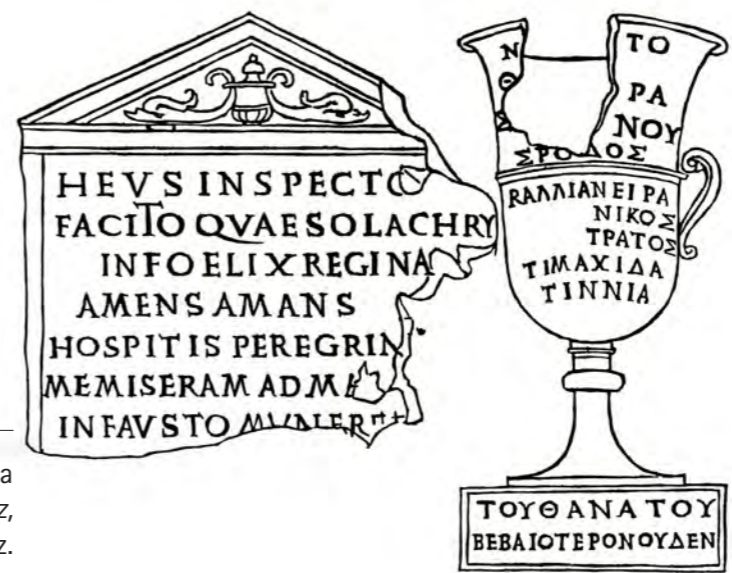
Detalle de relieve en la catedral de San Lázaro de Autun (Francia, primeros decenios del siglo XII) que explica al pueblo la muerte de Judas, acompañado de dos demonios. Figuras poco naturalistas, responden a un ideal abstracto que implica una deformación consecuente, no caprichosa, de contenido religioso; o bien sujeta a elementos condicionantes, como la adaptación al marco y a la función arquitectónicos.



Detalle de los relieves asirios de Nínive que representan la destrucción de Susa por Asurbanipal. Las composiciones, muy estudiadas, proporcionan a las escenas un sentido emocionante y dinámico, aunque manteniendo la ley de «claridad».



A la izquierda, detalle de la *Vida de San Úrbez*, por Francisco Meléndez.



Detalle y apunte de Francisco Meléndez de la página 220 de la *Hypnerotomachia Poliphili*, claro referente en la relación del texto y la imagen; anotándola como un ejemplo a seguir a la hora de producir libros que constituyen un placer homogéneo para la vista.

5.3. Cuaderno 2: C2

A excepción de las dieciocho últimas páginas, y a diferencia de los otros dos cuadernos, en las de éste no consta numeración. Parte de ellas recogen textos manuscritos, pero la mayoría están superpobladas de imágenes, dibujos casi siempre realizados con bolígrafo azul, u ocasionalmente con rotuladores de color, y algunos sellos pegados. La primera hoja del cuaderno aparece datada el 17/XI/87.

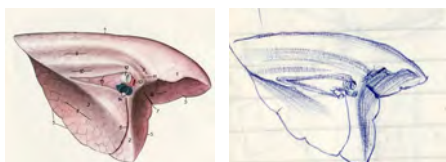
A continuación citamos las referencias que aparecen en dicho cuaderno, que en su mayoría sirvieron al ilustrador como recurso para documentar las obras realizadas a partir de 1988 y, concretamente, *El verdadero inventor del buque submarino* (Figs.1 y 2), obra publicada en 1989. Nos centraremos en ella de manera especial, no solo por tratarse de la segunda obra clave, después del *San Úrbez*, donde el autor se encarga de todos los aspectos de la edición, sino por tratarse de su primer álbum ilustrado y determinante en su trayectoria como ilustrador, donde asumiría además la autoría del texto.



(Figs. 1 y 2) Sobrecubierta y cubierta de *El verdadero inventor del buque submarino* (1989), con texto, ilustraciones, caligrafía y diseño editorial de Francisco Meléndez.

La mayor parte de las imágenes recopiladas en este cuaderno corresponden a repertorios de maquinaria, objetos y vestuario, aunque otras recogen también tratamientos formales, tipografías y lenguajes gráficos diferentes.

Bajo estas líneas: a la izquierda (Fig. 3) detalle de ilustración perteneciente a *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos* de Peter Popesko, p. 32. A la derecha (Fig. 4) apunte en el cuaderno del ilustrador.

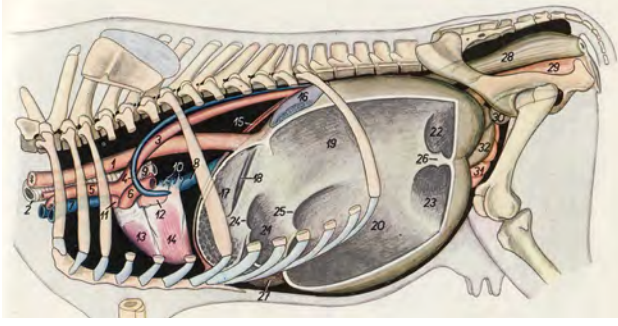


C2.1. EN UNA DE SUS HOJAS: el autor hace mención expresa al título *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos*¹ (Figs. 3, 6, 9 y 11), de Peter Popesko.

i. Recursos grafico-plásticos: aplicación del claroscuro, brillos y texturas (Figs. 4, 5 y 7).

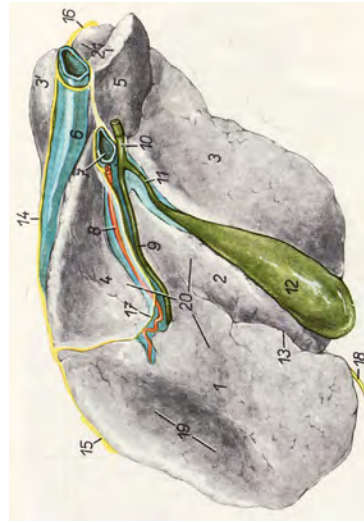
(Figs. 5) Detalle de imagen perteneciente a *El verdadero inventor del buque submarino* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 15.



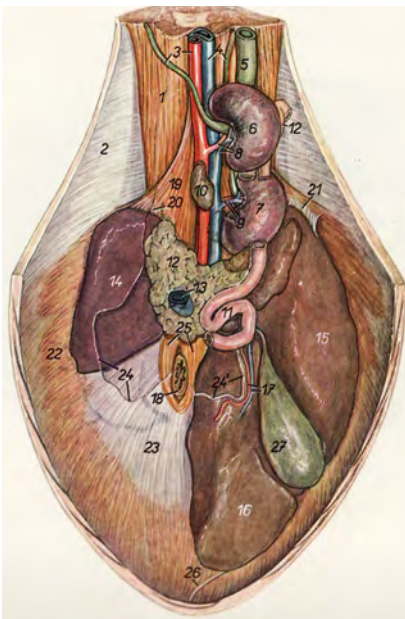


A la izquierda (**Fig. 6**) detalle de ilustración perteneciente a *Atlas de anatomía topografica de los animales domésticos* de Peter Popesko, p. 17. En el centro, (**Fig. 7**) apunte en el cuaderno del ilustrador. A la derecha, (**Fig. 8**) detalle de imagen perteneciente a *El verdadero inventor del buque submarino* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 7.

C2.1



A la izquierda (**Fig. 9**) detalle de ilustración perteneciente a *Atlas de anatomía topografica de los animales domésticos* de Peter Popesko, p. 83. A la derecha, (**Fig. 10**) imagen perteneciente a *La amazona de los bosques* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 17.



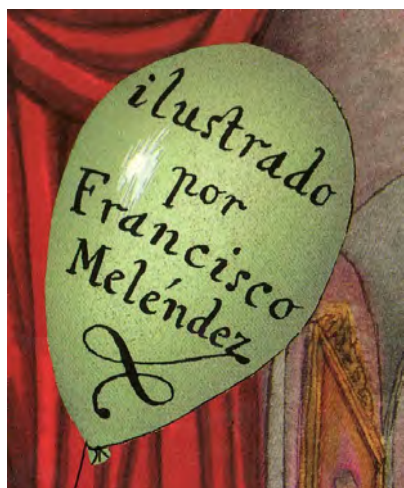
A la izquierda (**Fig. 11**) detalle de ilustración perteneciente a *Atlas de anatomía topografica de los animales domésticos* de Peter Popesko, p. 81. A la derecha, (**Fig. 12**) imagen perteneciente a *El delfin de oro* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 5.



En la parte superior (Fig. 13), detalle de ilustración perteneciente a *Label design* de Claude Hummbert. En la parte inferior (Fig. 14), apuntes en el cuaderno del ilustrador.



A la derecha (Fig. 15), detalle de la sobrecubierta de *El verdadero inventor del buque submarino* (1989) de Francisco Meléndez .



Utilización del color intenso en alguna zona muy localizada, junto a una superficie con dominancia de grises muy suaves, o tratamientos a base de finas veladuras de color muy matizado (Fig. 8 y 10).

Fuerte contraste de saturación y pureza de color entre formas y espacios contiguos muy cohesionados; mediante una notable diferencia entre unos en los que el color resalta por su potencia e intensidad, y otros donde dominan los tonos neutros. Y, además, diferente grado de valor entre ellos, con fuertes saltos de luminosidad (Fig. 12).

C2.2. EN TRECE DE SUS PÁGINAS: apuntes gráficos sobre ilustraciones de la obra *Label design*² (Fig. 13), de Claude Hummbert.

i. Recursos documentales: repertorio de tipografías y marcos (Fig. 14).

ii. Recursos grafico-plásticos: integración entre la imagen y el texto. La síntesis de algunos elementos (Fig.15).

iii. Recursos narrativos: manera clara, impactante y resumida con la que estos elementos transmiten una marca, una idea u otro mensaje (Fig.15).

C2.3. EN CUATRO DE SUS PÁGINAS: catorce sellos con motivos japoneses del Estado de Ajman (Fig. 16).

i. Recursos documentales: repertorio de gestos, actitudes, vestuario e indumentaria en general.

ii. Recursos grafico-plásticos: tratamiento de la figura humana, actitudes y representación (Fig. 17).

C2.4. EN CINCO DE SUS PÁGINAS: transcripciones de las tipografías de *Unterricht in ornamentaler Schrift*³ (Figs.18 y 20), de Rudolf Larisch.

i. Recursos documentales: variedad de repertorios en tipografía (Fig. 19) y su distribución espacial (Fig. 21).



Sobre estas líneas, (Fig. 18) detalle de imagen perteneciente a *Unterricht in ornamentaler schrift*, p. 34. En la parte inferior (Fig. 19), apuntes en el cuaderno del ilustrador.

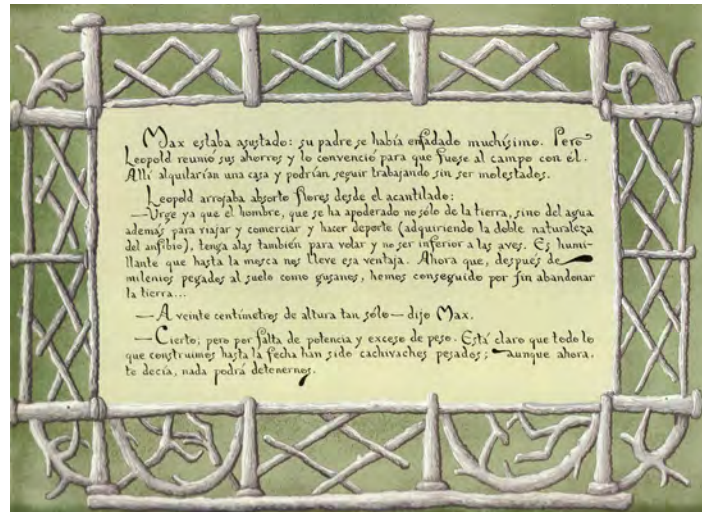
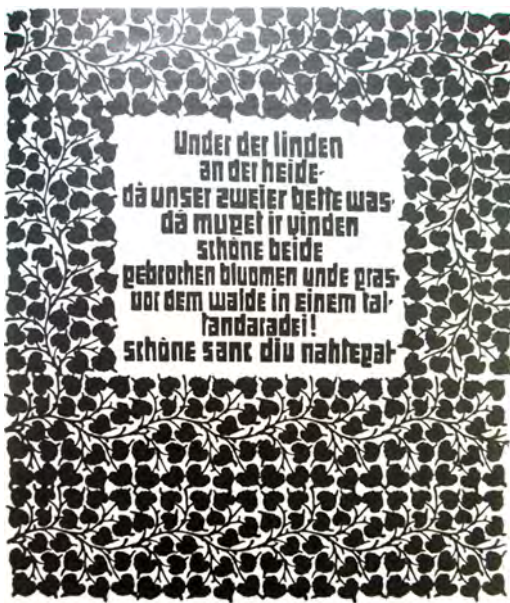




(Fig. 16) Detalle de tres de los sellos de temática japonesa.



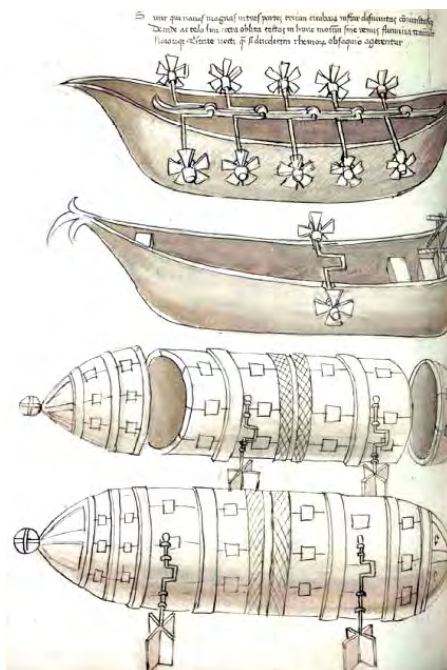
(Fig. 17) Imagen perteneciente a *Tomi-Kikansha* (1995), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 29.



A la izquierda, (Fig. 20) detalle de imagen perteneciente a *Unterricht in ornamentaler schrift*, p. 32. A la derecha, (Fig. 21) imagen perteneciente a *Leopold. La conquista del aire* (1991), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 58.

C2.4

C2.5



Junto a estas líneas: a la izquierda (Fig. 22), detalle de la ilustración sobre el proceso de invención del submarino perteneciente a *De re militare* (1472) de Roberto Valturius.

A su derecha (Fig. 23), imagen perteneciente a *El verdadero inventor del buque submarino* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 41.

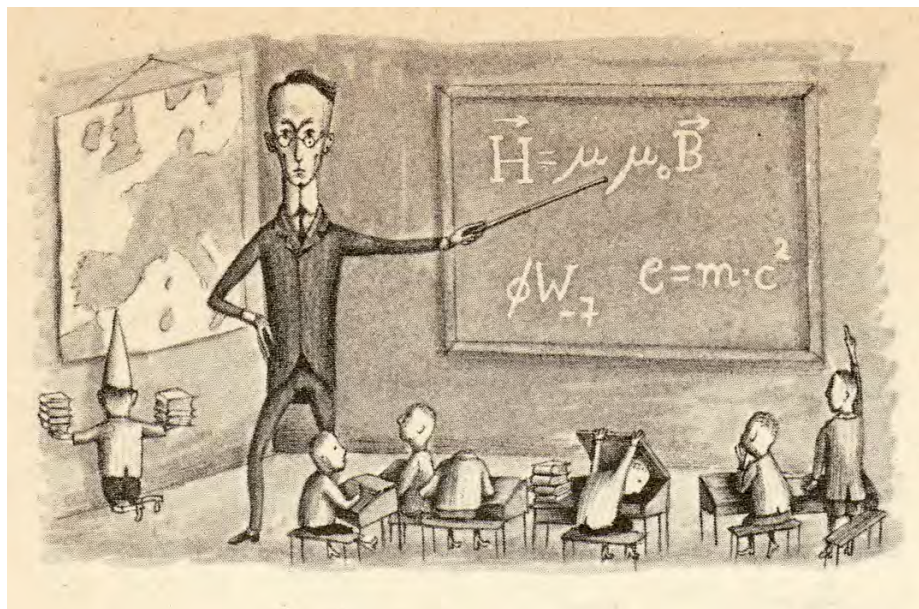




(Fig. 24) Páginas interiores de la edición argentina de *Max and Moritz* (Librería Goethe, 1917). Texto e ilustraciones de Heinrich Christian Wilhelm Busch.

C2.5. EN UNA ANOTACIÓN DE SU CUADERNO: el autor hace mención expresa al título *De re militare*⁴ (Verona, 1472) de Roberto Valturius. Tratado antiguo sobre las tácticas militares en Occidente, se convirtió en el tratado militar más difundida en el siglo XV. Aborda temas como la estrategia, el mando, los rituales militares, el ordenamiento en la batalla; pero, sobre todo, se extiende en la cuestión de la tecnología militar (Fig. 22).

(Fig. 25) Imagen perteneciente a *La huída* (1988) ilustrado por Francisco Meléndez, p. 20.



El propio ilustrador anota respecto al *De re militare*: “Hermosas y claras xilografías militares sobre el arte de la guerra”.

i. Recursos documentales: repertorios de armamento y máquinas de guerra, en algunos casos imaginarias (Fig. 23).

ii. Recursos grafico-plásticos: utilización de la línea en la técnica xilográfica y las representaciones espaciales.

iii. Recursos narrativos: claridad en la representación y comunicación, tanto de la estructura y la composición, como en el manejo y la utilidad del artefacto mostrado (Fig. 23).

C2.6. EN UNA ANOTACIÓN DE SU CUADERNO: el autor hace mención expresa al título *Max und Moritz*⁵ (Fig. 24) de Wilhelm Busch.

Historia publicada en 1865 en Alemania, narra mediante imágenes caricaturescas, con una pareja de versos al pie de cada viñeta, las crueles travesuras de dos niños enfrentados a los adultos de su época, y que a menudo son brutalmente castigados por ello. En su momento, el libro obtuvo enorme éxito editorial, pasando a ser uno de los libros infantiles más populares.

Actualmente es considerado como una de las obras emblemáticas, y precursora de las historietas gráficas, en donde conviven el humor satírico y un mensaje aleccionador.

(Fig. 28) Detalle de imagen perteneciente a *Los machafatos siguen andando* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 57.



(Fig. 34), detalle de imagen perteneciente a *El anillo de Simplicio* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 9.



i. **Recursos grafico-plásticos:** utilización de la viñeta de pequeño tamaño y márgenes difuminados (Fig. 25).

ii. **Recursos narrativos:** uso de imágenes narrativas con humor divertido y mordaz (Fig. 25).

C2.7. EN DIECISÉIS DE SUS PÁGINAS: anotaciones y apuntes gráficos sobre ilustraciones de *The Historical Encyclopedia of Costume*⁶ de Albert Racinet. La obra contiene 313 páginas a todo color con maravillosas ilustraciones sobre la historia de la indumentaria desde la edad Antigua hasta 1880 (Figs. 26, 29 y 32).

i. **Recursos documentales:** repertorios de ropa, calzado, peinados e indumentaria en general o mobiliario, así como tejidos y estampados (Figs. 27, 28, 30, 31, 33 y 34). (Encartes C2.A y B, pp. 344 y 355).

ii. **Recursos narrativos:** ciertos gestos o actitudes en las figuras ayudan a transmitir sin palabras el lugar, la época y el momento de la escena representada (Encartes C2.A y B, pp. 344 y 355).

C2.8. EN VEINTISÉIS DE SUS PÁGINAS: apuntes gráficos referidos a veintitrés de los tomos de *L'Encyclopédie*⁷ de Diderot, D'Alembert & alter.

Editada entre 1551 y 1772 en Francia, es considerada una de las más grandes obras del siglo XVIII, y el gran desafío editorial de aquella época: pues contiene la síntesis de los principales conocimientos disponibles entonces para su divulgación entre el público. Incluye infinidad de planchas calcográficas

que representan prácticas hasta entonces pertenecientes a las corporaciones de los distintos oficios. Imágenes para ser desenrañadas incluso por un lector analfabeto. Los distintos volúmenes de *L'Encyclopédie* traen una profusión de ilustraciones con todo aquello que atañe al mundo de lo concreto: el ámbito de las ciencias naturales, físicas, mecánicas o tecnológicas (Figs. 35, 37, 39 y 41).

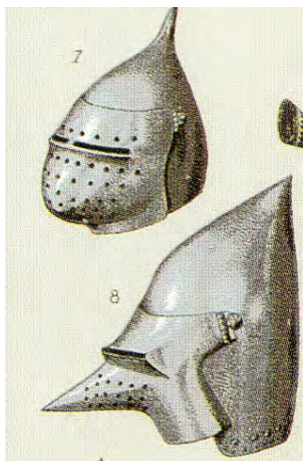
En sus anotaciones, Meléndez incluye alusiones elogiosas a la representación de procesos técnicos, representaciones anatómicas o espaciales; atractivas no solo por lo que representan sino, tanto o más, por la manera en que nos lo muestran (Fig. 43).

i. **Recursos documentales:** repertorios de armas de guerra, carruajes, oficios, arquitectura, peinados, mobiliario, instrumentos musicales, indumentaria de la época, mecanismos, plantas y animales marinos (Fig. 36), heráldica, caligrafía, geometría plana, física, &c. (Encartes C2.C, D, E, F, G y H, pp. 346-351).

ii. **Recursos grafico-plásticos:** utilización de la línea de contorno y de los rayados para definir los volúmenes y los detalles. Claridad y precisión en la representación minuciosa, ya sea de elementos naturales como artificiales (Fig. 38). Empleo de diversos sistemas de representación espacial, variables según su planificación; que abarcan desde el detalle a la panorámica. (Encartes C2.F, G, H e I, pp. 349 - 352).

iii. **Recursos narrativos:** el poder de la imagen en la transmi-

C2.7



A la izquierda (**Fig. 26**), detalle de imagen perteneciente a *The Historical Encyclopedia of Costume* (1989) de Albert Racinet, p. 145.

A la derecha (**Fig. 27**), apunte en el cuaderno del ilustrador.



Sobre estas líneas: a la izquierda, (**Fig. 29**), detalle de imagen perteneciente a *The Historical Encyclopedia of Costume* (1989) de Albert Racinet, p. 159.

En el centro (**Fig. 30**), apunte en el cuaderno del ilustrador.

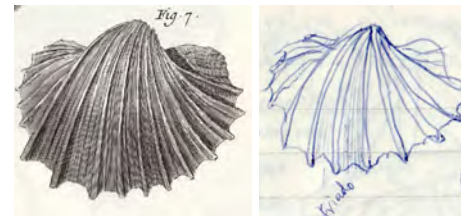
A la derecha, (**Fig. 31**) detalle de imagen perteneciente a *La sortija milagrosa* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 17.

A la izquierda, (**Fig. 32**) detalle de imagen perteneciente a *The Historical Encyclopedia of Costume* (1989) de Albert Racinet, p. 257.

A la derecha, (**Fig. 33**) apunte en el cuaderno del ilustrador.



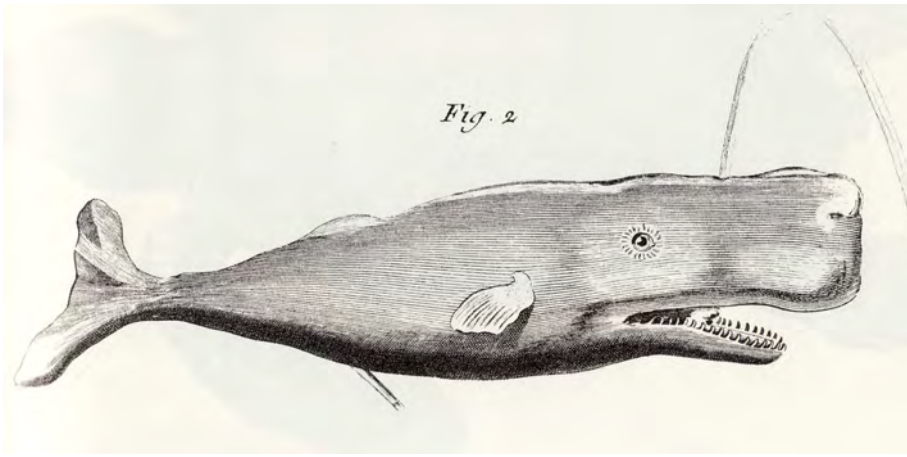
sión efectiva del conocimiento y su función comunicativa y pedagógica. Empleo de diferentes códigos de representación y comunicación: dibujo científico, analítico o sintético, según qué parcela del conocimiento de lo sensible se desea transmitir. Planos de taller con cortes y secciones para objetos y espacios arquitectónicos (Fig. 40), o disecciones de seres vivos.



Arriba (Figs. 37 y 38), detalle y apunte de ilustración perteneciente a *L'Encyclopédie, Histoire naturelle, Coquilles de mer* Pl. xxii.

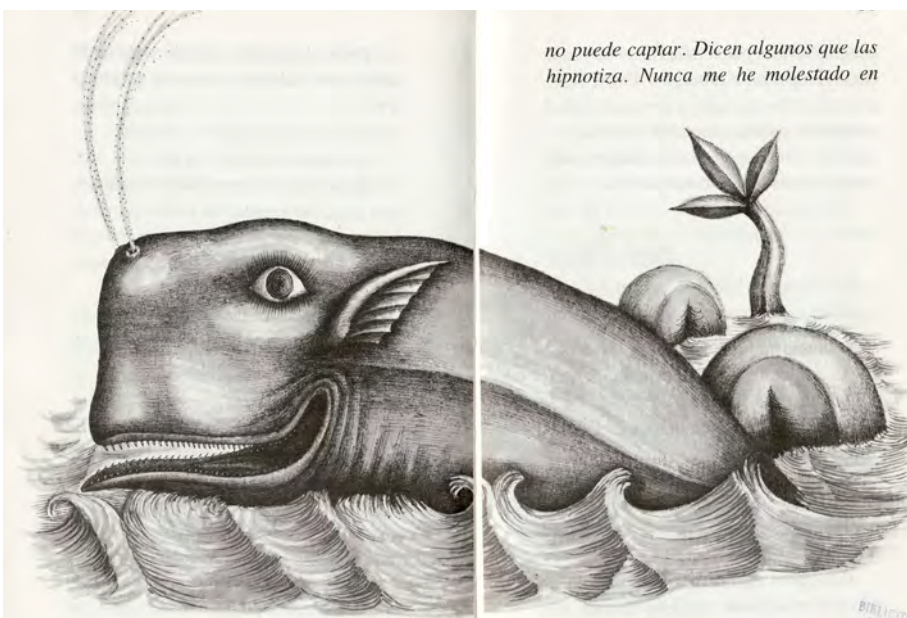
Representación de los talleres y los procesos de fabricación, en los que se muestran las acciones y la consecución en la elaboración de un producto, a través de escenas teatrales (Figs. 42), actitudes y ordenaciones numéricas o alfabéticas. Diagramas de fuerzas, símbolos y flechas en el ámbito de la física. (Encartes C2.I y J, pp. 352 y 353).

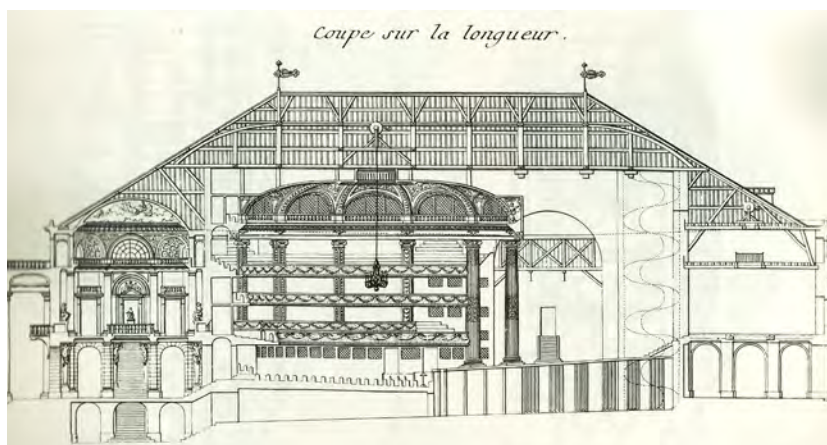
C2.9. EN TRES DE SUS PÁGINAS: apuntes gráficos sobre ilustraciones de la obra *América (1590-1634)*⁸ de Theodore de Bry. En 1590 se publicó el primer tomo de la obra: una visión gráfica secuencial y seriada que describe, a través de la mirada de De Bry, las costumbres de los indios americanos y los detalles de los primeros encuentros mantenidos con ellos por parte de los europeos (Figs. 44, y 46). A través de sus planchas, al lector le resultaba más fácil «imaginar» a los habitantes de América; mediante grabados que se basan en las anotaciones de campo de artistas que participaron en aquella empresa.



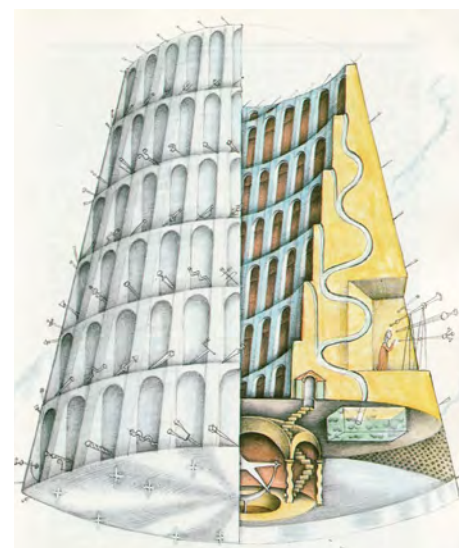
En la parte superior, (Fig. 35) detalle de ilustración perteneciente a *L'Encyclopédie, Histoire naturelle, Le narwal et le cachalot*. Pl. xxiv.

Abajo, (Fig. 36) detalle de la imagen perteneciente a *La isla de las ballenas* (1988), ilustrado por Francisco Meléndez pp. 52-53.





(Fig. 39) Detalle de ilustración perteneciente a *L'Encyclopédie, Architecture Théâtre* Pl. 17.



(Fig. 40) Detalle de imagen perteneciente a *Los viajes de Gulliver* (1988), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 167.



(Fig. 43) Detalle de ilustración perteneciente a *L'Encyclopédie, Sculpture fonte des Statues Equestres* Pl. iv.

En su cuaderno, Francisco Meléndez se refiere a la serie de planchas que tratan sobre la fundición de estatuas ecuestres, con el calificativo de *precioso*.

C2.8



(Fig. 41) Detalle de ilustración perteneciente a *L'Encyclopédie, Corderie*, Pl. iii.



(Fig. 42) Detalle de imagen perteneciente a *El verdadero inventor del buque submarino* (1989), ilustrado por Francisco Meléndez, p. 43.



Arriba, (Fig. 44) detalle de ilustración perteneciente a *América (1590-1634)* de Theodore de Bry, p. 94: "De como cazan el ciervo los Floidianos".

Abajo, (Fig. 45) apunte en cuaderno del ilustrador.



i. Recursos documentales: repertorio de imágenes sobre el entorno, animales, vegetación, indumentaria, vivienda de los indios de Virginia y la Florida durante el siglo XVI (Figs. 44 y 47).

ii. Recursos grafico-plásticos: representación geográfica del espacio que combina la vista de pájaro con representaciones en alzado (Figs. 48 y 49).

iii. Recursos narrativos: la notable habilidad que De Bry demostró al seleccionar y exponer el material ofrecido a sus lectores. Las ilustraciones mostraban las costumbres y hábitos, representando a los indígenas realizando actividades comunes y reconocibles por los europeos: como cazar, pescar, bailar o llorar la muerte de un ser querido. De este modo, entrelazando lo familiar y lo exótico, aproximaba ambos mundos.

En *América*, imagen y palabra narran los sucesos escogidos por el editor de una manera subjetiva, recreando en Europa la realidad americana (Figs. 45 y 46).



(Fig. 46) Detalle de imagen perteneciente a Kifuko Yep-Yep Namigú (1992) ilustrado por Francisco Meléndez, p. 54.

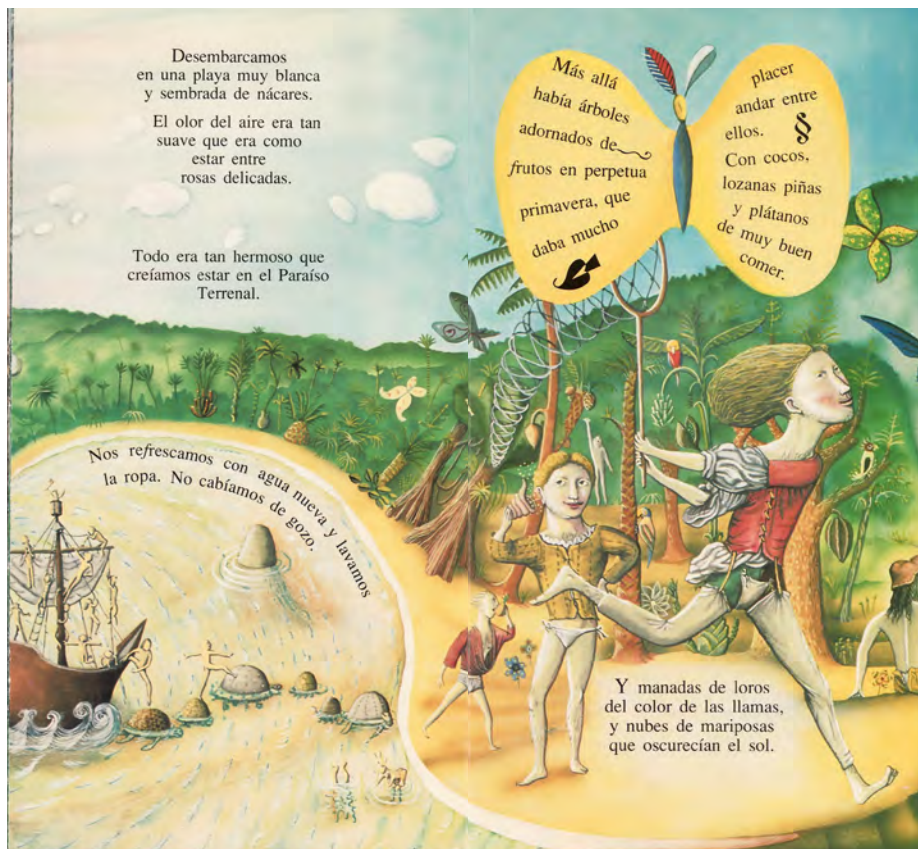


(Fig. 47) Detalle de ilustración perteneciente a *América (1590-1634)* de Theodore de Bry, p. 73: "De como los franceses encontraron otros seis ríos".



(Fig. 48) apunte en cuaderno del ilustrador.

C2.8



(Fig. 49) Detalle de imagen perteneciente a *El viaje de Colonus* (1992) ilustrado por Francisco Meléndez, pp. 18-19.

- 1 POPESKO, Peter. *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos VOLUMEN II*. Barcelona: Salvat D. L., 1981.
- 2 HUMBERT, Claude. *Label design*. London: Thames and Hudson Ltd, 1972.
- 3 LARISCH, Rudolf. *Unterricht in ornamentaler Schrift*. Viena: Office du Livre, 1926.
- 4 VALTURIO, Roberto. *De re militari*. Verona, 1483. Fondos digitalizados en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/724/de-re-militari-libris-xii/>
- 5 BUSCH, Wilhelm. *Max e Moritz*. Buenos Aires: Librería Goethe, 1917.
- 6 RACINET, Albert. *The Historical Encyclopedia of Costume*. London: Studio Editions, 1989.
- 7 DIDEROT y D'ALEMBERT. *L'Encyclopédie: Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication*. Paris: Henri Veyrier, 1965, vol.1-24.
- 8 de BRY, Theodore. *América (1590-1634)*. Sievernich, Gereon (edit.) Madrid: Si-

ruela, 1992. De Bry fue grabador, impresor y editor de variados libros sobre la historia de América. A mediados del siglo XVI ya habían sido publicados las crónicas de diversas expediciones europeas de asentamiento en el Nuevo Mundo. Se editaron además recopilaciones que reunieran las más importantes, suponiendo así una singular fuente de información respecto a la América poscolombina. Pero dado que las publicaciones no contaban con gran número de ilustraciones sobre América y sus habitantes, y a causa de la técnica utilizada, que adolecía de cierta tosquedad, no había materiales que ayudaran a visualizar el Nuevo Mundo, hasta que en 1590, Theodore de Bry publicó en Francfort *And briefe and true report of the new found land of Virginia*, de Thomas Harriot, ilustrada con 23 láminas basadas en las acuarelas que John White realizara durante su participación en la colonización.

Estudio de los recursos
documentales, gráficos
y narrativos en
*El verdadero inventor del
buque submarino*

5.3.1.

Encartes C2

Los encartes desplegados que a continuación presentaremos son el soporte de un análisis más amplio acerca de la relación de algunas de las fuentes aquí presentadas con el primer álbum ilustrado del autor, *El verdadero inventor del buque submarino*; un libro de texto propio, caligrafiado por él mismo; y donde, además de las ilustraciones, Meléndez realizó la labor de composición, decidiendo su formato y su maquetación.

C2.A Estudio de los recursos documentales y narrativos en

El verdadero inventor del buque submarino

De arriba a abajo, detalles de ilustraciones pertenecientes a *The Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, (p. 217 y p.235), donde se recrean situaciones y ambientes de la segunda mitad del siglo XVIII, en Francia y en Inglaterra.

En las imágenes se han resaltado los elementos similares a los de la ilustración de Francisco Meléndez; para facilitar su relación.



The Historical Encyclopedia of Costume de Albert Racinet, presenta tanto la indumentaria y el vestuario de una época como los gestos y las actitudes de las figuras, que hacen el papel de «maniqués».

Mediante las escenas elegidas, que traducen en imágenes el tiempo y el lugar representado, acompañadas de un tratamiento que está de acuerdo con los códigos visuales imperantes en cada caso, transmiten el momento histórico-artístico que representan.



Arriba, cuatro apuntes del cuaderno de F. Meléndez sobre las ilustraciones de *The Encyclopedia of Costume* de A. Racinet.

Detalle de ilustración perteneciente a *The Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, (p. 235), réplica del caricaturista William Hogarth, *Marriage à la Mode* (1745), que ambienta la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de la ilustración de Francisco Meléndez; para facilitar su relación.

Detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p.15.





Detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 13.



Detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de F. Meléndez, p. 31.

C2.B Estudio de los recursos documentales y narrativos en *El verdadero inventor del buque submarino*

The Historical Encyclopedia of Costume de Albert Racinet, presenta tanto la indumentaria y el vestuario de una época como los gestos y las actitudes de las figuras que hacen el papel de «maniquíes»; mediante las escenas elegidas, que traducen mediante imágenes el tiempo y el lugar representado; acompañadas de un tratamiento que está de acuerdo con los códigos visuales imperantes en cada caso; en el momento histórico-artístico que representan.



De arriba a abajo, detalle y apunte en el cuaderno de la ilustración perteneciente a *The Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, (p. 213), basado en una obra del Baron Eisenberg de 1727 sobre el vestuario masculino de la clase media en el siglo XVIII.



De arriba a abajo, detalle y apunte en el cuaderno de la ilustración perteneciente a *The Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, (p. 213) sobre el vestuario de lujo masculino del siglo XVIII.



A la derecha, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de F. Meléndez, p. 44. En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de la ilustración del libro de Racinet, para facilitar su relación.

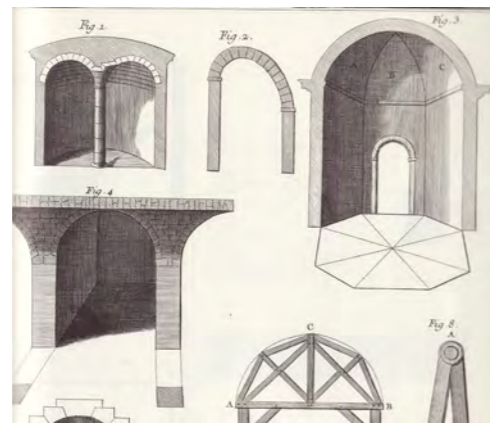
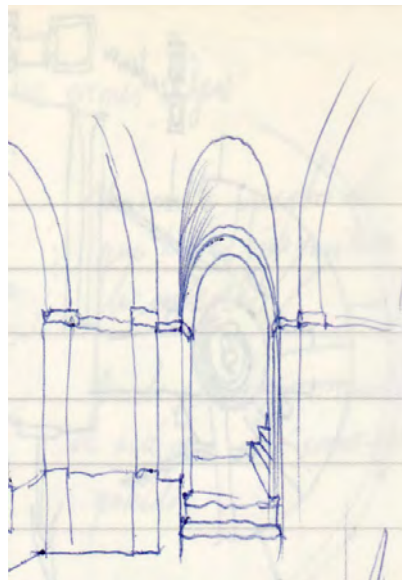


Arriba y a la derecha, apuntes del cuaderno y detalle de la ilustración perteneciente a *The Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, (p. 303) sobre el vestuario popular del siglo XIX en la región de Saône y Loira.

En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de la ilustración de Francisco Meléndez; para facilitar su relación.



De arriba a abajo, detalle y apunte en el cuaderno de la ilustración perteneciente a *The Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, (p. 217), donde se recrea a un joven a partir de un cuadro de Grandval pintado en 1742.



Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Architecture, coupe des pierres, Pl. i).



Detalle y apunte de imagen de *L'Encyclopédie* (Menuisier en meubles, Pl. i).

C2.C Estudio de los recursos documentales en *El verdadero inventor del buque submarino*

L'Encyclopédie de Diderot y D'Alembert contiene la síntesis de los principales conocimientos de la época para su divulgación al público en general. Además de la ingente cantidad de dibujos sobre el mundo de lo concreto que contiene, y que abarca ciencias, artes y oficios mecánicos, es un notabilísimo ejemplo por la gran variedad de códigos de representación que emplea.

Modelo de uso pedagógico y comunicativo de la imagen para la transmisión de conocimientos, supera estas funciones prácticas para adquirir una categoría estética que trasciende el interés original de su equipo de edición.



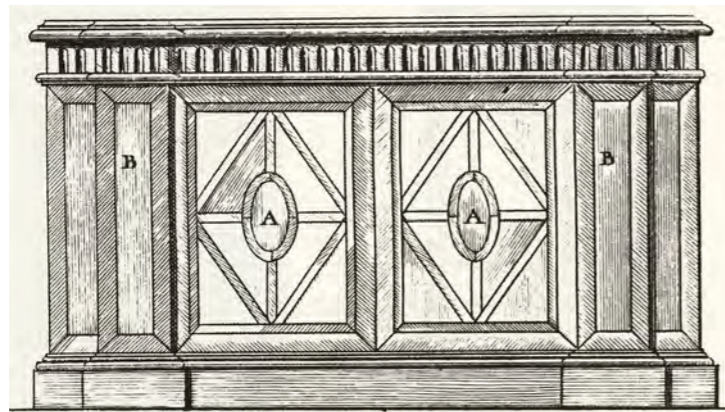
Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Fayencerie, Ouvrages Pl. iii).



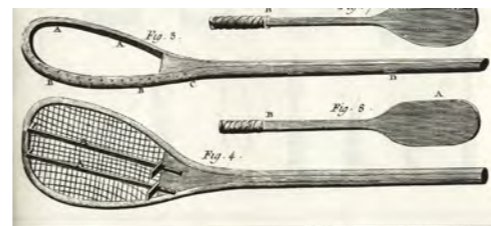
Detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 15.

En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de las ilustraciones de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert; para facilitar su relación.

Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Ébeniste Et Marqueterie, Pl. ii).

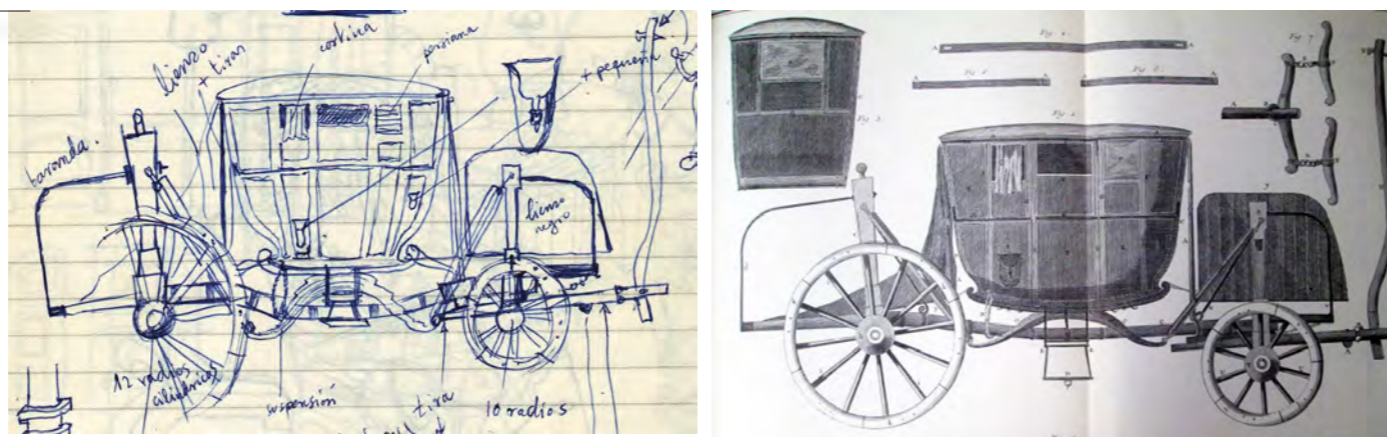


Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Paulmerie, Pl. i).



C2.D Estudio de los recursos documentales en *El verdadero inventor del buque submarino*

Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Sellier-carossier diligence de Lyon, Pl. ix)



En el centro, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p.13. En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de las ilustraciones de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert; para facilitar su relación.

L'Encyclopédie de Diderot y D'Alembert contiene una diversidad de información sobre el mundo de la mecánica y la tecnología. También abarca los campos del vestuario, la indumentaria o la heráldica. Destaca por su utilización de la línea y por su claridad y precisión, representando minuciosamente tanto elementos naturales como artificiales.

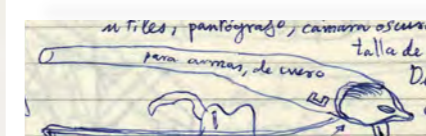
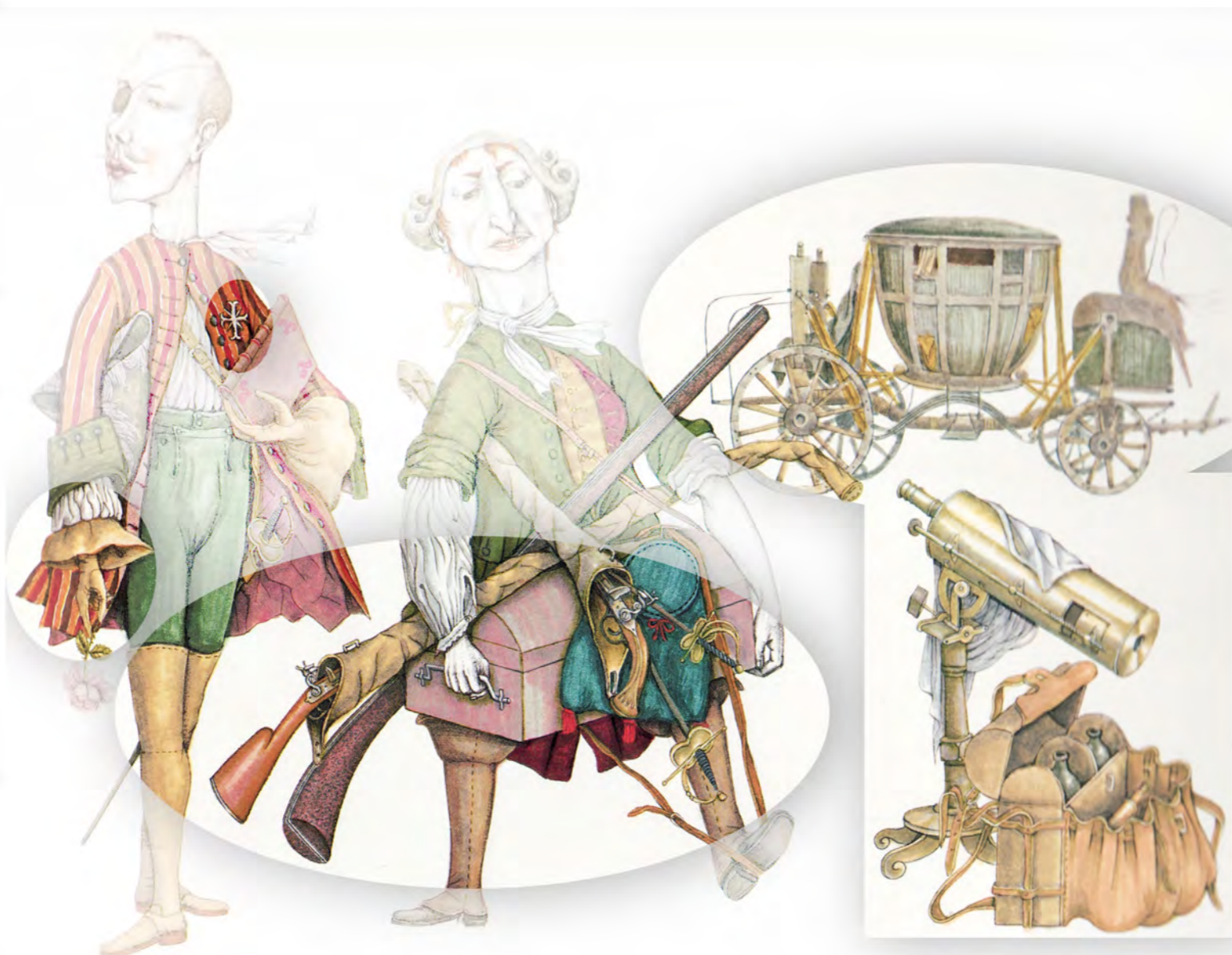


Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art heraldic, Pl. xiii).

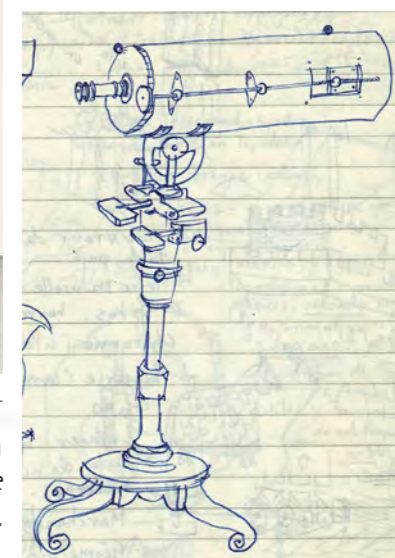
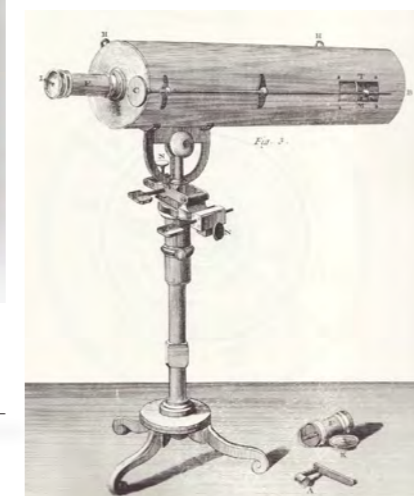
Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Gantier, gants, Pl. ii).



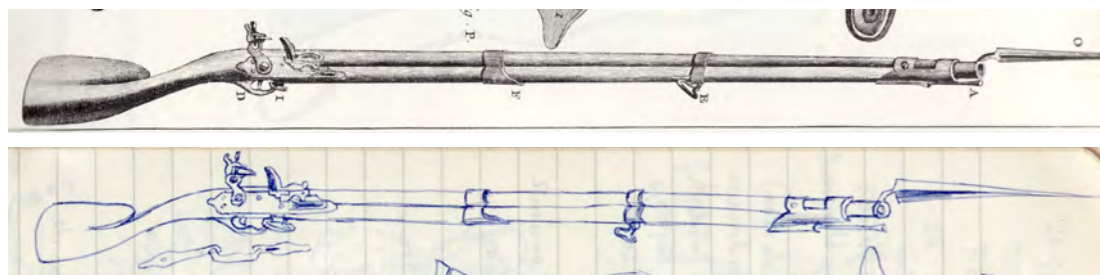
Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Pantalon, Pl. iii).



Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Coffretier-malletier bahutier, Pl. iii).



Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Optique, Pl. xiii).



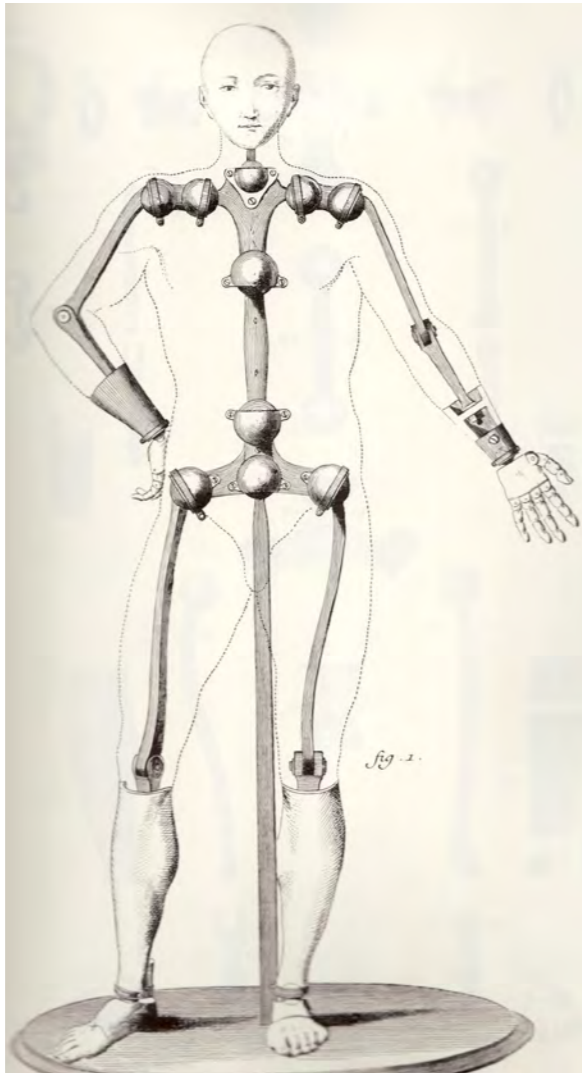
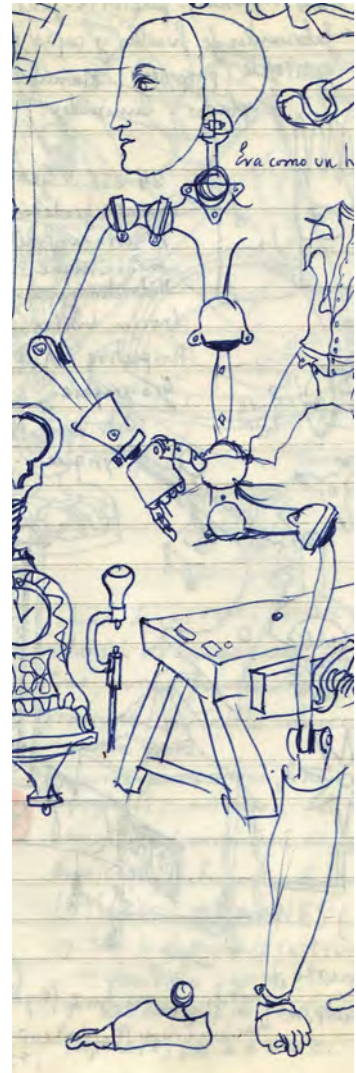
Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Fabrique des armes, fusil de munition, Pl. xiv).



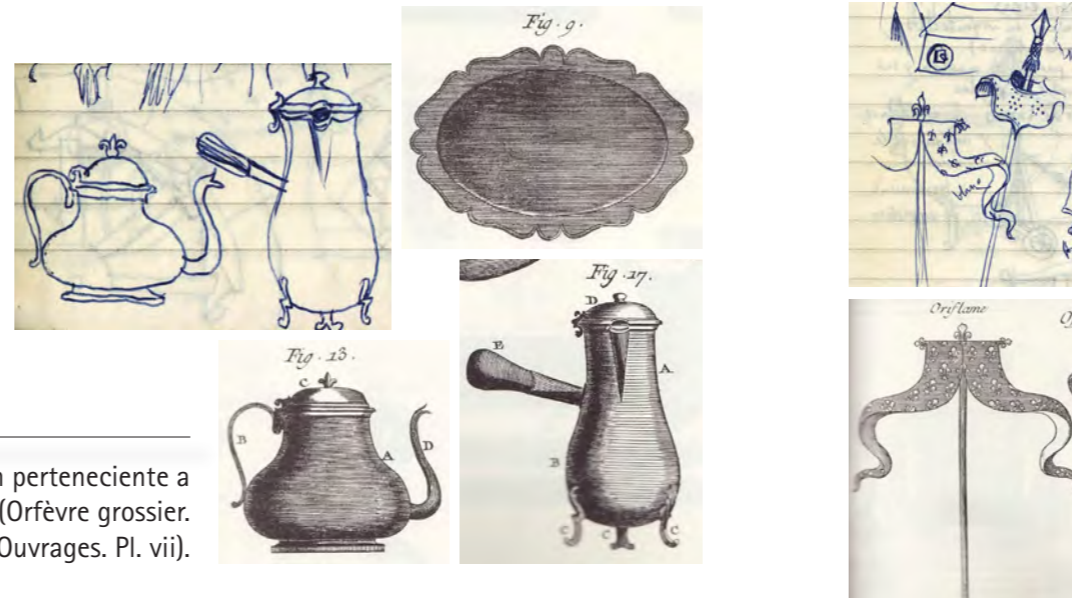
Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Chasse, fauconerie, Pl. x).

C2.E Estudio de los recursos documentales en *El verdadero inventor del buque submarino*

L'Encyclopédie hace uso de diferentes sistemas de representación para la transmisión efectiva del conocimiento. Según qué ámbito del mundo sensible quiere transmitir, emplea cortes y secciones, representaciones de alzados o plantas y perspectivas.



Apunte y detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Dessein mannequin. Une figure construite de maniere qu'elle a les principaux mouvemens extérieurs du corps humain. Il sert aux peintres pour fixer différentes attitudes. Pl. vi).



Detalles y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Orfèvre grossier. Ouvrages. Pl. vii).

Detalles y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art Heraldique, Pl. xiv).



Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Cordonnier, Pl. ii).



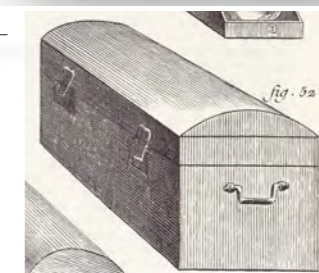
Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Lutherie. Tambour avec ses baguettes, Pl. ii).



Apunte y detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Androide fornier. Embouchoirs Et bouisses. Carcasse. Pl. iii).

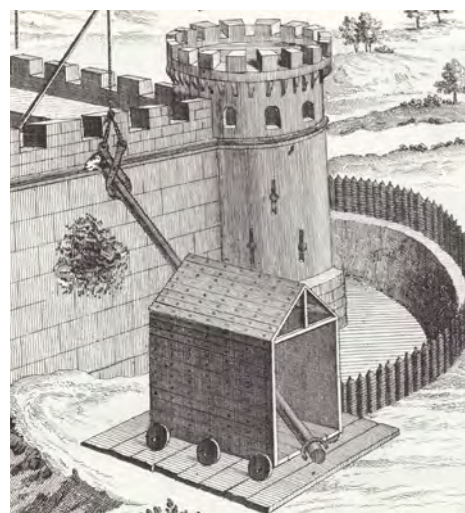
Sobre estas líneas, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 5.

En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de las ilustraciones de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert; para facilitar su relación.



Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Coffretier-malletier bahutier, Pl. iii).

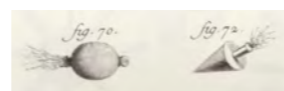




Detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire, armes et machines de guerre Pl. ii).



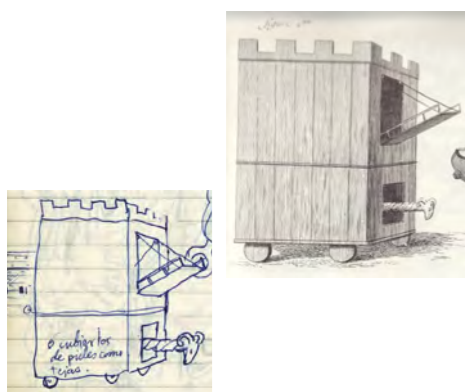
Apunte y detalles de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Artificier, Pl. iii).



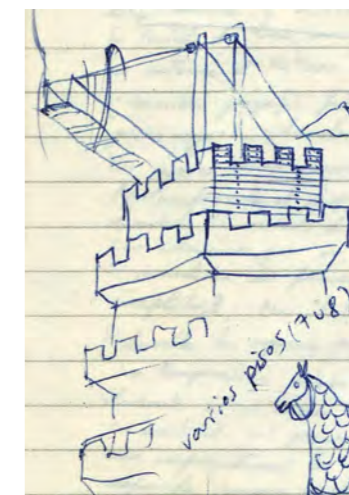
Detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 3.

C2.F Estudio de los recursos documentales y gráficos en *El verdadero inventor del buque submarino*

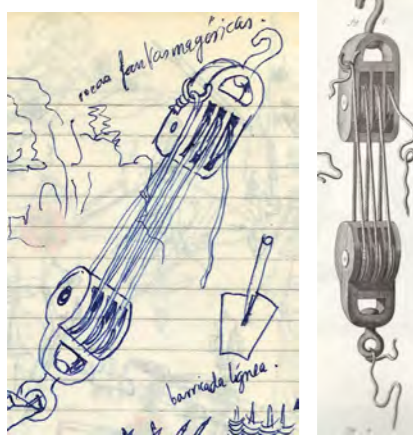
Además de la función informativa acerca de la mecánica y la tecnología, *L'Encyclopédie* hace uso de diferentes sistemas de representación, para su transmisión efectiva del conocimiento; y según qué ámbito del mundo sensible quiere transmitir emplea planos de taller, cortes y secciones de objetos o representaciones espaciales arquitectónicas que describan, además del objeto, su funcionamiento.



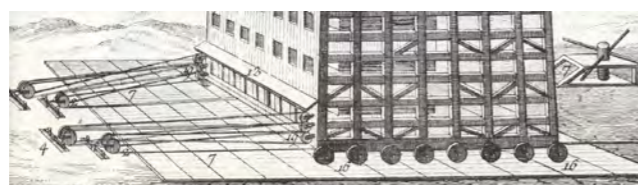
Apunte y detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire. Fortification, Tour avec fon bélier et fon pont. Pl. xi).



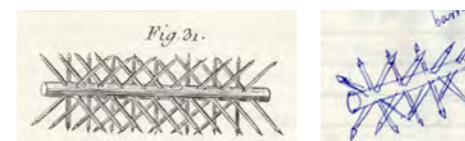
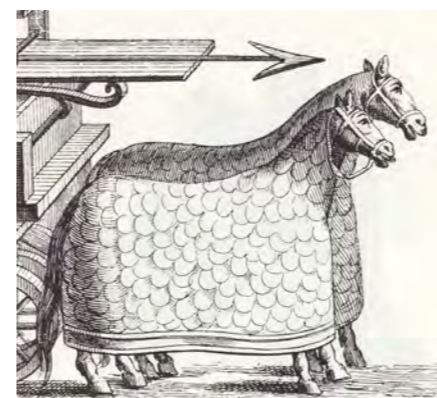
Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire, armes et machines de guerre Pl. vi).



Apunte y detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Sculpture, lingottiere, Pl. ii).

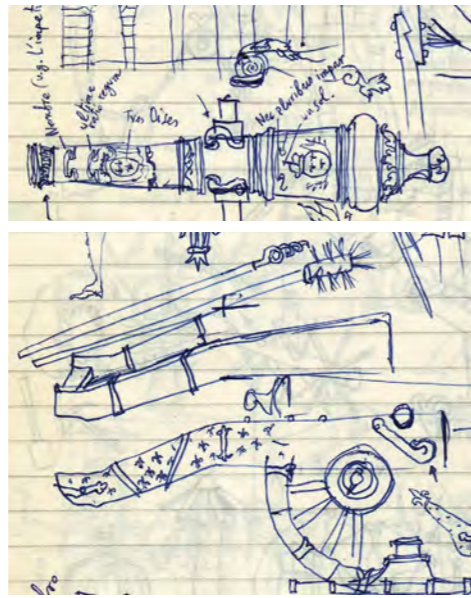
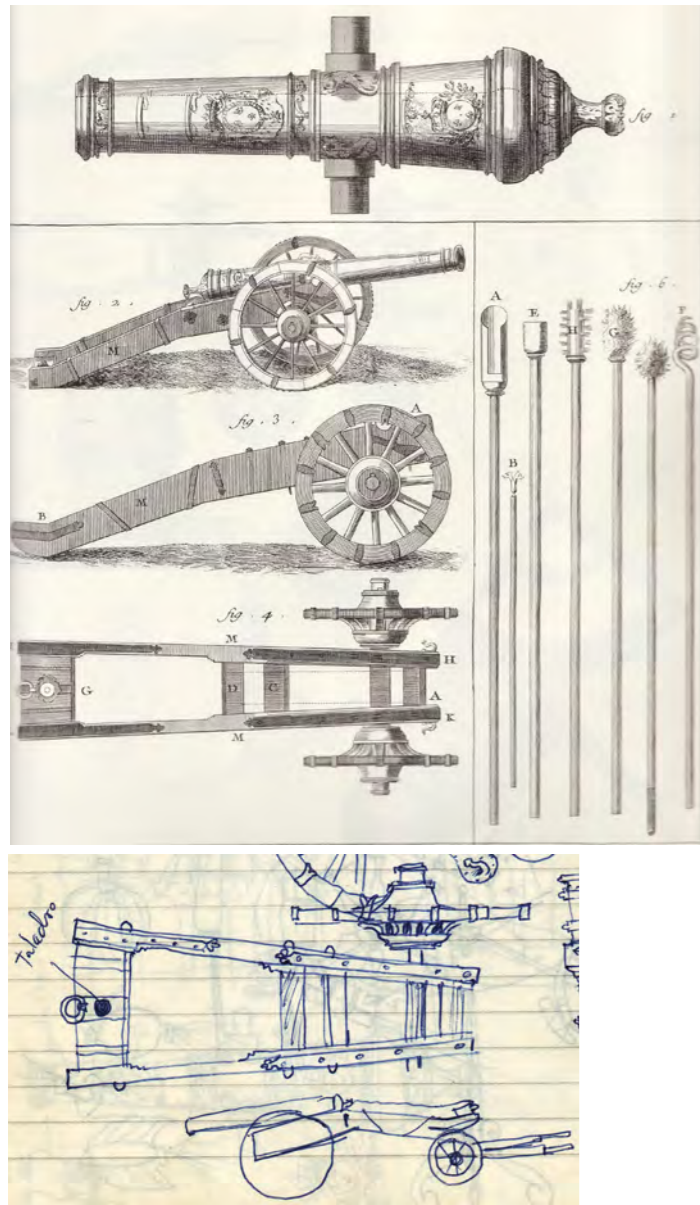


Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire, armes et machines de guerre Pl. vii).



Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire, fortification Pl.iii).

Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire, armes et machines de guerre Pl. viii).



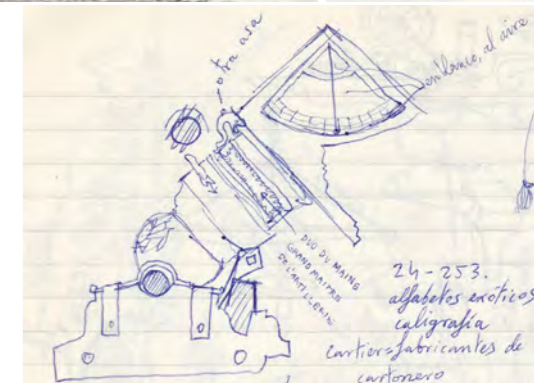
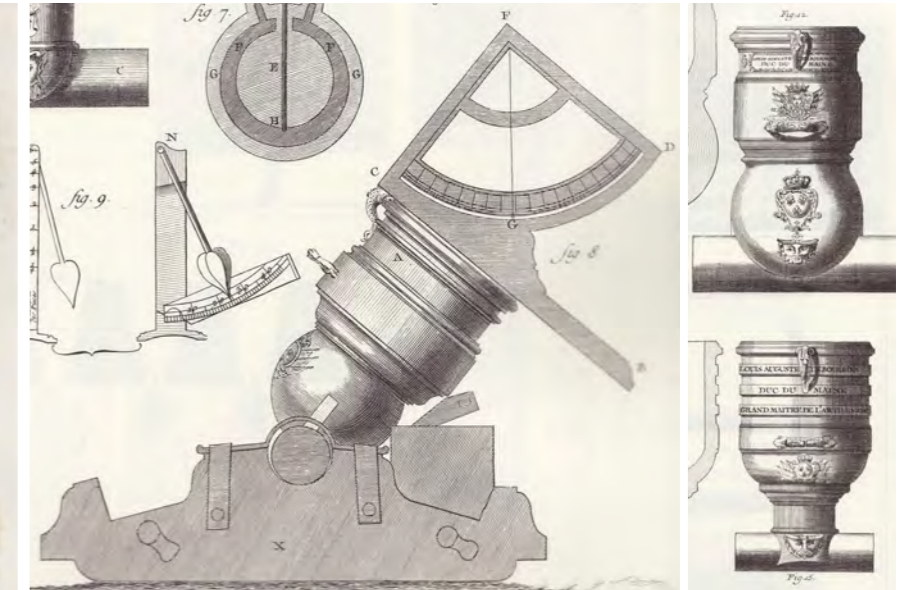
Detalle y apuntes de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Art militaire. Fortification, Pl. vi).

C2.G Estudio de los recursos documentales y gráficos en *El inventor verdadero del buque submarino*

Según que ámbito del mundo sensible quiere transmitir, *L'Encyclopédie* emplea diferentes sistemas de representación para la transmisión efectiva del conocimiento.



Sobre estas líneas, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 8.



Detalles y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (De izquierda a derecha, Art militaire. Fortification. Pl. vii y Fonte des canons Pl. x).



Detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Artificier. Pl. iii Lettres ou mots d'artifice).



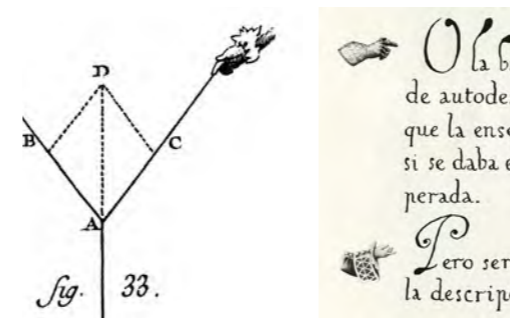
Sobre estas líneas: Arriba, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino* de Francisco Meléndez, p. 58, donde aparece uno de los múltiples elementos decorativos y llamadas de atención al lector.

Abajo, detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Mosaïque ouvrages. Pl. iii).



Sobre estas líneas: A la izquierda, detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Alphabets. Peintures lapidaires. Pl. xii).

Y a la derecha, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino* de Francisco Meléndez, p. 22, donde aparece una composición de párrafo con elementos decorativos y letra inicial caligrafiada de inspiración marina.



Sobre estas líneas: a la izquierda, detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Mécanique. Ont rapport au mot mouvement. Pl. iii).

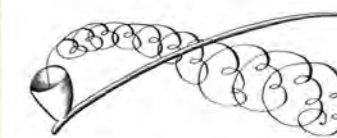
Y a la derecha, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino* de Francisco Meléndez, p. 6, donde aparece una de las abundantes llamadas de atención usadas a lo largo del libro.

El ilustrador saca de contexto ciertos recursos utilizados en la *Enciclopedia*; de manera similar, pero con otro propósito.

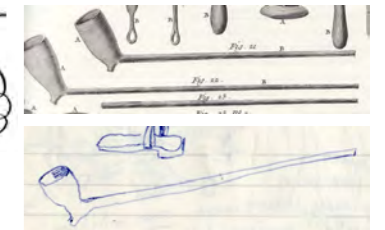
Detalles de imágenes pertenecientes a *L'Encyclopédie* (Ecritures. Exercices préparatoires).



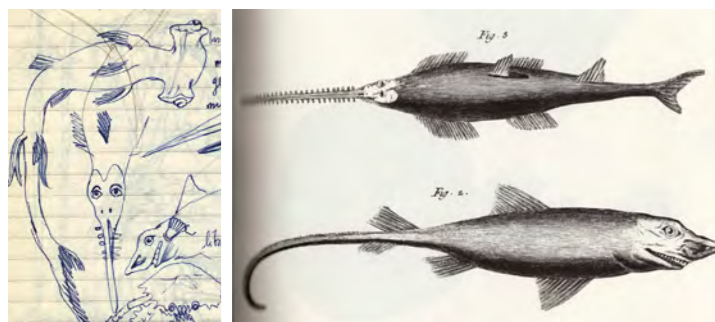
Abajo, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 29.



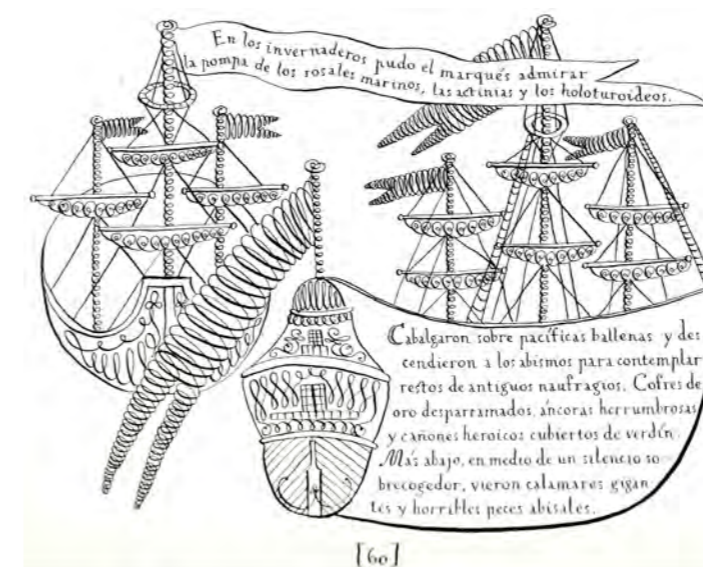
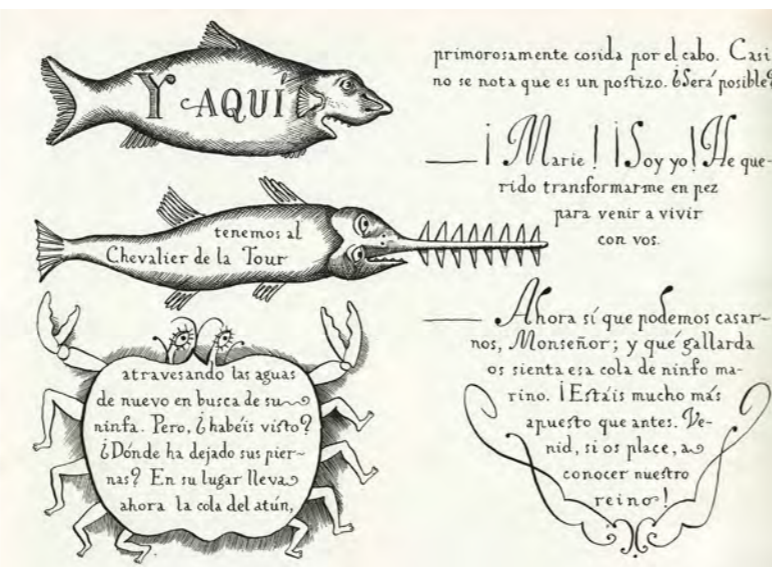
Detalle y apunte de imagen pertenecientes a *L'Encyclopédie* (Potier de terre. Pl. xviii).



Apunte y detalle del cuaderno de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Histoire naturelle. Pl. li).



A la derecha, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 56.



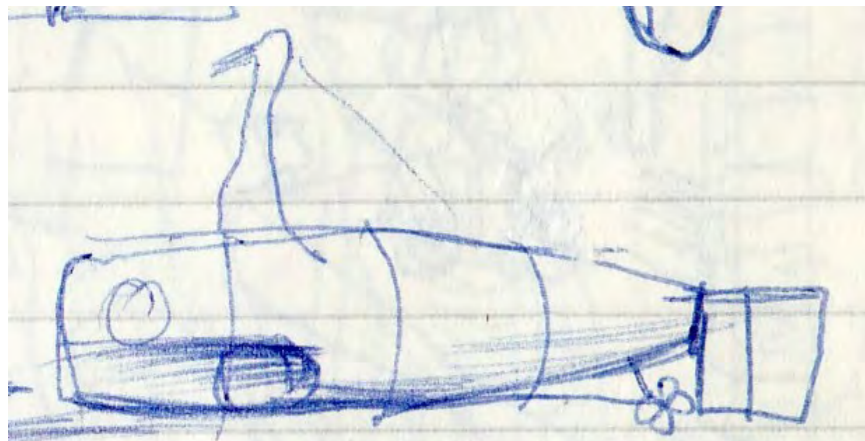
Detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Marine. Pl. xxv).

A la izquierda, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 60.

C2.H Estudio de los recursos documentales y gráficos en *El verdadero inventor del buque submarino*

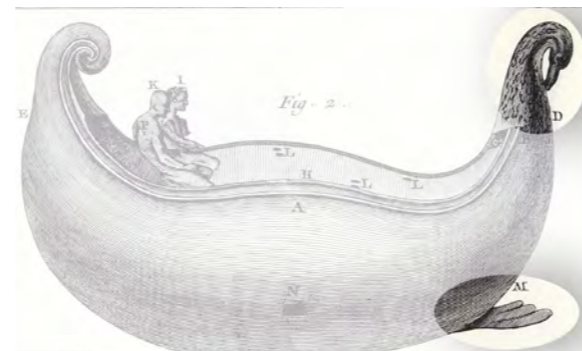
Otro de las técnicas tratadas en la *Encyclopédie* es la caligrafía. Allí se muestran diversos alfabetos antiguos y modernos, las letras capitulares, los útiles de escritura y los ejercicios preparatorios para hacer diferentes modos de trazado. Además, incluye gran variedad de diseños ornamentales aplicados a distintos campos, tales como la orfebrería o el mosaico. Todos estos recursos son empleados de manera competente por el ilustrador Francisco Meléndez, que transcribe objetos y escenas de la propia *Encyclopédie* mediante rasgos caligráficos o siguiendo los mismos registros decorativos; añadiéndoles siempre un toque de humorismo.

Apunte del cuaderno de Francisco Meléndez, de diseño similar al que aparece en el álbum ilustrado, y con características comunes al que encontramos en la parte inferior.

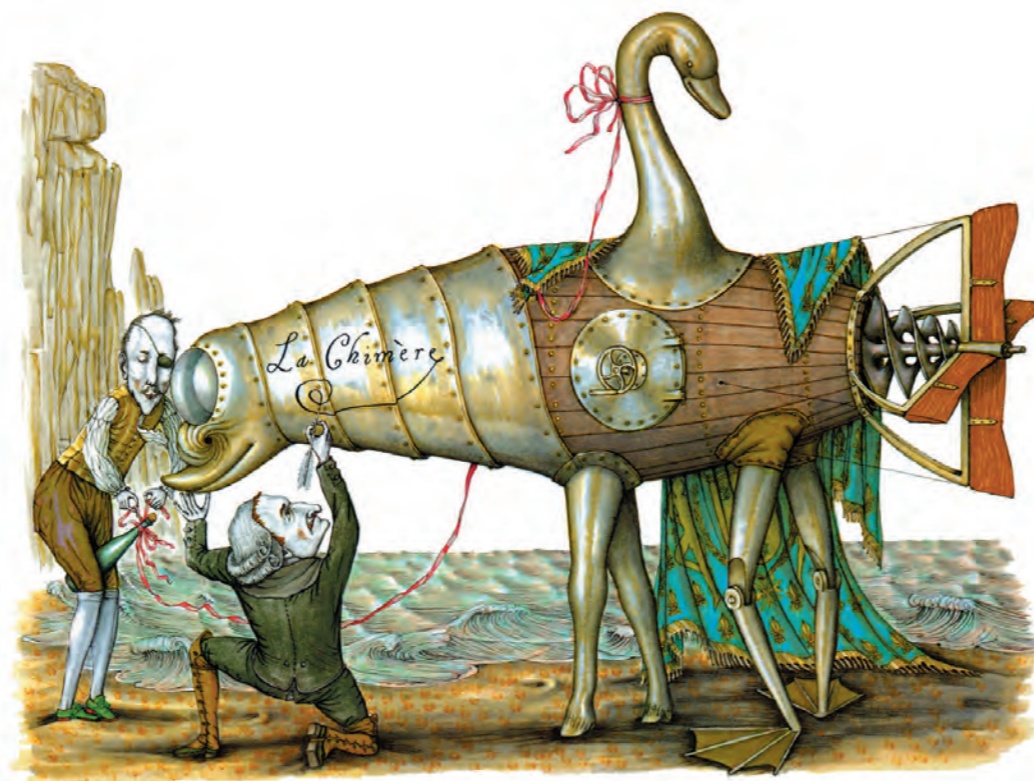


Detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Antiquités. Pl. iv).

En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de las ilustraciones de *El verdadero inventor del buque submarino*, para facilitar la relación entre ambos.



Abajo y a la derecha, detalles de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 47 y p. 49.

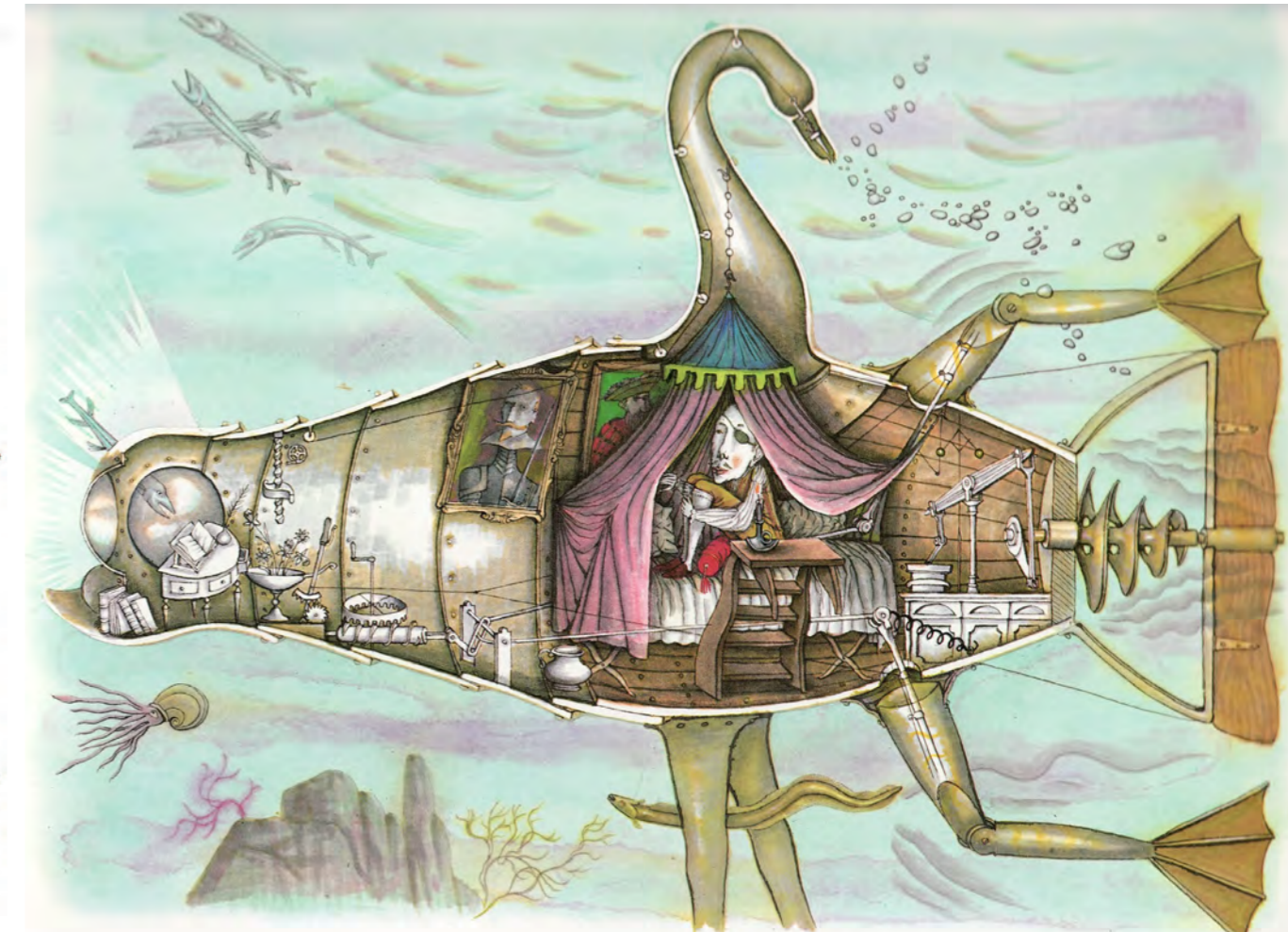


Bajo estas líneas, en el centro, apunte del cuaderno de Francisco Meléndez. En la imagen se han resaltado los elementos similares a los de las ilustraciones de *L'Encyclopédie* y que son similares a los que aparecen en la imagen del álbum, para facilitar la relación entre ambos. Junto a ella, detalles varios de imágenes pertenecientes a *L'Encyclopédie* (Horlogerie développement de la repetition ordinaire. Pl. iii y Pl. vi).

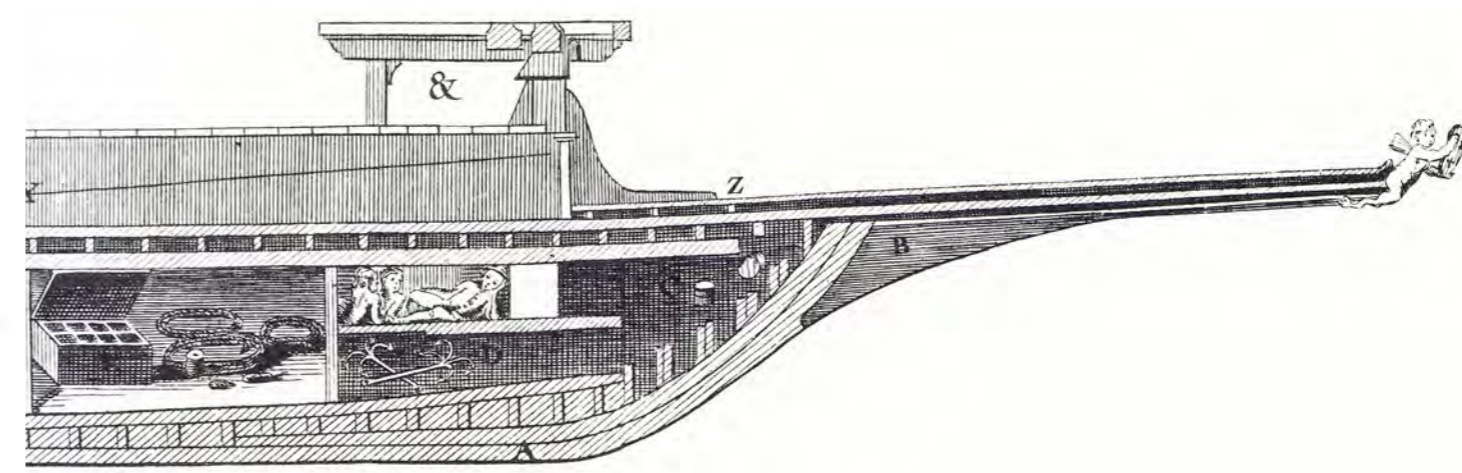


C2.I Estudio de los recursos gráficos y narrativos en *El verdadero inventor del buque submarino*

L'Encyclopédie hace uso de diferentes sistemas de representación para la transmisión efectiva del conocimiento: haciendo uso de cortes y secciones, representando el interior y el exterior de los elementos, mostrándonos de este modo su funcionamiento.

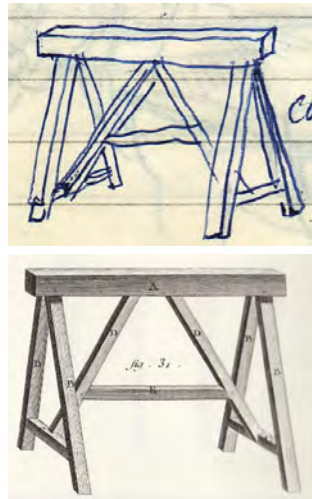


Detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Marine. Coupe d'un vaisseau et d'une galere. Pl. iv), donde se representa el corte de una galera, mostrando al lector su interior, con personajes a la misma escala.

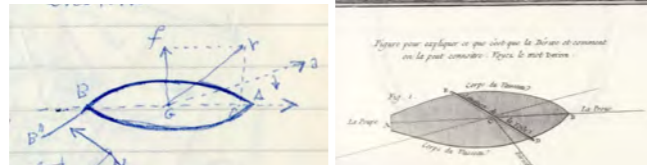


C2.J Estudio de los recursos narrativos en *El verdadero inventor del buque submarino*

Apunte y detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Charpente outils .Pl. i).

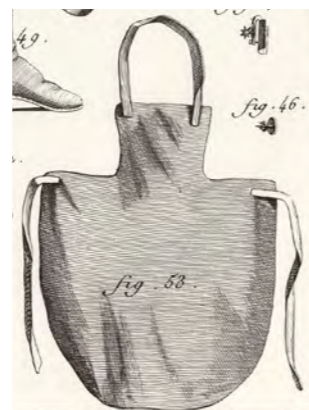
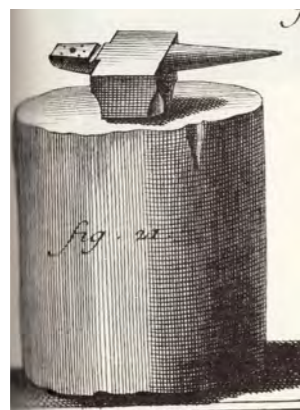


Detalles y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Marine.Pl. xv).

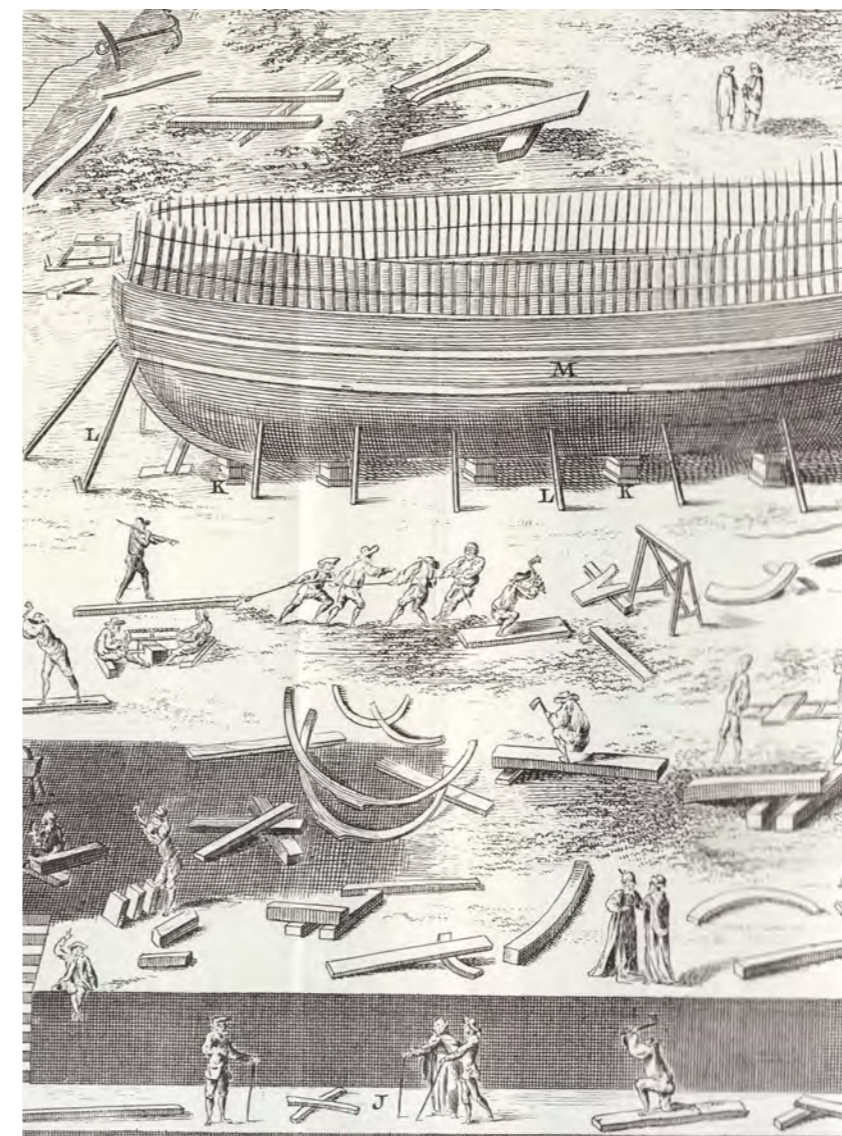


A la izquierda, detalle de *El verdadero inventor del buque submarino*, de Francisco Meléndez, p. 40.

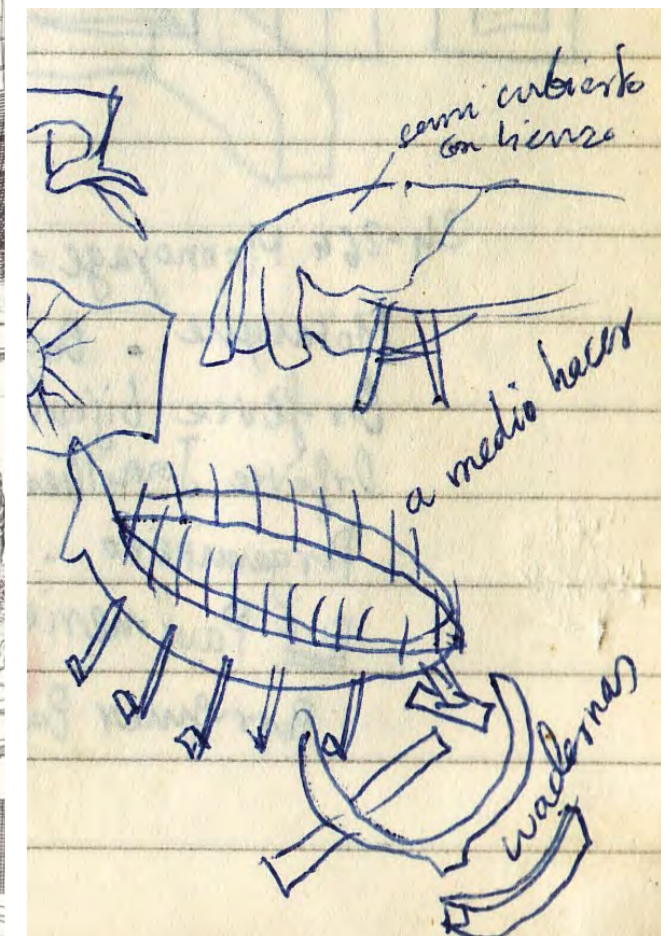
Apuntes y detalle de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Yunque boisselier. Pl. i).



Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Tablier, Pl. ii).



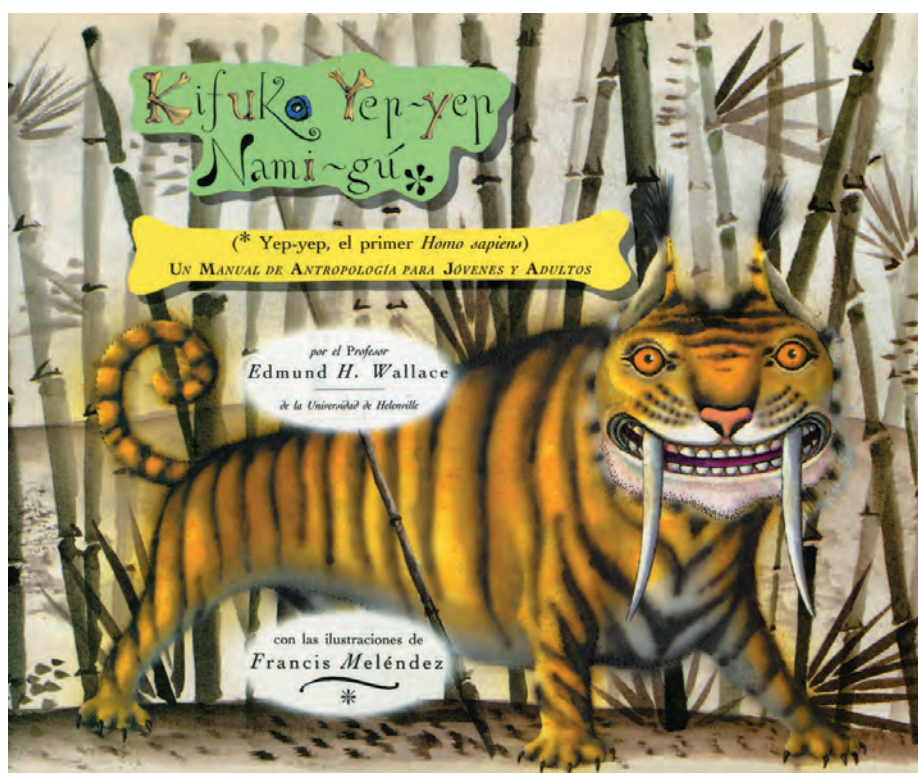
Detalle y apunte de imagen perteneciente a *L'Encyclopédie* (Marine. Chantier de construction. Pl. viii).



5.4. Cuaderno 3: C3

La páginas de este tercer y último cuaderno están parcialmente numeradas. En una dirección, en dos colores, negro y rojo, con paginaciones diferentes. Y desde el otro extremo, de manera inversa, en bolígrafo azul. En la primera página y de mano de F. Meléndez, leemos: «Libro de Contabilidad en el que escribiré todas las entradas y salidas de caudales en mi vida»; para detallar a continuación, durante quince hojas sin numerar, un balance de ingresos y gastos a partir del día 21 de mayo de 1984.

Estudiaremos ahora varias imágenes-fuente rasteadas en este cuaderno. Algunas sirvieron para la producción del álbum *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (Fig.1) en 1992, por lo que entablaremos con éste la secuencia más evidente entre la ilustración definitiva y su fuente de origen.



Arriba (Fig. 1), portada de *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (1992) con texto e ilustraciones de Francisco Meléndez.

Más que en los cuadernos anteriores, en este abunda el texto manuscrito, con imágenes intercaladas en el mismo. Y es menor el número de páginas reservadas exclusivamente para dibujos, que están realizados con un rotulador fino negro o, excepcionalmente, con un bolígrafo azul.

C3.1. EN LAS PÁGINAS numeradas en negro del n.º 25 al 28: texto y dibujos sobre *Las prime-*

ras civilizaciones de Giovanni Caselli¹ (Fig. 3). Pertenece a la colección de carácter divulgativo, «La vida en el pasado», que estaba orientada a niños y jóvenes. Mediante ilustraciones detalladas y reconstrucciones de utensilios cotidianos, describe las costumbres y ambientes de diferentes periodos de la historia de la humanidad.

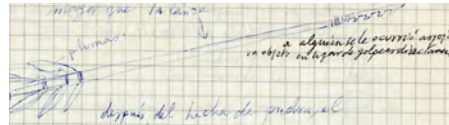
i. Recursos documentales: repertorios de imágenes para ambientar sus producciones. (Figs. 2 y 4 y encartes C3.B y E, pp. 367 y 370).

C3.2. EN LAS PÁGINAS numeradas en negro 32 a 39, y más delante de la 40 a la 46: texto y dibujos de *El hombre al desnudo*², de Desmond Morris³. En este libro, el autor explica cómo los gestos transmiten mensajes. Defiende que, aunque tecnológicamente y filosóficamente brillantes, los humanos conservamos marcados rasgos animales, y como animal humano no somos conscientes de muchos de nuestros actos, lo que los hace más reveladores. Excesivamente atentos al len-



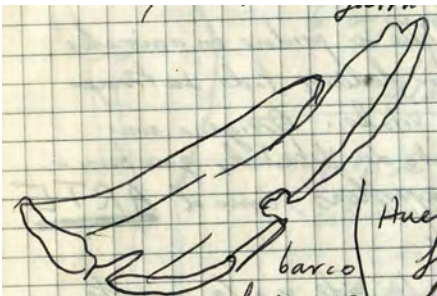
(Fig. 2) Detalle de ilustración de Kifuko Yep-yep Nami-gú de Francisco Meléndez, p. 57.

C3.1



(Figs. 3 y 4), de izquierda a derecha, detalle y apunte de la p. 10 de *Las primeras civilizaciones* de Giovanni Caselli.

Bajo estas líneas (Figs. 5 y 6), de arriba a abajo, apunte y detalle de ilustración perteneciente a *El hombre al desnudo* de Desmond Morris.



Bajo estas líneas (Fig. 7), detalle de ilustración de Kifuko Yep-yep Nami-gú de Francisco Meléndez, p. 51.



C3.2



Sobre estas líneas (Figs. 8 y 9). De izquierda a derecha, apunte y detalle de ilustración perteneciente a *El hombre al desnudo* de Desmond Morris, p. 51.

Abajo (Fig. 10), detalle de ilustración de *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 16.



guaje verbal, otro código más antiguo se compone de movimientos, posturas y expresiones. Este sirve para dar a conocer otras actitudes internas; que pueden ser contrarias a lo que dicen nuestras palabras (Figs. 6 y 9).

i. **Recursos documentales:** repertorios de ambientaciones, herramientas, gestos, posiciones o actitudes (Figs. 5, 7, 8 y 10, y encartes C3.A y E, pp. 366 y 370).

ii. **Recursos narrativos:** el poder expresivo de los gestos como transmisores de ideas. (Fig. 10 y encartes C3.A, B, C y E, pp. 366-368 y 370).

C3.3. EN LA PÁGINA numerada en negro con el folio 50: imágenes sobre *La Prehistoria*⁴, de Jean-Jacques Barloy. Esta obra expone una introducción al mundo de la Prehistoria y el régimen de vida de nuestros antepasados; dedicando su atención a sus posibles orígenes, sus costumbres y el nacimiento del arte (Figs. 11 y 14).

i. **Recursos documentales:** repertorios de útiles, gestos y vegetación. (Figs. 12 y 13, y encarte C3.E, p. 370).

ii. **Recursos grafico-plásticos:** representación del paisaje que incluye una gran variedad de elementos. Los tratamientos de texturas aplicados a árboles y vegetación en general, mediante el empleo de un trazo fino y suelto, a base de pequeñas pinceladas y aguadas. (Fig. 15).

C3.4. EN LAS PÁGINAS foliadas en rojo 56 a 60: dibujos tomados de la *Guía de Cambridge*

*del Hombre Prehistórico*⁵, de David Lambert. Se trata de un panorama de la evolución de la biología humana y un estudio de las culturas primitivas. Profusamente ilustrado con imágenes sobre reconstrucciones completas de fósiles, cráneos y esqueletos, con mapas y diagramas. Explica la aparición del hombre a partir de sus antepasados primates, y constituye una introducción a la Antropología (Fig. 16).

i. **Recursos documentales:** repertorios de animales y de homínidos, de sus rasgos y sus gestos; con las variaciones de los mismos, dependiendo de su grado de evolución (Figs. 17 y 10, y encartes C3.B, D y E, pp. 367, 369 y 370).

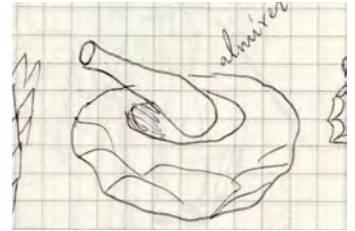
ii. **Recursos grafico-plásticos:** tratamiento de aguada y pincel en la representación del paisaje. Esqueletos intercalados en el texto, que lo dotan de un carácter científico. Así como la aparición al final del libro, de imágenes de los científicos implicados en los descubrimientos, explicando su labor, que hizo posible esta obra (Encartes C3.D y E, p. 369 y 370).

C3.5. EN LAS PÁGINAS numeradas en rojo 50 a 54, y más adelante 152 y 153, para continuar en nueve páginas no numeradas: dibujos tomados de la *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*⁶ de Luzmila Kybalová. Seiscientas páginas llenas de láminas con ilustraciones sobre el vestuario y sobre los accesorios y detalles: pelucas, corbatas, cinturones, calzado, indumentaria litúrgica, o ropa de niño (Fig. 18).

C3.3



(Fig. 11), detalle de ilustración perteneciente a *La Prehistoria* de Jean-Jacques Barloy, p. 5.



Sobre estas líneas, de arriba a abajo (Figs. 12 y 13), apunte del mismo y detalle de ilustración de *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Meléndez, p. 16.



Sobre estas líneas (Fig. 14), detalle de ilustración perteneciente a *La Prehistoria* de Jean-Jacques Barloy, p. 11.



Sobre estas líneas (Fig. 15), detalle de ilustración de *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 49.



(Figs. 16 y 17) De izquierda a derecha, detalle y apunte en cuaderno de ilustración perteneciente a *Guía del Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, p. 138.

C3.4



Arriba (Fig. 18), detalle de ilustración perteneciente a *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode* de Luzmila Kybalová, p. 23.

Abajo, (Fig. 19), apunte en cuaderno de Meléndez.



Aspectos desconocidos o poco divulgados de los mismos, a lo largo de las civilizaciones y la historia, con las representaciones producidas en cada época.

i. Recursos documentales: repertorios de vestuario y complementos. (Figs. 19 y 20).

C3.6. EN LAS PÁGINAS foliadas en rojo 40 a 49, en la 65, la 71 y más delante 77 a 151: texto escrito y dibujos sobre *La Ilustración Española y Americana*⁷. Esta revista consignaba gráfica y textualmente cuantos acontecimientos de interés ocurrieran en el mundo; abordando la información de hechos políticos y sociales nacionales o extranjeros de una manera razonada y neutral (Figs. 21, 22 y 26). El interés científico es visible: las ciencias y la tecnología tienen un aire positivista. La revista gozó de gran popularidad, tanto en España como en ultramar; gracias a la dignísima calidad de su trabajo gráfico (Figs. 27, 30 y 32).

i. Recursos documentales: repertorios de indumentaria y ambientaciones. (Figs. 23 y 24).

ii. Recursos grafico-plásticos: la maestría de los artistas gráficos decimonónicos en el uso de la línea (Fig. 25 y encarte C3.D, p. 369).

iii. Recursos narrativos: la capacidad de las imágenes impresas para registrar la actualidad y el ideal del progreso a través de las máquinas, los inventos, las escenas de aventuras, viajes, expediciones o descubrimientos. Así como la manera en que se relatan los hechos, describiendo una escena mediante una secuencia de varias

de sus diferentes fragmentos significativos; superpuestos en un mismo espacio, pero integrados a base de ornamentos que enmarcan y acompañan la idea transmitida (Figs. 28, 29, 31, 33 y 34).

C3.7. EN LAS PÁGINAS numeradas en rojo 61 y 62: dibujos sobre las ilustraciones y pinturas de *Honoré Daumier*⁸ de Robert Rey (Figs. 35).



Sobre estas líneas, de izquierda a derecha (Figs. 35 y 36), detalle y apunte en cuaderno, de la litografía *Mr. Kérartry* (1833), perteneciente al libro titulado *Honoré Daumier* (Harry N. Abrams, Inc., 1985), de Robert Rey, p.13.

Abajo (Fig. 37) detalle de ilustración del libro *La amazona de los bosques* (1989) de Francisco Meléndez, p.4.



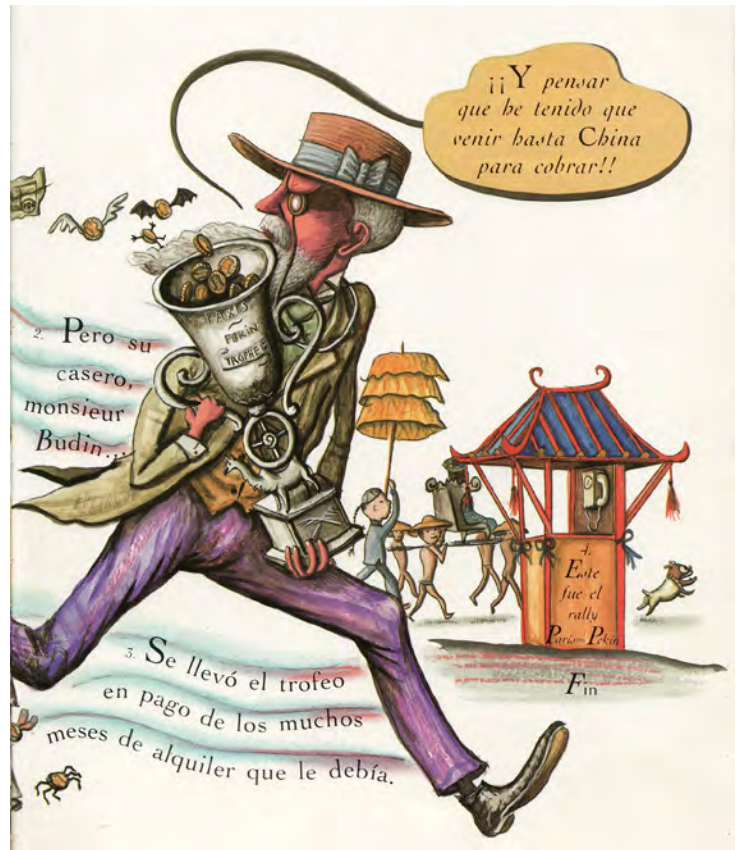
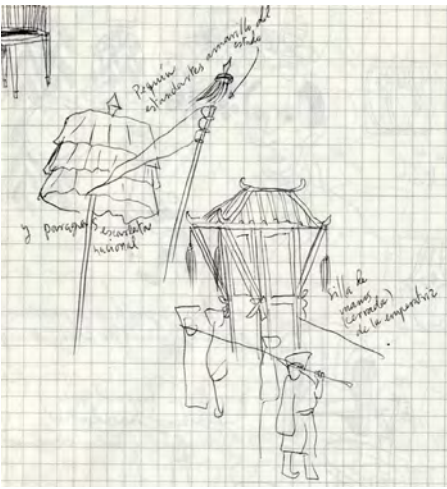
(Fig. 20) Detalle de ilustración del libro *Aventuras de Mr. Boisset* (1995) de Francisco Meléndez.





Sobre estas líneas (Figs. 21 y 22), detalles de ilustración perteneciente a *La Ilustración Española y Americana* (8 Enero 1873), Año XVII, N. II p. 24.

Abajo, el correspondiente apunte en el cuaderno (Fig. 23).



Arriba, (Fig. 24) detalle de ilustración del libro *El peculiar rally París-Pekin* (1991) de Francisco Meléndez, p. 27.

C3.6



Sobre estas líneas: de izquierda a derecha (Figs. 25 y 26). Apunte en cuaderno y detalle de la ilustración perteneciente a la revista *La Ilustración Española y Americana* (16 Febrero 1873), Año XVII, N. VII, p.104, en donde aparece retratado D. Cristino Martos.



Sobre estas líneas (Fig. 27), detalle de imagen perteneciente a *La Ilustración Española y Americana* (Núm.XIII, 8 de Abril de 1876, p. 236). Arco levantado por la guarnición de la plaza cerca del muelle. Santander. Abajo, el correspondiente apunte en el cuaderno (Fig. 28).



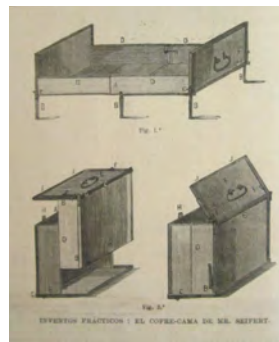
(Fig. 31) Detalle de imagen perteneciente a *El peculiar Rally París-Pekín*, de Francisco Meléndez, p. 26.



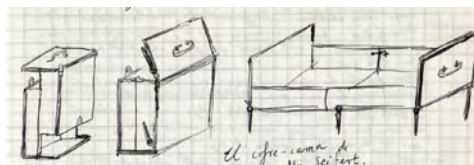
Sobre estas líneas (Figs. 29 y 30), de izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *La Ilustración Española y Americana* (Núm.XXXIII, 1º Septiembre de 1873, p. 541). India. Pantano sagrado de los cocodrilos en Mnguor-Pur.

C3.6

(Fig. 34) Abajo, detalle de imagen perteneciente a *El peculiar Rally París-Pekín*, de Francisco Meléndez, p. 12.



Sobre estas líneas (Figs. 32), detalle de imagen perteneciente a *La Ilustración Española y Americana* (Núm. XXXII, 30 de Agosto de 1879, p. 118). Inventos prácticos: El cofre-cama de Mr. Seifert. Abajo, el correspondiente apunte en el cuaderno (Fig. 33).





Sobre estas líneas (Fig. 38), detalle de imagen perteneciente a la *Vie privée et publique des animaux*, Vol. 1, p. 36.

i. Recursos documentales: repertorio de gestos e indumentarias (Figs. 36 y 37).

ii. Recursos grafico-plásticos: la mezcla disonante entre los tratamientos formales delicados y cargados de sutileza, frente a la mordacidad de los rostros, o la exageración de las expresiones faciales (Fig. 37).

iii. Recursos narrativos: una gran capacidad para capturar la esencia del modelo atendiendo a sus formas, rasgos y caracteres; la habilidad de captar gestos precisos que desnudan al personaje denotando

las claves de su personalidad (Figs. 36 y 37).

C3.8. EN LAS PÁGINAS foliadas en rojo 62 a 65: dibujos sobre la *Vie privée et publique des animaux*⁹ de J. J. Grandville¹⁰. De estilo fantástico y satírico, al célebre dibujante le divertía representar a sus contemporáneos bajo la forma de animales (Figs. 38 y 40).

i. Recursos documentales: repertorios de indumentaria y personajes (Fig. 39).

ii. Recursos grafico-plásticos: la extraordinaria competencia con

A la derecha, (Fig. 39) apunte de algunos de los personajes de Grandville en el cuaderno. Abajo (Fig. 40) detalle de ilustración de Grandville, perteneciente a *Vida privada y pública de los animales II*, (Madrid, 1984), p. 228.



que los tipos humanos se aco-
plan a fisionomías animalescas:
la cara como espejo del alma.

iii. Recursos narrativos: la
teatralidad de las escenas en
las que los individuos, con

cuerpo humano y cara animal,
representan una comedia hu-
mana (encartes C3.D, p. 369).

Notas

1 CASELLI, Giovanni. *Las primeras civili-
zaciones*. Madrid: Ediciones General Anaya, co-
lección *La vida en el pasado*, 1985. En esta colec-
ción, de carácter divulgativo y orientada a niños
y jóvenes, describe con ilustraciones detalladas
y reconstrucciones de utensilios cotidianos, las
costumbres y ambientes, la historia de la huma-
nidad a través de los diferentes periodos.

2 MORRIS, Desmond. *El hombre al des-
nudo. Una guía de campo del comportamiento
humano*. Barcelona: Ediciones Orbis S. A., 1986.
Publicación en cuatro volúmenes, que tienen
los números 51, 55, 59 y 63, para la colección
Biblioteca de Divulgación Científica *Muy Inte-
resante*, de la edición española del mismo título
(Ediciones Nauta S. A., Barcelona, 1980).

3 Desmond Morris (Purton, Wiltshire,
1928). Zoólogo y etólogo inglés, a partir de
los años sesenta centró sus estudios en la con-
ducta animal, y por extensión, en la conducta
humana. Su acercamiento a los seres humanos
y a su comportamiento desde el punto de vista
zoológico, creó controversia desde sus primeras
publicaciones. Ha escrito varios libros y produci-
do numerosos programas de televisión. Su libro
más conocido, *The Naked Ape* (El mono desnudo),
publicado en 1967, es una realista y objetiva
mirada a la especie humana. *El zoo humano*,
continuación de *El mono desnudo*, examina el
comportamiento humano en las ciudades, tam-
bién desde un punto de vista etológico.

4 BARLOY, Jean-Jacques. *La Prehistoria:
del Australopithecus a los cazadores de mamuts*.
Madrid: Altea, Colección Junior universo 3, 1987.

5 LAMBERT, David. *Guía de Cambridge
del Hombre Prehistórico*. Madrid: Guías Cambrid-
ge, Editorial EDAF S. A., 1988.

6 KYBALOVÁ, Luzmila; HERBENOVÁ, Olga;
LAMAROVÁ, Milena. *Encyclopédie illustrée du Cos-
tume et de la Mode*. París: Gründ, 1988.

7 *La Ilustración Española y America-
na*. Madrid, desde el 1º de enero de 1872, AÑO
XVI-NÚM. I hasta 1882. Publicación periódica
quincenal española de la segunda mitad del si-
glo XIX y principios del siglo XX, seguidora del
modelo de prestigiosas publicaciones europeas
como *L'illustration* en Francia o *Illustrierte
Zeitung* en Alemania, y se fundamentaba en la
prioridad de los grabados. Fue fundada en 1869
en Madrid por Abelardo de Carlos, director has-
ta 1881, en que le sucedió su hijo Abelardo José

de Carlos y Hierro. Considerada como la revista
más importante de la segunda mitad del siglo
XIX, en la frontera entre el periodismo ilustrado y
el periodismo gráfico, combinaba la información
sobre sucesos de la actualidad con la divulga-
ción de temas científicos, históricos, literarios y
artísticos. Se caracterizaba por la profusión de
sus ilustraciones excelentes, de autores como
Ortega, Perea y Pellicer, que representaban gran
cantidad de aspectos de la vida cotidiana de
España. Pero también importaba imágenes del
extranjero para ilustrar sucesos mundiales, tales
como la guerra Franco-Prusiana o la comuna de
París. Aportó gran cantidad de material gráfico al
mundo de la iconografía, en su mayoría repro-
ducciones de grabados.

8 REY, Robert. *Honoré Daumier*. New
York: Abrams, 1985. Honoré Daumier (Marsella,
1808) fue un pintor, escultor y caricaturista
francés, adquiriendo fama por su descarnada
sátira política. Su obra se caracteriza por la cru-
deza, de marcado carácter social y reivindicati-
vo. Daumier fue pionero en el uso de viñetas
en prensa como modo de persuasión y arma de
crítica al poder establecido.

9 AA.VV. *Vie privée et publique des ani-
maux*. GRANDVILLE, J. J. (ilustré par); avec la col-
laboration de P. J. Stahl, Honoré Balzac, George
Sand, Émile de la Bédollière. París: Gallimard,
1977. Y *Vida privada y pública de los animales*.
GRANDVILLE, J. J. (ilustrador); traducción de José
María González-Ruiz. Madrid: Anaya, Volumen 1
y 2, 1984.

10 Grandville, llamado en realidad Jean
Ignace Isidore Gérard, nació en Nancy en 1803,
comenzó a publicar sus dibujos a la edad de 23
años, haciéndose conocido en 1829. Dibujante y
caricaturista, con una prolifera producción, ilus-
tró obras célebres de su época, *Robinson Crusoe*,
Los viajes de Gulliver o *Don Quijote*. En 1840
aparecieron los primeros episodios de *Vie privée
et publique des animaux*. Es una colección de
artículos, noticias y cuentos satíricos, aparecidos
entre 1840 y 1842, recopilados posteriormente
en un libro ilustrado en dos volúmenes con el
subtítulo, *Études de mœurs contemporaines*. Fue
editado por Pierre-Jules Hetzel con la colabora-
ción de célebres escritores, entre los que se en-
cuentran, P.J. Stahl (seudónimo de Pierre-Jules
Hetzel), Honoré de Balzac o George Sand. Cada
texto está ilustrado por las viñetas de Grandville.

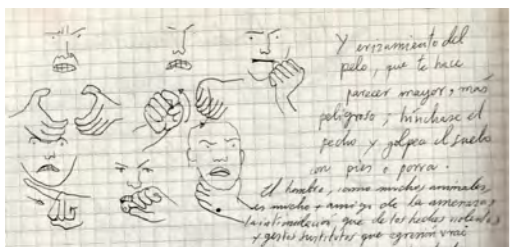
Estudio de los recursos
documentales, gráficos
y narrativos en
Kifuko Yep-yep Nami-gú

5.4.1.

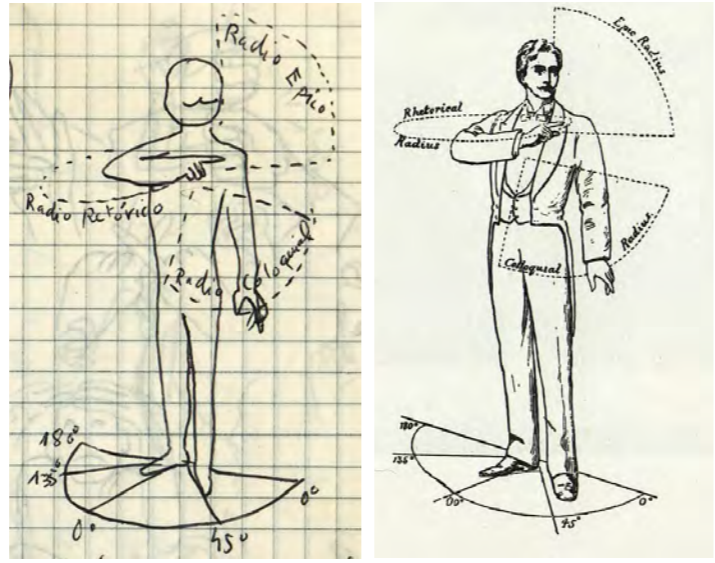
Encartes C3

Mediante los encartes que se presentan a continuación, y tras el análisis general de las fuentes encontradas en el tercer cuaderno, pasamos a establecer una relación más estrecha de algunas de ellas con el álbum *Kifuko Yep-yep Nami-gú*.

Bajo estas líneas, de arriba a abajo, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 392), donde representa los «gestos en el vacío» y los «gestos desviados», todos ellos señales de amenaza.



Bajo estas líneas, de izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 33), que muestra los arcos dialéctico y retórico.



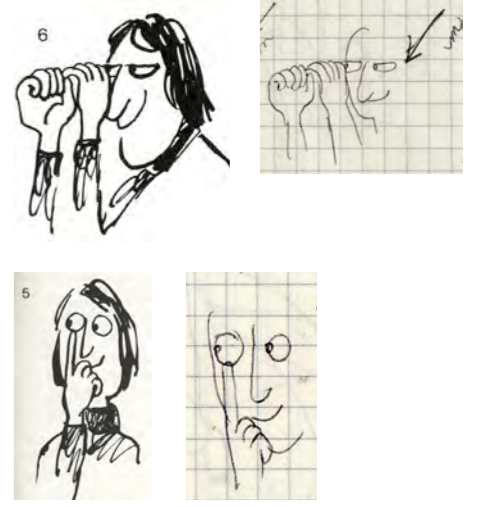
C3.A Estudio de los recursos documentales y narrativos en *Kifuko Yep-yep Nami-gú*

Bajo estas líneas, de izquierda a derecha, detalles y apuntes de imágenes pertenecientes a *El Hombre al desnudo* (p. 109) donde se muestra alguno de los «gestos batuta» empleados por los oradores.



Se pueden entablar numerosos vínculos entre el libro de Desmond Morris, *El hombre al desnudo*, y la obra de Francisco Meléndez, *Kifuko Yep-yep Nami-gú*. No solo por la variedad de gestos, posiciones o actitudes tomadas del primero. También por el uso expresivo y la capacidad para transmitir mensajes.

Bajo estas líneas, de izquierda a derecha, detalles y apuntes de imágenes pertenecientes a *El Hombre al desnudo* (p. 77) donde se muestran diferentes gestos para expresar "¡Que chica mas guapa!", utilizados en Italia y Sudamérica.



De izquierda a derecha, apunte y detalle de imágenes pertenecientes a *El Hombre al desnudo* (p. 109), donde se muestran algunos de los «gestos batuta» usados por los oradores.

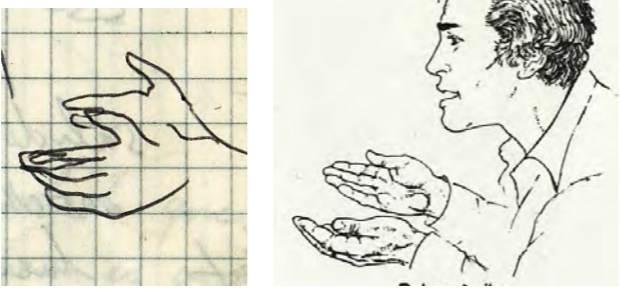


Pero no habían tenido en cuenta la opinión de las chicas, quienes boicoteaban silenciosa, pero claramente, cualquier nueva expedición de caza. Hacía mucho frío al Norte. Yep-yep puso voz seria; enumeró las ventajas que tenía su propuesta de seguir a los renos,



e inventó treinta o cuarenta más. Amenazó; y esgrimió toda clase de argucias verbales. Pero ni caso. Cada vez que Yep-yep abordaba este tema, ellas cambiaban la conversación o, lo que es peor, se le reían con desdoro.

Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 58.



A la derecha de estas líneas, de izquierda a derecha, apunte y detalle de imágenes pertenecientes a *El Hombre al desnudo* (p. 109), donde se muestran algunos de los «gestos batuta» usados por los oradores.

Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 59.



A través de esta imagen (*El hombre al desnudo*, p. 499), Desmond Morris ilustra las relaciones entre grupos femeninos y masculinos; y cómo ambos «exploran su escena social».

De abajo a arriba, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 50) que muestra distintas manifestaciones de cercanía y salutación.

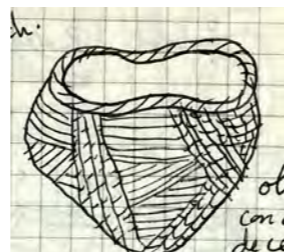
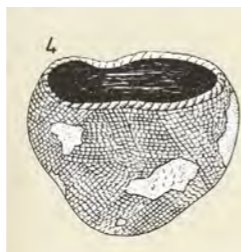


De izquierda a derecha, detalle y apunte de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 50) que muestra cómo los gestos de la mímica transmiten mensajes por emulación, aunque los receptores sean personas desconocidas o hablantes de otra lengua.



Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 25.

De izquierda a derecha, detalle y apunte de imagen perteneciente a *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 199).

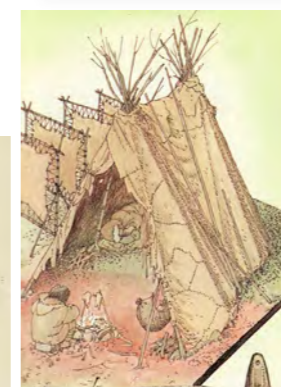


De izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *Las primeras Civilizaciones* de Giovanni Caselli (p. 21).

Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 64.

C3.B Estudio de los recursos documentales y narrativos en *Kifuko Yep-yep Nami-gú*

Además de las relaciones del *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de F. Meléndez, con *El hombre al desnudo* de Desmond Morris, encontramos otras más con *Las primeras civilizaciones* de Giovanni Caselli; que describe costumbres y ambientes o reconstruye las situaciones mediante la representación de una gran variedad de utensilios de uso cotidiano. Los datos se completan con otros que tienen distinto origen, o con imágenes de la *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico* de David Lambert.



De izquierda a derecha, detalles y apunte de imágenes pertenecientes a: *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico* (p. 149), de D. Lambert, y *Las primeras Civilizaciones* de Giovanni Caselli (p. 9).



Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 53.

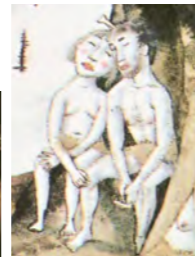
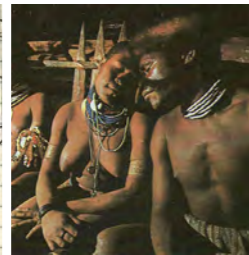
De izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 20), donde explica que enamorados de todo el mundo se comunican sus emociones mediante los mismos contactos corporales.

De izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 53) sobre un gesto esquemático, que representa el ganado, en la cultura aborígen australiana.



En estas imágenes periféricas se muestra una relación de gestos, posiciones y actitudes extraídas del álbum ilustrado, acompañadas de su origen y su paso intermedio por el cuaderno.

Arriba, detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 43.



Sobre estas líneas, detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 64.

De izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 20), sobre los gestos comunes y contactos corporales semejantes en todos los enamorados del mundo.

Bajo estas líneas, de izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 141) sobre los comportamientos de la mirada, en el caso de dos seres que se amenazan simultáneamente, manteniendo los ojos fijos uno contra el otro.



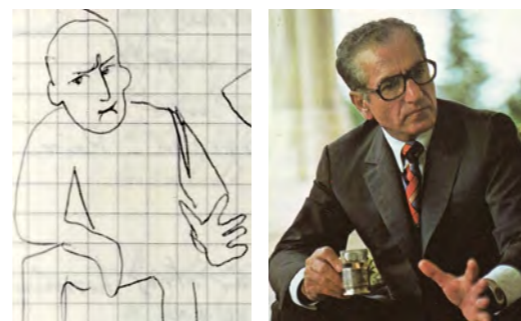
Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 67.

Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 43.



De izquierda a derecha, detalle y apunte de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 8), en la introducción al estudio de las actitudes humanas.

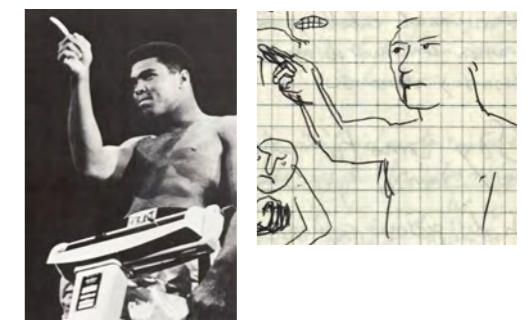
Bajo estas líneas, de izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 110), sobre los actos que dan énfasis al ritmo verbal a través de un gesto del Reza Pahlevi, quien extiende la mano destacando el deseo de proyectar sus ideas.



Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p.18.



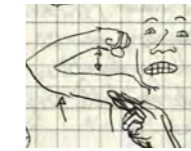
Bajo estas líneas, de izquierda a derecha, detalle y apunte de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 114), sobre el «índice batuta», empleado para confirmar la frase de un orador dominante, a través de un gesto del boxeador Muhammad Ali, prediciendo el resultado antes de un combate.

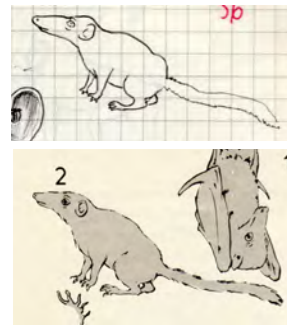


C3.C Estudio de los recursos documentales y narrativos en *Kifuko Yep-yep Nami-gú*

Podemos establecer multitud de vínculos entre el libro de Desmond Morris, *El hombre al desnudo*, y *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de F. Meléndez: tanto por la variedad de gestos y actitudes que acompañan al lenguaje verbal, como por su poder para transmitir ideas o sentimientos, que el ilustrador utiliza para entablar relaciones entre los personajes.

A la derecha, de arriba a abajo, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 53) con el gesto esquemático de un indio norteamericano, que representa el ganado.





Bajo estas líneas, detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 3.

Sobre estas líneas, de arriba a abajo, apunte y detalle de imagen perteneciente a la *Guía* de David Lambert, (p. 46): uno de los mamíferos insectívoros precursores de los primates.



A la izquierda, de arriba a abajo, apunte y detalle de imagen perteneciente a *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 67), donde se clasifican algunos de los monos de los trópicos del Nuevo Mundo.

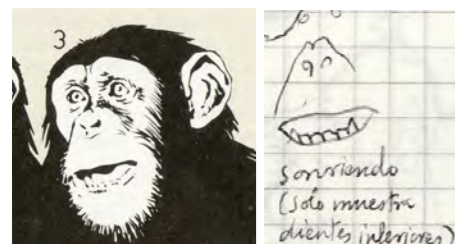


De izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 63), donde muestra ciertos caracteres de los Antropoideos.



De izquierda a derecha, apunte y detalle de imagen perteneciente a la *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 71), donde se muestra el babuino, uno de los cinocéfalos del Viejo Mundo.

Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 35.



De izquierda a derecha, detalle y apunte de imagen perteneciente a la *Guía* de David Lambert, (p. 90), donde muestra las características de la comunicación a través de su expresión facial en los primates.



Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 3.



A la izquierda y arriba: detalle de personajes pertenecientes a *La Ilustración Española y Americana* (años 1880, 1875 y 1873). Abajo, sus respectivos apuntes en el cuaderno.

C3.D Estudio de los recursos documentales, grafico-plásticos y narrativos en *Kifuko Yep-yep Nami-gú*

La *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico* del Prof. David Lambert aborda la evolución de la biología humana y su primitiva cultura, y explica ciertos comportamiento de los antepasados primates del hombre.

La exposición de sus tesis se acompaña de (a) retratos de primates y (b) retratos de los científicos más destacados e implicados en los descubrimientos de los que trata el libro.

La relación entre el libro de David Lambert y *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez abarca datos e imágenes del campo de la Biología; pero se extiende, además, con matices de humorismo al tono erudito de la obra.

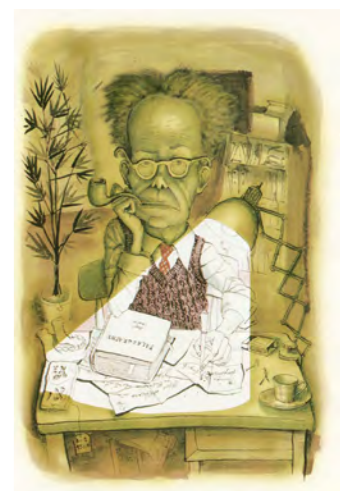
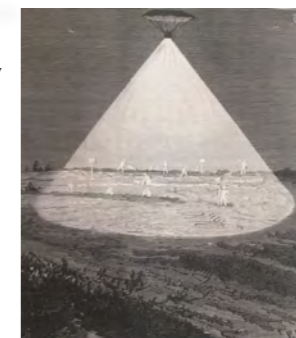
F. Meléndez combina con gracia y habilidad imágenes y tratamientos formales de otra de las fuentes recurrentes en su obra: la revista decimonónica *La Ilustración Española y Americana*.

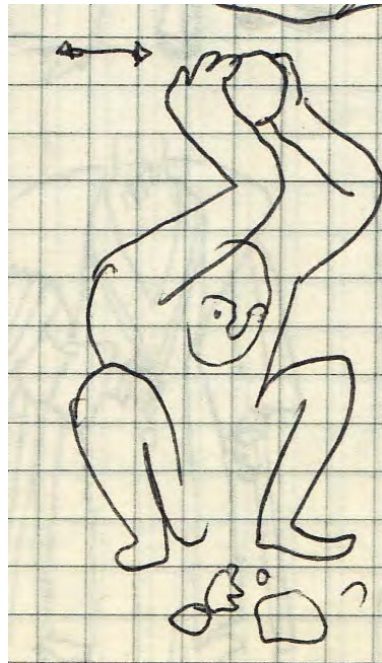
A la derecha, detalle de imagen perteneciente a *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 238), donde muestra al profesor Robert Broom, descubridor de restos oseos.



Junto a estas líneas, de izquierda a derecha: grabado perteneciente a *La Ilustración Española y Americana* (22 de Octubre de 1880), con un interesante tratamiento de la iluminación artificial.

Junto a ella, detalle de imagen perteneciente al *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de F. Meléndez, (p. 7) donde retrata al Profesor Edmund H. Wallace de la Universidad de Helenville, supuesto autor del libro.



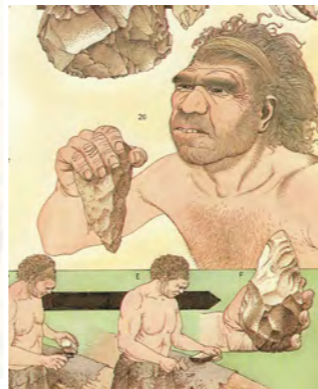


De arriba a abajo, apunte y detalle de imagen perteneciente a *El Hombre al desnudo* (p. 27), donde representa actos innatos: siete formas básicas de cruzar los brazos.

C3.E Estudio de los recursos documentales, grafico-plásticos y narrativos en *Kifuko Yep-yep Nami-gú*

En numerosas ilustraciones, Francisco Meléndez combina fuentes diversas de las que puede extraer variedad de información para documentar su obra: rasgos y gestos de homínidos, sus variaciones morfológicas en el curso de la evolución, utensilios y costumbres, o la manera en que los gestos exteriores transmiten la psique interna. Además, podemos establecer grandes paralelismos con la técnica expositiva de esas fuentes.

A lo largo de todo el volumen de la *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert aparecen numerosas imágenes que se relacionan con la obra de Francisco Meléndez. Diferentes grados de iconicidad y variedad de técnicas, que a través de representaciones escénicas, diagramas, esquemas y fósiles, aclaran y amplían gráficamente los contenidos del texto.

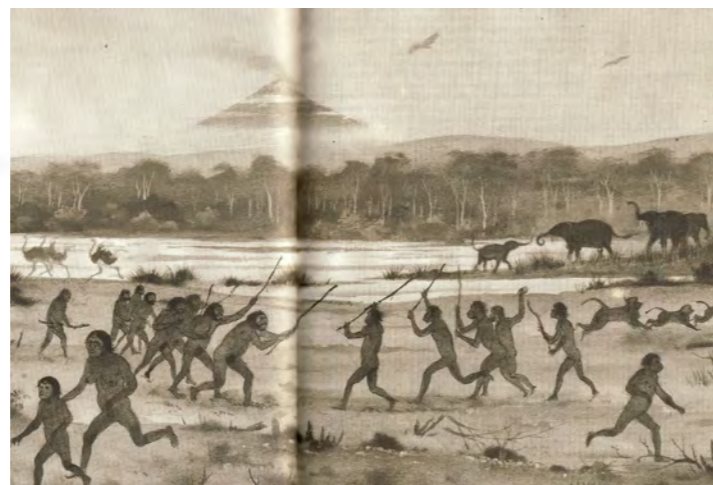


De abajo a arriba, detalle y apunte de imagen perteneciente a *La Prehistoria*, de Jean-Jacques Barloy, p. 19.

De izquierda a derecha, detalle y apunte de imagen perteneciente a *Las primeras Civilizaciones* de Giovanni Caselli (p. 5).

Detalle de imagen perteneciente a *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, p. 23.

A la derecha, detalle de imagen perteneciente a *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 92-93): reconstrucción de una escena situada hace dos millones de años por Maurice Wilson. Su tratamiento formal es a base de finas aguadas de pincelada suelta, con marcadas variaciones en la definición de detalles dependiendo de la proximidad del plano.



ueno... ¡Ejem! Nosotros descendimos de un antepasado común; un animal grande que los hombres

De izquierda a derecha, dos detalles y apunte de imágenes pertenecientes a *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*, de David Lambert, (p. 54 y 51), ejemplo de los diferentes registros iconográficos utilizados.

A la derecha, uno de los múltiples dibujos intercalados en el texto de *Kifuko Yep-yep Nami-gú* de Francisco Meléndez, que dotan al álbum de un pretendido carácter científico y más bien humorístico.

III

EL ÁLBUM ILUSTRADO EN FRANCISCO MELÉNDEZ: Diseño y aplicación de un modelo para su análisis e interpretación

6.1. Otras propuestas de análisis del álbum

A continuación, detallamos las pautas a partir de las cuales definir los parámetros con los que afrontar el estudio del álbum en Francisco Meléndez: seis ejemplares donde predomina una línea narrativa que hace uso tanto del código verbal-lingüístico como de técnicas propias del lenguaje visual.

En primer lugar, se expone la síntesis de algunos modelos de lectura e interpretación planteados en estudios previos sobre el álbum. A continuación, se concretarán los elementos seleccionados en la confección de un modelo útil para nuestra investigación y se presenta la manera en que estos van a ser analizados.

La revisión de los ensayos analíticos de los siguientes autores es el marco de referencia útil para concretar los aspectos que serán objeto de estudio.

Para Kenneth Marantz, la gran variedad de tipos de análisis posibles “...solo pueden sugerir las extensas oportunidades que ofrecen los libros-álbum”¹. Lejos de crear categorías o criterios formales para la evaluación del libro-álbum, advierte sobre el peligro que ello supondría: “esto suprimiría los jugos vitales de las respuestas personales”².

Este autor considera fundamental la concepción de éste como **unidad** en cuyo seno todas sus partes (portada, guardas, tipografía, imágenes) y las relaciones entre estas son cruciales para la comprensión del libro. E incluso amplía más allá de los límites materiales la totalidad de la obra: “En un sentido significativo, cada libro, como cada grabado extraído de la plancha de cobre del artista, es un trabajo de arte original. Todo lo que precedió a su impresión —y existen muchos pasos en el **proceso**— son solamente medios para llegar a ese fin. Por lo tanto, para poder apreciar un libro-álbum uno debe partir de un punto de vista que se base en considerarlo como un conjunto compuesto de propiedades que lo diferencia de otros objetos”³.

Bajo su punto de vista, el libro-álbum debe ser valorado no como un arte literario sino, más bien, como “una forma de arte visual”⁴, aprovechando suficientemente sus propiedades y atributos visuales, apreciando a las ilustraciones como símbolos con personalidad propia. Sin embargo, según el autor, la mayoría de las evaluaciones realizadas hoy en día no atienden suficientemente a aquellos atributos que contribuyen al impacto estético del libro.

Aunque de la gran variedad de parientes que conforman la familia del libro-álbum no todos poseen un marco tan estructurado como el exigido por la narrativa, todos ellos “tienen en común las narrativas gemelas en forma de palabras e imágenes que caracterizan al libro-álbum”⁵. Para el autor, incluso en una obra sin texto, es la línea del cuento la que divide los libros en rutinarios o seductores.

Otro de los aspectos referidos por este autor en el momento de evaluar los libros-álbum es la atención prestada a la voz del narrador-ilustrador:

“Todos los libros-álbum narran cuentos. Y todos los cuentos comenzaron como cosas contadas por un cuenta-cuentos. Al ser transcritas a la página silenciosa se pierde la voz y con ella, la manera idiosincrásica que tiene cada cuenta-cuentos de hacer del cuento algo especial. El ilustrador reemplaza al cuenta-cuentos, y las imágenes se convierten simbólicamente en la voz que comunica algunas de las propiedades especiales del significado que con frecuencia no puede hacer el lenguaje”⁶.

Marantz llama la atención sobre el modo en que el ilustrador, como el titiritero que dirige las marionetas, utiliza los detalles y los elementos del lenguaje visual para conducir las emociones del espectador. A ello se refiere como “contenido expresivo del libro, la sustancia de efectos que tratan más con el “cómo” de la comunicación que con el “qué””⁷. El autor aconseja una nueva lectura de la historia pues será el “cómo” el que nos descubra las claves utilizadas por el autor.

Peter F. Newmeyer plantea su estudio en torno a una pregunta: ¿Cómo comunica su significado un libro-álbum?

En su opinión, en un buen libro-álbum cada una de sus partes funciona armoniosamente con las demás para crear un efecto singular o, lo que él denomina, un “significado”. Y así su objetivo es no solo indagar a cerca de “qué significan” sino, también, explorar como se llega en ellos a este significado: analizar cómo funcionan los libros-álbum y cómo transmiten su significado.

Aconseja un examen cuidadoso y secuenciado que atienda a todos los aspectos pues, como él indica, “el mensaje no sólo es comunicado por el hilo argumental sino también por las ilustraciones, el estilo de la prosa y hasta por el formato del libro”⁸.

Con el objeto de clarificar el planteamiento de los seis libros semejantes, explicaremos la premisa de la que parte cada uno. Luego, observaremos las ilustraciones para analizar la manera en que la anécdota y el significado se representan visualmente. En tercer lugar, analizaremos la lengua de cada afirmación y finalmente, nos detendremos en aspectos de diseño de los libros porque también estos factores contribuyen a la comunicación del significado⁹.

Este autor compartimenta su discurso bajo los siguientes enunciados:

1. Anécdota: con el propósito de evidenciar que todos los libros incluidos en su estudio comparten un mismo significado, hace una recapitulación de las tramas y anécdotas de todos ellos. Confirma que, a pesar de que cuentan historias diferentes, todas ellas poseen el mismo mensaje.
2. Las ilustraciones: en este epígrafe reflexiona sobre la elaboración técnica y formal de las mismas según su volumen o bidimensionalidad, el marco, la perspectiva, los cambios en el ángulo de visión presentado, la recurrencia de elementos repetidos, el color, el grado de realismo, el formato. Todos estos aspectos son analizados como estrategias visuales e interpretados desde su finalidad: representar y corroborar el mismo significado de las tramas.

3. Lenguaje: examina la manera cómo el texto en prosa desarrolla el tema recurrente. Alude tanto a la ubicación de las palabras y la delineación de sus límites físicos, que enfatizan el lenguaje de la imagen y su mensaje, como al tipo de lenguaje, su nivel de elaboración, el uso de los recursos magnificadores del lenguaje o el tipo de narrador. Todo ello es interpretado desde la relación que entablan el grado de complejidad de la prosa en comparación con la importancia de la historia ilustrada.
4. El diseño: este apartado nos descubre la manera en que la producción del libro ayuda a transmitir la premisa del autor. Para ello se detiene en ciertos detalles del diseño, advirtiéndolo nuevamente de su funcionamiento: características del formato, cubiertas y portada o el uso de los números de página, márgenes, maquetación.

Raymond E. Jones estructura el análisis de uno de los libros-álbum de Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, en torno a tres áreas magníficamente controladas por el autor-ilustrador:

*Primero, su contenido es la base de un tema literario significativo presentado en una forma literaria significativa. Segundo, su formato físico es un complemento gráfico par el tema y la forma. Tercero, sus detalles gráficos y verbales refuerzan de distintas maneras tanto el patrón literario como el formato gráfico*¹⁰.

En cuanto a la forma literaria, analiza la obra como un viaje circular, patrón constante en las historias fantásticas. Interpreta la estructura de viaje y los diferentes estadios en los que se presenta la historia en base al uso que de ellos hace el autor para darle sentido.

Se aproxima al formato físico como medio de intensificar literal y gráficamente ese patrón literario. Interpreta los límites de las ilustraciones, su tamaño, situación y cantidad variable a modo de metáforas gráficas, como elementos útiles para reflejar la fuerza de las emociones de los personajes o sugerir, a través de los cambios deliberados del formato físico, los cambios de dirección en la propia historia. El formato comienza antes de la primera página de texto pues incluye guardas y cubiertas. En opinión de Jones, en un símil con el mundo del teatro, las ilustraciones de la cubierta "... arman el escenario para la acción que el lector puede comenzar al abrir el libro"¹¹.

Y, respecto al uso de las técnicas y elementos gráficos y verbales, estudia la manera en que ambos se relacionan y la coordinación entre la comprensión verbal y la icónica; evidenciando el modo en que, según los casos, Sendak deposita mayor carga significativa en la imagen o en las palabras:

- Ofrece ejemplos en los que el texto permite a la ilustración perfilar los detalles que concreten la acción, amplificar los presentados por las palabras, sugerir un estado de ánimo y hacer que sea, según la definición de Sendak, la obra "sin costura"¹².
- Y también expone aquellos otros en los que las palabras cargan ligeramente con mayor significado y están llenas de detalle, haciendo uso de recursos verbales como la repetición o la rima.

Para Barbara Kiefer, aquellas evaluaciones que juzgan a los libros-álbum en términos de méritos literarios, desplazando el estudio de las ilustraciones, no dan una visión completa de su naturaleza como objeto de arte: en el libro-álbum “el texto visual llena, extiende y realiza el texto escrito, de manera tal que el lector obtiene una impresión mucho mayor que la de la suma de las partes del libro”¹³.

Esta autora llama la atención sobre el valor de las ilustraciones en tres obras de autores diferentes, resaltando el uso que los ilustradores hacen de las imágenes (no tanto así de las palabras) para representar sub-argumentos o describir vistas simultáneas de acciones diferentes. Para la autora, el cuidado en la disposición y la ubicación de las ilustraciones y la tipografía, así como la elección y uso de la técnica, son medios efectivos para extender, seguir, realzar o integrar los ritmos y significados del relato. En general, insta a profundizar más allá de la superficie, “más allá de las ilustraciones y más allá de las palabras, en el “allá afuera” de las respuestas creativas y personales dadas a la totalidad de ese objeto estético que llamamos libro-álbum”¹⁴. En el caso de *Outside Ower There* de Maurice Sendak, lo considera como un libro difícil fundamentado en la tradición de los cuentos germánicos que recrea estilos retóricos del pasado, donde las ilustraciones “juegan un papel muy importante al rellenar y transportar el breve texto escrito además de permitir amplias posibilidades de interpretación”¹⁵. La autora no solo evidencia sus fuentes literarias y el marcado tono germánico del argumento, también relaciona las ilustraciones con obras, corrientes pictóricas o autores de épocas pasadas. Según Kiefer, es esta atención prestada por Sendak hacia las convenciones históricas de la pintura lo que “otorga un impacto sutil, pero profundo al relato”¹⁶.

Ante la variedad de aproximaciones al libro-álbum, William Moebius nos plantea posibles caminos para que cada lector conduzca sus investigaciones de acuerdo a las diferentes demandas según los textos.

En su discusión, si bien menciona los posibles análisis del libro-álbum ligados a los medios y técnicas de impresión o a los elementos de su confección, centra el interés en los elementos del diseño y la expresión que constituyen lo que el autor, adoptando la noción de Barthes, denomina *códigos*¹⁷. Su interés por el diseño irá asociado a la comunicabilidad del mensaje y a la historia que cuenta el libro.

Ninguna aproximación al libro-álbum puede ignorar la importancia del medio y el diseño como parte de la experiencia lectora. Ni podemos pretender permanecer inmutables ante las imágenes que encontramos en el libro-álbum que pudiesen ser cortadas, enmarcadas y colocadas sobre la chimenea, como aquellas de N.C. White o Kay Nielsen. Aun así, creo que en el libro-álbum lo que importa es algo más que la maestría con que el artista maneja los materiales y la técnica, o los aciertos del diseño del libro. Estos bien pueden ser elementos atractivos para algunos lectores, y hasta pudieran propiciar una apreciación de “buenos” libros, de “objetos de belleza” en lectores jóvenes. Al centrar nuestra atención en los códigos del libro-álbum, no dejamos de interesarnos por dignificar la creación artística. Estamos haciendo sondeos del “diseño-como-comunicación”, indicando aquellos canales más profundos de una forma moderna de arte¹⁸.

Moebius sugiere comenzar dichos sondeos a partir de lo que él denomina el “**mundo como es representado en el álbum**”¹⁹: a través de los elementos verbales y pictóricos, sirviéndose del juego con ciertas convenciones de reconocimiento y de continuidad, permite que el lector construya en su imaginación, sin necesidad de ser explicitadas, una red de asociaciones que conforman el llamado *código sémico*.

Si bien es el sentido directo y literal el primero en conectarnos con las tramas de la mayoría de los libros-álbum, Moebius propone otros acercamientos que permitan desvelar autores-ilustradores cuyos trabajos consiguen “expresar intangibles, comunicando emociones y sensaciones”²⁰:

*Mas los mejores libros-álbum pueden y de hecho logran mostrar lo intangible y lo invisible, ideas y conceptos como el amor, la responsabilidad, una verdad que trasciende al individuo, ideas que escapan a definiciones sencilla*²¹.

El autor se detiene en lo que denomina *desliz sémico*, fenómeno dado en la relación entre el texto y la imagen en el libro-álbum, o entre las mismas ilustraciones entre sí, cuando parecen enviar mensajes conflictivos en la historia. Advierte sobre la importancia de no ignorar aquellas piezas del *código simbólico*, ciertos elementos (rejas, puertas, ventanas, escaleras, caminos y vías fluviales) que con frecuencia aparecen en los libros-álbum. Su interpretación, diferente según las historias, es esencial para entender la progresión del personaje y para conocer la intención y la fuerza simbólica de la historia.

Menciona el fenómeno de intertextualidad, común en los libros-álbum, donde la “palabra presentada” remite al mundo que está fuera del texto, a otros mundos de otros textos o a signos prestados de otros lugares.

Indica como, algunas veces, el texto orienta al lector a ver determinadas cosas incluidas en él, o da relevancia a ciertos puntos de vista de algunos personajes conectores: “..., el ojo del espectador implícito en el texto, brinda una posición estratégica para el ojo sin rumbo del lector”²².

Moebius plantea un examen del “proceso presencial” prestando atención y leyendo ciertos *códigos gráficos* propuestos en el interior del texto, no en un mundo fuera del mismo: el manejo de la línea y del color y la disposición de objetos en la página.

Si bien presenta una clasificación de dichos códigos, advierte como el trazado de los mismos no supone el enunciado de categorías estrictas; el autor se refiere a ellos, más bien, como rasgos “dominantes” y “probabilidades”²³.

Respecto a la disposición de los objetos, establece los códigos de posición, tamaño y retorno disminuido. Considera significativo la ubicación del personaje principal en la página y su relación con el centro, pues sus interpretaciones pueden revelar nuevos significados sobre la situación del mismo y sus cambios.

Así como en los escenarios teatrales, es importante si los actores aparecen por la izquierda o por la derecha. Un personaje mostrado del lado izquierdo de la página tenderá a estar en un espacio más seguro, potencialmente

*confinado, que uno mostrado a la derecha, que probablemente está adentrándose en una situación riesgosa o de aventura. La página izquierda completará un pensamiento, nos dará a entender que podemos proseguir, que la reflexión de la página previa ha sido completada*²⁴.

Este autor juzga relevante la distancia a la que se muestra el personaje y que determina su tamaño y el número de escenas, en una misma página, en las que se presenta. La evolución del personaje principal respecto a estos tres aspectos mencionados sirve, además, de criterio comparativo para establecer las relaciones con el resto de personajes.

A través del *código de perspectiva* presta atención a la presencia o ausencia de la línea de horizonte, la apertura y profundidad en los espacios y los contrastes entre ellos. Y, nuevamente, estos aspectos susceptibles de ser interpretados derivan en un abanico de posibles significaciones.

Según Moebius, el *código del marco* permite la identificación con un mundo que está dentro y fuera de la historia. “La ilustración enmarcada provee una mirada limitada ‘dentro’ del mundo. En cambio, la ilustración sangrada constituye una experiencia total, un punto de vista ‘desde dentro’”²⁵. De tal manera que, la ruptura del marco que delimita el texto y la imagen, o el hecho de que uno de los dos invada el espacio reservado para el otro, puede asociarse con una sensación de transgresión de lo prohibido o de milagro. El autor amplía este concepto en dos sentidos. Por un lado, asocia a este código del marco el *código de figuras redondas versus figuras rectilíneas*, según el tipo de espacios que enmarcan a cada personaje. Y también considera los límites físicos del libro como el propio marco externo que encierra, en algún lugar del medio, el “corazón” o la “raíz” de este: “El libro-álbum provee un marco tanto temporal como espacial. Tiene una página inicial y una de cierre, una tapa con dos lados. Lo que las páginas del principio y final dicen es por lo general mutuamente complementario, hasta simétrico, ...”²⁶.

Los *códigos de línea y capilaridad* remiten a la configuración, dirección o posición de las líneas en el espacio y su capacidad expresiva, que puede acompañar y representar la intensidad de las experiencias vividas por el personaje. “El código de capilaridad se refiere a la presencia o ausencia de bultos o garabatos capilares; una abundancia de tales signos usualmente señala vitalidad o hasta un exceso de energía, interpretando la escena como repleta, nerviosa, ajetreada, como si cada línea fuese un organismo vivo, parte de una audiencia gigantesca”²⁷.

Al referirse al *código del color* recuerda lo habitual de sus asociaciones semánticas y la disparidad en sus valoraciones dependiendo del momento en la evolución del libro-álbum, incidiendo en la importancia de sensibilizarnos hacia él como elemento de unión dentro del propio libro.

Para el autor, estos *códigos gráficos* “son interactivos, simultáneos, aunque no siempre congruentes con los *códigos del texto verbal* o del *mundo presentado*”²⁸. Y aunque existen múltiples lecturas, nunca completas, debemos dirigirnos hacia la comprensión de su significado y forma.

Betsy Hearne, en su investigación sobre los libros-álbum “perdurables” y en busca de una selección de obras para su estudio, plantea la necesidad de analizar su funcionamiento:

..., emergió un patrón dominante de semejanzas estructurales --y defino estructural de modo que incluya tanto la narrativa como los elementos gráficos-- entre los libros que, tanto los críticos como los niños, favorecieron durante un largo período de tiempo. Encontrar por qué y cómo un libro perdurable ha triunfado al combinar una alta calidad con un atractivo popular involucra, hasta cierto punto, la desmitificación de la magia, el análisis de lo que hace a una obra de arte funcionar efectivamente en varios niveles²⁹.

Buscando los elementos comunes a los ejemplares de la muestra observó que algunos libros, generalmente ilustrados por el propio autor, comparten valores de interés crítico y popular, y poseen un tono y una estructura narrativa que pueden englobarse en patrones analizables, semejantes a los utilizados en la narrativa oral. Comprobó la aparición continuada de elementos textuales y gráficos que reflejan patrones de narración oral: “Los elementos gráficos del arte de los libros-álbum reflejan elementos textuales de historias, que a su vez reflejan elementos básicos de la narrativa folklórica”³⁰. Tras analizar las semejanzas textuales y artísticas entre los libros-álbum seleccionados y los patrones estructurales de la narración oral, la autora reseñó los siguientes atributos textuales compartidos:

- La trama de viaje acelerado, común a muchos de los álbumes, cuya secuencia circular, comparable a los viajes míticos, aparece muy estructurada en inicio, desenlace y final. Presentan estadios cíclicos en cuyo recorrido el protagonista se transforma por medio de sus experiencias.
- El reparto de los personajes arquetípicos: el héroe vulnerable, el ayudante, el villano, ... Según Hearne, algunos de ellos pueden ser clasificados folklóricamente como *cuentos de héroes*.
- Patrones repetitivos en base elementos rítmicos o que riman, juegos y motivos y símbolos comunes.

Y como elementos artísticos comunes concretó:

- El uso del espacio blanco, tanto en la imagen como en el diseño del libro, comparable al “espacio dejado para la imaginación en los lineamientos libres de la narrativa de los cuentos de la tradición oral y en textos originales que reflejan aspectos de esta tradición”³¹; relacionado también con el diseño de página ordenado que impone los diferentes ritmos de lectura.
- El predominio del *cartoon*, considerado por la autora en la acepción anglosajona del término, como sinónimo de caricatura; y desde la perspectiva de la evolución de sus varios significados. Originalmente como bosquejo, estudio o boceto. Asociado más tarde con el escenario y, eventualmente, con el arte narrativo en el empleo de la palabra. Ilustración relacionada con los eventos en boga y a página completa en los diarios del siglo XIX y, ya desde el siglo XX, como una forma narrativa y significativa en la comunicación de masas.

Hearne resalta como todos estos elementos, tanto del arte narrativo como del arte gráfico, pueden equipararse en su forma y su función y comparten los mismos componentes

estructurales. La composición, la delineación de las figuras, los colores, el ritmo visual o los espacios en blanco utilizados se asemejan a las tramas, los personajes, las emociones y la acción narrativa. La estructura de la trama y el tema del libro-álbum se asemejan:

Más aún, los libros-álbum perdurables ejemplifican la unidad del medio utilizado, más el mensaje. Los libros no son sólo acerca de viajes, sino que son viajes. Cada libro es una travesía, y cada conjunto de ilustraciones, un viaje de treinta y dos páginas³².

Para la autora, el tono de aparente simplicidad característico de estos ejemplares, que sin embargo disfrazan otros significados más profundos, es comparable a ciertas obras pertenecientes a la tradición popular; encontrando influencias del folklore salpicadas por ciertas creaciones más actuales. Al igual que los cuentos de la tradición, la tendencia primaria de los libros-álbum seleccionados por Hearne es el entretenimiento en el sentido de catarsis. En ellos se comunican los mensajes a través del llanto o de la risa, haciendo uso del humor y de lo cómico como instrumento útil para superar contratiempos. Por ello, en su planteamiento analiza y comenta algunos de los libros escogidos desde el enfoque del *viaje del héroe*, advirtiendo sobre la relación imagen-texto y la importancia de atender tanto a la narrativa como a los elementos visuales de las ilustraciones.

David Lewis expone los tres enfoques más habituales bajo los cuales suelen analizarse los libros-álbum, denominándolos vocabularios o discursos descriptivos pedagógicos, literarios y estéticos³³. Los dos primeros privilegian la palabra impresa relegando la ilustración a un segundo plano, mientras que el discurso estético se aproxima al álbum atendiendo a los aspectos visuales sin detenerse a analizar el elemento verbal; y el reconocimiento del texto escrito está en función de su relación con las ilustraciones. Sugiere un enfoque basado en la pluralidad del libro-álbum que presenta o genera dos tipos diferentes de significado: el verbal o textual y el pictórico o icónico. Plantea una lectura de las ilustraciones a través de las palabras y una lectura de las palabras a través de las ilustraciones. El autor destaca de estos ejemplares el modo en que ambos lenguajes se relativizan entre sí, de forma que parecen estar siempre en continuo desarrollo, inacabados o incompletos. Ello le lleva a establecer paralelismos con el movimiento de ficción para adultos conocido como postmodernismo, ofreciéndonos una manera de observar los libros-álbum que explore ciertos rasgos distintivos de algunos ejemplares contemporáneos: su cualidad subversiva o su analogía con la ficción “experimental” o “metaficción”³⁴.

Una teoría adecuada sobre el libro-álbum debe resaltar directamente la naturaleza bipartita de su forma (palabras e ilustraciones) y debe considerar toda la gama de posibilidades, incluso la metaficción³⁵.

Y así propone como dirección posible para estudiar, describir y evaluar el libro-álbum, el análisis de los tres elementos metaficcionales comunes con la literatura postmoderna: la ruptura de la narrativa, el exceso y la indeterminación.

Al reconocer estos elementos, encontramos maneras de evaluar y estudiar la articulación de imagen y palabra en lo que, sin duda, es una de las formas literarias más extraordinarias e innovadora³⁶.

- 1 MARANTZ, Kenneth. "Con estas luces", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999, p. 12.
- 2 *Ibidem.*, p. 11.
- 3 *Ibidem.*, p. 9.
- 4 *Ibidem.*, p. 7.
- 5 *Ibidem.*, p. 10.
- 6 *Ibidem.*, p. 10.
- 7 *Ibidem.*, p. 11.
- 8 NEWMAYER, Peter F. "Cómo se comunica el significado en los libros-álbum: El caso de Chris Van Allsburg", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niño*, op. cit., p. 169.
- 9 *Ibidem.*, p. 164.
- 10 JONES, Raymond E. "Donde viven los monstruos de Maurice Sendak: la poesía del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niño*, op. cit., p. 149.
- 11 *Ibidem.*, p. 159.
- 12 *Ibidem.*, p. 149.
- 13 KIEFER, Barbara. "Una mirada más allá de las preferencias del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niño*, op. cit., p. 181.
- 14 *Ibidem.*, p. 188.
- 15 *Ibidem.*, p. 183.
- 16 *Ibidem.*, p. 183.
- 17 MOEBIUS, William. "Introducción a los códigos del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niño*, op. cit., p. 100.
- 18 *Ibidem.*, pp. 101-102.
- 19 *Ibidem.*, p. 102.
- 20 *Ibidem.*, p. 104.
- 21 *Ibidem.*, p. 104.
- 22 *Ibidem.*, p. 107.
- 23 *Ibidem.*, p. 107.
- 24 *Ibidem.*, p. 108.
- 25 *Ibidem.*, p. 109.
- 26 *Ibidem.*, p. 109.
- 27 *Ibidem.*, p. 110.
- 28 *Ibidem.*, p. 111.
- 29 HEARNE, Betsy. "Libros-álbum perennes sembrados por la tradición oral", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 190.
- 30 *Ibidem.*, p. 195.
- 31 *Ibidem.*, p. 194.
- 32 *Ibidem.*, pp. 195-196.
- 33 LEWIS, David. "La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 84.
- 34 *Ibidem.*, p. 78.
- 35 *Ibidem.*, p. 85.
- 36 *Ibidem.*, p. 88.

6.2. Pautas y fases del modelo de análisis para el estudio del álbum ilustrado

Tras la panorámica anterior, muestra de propuestas relevantes para el análisis del libro-álbum, comprobamos la ausencia de reglas formales fijas para llevarlo a cabo por lo cual, para la construcción de nuestro modelo analítico, reformularemos algunas de ellas indicando de forma sintética los parámetros seleccionados.

Inicialmente, puesto que lo aconseja una mayoría de autores, enfocaremos el análisis del álbum ilustrado desde la consideración de su **unidad**.

Por una parte, desde la **unidad de significado** entre todos los álbumes del autor, analizando la *anécdota*¹ y las premisas presentadas en ellos. De este modo se perfila un primer **rango** de estudio centrado en “qué” cuenta y comunica cada libro, correspondiente a un análisis temático del *álbum* como unidad conformada por varios ejemplares vinculados por su significado común. De forma semejante al planteamiento de algunos autores, mencionados en el apartado anterior, comenzaremos este estudio partiendo del contenido del álbum, su línea argumental y la recapitulación de sus tramas. Enfocaremos este análisis atendiendo a algunos de los aspectos ya mencionados y destacados por la autora Betsy Hearne², desde su relación con algunos elementos o patrones recurrentes en la narrativa folklórica: la trama del viaje acelerado, el reparto de personajes arquetípicos y los símbolos.

Por otra parte, el estudio de los álbumes también se orienta desde la **unidad del medio** y el **mensaje** como herramienta para comunicar aquel significado. Para ello es preciso plantear el análisis de las diferentes partes del ejemplar impreso y su relación interna: tanto su contenido y su forma literaria como sus estructuras, diseño e ilustraciones. Se concreta así un **segundo rango** de investigación centrado en “cómo” cuenta y trasmite el álbum su significado. En esta aproximación se indaga la manera en que la anécdota es representada visualmente, mediante un análisis de los procedimientos narrativos de la obra y de todo lo que en ella se presenta.

El estudio de aquellos medios y recursos técnicos de que se vale el autor para contar la historia incluye, en estos medios mixtos, la experiencia verbal y la visual. Puesto que uno de los rasgos de interés en este «género» es la confluencia interactiva de texto e imagen, proponemos analizar el modo en que el autor fusiona ambos y conocer cómo y en qué medida refuerzan el tema y el patrón literario. Dado que algunos de los autores consultados juzgan el libro-álbum “como una forma de arte visual y no como un arte literario”³, y considerándolo un relato cuyo soporte es el lenguaje escrito y la imagen, damos prioridad a la narrativa visual del álbum, atendiendo especialmente a sus atributos visuales y alejándonos de la crítica literaria. Profundizamos así en aquellos aspectos de las ilustraciones que se relacionan con la capacidad narrativa de la imagen, analizando el empleo de fórmulas y recursos que le permiten al autor elaborar y transmitir visualmente el significado de la trama.

Así pues, para el análisis del álbum nos centraremos únicamente en dos aspectos: el análisis temático del álbum y el narrativo de la imagen, planteando las relaciones de interdependencia de texto e imágenes. El estudio desde esta perspectiva focaliza su

atención en el segundo álbum escrito, ilustrado y diseñado por Meléndez: *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991); considerado emblemático del autor. Los resultados de su análisis temático serán el eje desde el que vertebrar el estudio comparado con los cinco ejemplares restantes⁴ y extraer los núcleos de interés y los significados comunes a la totalidad del corpus; completándolo posteriormente con su análisis narrativo, que revelará el modo en que el autor los comunica visualmente. De este modo, nos planteamos una aproximación al álbum ilustrado en la cual se analiza la manera en que se muestra la historia, evidenciando las estrategias y técnicas que el autor ha empleado, así como los significados que vehicula a través de ellas.

La indagación sobre el significado de los álbumes de Francisco Meléndez y sobre el modo en que este significado se transmite implica diversas operaciones analíticas que incluyen tanto la descripción como la interpretación. Tal como indica Todorov, resulta interesante diferenciar entre el sentido (o la función) de un elemento de la obra y su interpretación: “El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad”⁵. “Una descripción de la obra apunta al sentido de los elementos literarios; la crítica trata de darles una interpretación”⁶.

En este sentido, tal como aprecia Genette, aunque el autor literario renuncie a interpretar, ello no impide que el lector pueda hacerlo conforme a las intenciones de este, pues “El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice”⁷.

También Umberto Eco postula la cooperación interpretativa del lector. Sus impresiones frente al texto, sus emociones, recrean y completan la obra literaria: “..., el texto es realmente una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de «no dicho» o de «ya dicho», espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional”⁸. Según el propio autor, el lector colabora en la generación del texto sin por ello contaminar el análisis estructural con elementos ajenos, viéndose implicado en una serie de opciones y decisiones interpretativas. “El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto”⁹.

A nivel práctico, en lo referente a la elaboración de los diferentes significados y a las actividades que los construyen, resultan de interés las directrices planteadas por David Bordwell¹⁰. Respecto al método de análisis cinematográfico, este autor distingue cuatro posibles tipos: Los significados *referencial* y *explícito* que construyen la *fábula* y le atribuyen a ésta significados «literales» son fabricados mediante la comprensión; los significados *implícitos* (simbólicos) y los *sintomáticos* (reprimidos) emergen de los procesos de interpretación. Sin embargo, estas cuatro categorías responden a una finalidad funcional por lo que ni son niveles que se atraviesen en un orden determinado ni las tareas de comprensión e interpretación se acotan con claridad en la práctica.

Tal como precisa Bordwell, los textos “..., poseen propiedades que pueden funcionar como *indicaciones* - «apuntes» para la elaboración del significado. Para asignar significados explícitos, implícitos o sintomáticos a las indicaciones, el crítico debe adscribir a la película alguna hipótesis sobre campos semánticos apropiados”¹¹. Este autor concibe el término de *campo semántico* en su sentido amplio como “un conjunto de relaciones de

significado entre unidades conceptuales o lingüísticas”¹². A diferencia del tema o «idea capital», el campo semántico es “una estructura conceptual; organiza los significados potenciales en relaciones recíprocas”¹³. Además de catalogar aquellos más comunes, este autor plantea una taxonomía basada en cuatro tipos de campos semánticos¹⁴: conjuntos (en los que los elementos poseen superposición semántica), dobles (organizados como polaridades, mediante antónimos o mediante emparejamientos exclusivos), series proporcionales a la manera del cuadro semiótico de Greimas (que en la práctica se convierten en series de oposiciones donde los elementos entablan relaciones más libres, como la analogía) y jerarquías ramificadas o en cadena. Según Bordwell, en la práctica interpretativa se movilizan y funden varios campos y de distinto tipo.

Como guía inicial en nuestra labor analítica también hemos adoptado las directrices marcadas por otros autores respecto al estudio de la narrativa cinematográfica. Concretamente, los planteamientos de Casetti y Di Chio¹⁵ para un análisis textual del film. Estos autores definen dicha actividad como el recorrido que, a través de una descomposición y una recomposición del objeto determinado de análisis, conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y funcionamiento. En este proceso intervienen un conjunto de operaciones que incluyen el reconocimiento sistemático y la comprensión de aquello que tiene ante sí; su descripción y la interpretación de los datos. El reconocimiento del texto se refiere a las acciones asociadas con la identificación de todos aquellos elementos simples que se muestran, inventariando aquello que resulte relevante. Sin embargo, la comprensión supone la integración de los elementos identificados en un todo, conectándolos entre sí y remitiendo al conjunto más amplio que los rodea. El análisis activa voluntariamente la oscilación entre ambas operaciones, reconocer y comprender, pero también su práctica implica dos procedimientos, tanto la descripción detallada y objetiva como la interpretación fiel y subjetiva que permita captar el sentido del texto y su comprensión. Los autores aclaran que, si bien la descripción destaca en el momento de descomposición del texto y su reconocimiento objetivo y la interpretación con la recomposición de los datos y la reconstrucción del texto, los límites no son firmes al respecto: “..., la descomposición no es, de hecho, una operación «neutra» y, por así decirlo, servil con respecto a la recomposición (que sería «personal» y tendenciosa). Existe una relación de mutuo intercambio entre los dos momentos, ...”¹⁶.

En cuanto a las etapas de la práctica analítica los autores plantean una serie de pasos a seguir¹⁷:

- Inicialmente, la descomposición del texto se llevaría a cabo según dos tipos de operaciones: *segmentar* o subdividir el objeto en unidades de contenido progresivamente más pequeñas y, de forma complementaria, *estratificarlas* para conocer sus componentes internos (espacio, tiempo, acciones, valores figurativos, ...) y analizarlos tanto en el interior del segmento como en la diversidad de formas y funciones que asumen en el conjunto. Los autores, dada la complejidad de esta segunda descomposición, proponen articular este procedimiento en dos estadios:
 - o La *identificación* de una serie de elementos homogéneos (estilísticos, temáticos, narrativos, ...) que se repiten y son susceptibles de agruparse por áreas.
 - o La *articulación* de la serie que permita captar los ejes, los elementos homogéneos pero diferenciables según las *oposiciones* entre dos o más realizaciones o las *variantes* en una de ellas.

- Tras este primer «desmembramiento» del objeto plantean su *recomposición* en un complejo unitario que establezca los sentidos mediante la modelización o representación «modelo» capaz de sintetizar los resultados obtenidos en el paso anterior, explicando el fenómeno investigado, su estructura y funcionamiento, mostrando los elementos encontrados y la lógica que los ensambla.
 - Para ello proponen el diseño de un primer mapa descriptivo del objeto que descubra el sistema de relaciones entre elementos, mediante una secuencia de síntesis que incluye dos operaciones:
 - *Enumeración* o catalogación sistemática de los elementos identificados en la descomposición, caracterizados por su pertenencia a un segmento y un eje determinados.
 - *Reordenación* de los elementos que presente a cada uno de ellos según su ubicación lineal y en un determinado nivel expresivo o serie homogénea, como integrante de un conjunto.
 - Le sigue una nueva fase de síntesis y *reagrupamiento* que permita una visión restringida del texto y su completa estructura mediante las siguientes operaciones:
 - *Unificación* de elementos equivalentes en uno solo.
 - *Sustitución* mediante la inferencia de elementos relacionados por uno que derive de ambos.
 - *Jerarquización* que privilegie de entre dos elementos de distinto rango aquel de mayor alcance.
 - Finalmente, la *modelización* implica una representación simplificada del texto que encauce sus claves de interpretación y permita desvelar sus estructuras, sus leyes constitutivas y sus claves de lectura. Sin entrar en juicios de valor, los autores mencionan las características que deben tener los instrumentos o modelos utilizados para ello y plantean una tipificación de los mismos:
 - Según su forma diferencian entre *modelos figurativos* y *modelos abstractos*, que concluyen, respectivamente, con una «imagen» sintetizada del texto o con una «fórmula».
 - Y distinguen también entre *modelos estáticos*, como aquellos que muestran las relaciones entre elementos a modo de «instantánea»; y *modelos dinámicos*, que ordenan los elementos del texto en torno a su propio avance.

El itinerario planteado por Casetti y Di Chio nos proporciona un soporte teórico para el análisis, pero, tal como ellos mismos precisan en sus *Instrucciones de uso*¹⁸, su aplicación sistemática resultaría demasiado minuciosa por lo que, en la práctica analítica, algunas de las etapas se llevan a cabo de manera tácita. Para llevar a la práctica este recorrido plantean cuatro «territorios» sobre los que actúa el análisis textual: los **componentes cinematográficos**, la **representación**, la **narración** y la **comunicación**¹⁹.

En su estrategia de análisis de los **componentes** proponen tres modalidades de exploración²⁰:

- Un primer enfoque analítico centrado en la distinción de sus diferentes *significantes* (soportes físicos o materias sensibles de expresión) y en las diversas *áreas expresivas* a las que dan lugar.
- Un segundo enfoque focalizado en los tipos de *signos* utilizados en el relato, dependiendo las relaciones y el modo en que se organizan significantes, significados y referentes. Tomando como referencia las consideraciones de Charles Sanders Peirce sobre el signo y la tipología establecida por él, Casetti y Di Chio proponen localizar la presencia y coexistencia de tres tipos diferentes de valencias signícas: indexicales, icónicas y simbólicas.
- Y el tercero, atento al seguimiento de los múltiples *códigos* que operan simultáneamente en el relato y que convergen en el plano de la significación. Este enfoque permite encuadrar el rol y la función de sus diferentes componentes y establecer las categorías de análisis, tanto de cada área expresiva como de los resultados derivados de su combinación.

Para el análisis de la representación plantean tres niveles simultáneos o planos de funcionamiento²¹: los *contenidos* representados en la imagen, la *modalidad* de representación y los *nexos* entre imágenes. Su estudio de la *dimensión narrativa*²² se estructura en torno a los *existentes* o personajes, los *acontecimientos* o acciones y las *transformaciones* producidas. En el ámbito de la comunicación²³, abordan las diferentes formas y recorridos de la mirada y los puntos de vista.

En los presupuestos metodológicos expuestos por Miguel Ángel Muro Munilla para el estudio del cómic, este autor también define su análisis como la discriminación de sus componentes, de sus relaciones y de las jerarquías en que se ordenan, siendo su cometido la descripción de las formas de expresión y la del contenido; si bien la práctica analítica se encauza fácilmente hacia la interpretación, siendo frecuente el paso de la descripción a la interpretación²⁴.

Este autor concibe la interpretación como medio de aproximación al significado, entendido éste como proceso sin cierre definitivo; motivo por el cual la metodología de análisis debe ser flexible frente a la pluralidad de sentidos que puede albergar la obra, siendo su tarea hacer visible su estructura básica y el sistema de relaciones que en ella se establecen²⁵.

En este sentido, resulta igualmente interesante la estructuración del proceso que propone María del Carmen Agustín Lacruz para la fase de determinación y análisis documental del contenido de la imagen artística²⁶, concretamente del retrato pictórico goyesco. La autora establece, tras una primera operación de visionado que incluye el examen y la observación individual y conjunta de sus códigos significativos, una segunda etapa estructurada en tres niveles (semejantes a los del modelo de análisis iconológico formulado por Panofsky) asociados a las siguientes operaciones documentales:

- La descripción que caracterice objetivamente las formas y elementos destacados.
- La identificación tanto de los elementos iconográficos reales como de los contenidos simbólicos que permita la individualización de los temas representados.
- La interpretación de los temas anteriores y elementos, que permita alcanzar la significación profunda de la obra artística.

Al igual que los anteriores, esta autora estructura y ordena las diferentes operaciones del análisis en fases sucesivas, pero, en su aplicación, también las considera como un proceso de retroalimentación donde se incluyen todas ellas.

Por todo lo dicho, para llevar a cabo el estudio del álbum consideramos necesario, por un lado, concretar los elementos que lo constituyen y las relaciones que estos elementos establecen entre sí y con el conjunto; es decir, proceder al estudio de sus estructuras. Y, por otro lado, dado que “el principio de la cooperación interpretativa vale para todo tipo de texto”²⁷, el análisis se completa con una interpretación de dichos elementos, necesaria para llegar a conocer los códigos utilizados por el autor en la elaboración de los significados.

Por nuestra parte, también el análisis de los álbumes plantea la necesidad de considerar una primera fase de disgregación del texto artístico, en la que cada elemento se describe y reconoce; y otra complementaria de reagrupamiento, que culmine con su comprensión y la *aproximación* a sus significados implícitos. Y para ello estructuramos nuestro análisis sobre las tres operaciones analítico-sintéticas anteriormente mencionadas: descripción, identificación e interpretación.

- Un primer análisis **descriptivo** del contenido que posibilite la determinación objetiva de los elementos textuales y/o visuales reseñables y su estructuración en categorías.
- Un segundo estrato de significación que, mediante un proceso de actualización de los elementos ya descritos y su reordenación en series homogéneas de elementos o niveles expresivos, permita **identificar** los conceptos, los temas recurrentes y los motivos iconográficos (reales y simbólicos) representados; así como la formulación de los códigos que articulan el relato, a los que incorporaremos los significados²⁸. En los álbumes ilustrados podemos distinguir varios significantes: las imágenes, el texto escrito y el soporte material de ambos, por lo que los códigos se organizaran entre dichas «materias de expresión».
- Finalmente, se plantea la **interpretación** comprensiva de los elementos identificados, ateniéndonos a la consideración de Barthes al respecto: “Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho”²⁹. Y para ello recomienda “no dejar ningún lugar del significante sin presentir en él el código o los códigos de que este lugar puede ser punto de partida (o llegada)”³⁰. Así pues, dicha interpretación irá orientada a aprehender los significados implícitos de la obra mediante el reconocimiento y la ordenación selectiva de los *campos semánticos* a los que *traducir* el texto y de los patrones sobre los cuales ordenar dichos campos semánticos³¹.

Notas

- 1 NEWMEYER, Peter F. "Cómo se comunica el significado en los libros-álbum: El caso de Chris Van Allsburg", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niño*. Venezuela: Banco del Libro, 1999, pp. 164-169.
- 2 HEARNE, Betsy. "Libros-álbum perennes sembrados por la tradición oral", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 190.
- 3 MARANTZ, Kenneth. "Con estas luces", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 7.
- 4 *El verdadero inventor del buque submarino* (Ediciones B, 1989), *El peculiar rally París-Pekín* (Aura Comunicación, 1991), *El viaje de Colonius* (Aura Comunicación, 1992), *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (Ikusager, 1992) y *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha: Continuación de las aventuras de Mr. Boisset* (La Biblioteca de Lastanosa, 1995).
- 5 TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p.155.
- 6 *Ibidem.*, p.156.
- 7 GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, p. 252.
- 8 ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993, p. 39.
- 9 *Ibidem.*, p.16.
- 10 BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995, pp. 24- 29.
- 11 *Ibidem.*, pp. 125-126.
- 12 *Ibidem.*, p. 126.
- 13 *Ibidem.*, p. 126.
- 14 *Ibidem.*, pp. 135-147.
- 15 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 17-24 y p. 33.
- 16 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, op. cit., p. 64.
- 17 *Ibidem.*, pp. 34-58.
- 18 *Ibidem.*, pp. 62-64.
- 19 *Ibidem.*, p. 64.
- 20 *Ibidem.*, pp. 65-77.
- 21 *Ibidem.*, pp. 121-126.
- 22 *Ibidem.*, pp. 171-173.
- 23 *Ibidem.*, pp. 256-258.
- 24 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 47-51.
- 25 *Ibidem.*, pp. 49-50.
- 26 AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: Concejalía de Cultura. 3000 Informática, 2006, pp. 128 -134.
- 27 ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, op. cit., p.262.
- 28 Tomamos como referente el concepto de código planteado por BARTHES, Roland: *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 12-15. En este autor los códigos del relato, a los que pueden incorporarse sus significados, forman una red a través de la cual pasa y se construye el texto.
- A este respecto, nos remitimos también a la noción de código propuesta por CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991. Pp. 72. "..., un código es siempre: a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.); b) un stock de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.); un conjunto de comportamientos ratificados, gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.). Sólo por la presencia de estos tres aspectos, y por su presencia simultánea, puede funcionar verdaderamente un código: esto nos permite definir el área en el que se encuentra, describir las fórmulas usadas y referirlo a otras elecciones posibles."
- 29 BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p. 3.
- 30 *Ibidem.*, p. 8.
- 31 BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, op. cit., pp. 125-147.

Modelo para un análisis integrado aplicable al estudio del álbum ilustrado en Francisco Meléndez

7.1. Análisis narrativo del álbum

Gérard Genette introduce la propuesta de su método de análisis advirtiéndolo sobre lo ambiguo que resulta el propio término *relato*, pues se refiere a tres conceptos diferentes. El *relato* propiamente dicho que designa el enunciado, texto o discurso narrativo, sea oral o escrito, y que implica la relación de uno o de una serie de acontecimientos. En segundo lugar, el *relato* como significado o contenido narrativo y sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto del discurso y al que denomina *historia* o diégesis. Y un tercer sentido que designa el acontecimiento de la *narración*, el acto narrativo productor y la situación en que se produce¹.

Para el estudio de los álbumes de Meléndez partimos de la consideración de los álbumes como relatos, desde la concepción que define Roland Barthes:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida...²

De entre los tres niveles mencionados arriba por Genette, el propio autor considera el *relato* propiamente dicho y en su sentido limitado como objeto de estudio: “..., de los tres niveles distinguidos al instante, el del discurso narrativo es el único que se ofrece directamente al análisis textual”³.

Frente al relato y los posibles enfoques desde los que puede describirse o clasificarse, Barthes plantea la posibilidad de que exista una estructura, común a algunos de ellos, que sea además accesible al análisis. El análisis narrativo, según este autor, necesita de una “teoría” del relato, de un modelo hipotético de descripción basado en un procedimiento deductivo.

Barthes toma la lingüística como modelo para plantear el análisis estructural del relato, pues esta proporcionó un concepto decisivo, el de organización, esencial en todo sistema de sentido. El relato, como orden, no se reduce a una serie de proposiciones. Dicha ordenación permite clasificar la gran cantidad de elementos que lo componen.

Plantea los *niveles de sentido*⁴, relacionados jerárquicamente, de modo que ningún nivel puede producir sentido por sí solo. Si bien cada nivel tiene sus propias unidades, toda unidad perteneciente a un nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior. Para Barthes, desarrollar un análisis estructural implica inicialmente distinguir varias instancias de descripción y colocarlas jerárquicamente, de modo que sus relaciones se capten de un nivel a otro.

Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.[...] Del mismo modo, la “pesquisa” realizada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas, por más completa que sea, para ser eficaz debe también dirigirse “verticalmente”: el sentido no está “al final del relato”, sino que lo atraviesa;...”⁵.

Aunque Barthes percibe que los niveles del relato tienen un carácter flotante, propone tres de ellos: “Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que es, grosso modo, el nivel del “discurso” en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código”⁶.

Tzvetan Todorov, retomando la distinción que los formalistas rusos hicieron entre *fábula* («lo que efectivamente ocurrió») y *tema* («la forma en que el lector toma conocimiento de ello»), determina que la obra literaria es al mismo tiempo una historia y un discurso: “Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro”⁷.

Todorov propone trabajar sobre dos grandes niveles: lo que se cuenta (historia) y cómo se cuenta (plano del discurso). Para este autor, la obra literaria en el nivel más general ofrece ambos aspectos que no siempre es fácil distinguir, pero que es necesario aislar primero para captar la unidad misma de la obra⁸.

En nuestro caso adoptaremos su propuesta diferenciando, como él, dos niveles en el estudio narrativo de los álbumes: un primer nivel considerando su relato como historia y un segundo nivel considerándolo como discurso. La distinción entre los dos niveles, historia y discurso, es congruente con nuestro planteamiento inicial para afrontar el estudio de los álbumes de Francisco Meléndez⁹:

- El análisis narrativo de la historia de un álbum, asociado al nivel del enunciado, y su comparativa con el resto de ellos nos informará sobre su unidad de significado.

- El análisis narrativo del discurso, referido al nivel de enunciación o del **significante**, permitirá apreciar la unidad del medio y el mensaje en uno de los álbumes del autor. Y dado que en estas obras el significante es heterogéneo, al combinar imagen y texto escrito, su análisis será el indicador de los procedimientos narrativos, verbales o icónicos, utilizados por el ilustrador.

Si consideramos, como Barthes, la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña) y al texto como un tejido detrás del cual se oculta su sentido¹⁰, al analizar el tejido que construye el relato en el álbum ilustrado, en esta unidad en la que distinguimos el límite entre la historia y el discurso, se incluirán las ilustraciones y otros elementos gráficos como partes integrantes; fundamentales para transmitir significados visualmente. Por ello, los dos niveles de análisis prestarán atención a ambos, ilustración y texto escrito: al modo en que se entrelazan y conviven en el medio y al reparto de los significados entre ambos. Por lo tanto, será preciso establecer las categorías de análisis necesarias para el estudio de ambos medios de expresión y del producto de sus combinaciones.

El diseño, el formato físico y el soporte son *elementos periféricos* que, si bien tradicionalmente no han sido considerados como elementos textuales de la comunicación narrativa, en el caso del álbum ilustrado contribuyen a la narración y a reforzar el patrón literario.

A este respecto, Sophie Van der Linden subraya la importancia de su materialidad: “la elección de una cubierta, un papel o unas guardas ejerce una gran influencia en e proyecto, al aportarle una dimensión significativa, incluso pueden llegar a adquirir un rol narrativo”¹¹. Así pues, ampliaremos de forma explícita el análisis del texto propiamente dicho con el estudio de sus componentes formales, incluyendo así los elementos transtextuales¹² que en ellos se presenten.

De este modo, una primera planificación para el análisis narrativo de los álbumes de Francisco Meléndez quedaría simplificada mediante el siguiente esquema:

ANÁLISIS NARRATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO	ELEMENTOS TEXTUALES de la COMUNICACIÓN NARRATIVA
	ELEMENTOS TRANSTEXTUALES de la COMUNICACIÓN NARRATIVA
	ELEMENTOS PERIFÉRICOS

Aclaremos que estas separaciones que distinguen entre los planos textual, transtextual o material y los niveles del discurso y de la historia responden a aspectos metodológicos pues todos ellos están ligados entre sí según una integración progresiva.

Para la exposición más precisa de los elementos de la comunicación narrativa que se ha decidido incluir en el análisis del álbum, si bien se ha llevado a cabo una división en apartados, el valor de estas obras se fundamenta, entre otros motivos, en el resultado producido por la interacción de todos aquellos elementos.

Como ya se ha planteado anteriormente, el estudio narrativo de los álbumes requiere también la necesidad de considerar distintos estadios de significación, desarrollados mediante tres procedimientos analíticos: descriptivo, identificativo e interpretativo; que conjugamos con los dos niveles de estudio mencionados (historia y discurso). En el siguiente cuadro, ampliado del anterior, se representa la conjunción de ambos planteamientos:

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO	IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO	ELEMENTOS TEXTUALES de la COMUNICACIÓN NARRATIVA			
	ELEMENTOS TRANSTEXTUALES de la COMUNICACIÓN NARRATIVA			
	ELEMENTOS PERIFÉRICOS			

Según los dos niveles anteriormente mencionados, en los apartados siguientes planteamos el proceso de análisis, las unidades de contenido seleccionadas y las pautas de las que nos servimos para hacerlo efectivo, remitiendo previamente a los modelos utilizados por otros autores para el estudio del relato literario y la narrativa gráfica o cinematográfica. Se concretan, además, los instrumentos empleado para proceder a dicho análisis en base a las tres dimensiones propuestas: descriptiva, identificativa e interpretativa; mostrando los cuadros que permiten articular y sintetizar la información extraída. Dichos cuadros posibilitan tanto la discriminación y reordenación de los elementos que se encuentran entrelazados en el enunciado, como el establecimiento de sus jerarquías.

Notas

1 GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 81-83.

2 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 9.

3 GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., p. 83.

4 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp.13-15.

5 *Ibidem.*, p.15.

6 *Ibidem.*, p.15.

7 TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p.157.

8 *Ibidem.*, pp.157-158.

9 Remitimos al apartado 6.2. anterior, dedicado a concretar las pautas y fases del modelo de análisis para el estudio del álbum ilustrado.

10 BARTHES, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1998, p.104.

11 VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ekaré, 2015, p. 10.

12 GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-17. Genette define el concepto de *transtextualidad* o "transcendencia textual del texto", refiriéndose a las relaciones mantenidas entre un texto con otros o con ciertos elementos generados en torno a sí. Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad y architextualidad.

7.2. PRIMER NIVEL: el relato como *historia*

Tal y como plantea Todorov, la historia es una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos, siendo el orden cronológico un procedimiento de presentación, que corresponde a una exposición de lo sucedido: “La *historia* es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe «en sí»”¹.

En el estudio del relato como historia o argumento, este autor distingue además dos grandes subniveles: la *lógica de las acciones y los personajes y sus relaciones*².

También Umberto Eco, refiriéndose a las estructuras narrativas, acoge la oposición entre *fábula* y trama definiendo la primera como “el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente”³. Para este autor, cada personaje dentro del marco de la historia que lo *construye*, “no es más que la coagulación espaciotemporal de una serie de cualidades físicas y psíquicas (semánticamente expresadas como “propiedades”), entre las que se cuenta la propiedad de relacionarse con otras coagulaciones de propiedades, de realizar determinadas acciones y de padecer otras”⁴.

Como componentes constitutivos de la narración filmica, Casetti y di Chio incluyen, bajo la categoría común de los «existentes», “todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc.”⁵, diferenciando, a su vez, entre personajes y ambientes, entendiendo estos últimos como aquello “que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes”⁶. A su vez, estos autores establecen categorías diferentes para el estudio del ambiente, según remita al «entorno» de actuación o decorado y tenga el cometido de «amueblar» la escena; o bien desempeñe la función de «situar» la escena en la que operan los personajes y las coordinadas espaciotemporales en que se presentan.

Respecto al lenguaje del cómic, Rubén Varillas comenta su simultaneidad habitual entre el desarrollo de la acción y la descripción visual de personajes y escenarios, inherente al propio código expositivo de la imagen; planteando su aproximación a la espacialidad en la narración gráfica desde diferentes vertientes⁷. En este autor, el término *escenario* hace referencia “a la localización espacial que preside el desarrollo de la historia. Con *espacio* indicamos una realidad más amplia”⁸. Y así, desarrolla la noción de contexto físico para referirse a consideraciones de orden espacial que incluyen tanto el escenario como el soporte físico (viñeta, página) que limita el desarrollo de las acciones; ampliándolo con la dimensión temporal al contexto histórico-cronológico “..., como una suerte de marco de situación temporal que condicionaría la puesta en escena de personajes, escenario e incluso el desarrollo de los acontecimientos”⁹.

Al igual que en el cómic o en las manifestaciones cinematográficas, percibimos en los álbumes ilustrados la “coagulación espaciotemporal” de la que habla Eco. En ellos, las “propiedades” de los personajes se muestran haciendo uso simultáneo del lenguaje escrito y de la descripción gráfica que, visualmente, incluye la representación de un marco espacio-temporal.

Por ello, este primer nivel de análisis incluirá, junto al estudio de la lógica de las acciones, los personajes y su sintaxis, el análisis conjunto del espacio y el tiempo físicos que acompañan a los personajes y donde transcurren las acciones. Resultará oportuno atender a las distintas categorías narrativas a las que remiten las nociones de tiempo y espacio diferenciando entre *hábitat*, *marco* y *cronotopo*. El espacio entendido como «entorno» en el que actúan los personajes, haría referencia a su *hábitat* y formará parte del estudio de los mismos, como uno de sus atributos. El ambiente *histórico*¹⁰, entendido como la localización necesaria para el desarrollo de la acción, creada a través de referencias espaciales y temporales precisas, constituye el *marco*. Y, finalmente, la presencia de un *mundo posible* o *mundo representado*, “dotado de un espacio y de un tiempo, o mejor, de una dimensión espacio-temporal orgánica y unitaria, que define los caracteres y los coordina”¹¹, determina el *cronotopo*.

A este respecto, tomaremos en cuenta ciertas consideraciones de Rubén Varillas quien, por un lado, nos brinda ejemplos de ciertos casos en los que el marco asume un papel protagonista¹² y, a la inversa, de otros en donde algunos personajes a los que, adoptando el término citado por Seymour Chatman, denomina “figurantes”, no son considerados como tales y quedan incluidos como parte de ese marco espacio-temporal a causa de su falta de relevancia narrativa¹³. Así pues, los tres estratos o subniveles en los que simplificamos nuestro análisis de la comunicación narrativa, centrado en el relato como historia, quedarían clasificados en los siguientes términos:

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO	IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA	LA LÓGICA DE LAS ACCIONES			
	PERSONAJES Y SU SINTAXIS			
	MARCO Y CRONOTOPO			

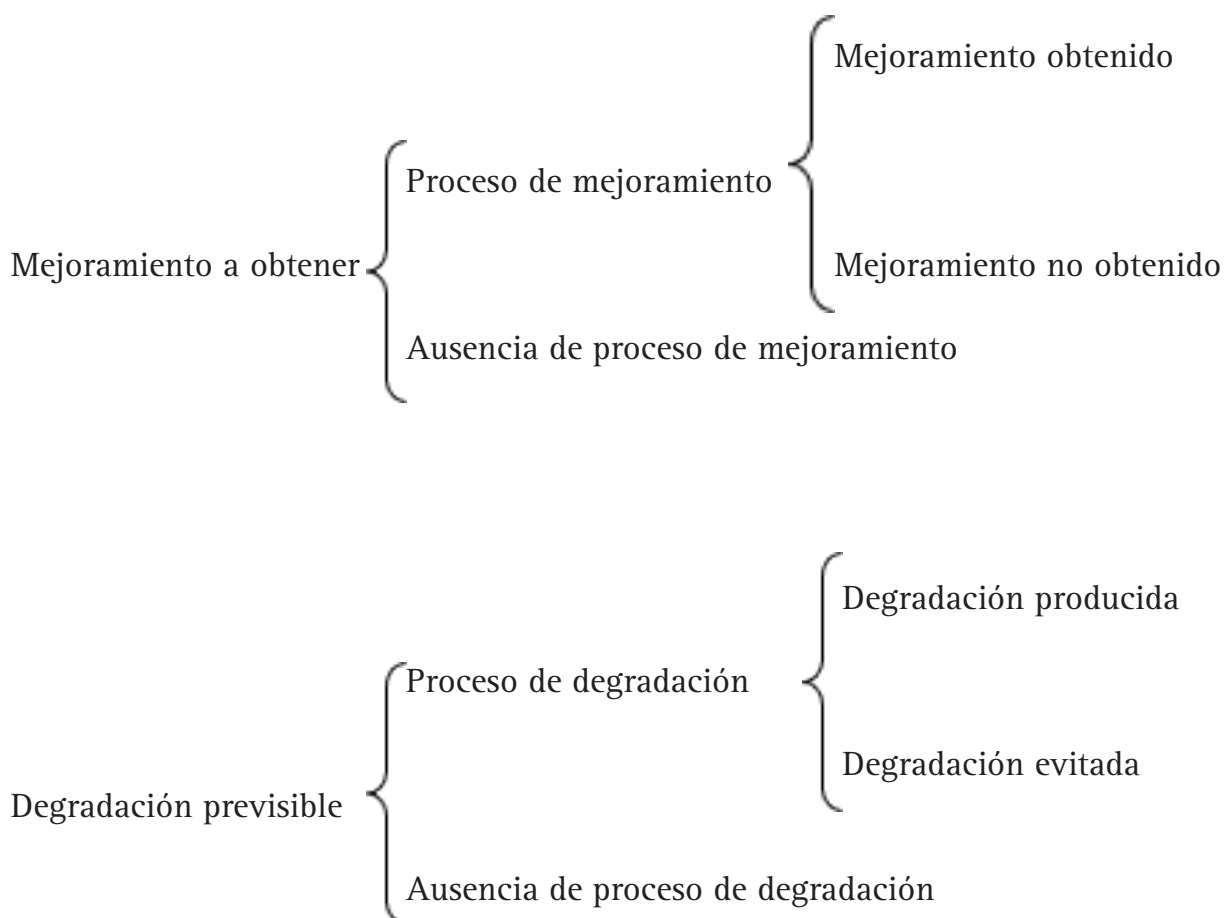
7.2.1. Modelos para el análisis del relato como *historia*

7.2.1.1. MODELOS PARA EL ANÁLISIS DE LA *LÓGICA DE LAS ACCIONES*

La sucesión de las acciones para Todorov no es arbitraria, obedece a una cierta lógica. Para describirla, aplica a la historia central modelos basados en los métodos de análisis especializados en el estudio de folklore¹⁴.

Para aplicar el que denomina *modelo triádico*, se ayuda del método de lógica narrativa planteado por Claude Bremond y su concepto del ciclo narrativo: “Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimiento de interés humano en la unidad de una misma acción”¹⁵. Donde no hay sucesión no hay relato sino descripción, deducción, efusión lírica, etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción tan sólo hay *cronología*. Donde no hay implicación de interés humano tampoco hay

relato pues es tan sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren su sentido y se organizan en una serie temporal estructurada. Bremond plantea un principio de clasificación dicotómica del relato, pues los acontecimientos del mismo pueden clasificarse en dos tipos fundamentales o categorías, según contraríen (*empeoramiento*) o favorezcan (*mejora*) dicho proyecto humano¹⁶. El autor plantea el siguiente modelo de desarrollo según las siguientes secuencias:



Dado que un análisis tan abstracto como el de Bremond podría resultar excesivamente simplificador, proponemos ampliarlo con un doble análisis funcional que incluya algunas de las pautas desarrolladas por Propp y Barthes en el estudio del relato.

La investigación que nos ocupa contempla, como ya apuntábamos¹⁷, ciertos aspectos relacionados con la narrativa folklórica. Por ello, inicialmente planteamos emplear un modelo basado en una simplificación y flexibilización del método de análisis utilizado por Vladimir Propp para descubrir los caracteres específicos del cuento maravilloso ruso. En nuestro modelo incluiremos, además, el concepto de *indicio* introducido por Roland Barthes, pues todo ello nos puede ayudar a descubrir las convenciones que rigen los universos narrados por Francisco Meléndez en cada uno de sus álbumes; señales útiles para la descripción de su estilo narrativo y su posible relación con ciertos géneros literarios.

Posteriormente, adaptaremos un segundo modelo a la historia central de cada álbum: procederemos a un análisis basado en una esquematización de la lógica narrativa concebida por Bremond. Creemos que el examen bilateral de cada acción y el estudio de las alternativas puede ser muy productivo a la hora de extraer las reglas generales que permiten el desarrollo del relato.

El método de Propp plantea un estudio estructural y sugiere la comparación entre los temas de los cuentos maravillosos aislando, en primer lugar, sus partes constitutivas: “El resultado de este trabajo será una morfología, es decir una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto”¹⁸.

Estudia los cuentos a partir de las *funciones* de los personajes, elementos constantes y repetidos de los cuentos maravillosos que representan sus partes constitutivas fundamentales, perfilando la función como “acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”¹⁹. En su modelo la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hacen son preguntas accesorias.

En el corpus analizado por él, el autor determinó que el número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado y el orden en que se presentan estas funciones es idéntico (ley de sucesión). Aunque no todos los cuentos tienen todas las funciones, su ausencia no cambia la disposición de las demás. Es la necesidad lógica y estética la que enlaza cada función con la precedente²⁰. Ninguna función excluye a otra y todas ellas pertenecen al mismo eje.

Propp aisló y enumeró una lista de hasta treinta y una funciones de los personajes. A cada una de ellas le dio una breve descripción de la acción que representa, una definición resumida y le atribuyó un signo convencional.

Detallamos a continuación, de forma abreviada a través de la definición resumida y el signo convencional atribuido por Propp, un listado de dichas *funciones*:

Según el autor, los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial, que, aunque no es considerada como función, constituye un elemento morfológico importante.

Situación inicial, designada con alfa, α .

Al principio le suceden las funciones pertenecientes a lo que el autor denomina parte *preparatoria*.

I. *Alejamiento*, designado con beta, β .

II. *Prohibición*, designada con gamma, γ .

A continuación, se presenta la llegada, en cierta forma preparada de la desgracia. Esta contrasta con la imagen de felicidad ofrecida en la situación inicial.

III. *Transgresión*, designada con delta, δ .

Las formas de transgresión corresponden a las de prohibición, por lo que II y III aparecen como un elemento doble.

Hace su aparición en la trama un nuevo personaje que califica de *agresor del protagonista* y su papel consiste en turbar la paz.

IV. *Interrogatorio*, designada con épsilon, ϵ .

V. *Información*, designada con zeta, ζ .

Nuevamente dos funciones emparejadas, aunque puede existir la segunda sin la primera.

VI. *Engaño*, designada con eta, η .

El agresor del protagonista empieza tomando un aspecto distinto.

VII. *Complicidad*, designada con theta, θ .

Ahora da comienzo el *nudo*.

VIII. *Fechoría previa*, designada con A.

A este momento va ligada la intriga. Sin embargo, no todos los cuentos comienzan por la realización de una fechoría. Algunos parten de una situación de *carencia* o de penuria, designada con a, lo que da lugar a una búsqueda análoga a la búsqueda que sigue a la fechoría.

En su análisis, Propp advierte que no todos los cuentos empiezan por una fechoría o una carencia pues, en ocasiones, ciertos elementos propios del *centro* del cuento son *trasladados al principio*. Sin embargo, los elementos A o a son indispensables en todos los cuentos maravillosos y no existe otro modo de ligar el argumento en ellos. La única función cuya presencia es obligatoria en todos los cuentos es A (fechorías) o a (carencia).

IX. *Mediación, momento de transición*, designada con B.

Esta función hace aparecer en escena el *héroe* y su sentido es provocar la partida del mismo, que según el autor puede ser de dos tipos: *buscador* o *víctima*.

X. *Principio de la acción contraria*, designada con C.

Sólo existe en los cuentos del héroe buscador.

XI. *Partida*, designada con \uparrow .

Esta partida representa algo distinto del alejamiento designado más arriba con beta. La partida del héroe-buscador tiene por finalidad una búsqueda. El héroe-víctima comienza su camino sin pretender búsqueda alguna, pero le esperan toda clase de aventuras.

Los elementos ABC \uparrow representan el nudo del argumento. A continuación, se desarrolla la *acción*.

Entra un nuevo personaje denominado *donante* o *proveedor*, que le da al héroe, buscador o víctima, un medio que le permite solucionar el daño sufrido.

XII. *Primera función del donante*, designada con D

XIII. *Reacción del héroe*, designada con E.

XIV. *Recepción del objeto mágico*, designada por F.

Se denomina objeto mágico a todo lo que se pone a disposición del héroe, pudiendo ser animales, objetos o cualidades (como la fuerza, la capacidad para transformarse, etcétera). Ambos tres se consideran valores equivalentes. Sin

embargo, se denominan *auxiliares mágicos* a los seres vivos y *objetos mágicos* a los objetos y a las cualidades. Después de la transmisión del objeto mágico, se puede ver su utilización o bien su intervención inmediata a las órdenes del héroe, si se trata de un ser vivo. En este momento el héroe pierde aparentemente su importancia y su auxiliar toma protagonismo.

Es en este momento cuando Propp precisa la definición del protagonista: “El *héroe* del cuento maravillosos es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso de la acción el héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo)”²¹.

XV. *Desplazamiento* en el espacio de dos reinos, designado mediante G.

XVI. *Combate*, designado mediante H.

Es preciso diferenciar esta forma de la lucha (o la pelea) de la pelea contra el donante hostil.

XVII. *Marca*, designada mediante I.

XVIII. *Victoria*, designada mediante J.

XIX. *Reparación* de la fechoría o carencia colmada, designada mediante K.

Esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga (A).

En este punto el cuento alcanza su *culminación*.

XX. *La vuelta*, designada mediante, ↓.

XXI. *Persecución*, designada por Pr.

XXII. *Socorro*, designada por Rs.

XXIII. *Llegada de incógnito*, designada mediante O.

XXIV. *Pretensiones engañosas*, designadas mediante L.

XXV. *Tarea difícil*, designada mediante M.

Este es uno de los elementos recurrentes del cuento.

XXVI. *Tarea cumplida*, designada mediante N.

XXVII. *Reconocimiento*, designada mediante Q.

XXVIII. *Descubrimiento*, designada mediante Ex.

XXIX. *Transfiguración*, designada mediante T.

XXX. *Castigo*, designado mediante U.

XXXI. *Matrimonio*, designado por W.

El cuento concluye en este punto.

Desde el punto de vista morfológico, Propp denominó cuento maravilloso “a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las

funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una **secuencia**. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia”²².

Existen otros elementos que, pese a no ser determinantes en el desarrollo de la intriga, son destacados por el autor:

- Auxiliares que ayudan a ligar las funciones entre sí. Un sistema de información mediante el cual un personaje se entera de algo por mediación de otro y vinculando la función precedente con la que viene a continuación. Propp designa a estos vínculos o uniones entre las funciones con el signo del parágrafo, §.
- Elementos que favorecen la triplicación. Algunos detalles de carácter atributivo pueden ser triples, al igual que ciertas funciones, parejas de funciones, grupos de funciones o secuencias enteras.
- Motivaciones. Móviles o fines de los personajes que les conducen a realizar la acción. La motivación aparece con el momento que supone el envío posterior, la búsqueda o la toma de conciencia de la aquello que se echa en falta.

Propp aconseja abordar el análisis de un texto determinando en primer lugar de cuántas secuencias se compone. El número de secuencias no corresponde rigurosamente al número de cuentos y algunos procedimientos particulares (paralelismos, repeticiones, etc.) llevan a que un cuento pueda componerse de varias secuencias. Una secuencia puede suceder inmediatamente a otra, pero también pueden aparecer entrelazadas, interrumpiendo la acción para permitir que interfiera en otra diferente.

Tras dividir el cuento en sus secuencias, el autor propone desmembrarlo según sus partes constitutivas fundamentales: las funciones de los personajes, los elementos de unión y las motivaciones²³.

Según la tesis planteada por Propp todos los cuentos maravillosos pertenecen a un mismo tipo en lo que a su estructura concierne. Y plantea la posibilidad de que “uno de los principales fundamentos estructurales de los cuentos, el *viaje*, es el reflejo de ciertas representaciones sobre los viajes del alma al otro mundo”²⁴.

Aunque las leyes enunciadas por este autor se refieren sólo al folclore y no a aquellos relatos de construcción más artificiosa, su método de análisis puede ser valioso, aprovechando el esquema que plantea como unidad de medida. Los álbumes de Francisco Meléndez no tienen por qué estar sometidos a las mismas estructuras, pero llegar a conocer sus partes constitutivas y las funciones que los caracterizan nos es muy útil para conocer el esquema fundamental de sus narraciones, establecer comparaciones entre ellas y delimitar su tema con precisión.

EL NIVEL DE LAS FUNCIONES EN ROLAND BARTHES

Barthes propone la distinción de tres niveles de descripción en el relato para abordar su análisis²⁵: el nivel de las funciones, el de las acciones y el de la narración. En el nivel

de las funciones, entendidas en el sentido que le otorga Propp, distingue dos clases de unidades funcionales: distribucionales e integradoras. Las primeras, a las que reserva el nombre de *funciones*, se corresponden con las homónimas de Propp. Las segundas, a las que designa *indicios*, no tienen incidencia en la secuencia de las acciones y no remiten a una «operación»; mantienen una relación de integración con el relato y remiten a un significado. A su vez, diferencia en estas unidades entre: los *indicios* propiamente dichos, que tienen siempre significados implícitos que entrañan desciframiento y remiten a un carácter, sentimiento, atmósfera o filosofía; y los indicios informantes o *informaciones*, que no poseen otros significados al nivel de la historia no poseen otros significados y sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio, enraizando la ficción en el campo de la verosimilitud, procurando autenticidad a la realidad del referente.

También estas categorías han sido adaptadas a nuestro modelo, diferenciando *indicios* e *informaciones*.

LA LÓGICA DE LOS POSIBLES NARRATIVOS DE CLAUDE BREMOND

Para Bremond que, como Propp, toma en consideración las funciones, éstas son el “átomo narrativo”²⁶ que, agrupado en secuencias, forman el relato. A diferencia de Propp, en esta tipología de las funciones secuenciadas, ninguna de ellas necesita de la siguiente. Bremond considera como *secuencia elemental* la tríada, compuesta por tres funciones correspondientes a las fases imprescindibles de todo proceso:

- El encadenamiento por continuidadLa primera corresponde a la virtualidad del proceso y abre la posibilidad del mismo.
- La segunda se refiere a la actualización o realización de dicha virtualidad.
- Y la tercera culmina el proceso, mediante la llegada al resultado del acontecimiento alcanzado.

Cada vez se plantea la elección entre la actualización o ausencia de una posibilidad. Una vez introducida una función, es el narrador quien decide actualizarla o mantenerla en estado de virtualidad: una actitud o acontecimiento potencial puede o no producirse dejando que el proceso iniciado llegue, o no, a su término. La *secuencia elemental* deja abierta una red de posibles.

Para Bremond, cada relato está constituido por secuencias *elementales* que combinadas entre sí generan otras secuencias más *complejas*. Las combinaciones se realizan en el relato según configuraciones variables, siendo las más típicas:

- El encadenamiento por continuidad o *sucesión continua*, dado que un relato puede alternar fases de mejoramiento o degradación según un ciclo continuo.
- El *enclave*, aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, incluye otro, que le sirve de medio.
- El «enlace», cuando un mismo acontecimiento cumple distintas funciones dependiendo de la perspectiva del agente.

Este autor aisló una serie de *secuencias elementales* o *secuencias-tipos*, de estructura estable, a las que denominó: tarea, negociación, agresión, falta, obligación, sacrificio, castigo, ... entre las que puede elegir el narrador de una historia.

Como ya se ha señalado, para Bremond cada secuencia *elemental* plantea la posibilidad de un proceso de *mejora* o de *empeoramiento*, y el narrador es quien opta por detener o no su curso. Las secuencias *elementales* son especificaciones de una u otra de estas dos categorías fundamentales: *mejoramiento* a obtener y *degradación* previsible.

En el proceso de mejoramiento se pueden diferenciar distintos tipos según su estructura. Son las articulaciones internas de las operaciones que detalla el narrador del relato y que especifican el *cómo* del mejoramiento, las que nos sirven para diferenciar los distintos tipos de mejoramiento.

7.2.1.2. MODELOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS

En su estudio sobre la narración filmica, Casetti y Di Chio²⁷ plantean el análisis de los personajes desde un triple enfoque que corresponde, a su vez, con tres *niveles* o perspectivas diferentes:

- El *nivel fenomenológico* se centra en el *personaje como persona* y focaliza su atención en sus evidencias, su perfil físico, su carácter, sus actitudes y comportamientos puntuales y específicos, tal como se expresan, y que lo conforman en un personaje único, potencialmente real.
- El *nivel formal* se centra en el *personaje como rol* concretando el «tipo» más general que encarna, la clase de acciones que el personaje lleva a cabo como elemento codificado que sustenta la narración.
- El *nivel abstracto* evidencia los vínculos estructurales y lógicos que mantienen los personajes con otras unidades del relato y se centra en el *personaje como actante* que construye y permite que avance la narración.

También Miguel Ángel Muro Munilla, al abordar la práctica del análisis e interpretación del personaje, se muestra partidario de las “teorías abiertas”²⁸, aquellas que conjugan concepciones tradicionalmente polarizadas en la teoría de la narración: el enfoque funcional actancial frente al psicológico; planteándose la cuestión de cómo se construye el personaje mediante sus rasgos psicológicos, las funciones desempeñadas por él en la trama o su estructura de relaciones.

Tal y como expresa el autor, el personaje “ha de ser entendido como una construcción efectuada a lo largo del texto, a partir de la información que se da sobre él. Esta información viene ofrecida por su propio discurso y por el discurso de los otros, además de por su propia presencia icónica en los ámbitos en los que es factor constitutivo, como cómic, teatro o cine. En estos ámbitos la figura icónica del cuerpo puede cumplir la función que el nombre propio desempeña en la narrativa como núcleo sobre el que se efectúa la referencia que constituye el personaje”²⁹.

Partiendo de tales premisas, propone efectuar el análisis del personaje atendiendo a las siguientes dimensiones³⁰: su papel actancial y actorial, los rasgos paradigmáticos que lo configuran como unidad semiótica (tanto los básicos o actoriales como aquellos que lo individualizan, como su nombre o su corporeidad) y su actividad como sujeto del discurso.

Por nuestra parte, para iniciar el análisis de los personajes tomaremos como referentes los modelos y directrices de Propp, Greimas y Barthes; reconduciendo posteriormente los datos obtenidos de su puesta en práctica hacia la caracterización o re-construcción de los mismos.

Los métodos de análisis utilizado por Propp y Barthes atienden tanto a los datos que proporcionan solidez y fundamentan al personaje individual como a aquellos otros elementos que lo reconocen formalmente en su papel, como figura integrante de una tipología. La adaptación a nuestro análisis del modelo de Greimas nos remitirá a la noción del personaje como *actante* o núcleo de la historia.

EL REPARTO DE LOS PERSONAJES ARQUETÍPICOS DE PROPP

Aunque Propp solo aplica su estudio morfológico a las funciones y no a los personajes que las realizan, considera imprescindible examinar ciertos aspectos sobre ellos.

El autor advierte que muchas funciones se agrupan lógicamente según determinadas esferas de acción. De este modo, realiza una primera aproximación al estudio de los personajes atendiendo a las funciones, y reduciéndolos a una tipología de siete personajes (agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso-héroe) basada en la unidad de las acciones que el relato les imparte³¹.

1. La esfera de acción del AGRESOR (o del *malvado*) que comprende: la fechoría (A), el combate (H) y la persecución (Pr).
2. La esfera de acción del DONANTE (o *proveedor*) incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico (D) y el paso del objeto a disposición del héroe (F).
3. La esfera del AUXILIAR incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio (G), la reparación de la fechoría o de la carencia (K), el socorro (Rs) y la transfiguración del héroe (T).
4. La esfera de acción de la PRINCESA (del *personaje buscado*) y de su PADRE incluye: la petición de realizar tareas difíciles (M), la imposición de la marca (J), el descubrimiento (Ex), el reconocimiento (Q), el castigo (U) y el matrimonio (W).
5. La esfera de acción del MANDATARIO, incluye: el envío del héroe (B).
6. La esfera de acción del HÉROE, incluye: la partida para efectuar la búsqueda (C↑), la reacción ante el donante (E) y el matrimonio (W).
7. La esfera de acción del FALSO-HÉROE, incluye: la partida para efectuar la búsqueda (C↑), la reacción negativa ante el donante (Eneg) y las pretensiones engañosas (L).

Propp atiende más a la acción, voluntaria o no, y no al agente ni su psicología, de tal forma que cada esfera de acción puede corresponder con el personaje, o bien

un único personaje puede ocupar varias esferas: “la voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos con gran consistencia cuando se trata de definir a los personajes. Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, ni tampoco los sentimientos que les animan, sino sus actos en tanto que tales, desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga”³².

Una vez tipificados, el autor prosigue su estudio de los personajes, ampliándolo con el análisis de sus atributos y significación. Que incluye tres aspectos: el nombre o nomenclatura y aspecto, las particularidades de la entrada en escena y el hábitat³³.

Según Propp, a cada *tipo de personaje* le corresponden unos procedimientos concretos que empleados por los diferentes personajes para entrar en la intriga³⁴. En el caso del cuento clásico, las formas de entrar en escena de cada uno son las siguientes:

- El *agresor* se muestra dos veces. La primera de repente y lateral. La segunda como personaje al *que se buscaba*.
- Al *donante* se le encuentra casualmente.
- El *auxiliar mágico* se introduce como regalo.
- El *mandatario*, el *héroe*, el *falso-héroe* y la *princesa* forman parte de la situación inicial. La princesa también aparece dos veces.

El resto de elementos, **nombre**, **aspecto** y **hábitat**, son calificados de elementos o **accesorios atributivos**³⁵; entendidos como el conjunto de las cualidades externas de los personajes (edad, sexo, situación, apariencia exterior con sus particularidades, etc.). A diferencia del carácter constante de las funciones, son valores variables. Y son ellos quienes proporcionan al relato “sus colores, su belleza y su encanto”³⁶ determinando, junto con el resto de categorías definidas, el cuento en su conjunto y su estructura³⁷.

Una vez definido un personaje desde el punto de vista de las funciones (donante, auxiliar, ...) y clasificados sus atributos en los diferentes apartados, Propp plantea como posible criterio de estudio, la comparativa de estos últimos en un grupo más amplio de cuentos, para observar así las repeticiones en ellos.

EL MODELO ACTANCIAL DE GREIMAS

A. J. Greimas, reelaborando el esquema de Propp, plantea el *modelo actancial*³⁸ como herramienta de análisis estructural del relato y propone la definición y clasificación de sus personajes, a los que denomina *actantes*, en base a lo que hacen, presentándolos simplifícadamente en tres categorías actanciales según las siguientes abreviaturas³⁹ :

F (Fuente-Destinador) vs. D (Destinatario)

S (Sujeto-héroe) vs. O (Objeto-valor)

A (Ayudante) vs. T (Opositor-traidor)

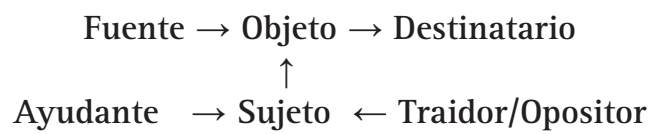
- La relación entre el sujeto y el objeto es de “deseo” en su forma práctica y mítica de “búsqueda”.
- La relación entre la fuente y el destinatario se centra también en el objeto, entendido como objeto de comunicación. Debido a la acumulación de dos actantes, presentes en la forma de un solo actor, se puede dar el caso de que destinatario y fuente se encuentren bajo la forma de sujeto y objeto. Y, a la inversa, uno de los actantes puede estar articulado por dos actores.
- La articulación categórica de los actantes Ayudante vs. Oponente implica dos tipos de funciones:

Las que aportan la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación, que se atribuyen al actante ayudante.

Y las que obstaculizan y se oponen, bien a la realización deseo, bien a la comunicación del objeto, atribuidas al opositor.

Greimas advierte el carácter secundario de estos dos últimos actantes calificándolos más bien de “participantes” circunstanciales.

Estos *actantes* narrativos intervienen en tres ejes semánticos o predicados: comunicación, deseo y participación. El autor simplifica dicha intervención en la construcción del *modelo actancial mítico*⁴⁰ mediante el siguiente esquema, centrado en el objeto:



- El objeto del deseo perseguido por el sujeto, donde el sujeto (S) busca o desea conseguir un objeto de valor (O) y se define por su voluntad de alcanzarlo. De forma recíproca, el objeto es definido como aquello deseado por el sujeto y por los valores que éste proyecta sobre él.
- Como objeto de comunicación, situado entre la fuente y el destinatario, donde el conjunto de los hechos es arbitrado por el emisor o fuente (F) en beneficio de un destinatario (D). La fuente es el motivo que mueve al sujeto a conseguir el objeto. El destinatario, que puede coincidir con el propio sujeto, es el beneficiario en el caso de que el sujeto consiga su objetivo.
- El deseo del sujeto se modula en proyecciones de ayudante y oponente. El sujeto es auxiliado por el ayudante (A) en su objetivo, que favorece la acción del sujeto y frenado por el opositor (T).

EL NIVEL DE LAS ACCIONES DE BARTHES

Al igual que estos autores, también Barthes plantea la necesidad de definir el personaje mediante su participación en una esfera de acciones. Denomina a este nivel de descripción, nivel de las Acciones, “...en el sentido de las grandes articulaciones de la praxis (desear, comunicar, luchar)”⁴¹. En este autor los personajes constituyen un plano de descripción necesario pues no existe un solo relato sin «agentes». Sin embargo, tales «agentes» no deben ser descritos ni clasificados en términos de «personas». El análisis estructural se

ha esforzado en definir los personajes por su participación en unas pocas esferas de acción, típicas y clasificables, no como un «ser» sino como un «participante»⁴².

Por otra parte, recordamos que ciertas unidades relativas a los personajes y que encadenan gradualmente su entendimiento, han sido considerados por Barthes en el nivel de las funciones como indicios; que se completan en el nivel de las acciones, igual que los personajes realzan su sentido al integrarse en el nivel superior⁴³.

7.2.1.3. MODELOS PARA EL ANÁLISIS DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO.

Como ya se ha expuesto, al margen de la consideración del espacio como «entorno» o escenario, desarrollado a través de la noción de *hábitat*, en este apartado se considerarán aspectos relativos a la «situación»⁴⁴ que particulariza la presencia de los personajes, es decir, al cruce entre los ejes espacial y temporal por donde transitan.

En su exhaustiva investigación sobre el álbum sin palabras, Emma Bosch plantea un estudio diferenciado entre el espacio y el tiempo de la historia. Por una parte, propone como uno de los posibles criterios para analizar el espacio físico en el que transcurre la acción, su *grado de verosimilitud*; estableciendo las siguientes categorías: *real* o verdadero, *verosímil* o posible pero no identificable, *imaginario* o irreal y *metaficcional*, si se cuestionan las relaciones entre representación y realidad⁴⁵. Y, en lo relativo al *tiempo histórico*, sugiere como principio de clasificación su *grado de determinación*, dependiendo de si las claves gráficas nos permiten o no precisar la época en que transcurre la historia⁴⁶.

En lo relativo al estudio del tiempo y el espacio en el cómic, Miguel Ángel Muro expone que la interacción de ambas dimensiones en el relato da lugar a dos nociones fundamentales, *marco* y *cronotopo*, cuya diferencia estriba en la condensación significativa que proyecte su intersección⁴⁷.

A su vez, basándonos en las categorías planteadas por Casetti y Di Chio⁴⁸, el cruce de las coordenadas de espacio y tiempo, entendido como *marco* de referencia necesario para hacer verosímil la historia, nos permitiría diferenciar entre un contexto *histórico* conformado a través de referencias cronológicas y geográficas concretas, y una situación *metahistórica*, en la que las referencias se presentan diluidas o genéricas. O bien distinguir una situación *caracterizada*, dotada de peculiaridades específicas, de otra *típica* o canónica, en la que sus características no se especifican.

Tal y como lo describen estos autores, el *cronotopo* o *mundo representado* se refiere a una presencia que unifica todos los niveles de representación, un mundo presentado y articulado como tal, "...: la presencia de un *mundo*. Un mundo que quizá use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizá se refiera a cosas que suceden efectivamente, pero que lo hace a partir de sus propios parámetros: en resumen, un mundo en equilibrio entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia: en suma, un mundo que es del texto, un *mundo posible*"⁴⁹.

Siguiendo las valoraciones de Mijail Bajtin, el análisis del *cronotopo* en que se desarrollan las diferentes historias de los álbumes de Francisco Meléndez resultará útil para definir los rasgos comunes entre ellos y la unidad en el conjunto de su obra: “El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo--valorativo”⁵⁰.

El término cronotopo utilizado por Mijail Bajtin en su vertiente literaria⁵¹, se refiere a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”⁵². En él confluyen elementos temporales y espaciales componiendo una unidad concreta: “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”⁵³. El propio autor lo contempla como una categoría literaria, que atañe tanto a la forma como al contenido y que es determinante en la definición de los géneros novelescos.

El *cronotopo* se corresponde con el procedimiento de asimilación del tiempo y el espacio en el relato, sitúa al lector en el espacio y en la época en que se encuentran los personajes y transcurre la historia, ayudándole a conformar los escenarios en su imaginación: “..., el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación”⁵⁴.

Bajtin subraya la importancia *temática y figurativa* de algunos de los cronotopos que analiza, como “centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento. [...] En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio”⁵⁵.

Este autor distingue tres tipos fundamentales de unidad novelesca asociados a tres tipos de cronotopos novelescos⁵⁶.

La *novela de aventuras y de la prueba* o del tiempo de la aventura de tipo griego, ajena a la duración biológica elemental, de edad, del ciclo de la naturaleza y de la vida ordinaria; donde los acontecimientos y las acciones no forman parte de la serie temporal histórica y el tiempo está dirigido por el *suceso*. En su análisis del tiempo de la aventura trata de los elementos y motivos que componen ese tipo de novelas, destacando el *motivo del encuentro* relacionado estrechamente con el *cronotopo del camino*, presente en aquellas obras que están estructuradas directamente sobre el motivo del camino, de los encuentros o aventuras en el camino.

En el cronotopo de la aventura lo que sucede en un lugar podría suceder igualmente en otro distinto. El espacio en el que transcurre el tiempo de la aventura en la novela griega es una extensión *abstracta*. Su carácter no es parte componente del acontecimiento.

El universo de la novela griega es un universo extraño, ajeno, abstracto. Su grado de determinación y de concreción es limitado pues toda concreción —geográfica, económica, político-social, cotidiana— introduciría en la existencia humana y en el tiempo de esa existencia sus regularidades, su orden y sus relaciones inevitables. En tal universo la imagen del hombre es la de un individuo aislado, privado. El tiempo de la aventura de tipo griego no deja huellas y de todos los acontecimientos de la novela no resulta ningún tipo de cambios internos o externos.

En la novela de aventura de segundo tipo o **novela de la crisis**, creado sobre la base de la metamorfosis y la manera en que el *hombre se convierte en otro* a través de un proceso de crisis y renacimiento, son representadas y diferenciadas dos o tres imágenes de la misma persona. La novela de este tipo no se desarrolla en un *tiempo biográfico* pues viene a representar tan sólo unos momentos *excepcionales*. Estos momentos que deciden el destino de una vida humana y que podrían ser antes de la crisis, la crisis y el renacimiento determinan tanto la imagen definitiva del hombre, como el carácter de toda su vida posterior, que empezará a desarrollarse más allá de la novela.

A diferencia del anterior, el tiempo de este tipo de novela deja una huella profunda en el hombre mismo y en toda su vida. Y en este caso, el primer y el último eslabón de la serie de aventuras no viene determinado por la casualidad, sino por el héroe mismo y por su carácter. Las aventuras vividas por él conducen a su nueva imagen de héroe purificado y regenerado.

En esta novela el espacio se convierte en concreto y aparece el cronotopo novelesco del camino, cuya base tiene origen folclórico. En ella se produce la confluencia del curso de la vida del hombre en sus momentos cruciales confluyen con un camino espacial real que atraviesa por el país natal. En este cronotopo, elementos como el encuentro, la separación, el conflicto, la fuga, etc., adquieren una nueva y más densa significación. Función similar a la del camino tiene, en la novela barroca del siglo XVII, el «mundo ajeno», separado de la patria por el mar y la lejanía.

El héroe principal y los acontecimientos cruciales de su vida presentan aquí una posición externa a la *existencia corriente* sin implicarse ni ser determinados por ella. Lo ejemplifica la situación del aventurero que todavía no ocupa un lugar preciso ni estable en la vida, acompañado en un segundo plano por las figuras de «terceros» de la vida privada: cortesanas, prostitutas, celestinas, criados, notarios, prestamistas, médicos. El tiempo, carente de unidad, se ofrece en fragmentos separados que comprenden episodios singulares de la vida corriente.

El tercer tipo de novela antigua o **novela biográfica** se enmarca en un tipo de *tiempo biográfico*, con la imagen del hombre que recorre su *camino de la vida*.

Junto al cronotopo del *camino*, Bajtin cita algunos otros esenciales en el desarrollo de los acontecimientos de algunas novelas.

Tal es el caso del *salón-recibidor*⁵⁷ en las novelas realistas francesas –Stendhal y Balzac–, en las que adquiere su significación como lugar de encuentros que ya no tienen el carácter casual de los anteriores encuentros en el «camino» o en un «mundo ajeno». En este espacio se condensan tanto los rasgos del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano.

O el del *umbral* y los cronotopos contiguos a él –de la escalera, del recibidor y del corredor–, así como los que los continúan –de la calle y de la plaza pública–, en las obras de Dostoievski. Son los lugares en que tienen lugar las crisis y rupturas que determinan toda la vida del hombre.

“Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados”⁵⁸. Las relaciones entre ellos o su mayor presencia caracterizarán la obra de un autor.

Notas

- 1 TODOROV, Tzvetan: "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p.159.
- 2 *Ibidem.*, pp.158-174.
- 3 ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993, pp.145-146.
- 4 *Ibidem.*, p.184.
- 5 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 173.
- 6 *Ibidem.*, p. 176.
- 7 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Colección Vitor, 2007, pp. 192-193.
- 8 *Ibidem.*, p. 203.
- 9 *Ibidem.*, p. 220.
- 10 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, op. cit., p. 177.
- 11 *Ibidem.*, p. 138.
- 12 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 220.
- 13 *Ibidem.*, pp. 204-205.
- 14 El *modelo triádico* concebido por Claude Bremond y el *modelo homológico* para el análisis de los mitos de Claude Lévi-Strauss.
- 15 BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 90.
- 16 *Ibidem.*, p.90.
- 17 Remitimos al apartado 6.2. anterior, dedicado a concretar las pautas y fases del modelo de análisis para el estudio del álbum ilustrado (p. 385); concretamente los aspectos destacados por la autora Betsy Hearne.
- 18 PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 31.
- 19 *Ibidem.*, p. 33.
- 20 *Ibidem.*, p. 73.
- 21 *Ibidem.*, pp. 59-60.
- 22 *Ibidem.*, p. 107.
- 23 *Ibidem.*, pp. 111-112.
- 24 *Ibidem.*, p. 124.
- 25 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp. 16-23.
- 26 BREMOND, Claude: "La lógica de los posibles narrativos", *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp. 87-88.
- 27 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. op. cit., pp. 177-188 y pp. 208-209.
- 28 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 198- 199.
- 29 *Ibidem.*, pp. 199-200.
- 30 *Ibidem.*, p. 200.
- 31 PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, op. cit., pp. 91-92.
- 32 *Ibidem.*, p. 93.
- 33 *Ibidem.*, p. 102.
- 34 *Ibidem.*, p. 97.
- 35 *Ibidem.*, p. 111.
- 36 *Ibidem.*, p. 101.

- 37 Ibidem., p. 112.
- 38 GREIMAS, Algirdas Julius. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1973, pp. 263-275.
- 39 Ibidem., p. 67.
- 40 Ibidem., p. 276.
- 41 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 30.
- 42 Ibidem., p. 29.
- 43 Ibidem., p. 32.
- 44 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, op. cit., pp. 176-177.
- 45 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, 2015, pp. 261-264.
- 46 Ibidem., p. 272.
- 47 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., pp. 124-125.
- 48 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, op. cit., pp. 176-177.
- 49 Ibidem., pp. 137-138.
- 50 BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 393.
- 51 Bajtin retomó el término utilizado en las ciencias matemáticas e introducido a través de la teoría de la relatividad, trasladándolo al ámbito de la teoría literaria, por "el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo". BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 237.
- 52 Ibidem., p. 237.
- 53 Ibidem., p. 238.
- 54 Ibidem., p. 401.
- 55 Ibidem., pp. 400-401.
- 56 Ibidem., pp. 247-283.
- 57 Ibidem., p. 397.
- 58 Ibidem., p.402.
-

7.2.2. Proceso en el análisis del relato como *historia*

7.2.2.1. PROCESO EN EL ANÁLISIS DE LA *LÓGICA DE LAS ACCIONES*

7.2.2.1.A. ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y DETALLADO DE LA *LÓGICA DE LAS ACCIONES*

Para desmembrar el texto según sus elementos constitutivos, aplicaremos un análisis de las funciones a través de la formulación de las unidades narrativas, extraídas esencialmente de los estudios de la estructura del relato de Propp, Barthes y Bremond.

El método seguido por Propp nos plantea la necesidad de trazar el plano de las posibilidades lógicas del relato. Para ello, en nuestro estudio, debemos tener en cuenta todas sus unidades. Para nosotros seguirán siendo las funciones, aplicadas a las acciones de los personajes, las unidades mínimas narrativas y serán éstas las que deberemos aislar en primer lugar. Cada función será nombrada y su personaje-ejecutante será designado por medio de un sustantivo que exprese la acción (prohibición, interrogación, huida, etc.). La acción será definida dentro de su situación en el curso del relato, teniendo en cuenta su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad. Es preciso ajustar una descripción que determine todas las unidades del relato. Cualquier acontecimiento, por mínimo que sea, puede implicar funciones o puede conectarse con la anécdota.

Igualmente, el grupo de funciones es denominado secuencia, adoptando la definición que Barthes, siguiendo a Claude Bremond, da de la misma: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente”¹.

Adaptación del modelo de VLADIMIR PROPP

Para llevar a cabo la transcripción del relato en las unidades narrativas utilizadas por Propp y conocer su funcionamiento y estructura, planteamos operar del siguiente modo:

1º- Siguiendo un criterio de manejabilidad, presentaremos el relato resumido en enunciados narrativos en presente, seleccionando de la totalidad del texto la información que consideremos más apta para su análisis formal. Estos enunciados serán distribuidos, verticalmente y a la izquierda de una tabla, en casillas, indicando su localización en el relato original a través del número de página.

A la hora de elaborar esta primera división del relato, que implica texto escrito e imágenes, atendemos en lo posible a una unidad de espacio y tiempo, procurando no combinar acciones no coincidentes.

2º- Sobre la propuesta de un análisis progresivo, planteado por Roland Barthes² en su análisis textual de relatos escritos, y a la libre interpretación de su concepto de *lexia* por él citado, descompondremos nuevamente el contenido de cada una de estas casillas en fragmentos contiguos y numerados. Estas pequeñas unidades de análisis facilitan la lectura y el estudio posterior del relato.

Lejos de estructurar el texto en grandes masas y trabajar con la construcción última del mismo, “como lo hacían la retórica clásica y la explicación escolar”, el autor anima a su análisis progresivo y a “la descomposición (en el sentido cinematográfico) del trabajo de lectura, si se quiere una cámara lenta: ni completamente imagen ni completamente análisis, ...”³.

Nuestro criterio a la hora de plantear esta segunda división también seguirá las directrices del autor:

Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado. La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases, será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto: ...”⁴.

3º- Seguidamente trataremos de aplicar a estas divisiones del relato las formulaciones sobre unidades narrativas extraídas del estudio de Propp, atendiendo a la forma en que éste está compuesto y se articula. En la columna correspondiente a las casillas centrales se indicarán, relacionados según la numeración correspondiente a los fragmentos de la primera columna, la sucesión de la definición resumida de las funciones, algunos otros elementos como la triplicación y las motivaciones y los elementos de unión, acorde a la denominación utilizada por Propp. Se incluirán, nombrándolas como funciones aquellas otras acciones de los personajes que consideremos significativas por su repercusión en el desarrollo de la intriga, aunque no coincidan necesariamente con las definidas por este autor.

4º- En la tercera columna, a la derecha, asignaremos a cada uno de los elementos numerados el signo convencional según la nomenclatura de Propp; y una nueva abreviatura para aquellas funciones, ya aisladas, que no se ajusten a las determinadas por este autor. Todo ello nos permitirá aislar funciones, diferenciando mediante distintos colores las posibles secuencias que componen el relato.

5º- Una vez determinadas las secuencias y aisladas las funciones que constituyen cada álbum, podremos transcribirlos mediante su esquema. Una comparativa, *a posteriori*, de los esquemas y funciones de cada uno de los álbumes de Meléndez podría ser de utilidad para apreciar qué funciones se articulan en ellos, revelando la existencia de ciertas funciones propias y comunes a todos ellos.

6º- A continuación, enunciaremos una síntesis de todo el contenido del cuento en frases cortas, repartidas según las respectivas secuencias, e incluyendo únicamente las funciones principales. Esta simplificación del argumento nos servirá de fundamento para dar paso al segundo análisis.

Adaptación del modelo de ROLAND BARTHES

7º- Los elementos clasificados como motivaciones o elementos de unión (§), considerados equivalentes en nuestro análisis a las unidades semánticas designadas por Barthes como indicios, serán nombrados como tales para su posterior distinción entre *indicios* e *informaciones*. No obstante, reservaremos para este apartado tan solo aquellas *informaciones* espacio-temporales cuya función documental se dirija a fijar la ficción en lo real; dejando para el apartado del cronotopo aquellos *indicios* de espacio y tiempo que implican una mayor tarea de desciframiento.

Por otro lado, tal como observa Barthes, las notaciones indicionales, sean *indicios* o *informaciones*, por su relación integradora con el relato, deben contemplarse desde los niveles superiores (acciones de los personajes o narración) y ser completadas o *saturadas* en dichos niveles⁵. Por este motivo la descodificación de estas notaciones remitirá a ciertos aspectos que afectan al estudio de los personajes, trascendiendo al siguiente subnivel.

Adaptación del modelo de CLAUDE BREMOND

8º- Trataremos de reconstruir lógicamente los principales ejes del recorrido narrativo, sin profundizar en las últimas y múltiples bifurcaciones en que estos se dividen. Trazaremos para ello el cuadro de las secuencias anteriormente simplificadas, ajustándolas a las secuencias-tipo y al proceso de mejora o empeoramiento planteado por el autor. Este cuadro servirá de fundamento para la posterior clasificación de los roles asumidos por los personajes del relato.

De esta manera, el enfoque para un análisis descriptivo de la lógica de las acciones puede estructurarse según el siguiente esquema:

ANÁLISIS NARRATIVO	DESCRIPTIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA	
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones
	Indicios/Informaciones
	Proceso

7.2.2.1.B. ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

La variedad y volumen de los datos extraídos tras el análisis detallado precisa ser reagrupada y, para ello, presentamos el CUADRO 1 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES (Fig. 1), una herramienta gráfica que permite distribuir linealmente las unidades que componen el relato y presentar su interacción.

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO- DESCRIPTIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones
Número secuencia				

Fig. 1

Fig. 1. CUADRO 1 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

En la primera columna de este CUADRO 1 se distribuyen, verticalmente y según la linealidad del relato, cada una de las secuencias numeradas. En ocasiones, estas secuencias interfieren o se funden, por lo que en cada celda de esta columna podrán aparecer secuencias repetidas y/o acompañadas de otras.

En el eje horizontal aparece el desglose de los elementos internos, ubicados según las siguientes categorías y en el siguiente orden de izquierda a derecha:

- **Funciones:** definiciones resumidas de las acciones relevantes y/o la función correspondiente, acompañadas de su signo convencional a color, según la designación de Propp; o bien la que hemos asignado para las funciones propias en la obra de Meléndez. Estas definiciones se ajustarán en lo posible a la sucesión discursiva del relato en cada secuencia.
- **Proceso:** enunciados que simplifiquen el ciclo narrativo según los procesos de mejora o empeoramiento de cada secuencia, ajustados a los planteamientos de Bremond.
- **Indicios:** algunas de las motivaciones, predicciones y elementos de unión clasificados en nuestro análisis como indicios, según la designación de Barthes: incluyen aquellos sucesos complementarios de las funciones que, sin incidencia en la secuencia lógica y de manera parcialmente implícita, remiten a la atmósfera, al carácter o sentimientos de los personajes.
- **Informaciones:** incluimos los datos que remiten a aquellas acciones de los personajes que documentan y otorgan verosimilitud a la ficción.

7.2.2.1.C. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

En este estadio del análisis de la lógica de las acciones identificamos los elementos similares y los estructuramos según los siguientes códigos⁶:

- El código de las **acciones** mostrará nuevamente las funciones, designándolas ahora en enunciados básicos como la sucesión de los *comportamientos*⁷ o actuaciones concretas de cada uno de los personajes individuales.

- En los apartados reservados a los códigos **sémico** y **simbólico** incluimos una síntesis de los significados explícitos e implícitos (simbólicos) a los que remiten los indicios de la columna anterior, que han sido descifrados.
- En el apartado reservado al código **cultural**, significados referenciales o “citas a una ciencia o un saber”⁸; enunciados que documentan el origen de las informaciones anteriormente expuestas y sintetizan acciones que afianzan la ficción en la realidad.

La ampliación del análisis descriptivo expuesto en el CUADRO 1 queda materializada en el CUADRO 2 *PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES* (Fig. 2).

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO- DESCRIPTIVO				IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
Número secuencia								

Fig. 2

Fig. 2. CUADRO 2 *PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES*

Para su ulterior interpretación, un estudio bien llevado de las acciones ha de aislar y reagrupar con un mayor nivel de concreción los datos semejantes que se repiten en un nuevo cuadro más sintético.

En él trataremos de simplificar y jerarquizar los datos referentes al estudio de las funciones y del proceso narrativo y, con la vista puesta en canalizar los resultados hacia el estudio posterior de los personajes, vincularemos acciones y significados a cada uno de ellos⁹

Este análisis identificativo más sintético queda materializado en el CUADRO 3 *PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES* (Fig. 3).

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO- IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA		
LÓGICA DE LAS ACCIONES		
Funciones	Esquema	
	Clásicas	
	Propias	
Proceso		
ROLES	CÓDIGOS	SECUENCIA
PERSONAJES	ACCIONES	
	SÉMICO	
	SIMBÓLICO	
	CULTURAL	

Fig. 3

Fig. 3. CUADRO 3 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

En el eje vertical de este cuadro se distribuyen en orden descendente:

- **Funciones:** inicialmente, se presenta el **esquema** donde quedan transcritas las funciones aisladas de cada una de las secuencias, diferenciadas por colores, que articulan el álbum.

Seguidamente, sin atender a la linealidad discursiva del relato, se muestra una síntesis de sus principales funciones con una única denominación que agrupe todas aquellas que se repiten; matizando únicamente sus variaciones en cada una de ellas. A su vez, estas funciones se distribuyen en **clásicas** o **propias** según pertenezcan, o no, a la designación acuñada por Propp.

- **Proceso:** se simplifica la sucesión lógica de acontecimientos por secuencias según los procesos de mejora o empeoramiento y el grado de desarrollo o ambigüedad de los mismos.
- **Roles/Códigos:** a modo de enlace con el siguiente nivel de estudio, el de los personajes, proponemos aquí un mapa de los roles encontrados. Para ello, se sintetizan y unifican los elementos estructurados según códigos en el cuadro anterior (CUADRO 2) y se presentan ordenados linealmente por secuencias y agrupados en torno a estos roles o personajes tipo (héroes, agresores, auxiliares, donantes, ...) y, a su vez, en torno a los personajes individualizados (Leopold, Gustav, Max, Theophil Kapp, ...) o identidades colectivas (autoridades, ciudadanos, ...) que intervienen en el suceso¹⁰. Mediante una relación unificada de las acciones propias de cada personaje y de su conexión con los demás, se perfila el conjunto de rasgos que lo caracterizan, directa o indirectamente¹¹.

7.2.2.1.D. INTERPRETACIÓN DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

Al afrontar en este apartado la interpretación de los elementos identificados, concretaremos y jerarquizaremos las informaciones relevantes y relativas a sus posibles significados, clasificándolas según las categorías ya establecidas:

- Respecto a las funciones será de interés determinar ciertos aspectos de la historia:
 - Si se corresponde con una adaptación o recreación de un relato ya existente o si es original y propia del autor¹².
 - Si posee *verosimilitud*¹³, según el grado de semejanza entre el mundo de ficción y el mundo *real*, verdadero, posible o creíble; para concretar si las acciones del relato son del tipo documental (verdaderas), verosímiles (posibles) o fantásticas (imposibles).
 - El tipo de relato según su estructura formal: lineal, multirradial (fragmentada o débil), circular, cerrada frente a abierta, equilibrada frente a desequilibrada, o tipologías metafóricas (“el reloj de arena”, “girándula”, “río”, ...) ¹⁴.
 - El tipo de relato según la clase de *variación estructural* sufrida en la narración desde su inicio hasta su conclusión, tal y como establecen Casetti y Di Chio¹⁵, con sus cinco posibles variaciones u operaciones lógicas: *saturación* (aquella variación predecible en la que la situación final se apuntaba desde el comienzo y supone su conclusión lógica), *inversión* (aquella variación en la que la situación final es la contraria a la inicial), *sustitución* (aquella variación en la que la situación final no parece tener relación alguna con la inicial), *suspensión* (cuando la situación de partida queda abierta o inconclusa en el final) y *estancamiento* (o no variación de la situación inicial).
 - Concretar el tipo de trama según una lectura en clave proppiana, según el patrón de los cuentos populares y de las acciones más normalizadas en ellos (carencia, alejamiento, viaje, prohibición, prueba, engaño, reparación, ...); unificando las funciones presentes en el relato, tanto clásicas como, si las hubiera, las peculiares del autor. De este modo podremos precisar si los procesos superados por el protagonista son, o no, imputables al azar y definir el tipo de trama (de trayecto, transformación, creación, persecución, sacrificio, incomprensión, agresión, ...) en función de las acciones determinantes relacionadas con él, como agente activo o pasivo.
 - El tipo de trama atendiendo a las transformaciones de carácter o de pensamiento experimentadas por el protagonista y su repercusión en el receptor, según la reelaboración que Miguel Ángel Muro Munilla¹⁶ hace de la tipología establecida por Norman Friedman, quien las clasifica:
 - En relación a los cambios de fortuna, como tramas de *acción* (centradas en saber qué le ocurrirá al protagonista), *melodramáticas* (en las que el personaje sufre una desgracia sin ser responsable de ella), *trágicas* (en las que el personaje sí es responsable de su desgracia), *punitivas* (donde el protagonista es un ser repulsivo pero admirado por el receptor), *sentimentales* (donde la situación inicial desfavorable concluye en un final feliz) y *apologéticas* (en las que el protagonista consigue restablecer su honor).
 - Respecto a la alteración de características en el personaje, distingue entre tramas de *madurez* (donde el protagonista, persistente en su

error, acaba por cambiar y toma la decisión correcta), de *reforma* (donde el protagonista es consciente de su error y persevera en él, pero acaba por tomar la decisión correcta), de la *prueba* (donde el protagonista debe elegir entre su mejora material y sus valores positivos), de *degeneración* (donde el protagonista, partiendo de una situación próspera, pierde algo esencial y cae en la desilusión, teniendo que escoger entre remontar la situación o resignarse a ella).

- Según las variaciones en el pensamiento del personaje diferencia tramas *educativas* (en las que el protagonista, tras dejarse llevar por ideas inadecuadas, sufre un cambio de pensamiento general y positivo), de *revelación* (donde el protagonista, ignorante de lo que le afecta, repara en ello con anterioridad a tomar la decisión final), *afectivas* (en las que el protagonista sufre un cambio de sentimientos al conocer mejor a otros personajes, siendo a mejor si el descubrimiento es agradable y negativo si es desagradable) y de *desilusión* (donde el protagonista pierde sus ideales).
- Respecto al proceso de mejora o degradación experimentado por el protagonista, cabría concretar el tipo de proceso, el modo en que se combinan las posibilidades narrativas (sucesión continua, enclave o enlace) y la forma en que se estructuran las acciones en base a la presencia de los fines, medios y obstáculos que intervienen, su sucesión y su naturaleza, así como la existencia de aliados o adversarios.
 - En el apartado **ROLES/CÓDIGOS/SECUENCIA**, manteniendo la clasificación según los códigos (acciones, sémico, simbólico y cultural) y su orden secuencial, se concretan, mediante su formulación en campos semánticos, los temas¹⁷ y significados (tanto *explícitos* o *referenciales* como *implícitos* y *sintomáticos*) asignados a cada personaje y que lo construyen como «unidad de acción»¹⁸.

Este análisis interpretativo ampliaría el anterior, quedando del siguiente modo en el **CUADRO 4 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES** (Fig. 4).

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO- IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA		
LÓGICA DE LAS ACCIONES		
FUNCIONES	Esquema	Adaptación/original Grado verosimilitud Estructura formal
	Clásicas	Variación estructural Tipo de trama según acciones
	Propias	Tipo de trama según transformaciones
PROCESO		Mejoramiento/empeoramiento Tipo de combinaciones: sucesión continua, enclave o enlace. Fines, medios y obstáculos Aliados y adversarios

ROLES	CÓDIGOS	SECUENCIA	CAMPOS SEMÁNTICOS
PERSONAJES	ACCIONES		Campos semánticos derivados de las actuaciones y comportamientos del personaje.
	SÉMICO		Campos semánticos derivados de los significados explícitos relativos a la sucesión lógica de las acciones del personaje.
	SIMBÓLICO		Campos semánticos derivados de los significados implícitos o sintomáticos relativos a la sucesión lógica de las acciones del personaje.
	CULTURAL		Campos semánticos derivados de los significados referenciales relativos a la sucesión lógica de las acciones del personaje.

Fig. 4

Fig. 4. CUADRO 4 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

7.2.2.2. PROCESO EN EL ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS

7.2.2.2.A. ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y DETALLADO DE LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS

Para el estudio de los personajes y su sintaxis proponemos la inclusión en nuestro análisis de una adaptación simplificada de los modelos de Propp, Barthes y Greimas.

Adaptación de los modelos de VLADIMIR PROPP y ROLAND BARTHES

1º - Siguiendo la propuesta de Propp¹⁹, plantearemos ordenadamente y por secuencias el **reparto de las funciones** entre las diferentes figuras arquetípicas (extraídas de antemano en el análisis de la lógica de las acciones) y los correspondientes personajes individuales que las encarnan. Se trata de determinar la clase de funciones que asume cada «tipo» de personaje; un *enfoque formal* que permita, más adelante, conocer cuáles de esas funciones conforman la esfera de acción de cada personaje (entendido como *rol*) y determinar los rasgos característicos de cada uno de ellos.

2º - A continuación, agrupándolos en torno a cada uno de sus roles definidos y, a la vez, en el orden lineal de las secuencias, desmontaremos cada uno de los personajes o identidades que soportan esos roles conforme a dos de las categorías de elementos que, según Propp, junto con las funciones, los elementos de unión y las motivaciones definen al cuento en su conjunto²⁰: los elementos o **accesorios atributivos** de cada personaje que incluyen nombre, aspecto y hábitat; y las formas de su irrupción o **entrada en escena**.

Esta aproximación supone abordar al personaje desde un *nivel fenomenológico*, atendiendo a su nombre o identidad más o menos definida, su apariencia o aspecto físico preciso (naturaleza, género, número, edad, constitución, indumentaria, complementos, gestos), sus actitudes puntuales y concretas al permanecer o entrar en una escena y el «entorno»²¹ en el que actúan o se mueven (rico/pobre, armónico/

caótico, natural/artificial, propio/ajeno, privado/público; interior/exterior, abierto/cerrado,...). Es evidente que un análisis descriptivo de estos atributivos relativos al aspecto de los personajes, a las cualidades de su entorno y al modo en que aparecen en la escena, debe enfrentarse al mundo representado mediante la palabra y mediante el contenido de las imágenes. De su estudio emerge gran número de apuntes de diferente índole y función, que podemos reconocer como aquellas unidades a las que Barthes se refería como indicios²².

En busca de una óptima exposición que nos permita incluir tanto los datos de origen textual como icónico, presentaremos los elementos de estudio distribuidos en dos cuadros de estructura similar.

En el CUADRO 5 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ACCESORIOS ATRIBUTIVOS: NOMBRE, ASPECTO Y HÁBITAT) (Fig. 5), quedan reflejados aquellos datos alusivos a los accesorios atributivos que remiten al nombre, al aspecto y al hábitat de cada personaje, dispuestos del siguiente modo:

- En las dos primeras columnas a la izquierda, ROL y SECUENCIA, se presentan los roles o personajes tipo seguidos de las secuencias, numeradas linealmente, en que estos aparecen.
- A su derecha se reparten, agrupados ya en torno a los personajes individuales que desarrollan cada uno de los arquetipos, pero separados por columnas, los elementos relativos a su nombre, presencia física (edad, género, constitución física, indumentaria, actitud, posición, ...) y entorno. Ambos aspectos se muestran mediante enunciados breves y detalles de las ilustraciones, clasificados a su vez en otras dos columnas, denominadas Texto e Imagen, diferenciando los contenidos según hayan sido introducidos por uno u otro medio respectivamente.

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
		Texto	Imagen	Texto	Imagen
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO	HÁBITAT	

Fig. 5

Fig. 5. CUADRO X PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ACCESORIOS ATRIBUTIVOS: NOMBRE, ASPECTO Y HÁBITAT)

Y de manera similar a la especificada previamente, en el CUADRO 6 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ENTRADA EN ESCENA) (Fig. 6), se distribuyen los datos referentes al modo en que cada personaje aparece en escena:

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA		
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen
		NOMBRE		

Fig. 6

Fig. 6. CUADRO 6 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ENTRADA EN ESCENA)

Adaptación del modelo de GREIMAS

3º - Con la intención de simplificar las relaciones de los personajes del relato a las tres relaciones de base, deseo, comunicación y prueba, formuladas por el autor, adoptaremos el sistema de abreviaturas propuesto por este para designar a los **actantes** del relato. La reducción a este pequeño número de relaciones de base y la trama entre ellas, correspondiente al *nivel abstracto* de acercamiento al personaje, puede ofrecernos un pilar fundamental en el estudio de la estructura del álbum.

Así pues, los elementos implicados en el análisis narrativo-descriptivo de los personajes y su sintaxis podrían simplificarse del siguiente modo:

ANÁLISIS NARRATIVO	DESCRIPTIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS	Reparto de las funciones		
	Atributos de los personajes	Accesorios atributivos	Nombre
			Aspecto
			Hábitat
	Entrada en escena		
Categorías actanciales			

7.2.2.2.B. ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS

De manera semejante al apartado anterior, centrado en el estudio de la lógica de las acciones, también en éste hemos optado por confeccionar distintos cuadros que, con diferentes grados de concreción, nos ayuden a mostrar simplificada y separadamente los múltiples aspectos analizados, hasta ahora, más detalladamente y en conjunto.

Así, en adelante diferenciaremos entre los aspectos relativos a las relaciones, o sintaxis, de los personajes que incluyen aquellos elementos referidos al reparto de funciones, las categorías actanciales y los aspectos referidos a sus atributos individuales.

Y, a su vez, reagruparemos los datos relativos a cada uno de los atributos en torno a dos categorías, distinguiendo entre indicios e informaciones, según el criterio de Barthes, adaptado al presente trabajo. Los **indicios** propiamente dichos, que implican un desciframiento y remiten a facetas desconocidas de un carácter o al significado de una atmósfera, resultarán determinantes para captar la carga simbólica de la historia; y su interpretación posterior, una buena herramienta a la hora de reconstruir el código simbólico del autor. Las **informaciones** o elementos que materialmente precisan el contenido de una imagen o la forma de una acción, proporcionan datos significativos sobre la situación espacio-temporal. Son fundamentales para comprender el mundo puesto en escena, y de utilidad en la concreción de los códigos sémico y documental.

De este modo, el planteamiento para el análisis sintético-descriptivo de los personajes queda configurado del siguiente modo:

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
PERSONAJES	SINTAXIS DE LOS PERSONAJES	Reparto de las funciones		
	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES	Accesorios atributivos	Categorías actanciales	
			Nombre	Indicios
				Informaciones
			Aspecto	Indicios
				Informaciones
			Hábitat	Indicios
		Informaciones		
Entrada en escena		Indicios		
		Informaciones		

7.2.2.2.B.i. ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

Seguidamente presentamos el CUADRO 7 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES (Fig. 7), un instrumento útil para exponer algunas de las unidades ya descritas, focalizando ahora la atención en dos aspectos principales: los componentes relativos al reparto de las funciones entre los personajes y el tipo de relaciones establecidas entre éstos como actantes.

Partiendo de la ordenación vertical de las secuencias como eje central vertebrador común a ambos aspectos, dispondremos a izquierda y derecha los siguientes apartados:

- **Reparto de las funciones:** en este bloque se precisan, en columnas dispuestas de izquierda a derecha, cada rol o tipo narrativo, seguido del nombre del personaje o personajes concretos que en cada una de estas secuencias lo soporta y de las funciones que desarrolla. Estas últimas se presentan mediante su enunciado, seguido de su transcripción en el color correspondiente, dependiendo del número de la secuencia a la que pertenezcan.
- La zona central distribuye en sucesión temporal vertical las secuencias en las que intervienen los respectivos personajes.

- **Categorías actanciales:** en este apartado se distribuyen en columnas sucesivas la serie de actantes narrativos básicos postulados por Greimas (Sujeto, Objeto, Fuente, Destinatario, Ayudante y Opositor); precisando en la intersección entre el actante y la secuencia anteriormente numerada el elemento (personaje, concepto, objeto) que lo satura.

ANÁLISIS NARRATIVO			SINTÉTICO-DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
SINTAXIS DE LOS PERSONAJES								
REPARTO DE LAS FUNCIONES			SECUENCIA	CATEGORÍAS ACTANCIALES				
ROL	PERSONAJE	FUNCIONES		Sujeto	Objeto	Fuente	Destinatario	Opositor

Fig. 7

Fig. 7. CUADRO 5 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

7.2.2.2.B.ii. ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES

En este apartado se reseñan, de entre los elementos del análisis descriptivo y detallado de cada personaje, aquellos rasgos o cualidades que ayudan a su caracterización por alusión a su nombre, a su corporeidad, a su hábitat o entorno y a las singularidades de su entrada en escena.

Y, como ya se ha referido anteriormente, para cada una de estas dimensiones (nombre, aspecto, hábitat y entrada en escena) se propone la distribución de dichos elementos en **Indicios** e **Informaciones**, según remitan respectivamente a un significado que se mantiene en parte implícito o bien definan con evidencias y claramente el atributo²³. Para una clara exposición de todos estos elementos referidos, de manera paralela a la llevada a cabo en el análisis descriptivo, proponemos su distribución según los siguientes cuadros de estructura semejante:

En el CUADRO 8 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ACCESORIOS ATRIBUTIVOS: NOMBRE, ASPECTO Y HÁBITAT) (Fig. 8), se reagrupan aquellos datos relativos al nombre, aspecto y hábitat de cada personaje, dispuestos del siguiente modo:

- En las dos primeras columnas a la izquierda, **ROL** y **SECUENCIA**, se presentan cada uno de los roles, seguidos de las secuencias donde éstos aparecen numeradas linealmente.
- A su derecha se muestran, reunidos alrededor de los personajes, los enunciados simplificados y unificados del análisis descriptivo anterior. En este caso, las dos dimensiones analizadas, aspecto y hábitat, se distribuyen verticalmente y sus elementos se reparten en otras dos columnas separadas según se consideren **Informaciones** o **Indicios**.

ANÁLISIS NARRATIVO		SINTÉTICO- DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS	
		Informaciones	Indicios
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO
			HÁBITAT

Fig. 8

Fig. 8. CUADRO 8 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ACCESORIOS ATRIBUTIVOS: NOMBRE, ASPECTO Y HÁBITAT)

Y de forma paralela, en el CUADRO 9 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ENTRADA EN ESCENA) (Fig. 9), se presenta una síntesis de los datos reunidos en torno al modo en que cada personaje hace su entrada en las diferentes escenas:

ANÁLISIS NARRATIVO		SINTÉTICO- DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA	
ROL	SECUENCIA	Informaciones	Indicios
		NOMBRE	

Fig. 9

Fig. 9. CUADRO X PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ENTRADA EN ESCENA)

7.2.2.2.C. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS

7.2.2.2.C.i. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

En este apartado reorganizamos y simplificamos nuevamente los elementos ya descritos en torno a dos categorías, *Esferas de acción* y *Ejes semánticos*, según el siguiente CUADRO 10 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES (Fig. 10).

ANÁLISIS NARRATIVO		IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
SINTAXIS DE LOS PERSONAJES			
ESFERAS DE ACCIÓN	ROL	PERSONAJE	FUNCIONES
EJES SEMÁNTICOS	Búsqueda	Sujeto	
		Objeto	
	Comunicación	Fuente	
		Destinatario	
	Participación	Ayudante	
		Opositor	

Fig. 10

Fig. 10. CUADRO 10 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

- **Esferas de acción:** se disponen, nuevamente en columnas de izquierda a derecha, los roles, el nombre del personaje o personajes que lo desarrollan, sin atender a la linealidad temporal, y los enunciados simplificados de las funciones que pertenecen a su esfera de acción; unificando en un solo enunciado aquellas que, correspondiendo a un mismo personaje, se repitan y manteniendo sus diferentes transcripciones en color, pudiendo así relacionarlas con las diferentes secuencias.
- **Ejes semánticos:** en este apartado se articulan en dirección descendente las diferentes unidades o actantes narrativos por parejas, en torno a las modalidades o los ejes semánticos establecidos por Greimas en su *modelo actancial*: en el eje del Deseo o de la Búsqueda, propio de la modalidad del *querer*, se distribuyen los sujetos y, en torno a ellos, se agrupan sus respectivos objetos de deseo; seguidamente se disponen las correspondientes fuentes y los destinatarios de los mencionados objetos, planteando así el eje de la Comunicación; y, finalmente, se propone el canal de la Participación en base a la oposición establecida entre ayudante y opositor.

7.2.2.2.C.ii. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES

Igual que se ha propuesto en el análisis identificativo de las acciones, también en este punto llevamos a cabo la ordenación de los indicios e informaciones seleccionados en el análisis sintético-descriptivo de los atributos (clasificados a su vez según indicadores de carácter o de aspecto, hábitat o entrada en escena) según los códigos siguientes:

- En el apartado destinado al código **sémico** se disponen aquellos significados explícitos vinculados con los atributos de cada personaje.
- En la columna asignada al código **simbólico** se incluye una síntesis de los significados implícitos derivados de los rasgos y la presencia física del personaje, del ambiente en que se mueve o del modo en que aparece.
- En el apartado reservado al código **cultural** se precisan aquellas referencias documentales a las que remiten ciertos atributos. En los casos en que la referencia

sea iconográfica y provenga de una ilustración, se incluirán detalles de las mismas. Y en algunas ocasiones se acompañará además de la reseña previa que el autor realizara en su cuaderno y que nos sirvió de puente para establecer las mencionadas relaciones.

A través de los siguientes cuadros se concreta la estructuración de dichos códigos en relación al análisis sintético-descriptivo de cada uno de los atributos, manteniendo la ordenación lineal de las secuencias.

CUADRO 11 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ACCESORIOS ATRIBUTIVOS: NOMBRE, ASPECTO Y HÁBITAT) (Fig. 11)

ANÁLISIS NARRATIVO		SINTÉTICO- DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
		Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO		SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
			HÁBITAT				

Fig. 11

Fig. 11. CUADRO 11 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ACCESORIOS ATRIBUTIVOS: NOMBRE, ASPECTO Y HÁBITAT)

CUADRO 12 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ENTRADA EN ESCENA) (Fig. 12)

ANÁLISIS NARRATIVO		SINTÉTICO- DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA			CÓDIGOS		
		Informaciones		Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
ROL	SECUENCIA	NOMBRE					

Fig. 12

Fig. 12. CUADRO 12 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (ENTRADA EN ESCENA)

Con vistas a reconducir la posterior interpretación de los datos recopilados se propone, además, una nueva reordenación de los mismos mediante el CUADRO 13 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (Fig. 13).

En él se agrupan dichos datos relativos a los atributos de cada personaje (nombre, aspecto, hábitat y entrada en escena) y se condensan, en torno a cada personaje e independientemente del orden secuencial, los códigos sémico, simbólico y cultural.

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO- IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA		
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		
ROLES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS
PERSONAJES	SÉMICO	NOMBRE
		ASPECTO
		HÁBITAT
		ENTRADA EN ESCENA
	SIMBÓLICO	NOMBRE
		ASPECTO
		HÁBITAT
		ENTRADA EN ESCENA
	CULTURAL	NOMBRE
		ASPECTO
		HÁBITAT
		ENTRADA EN ESCENA

Fig. 13

Fig. 13. CUADRO 13 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES

7.2.2.2.D. INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES Y SU SINTAXIS

En este apartado abordamos la interpretación de los elementos ya identificados en torno a la sintaxis de los personajes y sus atributos basándonos en las categorías ya establecidas.

7.2.2.2.D.i. INTERPRETACIÓN DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

Respecto a las esferas de acción se pondrán de relieve los siguientes aspectos:

- Comprobar el modo en que se ajustan los personajes a sus respectivas esferas de acción: dependiendo de si éstas se corresponden con un determinado personaje, un personaje ocupa varios ámbitos de la acción, o si en un solo ámbito de acción intervienen varios personajes.
- Las funciones que abarca cada uno de los roles en su comparativa con las atribuidas por Propp a cada uno de los personajes arquetípicos del cuento clásico
- Concretar algunos rasgos distintivos de cada personaje según las siguientes parejas de opuestos²⁴:
 - *Activo/pasivo*, dependiendo, respectivamente, de si se presenta como fuente directa de la acción o si es objeto de iniciativas ajenas.

- *Influenciador/autónomo*, según sea un personaje activo que «hace hacer» a otros y cuyos actos provocan otras acciones sucesivas; o bien un personaje activo que opera directamente, siendo en sí mismo la razón de su actuación.
- *Modificador/conservador*, según opere activamente como motor para cambiar, positiva o negativamente, la circunstancia concreta, siendo respectivamente un personaje, *modificador mejorador* o *modificador degradador* o, por el contrario, actúe como resistencia, bien manteniendo el equilibrio como *conservador protector*, o restaurando el orden amenazado como *conservador frustrador*.
- *Protagonista/antagonista*, siendo el primero quien sustenta la orientación del relato y el segundo, no obstante, el que plantea la posibilidad de una orientación inversa.

Respecto a los ejes semánticos extraídos del estudio de las categorías actanciales se concretarán las siguientes dimensiones:

- Comprobar la existencia de uno o diferentes modelos actanciales y señalar los principales²⁵.
- Determinar si dos o más personajes individuales o actores ocupan el papel de Sujeto y, en tal caso, comprobar si los diferentes Sujetos comparten el Objeto, o bien si existen diferentes Sujetos para Objetos de deseo o búsqueda distintos²⁶. Y precisar la condición del Objeto de deseo (persona, animal, objeto, sentimiento, ideal, valor), puntualizando si se corresponde con un Objeto instrumental o final²⁷.
- Verificar si personaje y actante se hallan equiparados y existe una subordinación del personaje a la acción o, por el contrario, existe cierta movilidad en las funciones²⁸. Y localizar, si las hubiera, las síntesis actanciales en un mismo actor.
- Identificar la acción del ayudante según su ámbito de incidencia, según su ayuda tenga lugar en la acción del sujeto o suceda en relación con el objeto, haciéndolo accesible para el Sujeto²⁹.
- Detallar el tipo de Fuente (ser, idea, destino, ...) para cada Sujeto.
- Especificar el tipo de *competencia* que define a cada uno de los actantes principales en relación a las siguientes capacidades básicas o valores modales³⁰: el «querer» o voluntad de llevar a cabo su programa, el «saber» o la capacidad (conocimientos y habilidades) para hacerlo, y el «poder» de hacerlo. Ello permite una caracterización de los actantes según su recorrido narrativo³¹ (conjunto de programas narrativos que efectúan y de papeles) en base a sus valores o competencias modales (*querer, deber, poder, saber*) y a la consecuencia de su acción: *destrucción-punición o retribución-recompensa*.

La estructuración de los datos mencionados se planteará mediante el CUADRO 14 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES (Fig. 14)

ANÁLISIS NARRATIVO		IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
SINTAXIS DE LOS PERSONAJES				
ESFERAS DE ACCIÓN	ROL	PERSONAJE	FUNCIONES	<p>Ajuste entre personajes y esferas de la acción.</p> <p>Comparativa con las funciones atribuidas a los personajes arquetípicos del cuento clásico.</p> <p>Rasgos distintivos de cada personaje: Activo/pasivo, influenciador/autónomo, modificacor/conservador, protagonista/antagonista.</p>
EJES SEMÁNTICOS	Búsqueda	Sujeto		<p>Concretar los principales modelos actanciales.</p> <p>Ajustes entre personajes y Sujeto, precisando sus respectivos Objetos de deseo.</p> <p>Verificar cómo se equiparan actante y personaje, su movilidad y las síntesis actanciales en cada uno de ellos.</p> <p>Identificar la acción del ayudante según su ámbito de incidencia.</p> <p>Detallar la Fuente para cada Sujeto.</p> <p>Especificar el tipo competencia y recorrido narrativo que define a cada uno de los actantes principales.</p>
		Objeto		
	Comunicación	Fuente		
		Destinatario		
	Participación	Ayudante		
		Opositor		

Fig. 14

Fig. 14. CUADRO 14 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

7.2.2.2.D.ii. INTERPRETACIÓN DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES

Este apartado se propone extraer, entre los datos identificados, aquellos que consideramos significativamente destacables, construyendo los campos semánticos para cada personaje y atributo, en base a los códigos ya establecidos: sémico, simbólico y cultural. En este último queda registrada la relación de fuentes documentales implicadas, aludiendo al tipo de función o uso que de ellas realiza el autor.

Todo ello quedaría configurado en base al CUADRO 15 PARA EL ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES (Fig. 15).

ANÁLISIS NARRATIVO	INTERPRETATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES			
ROLES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS	CAMPOS SEMÁNTICOS
PERSONAJES	SEMICO	NOMBRE	Campos semánticos derivados de los significados explícitos relativos al nombre.
		ASPECTO	Campos semánticos derivados de los significados explícitos relativos al aspecto.
		HÁBITAT	Campos semánticos derivados de los significados explícitos relativos al hábitat.
		ENTRADA EN ESCENA	Campos semánticos derivados de los significados explícitos relativos a la entrada en escena.
	SIMBÓLICO	NOMBRE	Campos semánticos derivados de los significados implícitos o sintomáticos relativos al nombre.
		ASPECTO	Campos semánticos derivados de los significados implícitos o sintomáticos relativos al aspecto.
		HÁBITAT	Campos semánticos derivados de los significados implícitos o sintomáticos relativos al hábitat.
		ENTRADA EN ESCENA	Campos semánticos derivados de los significados implícitos o sintomáticos relativos a la entrada en escena.
	CULTURAL	NOMBRE	Fuentes documentales y campos semánticos derivados de los significados referenciales relativos al nombre.
		ASPECTO	Fuentes documentales y campos semánticos derivados de los significados referenciales relativos al aspecto.
		HÁBITAT	Fuentes documentales y campos semánticos derivados de los significados referenciales relativos al hábitat.
		ENTRADA EN ESCENA	Fuentes documentales y campos semánticos derivados de los significados referenciales relativos a la entrada en escena.

Fig. 15

Fig. 15. CUADRO 15 PARA EL ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES

7.2.2.3. PROCESO EN EL ANÁLISIS DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

7.2.2.3.A. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

Como ya se ha especificado, para estudiar las dimensiones espacial y temporal del relato proponemos su análisis conjunto sorteando la línea temporal y diferenciando entre dos categorías narrativas: *marco* y *cronotopo*.

De cara a analizar el *marco espacio-temporal* necesario para el desarrollo de las acciones del relato, presentaremos una selección de aquellos datos que ofrecen claves para su ubicación cronológica o geográfica, clasificándolos según los siguientes apartados:

- Localización espacio-temporal *real* o *marco histórico*: incluye aquellas referencias temporales y ubicaciones espaciales reales y precisas que nos remiten a un periodo histórico concreto.
- Localización espacio-temporal *verosímil*: aquellos otros datos que, de manera genérica, aluden a contextos, tiempos y lugares posibles que no sea posible localizar con precisión.
- Localización espacio-temporal *fantástica*: referida a aquellos elementos que nos remiten a un contexto ficticio, no posible.

En la estructuración del *cronotopo* se procederá a ordenar los elementos según los *cronotopos* tipificados por Bajtin (el camino, el salón, el umbral, la escalera...), entendidos como confluencia y concentración de señales temporales y ámbitos espaciales que conforman una unidad narrativa significativa. Hay que recordar que, cada cronotopo puede incluir en sí múltiples cronotopos más pequeños (con la complejidad que ello conlleva) ya que, cada motivo puede tener su propio cronotopo³².

Para cada una de las categorías mencionadas, igual que se hizo previamente al tratar el espacio como hábitat, se distinguirá entre elementos alusivos al espacio y al tiempo según sean introducidos por la imagen o por el texto, disponiéndolos según el siguiente CUADRO 16 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL Y EL CRONOTOPO (Fig. 16).

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones reales	
		Texto	Imagen
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA		
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles	
		Texto	Imagen
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA		
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones fantásticas	
		Texto	Imagen
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA		
CRONOTOPO		Texto	Imagen
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA		

Fig. 16

Fig.16. CUADRO 16 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL Y EL CRONOTOPO

- En las dos primeras columnas a la izquierda, LOCALIZACIÓN y SECUENCIA, se disponen las localizaciones concretas seguidas de la secuencia correspondiente en que aparece.
- A su derecha se reparten los elementos relativos a la situación espacio-temporal, mediante enunciados y detalles de las ilustraciones, clasificados en dos columnas, Texto e Imagen, diferenciando entre los elementos que provienen de la narración escrita o iconográfica.

A continuación, y para canalizar la identificación posterior, se ampliará la distribución previa completándola con su análisis sintético-descriptivo, clasificando nuevamente los elementos, sintetizados y repartidos en otras dos columnas, según se consideren: **Informaciones** o datos geográficos y/o cronológicos que definen en su literalidad el tiempo y el espacio representado; o **Indicios**, si evocan algún significado parcialmente implícito.

La configuración de los datos se ajustará al siguiente CUADRO 17 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL Y EL CRONOTOPO (Fig. 17).

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO- DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones reales			
		Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA				
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles			
		Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA				
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones fantásticas			
		Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA				
CRONOTOPO		Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA				

Fig. 17

Fig.17. CUADRO 17 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y SINTÉTICO-DESCRIPTIVO DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL Y EL CRONOTOPO

7.2.2.3.B. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

Manteniendo la estructura general del esquema anterior, y con un planteamiento similar al del análisis identificativo del entorno de los personajes, proponemos ampliar el análisis sintético-descriptivo de la situación espacio-temporal reordenando los indicios y las informaciones extraídos previamente, según los códigos **sémico**, **simbólico** y **cultural** ya explicitados³³, según el siguiente CUADRO 18 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO (Fig. 18):

ANÁLISIS NARRATIVO		SINTÉTICO- DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
Localizaciones espacio-temporales reales						
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Informaciones	Indicios	CODIGOS		
				SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA					
Localizaciones espacio-temporales verosímiles						
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA					
Localizaciones espacio-temporales fantásticas						
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA					
CRONOTOPO		Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA					

Fig. 18

Fig.18. CUADRO 18 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-DESCRIPTIVO E IDENTIFICATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

Y, seguidamente, para facilitar el paso hacia la interpretación, dispondremos de manera simplificada los datos recopilados, concentrándolos en base a los códigos y las categorías ya establecidos, según un nuevo CUADRO 19 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO (Fig. 19).

ANÁLISIS NARRATIVO		SINTÉTICO- IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL			
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES REALES	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES VEROSÍMILES	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES FANTÁSTICAS	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		
CRONOTOPO			
LOCALIZACION	CÓDIGOS	CRONOTOPO	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		

Fig. 19

Fig. 19. CUADRO 19 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

7.2.2.3.C. INTERPRETACIÓN DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

Como se ha procedido en los apartados previos, abordaremos la interpretación de los datos disponiéndolos según el CUADRO 20 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO (Fig. 20), a través de la ampliación del esquema anterior y manteniendo la clasificación según los mismos códigos y categorías.

ANÁLISIS NARRATIVO	SINTÉTICO- IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL			
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES REALES	CAMPOS SEMÁNTICOS
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES VEROSÍMILES	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES FANTÁSTICAS	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		
CRONOTOPO			
LOCALIZACION	CÓDIGOS	CRONOTOPO	
	SÉMICO		
	SIMBÓLICO		
	CULTURAL		

Fig. 20

Fig. 20. CUADRO 20 PARA EL ANÁLISIS SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DEL MARCO DE LA HISTORIA Y EL CRONOTOPO

En el apartado reservado a la interpretación se expondrán los campos semánticos asignados a cada localización, especificando sus vinculaciones con los diferentes personajes, las posibles implicaciones subjetivas que los diferentes marcos espaciotemporales potencian dentro de la línea narrativa, las relaciones que los entornos históricos del relato plantean con lugares y tiempos reales y las connotaciones significativas que su elección pudiera tener.

Notas

1 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 25.

2 BARTHES, Roland. "El texto esparcido", *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2004, pp. 8-10.

3 Ibidem., p. 8-9.

4 Ibidem., p. 9.

5 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 21.

6 Tomamos prestados algunos de los cinco códigos (hermenéutico, sémico, simbólico, proairético y cultural)

definidos por BARTHES, Roland. *S/Z*, op. cit., pp. 12-15.

7 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 189-190. *La consideración de La acción como comportamiento la encontramos en estos autores al afrontar el análisis fenomenológico de la acción en la narración filmica, desde la observación de su forma concreta y procedente de un personaje individual o «persona». En este nivel de estudio consideran la acción "como una actuación atribuible a una fuente concreta y precisa, e inscribible en circunstancias determinadas: el comportamiento es, de hecho, principalmente, la manifestación de la actividad de «alguien», su respuesta explícita a una situación o a un estímulo."*

8 BARTHES, Roland. *S/Z*, op. cit., p. 15.

9 Tal y como anota BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 28. "Hay, pues, que coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sistema narrativo) con un nivel superior, del que, a través de mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones." El autor nombra así al nivel de descripción de los personajes, refiriéndose a las Acciones desde la perspectiva de las grandes articulaciones de la *praxis* y no a los actos que entretienen el nivel de las funciones.

10 Como plantea Muro para el análisis del cómic, los límites entre las categorías de actante, actor y personaje son difusos y, en ciertos relatos en los que el personaje se supedita a la acción y queda reducido a un esquema básico de rasgos, la categoría de personaje coincide con el actante. Según el autor, la categoría de personaje surge al singularizar el actante en el relato y darle identidad mediante la palabra o la imagen. El actor también es propio de un relato concreto y suele desempeñar el mismo papel pero, a diferencia del personaje individual, con un nombre no propio o rasgo individualizador. MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 117-120.*

11 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 201. Tal y como nos propone este autor, para llevar a cabo la caracterización del personaje, es conveniente atender a "indicadores de carácter" tales como "las acciones desarrolladas por el personaje, relaciones que entabla con otros, etc.; algo que entronca con los principios que operan para construir al personaje, como la repetición, la acumulación, las reacciones con otros, las transformaciones que experimenta".

12 Para la determinación de estas categorías asumimos la clasificación propuesta por BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Duran Armengol y la Dra. Lydia Sánchez Gómez. Universitat de Barcelona, 2015, pp. 221-223. *El término adaptación se refiere a las versiones de historias de ficción preexistentes, con variaciones en el tipo de lenguaje, su longitud y tono, estructura narrativa,...* Las recreaciones construyen el relato en base a una obra ya existente, alterando de forma considerable su argumento. En este caso, desconocer el hipotexto no supone una pérdida sustancial de información pero su conocimiento enriquece la lectura de la obra. En los relatos originales la narración es inventada e inédita, no parte de un texto anterior.

13 Acogiéndonos al significado que propone MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., pp. 127-129.

14 Nos servimos para ello de la clasificación presentada por MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 127.

15 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, op. cit., pp. 204-207.

16 MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., pp. 131-133.

17 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, op. cit., p.128. Una de las categorías establecidas por estos autores en su estudio y en torno a las que agrupar los datos referidos al nivel del contenido de la imagen filmica (o de la puesta en escena) son los temas: *útiles en la definición del núcleo principal de la trama, "indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto;..."*

18 *Ibidem.*, p. 178. En el estudio de los componentes de la narración filmica, al plantear las categorías sobre las que fundamentar el estudio de los personajes, los autores proponen su consideración como «unidad de acción» (refiriéndose con ello a «un modo de hacer») uno de los posibles modos de entender al personaje. Independientemente de ello, se puede construir y determinar aquello que lo caracteriza desde la perspectiva de *persona para luego formular categorías más concretas referidas al personaje como «unidad de acción». Frente a la perspectiva de personaje como rol o la de personaje como actante, aquella lo contempla como "un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc...."*

19 PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 91.*

20 *Ibidem.*, pp. 111-112

21 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, op. cit., p. 176. Al igual que estos autores concebimos el entorno como el ambiente o decorado de la escena en el que se mueve cada personaje; a diferencia de las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúa y que se tratarán en el apartado dedicado al análisis del cronotopo.

22 Por otra parte, la identidad del álbum, en la que confluyen los significados que provienen de la imagen y del texto, amplía la riqueza y variedad de la información recopilada en torno al estudio de los atributos; precisando, además, de una nueva clasificación que permita comparar el modo en que la ilustración y la palabra escrita se reparten la construcción del personaje y su puesta en escena. El desarrollo completo de este aspecto, referido a la relación y convivencia de la imagen y del texto, precisa de categorías de análisis que pertenecen a la instancia del discurso y que proponemos en el siguiente nivel de estudio.

23 Esta clasificación no debe de entenderse de forma rigurosa pues, a nivel práctico, podremos comprobar que ciertos elementos que literalmente definen alguno de los

atributos de los personajes nos conduce hacia un significado implícito. Sin embargo, nos es de utilidad para la identificación posterior de los distintos códigos.

24 Nos servimos para ello de la clasificación propuesta por CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, op. cit., pp. 179-180.

25 Nos guiaremos para ello del criterio planteado por MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 114. Para este autor la relación mantenida entre el sujeto y el objeto de su búsqueda o deseo es la más importante del relato: "La determinación del sujeto en el análisis responde a su condición medular en el relato a partir de su deseo por el objeto. Esta condición obliga a que el funtivo de sujeto sea o persona o ser animado. En el caso de haber más de un modelo actancial en un relato, es esta función, por su importancia, aquella sobre la que debe establecerse la decisión sobre el modelo actancial principal; se trataría, entonces, de situar a diferentes actores en la función de sujeto y observar en cuál de los modelos resultantes se produce una mayor dependencia del relato con respecto a la situación de deseo planteado o, de otro modo, ilumina de forma más adecuada el sentido del relato."

26 Ibidem., pp. 116. A criterio de Muro: "..., es muy conveniente también tener en cuenta que en la misma obra pueden darse modelos actanciales distintos según se los haga funcionar con distintos actores para las mismas funciones, dos sujetos para el mismo objeto (opuestos entre sí, o no), o según se platee que hay dos (o más) vectores de deseo para objetos distintos...".

27 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, op. cit., p. 184. En estos autores, el Objeto puede asumir, entre otras, diversas calificaciones: "por ejemplo, puede mostrarse como Objeto instrumental o como Objeto final (según el Sujeto tienda hacia él u opere en él con vistas a otra cosa, o como meta última de su recorrido); ..."

28 MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 117. "Se ha de tener en cuenta, asimismo, la movilidad de los funtivos en las funciones: con frecuencia un actor o personaje pasa de ayudante a oponente o, como ocurre en casos límite, se instala en la ambigüedad (...)."

29 Ibidem., p. 116.

30 Tomamos esta configuración de la propuesta por MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., pp. 114 y 116-117. Para este autor, uno de los criterios para definir a los actantes resulta ser su competencia, "entendida esta esta como la capacidad de llevar a cabo su propio programa de actuación, dentro de la historia, que, a su vez, se entiende como la realización de un programa."

31 Ibidem., p. 113.

32 BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989, p. 402.*

33 Puede consultarse en la p. 421 de este documento.

7.2.3. Breve propuesta de un análisis crítico del relato como *historia*

Una vez finalizado el proceso de análisis e interpretación del contenido de la historia se impone la necesidad de estructurar y hacer balance de los resultados exponiendo un panorama de los mismos capaz de explicar el relato y ofrecer una visión sintetizada de sus principios constitutivos, funcionamiento y vectores de interés.

Respecto al análisis de la *lógica de las acciones* y los *atributos* de los personajes, los elementos reseñados tras su interpretación serán determinantes a la hora de concretar determinados aspectos:

- Los datos destacados tras el estudio de las *Funciones* y el *Proceso* narrativo serán útiles para resolver los aspectos estructurales relativos a la *trama*¹ y su tipología.
- Los datos referidos a los *Roles*, organizados según códigos durante el proceso analítico, permitirán:
 - Determinar el número de personajes que asumen un mismo rol, el número de personajes-actores que encarnan cada personaje, la transición de un mismo personaje entre distintos roles tipificando los personajes según algunos de sus rasgos generales: su grado de protagonismo² y de complejidad, diferenciando entre personajes *redondos* (esféricos) y *planos*³.
 - Precisar aquellos *motivos*, en cuanto a componentes motivacionales o unidades estructurales de la *fábula* («*motifemas*»)⁴, que funcionan como nudo y que suponen un punto de arranque para la acción de los personajes⁵. Tal como indica Naupert, el carácter cinético de esta acepción de *motivo* se ajusta a su concepción según el origen etimológico del término (el latino *moveré*) entendido en el sentido de desencadenante de la acción del relato y no como factor que persuade al receptor del discurso⁶.
 - Contribuir en la especificación de los *elementos temáticos* derivados del estudio de las acciones o situaciones de los diferentes personajes o identidades colectivas, que se completarán con los datos reunidos tras el análisis de sus *Atributos*.

En lo referente al estudio de la *Sintaxis de los personajes*, los datos permitirán detallar:

- Los ámbitos de acción en que interviene cada personaje, con sus paralelismos en el esquema del cuento clásico.
- Los rasgos característicos de cada uno de los roles en relación con sus esferas de acción.

En cuanto a los elementos destacados tras el estudio de las *Localizaciones espacio-temporales* y el *Cronotopo*, serán definitivos en las tareas de:

- Determinar aspectos relativos a la tipología de la trama según su concepción del tiempo y del espacio.

- Concretar el resto de los *elementos temáticos* derivados de los vectores espacial y temporal que soportan las acciones y sus protagonistas, valorando su impacto como mecanismo significativo en el desarrollo narrativo.

Tal como apunta Bordwell⁷ en su análisis del relato filmico, una vez concretados los *campos semánticos* que pueden asignarse al relato, es preciso encontrar indicaciones y patrones sobre los que «ordenar» dichos campos. En este sentido, ampliándolo al estudio del álbum ilustrado y retomando algunas de las categorías, sugeridas por Casetti y Di Chio, en torno a las cuales reordenar los contenidos, planteamos la organización de los *campos semánticos* en cuanto a *temas* o unidades de contenido alrededor de las cuales se organiza el texto; y *motivos* o unidades de contenido repetidas a lo largo del texto, que indican “el espesor y las posibles directrices del mundo representado”⁸.

No obstante, considerando la complicación de diferenciar y poner orden en los elementos temáticos del texto, los autores priorizan el método de comprender su “estructura temática total”⁹, compuesta de *temas* y *motivos*, percibiendo de que manera se disponen durante la progresión del texto o, también, determinando hacia qué tipo de universos conducen.

Por otra parte, al afrontar cualquier intento de *tematización* nos enfrentamos, además, con un serio obstáculo: la variedad de la terminología técnica y su aplicación tan poco homogénea. Para salvarlo emplearemos las valiosas aclaraciones y síntesis de los conceptos básicos que aplica Cristina Naupert en su estudio tematólogo¹⁰. Inicialmente, la autora delimita (de manera flexible, principalmente fundamentada en la disparidad de sus objetivos) los ámbitos que intervienen en la denominada «aproximación temática»: la crítica temática, los estudios temáticos narratológicos y la tematología (comparatista)¹¹; para, después, proceder a la descripción, definición¹² y análisis de los principales objetos de estudio de ésta última (*Stoff*, tema, motivo) y de algunas *unidades periféricas* del conjunto de los elementos temáticos (Images/Mirages, *topoi*, motivos líricos, *leitmotiv* e icono). En el desarrollo de su exposición, la autora afronta la dificultad que supone un intento de delimitar estos conceptos dentro de una jungla terminológica, debido, en parte, a la dependencia mutua o las relaciones variables entre los diferentes elementos, y a las interpretaciones divergentes que, en ocasiones, invierten el significado de los términos¹³.

Tras comparar y sintetizar las opiniones encontradas y las aportaciones de importantes teóricos de la tematología, partiendo de su interés práctico en un trabajo provechoso, Naupert elabora y propone un intento de sistematización y clasificación terminológica. En principio, excluye de su «inventario» las “extrañas «sustancias» extraliterarias y «anteriores» al texto”¹⁴, ciñéndose a las estructuras textuales resultantes del proceso de elaboración literaria. A continuación, plantea su propuesta partiendo de un esquema clasificador¹⁵ centrado inicialmente en la configuración textual de los elementos temáticos, *intra* o *micro*textuales, fáciles de delimitar; para pasar después a un segundo nivel que incluya los elementos *supra* o *macro*textuales.

Para nuestro trabajo, con algunas variaciones en el orden, tomaremos prestados el inventario de sus términos y la sistematización propuesta para los elementos temáticos, estableciendo la jerarquía de categorías del siguiente modo:

1) *Elementos temáticos intra o microtextuales*: primer nivel que incluye los conjuntos «temáticos» recogidos en el texto.

a) *Elementos temáticos humanos o caracterizados con sus rasgos*¹⁶: materia narrativa que constituye el tema-soporte de una fábula construida en torno a un personaje o a representantes tipificados de una colectividad humana.

i) **Personajes individualizados con un prosopónimo**, por lo general inspirados en figuras históricas concretas o procedentes del legado de otras tradiciones¹⁷:

- Mitología clásica grecolatina.
- Tradición mítico-religiosa: los mitos bíblicos, los hebreos y los fundacionales del cristianismo.
- Leyendas populares.
- Mitos literarios procedentes de leyendas populares paraliterarias, o del acervo de la tradición literaria.

ii) **Tipos generales o representantes tipificados de una colectividad humana**, clasificados en tipos nacionales, étnico-raciales, profesionales, sociales o morales; con acopio de sus peculiaridades distintivas que, a veces, son magnificadas para otorgarles una mayor carga expresiva.

Tal y como la autora nos subraya, para ambas categorías, en los textos concretos, existirán posibilidades de intercambio y no siempre se podrá diferenciar con claridad aquella categoría a la que pertenece el elemento¹⁸.

b) *Elementos temáticos no humanos*: Elementos de contenido referido a una determinada situación espacial y/o temporal que intervengan en la simbolización literaria y sean susceptibles de ser tematizados¹⁹.

i) El tiempo

(1) Físico

(2) Biológico.

ii) El marco espacio-temporal y el cronotopo. En el caso del álbum, igual que en otras narrativas visuales o audiovisuales, “el espacio anticipa al tiempo, que debe apoyarse en él; ...”²⁰. Esta categoría acoge aquellos elementos en los que resulta incierto disociar el espacio y el tiempo, dado que se presentan fundidos en una sola materia. En ella ubicaremos las señales temporales y ámbitos espaciales cuya condensación en núcleos sea determinante para la organización de los principales nudos argumentales del relato.

(1) Marcos espacio-temporales individualizados con nombre propio.

(2) Marcos espacio-temporales generales (tipificados).

iii) El espacio.

(1) Espacios generales sin individualizar, más limitados, que acompañan el tejido de la trama y que pueden estar tipificados, como es el caso del *topoi* o tópico literario entendido como “esquema de pensamiento”²¹ más que como fórmula retórica.

- (2) Elementos de la naturaleza física: animales u objetos inanimados que participan en la construcción de símbolos, tanto si proceden de una herencia retórico-literaria como si son propios del autor. Entre ellos incluimos los *motivos líricos*²², entendidos como unidades temático-motívicas microtextuales de carácter «emocional»²³ que, si bien son propios de la poesía, no son dominio exclusivo de ésta; y los emblemas, procedentes de la retórica visual.

2) *Elementos textuales supra o macrotextuales:*

- i) *Motivo*: Entendido como concepto genérico que engloba «situaciones humanas básicas» y «tipos humanos»²⁴; los problemas fundamentales, recurrentes y enraizados en la existencia y la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar constantes antropológicas²⁵. Naupert define estos motivos como “las situaciones generales y las constelaciones arquetípicas”²⁶ que desde su configuración *supratextual* remiten al nivel de los elementos textuales que los encarnan y condensan. Como materia narrable o poetizable²⁷, puede caracterizarse por el origen del conflicto según proceda del ámbito mitológico, religioso, legendario paraliterario, literario o histórico; y, a su vez, diferenciarse entre el *motivo de situación* (conflicto determinado) o el *asociado a un tipo humano* o personaje principal (héroe), siendo ambos combinables con las clasificaciones anteriores²⁸. Tanto las situaciones básicas como los tipos humanos fundamentales y atemporales se conciben como arquetipos *cuasi-universales* presentes, con diferente aspecto y presencia reiterada, a lo largo de la historia de las literaturas²⁹.
- ii) *Temas*: este epígrafe recoge los «esquemas abstractos de pensamiento»³⁰ e incluye ideas y problemas filosóficos, conceptos ideológicos y otros existenciales, o sentimientos generales (amor, amistad, angustia ante la caducidad)³¹.

Para formalizar y reordenar estos *temas* emplearemos dos de los *modelos*, ya citados³², propuestos por Casetti y di Chio a la hora de *representar* el texto: figurativo y abstracto.

El modo más propio de enunciarlos, según propone Muro, será “con el menor número de palabras posible, en un sintagma que contenga como palabra nuclear a un sustantivo abstracto: amor, muerte, ambición, venganza, insatisfacción...”³³; sin que ello obste a su desarrollo posterior.

Es necesario insistir en la fluidez que debe darse, necesariamente, entre las categorías del esquema anterior. No hemos intentado fijar delimitaciones conceptuales rígidas. Más bien, planteamos una estructura general, válida para ordenar los resultados del análisis.

La necesaria ordenación que, en beneficio de una mayor claridad expositiva, nos condujo a fijar con claridad ciertas categorías, deberá de flexibilizarse en la práctica; pues a menudo será complejo encontrar límites netos entre los elementos si partimos del conjunto de la obra, a causa de su interdependencia y conexión compleja. No siempre será posible aislar o distinguir su ubicación correcta de forma dogmática. Existen entre ellos muchas transferencias, superposiciones e incluso redundancias. Muchos de los elementos más concretos gravitan y finalmente son absorbidos por los elementos más abstractos.

De este modo, puesto que el texto analizado amalgama semántica (significados) con sintaxis (estructura), para exponer los resultados derivados de un análisis narrativo del relato como historia, los presentaremos por separado, de forma argumentativa, según el siguiente orden y apartados:

- TRAMA:

Estructura y tipología

Componentes motivicos estructurales (Motifemas)

- SINTAXIS DE LOS PERSONAJES:

Esferas de acción

Ejes semánticos

- ROLES Y TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

- ELEMENTOS TEMÁTICOS

Elementos temáticos intra o microtextuales:

a. Elementos temáticos humanos

i. Personajes

ii. Tipos

b. Elementos temáticos no humanos

i. El tiempo

ii. El marco espacio-temporal y el cronotopo

iii. El espacio

Elementos textuales supra o macrotextuales:

a. MOTIVOS I

b. TEMAS

Notas

1 En este caso, el término trama no se identifica con las estructuras discursivas sino, tal como la interpreta Eco, se corresponde con la serie de macroproposiciones narrativas formulables tras la actualización, por parte del lector, de esas estructuras. ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993, p.146.

2 Los criterios de diferenciación entre personajes y ambientes que plantean Casetti y Di Chio, son también factores útiles para determinar sus características narrativas y las gradaciones dentro de estas categorías. Así pues, el criterio anagráfico diferencia al personaje protagonista, con nombre propio y una identidad definida, del secundario, anónimo o

con nombres genéricos, a medio camino entre ambos. En este sentido, también actúa como factor de gradación el criterio de relevancia referido al peso que el personaje asume durante la narración, en la medida en que es presencia principal de los acontecimientos y de las transformaciones. Tal y como aclaran los autores, "la relevancia puede manifestarse ya sea como incidencia e iniciativa en el enfrentamiento con los acontecimientos, ya como pasividad y sumisión." CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, op. cit., pp. 174-175.

3 Para Rubén Varillas, esta distinción, inicialmente marcada por E.M. Forster, a pesar de su amplitud no es irrelevante y resulta aplicable a la mayoría de los textos narrativos, independientemente de su canal discursivo. Según

Varillas, los personajes planos, *estereotipados*, "no evolucionan interiormente a lo largo de la obra y no llegan a adquirir humanidad (representada)"; frente a ellos, los personajes redondos o *tipos*, más próximos a la humanidad de seres «reales», muestran "un diseño complejo o una evolución en su personalidad durante el transcurso de la obra". Haciendo uso de los términos empleados por Eco, el autor mantiene que, a diferencia de los *estereotipos*, el personaje *tipo* posee "fisionomía intelectual". El secreto del personaje esférico radica en la coherencia y autenticidad de su evolución y del desarrollo de su humanidad. En el *tipo* el lector identifica comportamientos de la vida cotidiana, asociándolo con lo verosímil. VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén: *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., pp. 147-162.

4 NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: ARCOLIBROS S.L., 2001, pp. 127-128.

5 *Ibidem.*, pp. 99-100.

6 *Ibidem.*, pp. 97-104.

7 BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995, p. 125.

8 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, op. cit., p. 128.

9 *Ibidem.*, p. 129.

10 La primera delimitación que hace la autora (que nos resulta ya bastante clarificadora) marca la diferencia entre tematología y crítica temática que, si bien comparten "... el interés y la importancia que confieren a los elementos temáticos nucleares de los textos literarios en cuanto elementos simbolizadores. Se distancian, no obstante, por su respectiva forma de interpretarlos: mientras que el enfoque de los comparatistas es relacional (...), los críticos temáticos pretenden demostrar la unicidad de la obra de un autor a través del análisis de sus temas nucleares." NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, op. cit., pp.65-66.

11 En nuestro caso, aunque sin prescindir de las demás aportaciones, compartimos, especialmente, los intereses del primer modelo descrito por la autora: "La crítica temática privilegia sobre todo un enfoque subjetivo (la empatía entre crítico y autor/texto estudiado) e *intratextual* o *limitado a la obra de un autor en particular, sin interesarse siquiera por la posibilidad de que los elementos temáticos, que detectan como primordiales o señeros en el universo imaginario de un creador, pudiesen ser recurrentes y, por tanto, comparables en diferentes autores de varios ámbitos culturales. Los estudios temáticos estructuralistas, por su parte, también arrancan desde una perspectiva intratextual, pero con el objetivo de construir a partir de la arquitectura temática de los textos concretos una teoría general de la semántica narrativa. La tematología comparatista, en cambio, opera con elementos temáticos que reconoce como conectores intertextuales y, por lo tanto, la peculiar estructuración temática de cada texto es sólo un pretexto para ubicar después los textos en conjuntos relacionados debido a la presencia desigual del elemento temático compartido.*" *Ibidem.*, p.77.

12 La autora aclara que, en su caso, las definiciones *Stoff*, *tema* y *motivo* (*conceptos usuales también en la teoría de las artes plásticas*) se *ciñen expresamente al ámbito literario*. Y, *sin embargo, en relación con algunos de los elementos periféricos (leitmotiv, imagen) existen paralelismos que conviene utilizar.* *Ibidem.*, p. 115.

13 *Ibidem.*, pp. 78-119.

14 *Ibidem.*, p.122.

15 *Ibidem.*, pp.124-129.

16 La autora incluye en el apartado de los elementos temáticos humanos, las figuras sobrehumanas y otros elementos personificados. *Ibidem.*, p.124.

17 *Ibidem.*, pp. 94-95.

18 *Ibidem.*, p. 124.

19 *Ibidem.*, p. 125.

20 MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 124.

21 NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, op. cit., pp. 112-113.

22 Al igual que advierte Naupert, particularmente en el estudio de estos elementos, hay que tener en cuenta que, aunque se focaliza en su faceta temática, podrían entenderse también, desde una perspectiva formal, como ejercicio de estilística. *Ibidem.*, p. 106.

23 *Ibidem.*, pp. 113-114 y 125-126.

24 *Ibidem.*, p. 100.

25 *Ibidem.*, p. 105.

26 *Ibidem.*, p. 128.

27 En este sentido, la concepción de motivo funciona como término abstracto y englobador que estaría muy próxima a una de las diversas acepciones del término *Stoff*: "... un relato preexistente, un hilo narrativo que ofrece ya una mínima organización de acontecimientos y acciones con las consiguientes constelaciones de personajes". Y, en nuestro caso, a diferencia de lo propuesto por la autora, este concepto incluiría las experiencias y vivencias personales del autor, o las informaciones que pudiera haber recibido previamente. *Ibidem.*, pp. 81, 98.

28 *Ibidem.*, pp. 80-81, 94-95, 102, 128.

29 *Ibidem.*, p.100.

30 *Ibidem.*, p. 126.

31 *Ibidem.*, p. 96.

32 P. 388 de este documento.

33 MURO MUNILLA, Miguel Ángel: *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 136.

7.3. SEGUNDO NIVEL: el relato como *discurso*

7.3.1. Elementos textuales de la comunicación narrativa

El álbum ilustrado, como *sistema gráfico*, es un sistema de signos cuyo discurso se ensambla sobre un espacio gráfico cuyo fundamento son los principales elementos de significación visual: “la imagen como modo de representación de las cosas visibles o visualizables, y el texto como medio de designación y enunciación escrita”¹.

Tal como advierte Joan Costa, “lo que hace especialmente complejo el análisis del sistema gráfico es la diversidad esencial de cada subsistema, siendo cada uno de ellos de naturaleza diferente. De hecho, el *Texto* es el resultado de un sistema (alfabético) perfectamente definido por los signos que lo integran y por las reglas que normalizan su uso. La *Imagen* en cambio, no es un sistema combinatorio de signos independientes, como las letras del alfabeto, sino un sistema de representación por medio de figuras visuales”².

Desde el punto de vista de Todorov, la obra es al mismo tiempo historia y discurso: “existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer”³.

Para este autor, el análisis de este aspecto requiere un ejercicio de abstracción: “consideraremos el relato únicamente como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector”⁴. Todorov propone separar los procedimientos del discurso en tres grupos, los tiempos, los aspectos y los modos del relato: “*el tiempo del relato* en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; *los aspectos del relato* o la manera en que la historia es percibida por el narrador y *los modos del relato* que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia.”

Gérard Genette plantea el análisis del relato o discurso narrativo como “..., el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración”⁵. Así, el discurso depende de su relación con la historia que cuenta y de su relación con la narración que lo articula. Partiendo de ello y tomando como referencia la clasificación de Todorov arriba mencionada, propone una redistribución de aquellas categorías sobre una curiosa analogía y entiende el *relato* como “la expansión de un verbo”⁶. Genette ordena el análisis del discurso como si se tratara del estudio de una forma verbal, basándose en las siguientes categorías: el *tiempo* y el *modo* que actuarían al nivel de las relaciones entre *historia* y *relato*; y la *voz*, en el plano de las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*.

La naturaleza de los ejemplares estudiados vincula varios modos de expresión e implica el uso de dos códigos para la narración, por lo que el análisis del discurso

incluirá los medios lingüísticos, los recursos visuales y materiales de los que se sirve el autor para contar la historia. Sin embargo, en nuestro estudio, aunque partamos de su consideración como relatos soportados por el lenguaje escrito y por la imagen, nos centraremos en la narrativa visual del álbum, atendiendo principalmente a los recursos visuales y priorizando la **construcción y el discurso gráficos del álbum** a través de sus ilustraciones. Por ello, el análisis de ciertos elementos discursivos en estos álbumes se realizará considerando sus articulaciones generales y prescindiendo de los detalles literarios exhaustivos, optando por una simplificación de los sistemas de análisis propuestos por otros autores.

En su análisis textual del film, Casetti y Di Chio exponen el problema que, para algunos medios como el cine, supone la *representación* del mundo, advirtiendo sobre la doble ambigüedad que la propia palabra implica: “... ¿qué es la representación: el acto de reproducir o lo reproducido? ¿Aquello a lo que remite la reproducción o un sustituto convertido en autónomo?”⁷.

Haciendo nuestras estas reflexiones, la primera ambigüedad del término implica dos aproximaciones posibles al análisis de la representación del álbum: como «proceso» o como «resultado», es decir, desde un acercamiento de carácter generativo o desde un enfoque de carácter estructural. Por ello, al encarar el análisis de la representación y plantear sus niveles de estudio, se puede hablar también de etapas u operaciones productivas, teniendo en cuenta además que, en la superficie del objeto terminado, se pueden apreciar también los trazos genéticos y las marcas productivas⁸. Y, en cualquier caso, tal y como afirman los autores, la representación del mundo posible siempre queda sujeta a dos parámetros determinantes que la dirigen: el espacio y el tiempo.

Esta última idea la plantea también Varilla con respecto a la narración gráfica: “..., parece obvio insistir en la interrelación entre los conceptos de espacio y tiempo como elementos constitutivos de la idiosincrasia propia de la narración gráfica”⁹. Por ello, tal como indica Muro, el análisis del tiempo debe atender a los significantes temporales específicos, los elementos que ofrece el texto y sus articulaciones y, también, en el ámbito de la narrativa gráfica, tener en cuenta aquellos otros significantes de índole visual y espacial¹⁰.

Zaparaín y González, en su estudio sobre la construcción gráfica del álbum y sus recursos propios, agrupan a estos en torno a dos categorías diferenciando entre *espacio narrativo* y *espacio plano*¹¹. El espacio narrativo, propio de los medios secuenciales, se corresponde a una visión vinculada al continuo movimiento que prioriza lo literario. El espacio plano, centrado en la bi-dimensionalidad del soporte, privilegia lo compositivo y lo pictórico.

En el ámbito del cómic, Román Gubern se refiere a dos órdenes de espacio, distintos pero inseparables: “al de la superficie del papel sobre el que se dibuja o imprime la viñeta y al espacio figurativamente representado por el dibujante”¹². Además del bidimensional existe un tercer espacio, al que Gubern define como espacio virtual, denominado en el cine *campo en profundidad*, y que el autor bautiza como *campo longitudinal*, para referirse a la porción de espacio longitudinal representado en un encuadre. A este espacio virtual asocia cuestiones relativas a la distribución y representación de las figuras en él o a los problemas de la representación en perspectiva.

Atendiendo a la terminología utilizada por estos autores, también en nuestro análisis ordenaremos los elementos del discurso gráfico según tres categorías, distinguiendo *espacio narrativo* de representación, *espacio plano* y *espacio representado*.

Se perfilan así varios niveles en los que centraremos el estudio del discurso:

El análisis del *espacio narrativo* de representación atenderá a las cuestiones de la imagen secuencial. Desde el punto de vista generativo, prestaría atención a la selección de escenas, personajes, espacios y lugares, y el modo de encuadrarlos y articularlos para lograr una narrativa gráfica coherente. Desde el punto de vista estructural, consideraría tres «aspectos» primordiales: los contenidos de la imagen, su presentación y las relaciones entre cada imagen con la precedente y la siguiente¹³.

El *espacio plano* hará referencia al soporte en cuanto superficie bidimensional sobre la que se distribuyen los elementos gráficos, en su vertiente topológica. Y el análisis del *espacio representado* se centrará en el espacio tridimensional y los elementos plásticos que nos presenta la imagen.

Este análisis del espacio se completará con las tres categorías introducidas por Genette y mencionadas al inicio: tiempo, modo y voz.

Teniendo en cuenta que el uso de las diferentes capacidades comunicativas del texto y de la imagen es esencial en la confección del álbum ilustrado y que su empleo competente incrementa su potencial significativo, se prestará atención también a las relaciones entre ambos códigos.

El empleo competente de las diferentes capacidades comunicativas del texto y de la imagen es esencial en la confección del álbum ilustrado, favorecido por la combinación de ambos.

Por otro lado, siguiendo la estructura planteada para el análisis del relato como historia, también aquí se tendrán en cuenta los diferentes estadios de significación en función de los tres procedimientos analíticos (descriptivo, identificativo e interpretativo):

ANÁLISIS NARRATIVO			DESCRIPTIVO	IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO	ELEMENTOS TEXTUALES	ESPACIO	RECURSOS DEL ESPACIO NARRATIVO		
			RECURSOS DEL ESPACIO PLANO		
			RECURSOS DEL ESPACIO REPRESENTADO		
		TIEMPO			
		MODO			
		VOZ			
		RELACIONES TEXTO E IMAGEN			

7.3.1.1. RECURSOS DEL ESPACIO NARRATIVO

La naturaleza estática del espacio bidimensional de los álbumes necesita de la secuenciación visual de las imágenes fijas para incorporar el paso del tiempo, el movimiento y el espacio en una historia. Las acciones de los personajes están sujetas a los condicionamientos de la fragmentación actorial a través de diferentes porciones de tiempo o instantáneas. El autor-ilustrador deberá seleccionar y representar esos momentos oportunos de espacio y tiempo significativos y ensamblarlos en un determinado orden y forma para articular la narración.

La secuenciación de las imágenes implica la gestión de los encuadres y su montaje posterior que, en el caso del álbum ilustrado, está determinado por su soporte y la paginación. De todo ello dependerá que la percepción final del relato resulte coherente.

Gubern, en su estudio específico sobre el lenguaje de los comics, entiende que éstos, como cualquier otra estructura narrativa, se pueden dividir en unidades básicas. Entre ellas, considera a las «viñetas» como las «unidades significativas» de montaje, refiriéndose a ellas como «pictogramas»¹⁴: «representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic»¹⁵. Sin embargo, aclara que esta unidad respondería a los aspectos del montaje desde su consideración gráfica, muy diferente del montaje como estructura narrativa. “En este sentido, las unidades narrativas y dramáticas tanto del cine como de los comics son la «secuencia», definida por su unidad de acción dramática, la «escena», definida por su unidad de tiempo y/o lugar y, en última instancia, el «plano» y la «viñeta», que guardan cierta analogía funcional entre sí”¹⁶.

También Muro adopta como unidad de análisis en su investigación del cómic la viñeta pues, aunque presenta dificultades “según los grados de coincidencia entre la delimitación formal y la de contenido; ...”¹⁷, físicamente se muestra bien delimitada. Al igual que Gubern, Muro destaca dos efectos, el narrativo y el plástico, implicados en las operaciones de montaje y disposición física de viñetas sobre una superficie. El autor diferencia dos tipos de unidades resultantes de la combinación y yuxtaposición de viñetas: físicas o espaciales y narrativas, que funcionan como unidades significativas y no como simple reparto de material. Respecto a las unidades narrativas, desde una orientación semántica, equipara la viñeta a algunas unidades cinematográficas como el plano o el plano secuencia y, rebasando la viñeta, la escena o la secuencia¹⁸.

Barbieri utiliza la distinción entre *tiempo presentado* y *tiempo relatado* como criterio apto para definir lo que él denomina escena (o secuencia continua) en el relato en cómic; especificando que, en la escena, el tiempo representado tiende a coincidir con el tiempo interior relatado¹⁹. En algunos de los ejemplos que presenta, varias viñetas constituyen una escena que se separa de la siguiente, también compuesta por viñetas, mediante un salto temporal no representado.

En su análisis del álbum, Zaparaín y González utilizan los términos viñeta y escena para designar las unidades de montaje²⁰. Por su parte, Boch se refiere a éstas como escenas (advirtiendo previamente de la ambigüedad de significados que yacen en este vocablo) y, comparando la terminología técnica empleada en la historieta, plantea la semejanza entre ambos términos: “Simplificando, podríamos decir que la escena sería al álbum lo que la viñeta al cómic”²¹.

En nuestro caso, para definir las unidades básicas en la narrativa gráfica, nos inclinamos por utilizar, de una parte, la denominación de *ilustración narrativa*²², para referirnos a la unidad de montaje equivalente a la viñeta y, por otro lado, el término genérico de *escena* para nombrar a cada uno de los momentos o fragmentos narrativos representados por el ilustrador, dotados de significado, donde la acción (o acciones) representada se sucede con unidad de duración; de tal manera que la variación de escena supondrá un salto temporal, un cambio de espacio o de acción.

A su vez, estas escenas o unidades significativas son susceptibles de ser descompuestas en enunciados que sinteticen las acciones o elementos presentados en ese momento del relato, estableciendo relaciones con las unidades definidas ya al analizar el relato como historia.

Desde el punto de vista del proceso creativo, creemos que la *escena* hace referencia a la elección del momento significativo, a las acciones determinadas por Vernon-Lord, mediante las que el ilustrador puede: “Considerar qué pasajes del texto se pueden ilustrar y cuales no” o “Valorar en qué punto de la acción se puede congelar una imagen, cómo y por qué, con respecto a las anteriores y posteriores”²³.

En definitiva, la selección de escenas iría acompañada de la elección de sus encuadres, la distancia y el ángulo que sean más propicios para su apreciación y su localización con respecto al resto de secuencias; tal y como indica Eisner en la práctica del cómic: “La interpretación de los elementos dentro de la viñeta, la disposición de las imágenes y su relación entre sí en la secuencia son la «gramática» básica con la que se construye la historia.

En la narración visual, la tarea del guionista/dibujante es registrar un fluir de experiencias y mostrarlo tal como sería captado por la vista del lector. Eso se consigue desmenuzando arbitrariamente el curso de experiencias en segmentos o escenas «congeladas» y encerrándolas en el interior de una viñeta”²⁴.

Sin embargo, adaptando al álbum las reflexiones de Varillas²⁵ sobre la simultaneidad en el comic, es necesario puntualizar que la *ilustración narrativa* no tiene porque mostrar una única acción ni la sucesión de *ilustraciones* tiene porque ser percibida de forma lineal.

7.3.1.1.A. EL ENCUADRE

La representación gráfica llevada a cabo sobre las páginas de un álbum precisa límites y supone un *encuadre* que genera una porción espacial seleccionada, denominada *campo*. La selección visual implica una elipsis espacial, *fuera de campo*, que oculta ciertos elementos que también pueden tener relación con el relato.

Al igual que reflexiona Genette en su estudio sobre el modo en que se regula la información en el relato escrito: “El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice”²⁶; también en el relato con imágenes, la ausencia o la presencia parcial de ciertos elementos que oculta la narración visual a través de los encuadres, invita al lector-espectador a completar escenas (metonimia) y, en ocasiones, a avanzar en el desarrollo de la historia.

En relación al lenguaje del comic, Eisner, hace la siguiente reflexión en torno al carácter decisivo del encuadre en la configuración de la viñeta, que podemos extrapolar al encuadre en el álbum ilustrado: “En general, la creación de la viñeta empieza con la selección de los elementos necesarios para la narración, la elección de una perspectiva desde donde pueda verlos el lector, y la determinación de la parte de cada símbolo o elemento que aparecerá en la viñeta.”²⁷.

Los encuadres de las ilustraciones ofrecen **puntos de vista gráficos** que, espacialmente, también responderían a la pregunta que Genette asocia al término de «foco narrativo» en el relato escrito: “¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?”²⁸. Este autor diferencia distintos tipos de *focalización* que se especificarán más adelante, en el apartado dedicado al *modo del relato*.

Para la historia gráfica, Varillas plantea la posibilidad de que aparezcan diversos puntos de vista o “perspectivas” desde las cuales se recibe un suceso, en función de las intenciones del autor. El autor marca la diferencia entre el punto de vista, alusión a “lo que vemos y cómo lo vemos”, y la voz narrativa, en referencia a “quién nos cuenta lo que vemos”²⁹.

Por su parte, Munilla prefiere diferenciar las nociones de perspectiva y actitud, reservando la primera para el ámbito físico y la segunda para referirse a un concepto más próximo a la modalidad de relación establecida entre el narrador y la historia narrada, en lo referente a su disposición intelectual, ideológica, moral o emocional³⁰.

Bosch, en su estudio del álbum sin palabras, clasifica el punto de vista en relación al personaje que mira la escena, diferenciando entre puntos de vista objetivo y subjetivo, según ofrezca una visión externa de la escena o bien se proyecte a través de alguno de los personajes del relato³¹.

Zaparaín y González también plantean la necesaria articulación entre los puntos de vista visibles en las ilustraciones para la construcción narrativa de un relato. A través de ellos se modula el *espacio narrativo* que, desde la posición y el contexto, define o apoya la acción³². Estos autores plantean un *esquema escópico general perceptivo*³³ donde sintetizan los distintos puntos de vista narrativos comunes a las artes escénicas y su adaptación al entorno de los álbumes.

El *campo* o zona seleccionada es la zona más *objetiva*. Por contrapunto, esta selección evidencia los llamados *fuera de campo*, o zonas que, si bien quedan fuera del marco, son intuitas por el espectador. Los autores distinguen:

- *Fuera de campo externo objetivo* (FCEO), que incluiría aquellas zonas próximas al propio *campo* y que aparecerían con una variación o ampliación del encuadre. En el lenguaje del álbum, la desaparición de campo de ciertos elementos o su apreciación parcial es útil a la hora de crear expectativas en el espectador que influyen en el avance de la historia. El punto de vista objetivo corresponde a un lugar privilegiado de visión de un espectador invisible y elige la mirada adecuada según la situación. Podrá cambiar de personaje, desplazarse por la acción o mantenerse quieta; y ofrecerá al espectador la mejor situación respecto a la historia.

- *Fuera de campo externo subjetivo* (FCES), o mundo no visible del supuesto observador que, sin embargo, se hace presente por la elección del propio encuadre. Su mirada y los cambios en el punto de vista reflejan distintas posiciones y distancias respecto a la historia narrada. En el punto de vista subjetivo, la mirada se reduce a un protagonista con el que el espectador se identifica.
- *Puesta en abismo* (PA) cuando la mirada se aleja hasta poder observar al propio observador, su realidad, su alrededor y lo que mira, desvelando el sistema de producción. Posee carácter de metaficción pues en la representación se incluyen los mecanismos de ficción utilizados para realizarla. La situación del punto de vista en abismo suele desvelar al espectador la ficción en el relato.
- *Fuera de campo interno* (FCI) referido a las zonas sugeridas en un *cuadro dentro del propio cuadro* y que refuerzan el marco general mediante la representación de ventanas, puertas o espejos; o aquellos elementos ocultos por la interposición de otros pertenecientes al campo. La aparición de ciertos elementos (escaleras, libros, cajas, cartas, mapas o dibujos) evoca, dentro de la escena, otros mundos no visibles.

Los autores incluyen, además, el llamado *fuera de campo intersticial* o *cesura*, propio de los álbumes y generado por la secuenciación y la separación entre imágenes; producida por el espacio en blanco y el *paso de página* y que provoca el corte entre espacios y situaciones. En ciertos álbumes, este salto entre imágenes es utilizado para transmitir estados diferentes de los personajes.

La elección del punto de vista y del campo conlleva la planificación y el ángulo de visión.

La configuración del encuadre implica seleccionar el tamaño de lo representado y la porción de espacio incluido en sus límites. Cada posible encuadre se denomina plano y, en consecuencia, la **planificación** se refiere a la narración por planos. Esta selección del encuadre sobre las relaciones de escala con lo representado según las dimensiones de la figura humana. En la narrativa visual, la taxonomía más común es:

- *Gran plano general* (GPG) o plano descriptivo del escenario donde se desarrolla la acción, en el que la figura humana a penas se aprecia.
- *Plano general largo* (PGL) supone un acercamiento al personaje respecto al plano anterior, pero manteniendo una visión amplia, panorámica, paisajística o descriptiva de los participantes en la acción.
- El *plano general* (PG), también llamado entero, total o de conjunto, describe el lugar donde se desarrolla la secuencia, pero la dimensión del espacio representado se aproxima a la de la figura humana completa. El sujeto, o grupo de sujetos adquiere protagonismo, más notable en las escenas de acción.
- *Plano general corto* (PGC) si el plano de cuerpo entero encuadra a las figuras sin que reste a su alrededor un margen apreciable.
- *Plano americano* (PA) o plano tres cuartos, que presenta la figura seccionada a la altura de la rodilla. Plano intermedio en la escala, apto para mostrar acciones pero, además, dada la proximidad del personaje, para apreciar con claridad sus rasgos de expresión.

- *Plano medio* (PM) secciona al personaje a la altura de la cintura, por lo que se aprecia aun mejor su expresión, aunque guardando una distancia prudencial.
- *Primer plano* (PP) corta por los hombros la figura permitiendo acceder fácilmente a su estado anímico.
- El *gran primer plano* (GPP) plantea un enfoque visual centrado en una zona muy determinada de la figura u objeto.

Según Varillas, en las historias gráficas resulta común introducir la historia con una exposición de sus componentes mediante el uso de pasajes descriptivos que aprovechan el plano general largo, el plano general o el *zoom* para hacer presentaciones objetivas de los personajes en su contexto, o muestras de localizaciones espaciales en donde tendrá lugar la acción. Estas descripciones suelen incluir “algún elemento de narración latente”³⁴. El autor revisa cómo algunas recreaciones espaciales son susceptibles de lecturas simbólicas cuando la visión del contexto en una situación de diálogo intensifica su contenido: “la escena de situación se convierte en un claro elemento simbólico con una participación activa en la narración (hablaremos inmediatamente del uso de los escenarios como elemento simbólico-denotativo)”³⁵.

La variación del encuadre también influye en el tipo de visión, objetiva o subjetiva, siendo favorable a la primera el uso constante de encuadres amplios (plano general y plano americano). Más propia es de la visión subjetiva es la alternancia de los encuadres cerrados (planos medios, primeros planos y planos detalle)³⁶.

El *plano secuencia* (PS), aunque imposible técnicamente en el interior de un álbum, podría encontrar su equivalencia en una composición panorámica horizontal a doble página, en la que se refuerzan las direcciones de la lectura occidental.: “A través de ella se invita a una transición de la mirada, que el lector siempre podría transgredir, ...”³⁷.

El encuadre también se ve modificado por el ángulo de visión, o lugar físico desde el que se registra la escena. Los criterios de elección del ángulo pueden variar según su referente.

Cuando la planificación se elabora en base a la figura humana el *ángulo de visión*, la inclinación de la escena respecto a la horizontal, se ajustará a la mirada de los personajes y su uso deberá acompañar a las diferentes intenciones narrativas:

- *Ángulo medio* si la realidad se representa a la altura de sus ojos. Tal como indica Bosch, este ángulo *neutro* favorece la inmersión del lector en la historia y su identificación con el posible espectador³⁸.
- *Ángulo picado* cuando la acción se muestra desde arriba y *cenital* si el picado es absoluto.
- *Ángulo contrapicado* si la acción se presenta desde abajo y *ángulo nadir* cuando el contrapicado es absoluto, situado en la vertical y por debajo del sujeto.

Si el referente es la línea de horizonte, el criterio de elección del ángulo dependerá de su nivelación con ella, surgiendo el ángulo aberrante cuando resultan imágenes muy desequilibradas que desorientan al lector.

Cada detalle de la planificación en relación al ángulo de visión elegido nos puede dar indicios de cómo las imágenes acompañan al hilo argumental. La angulación, o situación del espectador respecto de la escena, se puede situar al mismo nivel, por encima o por debajo de los momentos y centros de interés; las perspectivas pueden ser constantes o variables, lo que refuerza o subvierte la percepción del espectador.

7.3.1.1.B. EL MONTAJE

El lenguaje señaladamente visual de los álbumes, fundamentado también en el relato con imágenes, descansa en una sólida lógica secuencial donde el montaje es imprescindible para la creación de sentido y la gestión del tiempo y el espacio de la narración. Las narraciones gráficas, a diferencia de las literarias, no están sujetas a una estricta linealidad permitiendo una exposición simultánea de los hechos. Por ello, la selección de las imágenes, su ordenación y la transición de unas a otras, sea mediante los espacios intermedios visibles entre ellas o a través del cambio de una a otra página, son instrumentos fundamentales en la secuenciación; utilizados para engendrar expectativas y estructurar la narración.

En sus apreciaciones en torno a la “topografía del espacio narrativo” en el cómic, Varillas destaca cómo en la narración gráfica “A partir de imágenes fragmentadas, voluntariamente selectivas y por tanto parciales, el lector-espectador se ve empujado a conformar una imagen mental global del escenario de la acción”³⁹. La secuenciación es, tal como dice este autor, una de las cuestiones básicas para entender la narrativa gráfica, pues es en la progresión de las distintas unidades que el discurso adquiere su sentido⁴⁰. Y en esa sucesión será decisiva la competencia del autor para seleccionar los momentos decisivos y que limitan la elipsis, el vacío entre imágenes en el que el lector debe completar por sí mismo su sentido y continuidad.

A este respecto, atendiendo a las consideraciones de Muro en torno al cómic, extrapolables al álbum ilustrado, en el montaje –dado que la conexión entre ellas entraña la conexión de elementos diferentes que comparten componentes comunes– la operación latente en la sintaxis de las imágenes es la metonimia⁴¹. Así será conveniente que nuestro análisis entienda las elipsis y el modo en que se recrean los fragmentos omitidos, constituyendo las relaciones entre dos unidades narrativas que el lector debe vincular.

Zaparaín y González diferencian dos modalidades de montaje, refiriéndose al corte físico del cambio de página como *montaje externo*, y englobando bajo el término de *montaje interno* el resto de cortes que se realizan dentro de la misma⁴²; permitiendo que los elementos de una misma página y de las imágenes que alberga se relacionen entre sí⁴³.

La página permite un análisis compositivo que reservamos para un apartado posterior, centrándonos aquí en ciertas cualidades asociadas a los libros, eficaces como recurso a la hora de emular la transición espacio-temporal necesaria en la construcción del montaje narrativo. La dirección de la lectura occidental, de arriba abajo y de izquierda a derecha, conduce la mirada hacia el ángulo inferior derecho, asociando ese vector dominante en el tiempo de lectura con el avance del relato y, por lo tanto, el pasado con la parte izquierda de la página.

El paso de página supone una fractura entre planos y circunstancias, y la doble página puede sugerir el movimiento. Si bien, estrictamente hablando, el movimiento es imposible en este medio estático, la ilustración a doble página presenta una alternativa a la panorámica cinematográfica en sus tres variantes⁴⁴: (1) panorámica descriptiva, al abarcar un escenario; (2) panorámica de acompañamiento a la acción de un personaje, y (3) panorámica de relación, cuando establece un vínculo entre varios elementos visuales de interés. Es ésta última la que denota un alto grado de intencionalidad por parte del autor.

La imagen de un álbum ilustrado debe tener sentido por sí misma, pero también en el conjunto articulado que avanza con el resto de imágenes y texto. En las imágenes secuenciales de un álbum, la variación de los elementos gráficos y la ordenación de los sucesivos planos deben tener en cuenta su **continuidad** para conseguir fluidez narrativa. Dicha continuidad afecta a aspectos formales muy diversos que es necesario armonizar: el salto proporcional entre la escala de un plano a otro, la luminosidad, la gama cromática o la similitud de todos aquellos elementos y detalles que caracterizan a los personajes e intervienen en la escena representada. Sin embargo, la dimensión más relevante en el logro de la continuidad se encuentra en la lógica de las direcciones inducidas por los movimientos y miradas de los personajes, sujetos también a los que marca la dirección de la lectura.

Aunque no hay normas fijas que regulen el montaje, los criterios de ordenación en el discurso están sujetos no solo a las relaciones causales o a los criterios espacio-temporales lógicos sino, también, a las intenciones expresivas del autor⁴⁵. Por ello, resultará de interés analizar el ritmo narrativo entre las dobles páginas del álbum, su evolución, la progresión, los giros y el modo en que el autor acata o contraviene la continuidad entre los planos para acompañar el efecto deseado.

Para entender la construcción del discurso y su ritmo narrativo, Varillas considera esencial precisar el tipo de transiciones entre viñetas, proponiendo para ello la tipología elaborada por Mc Cloud en base a los criterios de contigüidad o de ruptura temporal y espacial⁴⁶. En nuestro caso, desarrollaremos el estudio de las transiciones tomando como unidad narrativa la *escena*, definida previamente, y adoptando la misma clasificación:

- *Transiciones momento a momento*: cuando las dos imágenes, sucesivas y separadas por un breve segmento elíptico entre ellas, plantean estados diferentes de una única acción protagonizada por el mismo personaje
- *Transiciones acción a acción*: muestran acciones diferentes, en las que uno o varios elementos comparten protagonismo, indicando la consecución de una a otra (o la transición a otras), formando parte ambas de una sola secuencia. Suelen ser muy útiles a la hora de mantener el ritmo, ayudando al avance de la acción.
- *Transiciones elemento a elemento*: cuando, en una misma escena, cada imagen enfoca la atención en elementos o personajes diferentes. A diferencia de las anteriores transiciones, el protagonismo visual en este caso es compartido entre distintos personajes.
- *Transiciones escena a escena*: donde cada imagen se refiere a una escena diferente, resultando mayor salto espacial y/o temporal.
- *Transiciones aspecto a aspecto*: las distintas imágenes muestran distintos elementos, detalles y aspectos de un único lugar o situación, incluso en un mismo

instante. El uso de este tipo de transición, en la que el tiempo no es tan relevante, resulta oportuno para crear ambiente y efectos líricos.

- *Transiciones non sequitur*: se rompe la lógica en la relación entre imágenes, aunque puedan mantenerla internamente de forma simbólica.

Según las apreciaciones de Varillas, el ritmo narrativo es uno de los factores determinantes a tener en cuenta en la elección de cada transición. Y, al igual que en el cómic, también se puede recurrir al denominado *raccord*⁴⁷ para suavizar la ruptura producida en la transición entre imágenes.

Sobre una clasificación previa propuesta por Gasca y Gubern, Varillas tipifica los *raccord* más frecuentes en las historias gráficas según sean espaciales, de acción y de movimiento.

En el *raccord espacial* se produce una continuidad de lugar entre viñetas, aunque no siempre se mantenga la unidad temporal; pudiendo incluso desaparecer las divisiones entre ellas hasta integrar el *raccord* en una sola viñeta o página⁴⁸.

En relación al uso de la página como unidad relativa, Varillas nos recuerda el denominado *dibujo trayecto* comparable, según él, al *travelling* cinematográfico, donde el personaje se mueve sobre un único fondo contextual mientras el espectador observa su itinerario⁴⁹.

En su estudio sobre las narrativas del cómic, García Sánchez explica cómo en el *dibujo guía o trayecto*, el desplazamiento de la figura en el espacio conduce la secuencia y marca la linealidad de la historia, posibilitando seguir su discurrir narrativo⁵⁰. El *dibujo trayecto* permite reconocer transiciones espaciales y temporales en una sola ilustración⁵¹.

El *raccord de acción* intenta reflejar en viñetas sucesivas el desarrollo de un mismo acontecimiento, equiparándose a las transiciones momento a momento, acción a acción o incluso elemento a elemento⁵². Por este motivo, Varillas recomienda reducir el uso de la expresión *raccord de acción* para los casos en que haya “una intención de continuidad parcial o total entre la gestualidad o la interacción entre personajes de una viñeta y otra”⁵³.

En el *raccord de movimiento*, un mismo elemento se desplaza entre viñetas independientemente de sus límites. Suele coincidir con el *raccord espacial* y casi siempre implica el *raccord de acción*⁵⁴.

Varillas señala que, en aquellas transiciones que suponen una interrupción espacial o temporal brusca, serán las didascalias señaladoras o los indicadores los que informarán al lector acerca del carácter de la transición, es decir, del intervalo temporal o el desplazamiento espacial entre imágenes⁵⁵.

7.3.1.2. RECURSOS DEL ESPACIO PLANO

En las historias gráficas, cada unidad fundamental se corresponde con un elemento del lenguaje visual que no siempre toma la misma forma en su representación.

Para el caso que nos ocupa, como ya se dijo más arriba, utilizaremos la denominación de *ilustración narrativa* para referirnos a la unidad de montaje equivalente a la viñeta en el cómic, y emplearemos *escena* para cada uno de los fragmentos narrativos con unidad de acción representados por el ilustrador.

En el álbum ilustrado la escena puede ocupar la ilustración completa o compartir espacio con otra escena, conteniéndola a modo de ventana, bien yuxtapuesta o superpuesta, en cuyo caso sí nos referiremos a ellas como viñetas. A su vez, cada ilustración puede ocupar la página sencilla, rebosarla, abarcar la página doble o compartir espacio en la página con otra ilustración recibiendo el mismo nombre de viñetas. En tal caso, las clausuras posibles se producen en el salto o en el paso de página y al pasar de una viñeta a otra.

Tal como expone Varillas, a diferencia de la linealidad dominante en la recepción literaria, la narración gráfica hace posible una exposición simultánea que tiene a la página como exponente superior. Esta, además de ordenar el ritmo narrativo, funciona como marco virtual y formal de esa narración independientemente de los escenarios que en ella se representen. La calidad narrativa dependerá de la “simbiosis entre los escenarios de la historia y el uso de la página como escenario, mayor será la calidad de la narrativa del cómic”⁵⁶.

El estudio de los atributos gráficos y plásticos es fundamental para entender el modo en que el significado del álbum se transmite visualmente. La página como unidad aislada, o la doble página como elemento básico en la articulación del álbum, son susceptibles de este análisis que atiende a los códigos gráficos en él utilizados y a su sintaxis.

Todos los elementos componentes de la página, tanto el contenedor (la propia superficie del soporte) como su contenido (la *mancha* impresa, el texto escrito considerado como una categoría de la imagen y las ilustraciones), necesitan de una articulación que les dote de sentido. Esta composición es la responsable de agrupar y ordenar, según una premisa, los significantes visuales, en orden a obtener imágenes provistas de significado, alcanzando así el efecto estético, comunicativo o narrativo deseado. Sería confuso afirmar que en el marco de los estudios de la imagen ciertas composiciones poseen significado unánime. Sin embargo, presentaremos ciertas pautas, ciñéndonos a un criterio funcional basado en los parámetros establecidos por otros autores/as, que nos permitan estudiar la anatomía de la página: sus componentes principales, sus cualidades, su orquestación y los significados en que todo ello desemboca.

Tal como explicitan Gasca y Gubern para el caso de la puesta en página en el cómic; “la puesta en página supone una opción editorial decisiva, pues determina una estructura plástica y narrativa a la vez”⁵⁷.

7.3.1.2.A. SOPORTE Y ESPACIO-FORMATO

Van der Linden introduce uno de sus estudios sobre el álbum argumentando su identidad como soporte: “Espacio, superficie o conjunto, el álbum es, ante todo, un soporte blanco”⁵⁸. Y señala el pliego, división en dos partes de la superficie, como elemento distintivo respecto a otros soportes⁵⁹.

El tamaño y el formato del soporte-libro, aunque externos al encuadre, interfieren y dirigen el contenido de la página, pues ambos prestan el marco donde emplazar los elementos. El álbum, estructurado conforme a las proporciones de la doble página, puede dosificar sus componentes sobre ella sin atender a cada una de forma individual.

El formato o relación existente entre los lados del soporte, incluye también su posición, vertical u horizontal. Un determinado encuadre aportará valores expresivos y tiempos de lectura muy distintos dependiendo de esta relación con el formato y el tamaño del soporte.

Tal como expone Barbieri para el caso del cómic: “del modo en que se correspondan los distintos elementos de la página dependerá la lectura que se haga de ella”⁶⁰.

En términos perceptivos, la mirada, en busca de la estabilidad, impone a todos los soportes un eje vertical o *eje de sentido*, y un referente horizontal o *base horizontal estabilizadora*⁶¹. En cualquier espacio, la información visual del área axial y de la mitad inferior atraerán inicialmente la atención. Influenciada, además, por los hábitos occidentales de impresión y de lectura, la mirada favorece el sector inferior izquierdo de cualquier campo visual⁶². Ello permite que en estas zonas se dispongan grandes pesos visuales sin que por ello se desequilibren. Contrariamente, el contenido visual localizado en zonas de tensión, que no se ciñen al recorrido más estable, adquirirá más peso o «fuerza de atracción para el ojo»⁶³. Por ello, la localización del contenido visual sobre el soporte es decisiva en la composición. Los elementos dominantes se aprecian más ligeros a la izquierda, pudiendo comunicar agolpamiento al situarlos a la derecha. Lo habitual es que el texto se concentre en las páginas pares a la izquierda, dejando la derecha para las ilustraciones⁶⁴.

Según indican Zaparaín y González, en la relación entre dos páginas contiguas, “la izquierda y la derecha tienen distintos valores que un buen álbum no pasará por alto, a menudo empujando hacia la derecha los detalles más significativos (por ejemplo, del protagonista) y reservando la izquierda para aspectos más generales de la escena”⁶⁵. La ilustración también puede oponerse a la dirección habitual de lectura, izquierda a derecha en occidente, y disponer el movimiento a la inversa, provocando la sensación de amenaza⁶⁶. Estos autores argumentan, además, cómo el desequilibrio existente entre el dinamismo de la cara derecha y el estatismo de la izquierda, donde comienza la lectura, se compensa por la localización del texto (más estable) en ésta última, reservando la imagen para la zona derecha que dará paso a la siguiente situación⁶⁷.

Tal como advierte Bosch, en cada álbum, y según los autores, la unidad de secuencia varía de la página sencilla a la doble página. El grado de fragmentación nos lo dará la relación entre el número de escenas y el número de páginas destinadas a contar la narración, siendo común al álbum una fragmentación regular en la que el número de escenas se asemeje al de páginas, ocupando cada una de ellas la página sencilla; o bien, que sea la mitad y cada escena ocupe una doble página. El tipo de fragmentación y el contenido de la escena será determinante para definir el ritmo de la narración⁶⁸.

Como parte del proceso creativo, las decisiones sobre el tipo de fragmentación hacen alusión al necesario estudio, por parte del ilustrador, del ritmo secuencial y de su diagramación: “Estudiar una secuenciación posible en la medida en que se pueda

mantener un ritmo secuencial constante” y “Diagramar dicha secuenciación en imágenes cerradas o abiertas, grandes o pequeñas, centradas o descentradas, etc.”⁶⁹.

7.3.1.2.B. COMPONENTES DEL ESPACIO DE LA PÁGINA

A este primer encuadre que supone la propia página o la doble página, se suman otros componentes formales a los que García Sánchez califica como *unidades estructurales* y define como “el armazón que sustenta todo el esquema narrativo”⁷⁰.

Este grupo de elementos referidos a la estructura gráfica del álbum estaría integrado por los marcos internos a la página, definidos por los márgenes (superficie blanca de la página que rodea la caja de texto), los números de página, los elementos icónicos (fotografía e ilustraciones) y los espacios limpios. Según entiende Satué, de la interacción de estos elementos depende el diseño o la «arquitectura gráfica» del libro⁷¹.

Tal como Satué nos explica, en las páginas de texto, éste se suele presentar en forma de *bloque* o *columnas* tipográficas tradicionalmente del cuerpo 12, pudiendo aumentar, hasta 24 como máximo, en libros de gran formato o temática infantil. El *folio* o *foliado* alude a la numeración de la página y el *folio explicativo* o *historiado* va acompañado, además, del nombre del capítulo, el título de la obra o el nombre del autor. Si el libro se divide en capítulos con título, éstos se suelen situar en páginas blancas impares. En ocasiones pueden guiar, avanzar o crear expectativas en el lector, o bien ser indicadores de un cambio de espacio o de lugar, ayudando a la comprensión del relato. Al final del capítulo, el texto puede adoptar formas tipográficas singulares: la *copa medicea* clásica (en forma de copa renacentista, con pie), la *base de lámpara* (en forma de triángulo invertido) o el, calificado más exótico según este autor, *triángulo español* (con la última línea del texto centrada o epigráfica)⁷².

Para abordar la clasificación de los elementos significativos en que se fundamenta el lenguaje visual de los álbumes, partiremos de la estructuración que Llop plantea en su estudio sobre ciertos principios que rigen el diseño en el entorno del sector editorial. La autora distingue, de entre estos elementos que define como «objetos gráficos»⁷³, los pictóricos (la fotografía o la ilustración) y los no pictóricos (la forma tipográfica, los ornamentos, las cajas contenedoras y los elementos de enlace); diferenciando además las funciones que estos desempeñan en la representación e interpretación del mensaje según su grado de iconicidad⁷⁴.

A los **objetos gráficos no pictóricos**, dado que carecen de significación por sí solos, esta autora atribuye una función abstracta a nivel icónico en la composición:

- En el extremo de la escala de iconicidad y con un alto grado de abstracción, asocia la «forma tipográfica»⁷⁵ a significados simbólicos. Según la autora, el estilo formal de las letras está ligado a la estética de la época o momento histórico en que se diseñaron, utilizado como criterio de clasificación tipográfica (romana, gótica, humanista). A estas asociaciones temporales suma la capacidad de transmitir un cierto tono emocional (alegría, enfado, sorpresa), relacionado con sus cualidades físicas (redondez, densidad, grosor).

- Las figuras ornamentales como frisos, grecas, orlas, festones, ... pueden utilizarse como motivo principal y sugerir, también, una época o transmitir un valor emocional; o servir como figuras complementarias, enlaces entre objetos gráficos.
- Las formas contenedoras, o formas geométricas sencillas, son superficies planas delimitadas por una línea de contorno (visible o invisible), cuya función es contener otros objetos, o bien la forma tipográfica, y distinguirlos del fondo.
- Los elementos de enlace pueden unir o separar objetos gráficos. Aunque su significación no es relevante, son primordiales en la interpretación del contenido por aclarar las relaciones entre sus diferentes componentes morfológicos. Y se clasifican en visibles e invisibles.
 - Los enlaces visibles, herencia de los orígenes de la compaginación tipográfica, completan o resaltan partes de la composición. La autora incluye en ellos los bordes gráficos, los filetes y los elementos de contracaja,
 - Los enlaces invisibles hacen referencia al «espacio en blanco», ya sean márgenes o centros de atención, y su función es reforzar la relación entre los objetos gráficos.

Tal como precisa Muro⁷⁶, aunque la mayoría del componente verbal se corresponde con la lengua natural, la narración gráfica asume también otras formas, a camino entre lo verbal y lo icónico, como la onomatopeya o los sonidos inarticulados que dotan de ruidos y sonidos a la escena. La onomatopeya, localizada fuera del globo en el fondo, conjuga la expresividad fonética y visual.

Al margen del texto narrativo, Bosch menciona, de entre los textos en el álbum, el denominado intra-icónico o connatural al signo icónico representado para referirse a las “Palabras integradas en los objetos representados. Los textos en rótulos, etiquetas de productos, señales de tráfico, carteles, etc. son palabras que forman parte intrínseca de esos objetos, por lo que es lógico que se mantengan cuando se representan gráficamente”⁷⁷.

Los **objetos gráficos pictóricos** con alto grado de iconicidad, como la fotografía, el fotomontaje o ciertas ilustraciones que se asemejan a la realidad, proyectan a ésta de forma literal; a diferencia de otras representaciones pictóricas menos icónicas, como formas abstractas, diagramas, pictogramas o ilustraciones técnicas, a las que la autora atribuye una función simbólica por su alta capacidad para representar y sintetizar gráficamente conceptos abstractos o emociones, facilitando su comunicación.

En la frontera de esta doble clasificación de los objetos gráficos se sitúa el caligrama, denominado también «texto pictórico»⁷⁸, referido a aquellos textos cuya mancha adopta una determinada forma que se asemeja o sugiere el tema del que trata.

7.3.1.2.C. FORMAS CONTENEDORAS Y DELIMITACIÓN DE IMÁGENES Y TEXTO

Extrapolando lo que Varillas⁷⁹ comenta para el cómic, también en el álbum las ilustraciones, como objetos gráficos pictóricos, poseen un límite o frontera material y, aunque sus márgenes no se evidencien gráficamente, se entenderán como momentos concretos, diferentes y sucesivos de la narración gráfica.

Si las imágenes se encuentran separadas formando manchas aisladas, o bien silueteadas⁸⁰, se identificarán como viñetas. Si la imagen se presenta sin un marco y no está delimitada, se denominará *viñeta abierta*. En la *viñeta cerrada*, sin embargo, su límite se encuentra reforzado por otro objeto, un marco o línea que es su encuadre. Cuando una parte está delimitada y la otra está libre de marco se denominará *viñeta mixta*.

La imagen, habitualmente de dimensiones destacadas en el álbum, puede ocupar toda la página o puede limitarse con un marco. En ocasiones, si la imagen ocupa gran parte de la superficie de la hoja, aunque no haya un marco como tal⁸¹, el propio margen hará las veces y se entenderá como enmarcada. Y si el contenido de la imagen se extiende hasta los bordes de la página y ocupa toda la superficie, se llamará *a sangre* o *sangrada*⁸².

En las viñetas cerradas tanto su marco como la forma ofrecen multitud de opciones gráficas y expresivas diferentes que pueden estar codificadas en una clave metafórica ajustada al contenido del relato e incluir significados decisivos para la narración, pues sus alteraciones pueden seguir y reforzar las emociones o el estado del narrador o de los personajes. En las ilustraciones *a sangre* los límites espaciotemporales se desbordan y la escena sobrepasa el continente de la página en que se representa abarcando, “desde dentro”, al propio espectador⁸³.

La ilustración con marco implica distanciamiento y expone una visión limitada del mundo que representa. El marco o línea de contorno, además de limitar la imagen y aislarla visualmente de su fondo, se reconoce “como síntoma de distanciamiento respecto de la realidad”⁸⁴ y en el álbum advierte del paso hacia la historia.

Sin embargo, tal y como comenta Varillas para el caso del cómic, los márgenes de la viñeta “en ningún caso llegan a establecer una ruptura respecto al medio que la contiene, es decir, la página; más bien al contrario: la integración de la viñeta en la página, es un factor esencial en la construcción del ritmo narrativo, ...”⁸⁵.

Por otra parte, puede expresar significados y asumir otras funciones, retóricas o simbólicas⁸⁶, o puede funcionar como indicador en la transformación del desarrollo narrativo⁸⁷. Y, del mismo modo, su forma puede aportar información, servir como llamada de atención o convertirse en elemento narrativo⁸⁸.

Eisner señala que el marco en la viñeta, además de esa función clara de *confinar*, “puede ser usado como parte del “lenguaje” no verbal del arte secuencial”⁸⁹. El grado de definición del marco o su desaparición pueden implicar efectos narrativos, diferenciando estadios diferentes de participación en la historia o señalando el paso a otros niveles de ficción contribuyendo, así, al avance del relato. Tal como explica el autor, implicará más todavía al lector en la narración: podrá ser útil para la transmisión de sensaciones referidas al sonido, para la recreación de las emociones concomitantes a la acción o a la atmósfera de la página en su conjunto⁹⁰.

El autor expone cómo el *recuadro de la viñeta* resulta ser un *apoyo estructural*, cuando “el contorno de la viñeta forma parte del entramado que sirve para sugerir las dimensiones”⁹¹. De esta manera, además de proporcionar la implicación por parte del lector, aumentará la significación dentro de la estructura narrativa.

Desde la perspectiva del proceso creativo, resalta cómo el tratamiento y la forma de los marcos que diseña responden a su interés “por generar en el lector una reacción ante la historia, involucrándole emocionalmente en la narración”⁹².

En referencia al modo en que se presenta la verbalidad⁹³ y se distribuyen los mensajes gráficos en la imagen, las soluciones son diversas.

El instrumento común utilizado para la voz o el pensamiento de los actores es el *globo*, al que Varillas define como la “línea cerrada con forma de esfera o elipse de la que surge, en cualquiera de sus puntos, un “rabillo” a modo de apéndice, que asigna el globo a un personaje”⁹⁴.

Sin embargo, él mismo comenta cómo esta concepción tradicional del globo está sujeta a muchas variaciones que pueden afectar a los diferentes aspectos del diseño de su representación física (forma, tamaño, color, ...) con las lógicas implicaciones estilísticas y/o narrativas. El diseño del *perigrama*, o línea de contorno, y del *rabillo* del globo indicarán las posibles diferencias de su contenido: su naturaleza (pensamientos o palabras emitidas), su origen, el volumen o el tono e intenciones de la voz del emisor; alcanzando incluso, como elemento tangible, presencia y relevancia narrativa⁹⁵.

A este respecto, también Muro advierte sobre las frecuentes modificaciones de los perigramas y los deltas en el globo según finalidades: “ya sea para adscribir un globo a varios personajes (delta múltiple), ya para referir varios globos a un mismo personaje (perigramas encadenados), ya para añadir significados suplementarios al contenido del globo”⁹⁶. A este último aspecto el autor se refiere con el término de “iconización” del perigrama y delta. Muro también se refiere a las variaciones estéticas en el rotulado de la palabra, el uso de los diferentes tipos y tamaños.

Por su parte, Bosch diferencia para el álbum ilustrado sin palabras entre el *globo neutro* que implica una conversación en tono «normal» y el *globo expresivo*, cuando asume aspectos diferentes por motivos estéticos o como refuerzo del mensaje⁹⁷.

El resto de mensajes vehiculados a través de la palabra y referentes a recuerdos, acciones o sentimientos de los personajes que no se incluyen en los globos se suelen localizar en los denominados *cartuchos* o *didascalias*⁹⁸, en carteles, letreros o etiquetas o bien, se sitúan en el espacio de la página o de la ilustración.

Como en el cómic, también en el álbum ilustrado puede aparecer el *cartucho*, por lo general un paralelogramo de línea fina de contorno, que presenta variaciones en su forma, pero dada su condición de continente de texto narrativo correspondiente al narrador, no suele modificar el contenido sino, más bien, decorar o acomodarse como componente visual del escenario⁹⁹.

7.3.1.2.D. RELACIONES ESPACIALES ENTRE TEXTO E IMAGEN

El estudio del soporte y de las formas se completa atendiendo a la incidencia de éstas sobre aquél y al tipo de relaciones que mantienen, pues su interrelación determinará los cambios del sistema gráfico que ambos conforman. Su análisis nos servirá para evaluar

los criterios compositivos que rigen la compaginación de cada álbum, en cuya superficie se reparten el protagonismo ilustraciones y palabras.

En lo concerniente a la relación entre texto e imagen, el álbum es uno de los medios que más opciones nos ofrece¹⁰⁰. Las peculiaridades de estos ejemplares implican la convivencia física de ambos sobre la doble página y la fragmentación de la escritura en su forma gráfica. La coexistencia entre ambos se perfila en torno a su estructuración (disposición) y magnitud (proporción) sobre la superficie plana del soporte y condiciona su lectura.

Respecto a la organización sobre la doble página en el álbum, las combinaciones que pueden adoptar quedan sistematizadas por Sophie Van der Linden¹⁰¹ del siguiente modo:

- *Texto e imagen aparecen compartimentados*, se encuentran separados por el pliego que divide la doble página. La imagen aislada adquiere significado por sí misma. Las lecturas del texto y de la imagen son separadas y sucesivas.
- *La imagen ocupa el espacio central de la página o doble página y el texto está próximo o superpuesto a ella*. La imagen, centrada en la doble página y destacada sobre el resto, está aislada, pero coexiste con el texto y construye una secuencia narrativa con el resto de imágenes del libro.
- *Textos e imágenes coexisten en la doble página*. Las imágenes llamadas “asociadas” conviven en la doble página, aunque separadas por el texto. Comparten con él el mismo espacio y establecen una mayor correspondencia.
- *Imágenes y textos se organizan en una sucesión articulada*. Las imágenes, llamadas “solidarias”, se enlazan en una sucesión articulada sobre un espacio único, generando así el significado. La lectura de la imagen siempre se asocia al texto.
- *Textos e imágenes entremezclados*. Ambos aparecen yuxtapuestos o intercalados y sus respectivos mensajes, icónico y verbal, se plantean globalmente y sin orden cronológico, por lo que su lectura se efectúa transitando libremente por la página.
- *Una organización libre de la página*. Una sucesión de imágenes, con o sin narración.

Es muy común que los fragmentos textuales abandonen el amparo que les supone el globo o el marco del cartucho y se localicen fuera, interactuando con la imagen: junto a ella, independientemente o limitándola. A efectos de composición, son muchos los modos de ubicar texto e imagen en la página y las posibles variables implicadas (posición, dirección, tamaño), dan lugar a variedad de tipologías entre las que podemos destacar:

El *silueteado* o recorte gráfico de la imagen que deja blancos alrededor de la figura se puede completar mediante el discurrir del texto llenando ese vacío, definiendo un recorrido concreto, de tal manera que su límite coincida con el contorno de algunos elementos representados en el espacio de la escena. La *ventana*, cuando una parte de la imagen es sustituida por un texto o por otra imagen de menor tamaño. Para ello, en la imagen principal practica un hueco que, con o sin marco, resulte visible a simple vista. En la superposición del texto y de la imagen, cuando resalta el texto sobre el fondo

se dice que éste *pisa* sobre la imagen. Si el texto es de un tono más luminoso que la imagen, irá *calado* en ella.

En general, los elementos incluidos en la página pueden estar aislados o relacionados entre sí, secuenciados o entretnejidos, pero su disposición no debe dificultar la comprensión, por lo que uno de los criterios para su ordenación será la **claridad** expositiva. El resultado debe ser legible y eficaz para la narración, debe evitar la confusión o la excesiva ambigüedad y destacar aquel o aquellos elementos imprescindibles para alcanzar el significado.

Otro objetivo a alcanzar mediante la ordenación imagen-texto es conseguir la **unidad en la diversidad**¹⁰². Los cambios ostensibles de tamaño y posición entre las formas en la maquetación o los contrastes entre elementos antagónicos, jerarquizan el espacio y sus componentes, otorgando dinamismo a la composición y priorizando el orden de lectura. Las variaciones armónicas que vinculan elementos semejantes entre sí mediante su repetición según una cadencia, imprimen ritmo gráfico al relato. El **contraste** y la **armonía** son herramientas esenciales en la estrategia de construir o descifrar significados y pueden aplicarse a variedad de aspectos o cualidades de la forma.

Al igual que la localización sobre el soporte, la interacción de los diferentes atributos contenidos en un objeto gráfico también le confiere un peso o capacidad de contrastar y destacar visualmente de los otros elementos. Esta capacidad influye decisivamente en la ordenación del conjunto, introduciendo una escala de valores, determinante en la interpretación de su significado.

Para Llop, el **ritmo** es el principio determinante en el modo en que se desarrolla la lectura de los objetos gráficos; definido por la ordenación visual que toman estos, según su peso o por su posición en el espacio plano¹⁰³. Sobre la superficie interna de la página, el ritmo infiere dinamismo por medio de la repetición de ciertos elementos según una cadencia que afecta a cualquiera de las cualidades de la forma: línea, luminosidad, color, tamaño o dirección. Y al tiempo, considerando la unidad del álbum como una sucesión de dobles páginas, el ritmo es un elemento de enlace que empuja y participa del relato a la par que éste evoluciona. En este caso, el ritmo depende del modo en que se encadenan unas páginas a otras; y esta relación está supeditada a los aspectos que gestionan la evolución del tiempo y espacio narrativos: el encuadre y el montaje consecutivo de las páginas.

El **tamaño** o dimensiones del objeto es otra de las variables que Llop incluye como determinante en las relaciones que se establecen en el mensaje gráfico. Capaz de generar contraste, armonía, profundidad y movimiento, advierte de que su percepción es relativa, dependiendo de la superficie donde se encuentre dicho objeto y de los atributos del resto de objetos con los que comparte espacio¹⁰⁴. Un elemento que ocupa la mayor parte de la superficie obtiene frente a los otros prioridad, proximidad y claridad. Si los tamaños relativos de los distintos elementos se ajustan a patrones que contemplan las proporciones espaciales o la disciplina del módulo entre ellos, su relación será más armoniosa.

También la **orientación** es un atributo relativo que está supeditada a la atracción recíproca que ejercen los atributos propios, a los límites de la superficie en que se

encuentra, y a los demás objetos. El color, la luminosidad o la textura intrínseca al objeto serán determinantes en su orientación y, a su vez, el resto de elementos se orientará influenciado por esa dirección. Tanto un objeto destacado sobre una superficie como los límites y ángulos que la definen, gozan de una influencia que dirige al resto de objetos hacia sí¹⁰⁵.

Cuando la dirección de un objeto gráfico es intencionada, puede responder a una semejanza con la realidad que representa (orientación analógica) o funcionar como recurso para atraer al espectador (orientación subjetiva)¹⁰⁶.

7.3.1.3. RECURSOS DEL ESPACIO REPRESENTADO

Los álbumes ilustrados se sirven de la representación espacial como medio para narrar la historia avanzando en el relato. Ya sea a través de las deformaciones ópticas, disminuyendo los tamaños según la lejanía, el escorzo, o el desenfoco y difuminado de los fondos, utilizan la profundidad de campo no solo como elemento formal compositivo, sino como recurso narrativo del montaje interno, que relaciona escenas y personajes pertenecientes a diferentes planos y momentos de la acción. La acción narrativa que representa la imagen se desenvuelve no solo en el espacio plano de la página, sino también de forma perpendicular a él.

En este apartado nos aproximamos a este espacio figurado en el que se recrean los escenarios y sus ocupantes. Atenderemos fundamentalmente al modo en que se combinan los componentes plásticos dentro de la ilustración y a las cuestiones formales relativas a la sintaxis de la imagen¹⁰⁷.

7.3.1.3.A. CÓDIGOS DE LA CONFIGURACIÓN ICÓNICA

Haciendo uso de las apreciaciones de Carmen Agustín con respecto a las imágenes pictóricas, también las ilustraciones serán susceptibles de articularse como *textos visuales*, analizables como fenómenos de comunicación y de significación.

Tal y como explica esta autora, de cara a analizar un *texto pictórico* en el que las relaciones significantes son intrínsecas a él, es indispensable un examen de los significados derivados de la materialidad de sus elementos formales y las relaciones compositivas y estilísticas que conforman la imagen¹⁰⁸.

Para un estudio semántico de la imagen artística, la autora propone una estrategia de aproximación al análisis de los códigos que intervienen en su configuración y su interacción mutua, distinguiendo: *código espacial, gestual, indumentario, escenográfico, lumínico y cromático*. Como integrador de todos ellos, la autora propone *el código de relación o de composición*. En el caso que nos ocupa tomaremos prestadas las aportaciones de C. Agustín respecto a algunos códigos (*espacial, cromático y compositivo*), puesto que algunos de ellos (*gestual, indumentario, escenográfico, lumínico*) estuvieron ya implícitos en el análisis de los personajes, sus atributos y su hábitat.

Código espacial

En el denominado *código espacial* se incluyen aquellos elementos que posibilitan la representación ficticia en dos dimensiones de un espacio y de aquellas formas que contiene. Para Agustín, la noción de *espacio pictórico* implica un doble concepto de espacialidad, según apunte a la *geometría de la profundidad* o a la *geometría de la superficie*. El *espacio de la profundidad* se refiere al espacio del relato y de la descripción e incluiría tanto el espacio interior del cuadro (espacio tridimensional representado) como el espacio de delante. Y el *espacio de la superficie* alude a la dimensión material y abstracta propia de la pintura en su doble vertiente, topológica y matérica¹⁰⁹.

El álbum ilustrado utiliza estrategias muy diversas para la representación espacial: desde una simple *línea de base* que defina dos planos, horizontal y vertical, produciendo la sensación espacial, hasta la aplicación de diferentes sistemas de representación *perspectiva*.

Sergio García Sánchez destaca en su análisis del *dibujo trayecto*¹¹⁰ el uso experimental que hacen de la geometría y la perspectiva ciertos autores en su representación del espacio. Por un lado, destaca su habilidad para abatir los planos permitiendo visibilizar ciertos elementos que pretenden mostrarnos; recurso al que él se refiere como *efecto Rayos X* o sección arquitectónica. Por otro, el hecho de representar estructuras tridimensionales conjugando las visiones de un mismo escenario desde distintos puntos de vista o haciendo uso de distintos sistemas de representación. Las mencionadas estrategias pueden responder a intereses tanto descriptivos como narrativos.

Haciéndose eco de la opinión de otros teóricos, Enrique Bordes, en su estudio sobre la narrativa del comic, dedica una sección a la estrecha y aparentemente contradictoria relación que existe entre la perspectiva central, con un único punto de vista, y la *narración continua*, entendida como “escenas que representan tiempos distintos en un único encuadre”¹¹¹.

Podemos extrapolar al álbum, algunas apreciaciones de Varillas respecto al cómic que constatan la capacidad de este medio narrativo para omitir el escenario de la imagen, hecho que permite focalizar la atención en otros aspectos de la narración (el gesto, el rostro de alguno de los personajes u otro elemento de la historia), siendo la página o la viñeta el único soporte contextual¹¹².

Otro de los recursos empleados es el uso de diferentes *gradientes de profundidad* producidos por las variaciones de tamaño, textura, definición de contornos, luminosidad o color, que facilitan distinguir planos más próximos o lejanos en la representación.

Para Muro, el grosor de la línea, la nitidez o el uso del color también resultan herramientas eficaces a la hora de sugerir profundidad y construir diversos planos, representando situaciones simultáneas e independientes entre sí¹¹³.

William Moebius advierte sobre las connotaciones expresivas que se pueden descubrir al estudiar las variaciones en la profundidad del espacio representado, pudiendo funcionar como recurso gráfico que informe además sobre los sentimientos de los personajes: “Un personaje ubicado en una fachada de dos dimensiones tenderá a ser menos abierto de

mente, menos capaz de dar una dimensión imaginativa deseada, que uno ilustrado con “profundidad”¹¹⁴. También, los cambios en la localización de la línea de horizonte y su desaparición: “Cuando ha aparecido antes, la repentina ausencia de un horizonte, o una clara demarcación entre “arriba” y “abajo” muy probablemente significará peligro o problemas, ...”¹¹⁵.

Código cromático

Respecto al *código cromático*¹¹⁶, Carmen Agustín destaca la capacidad significativa que para la comunicación cultural posee la expresión del color. Además de atender a sus dimensiones o cualidades¹¹⁷, la autora incide sobre sus funciones compositivas y posibilidades expresivas, para lo cual nos remite a la clasificación de las funciones plásticas del color elaborada por Justo Villafañe¹¹⁸.

Como elemento morfológico, el color ayuda a la *creación del espacio plástico* de la representación según dos opciones espaciales: la perspectiva valorista y la cromática. En la perspectiva valorista, la modulación de luminosidad produce variedad de claros y de sombras, provocando una sensación de profundidad espacial. La perspectiva cromática produce un espacio plano cuyos colores construyen una superficie con un mismo grado de saturación. En esta perspectiva, la diferencia de valor la marcará el valor local de cada tono, no lográndose mediante gradientes de luminosidad.

El color es capaz de *articular el espacio de la representación* mediante la ordenación en planos cromáticos diversos que permitan la segmentación del plano original construyendo un nuevo espacio que albergue relaciones plásticas significativas (contrastes, direcciones, ritmos).

Las propiedades intensivas y cualitativas del material cromático permiten vehicular la *creación de ritmos* en la imagen. Proporciona dinamismo a la imagen mediante el *contraste*, las variaciones de luminosidad, tono o saturación aplicadas a las formas y su interacción mutua.

Las *cualidades térmicas* del color fundamentan su propiedad dinámica, de manera que los colores cálidos se expanden y se aproximan al espectador mientras los fríos se comprimen y parecen alejarse. La sensación de acercamiento propia de los colores cálidos se verá incrementada con su claridad; la de alejamiento de los fríos, con su oscuridad.

En sus comentarios en torno a las funciones del color, Michel Albert-Vanel advierte que este elemento, al que designa “la loca de la casa”, desborda toda lógica. Desde que irrumpe el terreno de la imagen, de lo cualitativo en lo cuantitativo, perturba el juego simple de las formas¹¹⁹. “En realidad, el color no se ve, sino que se ve la relación con los demás colores, con las formas, los espacios, etc.; se ve el acuerdo o la disonancia”¹²⁰.

Teniendo en cuenta su relatividad, dado que todo color modifica a sus colores adyacentes y, recíprocamente, es modificado por ellos, es útil considerarlos elementos de un conjunto más amplio y atender a las relaciones de estructuras entre sí en lugar de considerarlos aisladamente, en sí mismos. El concepto de *conjunto coloreado* más o menos monocromo

o policromo se refiere, en realidad, a un color complejo, unitario y variado a la vez. Las tres dimensiones (tono, valor y saturación) funcionan como cualidades que permiten aglutinar los componentes del conjunto, pudiendo variar prodigiosamente las categorías principales¹²¹.

El color, fundamento del lenguaje visual, es crucial en el discurso del álbum. Decisiones acerca de su inclusión o ausencia resultan de igual manera relevantes¹²²; la elección de la presencia del color en la composición implica, además, su configuración en base a las tres dimensiones que posee: tono, luminosidad y saturación. Las variaciones de estas cualidades permiten establecer relaciones de contraste o semejanza entre los objetos.

Para Llop¹²³, el color y la luminosidad son definitivos a la hora de definir su posición en el orden de lectura. Por lo que, teniendo en cuenta la interacción entre un color y los que le rodean, la selección de uno de ellos será determinante, y condicionando todas las otras elecciones, con dependencia del grado de contraste deseado. La autora apunta la conveniencia de limitar la paleta de colores y propone cinco tipos de contraste de los que dependerán el dinamismo y las relaciones del conjunto:

- Contraste de tonos, reservando a uno de ellos supremacía en extensión, saturación o luminosidad.
- Contraste de luminosidad, variando la claridad y oscuridad de un color puro; con un resultado más armónico cuando los valores son próximos y contrastado en los extremos de la escala.
- Contraste de saturación, variando la pureza del color.
- Contraste entre tonos contrarios, utilizando los complementarios.
- Contraste entre tonos análogos, eligiendo colores que compartan afinidad tonal.
- El contraste simultáneo: basado en el efecto visual del mismo nombre, que condiciona ciertas combinaciones de colores:
 - o Los tonos complementarios combinados se aprecian con mayor dificultad y aumentan en luminosidad.
 - o Un tono limitado por el negro ganará en brillo.
 - o Y un gris acompañado de un color tomara el tono de su complementario.

Además de su valor relacional, la autora destaca la capacidad del color para comportarse como un código signifiante, icónico o simbólico. El color icónico se fundamenta en la convención de que cada cosa tiene su color, facilitando su identificación. El color simbólico se fundamenta en su capacidad de contener mensajes, dependiendo del entorno en que se encuentre.

Moebius, al margen de los significados emocionales y simbólicos que asocian al color con ciertos sentimientos, destaca su capacidad semántica, en su interrelación y lectura, con el texto al que acompaña: “Mientras que podemos atribuir la selección de color a factores externos al texto, no deberíamos ignorar lo que el color puede significar dentro de éste”¹²⁴.

Como ha expuesto Agustín, aunque la práctica analítica de la imagen implica distinguir y disociar sus elementos significativos, su discurso se articula sobre códigos que coinciden en un contexto general de referencia. En este marco general, al que se puede denominar composición, se organizan, vinculan y unifican todos sus componentes visuales de manera que, para que el mensaje icónico adquiera su pleno significado, la imagen deberá estar configurada sobre la interacción de todos ellos¹²⁵.

Según esta autora, la composición, entendida como resultado de integrar los diferentes elementos de la representación, se regula según tres criterios básicos: *orden, unidad y equilibrio*.

Según Villafañe existen dos formas de composición que derivan a su vez en diferentes versiones de equilibrio. Una de ellas se corresponde con el tipo de equilibrio *estático* asociado a tres técnicas compositivas: la simetría, la repetición de elementos o de series de elementos y la modulación del espacio en unidades regulares. El otro tipo de equilibrio, *dinámico*, está definido por las cualidades de permanencia e invariabilidad, resulta de una composición determinada por el carácter de «necesidad» que asume *el todo* respecto de *sus partes*. Este equilibrio se fundamenta en las siguientes estrategias compositivas: jerarquización del espacio plástico, diversidad de elementos y relaciones plásticas, además de contraste¹²⁶.

De sus estudios sobre el equilibrio plástico, el autor dedujo que la *superficie del cuadro*, entendida tanto como espacio plástico como superficie física que delimita tal espacio¹²⁷, resulta estar muy jerarquizada y en ella existen zonas más y menos inestables. Como soporte a su interpretación, Villafañe introdujo el concepto de *peso visual* haciendo referencia “al valor de actividad plástica de un elemento en la composición”¹²⁸, siempre condicionado a su ubicación sobre dicha superficie.

Tal como explica este autor, en las zonas estables el peso visual de un elemento disminuye y en las zonas de mayor inestabilidad aumenta: “La razón de ser de este hecho hay que buscarla en una característica del espacio plástico: su anisotropía. La mitad superior de una composición no pesa lo mismo que la inferior. La anisotropía está originada por la fuerza de la gravedad; un objeto, situado en la parte superior del cuadro, pesará más que en la inferior, por eso no es posible el equilibrio en la vertical del espacio a no ser con objetos diferentes en alguno de los aspectos de los que depende el peso visual”¹²⁹.

Al igual que en la orientación vertical, también en la horizontal existen ubicaciones más estables y zonas más activas: la parte izquierda de la superficie es más estable, por lo que los elementos situados en la zona derecha adquieren mayor peso visual. Así, la máxima estabilidad localizada en el cuadrante inferior izquierdo disminuye en su desplazamiento hacia la parte superior derecha¹³⁰.

El peso visual de un elemento plástico, además de quedar determinado por su propia actividad y su dinamismo plástico, será variable según su ubicación sobre el soporte y dependerá también de otra serie de factores destacables: tamaño, forma y color, profundidad de campo¹³¹, aislamiento o tratamiento de la superficie¹³².

Por otro lado, para que exista una relación jerárquica entre los elementos del espacio plástico es necesario que éstos se relacionen uniéndose ordenadamente, estableciéndose las *direcciones*¹³³ de la imagen; factor éste al que queda subordinado el equilibrio dinámico. Las direcciones pueden clasificarse según tipos¹³⁴ en:

- Direcciones de *escena* o internas de la composición, creadas por los elementos plásticos a los que ponen en relación. A su vez, podrán estar *representadas*, con lo que la dirección estará supeditada a los elementos presentes en la imagen (objetos puntiformes, brazos y dedos extendidos, ...), que definan gráficamente los vectores direccionales; o bien, *inducidas*, por ejemplo, a base de miradas o mediante la atracción de objetos o elementos entre sí¹³⁵.

En ocasiones, el propio formato y la estructura compositiva dictan las direcciones principales, apoyados por otros vectores secundarios como los arriba mencionados. Los formatos alargados potencian estas direcciones, albergando cómodamente estructuras de composición secuencializada.

- Direcciones de *lectura*, cuando la composición origina un vector direccional que indica la manera de abordar la lectura de la imagen, para restablecer todas las relaciones plásticas y alcanzar su significación máxima.

Estos vectores direccionales proporcionan unidad a la composición¹³⁶ y este efecto de totalidad mantiene una estrecha relación con el equilibrio. Cuando los elementos de una imagen pierden su autonomía en beneficio de la síntesis icónica, la imagen obtiene el equilibrio compositivo entre esos elementos y adquiere una sólida condición de permanencia¹³⁷.

Las normas que determinan la idoneidad compositiva no contemplan el grado de iconicidad de la imagen pues el grado de significación plástica que resulta de la composición se fundamenta en factores exclusivamente plásticos. Las relaciones que se establecen entre ellos (contrastes, simetrías, direcciones, equilibrios, etc.) dependen de características sensibles, particulares, de los elementos incluidos: un determinado color, forma o proporción. La actividad y dinamismo plástico de los elementos icónicos depende de su interrelación, independientemente del tipo de elemento, dado que no existe ninguna escala de valor entre ellos. Y el resultado visual propio de cada composición es un efecto de la totalidad de todos sus elementos y no un derivado de su suma¹³⁸.

El equilibrio, definido por Dondis en su polaridad con el concepto de «inestabilidad», es “una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos”¹³⁹. Esta interpretación, fundamentada en la disposición de los elementos sobre la superficie, perfila un equilibrio simétrico, total e indiscutible; pero una composición equilibrada también es capaz de adoptar otras estructuras. Según la misma autora, el peso también puede ajustarse de forma no simétrica (equilibrio asimétrico). Este segundo tipo, dinámico, estaría más próximo al concepto de contraste asociado al movimiento, el conflicto, la inestabilidad y la transformación; mientras que el anterior, estático, cercano a las nociones de armonía, opera con los principios de uniformidad y ausencia de tensión¹⁴⁰.

La autora sugiere la necesidad de escoger una opción entre las arriba definidas, para evitar ambigüedades que enturbien la intención compositiva y su significado. Sea

cual fuere la elegida, composición dinámica o estática, la claridad impone la existencia de una jerarquía de valores. El esquema compositivo de cada doble página debe crear un recorrido visual que acompañe al lector-observador en el discurso hacia el sentido del relato; debe ordenar los elementos de la representación conforme a unos vectores gráficos que guíen su mirada y que refuercen la dirección de la lectura y las direcciones inducidas, anteriormente mencionadas. Las direcciones en el recorrido visual sobre un soporte (ascendente/descendente, curvo/ rectilíneo, horizontal/ vertical) imbuyen de otros significados la lectura.

Las cuatro direcciones visuales básicas (horizontal, vertical, diagonal y curva) entrañan una fuerte carga de significado, de gran utilidad a la hora de generar mensajes gráficos eficientes. Tal significado compete visualmente a la estabilidad o el movimiento de las formas representadas. Como atributo de los objetos gráficos, la dirección vertical-horizontal favorece el equilibrio, la dirección diagonal es inestable y más provocadora o subversiva; y las direcciones curvas tienen significados asociados a la repetición¹⁴¹.

Hemos de destacar el potencial de la línea para extender, de una manera relativamente simple, vectores de dirección capaces de dinamizar la imagen¹⁴². Tales vectores, como explica Villafañe, no solo establecen las relaciones plásticas entre los diferentes elementos de la composición, sino que condicionan además la dirección de lectura de la imagen.

La línea, visible o no, limita las masas y define el contorno de las formas; sus entramados funcionan en forma de atributo que proporciona volumen y textura a los objetos gráficos. Ambas funciones poseen capacidad de generar contraste en el mensaje: las texturas dispares intensifican la identidad de las que le acompañan cuando se yuxtaponen y los contornos irregulares dominan sobre los regulares y sencillos¹⁴³.

Como factor determinante en la organización de los componentes de la imagen, Muro Munilla destaca “la existencia de puntos fuertes dentro del encuadre, entendiéndolo por tales aquellas zonas que privilegian o resaltan la mirada cuanto se sitúan en ellas”¹⁴⁴. Este autor considera primordial el hecho de establecer en el encuadre un “centro de interés” donde se emplace la acción principal y, a partir de él, se desarrollen el resto de decisiones, teniendo en cuenta que la ordenación del material iconográfico determina también la situación dramática.

En relación al álbum ilustrado, Moebius considera la posición, el tamaño y la aparición simultánea de un personaje en una misma página como código gráfico de relevancia. La localización sobre el soporte de cada personaje conlleva significados asociados: la altura puede suponer éxtasis, poder o ensueño. Contrariamente, si se presenta en la parte inferior es, frecuentemente, signo de tristeza, abatimiento o un status social desfavorable. La zona izquierda del encuadre confiere más seguridad al personaje pues se considera más estable. Y, sin embargo, un personaje a la derecha anuncia riesgo o aventura. Todo ello puede ser fortalecido según las repeticiones (código del “retorno disminuido”), la cercanía o la distancia con que se presenta al mencionado personaje (código de tamaño): “Un personaje que se encuentre en el margen, “distanciado” o reducido en tamaño y cerca de la parte inferior, generalmente será percibido como uno con menores ventajas que aquel grande que está en el centro. El gran tamaño no es un criterio suficiente para percibir una condición de ventaja, puede indicar también un ego inflado”¹⁴⁵.

Para Moebius, también la línea puede constituir un código: “La intensidad de las experiencias que vive un personaje puede ser representada por el grosor o delgadez de la línea, por su suavidad o su zigzagado, por su profusión o su virtual ausencia, y por su recorrido paralelo o de agudos ángulos”¹⁴⁶.

7.3.1.3.B. ESTILO GRÁFICO

En sentido amplio, como apunta Donis A. Dondis, “En las artes visuales, el estilo es la síntesis última de todas las fuerzas y factores, la unificación, la integración de numerosas decisiones y grados. En el primer nivel está la elección del medio y la influencia de ese medio sobre la forma y el contenido. Tenemos después el propósito, la razón por la que algo se hace: para la supervivencia, para la comunicación, para la expresión personal”¹⁴⁷.

Eisner precisa claramente el valor del estilo como componente del hecho narrativo: “El estilo y el uso de la técnica adecuada se convierten en parte de la imagen, y por tanto también en lo que quiere decir”¹⁴⁸. En lo que respecta a la representación de personajes, tal como explica y justifica gráficamente el autor, la codificación de la imagen es el medio del que se sirve el artista para establecer la interacción emocional con el lector. Partiendo de lo que denomina como “símbolo básico” o estructura aparentemente amorfa que, convencionalmente, sintetiza una idea (gesto, actitud, sentimiento, ...) y haciendo uso de la comprensión de la expresión anatómica, el ilustrador podrá comunicar y expresar propósitos, experiencias, sentimientos y emociones humanas¹⁴⁹.

En su estudio del álbum, Bosch denomina estilo gráfico al conjunto de las características generales estructurales, formales, cromáticas... de la imagen, centrándose en analizar el grado de iconicidad o “nivel de referencialidad que la imagen tiene respecto al objeto que representa. Es decir, la relación de semejanza entre la imagen y su referente”¹⁵⁰.

Aunque no existen divisiones tajantes, Bosch considera cuatro niveles¹⁵¹ principales de iconicidad en función del modo de representar los elementos:

- *Realista*: la representación es figurativa, detallada y naturalista, dando la apariencia de real cuando el referente no lo es, o con un alto grado de semejanza con el referente si éste fuera real, intentando ser lo más verosímil posible.
- *Descriptivo*: si bien son más estilizadas, esquemáticas y presentan un parecido menor con el referente que las realistas, son imágenes descriptivas que ofrecen mucha información de él.
- *Sintético*: la representación es figurativa y esquemática, en base a formas muy simplificadas.
- *Abstracto*: sin referencias a modelos o formas naturales, no es figurativa y posee un alto grado de conceptualización.

A este respecto, Justo Villafañe nos plantea que toda imagen supone una “realidad modelizada”¹⁵², es decir, posee un referente real independientemente del grado de iconicidad que posea, de su naturaleza o del medio que la produzca: “toda imagen constituye un modelo de realidad”¹⁵³. Sin embargo, según este autor, no todas las imágenes llevan a cabo el proceso de modelización del mismo modo, diferenciando tres

tipos de funciones «modelizadoras»: representativa, simbólica y convencional. Como cada imagen puede cumplir varias funciones será oportuno referirse a la más evidente como *función icónica dominante*.

En la modelización *representativa* la imagen sustituye a la realidad de forma analógica. En la *simbólica* se produce una transferencia de la imagen a la realidad y en la *convencional* la imagen funciona como un signo sin vinculación visual alguna con la realidad.

Rubén Varillas diferencia únicamente dos estilos en la representación de personajes: *caricaturas* y *personajes realistas* o *naturalistas*¹⁵⁴. Sin embargo, lejos de establecer límites firmes entre el dibujo realista y el caricaturesco, él prefiere considerar que entre ellos hay diferentes grados¹⁵⁵.

En la caricatura, la imagen construida se transforma en una especie de metonimia del elemento representado. Su significado se alcanza interpretando un tipo de alteración formal experimentada por el signo. Según precisa Varillas en relación a la representación de un personaje, “la caricatura selecciona una serie de rasgos constituyentes y los eleva a la categoría de elementos esquemáticos representativos, suficientes en todo caso para que el lector complete la configuración mental del individuo al que representan”¹⁵⁶.

Este autor advierte cómo en una misma obra pueden convivir distintos estilos y grados de iconicidad, “un estadio de realización técnica que transita entre las posibilidades del dibujo realista y las de la caricatura”¹⁵⁷, ya sea por necesidades formales relativas a la representación o por intereses narrativos, según el momento y el tono de la acción o para enfatizar determinados elementos¹⁵⁸.

En lo referido a la expresividad facial del personaje, Román Gubern expone como, mediante la estilización caricaturesca, algunos dibujantes asumen “un código de signos esquemáticos, que son un analogon simplificado de la gestualidad facial humana”¹⁵⁹. Las expresiones faciales y corporales, la mímica del rostro, de las manos, son medios de comunicación de sentimientos, movimientos y actitudes.

En este orden de cosas, reseñamos otro de los elementos propios de la narración gráfica: las líneas cinéticas, definidas por Varillas como “un conjunto de líneas y símbolos convencionales que marcan la trayectoria del recorrido del cuerpo o una parte del mismo en una acción completa”¹⁶⁰. Esta “iconización de lo temporal”¹⁶¹, tal como la define Muro, presenta una tipología muy amplia (punteadas o continuas, sencillas, dobles paralelas, múltiples, estelas, “cortinas” de líneas, nubecillas, contornos repetidos, etc.) dependiendo de la situación de dinamismo que se represente, pudiendo alcanzar el grado de sensograma o manifestación gráfica de estados de ánimo como el amor, el enfado, el odio o el dolor.

Como advierte Muro, la iconicidad se constituye por medio de los elementos morfológicos básicos de la imagen (puntos, líneas, manchas, texturas o color), motivo por el cual las decisiones relativas a estos componentes deben estar en consonancia, motivadas con la idea a transmitir¹⁶².

Como puntualizan Gasca y Gubern¹⁶³, líneas y punteados cinéticos no son los únicos recursos gráficos que simbolizan el movimiento y la trayectoria de una forma en el

espacio. Ellos recuerdan que descomponer en múltiples contornos la imagen de la figura cuyo movimiento se desea movilizar, plasmando las fases de su acción, es un procedimiento empleado en el cómic que, con origen en la cronografía, fue utilizado también durante las vanguardias por los pintores y fotógrafos futuristas italianos.

7.3.1.4. EL TIEMPO DEL DISCURSO

Como recoge Gerard Genette refiriéndose a la distinción introducida por Günter Müller, un rasgo característico del relato es la dualidad temporal: existe un tiempo de la historia, un tiempo de la cosa contada o significado y un tiempo del significante, del texto narrativo o enunciado¹⁶⁴.

Para estudiar el tiempo del relato, es necesario analizar las *deformaciones temporales*¹⁶⁵ propiciadas por diferencias entre la temporalidad de la historia o tiempo real en que una historia (ficticia o no) sucedió y el tiempo del relato, entendido como la disposición lineal de los hechos escogidos por el autor para narrarla.

A ello debemos añadir, como apunta Carmen Agustín empleando las aportaciones que Omar Calabrese hiciera en referencia al espacio pictórico que, en las imágenes, la *temporalidad* es susceptible de expresarse en la *espacialidad* mediante tres formas básicas¹⁶⁶: el uso de viñetas o cuadros sucesivos que convierten la no linealidad de la imagen en linealidad, la representación en un mismo espacio compartido simultáneamente por estadios sucesivos de la historia; o el empleo de determinadas configuraciones del aspecto que permiten deducir estadios anteriores y posteriores a la acción representada.

Mientras en la historia varios hechos pueden desarrollarse de forma simultánea, en el relato es forzoso disponerlos uno tras otro. En el álbum ilustrado, el texto está sujeto a la linealidad de la lectura. La narración visual, por su parte, aunque basada en la consecución de imágenes que exigen una lectura sucesiva, permite la representación de varios acontecimientos en el mismo tiempo y se presta, además, a una mirada sincrónica, global¹⁶⁷. La ilustración recrea en imágenes historias paralelas que, intercaladas en la historia principal, avanzan al mismo tiempo que ella.

Varillas advierte cómo, en comparación con la novela, la representación del tiempo se resuelve de maneras más ricas y complejas en aquellas narraciones que combinan imagen y texto escrito, constituyendo un primer factor de temporalidad el hecho de estructurar el espacio en una sucesión de unidades gráficas de acción ¹⁶⁸.

A los signos temporales que ofrece el texto escrito se suman los de índole visual o espacial y aquellos otros derivados de la secuencialidad temporal. Así pues, cada unidad de acción puede incluir tanto en el texto escrito como en la imagen indicios de duración temporal. Uno de los mecanismos más útiles para la representación de un lapso de tiempo es la perspectiva, pudiendo representar simultáneamente escenas en los sucesivos campos de profundidad y, a su vez, variedad de acciones por medio de la distribución de personajes y elementos¹⁶⁹.

Para expresar el desarrollo temporal serán factores decisivos, además, la selección del “instante gráfico” representado y el modo de resolverlo para sintetizar el tiempo

antecedente, concomitante y consecuente a la acción plasmada en cada una de las imágenes. E, independientemente de su contenido, la forma, el tamaño y el número de las mismas también procura variaciones en la lectura y en la percepción del tiempo de la acción ¹⁷⁰.

También los recursos utilizados para plasmar el movimiento, como el uso de marcas cinéticas o la repetición de un elemento marcando las diferentes fases de su recorrido en el espacio pueden plasmar el tiempo de la acción o producir un efecto ralentizado que imprima dinamismo a la acción¹⁷¹.

Genette estudia las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato sobre los cambios que entre ambos se producen según afecten al **orden**, la **duración** y la **frecuencia**¹⁷². En los tres casos, lo significativo son las discordancias entre las peculiaridades temporales de los hechos en la diégesis y los correspondientes de la narración.

Aunque el autor plantea una tipología detallada de posibles variaciones temporales, para el tema que nos concierne seleccionaremos aquellos apartados que más nos ayuden en la discusión posterior.

Para este autor, el estudio del **orden** temporal supone comparar la sucesión de los acontecimientos de la historia o diégesis y el orden de su disposición temporal en el discurso narrativo. Denomina *isocronía* a la identidad temporal, y *anacronías* a las diferentes formas de desajuste entre ambos órdenes temporales. Estas últimas pueden evocar por adelantado un acontecimiento futuro (*prolepsis*) o pueden orientarse hacia el pasado y narrar por regresión (*analepsis*). A su vez, pueden variar en *alcance* (distancia temporal, más o menos lejana, del suceso intercalado respecto al momento interrumpido «presente») y *amplitud* (duración que abarca la historia a la que nos ha trasladado la anacronía)¹⁷³.

Cualquier anacronía supone un relato subordinado al denominado «relato primero», considerando éste como un nivel temporal del relato en relación al cual dicha anacronía se define como tal.

Para introducir anacronías en las narraciones gráficas, concretamente en el caso de la analepsis donde se recupera un fragmento temporal previo al momento de la historia, puede llevarse a cabo mediante el texto y la voz del propio narrador o, también, incluyendo una imagen del pasado diferenciada del resto por la variación de algunos recursos gráficos: el trazo del dibujo, su color, sus límites y su contraste con el fondo, la forma de los globos¹⁷⁴.

En los discursos gráficos, asegura Varillas, no son frecuentes las *prolepsis* y son pocas las veces en las que la parte gráfica asume la anticipación de futuras circunstancias; dejando esta tarea en manos de la intervención del narrador. Son más comunes ocasiones en las que, a modo de predicciones, algunos signos gráficos son indicio de futuros desenlaces o se revelan como elementos necesarios para la interpretación final del relato: adquiriendo entonces el grado de *elemento proléptico*. Por otra parte, como en cualquier relato, el propio título nos puede adelantar su final o bien la línea argumental de su historia, a modo de *prolepsis argumental* ¹⁷⁵.

Otro de los rasgos constitutivos de la temporalidad narrativa en Genette es la **duración**, que nunca coincide en el tiempo del relato y en el tiempo de la historia. El autor, centrándose en las transgresiones o efectos de ritmo a los que se refiere como *anisocronías*¹⁷⁶, establece cuatro *movimientos* narrativos fundamentales o velocidades narrativas: la elipsis, la pausa descriptiva, la escena y el sumario.

Las elipsis representan la velocidad infinita donde una duración cualquiera de la historia es elidida y, por lo tanto, se corresponde con una ausencia de tiempo en el relato. En las *elipsis determinadas* la duración del tiempo omitido es indicada (número de años, meses, ...) y en las *indeterminadas*, no (años o meses indeterminados). El autor distingue, desde el punto de vista formal, entre elipsis explícitas, implícitas e hipotéticas¹⁷⁷.

Las explícitas funcionan mediante la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden, o bien mediante la indicación del tiempo transcurrido al reanudarse el relato. Las implícitas son aquellas cuya presencia no aparece declarada en el texto. Y las hipotéticas, imposibles de localizar o situar, tan solo son conocidas *a posteriori* mediante alguna analepsis que nos revele su existencia.

La pausa descriptiva supondría una absoluta lentitud, en que un segmento cualquiera del discurso corresponde a una duración diegética nula. Se corresponde con aquellos fragmentos del relato en que no avanza la acción como, por ejemplo, descripciones, comentarios del narrador, opiniones.

La escena supone convencionalmente la igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Suele encontrarse en monólogos interiores y en diálogos. El sumario abarca el campo de posibles velocidades comprendidas entre la elipsis y la escena, donde el tiempo del relato es inferior al tiempo de la historia y, por lo tanto, los hechos de la historia suceden con más lentitud de cómo son narrados.

Dentro del panorama de las historias gráficas, en busca de una continuidad temporal, resultan comunes las transiciones entre situaciones próximas en el tiempo con una elipsis temporal entre ambas. Esta fracción de tiempo suprimida entre dos unidades narrativas es consustancial a la naturaleza de este medio discursivo. Cuando el salto entre imágenes implica únicamente un salto espacial, el texto no asignará más elipsis que la que se le supone a cualquier paso entre imágenes. Sin embargo, cuando el texto funciona como “complemento circunstancial” y se combinan el salto espacial con uno temporal o anacronía, se produce una elipsis en el discurso¹⁷⁸.

Dado que la narración en el álbum ilustrado se construye en la confluencia de imagen y texto escrito, el análisis de las elipsis debe considerar lo que ambos códigos muestran, explicitan o silencian, las omisiones del tiempo en la imagen y en el texto, y el modo en que ambos se reparten la configuración del sentido de la historia. En este tipo de relatos, el examen del tiempo omitido de la historia forma parte del estudio de la interacción texto-imagen.

Con respecto al sumario, Varillas nos advierte de su difícil identificación y diferenciación de la elipsis. Desde una perspectiva gráfica, condición indispensable del sumario es que condense una serie de acciones, ya sea por medio de una transición entre imágenes referidas a momentos temporalmente distanciados de una misma historia; o por medio

de un texto acompañado de una sola imagen seleccionada que representa el periodo de tiempo que este texto concentra o un instante anterior o posterior a la acción que relata¹⁷⁹.

Según Varillas, la tipología de las transiciones anteriormente planteada resulta más efectiva para abordar el análisis narrativo de las historias gráficas que la clasificación propuesta por Genette sobre el concepto de duración del tiempo en el discurso. Además de que entre ambas se pueden establecer paralelismos, la aplicación de la primera resuelve el imperativo de estudiar la transición entre imágenes: si la transición *escena a escena* es un ejemplo evidente de elipsis y la de *aspecto a aspecto* lo es de pausa en el discurso¹⁸⁰, la escena, en su intento de representar la duración exacta del discurso y acompañarlo con el tiempo de la historia sería más afín al uso de transiciones *momento a momento*¹⁸¹.

Con el término **frecuencia** narrativa, Genette alude a las relaciones de repetición entre el relato y la diégesis: tanto el acontecimiento narrado de la historia como el enunciado narrativo pueden producirse y, a su vez, reproducirse¹⁸². En relación con estas capacidades de repetición, el autor establece tres tipos básicos de frecuencia¹⁸³:

- En el *relato singulativo* se refiere una sola vez en el discurso un hecho ocurrido en la diégesis. El relato *anafórico*, que relata los hechos tantas veces como ocurrieron en la historia, sigue siendo singulativo.
- En el relato *repetitivo* se cuenta varias veces en el relato lo ocurrido una sola vez en la diégesis.
- Y en el *relato iterativo* se cuenta en una sola vez lo sucedido varias veces en la historia.

7.3.1.5. EL MODO DEL RELATO

Genette reúne en una sola categoría los *modos* del relato, aquello que Todorov repartía entre aspecto y modo. La categoría del aspecto, en su sentido etimológico de «mirada» abarcaría esencialmente las cuestiones de la perspectiva o del « punto de vista narrativo»; y la del modo, concerniente a la forma en que el narrador nos expone la historia, agruparía los problemas de «distancia»: “[...], se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlos *según tal o cual punto de vista* y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*”¹⁸⁴.

Genette plantea dos modalidades esenciales de la *regulación de la información narrativa* o modos narrativos: la **distancia** y la **perspectiva**.

En el análisis de la **distancia narrativa**, este autor parte de la distinción entre dos modos narrativos, herencia de las categorías platónicas de *mimesis* y de *diégesis*, retomadas por la crítica americana bajo los términos de *showing* (mostrar) y *telling* (contar) respectivamente. En la *mimesis* (imitación) el narrador intenta aparentar que no es él quien habla y en la *diégesis* (narración), el narrador habla en su nombre sin hacernos suponer que es otro quien habla.

Desde el punto de vista analítico, este concepto de *showing* es ilusorio pues, exceptuando la narración dramática, es necesaria la mediación de un narrador “[...], ningún relato puede «mostrar» ni «imitar» la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, «viva», y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*”¹⁸⁵. La mimesis sólo puede serlo en el «relato de palabras», donde el objeto narrado es el propio lenguaje. A diferencia de éste, en el «relato de acontecimientos» entendido como transcripción de lo (supuesto) no verbal en material verbal, la «imitación» es sólo una utopía, ya que no nos facilita sino diferentes grados de diégesis.

Genette reduce a dos los factores miméticos que producen la ilusión de diégesis en el «relato de acontecimientos»: la cantidad de información narrativa y la ausencia (o presencia mínima) del narrador. La mimesis (*showing*) quedaría definida por un relato detallado con predominio de la escena y por la transparencia del narrador, es decir, una fórmula que supondría un máximo de información y un mínimo de informador. La diégesis (*telling*) quedaría definida por una relación inversa.

Al contrario del «relato de acontecimientos», el «relato de palabras» sí que puede aspirar a la imitación absoluta. Genette distingue tres posibles estados de discurso del personaje, aplicables tanto al discurso interior como a las palabras efectivamente pronunciadas, dependiendo de la distancia narrativa del propio narrador a lo narrado:

- El discurso «imitado» o *restituido*, tal y como se supone que lo pronunció el personaje, es la forma mimética por excelencia y una de las vías más comunes de la novela moderna. El narrador finge ceder la palabra a su personaje, borrando las marcas de la instancia narrativa.
- El discurso *narrativizado* o *contado*, reducido o tratado como un acontecimiento y asumido así por el propio narrador, sería el estado más distante.
- Y el discurso *transpuesto*, un grado intermedio y más mimético que el anterior, escrito en estilo indirecto, dirigido por verbos declarativos, con notoria presencia del narrador, quien interpreta las palabras «realmente» pronunciadas, integrándolas en su propio discurso.

El estudio de la **perspectiva narrativa** de Genette depende de la elección (o no) de un «punto de vista» restrictivo, respondiendo a la pregunta *¿quién ve?* Básicamente, de forma similar a la de Todorov, cuando se refiere a los *aspectos* (miradas) del relato, Genette distingue tres tipos de *focalización*:

- Relato *no focalizado* o de *focalización cero*: relato de «la visión por detrás» o con narrador omnisciente: donde éste sabe y dice más que sus personajes, que no tienen secretos para él. Es la fórmula más común en el relato clásico.
- Relato de *focalización interna*: relato de «la visión con», donde el narrador conoce o dice tanto como los personajes y no puede darnos una explicación previa a los acontecimientos. El relato, sea en primera o tercera persona, se conformará a la visión que de los acontecimientos tenga un mismo personaje. Sin embargo, la focalización en el relato puede ser *fija* (cuando no se abandona el punto de vista de un solo personaje), *variable* (cuando sigue el de varios personajes) o *múltiple* (en que se evoca el mismo acontecimiento varias veces y según el punto de vista de varios personajes). Esta forma está muy difundida en nuestra época moderna.

- Relato con *focalización externa*: relato de «la visión desde afuera», en el que el narrador sabe y dice menos de lo que saben sus personajes. El narrador es un testigo que no tiene acceso a ninguna conciencia interna de los personajes, pues desconoce sus pensamientos o sentimientos. El empleo sistemático de esta modalidad se dio a partir del siglo XX, si bien algunas novelas del siglo XIX recurren en sus primeras páginas a esta actitud narrativa.

El propio autor advierte que la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es clara, ni el criterio de focalización permanece constante a lo largo de todo el relato, por lo que es preferible aplicar la fórmula de focalización a un segmento narrativo y no a la obra entera.

7.3.1.6. LA VOZ DEL RELATO

Analizar la voz subyacente a un relato supone examinar las características de su *enunciación* y las huellas que ha dejado la instancia productora en el discurso narrativo. Para ello es necesario preguntarse quién es el narrador, cuándo y desde dónde enuncia; y diferenciar primeramente la *instancia narrativa* de la situación de escritura, el narrador del relato del autor y el destinatario del lector. En el relato de ficción, el narrador es un papel ficticio y la acción de narrar no es idéntica a lo largo de toda la obra.

Genette propone examinar el acto narrativo analizando los diferentes elementos sobre un esquema de tres categorías: el *tiempo de la narración*, el *nivel narrativo* y la *persona*.

Desde el *punto de vista* de la *situación temporal* desde la cual se narra la historia, distingue cuatro tipos de narración¹⁸⁶:

- *Ulterior*: posición del relato en el pasado, usada frecuentemente. No suele especificar la distancia temporal interpuesta entre el momento de la narración y el de la historia. La distancia es indeterminada, la narración se desarrolla en un pasado sin edad, aunque la historia esté correctamente fechada: en relación a la historia pasada, tiene una situación temporal y, a la vez, por carecer de duración propia, una esencia intemporal. Para que la duración de la narración no supere la duración de la historia, es necesaria una relativa contemporaneidad de la acción. En ocasiones, existen ciertos efectos de convergencia final en los que la distancia que separa el momento de la narración del momento de la historia disminuye progresivamente a medida que esta última avanza. Esta convergencia, a la que Genette define como isotopía temporal, se encuentra en los relatos en que el narrador se presenta como personaje de la historia, y a medida que avanza la narración se aproxima al momento en que se expone.
- *Anterior*: relatos predictivos (en sus diversas formas: profética, oracular, apocalíptica, oniromántica, ...) con respecto a su instancia narrativa inmediata.
- *Simultánea*: relato en el presente contemporáneo de la acción en donde coinciden rigurosamente la historia y la narración, desapareciendo cualquier juego temporal. Este tipo de relato diferencia dos direcciones opuestas según se subraye la historia o el discurso narrativo.

- Intercalada: se trata de una narración en varias instancias que combinan, por ejemplo, el relato *a posteriori* con la simultaneidad absoluta.

El *nivel narrativo* respondería a la pregunta ¿desde dónde se narra?, haciendo referencia a las relaciones que el narrador guarda con el relato según éste se encuentre fuera o dentro del mismo, produciendo así diferentes matices en las diferencias: “... todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”¹⁸⁷.

Genette define tres niveles básicos:

- Un primer nivel extradiegético, en que el narrador nos cuenta una historia desde el exterior de ella.
- Nivel diegético o intradiegético constituido por los acontecimientos contados y que aparecen en el primer relato. El narrador es interno a la historia que narra.
- Nivel metadiegético, o relato en segundo grado, referido a los acontecimientos contados desde el interior del primer relato o relato marco. El narrador, estando en el primer relato narra, a su vez, otra historia.

No hay que confundir el carácter extradiegético del narrador con la existencia histórica real del escritor, ni con el carácter diegético con la ficción. Recordemos que los escritores, autores fehacientes del relato, no entran en el espacio de la instancia narrativa; razón por la cual los narradores-autores, aunque autores ficticios, no son propiamente personajes, si bien a veces se convierten en personajes en su propio relato.

En el tránsito de un nivel narrativo a otro son posibles ciertas transgresiones que Genette califica de *metalepsis narrativa*. Tal es el caso de la intrusión del narrador o narratorio extradiegético en el universo diegético, de personajes diegéticos en el universo metadiegético, [...].

El análisis de la *persona*, el autor se centra en la relación del narrador con la historia que cuenta. El autor real del relato debe elegir entre dos *actitudes narrativas*: “hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia”¹⁸⁸. En el análisis narrativo, es necesario distinguir entre dos tipos de relatos según su narrador:

- Narrador como tal por sí mismo o heterodiegético, ausente de la historia que nos cuenta.
- Narrador homodiegético, cuando se produce la identidad de persona entre uno de los personajes y el narrador, motivo por el cual éste se encuentra presente como personaje en la historia que nos cuenta.

Si bien los narradores heterodiegéticos están *igualmente* ausentes, dado que su ausencia es absoluta, en la presencia Genette distingue grados, diferenciando dos variedades del tipo de narrador homodiegético:

- Autodiegético, aquella variedad en la que el narrador es el protagonista del relato y que representa el grado intenso de presencia.
- Y otra, en que el narrador desempeña un papel secundario: observando y testificando.

El paso de un estatuto a otro y las relaciones variables entre narrador y personaje se perciben por el lector como **transgresiones** más o menos discretas, asumidas por la novela contemporánea afin a una idea más compleja de la «personalidad»¹⁸⁹.

Respecto al estatuto del narrador, Genette establece cuatro tipos fundamentales. Son el resultado de combinar su nivel narrativo (extra o intradiegético) y su relación con la historia (hetero y homodiegético):

- Narrador extradiegético-heterodiegético: narrador en primer grado, dado que no habla desde dentro de la historia y, además, está ausente de ella.
- Narrador extradiegético-homodiegético: narrador en primer grado, pues no es un personaje de la historia. Pero sí que está implicado, pues cuenta su propia historia.
- Narrador intradiegético-heterodiegético: narrador en segundo grado que habla desde dentro de la historia como personaje del relato marco, pero cuenta historias de las que él está ausente.
- Narrador intradiegético-homodiegético: narrador en segundo grado, o personaje del relato primero que habla desde dentro contándonos sus propios datos biográficos.

Como señala Muro, la configuración del narrador varía dependiendo del medio que construye, según sea la lengua natural o el lenguaje icónico. En las narraciones en que confluyen los dos, los tipos de relaciones posibles entre ambos son variados. La cualidad expositiva de la imagen que influye en la constitución del narrador se conecta con su ausencia o con una leve exposición del narrador en el lenguaje literario, existiendo distintos grados de presencia o ausencia del enunciador. Desde la perspectiva analítica, una vez descubiertas las características de la enunciación y del enunciador, lo que resulta fundamental es entender aquella finalidad que las originó¹⁹⁰.

El análisis de estas tres últimas categorías, tiempo, modo y voz, queda simplificado de la siguiente manera:

ANÁLISIS NARRATIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
Elementos del discurso literario	Tiempo	Orden	Isocronía
			Anacronías
		Duración	Elipsis
			Pausa
			Escena
			Sumario
	Frecuencia		
	Modo	Distancia	
		Perspectiva	
	Voz	Situación temporal	
		Nivel	
		Persona	

7.3.1.7. RELACIONES SEMÁNTICAS ENTRE TEXTO E IMAGEN

Según el autor-ilustrador Leo Lionni, la comprensión de las imágenes de un libro-álbum no depende del grado de detalle. Es suficiente con que su relación espacial, posición y contexto complementen y signifiquen lo mismo que las palabras a las que acompañan. Así, propone una serie de aspectos que, en su criterio, deberían abordarse para el estudio del álbum: “la relación entre palabras e imágenes, las limitaciones y las ventajas de esta relación, la función de las palabras y las imágenes como estimulantes de la imaginación y orientadoras del discurso interior”¹⁹¹.

Uri Schulevitz, otro creador de álbumes, también destaca la filiación mutua existente entre texto e imagen en esta tipología editorial, citando alguna de sus posibles relaciones: “las palabras no pueden existir independientemente. Sin las ilustraciones el significado no quedaría claro. Éstas proporcionan la información que no dan las palabras. Además, el libro-álbum no sólo depende de las ilustraciones para complementar las palabras, sino que también las esclarece y toma su lugar”¹⁹². A las funciones de complementar y esclarecer, este autor añade la de rellenar o cumplimentar pues, tal como explica, “las imágenes aportan los detalles específicos; es más: las palabras no repiten lo que muestra la ilustración y viceversa. De este modo se establece entre ambas un contrapunteo, se complementan y se completan unas a otras”¹⁹³.

En el álbum ilustrado, las narraciones de un mismo fragmento del relato a través de ambos lenguajes no son equivalentes: existen desigualdades entre lo que se expone o elide, según se trate del texto o de la ilustración. Tal como explica Perry Nodelman, entre las palabras y las imágenes del álbum existe una *tensión automática* y mientras las palabras nos hacen avanzar, las ilustraciones invitan a explorar las escenas que describen. Para esta autora, “los buenos dibujantes entienden y utilizan este juego contradictorio entre las palabras y las ilustraciones, de manera tal que las dos juntas cuentan una historia que depende de las diferencias entre ambas”¹⁹⁴.

En el álbum encontramos, además, diversidad de puntos de vista o variaciones entre la focalización del texto y de la ilustración, donde los textos completan la selección visual y a la inversa. Por otro lado, el narrador visual posee una voz que no siempre coincide con el narrador verbal o autor ficticio del discurso; y estas disonancias enriquecen un relato armado sobre tal variedad polifónica.

Tal como indican Zaparaín y González, “las imágenes pueden alterar -en el sentido de confirmar, enriquecer o contradecir- el significado del texto que las acompaña”¹⁹⁵, resultando de su interacción el *texto del álbum en conjunto*.

Estos autores explican cómo, a través del *ingenio descriptivo*, las ilustraciones, limitadas a la narración escrita, son capaces de enriquecerla y redimensionarla por medio de detalles documentales o a través de su riqueza plástica. Y, recurriendo al denominado ingenio elíptico, la ilustración puede contradecir al texto y producir una expansión de lo narrado o sugerir un nuevo significado.

En la expansión de lo contado por el texto éste queda en silencio y la ilustración asume el peso de la narración potenciando la reflexión que provoca la mirada de la imagen y los contrastes o contradicciones entre ambas lecturas.

Sophie Van der Linden destaca la interacción que mantienen ambos discursos y la necesidad de tenerlos a ambos en cuenta a la hora de construir un significado integral del álbum. Esta autora plantea una clasificación de posibles relaciones, diferenciando¹⁹⁶:

- Redundancia: cuando texto e imagen comunican lo mismo.
- Complementariedad: ambos sistemas se complementan, bien porque la idea se completa conjugando a ambos o porque cada uno proporciona una visión suplementaria a la del otro.
- Disyunción: se articula de manera autónoma, pues se contradicen o desarrollan narraciones paralelas.

En una de sus investigaciones en torno a las variaciones metaficcionales observadas en los álbumes, María Cecilia Silva-Díaz Ortega¹⁹⁷ sintetiza algunos modelos propuestos por otros autores para el estudio de las relaciones entre texto e ilustraciones, clasificándolas a partir de dos conceptos que están presentes en ambos códigos: la *focalización* y la *voz*. Ambos elementos se presentan muy unidos y funcionan de manera diferente dependiendo de la especificidad de cada medio, verbal o icónico.

Las categorías que plantea esta autora para definir las mencionadas relaciones son las siguientes:

- Sintonía entre focalización de texto e ilustración o alineación entre ambos códigos.
- Complementariedad, cuando ambos códigos, por sus particulares características, muestran variaciones en el tipo y la manera de comunicar la información sin presentar ruidos o enfrentamientos entre sí.
- Contrapunteo, si en la relación existe enfrentamiento debido a la omisión de información por parte de alguno de los códigos. Entre imagen y palabra emergen significados que abarcan más allá de su significado individual o de su simple adición.
- Contradicción, forma extrema de contrapunteo en la que ambos códigos parecen oponerse.

Si bien subraya el carácter funcional de los modelos teóricos, esta autora señala también la rigidez de los mismos al intentar ajustar categorías estancas a las relaciones dinámicas y flexibles que se producen en los álbumes ilustrados.

Respecto a la relación entre imagen y texto en el cómic, Muro Munilla concilia las aportaciones de otros autores y distingue entre la función del texto que refuerza o reproduce la información de la imagen de aquel que le suma información. A ello añade las funciones irónica, humorística o poética que puede adoptar la disociación entre texto e ilustración. Y, en cuanto a la forma, reseña como elementos destacables “la relación cuantitativa, el equilibrio o desequilibrio entre ambos componentes, y la estilística, la concordancia o no de estilo entre dibujo y rotulado”¹⁹⁸.

También Varillas¹⁹⁹ establece una taxonomía de las funciones que desempeña el texto sobre el material gráfico del cómic, proponiendo algunas relaciones básicas:

- *Función descriptiva*, en la que la parte gráfica describe o ilustra los mismos acontecimientos que el texto.
- *Función completiva*, cuando el texto aporta más información.
- *Función informativa*, si el texto ofrece información suplementaria sobre los sucesos o algún otro elemento de la historia.
- *Función reflexiva*, en aquellos textos o digresiones narrativas que incluyen las reflexiones del narrador y son ajenas al desarrollo de los hechos.
- *Función dialógica*, si se corresponde con el diálogo de cualquiera de los personajes implicados en la acción.

De gran interés resulta la clasificación sobre los tipos de relaciones entre texto e imagen en los medios de comunicación que plantean por Radan Martinec y Andrew Salway²⁰⁰. Estos autores, adoptando una perspectiva teórica parcialmente basada en las teorías de la gramática funcional de Michael Halliday²⁰¹ para el análisis del texto, en combinación con las aportaciones de Roland Barthes, describen la relación mutua entre texto e imagen. Las descripciones de sus tipos no se refieren a las imágenes o al texto, sino a modos de interacción en una relación multimodal que no discrimina entre ambos medios. El sistema que proponen, aplicable según ellos a todo tipo de relaciones texto-imagen y medios de comunicación, es útil para describir relaciones en las que la imagen sirva al texto o a la inversa, y donde texto e imagen sean dependientes o independientes uno de otro.

Martinec y Salway proponen un modelo que contempla dos tipos de relaciones: la *relación de estatus* y la *relación lógico-semántica*²⁰², de manera que cada relación texto-imagen implica ambas; pudiendo existir simultáneamente más de un tipo de relación entre la imagen y el texto, entre el código icónico y el verbal. Las relaciones de estatus se clasifican a su vez en varios subgrupos: *de igualdad* y *de desigualdad*.

En las *relaciones con estatus de igualdad*, la imagen al completo se relaciona con el texto al completo: ambos modos están en relación de *estatus de igualdad*. La relación de igualdad presenta dos tipos según su relación de dependencia, de forma que la relación es *complementaria* cuando los dos códigos dependen mutuamente o se modifican entre sí; o de *independencia*, cuando los dos códigos existen en paralelo, como dos procesos separados.

Las *relaciones de estatus de desigualdad* son relaciones de subordinación donde la imagen depende del texto o a la inversa. La imagen subordinada al texto se relaciona tan sólo con una parte de este. La subordinación del texto se puede producir de dos maneras: bien por referencia directa a la imagen o bien por la combinación de procesos materiales o conductuales con el presente simple o el presente continuo²⁰³. Los procesos materiales y conductuales en pasado tienen el efecto opuesto y hacen que la imagen se subordine al texto.

En lo que respecta a la *relación lógico-semántica*, pueden ser de dos tipos: de *expansión* y de *proyección*.

En la *relación lógico-semántica de expansión*, un código “expande” al otro, pudiéndose manifestar a su vez mediante la *elaboración*, *extensión* o *realce* de uno de ellos.

En caso de *elaboración*, un código proporciona una descripción más detallada acerca del otro; no proporcionando necesariamente nueva información, sino “elaborando” información del otro código. A su vez, el modo “elaborador” presenta dos subtipos: *exposición* y *ejemplificación*.

En el subtipo *exposición*, el código verbal y el icónico presentan la misma información, y se repiten, repitiéndose cada cual según su forma o método de presentación.

La *ejemplificación* amplía la información disponible en el código expandido, proporcionando un ejemplo más específico o un elemento de la información más concreto. A su vez, dependiendo de si es el texto o la imagen el código expandido, se subdivide en “texto más general” o “imagen más general”²⁰⁴.

La *extensión* se produce cuando un código “extiende” la información del otro y el código “extensor” añade un nuevo elemento, proporciona una excepción u ofrece una alternativa al modo extendido. La información “extensora” no puede extraerse (no puede ser vista o leída) en el modo extendido, y es, por ello, información “nueva”. La información en ambos modos, sin embargo, precisa ser relacionada²⁰⁵.

El *realce* se produce cuando un código hace referencia a otro, lo “realza” o incrementa con información circunstancial (lugar, tiempo, propósito, razón). Tanto el *realce* como la *extensión* son tipos que identifican relaciones en las que el código expansivo proporciona nueva información.

En la *relación lógico-semántica de proyección* un código reitera lo que el otro modo representa o expresa verbalmente. Caben las opciones de expresarse en *locución* o en *idea*. Estos autores analizan la *proyección* en dos contextos diferentes, el cómic y la combinación de textos y diagramas.

Como ellos explican, “La locución es una proyección de las palabras, por lo general por medio de un proceso verbal, la idea es una proyección del significado, normalmente a través de un proceso mental”²⁰⁶. En el ámbito del cómic, la diferencia entre *locución* e *idea* es evidente, pues el texto se localiza en un “bocadillo de discurso”, y la idea en un “bocadillo de pensamiento”.

7.3.2. Elementos transtextuales de la comunicación narrativa

Gerard Genette planteó el concepto de architextualidad, que inicialmente definió como «todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»²⁰⁷, ampliándolo posteriormente, a las relaciones que denominó transtextuales; proponiendo una serie de categorías generales o transcendentales de las que depende el texto singular²⁰⁸. Enumeradas por el autor según su grado creciente de abstracción serían las siguientes: Intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

El concepto de intertextualidad establece las relaciones de copresencia entre varios textos o de un texto en otro. La paratextualidad se fundamenta en la relación que, en el todo formado por una obra literaria, mantienen el texto con su paratexto o variedad de señales accesorias que proporcionan un entorno al texto. La metatextualidad define la vinculación de un texto a otro que se refiere a él sin citarlo o nombrarlo. La hipertextualidad enmarca las relaciones entre un texto (hipertexto) y otro anterior (hipotexto) «injertado», al cual evoca de una manera que no es el comentario ni la cita, sino por medio de la *transformación*. Y la architextualidad regula la relación de género o pura pertenencia taxonómica.

Anteriormente, al plantear las relaciones del ejemplar analizado con otros textos que sirvieron de referente para el autor, quedaron implícitos algunos elementos alusivos a la intertextualidad o a la hipertextualidad. Sin embargo, en nuestro estudio extenderemos el análisis del álbum a otros elementos y relaciones no textuales que contribuyen a la narración y amplían su red de significaciones, ciñéndonos exclusivamente a la categoría de los elementos paratextuales.

7.3.2.1. ELEMENTOS PARATEXTUALES

Para Genette, el texto (una sucesión de enunciados verbales) generalmente se muestra acompañado de otras producciones, *paratextos*, que lo rodean, prolongan y muestran como libro al público. El *paratexto* no es una frontera, es un lugar privilegiado de la acción sobre el lector, entendido como umbral a partir del cual el texto se propone como tal a sus destinatarios. El texto se presenta en su sentido completo : “ [...] pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa «reception» et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre”²⁰⁹.

El paratexto es cualquier texto generado en torno al texto propiamente dicho que perfila la obra y le incorpora nuevos significados, diferenciando peritexto y epitexto según su ubicación²¹⁰.

El peritexto se localiza en el cuerpo de la obra, en torno al propio texto o inserto en él. Incluye, entre otros elementos: título, subtítulo, intertítulo, nombre del autor, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, chaqueta o sobrecubierta, y otros tipos de señales accesorias. El epitexto incluye los elementos situados en el exterior (catálogos, señaladores, presentaciones), materialmente independientes: «avant-texte» de los borradores, esquemas y proyectos preliminares a la obra; o los diarios, entrevistas y cartas en las que el autor, antes o tras su publicación, se refiere a ella expresamente. Estas lindes no son firmes y algunos elementos las traspasan.

Genette los caracteriza, además, en función de sus aspectos temporales, sustanciales y pragmáticos en los siguientes grupos:

- Clasificados según su fecha de edición, este autor distingue entre paratextos anteriores, posteriores o coetáneos, caso éste de coincidir con la publicación del ejemplar.

- Con arreglo a un orden sustancial los clasifica en verbal y no verbal. Además de los elementos textuales incluye los icónicos (ilustraciones), materiales (tipografía) y factuales (referidos a aquellos comentarios que interfieren en la recepción, como pueden ser el género o edad del autor, o el impacto del ejemplar).
- Clasificados según sus características pragmáticas, atiende al productor o al destinatario del paratexto. En tales casos, diferencia el paratexto editorial del autorial, destacando la función determinante de este último en la configuración del significado. Y dependiendo de la influencia elocutiva del mensaje, el paratexto puede ser informativo, orientativo o intencional.

Para este apartado, aunque se incluya alguno de los epitextos que rodearon a la obra editada, centraremos la atención en los peritextos originales, icónicos, verbales o materiales, de competencia compartida del editor y del autor y localizables en el propio álbum. Como ya hemos avanzado al principio, los elementos considerados como peritextos (ilustraciones, tipografía, elementos de enlace) han sido ya incluidos en el análisis textual como integrantes del discurso narrativo gráfico; reservando aquí el estudio de aquellos otros que producen texto desde la periferia: los elementos que enmarcan el contenido del relato y los aspectos materiales del soporte.

Genette plantea la necesidad de determinar la función del elemento paratextual respecto al texto propiamente dicho, pues será aquella la que determine su existencia²¹¹. En su estudio, el autor revisa una serie de peritextos de entre los cuales hemos seleccionado aquellos que consideramos de interés para nuestro análisis.

El **título** de la obra suele figurar en varios lugares del ejemplar: cubierta, lomo, portada (o página de título) y portadilla (o página de falso título). Su origen puede provenir del propio autor, de su entorno o, incluso, del editor. Puede implicar cierta complejidad y estructurarse en distintos grados, incluyendo segundo título, subtítulo, lema. Su destinatario se amplía, más allá de los lectores, a las personas que intervienen en su difusión. El título posee una función semántica, al identificarse con el significado del texto despertando el interés del lector. Puede orientar sobre elementos del relato: género, motivo temático (espacial, temporal, factual); o puede tener un valor simbólico. Así, este elemento peritextual identifica la obra, apunta el contenido y estimula el interés del potencial público; si bien estas dos últimas funciones son facultativas²¹².

En ocasiones, el libro viene dividido en capítulos provistos de un título o epígrafe, a los que Genette denomina «intertitres» o «titres intérieures»²¹³. Estas divisiones responden a divisiones numeradas o a un régimen temático. En la ficción narrativa, la forma más común desde el siglo XIX, junto con las divisiones mudas, es la de títulos breves. Estos pueden guiar, avanzar o crear expectativas en el lector; bien ser indicadores de un cambio de espacio o de lugar, ayudando en la comprensión del relato.

El **nombre del autor** parece indispensable, pero no siempre ha ocupado un lugar específico pudiendo adoptar, además, las siguientes situaciones:

- Aparecer el verdadero nombre del autor, indicando ciertas peculiaridades de sí mismo como el origen, parentesco, posición o género.

- El autor puede apropiarse de un nombre ajeno (apócrifo) o inventarlo, firmando la obra con ese nombre imaginario (suposición de autor, pseudónimo).
- El anonimato cuando el nombre del autor no es incluido.

La **dedicatoria** suele aparecer en un lugar concreto en el límite del texto, en su inicio, generalmente tras la página de título, en forma de enunciado autónomo más o menos breve. Es poco frecuente emplazarlas al final o en el interior del texto. Puede tener un destinatario general, público o privado, o puede dirigirse a una persona, al lector o a un grupo. El autor puede dedicar manualmente un ejemplar concreto o bien todos los ejemplares de la obra.

La redacción de prólogos, según Genette es en diversos grados la más típica de todas las prácticas literarias²¹⁴. Define tales elementos como cualquier tipo de enunciado producido a propósito de un texto al que sigue o precede²¹⁵, teniendo por función principal asegurar una buena lectura del mismo, persuadiendo y reteniendo al lector mediante una *captatio benevolentiae*)²¹⁶.

Inicialmente aparecían integrados en el propio texto asumiendo su función las primeras o últimas líneas o páginas. En ellas se hacía un llamamiento a la inspiración, se planteaba el tema o se invitaba a la lectura.

Dependiendo del papel de su autor, Genette diferencia los prólogos en los siguientes términos²¹⁷: autorial o autógrafo, si su autor es el del texto; actorial, si el “autor” es, además, uno de los personajes y alógrafo, si es una tercera persona. Y a su vez, también según su autor, los clasifica según sean ficticios, si son atribuidos a una persona imaginaria, apócrifos y auténticos.

El prólogo puede valorar el texto, siempre modestamente, por lo general sin entrar a evaluar a quién lo crea sino al sujeto o asunto del que trata. Otra función del prólogo remite a la génesis de la obra, revelando al lector el origen de la misma o los estadios y circunstancias de su redacción²¹⁸. En las obras de ficción de tipo historiográfico, la indicación de sus fuentes y los agradecimientos a personas o instituciones que colaboraron en su redacción son elementos recurrentes.

En el prólogo, el autor puede interpretar el propio texto y mostrar las claves para su aproximación u objetivos; puede escoger o identificar un público, ofrecer un comentario argumentado del título o del orden adoptado, para facilitarle la lectura. Otro recurso del prólogo, como defensa del autor contra futuras críticas, consiste en reconocer su incapacidad para tratar el tema (*excusatio propter infirmitatem*). En el caso de las obras de ficción, el prólogo puede prevenir la confusión y reivindicar el espacio o carácter ficcional al texto, con manifestaciones que el autor debe manejar, según Genette, cuidadosamente²¹⁹. En estas obras, el prólogo puede también ayudar a construir dicha ficción, a base de detalles aparentemente convincentes que la refuercen; y el medio más eficaz que propone este autor es *simuler une préface sérieuse*²²⁰. A través de un prólogo autorial simulado, el escritor puede trabar una comunicación directa con el lector haciéndole participe de la ficción.

Epílogos, apéndices y fórmulas de despedida son también elementos paratextuales auxiliares del texto principal. Marco Kunz, en su estudio sobre el final en la novela,

diferencia entre los epílogos intraficcionales que, aunque separados del cuerpo principal, forman parte inseparable de la obra; y los epílogos extraficcionales, enunciados por una persona real cuyas relaciones con dicha obra dependen de las circunstancias de la publicación²²¹. De entre los epílogos intraficcionales distingue los siguientes tipos:

- Epílogo dramático, compuesto por elementos que marcan el término de una pieza de teatro mediante fórmulas genéricas²²².
- Epílogo metatextual, con alusiones del escritor al lector en torno al propio texto, a la realidad extraliteraria y al carácter ficticio de lo allí presentado.
- Epílogo-resumen, donde se refieren las peripecias de los personajes tras el desenlace, común en las novelas del Realismo del siglo XIX.
- Epílogo-apéndice, con documentos anexados al cuerpo principal, al que puntualiza o completa.

Kunz sistematiza los recursos de finalización de la obra planteando una primera división entre externos e internos. Entre los recursos externos incluye ciertos elementos paratextuales como la presentación tipográfica o el colofón²²³. Y entre los internos menciona el marco paratextual y/o documental en referencia a aquellos epílogos ficticios que, apoyados por algún documento (carta/manuscrito encontrado) o por la voz de alguna instancia narrativa ficticia, nos narran las circunstancias de su origen. Los prólogos, los elementos finales y los epílogos están estrechamente relacionados y un cambio en su ubicación, al inicio o al final, no causaría una diferencia sustancial; si bien, como afirma Genette, para la mayoría de autores el lugar final en el texto resulta más discreto y más modesto²²⁴. Todos estos elementos que enmarcan el relato constituyen un todo homogéneo por su afinidad en composición, funciones y contenido²²⁵; por lo que, en nuestro análisis inicios y finales serán tratados de forma unificada.

7.3.3. Elementos periféricos

La **materialidad del soporte** es la frontera física del álbum: su formato²²⁶ y medidas, el tipo de encuadernación, su peso, tacto, la calidad de su papel y su gramaje son cualidades de impresión previas que condicionan la lectura y recepción del contenido con consecuencias narrativas.

En referencia a estos aspectos materiales del soporte, asumiremos las consideraciones de Enric Satué en torno a la consecución de un buen diseño editorial. Este autor plantea la necesidad de atender a la unidad de los criterios tipográficos y compositivos con que se construyen cubierta y tripa (interior del libro). Propone como principio imprescindible, fundamentado en ciertas analogías formales y estructurales que guardan arquitectura y libro, la coherencia entre contenido y continente: “Así, el interior del libro equivale al espacio habitable de la casa mientras la cubierta hace las veces de fachada. En consecuencia, la forma exterior la determina, o al menos la sugiere, la interior, desde luego previa y principal”²²⁷.

Bajo este enfoque y entendiendo el exterior del libro como portal de entrada y de salida del relato, encauzaremos el análisis de los *elementos periféricos* y del tono en el que

estos se transmiten desde su potencial para reafirmar el sentido integral del álbum; como coadyuvantes al resto de elementos textuales de la historia y del discurso, estableciendo las interacciones entre sí. Y para determinar los elementos según su emplazamiento nos ceñiremos a la clasificación que Satué²²⁸ proporciona al definir las partes del libro:

- Cubierta o tapa, distinguiendo el libro de *cartoné* o *tapa dura* cuando las cubiertas son rígidas y *rústica* si son flexibles. Tradicionalmente, las tapas duras solían forrarse de piel, pergamino o tela. Actualmente, algunas se forran con papeles ilustrados a color. Suelen incluir el nombre del autor y del ilustrador, el título, el nombre y anagrama editorial y una ilustración, en ocasiones tomada del interior, que identifique al protagonista o una escena crucial de la narración.
- En la contracubierta o cubierta posterior suele incluirse un breve resumen sobre el autor, el argumento o información sobre algunas características del libro: descripción del contenido, temática o género del texto, utilidades, finalidad o posibles destinatarios.
- Las sobrecubiertas son una pieza de papel plegado de cuatro páginas, con lomo y solapas, que forra un libro de tapa dura. La cubierta de la sobrecubierta se llama *1.ª de cubierta*; el dorso de cubierta, *2.ª de cubierta*; la contracubierta, *3.ª de cubierta*; y el dorso de contracubierta, *4.ª de cubierta*.
- El lomo contiene referencias al título, el autor y la editorial (ésta última, a menudo, en forma de símbolo gráfico sigilar). En el siglo XX se imponen las leyendas en sentido longitudinal, *a la francesa* de abajo a arriba o bien de arriba abajo, denominadas *a la inglesa*.
- Las guardas constituyen dos juegos de cuatro páginas, la primera y última de las cuales van pegadas respectivamente al dorso de la cubierta y contracubierta. Suelen presentarse estampadas con dibujos en forma de mosaico o *indiana* en colores.
- Páginas blancas de *respeto* o *cortesía*, al principio y, por lo general y de manera simétrica, también al final. Son facultativas.
- *Portadilla*, *falsa portada* o *anteporta*, primera página impar que lleva impreso únicamente el título en cuerpo pequeño.
- En la página par encarada a la portada puede aparecer el retrato del autor o del personaje biografiado.
- *Portada* o *frontispicio* en la siguiente página impar, donde figuran los datos que identifican el libro: título completo (en cuerpo mayor al de la portadilla y más pequeño que en la cubierta), el subtítulo o las partes, el nombre y apellidos del autor y el pie editorial (con el símbolo gráfico de la empresa editorial, su razón social, ciudad y año de impresión).
- *Contraportada* o dorso de portada, página par donde se agrupan los créditos editoriales y los requisitos legales característicos (*copyright*, depósito legal, pie de imprenta, etc.), título en idioma original si se tratara de una traducción, la numeración en las ediciones de bibliófilo y las licencias eclesiásticas, si fueran necesarias.
- La página impar siguiente puede reservarse para la *dedicatoria*, y también en página impar aparece la primera página del prólogo.

- Al final del libro encontramos los apéndices, la bibliografía y los índices.
- El *colofón*, última página impresa situada antes de las páginas finales de respeto. Tradicionalmente contiene la fecha en que terminó de imprimirse el libro, el lugar y la imprenta, redactado con una retórica literaria florida. En los códices de la Alta Edad Media sus copistas coronaban su trabajo con una fórmula en la que a la datación y el nombre del soberano reinante podían seguir alabanzas y palabras de satisfacción por su cansada labor y por su esfuerzo; o podían dirigirse al lector pidiéndole recuerdo, bendición y un cuidadoso manejo del libro; siendo la alegría de finalizar la tarea, celebrada con un vaso de vino para celebrarlo, asunto recurrente²²⁹.

El estudio de los elementos transtextuales se presenta estrechamente vinculado a los soportes o componentes formales donde se incluyen (el libro u otros documentos para el caso de los epitextos), por lo que los planos transtextual y material del discurso se abordarán conjuntamente y estructurados según el siguiente esquema:

ANÁLISIS NARRATIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
ELEMENTOS TRANSTEXTUALES	Paratextos	Peritextos	Título y subtítulo
			Autor
			Créditos
			Prólogo
			Dedicatoria
			Epitexto
ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y DOCUMENTALES		Materialidad y objetos gráficos	
		Partes del libro	Tapa o cubierta (encuadernación)
			Contracubierta
			Lomo
			Sobrecubierta
			Guardas
			Páginas de respeto
			Portadilla
			Portada
			Contraportada
			Colofón
Dedicatoria			

- ¹ MOLES, Abraham y JANISZEWSKI, Luc. *Grafismo funcional*. Barcelona: CIAC, 1992, p. 119.
- ² *Ibidem.*, p. 120.
- ³ TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p.157.
- ⁴ *Ibidem.*, p. 174
- ⁵ GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 84-85.
- ⁶ *Ibidem.*, p. 86.
- ⁷ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 123.
- ⁸ *Ibidem.*, p. 122.
- ⁹ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Colección Vitor, 2007, p. 376.
- ¹⁰ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2004, p. 123.
- ¹¹ ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 170-172.
- ¹² GUBERN, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1972, pp. 124-125.
- ¹³ A este respecto hemos recogido las sugerencias de CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 121-126. Para el análisis de la representación en el texto cinematográfico, estos autores proponen tres niveles de articulación de la imagen fílmica asociados respectivamente a sus «etapas» de elaboración: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie.
- ¹⁴ GUBERN, Román. *El lenguaje de los cómics*, op. cit., pp. 110-115.
- ¹⁵ *Ibidem.*, p. 115.
- ¹⁶ *Ibidem.*, p. 163.
- ¹⁷ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., pp. 79-80.
- ¹⁸ *Ibidem.*, pp. 98-99.
- ¹⁹ BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 261-262
- ²⁰ ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, op. cit., pp. 142-143.
- ²¹ BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Duran Armengol y la Dra. Lydia Sánchez Gómez. Universitat de Barcelona, 2015, p. 277.
- ²² Por nuestra parte distinguiremos además entre la *ilustración no narrativa y narrativa* según funcione de manera neutra o bien esté cargada de significación.
- ²³ VERNON-LORD, John. "Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de creación de libros ilustrados para niños", *Ponencias del IV Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1997, núm. 168, p. 163. En DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009.
- ²⁴ EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial, 1996, p.41.
- ²⁵ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 329.
- ²⁶ GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., p. 252.
- ²⁷ EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*, op. cit., p. 43.
- ²⁸ GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., p. 241.
- ²⁹ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 246.
- ³⁰ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p.152.
- ³¹ BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 283.
- ³² ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, op. cit., pp. 173-174.
- ³³ *Ibidem.*, pp. 153-161; pp. 172-178.
- ³⁴ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 193.
- ³⁵ *Ibidem.*, p. 198.
- ³⁶ *Ibidem.*, p. 255.
- ³⁷ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p.183.
- ³⁸ BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 289.
- ³⁹ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 217.
- ⁴⁰ *Ibidem.*, p. 368.
- ⁴¹ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 98.
- ⁴² ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, op. cit., pp. 142-144.
- ⁴³ *Ibidem.*, p. 186.
- ⁴⁴ APARICI, Roberto; MATILLA Agustín García y VALDIVIA, Manuel. *La imagen*. Madrid: UNED, 1992, pp. 129-130.
- ⁴⁵ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 377.
- ⁴⁶ *Ibidem.*, pp. 377-384.

- 47 Ibidem., pp. 385-388.
- 48 Ibidem., pp. 387-390.
- 49 Ibidem., p. 390.
- 50 GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona: Glénat, 2000, p. 62.
- 51 Ibidem., p. 59.
- 52 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., pp. 393-394.
- 53 Ibidem., p. 394.
- 54 Ibidem., p. 395.
- 55 Ibidem., p. 397.
- 56 Ibidem., pp. 212-213.
- 57 GASCA, Luis y GUBERN, Román. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 588.
- 58 VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré/variopinta ediciones, 2015, pp. 8-9.
- 59 Ibidem., p. 11.
- 60 BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*, op. cit., p. 151.
- 61 DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, pp. 35-46.
- 62 Ibidem., pp. 42-43.
- 63 Ibidem., p. 44.
- 64 APARICI, Roberto; MATILLA Agustín García y VALDIVIA, Manuel. *La imagen*, op. cit., p. 152.
- 65 ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, op. cit., p. 267.
- 66 Ibidem., p. 267.
- 67 Ibidem., p. 267.
- 68 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 104.
- 69 VERNON-LORD, John. "Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de creación de libros ilustrados para niños", *Ponencias del IV Simposio Internacional Catalònia d'Il·lustració*, op. cit., p. 163.
- 70 GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*, op. cit., p. 16.
- 71 SATUÉ, Enric. *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, pp. 27-30. El autor utiliza el término "arquitectura gráfica", acuñado por Walter Gropius, referido a la confección gráfica del libro.
- 72 Ibidem., pp. 21-25.
- 73 LLOP, Rosa. *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 43.
- 74 Ibidem., pp. 45-69.
- 75 Ibidem., p. 44. La autora prefiere el término «forma tipográfica» y no tipografía haciendo referencia al «significado que desprende la letra a través de su forma, al margen del significado implícito de la palabra representada».
- 76 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 95.
- 77 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 143.
- 78 SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012, p.100.
- 79 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 81.
- 80 La ilustración *silueteada* hace referencia a la imagen en la que se suprime el fondo en torno al objeto principal representado. Se recorta gráficamente la zona que no interesa de la imagen dejando sólo la silueta.
- 81 En este caso adoptaremos el término de *ilustración a caja* (tomado de los modelos generales de colocar y marginar grabados), para referirnos a las imágenes en las que alguno o varios de sus límites se ajustan a los límites de la caja de texto.
- 82 Encontraremos también la denominada *ilustración a media sangre*, cuando la imagen finaliza con el margen de corte de la hoja (por uno, dos o tres lados) o bien se pierde en el margen del lomo; o cuando ocupan la mitad del blanco reservado para margen, es decir, entre la caja de composición y el borde.
- 83 MOEBIUS, William. "Introducción a los códigos del libro-álbum", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999, p. 109.
- 84 ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, op. cit., pp. 218, 220.
- 85 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 208.
- 86 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., pp. 281-282.
- 87 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 81.
- 88 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 281.
- 89 EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*, op. cit., p. 46.
- 90 Ibidem., p. 48.
- 91 Ibidem., p. 51.
- 92 Ibidem., p. 61.
- 93 Tal como apunta Muro Munilla, la verbalidad gráfica se refiere a "la actividad y hecho de hacer surgir algo en el cómic, mediante la palabra rotulada, circunscrita -por lo general- en continentes específicos, denominados globos o cartuchos". MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 93.

- ⁹⁴ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 82.
- ⁹⁵ *Ibidem.*, pp. 83-85.
- ⁹⁶ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 95.
- ⁹⁷ BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., pp. 258-260.
- ⁹⁸ También llamada *acotación* o *textos*, consiste en "un cajetín adosado a uno de los márgenes de la viñeta, dentro del que se inscribe un texto que puede tener muy diversas funciones respecto a la viñeta a la que acompaña". VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., pp. 104-105.
- ⁹⁹ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 96.
- ¹⁰⁰ VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*, op. cit., p. 18.
- ¹⁰¹ *Ibidem.*, pp. 18-25.
- ¹⁰² DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, op. cit., p. 103.
- ¹⁰³ LLOP, Rosa. *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*, op. cit., pp. 103-105.
- ¹⁰⁴ *Ibidem.*, pp. 85-87.
- ¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 95.
- ¹⁰⁶ *Ibidem.*, pp. 92-93.
- ¹⁰⁷ Tal como entiende Dondis, "En el lenguaje, la sintaxis significa la disposición ordenada de palabras en una forma y una ordenación apropiadas. Se definen unas reglas y lo único que hemos de hacer es aprenderlas y usarlas inteligentemente. Pero en el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia y saber cómo afectarán las decisiones compositivas al resultado final. No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestación de los medios visuales. DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, op. cit., p. 33.
- ¹⁰⁸ AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: Concejalía de Cultura. 3000 Informática, 2006, p. 78.
- ¹⁰⁹ *Ibidem.*, pp. 81-83.
- ¹¹⁰ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*, op. cit., pp. 58-62.
- ¹¹¹ BORDES, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Cátedra, 2017, p. 102.
- ¹¹² VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 205.
- ¹¹³ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 89.
- ¹¹⁴ MOEBIUS, William. "Introducción a los códigos del libro-álbum", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 108.
- ¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 108.
- ¹¹⁶ AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, op. cit., pp. 101-104.
- ¹¹⁷ Algunas de las modelizaciones del color lo conceptúan como integrado por tres atributos diferentes: «luminosidad», «tono» y «saturación», referidas respectivamente a los conceptos colorimétricos de luminancia, longitud de onda dominante y pureza. Phillip Otto Runge propuso en 1810 una representación esférica del color, pero fue Albert H. Munsell quien planteó de forma rigurosa el primer modelo tridimensional, cuyas cualidades perceptuales se nombraron como «valor», «tono» y «croma». Si bien los términos, conceptos y definiciones varían según los autores, estas modelizaciones son instrumentos útiles en el estudio del color como elemento expresivo y significativo de la imagen. SANZ, Juan Carlos. *Lenguaje del color*. Madrid: Blume, 2009, pp. 28-29.
- ¹¹⁸ VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2006, pp. 118-121.
- ¹¹⁹ MOLES, Abraham y JANISZEWSKI, Luc. *Grafismo funcional*. op. cit., pp. 103-104.
- ¹²⁰ *Ibidem.*, pp. 103-106.
- ¹²¹ *Ibidem.*, pp. 111-114.
- ¹²² «En el reino de las estampas no iluminadas el niño se despierta; en el de las coloreadas prolonga sus sueños». BENJAMIN, Walter. "Viejos libros infantiles (1924)", *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989, p.71.
- «Y si en el cobre coloreado la fantasía del niño se hunde en sus propios ensueños, la xilografía en blanco y negro, la ilustración sobria y prosaica, lo hace salir de sí mismo.» BENJAMIN, Walter. "Panorama del libro infantil (1926)", *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989, p. 74.
- «En resumidas cuentas: el color puro es el medio de la fantasía, la nube en que se encuentra a gusto el niño, no el riguroso canon del artista constructor.» *Ibidem.*, p. 78.
- ¹²³ LLOP, Rosa. *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*, op. cit., pp. 74-77.
- ¹²⁴ MOEBIUS, William. "Introducción a los códigos del libro-álbum", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 111.
- ¹²⁵ AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, op. cit., pp. 106-107.
- ¹²⁶ VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., pp. 181-182.
- ¹²⁷ "...-la superficie de la tela o del muro en pintura, o la de la placa fotográfica-, que no puede considerarse todavía espacio plástico, ya posee distintos valores de actividad en su seno. La zona central de una imagen es, lógicamente, la de máxima atracción visual, ya que coincide con su centro geométrico; asimismo, es una ubicación estable

para cualquier elemento al pasar por ella todas las orientaciones principales del cuadro." *Ibidem.*, p. 185.

¹²⁸ *Ibidem.*, p.185.

¹²⁹ *Ibidem.*, pp. 186.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 186.

¹³¹ Los elementos más pequeños situados, a foco, en los últimos términos de un espacio codificado en el sistema de perspectiva central, incrementarán notablemente su peso visual cuando la imagen presente mucha profundidad. *Ibidem.*, p.189.

¹³² *Ibidem.*, pp. 188-189.

¹³³ *Ibidem.*, pp.189-190.

¹³⁴ *Ibidem.*, p.190.

¹³⁵ En las representaciones en perspectiva central el gradiente de tamaño induce unas direcciones de avance o retroceso entre los primeros planos y el punto de fuga. *Ibidem.*, p.190.

¹³⁶ *Ibidem.*, p.141.

¹³⁷ *Ibidem.*, p.181.

¹³⁸ *Ibidem.*, pp. 177-181.

¹³⁹ DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, op. cit., p. 131.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, pp. 106-114.

¹⁴¹ *Ibidem.*, pp. 60-61.

¹⁴² VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., p. 103.

¹⁴³ DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, op. cit., p. 120.

¹⁴⁴ MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 87.

¹⁴⁵ MOEBIUS, William. "Introducción a los códigos del libro-álbum", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*, op. cit., p. 108.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 109.

¹⁴⁷ DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, op. cit., pp. 152-153.

¹⁴⁸ EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁹ *Ibidem.*, p. 18.

¹⁵⁰ BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 343.

¹⁵¹ *Ibidem.*, pp. 343-347.

¹⁵² VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., pp. 30-38.

¹⁵³ *Ibidem.*, pp. 36.

¹⁵⁴ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 163.

¹⁵⁵ *Ibidem.*, p. 183.

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p. 166.

¹⁵⁷ *Ibidem.*, p. 173.

¹⁵⁸ Sobre las posibilidades expresivas de las técnicas caricaturescas Varillas comenta: "dependiendo del momento de la acción y del tono de la misma, el dibujante puede dotar a sus personajes de unos "niveles de realidad" variable. Normalmente, dicha elección se verá supeditada a la intensidad humorística del momento y al estado anímico del personaje en la escena concreta." *Ibidem.*, p. 180.

¹⁵⁹ GUBERN, Román. *El lenguaje de los cómics*, op. cit., pp. 136-137.

¹⁶⁰ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., p. 118.

¹⁶¹ Dentro de las especificidades del cómic, Muro considera relevante la confluencia de estaticidad y ficción de movimiento y, en consecuencia, el desarrollo de un código icónico cinético particular. MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 91.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 85.

¹⁶³ GASCA, Luis y GUBERN, Román. *El discurso del cómic*, op. cit., p. 274.

¹⁶⁴ GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., pp. 89-90.

¹⁶⁵ TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp. 174-175.

¹⁶⁶ AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, op. cit., pp. 83-84.

¹⁶⁷ GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., pp. 89-90.

¹⁶⁸ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., pp. 328-329.

¹⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 331-333.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, pp. 351-353.

¹⁷¹ *Ibidem.*, pp. 338-340.

¹⁷² GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., pp. 90-91.

¹⁷³ Si bien Genette plantea otras subdivisiones más profundas que diferencian estos saltos según su *alcance* y *amplitud* (distingue entre analepsis externa, mixta o interna y prolepsis interna o externa); en nuestro caso no profundizaremos sobre estos aspectos, más propios del discurso literario.

¹⁷⁴ VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., pp. 400-403..

¹⁷⁵ *Ibidem.*, pp. 403-405.

¹⁷⁶ *Ibidem.*, pp. 144-166.

¹⁷⁷ *Ibidem.*, pp. 161-163.

¹⁷⁸ *Ibidem.*, pp. 411-413.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 414-418.

¹⁸⁰ *Ibidem.*, p. 378.

¹⁸¹ *Ibidem.*, p. 425.

¹⁸² GENETTE, Gérard. *Figuras III*, op. cit., pp.172-173.

¹⁸³ *Ibidem.*, pp.173-176.

¹⁸⁴ *Ibidem.*, pp. 220.

- 185 Ibídem., p. 221.
- 186 Ibídem., p. 274.
- 187 Ibídem., p. 284.
- 188 Ibídem., p. 298.
- 189 Ibídem., p. 300.
- 190 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., pp.138-140.
- 191 LIONNI, Leo. "Antes de las imágenes", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro,1999, p. 139.
- 192 SHULEVITZ, Uri: "¿Qué es un libro-álbum?", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999, pp. 130- 131.
- 193 Ibídem., p. 131.
- 194 NODELMAN, Perry. "Cómo funcionan los libros-álbum", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro,1999, p. 121.
- 195 ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, op. cit., p. 60.
- 196 VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*, op. cit., pp. 14-17.
- 197 SILVA-DÍAZ ORTEGA, María Cecilia. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Colomer. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 154-155.
- 198 MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, op. cit., p. 97.
- 199 VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, op. cit., pp. 107-108.
- 200 MARTINEC, Radan y SALWAY, Andrew. "A system for image-text relations in new (and old) media". *Visual Communication*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, 2005. [Consultado en octubre 2018 en: <http://vcj.sagepub.com>]
- 201 HALLIDAY, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1994.
- 202 MARTINEC, Radan y SALWAY, Andrew. "A system for image-text relations in new (and old) media". *Visual Communication*, op. cit., p. 343.
- 203 Ibídem., pp. 347-348.
- 204 Ibídem., pp. 349-350.
- 205 Ibídem., pp. 363.
- 206 Ibídem., pp. 352-355
- 207 GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-10.
- 208 Ibídem., pp. 9-17.
- 209 GENETTE, Gérard. *Seuils*. París: Seuil, 1987, p. 7.
- 210 Ibídem., pp. 10-11.
- 211 Ibídem., pp. 15-17.
- 212 Ibídem., p. 73.
- 213 Ibídem., p. 271
- 214 Ibídem., p. 270.
- 215 Ibídem., p. 150.
- 216 Ibídem., pp. 183-184.
- 217 Ibídem., pp. 158-166.
- 218 Ibídem., p. 195.
- 219 Ibídem., p. 202.
- 220 Ibídem., p. 257
- 221 KUNZ, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997, pp. 64-80.
- 222 Ibídem, pp. 66-67. En el teatro Barroco español, se nombra el título de la obra y al público a través de una *captatio benevolentiae*.
- 223 MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea, 2001, p. 89. Indicación al final del libro impreso, por lo general en la página impar siguiente a la última impresa. Suele recoger el nombre del impresor, lugar y fecha de impresión, festividad del día y algún otro comentario. Tal como indica Martínez de Sousa, el colofón suele aparecer en forma de pirámide invertida o con todas las líneas centradas, pero a diferentes medidas (composición epigráfica, también llamada *copa de Médicis*).
- 224 GENETTE, Gérard. *Seuils*, op. cit., p. 160.
- 225 Ibídem., p. 222.
- 226 Sophie Van der Linden diferencia cuatro grandes tipos de formatos: «a la francesa» o de mayor altura que anchura, «a la italiana» o apaisado, cuadrado y «a la alemana» con la encuadernación localizada en el ancho. La autora completa esta clasificación con el libro acordeón o «leporello» y los que denomina "formatos esporádicos" (otros cuadriláteros, triángulos). VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*, op. cit., pp. 36-37 y 134.
- 227 SATUÉ, Enric. *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, op. cit., p. 31.
- 228 Ibídem., pp. 21-25.
- 229 ESCOLAR, Hipólito. *Historia del libro*. Madrid: FGSR, Ediciones Pirámide, 1984, pp. 222-223.

7.3.4. Proceso en el análisis del relato como *discurso*

7.3.4.1. PROCESO EN EL ANÁLISIS DE LOS *ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO*

Por su naturaleza, en la narración gráfica los mencionados elementos del discurso (espacio, tiempo, modo, voz y relaciones texto/imagen) se entremezclan. Aunque para la práctica analítica debemos separarlos, considerando las numerosas interferencias entre ellos, se ha planteado una ordenación agrupada de los mismos. A efectos de significación, la representación del *espacio narrativo* aúna aspectos netamente espaciales junto con otros de carácter temporal, y todos ellos se articulan con nociones narrativas tales como el modo y la voz. Por resultar inseparables, el estudio del espacio, tiempo, modo y voz narrativos se agrupará en una misma categoría definida por la confluencia de los mismos.

Teniendo en cuenta que uno de los rasgos específicos del álbum, la convivencia de imagen y texto, se consume en el *espacio plano*, resulta clave recoger en un mismo apartado las relaciones espaciales entre ambos elementos y el lugar físico que ocupan las palabras o sus límites. Y, a su vez, de cara a continuar con el estudio de las relaciones entre texto e ilustraciones en un nivel que trascienda al meramente espacial, consideramos oportuno reunir los aspectos mencionados en un apartado, más genérico, que recoja todas las relaciones resultantes de la *confluencia de discursos literario y gráfico*; dando allí cabida a las relaciones semánticas entre la palabra escrita y las ilustraciones desde la perspectiva de la totalidad y la unidad del álbum.

El espacio representado en la imagen está asociado a elementos morfológicos que tienen una presencia real y material dentro de la ilustración. Sin embargo, tal como ha explicado Villafañe, la imagen posee una naturaleza dinámica que adquiere, no por la simple adición de tales componentes y sus relaciones plásticas, sino por medio de otros elementos dinámicos asociados a la temporalidad: tensión y ritmo¹. Por tanto, ateniendo a estos matices, analizaremos por separado los elementos formales presentes en el espacio representado de los dinámicos que aparecen latentes. Y todos ellos se reunirán en una única condición determinada por su confluencia en la imagen. Por todo lo dicho, proponemos una estructuración del análisis narrativo del discurso según el siguiente planteamiento:

ANÁLISIS NARRATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO	
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO	
CONFLUENCIA de ELEMENTOS NARRATIVOS	ESPACIO NARRATIVO
	TIEMPO NARRATIVO
	MODOS NARRATIVOS
	VOZ NARRATIVA
CONFLUENCIA deL DISCURSO LITERARIO Y GRÁFICO	ESPACIO PLANO
	RELACIÓN SEMÁNTICA de TEXTO E IMAGEN
CONFLUENCIA de ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINAMICOS	ESPACIO REPRESENTADO
	DINAMISMO

7.3.4.1.A. CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS: PROCESO EN EL ANÁLISIS DEL ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS

7.3.4.1.A.i. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL *ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS*

El análisis del espacio narrativo reseña elementos relacionados con la secuenciación de las imágenes y cuestiones referidas a la elaboración de los encuadres y a su montaje posterior. Considerando los aspectos procesuales, nuestro estudio incluye valorar la selección de escenas propuesta por el autor: las porciones del relato y el momento significativo de la acción que decidió representar, el espacio y los personajes incluidos; así como su duración y el modo de articularlas en la narración.

Por lo tanto, el desarrollo analítico enfocará su atención sobre tres centros de interés:

- La *selección de escenas*, entendidas como cada uno de los fragmentos narrativos representados y dotados de significado, indicando tanto la selección de las acciones o puntos de interés como la de personajes y espacios que cobija.
- El *encuadre* seleccionado en la representación de la escena a través del análisis de sus puntos de *vista gráficos*, su *planificación* y su *angulación*:
 - Lo *puntos de vista* se clasificarán según *objetivos* o *subjetivos* indicando, además, si los hubiera, los *fuera de campo* ya mencionados anteriormente y clasificados según: *Fuera de campo externo objetivo* (FCEO), *Fuera de campo externo subjetivo* (FCES), *Puesta en abismo* (PA) y *Fuera de campo interno* (FCI)
 - La *planificación*, clasificando la escena según sea: *Gran plano general* (GPG), *Plano general largo* (PGL), *Plano general* (PG), *Plano general corto* (PGC), *Plano americano* (PA), *Plano medio* (PM), *Primer plano* (PP) o *El gran primer plano* (GPP).
 - La *angulación*, determinando el tipo de ángulo según sea: *medio*, *picado*, *cenital*, *contrapicado* o *nadir*.
- La clase de *montaje*, aplicando para ello la tipología de transiciones gráficas planteada por Mc Cloud que diferencia entre: transiciones *momento a momento*, *acción a acción*, *elemento a elemento*, *escena a escena*, *aspecto a aspecto* y *non sequitur*.

Tal como advierte Emma Bosch, determinar el tipo de transición en un álbum revierte cierta complejidad, debe llevarse a cabo tras sucesivas lecturas y depende, en última instancia, de la interpretación individual de quien la defina².

En lo referente al resto de elementos, adoptaremos de forma simplificada algunas de las categorías propuestas por Genette para su estudio:

Respecto al *tiempo* del enunciado:

- La *duración* según los cuatro *movimientos* narrativos: *elipsis*, *pausa descriptiva*, *escena* o *sumario*.
- El *orden* temporal, en función de si la sucesión entre escenas se corresponde con una *isocronía* o una *anacronía*, diferenciando en este caso entre *prolepsis* y *analepsis* o destacando, si apareciera, algún *elemento proléptico*.

Para el estudio del *modo* narrativo nos centraremos en el tipo de *focalización* (cero, interna o externa) y para el de la *voz* narrativa examinaremos los tres elementos propuesto por el autor:

- La *situación temporal*, diferenciando entre ulterior, anterior, simultánea o intercalada.
- El *nivel* narrativo extradiegético, intradiegético o metadiegético.
- Y la *persona*, según sea el tipo de narrador heterodiegético u homodiegético.

Así pues, los niveles planteados para el análisis de los elementos específicamente narrativos quedan organizados del siguiente modo:

ANÁLISIS NARRATIVO		
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO		
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS		
ESPACIO NARRATIVO	Selección de escenas	Selección de puntos de interés
		Selección de personajes y espacios
	Encuadre	Punto de vista
		Planificación
		Angulación
Montaje	Transiciones	
TIEMPO NARRATIVO	Duración	
	Orden	
MODO NARRATIVO	Texto	
	Ilustración	
VOZ NARRATIVA	Situación temporal	
	Nivel	
	Persona	

De manera semejante a los apartados anteriores, para abordar un estudio de las estrategias discursivas puestas en práctica por Francisco Meléndez en la elaboración de su álbum, optamos también aquí por presentar en cuadros los diferentes elementos de análisis ordenados según categorías, quedando distribuidos para este apartado según el CUADRO 1 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS (Fig. 1).

ANÁLISIS NARRATIVO	DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa		
	Selección de escenas		Encuadre		Montaje		Focalización		Situación temporal	Nivel	Persona
	Selección de puntos de interés	Selección de personajes / espacios	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones	Orden	Texto			
						Duración					

Fig. 1

Fig. 1. CUADRO 1 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS

En la primera columna de este CUADRO 1 se disponen verticalmente y según su orden de aparición en el álbum cada una de las dobles páginas que lo componen. Y en el eje horizontal se describen los elementos de estudio ya mencionados que aparezcan en dichas páginas, ubicándolos de izquierda a derecha según el siguiente orden:

Con relación al *espacio narrativo*, en la primera columna denominada *Selección puntos de interés*, se explicitarán las unidades narrativas (no siempre coincidentes con la ilustración) a modo de enunciados breves precedidos de números romanos (indicadores del orden de cada escena) que resuman las acciones relevantes representadas, remitiendo, en caso de que se presenten, a las funciones extraídas previamente en el estudio de *la lógica de las acciones*. Y en la siguiente columna, los personajes y los espacios donde se desarrollan dichas acciones.

Encuadre: descripción abreviada del tipo de encuadre presente en la página o la doble página en función, respectivamente, del *punto de vista*, la *planificación* y la *angulación*.

Montaje: al diseñar este apartado del cuadro se evidencia la cualidad indomable del medio: montaje y tiempo no pueden ir por separado, aunque la estructura del modelo expositivo así lo exija.

Además, teniendo presente el hecho, ya explicitado, de que *temporalidad* y *espacialidad* pueden expresarse conjuntamente en la imagen, plantearemos esta columna como la confluencia del espacio y tiempo narrativos (montaje/tiempo); de tal manera que entre la descripción de las sucesivas transiciones entre escenas se explicitará también, intercalada, su tipo de duración.

Orden: siguiendo con el estudio del tiempo narrativo y junto a los datos de la duración, se describirá en la siguiente columna el tipo de orden temporal en que se suceden las escenas (*isocronía* o *anacronía*).

Modo narrativo: indicación del tipo de *focalización* (cero, interna o externa) según la comparativa entre los dos medios presentes en el álbum, texto e imagen.

Voz narrativa: clasificación de la misma en función de la *voz*, el *nivel* y la *persona*.

7.3.4.1.A.ii. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DEL *ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS*

Este proceso del análisis agrupará, para su posterior estructuración y comparativa, aquellos elementos semejantes localizados tras el análisis descriptivo, identificándolos según los siguientes códigos:

- El código escénico, derivado del apartado dedicado a la *Selección de escenas*, mostrará la denominada *puesta en escena*, es decir, las peculiaridades de las acciones y funciones seleccionadas por el ilustrador y de los espacios y personajes en que se materializan. Para una mayor concreción se especificarán los siguientes aspectos relativos al espacio narrativo:
 - Respecto a la *selección de puntos de interés*, el número de escenas incluidas, las funciones que en ellas se representan, de entre aquellas determinadas en el análisis del relato como historia, y las situaciones y acciones que describen gráficamente; nombrando de entre todas ellas las más comunes y sintetizando los datos reseñables.
 - En lo referente a la *selección de personajes*, se determinarán los más representados, su grado de presencia, cuantitativa y cualitativamente, el modo en el que aparecen y su proximidad (en soledad o compartiendo el espacio narrativo con otros personajes).
 - Y, respecto a la *selección de espacios*, se concretará la variabilidad de las localizaciones y sintetizarán sus usos más significativos, teniendo en cuenta las relaciones de éstas con los personajes y las escenas narrativas que albergan y con la superficie física que ocupan.

- El código del cuadro incluirá los elementos relativos al encuadre o *puesta en cuadro*, donde se especifican los modos en que se lleva a cabo la representación de las escenas, es decir, el tipo de mirada o la modalidad en que se expresa el contenido³. Pero, además, teniendo en cuenta los componentes verbales del relato, se añadirán aquellos otros datos que se desprenden del análisis del modo (la focalización o perspectiva narrativa) y de la voz, que consideramos susceptibles de ser agrupados. Así pues, en este apartado se determinarán las siguientes cuestiones relacionadas con el espacio, modo y voz narrativos:
 - La modalidad y usos de los *puntos de vista*, tanto gráficos como literarios, presentes en las escenas determinando su grado de objetividad, su focalización y el tipo de narrador; así como las características de la voz en el relato.
 - La selección de los planos o *planificación*, calculando su presencia y uso según las escenas y en relación con el espacio plano, según su disposición en la doble página.
 - Los tipos de angulación según escenas, concretando los posibles usos narrativos.

- A diferencia de los dos casos anteriores, centrados en imágenes aisladas, el montaje de las escenas implica una sucesión o *puesta en serie*. Por lo tanto, el que se intitula como código de montaje/tiempo recogerá nociones relacionadas con el espacio y tiempo narrativos: el tipo de relaciones entre los contenidos que pre-

sentan las escenas, los tipos de transiciones entre ellas, su relación con el espacio plano o con otros elementos del encuadre y, además, sus relaciones temporales, la duración y el orden según el tiempo narrativo.

Quedan así definidas las tres agrupaciones que organizan la confluencia de los elementos narrativos, sirviendo de soporte para un análisis identificativo y una interpretación eficaz: *Espacio narrativo / Espacio, voz y modo narrativos / Espacio y tiempo narrativos*.

De este modo, el análisis identificativo y la interpretación de los elementos mencionados se estructurará a través del CUADRO 2 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DEL ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS (Fig. 2).

ANÁLISIS NARRATIVO			IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS			CÓDIGO ESCÉNICO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
ESPACIO NARRATIVO	Selección de escenas	Selección de puntos de interés		
		Selección de personajes / espacios		
			CODIGO DEL CUADRO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
ESPACIO, VOZ Y MODO NARRATIVOS	Encuadre	Punto de vista (grafico-literario) / Voz narrativa		
		Planificación		
		Angulación		
			CÓDIGO DE MONTAJE-TIEMPO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
ESPACIO Y TIEMPO NARRATIVOS	Montaje / Tiempo	Transiciones		
		Duración		
		Orden		

Fig. 2

Fig. 2. CUADRO 2 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DEL ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS

7.3.4.1.A.iii. INTERPRETACIÓN DEL ESPACIO, TIEMPO, MODO Y VOZ NARRATIVOS

Manteniendo las categorías ya establecidas, en este apartado abordamos la interpretación de los elementos identificados previamente, encauzando esta operación desde la prioridad de dilucidar el tipo de estrategias y procedimientos narrativos empleados por el autor para elaborar y transmitir los significados de la trama.

- El **código escénico** concretará:
 - El tipo de escenas o momentos de interés seleccionados por el autor, así como la intención que, supuestamente, reviste esa elección.
 - La variedad o regularidad en la selección de personajes y espacios y el tipo de presencia de estos personajes.

- El **código del cuadro** especificará:
 - La constancia o no del punto de vista y del tipo de voz, las interacciones entre todos los aspectos implicados (focalización, situación temporal, nivel narrativo y persona), así como las posibles excepciones, determinando en cada caso su valor e influencia narrativos.
 - Los usos narrativos y expresivos que hace el autor de los diferentes planos en función del elemento o personaje representado y en relación a su ocupación sobre la superficie del soporte; su evolución y el modo en que el autor acata o contraviene la continuidad entre los planos para acompañar el efecto pretendido.
 - Las variaciones en la angulación y su influencia en el desarrollo argumental.

- El **código montaje-tiempo** precisará:
 - El tipo de transiciones producidas entre escenas, tanto de aquellas que aparecen con frecuencia como de las excepcionales, y su colaboración en el desarrollo del ritmo narrativo y/o de la elaboración de significados dentro del hilo argumental.
 - La clase de duración temporal que domina en el relato y las variaciones reseñables atendiendo a su localización en el discurso y en relación con las particularidades significativas que de ello se deriven.
 - Las alteraciones más comunes y las más excepcionales en la disposición de los acontecimientos, cotejadas con el orden de la diégesis, explicitando su uso expresivo o finalidad narrativa.

7.3.4.1.B. CONFLUENCIA DEL DISCURSO LITERARIO Y GRÁFICO: PROCESO EN EL ANÁLISIS DEL ESPACIO PLANO Y DE LAS RELACIONES TEXTO E IMAGEN

7.3.4.1.B.i. PROCESO EN EL ANÁLISIS DEL ESPACIO PLANO

7.3.4.1.B.i.a. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL ESPACIO PLANO

El análisis descriptivo del espacio plano se centra en las decisiones relativas a la diagramación y secuencia de imágenes sobre el soporte, es decir, la construcción de la página. Según lo denomina Daniele Barbieri, el «planteamiento gráfico»⁴: compaginar y organizar un conjunto que albergue las formas sobre el soporte, masas de texto, imágenes, objetos gráficos, siguiendo los criterios de *claridad* y de *armonía* o, por el contrario, de *no claridad* y *disonancia*.

En lo referente a la producción, los aspectos relativos al espacio plano se refieren a aquellos derivados de la estructuración de la doble página y la sucesión de imágenes

y texto, sorteando las cuestiones referidas al contenido de las imágenes. De este modo, la praxis analítica plantea la observación de los componentes implicados en la diagramación, diferenciando entre:

- *Ilustración narrativa* o unidad de montaje, que puede incluir una o varias escenas y, en la secuenciación, puede presentarse con diferentes límites y en distintos grados de fragmentación.
- *Ilustración significativa*, no narrativa, que si bien posee calidad de objeto pictórico no ostenta la capacidad narrativa en cuanto a componente del discurso gráfico.
- *Objetos gráficos no pictóricos* como la masa tipográfica, las figuras ornamentales, las formas contenedoras, los elementos de enlace o las onomatopeyas, en su particular localización en la página o con respecto al resto de elementos.

Por otra parte, para el estudio de las relaciones espaciales entre texto e ilustraciones deberemos determinar el modo en que se estructuran los dos códigos y comparar sus magnitudes en el espacio de la DP, es decir, su disposición y proporción. Por lo tanto, para un análisis del espacio plano y de las relaciones que en él se localizan proponemos los siguientes niveles de estudio:

ANÁLISIS NARRATIVO					
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO	ESPACIO PLANO	DIAGRAMACIÓN	Ilustración narrativa	Fragmentación	
				Límite	
			Ilustración significativa		
			Objetos gráficos no pictóricos	Localización	
		RELACIÓN ESPACIAL	Disposición		
			Proporción		

Para acometer una práctica eficaz, los elementos de análisis se presentarán estructurados según los apartados destinados al *ESPACIO PLANO* del CUADRO 3 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de la *CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO* (Fig. 3).

ANÁLISIS NARRATIVO	DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO										
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO										
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN			
	DIAGRAMACIÓN				RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E ILUSTRACIÓN		ESTATUS	EXPANSIÓN LÓGICO SEMÁNTICA		
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos	Disposición	Proporción		Elaboración	Extensión	Realce
	Fragmentación	Límite		Localización						

Fig. 3

Fig. 3. CUADRO 3 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de la *CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO*

La primera columna de este CUADRO 3 recoge, siguiendo su línea discursiva, las dobles páginas que conforman el álbum. Y en el eje horizontal se localizan los diferentes elementos de análisis relativos al espacio plano que aparecen en dichas páginas, según el siguiente orden:

En lo referente a la *diagramación*:

- La primera columna, designada *Ilustración narrativa*, recoge dos sub-apartados:
 - o A la izquierda, la sección denominada *Fragmentación* determinan las escenas representadas en la imagen (según la numeración asignada en el nivel anterior), el número de cada ilustración narrativa (IL. N^o) y su tipo de ocupación indicando el número de páginas que alcanza; según ocupe la página (PS), la desborde en mayor o menor medida por el margen del lomo (PS+) o llene la doble página (DP). Indicará también la presencia y el tipo de viñeta, cuando comparta espacio o aparezca integrada en una ilustración mayor y represente una escena diferente.
 - o A la derecha, el espacio definido como *Límite*, concreta el tipo de marco o frontera material que presenta cada una de las ilustraciones según sea: viñeta abierta, cerrada o mixta, enmarcada, a sangre, a media sangre, ...; según las múltiples variables ya mencionadas previamente.
- La segunda columna, designada *Ilustración significativa*, deja constancia de la presencia o no de otras ilustraciones no narrativas.
- La tercera columna, designada *Objetos gráficos no pictóricos*, especifica el tipo y la manera en que se presenta el texto narrativo (en página aislada, en didascalia, sobre la ilustración o por separado, en forma contenedora significativa o no, geométrica, decorativa, en globo de diálogo, en globo de pensamiento, ...) o cualquier otro elemento no pictórico (figuras ornamentales o elementos de enlace), indicando la página en que aparecen junto a cualquier otra cuestión destacable y relativa al uso de la composición tipográfica.

El apartado destinado al análisis de la *Relación espacial* entre ilustración (narrativa o significativa) y texto narrativo también se presenta dividido en dos columnas:

- La de la izquierda, *Disposición*, determina la organización que adoptan ambos códigos sobre la página o la doble página, tomando como modelo de clasificación el planteado por Sophie Van der Linden⁵ y ya especificado previamente.
- Y, a su derecha, el espacio definido *Proporción* concreta el volumen de su presencia sobre la superficie de la doble página (DP), según domine la imagen (+IMG), el texto (+TXT) o sean equivalentes (TXT= IMG).

7.3.4.1.B.i.b. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DEL ESPACIO PLANO

Tal y como se llevó a cabo en el apartado anterior, también aquí se identificarán y agruparán los elementos según los siguientes códigos:

- El que llamaremos **código marco** aglutina los datos extraídos del estudio descriptivo de la diagramación de los *Objetos gráficos pictóricos* especificando:
 - En lo referido a la fragmentación de las ilustraciones narrativas:
 - El nivel de fragmentación⁶ resultante de dividir el N° de escenas entre el N°. de páginas sencillas que contienen ilustraciones.
 - El tipo de fragmentación, determinando si la ocupación de cada unidad gráfica de secuenciación de las escenas se presenta en la doble página (DP), la página sencilla (PS), si la desborda (P+) o si se reducen a viñetas, aisladas o compartiendo espacio e integradas en ilustraciones de mayor tamaño.
 - Los rasgos generales y las particularidades de dicha fragmentación que, en relación con otros códigos (escénico, cuadro o montaje-tiempo) construyan un recurso narrativo.
 - En lo referente al límite de las ilustraciones narrativas:
 - El tipo de frontera y ocupación más comunes, en el caso de haberlos, de las ilustraciones.
 - El resto de casos significativos que, en relación con otros parámetros derivados del espacio narrativo, concurren en estrategias narrativas reseñables.
 - La relación de aquellas ilustraciones no narrativas presentes en el álbum, reconociendo su función y su valor significativo.
- Bajo la denominación **código gráfico** se incluyen los aspectos concernientes al modo en que está transcrito o se presenta el texto narrativo, la forma tipográfica, su composición y su localización sobre el soporte, las formas contenedoras del texto o los elementos de enlace, destacando las posibles relaciones con otros momentos históricos, estéticas o épocas.

- En el **código relacional** se reúnen los elementos derivados del análisis descriptivo de las relaciones espaciales entre texto e ilustración, que posteriormente será ampliado con aquellos otros datos obtenidos del análisis de sus relaciones sémicas.

En este apartado se especificarán:

- Los modos habituales, o también las formas de relación menos comunes, en que interactúan espacialmente ambos elementos, determinando además si su situación es en la página par o impar.
- Las proporciones de cada uno de los componentes sobre la superficie del soporte.

7.3.4.1.B.i.c. INTERPRETACIÓN DEL *ESPACIO PLANO*

En esta sección se propone precisar, de entre los datos identificados y en base a los mismos códigos, las posibles estrategias narrativas que caracterizan al autor.

- Respecto al **código marco** y en relación con el modo en que los objetos gráficos pictóricos se estructuran sobre el soporte, se concretará:
 - El tipo de fragmentación asociada al número de escenas y a las ilustraciones especificando su función e interés narrativo y el ritmo de lectura que favorece.
 - Las consecuencias narrativas y significativas derivadas del uso diferenciado de los límites y marcos, en combinación con la elección de la escena que recogen y con su planificación.
- En lo relativo al **código gráfico** y el tipo de presentación y ordenación de los objetos gráficos no pictóricos, definiremos las posibles connotaciones expresivas derivadas de la elección de la forma tipográfica, de su distribución y del uso de formas contenedoras y de los elementos de enlace, determinando su influencia en la recepción de la historia por parte del lector. y valorando su impacto narrativo y significativo.
- En lo que concierne a la relación espacial, disposición y proporción de texto e imagen o **código relacional**, precisaremos los usos a los que recurre el autor, de entre los diferentes modos de interactuar ambos medios; según su conexión con los momentos del discurso y dependiendo de sus intenciones narrativas y expresivas.

El análisis identificativo y la interpretación de los elementos mencionados se ordenarán en función a los apartados referidos al *ESPACIO PLANO* del CUADRO 4 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de la *CONFLUENCIA DEL DISCURSO LITERARIO Y EL GRÁFICO* (Fig. 4).

ANÁLISIS NARRATIVO				IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA de los DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO				CÓDIGO MARCO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS	
ESPACIO PLANO	DIAGRAMACIÓN	Objetos gráficos pictóricos	Ilustración narrativa	Fragmentación		
				Límite		
				Ilustración no narrativa		
				CODIGO GRAFICO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS	
		Objetos gráficos no pictóricos		Forma tipográfica		
			Formas contenedoras			
			Elementos de enlace			
					CODIGO RELACIONAL	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	RELACIÓN ESPACIAL TEXTO E IMAGEN	Disposición				
		Proporción				
RELACIÓN SEMÁNTICA TEXTO E IMAGEN	ESTATUS					
	EXPANSIÓN LÓGICO-SEMÁNTICA					

Fig. 4

Fig. 4. CUADRO 4 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de la *CONFLUENCIA DEL DISCURSO LITERARIO Y EL GRÁFICO*.

7.3.4.1.B.ii. PROCESO EN EL ANÁLISIS DE LAS *RELACIONES SEMÁNTICAS ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN*

7.3.4.1.B.ii.a. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LAS *RELACIONES SEMÁNTICAS ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN*

Para analizar el modo en que los códigos, icónico y verbal, interactúan en el relato y conocer las formas en que ambos se distribuyen la construcción y dirección de los significados proponemos una adaptación del modelo teórico planteado por Martinec y Salway⁷ y, al igual que ellos, planteamos dos tipos de relaciones: la *relación de estatus* y la *relación lógico-semántica*.

Respecto a la *relación de estatus* se diferenciarán las relaciones clasificándolas según los tipos en:

- Relación de *independencia*, comparable a la que otros autores definen como *sin-tonía* o alineación entre ambos, cuando los dos códigos se relacionen al completo y aparezcan en paralelo, como dos procesos separados.
- Relación de *complemento*, cuando ambos códigos se relacionen al completo y dependan o se modifiquen mutuamente. O bien, tal y como plantea Silva-Díaz⁸, si muestran la información de diferente modo, pero sin confrontarla.
- Relación de *subordinación* cuando exista desigualdad y dependencia entre ellos.

Ampliaremos esta clasificación con otros dos casos más propuestos también por María Cecilia Silva-Díaz:

- Relación de *contrapunto*, como variante extrema de la complementariedad⁹, en la que existe si se presenta enfrentamiento al omitir información alguno de los códigos, de tal manera que la visión conjunta de ambos haga emerger nuevos significados a los particulares.
- Relación de *contradicción*, en caso de que ambos códigos parezcan oponerse.

Para el caso de la *relación lógico-semántica* nos ceñiremos a las relaciones de expansión y se diferenciarán los casos distinguiendo entre los siguientes tipos:

- *Relación de elaboración*, cuando un código procura más detalles del otro, aunque no especifique nueva información. Pueden repetirse y presentar la misma información que otro, simplemente elaborada. O pueden ampliarla con un ejemplo o un elemento concreto de la misma.
- *Relación de extensión* en los casos en que un código proporciona nuevos elementos y “extiende” la información del otro.
- *Relación de realce* si un código se refiere al otro añadiendo información circunstancial sobre un espacio, un tiempo, un propósito o una razón.

Adoptaremos a nuestro análisis estos parámetros teniendo en cuenta, tal y como advierte Silva-Díaz¹⁰, el carácter estático de los mismos; que, si bien resulta de utilidad para sistematizar ciertos aspectos relativos a las relaciones entre texto e ilustraciones, se

opone al carácter dinámico y flexible de las mismas en los álbumes. La asignación de relaciones nos ha supuesto muchas dudas y a la hora de elegir entre los diferentes tipos, las decisiones tomadas pueden estar en desacuerdo con otras opiniones; teniendo en cuenta, además, que una misma relación puede entenderse en base a varios tipos.

En la comparativa del texto con la imagen debemos determinar el fragmento del texto que tomaremos de referencia y la porción de imagen (DP o PS) correspondiente. Como no existe ningún tamaño fijo y dependerá según los casos, además de considerar su cercanía, nuestro criterio de selección se basará en elegir aquellos párrafos que acompañen o aludan a las imágenes o que las complementen.

Como ya se apuntó más arriba, el análisis de las relaciones semánticas entre texto e imagen completa y amplía el de sus relaciones espaciales, incluyéndose ambos en una categoría superior que los integra y que está delimitada por la confluencia de los discursos literario y gráfico. Por ello y en base a la tipología ya planteada, afrontaremos la práctica del análisis descriptivo estructurando los elementos según los apartados destinados a la *RELACIÓN SEMÁNTICA ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN* del CUADRO 3 *PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de la CONFLUENCIA DEL DISCURSO LITERARIO Y GRÁFICO* (Fig. 3).

En el apartado destinado a la *Relación semántica texto e imagen* se determinarán:

- En la primera columna, designada *Estatus*, el tipo de relación de entre los cinco propuestos: sintonía, complemento, subordinación imagen a texto (IMG a TXT) o texto a imagen (TXT a IMG), contrapunto o contradicción; indicando si se produce en la PS, en la DP o en el paso de una página a otra.
- En las tres siguientes, el tipo de expansión lógico-semántica señalando en la columna correspondiente, si procede, el código que elabora, extiende o realza: la imagen al texto (IMG a TXT) o el texto a la imagen (TXT a IMG); y para el caso del realce se indicará además el tipo de información circunstancial con que lo lleva a cabo (espacio, tiempo, propósito o razón).

7.3.4.1.B.ii.b. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LAS *RELACIONES SEMÁNTICAS ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN*

Este análisis identificativo de las relaciones semánticas es la prosecución que desarrolla y concluye el estudio de la interacción de dos lenguajes, verbal e icónico, en el álbum. Es por ello que los elementos identificados aquí, junto con los extraídos del estudio del espacio plano, conformarán el ya denominado **código relacional**. En él se explicitará una síntesis de las relaciones de *estatus* observadas, asociando cada una de ellas con el resto de relaciones de *expansión lógico-semántica* reconocidas y con la escena o momento del discurso.

7.3.4.1.B.ii.c. INTERPRETACIÓN DE LAS *RELACIONES SEMÁNTICAS ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN*

Una vez caracterizadas las diferentes relaciones semánticas halladas en el relato se procederá, como en casos anteriores, a determinar mediante una lectura subjetiva en

qué medida su tipo y frecuencia, o las divergencias de significado entre los códigos, responden a intenciones de carácter narrativo y expresivo que acompañen y refuercen los temas recurrentes de la historia.

El análisis identificativo y la interpretación de los elementos mencionados se ordenarán en torno a los apartados referidos a la *RELACIÓN SEMÁNTICA TEXTO E IMAGEN* del CUADRO 4 *PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO DE LA CONFLUENCIA DISCURSO LITERARIO Y GRÁFICO* (Fig. 4).

7.3.4.1.C. *CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS: PROCESO EN EL ANÁLISIS DEL ESPACIO REPRESENTADO Y EL DINAMISMO*

7.3.4.1.C.i. *ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL ESPACIO REPRESENTADO Y EL DINAMISMO*

El estudio del espacio representado se encamina hacia el análisis de los elementos morfológicos de naturaleza espacial que gozan de presencia concreta en la imagen. Sin embargo, tal como puntualiza Villafañe, junto a sus características formales lo más relevante es su capacidad para producir, según su uso, una gran variedad de relaciones plásticas¹¹.

Si bien el autor recoge un total de seis elementos morfológicos (punto, línea, plano, textura, color y forma), también advierte que su complejidad e importancia plástica son variables dependiendo de su naturaleza y funciones; y que el número de estos agentes plásticos podría reducirse o ampliarse según se disgregaran o se asimilaran entre sí¹².

En el caso de la forma plástica, este elemento puede estar integrado por el resto, pero, además, esta se encuentra en la imagen, la mayoría de las veces, asociada a la forma estructural¹³. Esto conlleva que en el análisis de la representación de la forma interfieren otros aspectos relativos a la enunciación y que influyen en su significación plástica. Como expresión de la forma estructural, la forma plástica supone la elección de una de sus tantas opciones representativas y, según se aproximen más o menos entre sí ambas formas, la representación será clasificada como: proyectiva, escorzo o superposición¹⁴.

A su vez, estas opciones representativas pueden ajustarse, además, a funciones «modelizadoras» diferentes y tener un mayor o menor grado de analogía y correspondencia estructural con el objeto de partida; según los distintos grados de iconicidad o de abstracción. Este hecho asocia el análisis de la forma plástica con aspectos relativos al estilo gráfico que, a su vez, influyen sustancialmente en la capacidad expresiva y comunicativa de la misma.

Por tanto, en nuestro caso proponemos estructurar el análisis del espacio representado en torno a dos categorías: el *estilo gráfico* y los *centros de interés* que en él se adviertan; localizando a partir de ellas el resto de elementos morfológicos que estructuran el espacio plástico representado.

- En el apartado destinado al estudio del *estilo gráfico* se detallarán:
 - o El tipo de *función icónica dominante (representativa, simbólica o convencional)* según el grado de iconicidad o abstracción que la forma posea respecto al elemento representado; detallando, en el caso de que ello fuera significativo,

el estilo de representación (realista, descriptivo, naturalista, caricaturesco, expresivo, sintético, abstracto), la presencia de líneas cinéticas o sensogramas y el uso que el autor hace de algunos de los diferentes elementos formales (línea, plano, textura, color) para construir los personajes y escenarios.

- La clase de *representación* u opción representativa elegida por el autor: proyectiva, escorzo o superposición; especificando, según los casos, la fórmula de representación espacial utilizada (sistemas de representación perspectiva, línea de base, dibujo trayecto, efecto *Rayos X* o sección arquitectónica, *gradientes de profundidad*, etc.).
- El apartado destinado al análisis de los *centros de interés* recogerá:
 - Aquellos elementos presentes en la imagen que funcionen como zonas o puntos concitadores de la atracción visual.
 - Y aquellos vectores de dirección que dirijan gráficamente la atención a las zonas más significativas de la PS o la DP (*direcciones de escena representadas*), estructurando el espacio.
 - Para el caso de los personajes principales, se recogerán sus relaciones proxiémicas¹⁵, las distancias físicas entre ellos o las agrupaciones y los aspectos alusivos a su posición sobre el soporte o la porción espacial que ocupa.

En su descripción se hará mención a todos aquellos elementos formales que se consideren de valor significativo.

Para el análisis de los *elementos dinámicos* se perfilarán:

- Aquellas transgresiones creadas por los agentes plásticos que provoquen una *tensión*¹⁶ dinámica afectando a la proporción, la forma, la situación respecto al centro del formato, el contraste cromático, la orientación, ... o cualquier otro factor de la imagen.
- Las manifestaciones y estructuras espaciales que hacen viable la apreciación del factor temporal del *ritmo*, tales como las *repeticiones* o la *composición de estructuras rítmicas*¹⁷ elaboradas mediante las relaciones entre los diferentes elementos morfológicos.

El análisis descriptivo del espacio representado y de su dinamismo se estructurará a partir de las siguientes categorías:

ANÁLISIS NARRATIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN	ESPACIO REPRESENTADO	ESTILO GRÁFICO	Función icónica	
			Representación	
		CENTROS DE INTERÉS		Puntos
				Direcciones representadas
	DINAMISMO	ELEMENTOS DINAMICOS		Tensiones
				Ritmos

En su praxis, los elementos de estudio se presentarán ordenados según los apartados del CUADRO 5 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de la CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS EN LA IMAGEN (Fig. 5).

ANÁLISIS NARRATIVO	DESCRIPTIVO					
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO				DINAMISMO	
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
DOBLE PÁGINA						
Escena. Selección personajes / espacio						

Fig. 5

Fig. 5. CUADRO 5 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de la CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS EN LA IMAGEN

La primera columna de este CUADRO 5 presenta la seriación de escenas ilustradas siguiendo su línea temporal, e indicando textualmente en su pie el número de escena, una síntesis de la misma y su selección de personajes y escenarios.

Sobre dichas ilustraciones se localizarán los esquemas compositivos destacables mediante elementos y formas geométricas básicas (rectas, circunferencias, triángulos, cuadriláteros, ...) que esbocen gráficamente los contenidos expuestos en el desarrollo verbal del análisis.

A lo largo del eje horizontal se localizan los elementos arriba mencionados, distribuidos según el siguiente orden:

- En lo referente al *espacio representado*:
 - La primera columna, designada *tono gráfico*, recoge dos subapartados: a la izquierda se definen los datos relacionados previamente y relativos a la *función icónica*; a la derecha datos propios de la *representación*.
 - La segunda columna especifica los *centros de interés*: el apartado de la izquierda, descripción de los elementos de la imagen considerados *puntos* o zonas de importancia visual, que figuran destacados gráficamente sobre la ilustración mediante circunferencias de distinto color¹⁸ y tamaño; el apartado de la derecha, reseña de las *direcciones de escena representadas* observables que, según los casos se acompañarán de un detalle de la imagen que las soporte.
- Para el análisis del *dinamismo* y los *elementos dinámicos* que lo desencadenan: en el apartado de la izquierda se detallarán aquellos fenómenos visuales causantes de las *tensiones* inherentes a la imagen; y a su derecha, los diferentes tipos de estructuras o repeticiones que estimulan la percepción de *ritmos* en la misma imagen.

7.3.4.1.C.ii. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DEL *ESPACIO REPRESENTADO* Y EL *DINAMISMO*

Aunque en el apartado previo el análisis descriptivo implicaba la distinción y disgregación de los componentes morfológicos y dinámicos de la imagen, en el discurso, los posibles códigos identificables (espacial, cromático, gestual, cinético, icónico, ...) confluyen, interaccionan y articulan estructuras que producen una determinada significación. Por ello, el análisis identificativo integrará y acogerá bajo el término *código compositivo* todos los datos reseñados con anterioridad.

Tal como expone Villafañe, “la composición es el procedimiento que hace posible que una serie de elementos inertes cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros”¹⁹ y su consecuencia visual dependerá del producto de su totalidad y no de su mera adición. Un posible producto de la composición de esos elementos es el equilibrio, factible cuando los componentes pierden su autonomía en beneficio de la síntesis icónica.

A su vez, además de otras muchas circunstancias que influyen sobre el *equilibrio compositivo*, los dos desencadenantes específicamente responsables del mismo son: el *peso visual* de los elementos plásticos y las *direcciones* de la imagen²⁰.

Por esta razón, el apartado destinado al *código compositivo* reconoce el modo en que los elementos formales y dinámicos (reseñados ya en el análisis descriptivo previo) articulan los pesos y direcciones visuales que, a su vez, determinan el tipo de equilibrio que presenta la imagen. Pondremos en relación los elementos mencionados reordenándolos según tres categorías, *Pesos*, *Direccione* y *Equilibrio*, según el siguiente CUADRO 6 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de la *CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS EN LA IMAGEN* (Fig. 6).

ANÁLISIS NARRATIVO	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
DOBLE PÁGINA				
Escena. Selección personajes / espacio				

Fig. 6

Fig. 6. CUADRO 6 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de la *CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS EN LA IMAGEN*

En la primera columna de este CUADRO 6 se dispone, nuevamente, la cadena de escenas ilustradas, ordenadas temporalmente, indicando número de orden, síntesis de la escena y selección de personajes y escenarios.

A lo largo del eje horizontal, se distribuyen de izquierda a derecha los siguientes apartados:

- Pesos: se determinan los diferentes pesos visuales de la imagen y sus jerarquías según las variables de ubicación, tamaño, forma, color, profundidad de campo, aislamiento o textura.
- Direcciones: se identifican las principales direcciones visuales, tanto de escena como de lectura, destacándolas gráficamente²¹ sobre la ilustración, anotando su confluencia o discrepancia y su posible relación con otros elementos o aspectos reseñables de la composición.
- Equilibrio: se concreta el tipo de equilibrio (estático o dinámico) y su origen, en función de la jerarquización del espacio y del resto de elementos icónicos (puntos, líneas, color, ...) y factores compositivos ya especificados.

7.3.4.1.C.iii. INTERPRETACIÓN DEL *ESPACIO REPRESENTADO Y EL DINAMISMO*

Como constata Villafañe, existen dos tipos de significación asociados en la imagen: la significación plástica asociada a los elementos formales de la composición y, en algunas ocasiones, el componente semántico. Sin embargo, el análisis de contenido que permita descifrar el sentido de la imagen portadora deberá ir precedido siempre de un análisis de su significación, del cual no debemos esperar conclusiones categóricas²². En nuestro caso, conjugaremos ambos factores, determinando el sentido asociado a la imagen y su carga narrativa tras evidenciar la estructura general que vehicula su significación plástica. De esta manera, precisaremos también los usos narrativos que hace el autor de la adición, las relaciones y la sintaxis de elementos formales y dinámicos.

Los resultados de este análisis se presentarán estructurados en el apartado correspondiente del CUADRO 6 *PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de la CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS EN LA IMAGEN* (Fig. 6).

7.3.4.2. *CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS: PROCESO EN EL ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA*

El estudio de los elementos transtextuales está estrechamente relacionado con el de los elementos periféricos, su materialidad y ubicación física en el libro, por lo que su estructuración se llevará a cabo globalmente, como confluencia de los mismos.

7.3.4.2.A. *ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA*

En la práctica analítica los elementos definidos se ordenarán según los apartados determinados en el CUADRO 7 *PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de los ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES* (Fig. 7).

ANÁLISIS NARRATIVO		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS						
ELEMENTOS PERIFÉRICOS		ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS				
PARTES DEL LIBRO	MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS	PERITEXTOS				
		TÍTULO Y SUBTÍTULO	AUTOR	CRÉDITOS	PRÓLOGO	DEDICATORIA
Contracubierta / Lomo/Cubierta						
Imagen representativa						
Sobrecubiertas						
Imagen representativa						
Guardas						
Imagen representativa						
Páginas de respeto						
Imagen representativa						
Portadilla						
Imagen representativa						
Contraportada / Portada						
Imagen representativa						
Colofón						
Imagen representativa						
TIPO DE DOCUMENTO		ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS				
COMPONENTES	MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS	EPITEXTO				
		TIPO DE ELEMENTO				
Imagen representativa						

Fig. 7

Fig. 7. CUADRO 7 PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO de los ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES

En la primera columna de este CUADRO 7 se precisan, para el caso de los peritextos, los elementos periféricos que presenta el libro, determinando su denominación, aspecto (mediante imagen representativa), materialidad y los objetos gráficos, pictóricos y no pictóricos, que incluye. En la segunda columna se concretan y describen los peritextos que aparecen, localizándolos en la parte del libro en que se encuentran.

Y en lo referente a los epitextos, en la primera columna se define el tipo de documento y se determinan, igualmente, sus componentes, aspecto, materialidad y los objetos gráficos que incluye, concretando en la columna a la derecha el tipo de elemento epitextual y su descripción.

7.3.4.2.B. ANÁLISIS IDENTIFICATIVO DE LOS *ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA*

Los datos reseñados en el estudio descriptivo anterior se reorganizan en torno a dos códigos:

- El denominado **código paratextual** concentra los aspectos relativos a las producciones que rodean al álbum y en él se especifican el tipo de peritextos o elementos epitextuales, el modo en que aparecen, sus variaciones y ubicación o sus posibles relaciones con elementos ya analizados en el estudio del contenido o de los elementos textuales del discurso.
- El definido como **código material y gráfico** se aproxima tanto al tipo de edición y los aspectos físicos del libro, como al modo en que se presentan los elementos paratextuales, reseñando para ambos casos sus posibles vínculos con estilos ya existentes.

7.3.4.2.C. INTERPRETACIÓN DE LOS *ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA*

Al igual que se hizo en los anteriores apartados, la interpretación de los elementos periféricos y transtextuales se encamina a desentrañar los usos narrativos que el autor hace de estos elementos eminentemente funcionales. Para ello, según las categorías ya establecidas, precisaremos las implicaciones expresivas inferidas de su selección, ubicación o presentación, concretando su peso en la recepción de la historia teniendo en cuenta su efecto significativo.

El análisis identificativo y la interpretación de todos estos elementos se articulará según el **CUADRO 8 PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de los ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES** (Fig. 8).

ANÁLISIS NARRATIVO		IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS			
ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS		CÓDIGO PARATEXTUAL	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
PERITEXTOS	TÍTULO Y SUBTÍTULO		
	AUTOR		
	CRÉDITOS		
	PRÓLOGO		
	DEDICATORIA		
EPITEXTO	TIPO DE ELEMENTO		
ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y DOCUMENTALES		CODIGO MATERIAL Y GRÁFICO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS			

Fig. 8

Fig. 8. CUADRO 8 *PARA EL ANÁLISIS IDENTIFICATIVO E INTERPRETATIVO de los ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y TRANSTEXTUALES*

- 1 VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2006, pp. 138-154.
- 2 BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Duran Armengol y la Dra. Lydia Sánchez Gómez. Universitat de Barcelona, 2015, p. 295.
- 3 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 131-133. Tal como explican estos autores para el análisis del discurso filmico, mientras la puesta en escena propone el contenido, la puesta en cuadro determina la manera en que se capta; de tal modo que ambos se superponen. Modalidad y contenido se encuentran en interacción recíproca.
- 4 BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 151.
- 5 VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré/variopinta ediciones, 2015, p. 18.
- 6 La relación para calcular el nivel de fragmentación está basada en la que plantea Emma Bosch para su estudio del álbum sin palabras. En nuestro caso proponemos la razón entre N° de escenas, no el N° de ilustraciones narrativas que para esta autora son equiparables, y el número de páginas sencillas con ilustraciones narrativas. En la proporción que plantea Bosch, las narraciones en las que la cifra resultante es superior a 2 son claramente cómic. Cuando la cifra sea 0,5 indicará que la fragmentación es a doble página y la 1 que la fragmentación es a página sencilla. BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*, op. cit., p. 278.
- 7 MARTINEC, Radan y SALWAY, Andrew. "A system for image-text relations in new (and old) media". *Visual Communication*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, 2005. [Consultado en octubre 2018 en: <http://vcj.sagepub.com>]
- 8 SILVA-DÍAZ ORTEGA, María Cecilia. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficticiales y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Colomer. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 154-155.
- 9 *Ibidem.*, p. 45.
- 10 *Ibidem.*, p. 155.
- 11 VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., p. 97.
- 12 *Ibidem.*, pp. 95-97.
- 13 Al igual que Justo Villafañe, el término forma utilizado para referirnos a uno de los elementos formales de la imagen, *forma plástica*, hace referencia al aspecto visual y sensible de un objeto y variará con el cambio de posición, orientación o contexto del mismo. A diferencia de ella, la forma estructural, recogerá todas las características inmutables que lo identifican visualmente. *Ibidem.*, pp. 126-127.
- 14 La representación proyectiva de un objeto muestra un único aspecto del mismo que lo identifique visualmente y muestre lo esencial, desde un punto de vista fijo. Y, aunque toda proyección conlleva un escorzo, consideraremos como representación escorzada aquella que no muestra un aspecto característico de la totalidad del objeto. *Ibidem.*, pp.134-137.
- 15 AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: Concejalía de Cultura. 3000 Informática, 2006, pp. 144, 149. *El área de descripción proxémica es una de las seis áreas donde la autora recoge los elementos en que se materializa la representación documental del contenido de la imagen*.
- 16 VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., pp.146-152. Según Villafañe, existen ciertos factores dinamizadores de la imagen que potenciarán las tensiones producidas por los agentes plásticos: aquellas que tiendan al restablecimiento de una proporción, las producidas por las deformaciones o por la dirección de las líneas que convergen en los puntos de fuga en la representación bidimensional de la profundidad, el contraste cromático o la oblicuidad en la orientación, especialmente cuando no es esa la que el elemento presenta habitualmente.
- 17 *Ibidem.*, pp.153-154.
- 18 El grado de interés de los diferentes puntos se determinará según su importancia narrativa, distinguiendo en rojo los más relevantes y en azul los secundarios.
- 19 VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., p. 177.
- 20 *Ibidem.*, pp. 181, 187
- 21 Distinguiremos según colores, reservando el azul para las direcciones de escena inducidas a base de miradas y el rojo para los casos restantes.
- 22 VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, op. cit., pp.171-173.

7.3.5. Breve propuesta de un análisis crítico del relato como *discurso*

El propósito del método analítico que hemos propuesto es el de reconocer sus estrategias y sus recursos narrativos para determinar el modo en que el autor transmite los significados del álbum que, previamente, hemos podido concretar mediante un análisis crítico de su historia.

Si recibimos el discurso como una integridad indivisa, para exponer los resultados se presentarán de manera simplificada, razonadamente, organizados sobre las categorías establecidas para conducir su estudio, reunidas de manera esquemática en el siguiente cuadro. De ahí que se agrupen según el tipo de confluencia, mediante códigos ya definidos según la naturaleza de los componentes que convergen en cada uno, anotando el uso que hace el autor de los elementos textuales, transtextuales y periféricos.

ANÁLISIS NARRATIVO						
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
CONFLUENCIAS	CÓDIGOS	ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO			COMPONENTES	
ELEMENTOS NARRATIVOS	CÓDIGO ESCÉNICO	Selección puntos de interés				ESPACIO, VOZ Y MODO NARRATIVOS
		Selección personajes/espacios				
	CODIGO DEL CUADRO	Encuadre	Punto de vista (gráfico-literario) /Voz narrativa		ESPACIO Y TIEMPO NARRATIVOS	
			Planificación			
			Angulación			
	CÓDIGO DE MONTAJE-TIEMPO	Montaje/Tiempo	Transiciones			
Duración						
Orden						
DISCURSO LITERARIO Y GRÁFICO	CÓDIGO MARCO	Diagramación	Objetos gráficos pictóricos	Ilustración narrativa	Fragmentación	ESPACIO PLANO
				Límite		
	CODIGO GRAFICO	Diagramación	Objetos gráficos no pictóricos	Ilustración no narrativa		
				Forma tipográfica		
				Formas contenedoras		
	CODIGO RELACIONAL	Relación espacial texto e imagen	Disposición			
Proporción						
RELACIÓN SEMÁNTICA TEXTO E IMAGEN						
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINAMICOS	CÓDIGO COMPOSITIVO	Estilo gráfico	Función icónica		ESPACIO REPRESENTADO	
			Representación			
		Centros de interés	Puntos			
			Direcciones de escena representadas			
		Elementos dinámicos	Tensiones		DINAMISMO	
			Ritmos			
CONFLUENCIAS	CÓDIGOS	ELEMENTOS TRANSTEXTUALES Y PERIFÉRICOS DEL RELATO			COMPONENTES	
ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS	CÓDIGO PARATEXTUAL	Paratextos	Peritextos		OBJETO TRIDIMENSIONAL Y ESPACIO PLANO	
			Epitexto			
	CODIGO MATERIAL Y GRÁFICO	Elementos periféricos y documentales	Materialidad y objetos gráficos			

Aplicación del modelo de análisis a
Leopold. La conquista del aire

8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.1. Análisis e interpretación de la lógica de las acciones

 8.1.1.A. Análisis sintético-descriptivo e identificativo de la lógica de las acciones

 8.1.1.B. Análisis sintético-identificativo e interpretativo de la lógica de las acciones

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
S. I	<ul style="list-style-type: none"> Situación inicial: Un niño, Leopold, vive con su padre, a. El joven Leopold se siente solo: carencia, a. Fechoría: expulsión de su casa por su padre, A9. Héroe-víctima parte a la ciudad, de Koenigsdorf, ↑. Desplazamiento por tierra, en ferrocarril, G2. 	Mejoramiento a obtener	<p>El héroe, en su infancia come galletas Kaiserbiscuits, sube a los árboles, vuela cometas. En la transición a la juventud: hojea libros y pasea inquieto.</p> <p>El padre de Leopold es propietario de una fábrica de galletas, "Kaiserbiscuits". Las fabrica igual desde hace 57 años por lo que no prospera en su negocio.</p> <p>El padre de Leopold ordenaba cepillar su vieja capa.</p> <p>El padre de Leopold dió una paliza mortal a su perro sordo por no alertar de la entrada de ladrones en la fábrica.</p> <p>Al partir, el padre de Leopold lo bendice.</p> <p>El padre de Leopold quiere que estudie comercio y no defraude a sus antepasados.</p>	<p>El perro del padre de Leopold era de raza teckel.</p> <p>El padre de Leopold le recomienda visitar a un antiguo amigo suyo: el señor Pfaff.</p>	<p>LEOPOLD</p> <p>Vivir con el padre.</p> <p>Sentir soledad.</p> <p>Partir a la ciudad.</p> <p>Viajar en tren.</p> <p>THEOPHIL KAPP</p> <p>Expulsar de casa al hijo.</p>	<p>La infancia de Leopold se presenta como un equilibrio amenazado: Subir y volar como indicios de movimiento y ascensión. Al crecer el niño se frena el movimiento: ahora hojea libros y traslada su afición por los artefactos voladores a su afición por la lectura.</p> <p>El padre de Leopold, receloso de los avances y novedades no prospera en su negocio.</p> <p>El padre de Leopold mató a su perro cruelmente.</p> <p>El padre de Leopold obliga a su hijo a estudiar comercio. Se refiere a sus antepasados desde una mentalidad sometida a la tradición familiar.</p>	<p>Infancia de Leopold = Leopold ignora (come) el poder de la tradición (galletas Kaiser).</p> <p>Las "Kaiserbiscuits" aluden al término káiser, referido al cargo imperial alemán = La relación paterna con el carácter del emperador prusiano, establece asociaciones entre el padre de Leopold y los elementos de poder y peso del viejo orden autoritario.</p> <p>La acción de cepillar su vieja capa asociada al agresor enlaza al personaje con las ideas de pulverulencia y decrepitud.</p>	<p>Las "Kaiserbiscuits" hacen referencia al momento histórico y la forma de estado, el Imperio alemán desde su unificación en 1871, con el káiser Guillermo I, hasta 1918, cuando se convirtió en una República.</p> <p>Guillermo I, rey de Prusia y "emperador alemán" era un hombre serio, muy respetable, que pocas veces salió del territorio de su reino y que cultivó las costumbres ahorradoras de un <i>junker</i> prusiano¹.</p> <p>La raza de perros teckel es de origen germánico.</p> <p>La bendición paterna en la partida del héroe es un rasgo común a los cuentos clásicos.</p> <p>Georg Michael Pfaff fue un fabricante alemán que fundó en su país, a mediados del siglo XIX, la empresa familiar del mismo nombre; donde se diseñó y creó la primera máquina de coser calzado de piel. A principios del siglo XX tenía fábricas en todo el mundo².</p>
S. II	<ul style="list-style-type: none"> Leopold sufre la agresión de los estudiantes, A. Transición: El héroe toma la iniciativa de partir en bicicleta, B3↑. 	Mejoramiento a obtener	<p>Leopold en la ciudad de Koenigsdorf:</p> <ul style="list-style-type: none"> Admira los edificios, pero no a los estudiantes. Practica carreras ciclistas <p>Los estudiantes hacen a Leopold objeto de crueles novatadas.</p>		<p>ESTUDIANTES</p> <p>Su acción colectiva provoca malestar e incita la partida de Leopold.</p> <p>LEOPOLD</p> <p>Partir en bicicleta.</p>	<p>Leopold, sensible a la belleza, enfrentado a estudiantes que le hacen objeto de sus novatadas.</p> <p>Leopold, del lado del deporte y los avances, retoma el movimiento.</p>		<p>La práctica deportiva, en especial la del ciclismo, era un signo de distinción de la élite europea desde mediados del XIX y consustancial al "espíritu industrial". El acceso público a esta práctica llegó entrado el siglo XX³.</p>
S. III	<ul style="list-style-type: none"> Leopold envidia el artefacto móvil que conducen Gustav y Max: carencia de un automóvil, a2 	Mejoramiento a obtener	<p>Gustav y Max: montan en un artefacto móvil. Ambos son deportistas alocados e indisciplinados.</p> <p>Gustav y Max:</p> <ul style="list-style-type: none"> Escandalizan a los ciudadanos. Faltan el respeto a sus maestros. <p>Gustav es de sangre azul, hijo de un vizconde, estudia ingeniería y es muy aficionado a la mecánica.</p> <p>Max es hijo de un plantador de café. Erudito y amante de la buena mesa. Estudiante en la facultad de humanidades.</p>	<p>Gustav y Max practican el automovilismo.</p>	<p>GUSTAV Y MAX</p> <p>Provocan la carencia del héroe: Velocidad/</p> <p>LEOPOLD</p> <p>Anhelar velocidad de Gustav y Max.</p>	<p>Gustav y Max, conduciendo su automóvil, se muestran del lado de la acción, del movimiento y del progreso.</p> <p>Son personajes de acción, transgresores, enfrentados a la comunidad. Cuestionan la academia y el conocimiento establecido. Amantes de la velocidad y del lado de los avances.</p>	<p>Gustav representa a la facción rebelde de la clase aristocrática, la ambición y las ciencias.</p> <p>Max representa la burguesía adinerada enriquecida por el comercio en las colonias, el hedonismo y las artes.</p>	<p>Las primeras carreras automovilísticas se remontan a finales del XIX y eran exclusivas de los sectores más adinerados de la sociedad, para entretenimiento y exhibición de sus participantes⁴.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO				IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
S.II y III	<ul style="list-style-type: none"> El padre de Leopold muere, donando su fortuna, D. Transformación del héroe: nueva indumentaria, T3. Construcción de artefacto-objeto mágico: motocicleta, F3; utilizando la donación del padre y su bicicleta: sacrificio, Srf. Con ella supera en velocidad a Max y Gustav: Reparación de la fechoría (malestar) por medio del objeto mágico, K5. Restauración de la carencia (anhelo de un objeto, motocicleta a gran velocidad) como resultado inmediato de las acciones precedentes, K4. 	Mejoramiento obtenido.	El padre de Leopold cayó fulminado en uno de sus ataques de mal genio.	Leopold compra con la donación del padre un motor de esencia que, al adaptarlo a su bicicleta, le permite construir una motocicleta.	<p>LEOPOLD</p> <p>Perder al padre=Recibir fortuna. Transformarse.</p> <p>Construir motocicleta=Sacrificar bicicleta.</p> <p>Competir con Gustav y Max en una carrera. Ganar carrera.</p> <p>GUSTAV Y MAX</p> <p>Competir con el héroe</p>	<p>La desaparición del padre lo transforma de agresor en donante.</p> <p>El padre de Leopold cayó fulminado en uno de sus ataques de mal genio.</p>		La primera motocicleta del mundo fue fabricada por el alemán Gottlieb Daimler. Sus primeras pruebas coronadas por el éxito tuvieron lugar en Cannstadt el 10 de noviembre de 1886 sin que sus compatriotas reconocieran su importancia. Daimler construyó un motor y, al igual que Leopold, lo montó en su bicicleta —un biciclo "Draisine" del tipo de los que había creado, el también alemán, Drais von Sauerbronn (1785-1851)— de ruedas bajas en una época en que aún estaba de moda la bicicleta alta ⁵ .
S. I	<ul style="list-style-type: none"> Leopold conoce a Gustav y Max, comenzando una fuerte amistad. Reparación de la fechoría y la carencia como resultado de las acciones precedentes, K4. 					<p>LEOPOLD</p> <p>Hacer amigos: Gustav y Max.</p> <p>GUSTAV Y MAX</p> <p>Reparar carencia (soledad): Admitir a Leopold como nuevo amigo.</p>		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO				IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS				
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
S. IV y V	<ul style="list-style-type: none"> Tres amigos: Leopold, Gustav y Max, en una situación inicial de prosperidad, α. A escondidas: transgresión de la prohibición, γ. Entran en un cuarto trastero: alejamiento, β. 	Degradación previsible	<p>Los tres amigos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Asisten a una lección sobre los orígenes de la escritura en el seminario de Humanidades donde estudia Max, coleccionista de arte cuyos conocimientos superan a los de sus profesores. Gustav es inteligentísimo, posee una brillante conversación, colecciona corbatas y conoce 32 formas distintas de anudarlas. Habla una docena de idiomas y toca muchos instrumentos musicales. Habla de avances técnicos y deportes. Leopold califica a Gustav como un hombre de mundo, frente a sus compañeros, los estudiantes de economía y comercio. Conforman el <i>Automóvil Club de Koenigsdorf</i>. Visitan el gabinete de ingeniería técnica donde Gustav les habla de los orígenes de la locomotora. Descubren aparatos maravillosos y un retrato perteneciente al Prof. Hermann Ganswindt, quien había formulado la teoría de una aeronave mayor que el arca de Noé. 	<p>El <i>Almanaque de Gotha</i> le dedicó un artículo a Gustav.</p> <p>En el seminario de humanidades imparten una lección sobre los orígenes de la escritura, brevemente documentada.</p>	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD Transgredir.	<p>Los tres protagonistas poseen cualidades individuales y presentan diferencias: Max, del lado del aprendizaje de las humanidades, supera el conocimiento académico de su entorno.</p> <p>Gustav, inteligente, conversador y cosmopolita, del lado de la aristocracia, del deporte y los avances técnicos.</p> <p>Leopold enfrentado a la mentalidad práctica de los estudiantes de comercio, admira la desenvoltura de Gustav.</p> <p>Los tres personajes conforman la unidad del héroe en favor de los avances.</p> <p>Gustav del lado del aprendizaje de las ciencias.</p> <p>Motivación: aparatos maravillosos y retrato de Hermann Ganswindt desencadenantes de la historia.</p>			<p>El <i>Almanaque de Gotha</i> (1763-1944), publicación europea anual que compendia minuciosamente datos de las dinastías reinantes, la alta nobleza y la aristocracia europeas, sirviendo como guía para los matrimonios concertados donde la aristocracia buscaba pareja de similar origen⁶.</p> <p>En el siglo XIX el club maduró como estrategia de encuentro social. Esta institución, de origen británico, entendida desde el siglo XVIII como una asociación de hombres libres, con fines políticos, culturales o de ocio, se desarrolló inicialmente bajo unas formas de sociabilidad generalmente vinculadas a expresiones sociales elitistas⁷.</p> <p>El autor recrea, mediante breves detalles documentales sobre los orígenes de la escritura, al propio acto literario.</p> <p>El dato sobre la aeronave proyectada por el Prof. Hermann Ganswindt, <i>mayor que el arca de Noé</i>, hace alusión al trabajo de Joseph Galien en 1757 titulado <i>El arte de navegar por el aire</i> donde plantea llenar una nave, diez veces mayor que el arca de Noé y hecha de solida tela de lino, con aire ligero⁸.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS				
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
S. IV	<ul style="list-style-type: none"> Se apodera de ellos la fiebre de volar: carencia, a. Transición: la figura del Prof. Ganswindt les mueve a actuar, B. Tarea difícil: Construcción de la aeronave, M. Brindan jurando conquistar el imperio del aire: principio de la acción, C. Cuentan con los planos de la máquina voladora del Prof. Ganswindt: Donación del medio que les permitirá acceder al objeto-mágico, D. Construcción del globo de hidrógeno, artefacto-objeto mágico: F3. Publicidad de la hazaña-espectáculo en la ciudad de Koenigsdorf, Pu. Los representantes del orden, el rector de la universidad y otros funcionarios, desprecian las acciones del héroe: no reconocimiento del héroe, Qneg. Les increpan: Combate entre los agresores y los héroes, H. Se elevan en el aire con el globo, sobrevolando las calles de la ciudad de Koenigsdorf con su artefacto: Victoria sobre el agresor, J. La aeronave del profesor Ganswindt es un hecho y su sueño de volar cumplido: la tarea difícil es realizada; N. El viento los lleva lejos: desplazamiento en globo por los aires, G1. Despiertan en París, donde el sueño de inaugurar el vuelo humano les es arrebatado: El aparato de Ganswindt estaba pasado de moda, la carencia no es restituida, Kneg. Pierden la inversión y se quedan sin recursos: sacrificio, Srf; Retornan a pie a casa, ↓. 	Degradación evitada	<p>El profesor Ganswindt:</p> <ul style="list-style-type: none"> Científico que no logró llevar a la práctica su sueño de volar. Tuvo que destrozar todo su trabajo y murió, en la pobreza, presa de la melancolía. <p>Los tres amigos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Admiran la figura del científico. Celebran un brindis-juramento. Y cogen sus trastos sin preguntar al caudrático. <p>Max invita a cenar a sus amigos en su hotel. Tras la cena, graban su juramento en un cilindro gramofónico, de modo que perdure incluso si ellos perecen.</p> <p>Leopold da muestras de un talento natural para los problemas mecánicos.</p> <p>Gustav y Leopold reconstruyen los planos de la máquina voladora del Prof. Ganswindt, cosen el globo y lo llenan de hidrógeno.</p> <p>Max busca información en la biblioteca.</p> <p>Los representantes del orden califican al héroe de <i>saltimbanqui</i>.</p>	<p>Gustav y Leopold obtienen el hidrógeno vertiendo ácido sulfúrico dentro de un tonel lleno de limaduras de hierro.</p> <p>Los tres amigos bautizan la nave voladora con el nombre <i>Flugapparate</i>.</p>	<p>GUSTAV, MAX Y LEOPOLD</p> <p>Tener un sueño = Volar. Decidir la actuación. Brindar: jurar por la conquista del imperio del aire. Construir una aeronave. Hacer pública la hazaña. Enfrentamiento con un colectivo = Autoridades. Volar = Triunfar sobre las autoridades. Volar = Cumplir el sueño. Viajar en globo. Abandonar el sueño de volar = No inaugurar el vuelo en globo. Sacrificar sus recursos. Regresar a pie</p> <p>PROFESOR GANSWINDT</p> <p>Indirectamente, dona los planos de su aeronave permitiendo que el héroe pueda construir el artefacto-objeto mágico.</p> <p>AUTORIDADES</p> <p>Presenciar la hazaña del héroe No reconocer la hazaña del héroe = Desprecio Enfrentarse al héroe</p>	<p>El trabajo y el esfuerzo del profesor Ganswindt culmina con la construcción de inventos para lograr el vuelo que se hacen públicos; sin ser reconocido como héroe, se sacrifica por su sueño sin lograr alcanzarlo plenamente. Murió, en la pobreza, presa de la melancolía.</p> <p>Los tres amigos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Reconocen al científico soñador olvidado y cuestionan el poder de la academia. Previenen el eventual olvido de su hazaña, pues desean perdurar. <p>Max celebra el comienzo de la hazaña invitando a cenar a sus amigos y buscando información en la biblioteca. Gustav y Leopold reconstruyen los planos de la máquina voladora. Leopold posee talento natural para la mecánica.</p> <p>Los tres amigos: Son estudiosos y autodidactas.</p> <p>Calificación negativa del héroe por parte de las autoridades que representan el orden: <i>saltimbanqui</i>.</p>	<p>La historia del Prof. Ganswindt = Sacrificio e incompreensión de muchos héroes de los albores de la aviación.</p> <p>Igual que el personaje de ficción del mismo nombre, Hermann Ganswindt (1856, Prusia Oriental- 1934 Alemania) fue un inventor y científico alemán cuyas ideas y trabajo (el dirigible, el helicóptero o el motor de combustión interna) se adelantaron a su época sin ser reconocidas¹⁰. Aunque la vida y peripecias del personaje del relato no corresponden con las del personaje real, existen algunos elementos de conexión entre los mismos. Ambos personajes fueron pioneros, en sus realidades respectivas, y propusieron los vuelos espaciales concibiendo un vehículo espacial que para propulsarse utilizara explosiones de dinamita. Los dos fueron acusados de prácticas fraudulentas, arrestados y liberados, y ambos se arruinaron.</p> <p>Como el Prof. Ganswindt del relato que, sumido en la pobreza junto a su familia, tuvo que destrozar todo su trabajo, también Clément Ader, pionero de la aviación, invirtió toda su fortuna en sus inventos, y en su desilusión destruyó cálculos y planos, renunciando a continuar con sus trabajos¹¹.</p> <p>El autor incluye un dato técnico real que informa sobre la producción de hidrógeno¹² por parte de los protagonistas.</p> <p><i>Flugapparate</i>, "aparato de vuelo" en alemán.</p>		
S. V	<ul style="list-style-type: none"> Los tres jóvenes piensan una solución más depurada a los problemas del vuelo: mediación, momento de transición: B. Proponen construir un nuevo ingenio móvil mejor que el anterior: principio de acción, C. 					<p>GUSTAV, MAX Y LEOPOLD</p> <p>Buscar una solución. Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar.</p>			
S. IV	<ul style="list-style-type: none"> El intendente de policía quiere encerrarlos en prisión y por poco son expulsados del liceo: los héroes son perseguidos, Pr. El padre de Gustav los salva: los héroes son auxiliados, Rs. 			<p>Al ascender el héroe en el globo de hidrógeno, el viejo fantasma del profesor Ganswindt revolotea por los aires alrededor del aparato y se rie.</p>		<p>AUTORIDADES</p> <p>Perseguir al héroe</p> <p>PADRE DE GUSTAV</p> <p>Auxiliar al héroe.</p>		<p>El espíritu soñador del Prof. Ganswindt obtiene la victoria sobre su desafortunado pasado al ascender el héroe asciende sobre su globo.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
S. VI	<ul style="list-style-type: none"> De camino a Koenigsdorf, Leopold no puede dormir obsesionado por el fracaso. Desea materializar el vuelo y el reconocimiento asociado a esta proeza: carencia, a. Mediación: el héroe, Leopold, planea un nuevo invento, un vehículo aéreo que permita al hombre volar por sus propios medios, B. Principio de la acción del héroe-buscador: Despierta a sus dos compañeros para comunicarles su entusiasmo, C. Partida implícita a un palacete en Koenigsdorf, f. Construcción de artefacto-objeto mágico: los tres amigos fabrican su primer prototipo, el modelo nº 1, Drachenvogel, F3. Publicidad de la hazaña: la gente presencia el hecho, Pu. El héroe no es reconocido: los espectadores consideran la acción como una extravagancia de los jóvenes, Qneg. Carencia no reparada: los jóvenes no consiguen elevar el artefacto, Kneg. Y pierden su inversión económica. Pérdida de recursos: sacrificio, Srf. Mediación, momento de transición: Leopold comprende el error, B. Y planea un nuevo proyecto: principio de la acción del héroe-buscador, C. Construcción de artefacto-objeto mágico: le <i>Perroquet</i>, el modelo nº 2, F3, que se precipita y hace trizas: carencia no reparada, Kneg. Se sobreentiende Publicidad: En Koenigsdorf se burlan de ellos, Pu. Los ciudadanos recriminan la mala inversión de su dinero y no reconocen la hazaña del héroe. Pérdida económica: Sacrificio, Srf. El héroe no es reconocido, Qneg. 	<p>Mejoramiento a obtener por Leopold</p> <p>Degradación producida</p> <p>Mejoramiento a obtener por Leopold</p> <p>Degradación producida</p>	<p>Las observaciones sobre el vuelo de las gaviotas llevan a Leopold a comprender el error.</p> <p>Leopold construye varios modelos científicos inspirados en la gaviota y propulsados por un motor hecho con un cordón de caucho retorcido.</p> <p>Gustav alquila un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf para llevar a cabo el modelo nº 1.</p> <p>Max contribuye al aspecto artístico del prototipo.</p> <p>La gente califica esta acción como una extravagancia de los jóvenes.</p> <p>El narrador destaca el aspecto artístico del modelo nº 1.</p> <p>Según Leopold: "los pájaros son más pesados que el aire, y sin embargo vuelan. El modelo nº 1 fue solo un ensayo".</p> <p>El narrador destaca el aspecto imponente del modelo nº 2.</p> <p>Gustav recrimina a Leopold el haber roto las persianas y los visillos del palacete para la construcción del modelo nº 2: aquel «estúpido loro».</p>	<p>Leopold considera inútil el anterior ensayo de Gustav, pues nunca podría igualar a las aves que tienen mayor masa muscular en los pectorales.</p> <p>El modelo nº 1 está basado en la locomotora ligera y con alas construida por Artingstall en 1830. "El engendro verificaba toda clase de movimientos hacia adelante, hacia atrás y los lados: todo salvo el de elevarse."</p> <p>El segundo prototipo, nº 2, debía ser catapultado para conseguir energía y levantarse.</p>	<p>LEOPOLD</p> <p>Tener un sueño = Volar y ser reconocido por ello.</p> <p>Decidir la actuación.</p> <p>Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar.</p> <p>Partida.</p> <p>Construir el modelo nº 1 con la ayuda de Gustav y Max.</p> <p>Hacer pública la hazaña = Ciudadanos.</p> <p>Fracasar = No volar.</p> <p>Sacrificar la inversión.</p> <p>GUSTAV Y MAX</p> <p>Acompañar y colaboran con el héroe en su empresa.</p> <p>CIUDADANOS</p> <p>Presenciar la hazaña del héroe / No reconocer la hazaña del héroe.</p> <p>LEOPOLD</p> <p>Decidir la actuación.</p> <p>Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar.</p> <p>Construir modelo nº 2.</p> <p>Fracasar = Caer.</p> <p>Hacer pública la hazaña = Ciudadanos.</p> <p>Sacrificar la inversión.</p> <p>CIUDADANOS</p> <p>Presenciar la hazaña del héroe</p> <p>No reconocer la hazaña del héroe = Burlas.</p>	<p>La figura de la gaviota que observa Leopold sirve de enlace con la secuencia anterior e inicio de esta.</p> <p>Los auxiliares colaboran con el héroe en acciones diferentes según sus cualidades: Gustav, económicamente, posibilita el espacio donde poder llevar a cabo el ensayo del modelo nº 1 propuesto por Leopold. Max se encarga de su aspecto artístico.</p> <p>Calificación negativa por parte de los ciudadanos a las acciones del héroe: extravagancia.</p> <p>El narrador le otorga un calificativo positivo/ no científico al modelo nº 1: artístico.</p> <p>Diálogo, elemento de unión que enlaza esta prueba con la anterior: para Leopold, el prototipo nº 1 no es un error sino una tentativa para perfeccionar el siguiente.</p> <p>Gustav califica negativamente las acciones del héroe y al modelo nº 2 de estúpido.</p> <p>El narrador le otorga un calificativo positivo/no científico al modelo nº 2: imponente.</p>	<p>Carácter científico de Leopold que personifica a los pioneros reales, históricos de la aviación.</p>	<p>A partir de 1868, Lilienthal se dedicó al estudio científico de las aves y de su vuelo, producto de lo cual es su obra sobre el vuelo de los pájaros, <i>El vuelo de los pájaros como fundamento de la aviación</i> (1889)¹⁹. Observó y estudió con todo esmero el vuelo de las gaviotas. Tenía el propósito de imitar el vuelo del pájaro, siguiendo con fidelidad a la naturaleza²⁰.</p> <p>La apreciación por parte de Leopold de que era inútil atar alas a los brazos del hombre pues las cualidades de sus músculos pectorales, comparadas con las de los pájaros, hacen imposible el vuelo, aparecen en fragmentos de la comunicación que impartió uno de los teóricos más geniales e inventor del avión, Georges Cayley (1773-1857)²¹.</p> <p>En 1870, Alphonse Pénaud (1850-1880), uno de los principales pioneros de la aviación, ensayó en 1870 con éxito un monoplano de hélice tractora en miniatura, movido gracias al impulso que le conferían unas tiras de caucho previamente retorcidas y equipado con una cola estabilizadora²².</p> <p>En los inicios de la aviación, al igual que el modelo nº 1, se construyeron modelos a modo de aparatos que imitaban el cuerpo de un ave y que debían elevarse por el movimiento de sus alas. También este modelo y el referente que lo inspiró fracasaron de forma semejante, tal como observamos en el siguiente texto: "En 1830, el entusiasmo por los éxitos de las primeras locomotoras a vapor indujo al inglés F. D. Artingstall a una atrevida empresa: atribuyó a los nuevos monstruos humeantes la capacidad de elevarse en el aire y construyó un modelo de locomotora particularmente ligero, equipándolo con alas. La máquina partió a toda marcha y con violento aleteo. Se tambaleaba, daba saltos y efectuaba hacia delante toda serie de movimientos excepto volar, hasta que al fin estalló su caldera"²³.</p> <p>Algunos aeroplanos construidos en la segunda mitad del siglo XIX, como el caso del fabricado por el inventor Calingford, necesitaban el uso de catapultas para su impulso inicial durante las pruebas de despegue, al igual que el modelo nº 2 de Leopold²⁴.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO				IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
S. VII	<ul style="list-style-type: none"> Llega de visita la princesa Thyra, prima de Gustav. Éste abandona el interés por la aeronáutica y lo reemplaza por el amor hacia su prima: carencia de una novia, a1. 	Pretensiones de Gustav			<p>GUSTAV</p> <p>Anhelar la esposa = Abandonar el sueño de volar</p>		Inicio de la desaparición de Gustav en la trama.	
S. VI	<ul style="list-style-type: none"> Mediación: Max y Leopold no se desaniman, B. Nueva tentativa: principio de la acción del héroe-buscador, C. Para construir el siguiente prototipo, Leopold utiliza la maquinaria de gasolina procedente de su motocicleta. Sacrificio: destrozado de invento anterior, Srf. Construcción de artefacto-objeto mágico: el nuevo aparato, Junggans, el modelo nº 3, F3, se levanta dos palmos de la tierra. Carencia no reparada: el artefacto, con su tripulante, se precipita contra el suelo, Kneg. El narrador, espectador aparente de la hazaña, reconoce su heroicidad: El héroe es reconocido, Pu=Q. Principio de la acción del héroe-buscador: Leopold pide a Gustav el motor de su automóvil para probar de nuevo, C. El héroe no es reconocido: Gustav le niega la ayuda, el nuevo proyecto es menospreciado y tachado de locura, Qneg. 	<p>Mejoramiento a obtener por Leopold</p> <p>Degradación producida</p>	<p>Para Max y Leopold: "...; la ciencia se compone de errores que, a su vez, son los pasos para llegar a la verdad."</p> <p>El narrador se refiere al modelo nº 3 como alegre aparato.</p> <p>Thyra califica el nuevo aparato como una locura de juventud. Y negativamente como únicamente "apto para dar saltos en el aire".</p>	<p>En el ensayo del modelo nº 3, el aparato se levantó dos palmos del suelo durante casi cincuenta metros y, según nos informa el narrador: "...; era la primera vez en la historia que una máquina más pesada que el aire se elevaba por su propia fuerza con un hombre a bordo".</p>	<p>LEOPOLD</p> <p>Decidir actuación.</p> <p>Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar.</p> <p>Sacrificar la inversión.</p> <p>Construir el modelo nº 3.</p> <p>Fracasar = Caer.</p> <p>NARRADOR</p> <p>Hacer pública la hazaña.</p> <p>Reconocer la hazaña.</p> <p>LEOPOLD</p> <p>Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar.</p> <p>GUSTAV Y THYRA</p> <p>No reconocer la hazaña del héroe = Burlas.</p> <p>GUSTAV</p> <p>Abandonar a Leopold.</p>	<p>Elemento de unión entre acciones, enlaza con la anterior: para Max y Leopold, los anteriores inventos, nº 1 y 2, no son errores sino pasos hacia los siguientes.</p> <p>Calificación negativa de las acciones del héroe y del modelo nº3 por parte de Thyra: locura.</p> <p>Thyra califica negativamente al modelo nº 4: "para dar saltos".</p> <p>Gustav se desentiende como auxiliar de Leopold en la realización del modelo nº 3.</p> <p>El narrador otorga un calificativo positivo al modelo nº 3: alegre.</p> <p>Gustav niega su ayuda a Leopold, el motor de su automóvil, para la construcción del nº4.</p>	<p>El carácter científico de Leopold personifica a los pioneros reales de la aviación.</p> <p>También Clément Ader, un ingeniero francés, ensayó el 9 de octubre de 1890 un vuelo con su primer avión, al que llamó <i>Éole</i>. En el relato, el modelo nº 3 se levantó en el aire durante casi 50 metros, los mismos que recorrió Ader con su artefacto. De ello dio cuenta <i>L'illustration</i>, a través de un redactor que espiaba detrás del follaje haciendo un comentario similar al que hace el narrador de Leopold: "...; fue pues el primer vuelo de un aparato tripulado por un hombre que se había levantado del suelo por medios mecánicos". Y, al igual que el vuelo de Ader se hizo en secreto en el parque de Armanvilliers, también en el relato no aparece público alguno a excepción del narrador²⁵.</p>	
S. VIII	<ul style="list-style-type: none"> Los vecinos de Koenigsdorf y sus autoridades civiles y militares, recelosos de las actividades de los tres jóvenes: el agresor recibe informaciones sobre su víctima, ξ; prohíben a estos continuar con sus actividades y les impiden realizar su objetivo: agresión, A. Héroe y auxiliar son expulsados de la universidad: agresión, A9. 	<p>Adversario a eliminar</p> <p>Adversario eliminado</p>	<p>Los vecinos de Koenigsdorf sospechan de las prácticas de los tres estudiantes, a quienes consideran potenciales terroristas, falsificadores o conspiradores.</p>		<p>LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF</p> <p>Prohibir las tentativas del héroe.</p> <p>AUTORIDADES</p> <p>Expulsar a Max y a Leopold de la Universidad.</p>	<p>Expulsión de la universidad e incompreensión como elemento de unión que enlaza con las predicciones anteriores de la S.IV y la historia del Prof. Ganswindt.</p> <p>Calificación negativa del héroe por parte de los vecinos de Koenigsdorf: terroristas, falsificadores o conspiradores.</p>	<p>Las acciones de desconfianza de los ciudadanos personifican la mentalidad que ante los avances y el progreso, y frente a lo desconocido, reacciona de forma temerosa y pesimista.</p>	
S. VII	<ul style="list-style-type: none"> Gustav y Thyra contraen matrimonio: matrimonio, Wº. 	Pretensiones de Gustav cumplidas			<p>GUSTAV</p> <p>Conseguir la esposa.</p> <p>THYRA</p> <p>Conseguir el esposo.</p>	<p>Gustav pasa a ser el héroe de esta secuencia que él protagoniza.</p> <p>Intercambia el sueño de volar por la princesa y un amor correspondido.</p>		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
S. VI	<ul style="list-style-type: none"> • Mediación, momento de transición: Una vez más, Leopold convence a Max. B. • Principio de la acción: ambos seguirán trabajando en sus inventos, C. • Se sobreentiende la partida: Se trasladan al campo, donde comienzan su nueva empresa, † • Publicidad de la hazaña: visita de los habitantes del lugar y sus autoridades, Pu. • El héroe no es reconocido: los espectadores se muestran alertados y recelosos ante su actitud, Qneg. • Construcción de artefacto-objeto mágico: en el vuelo de prueba, el nuevo artefacto, llamado <i>Uhu</i>, el modelo nº 4, F3, • estalla y se estrella cerca del pueblo: carencia no reparada, Kneg. • Sacrificio: sus habitantes, llevados por el pánico, destruyen lo que queda de él y Leopold se queda solo, pues Max y Gustav se desentienden de nuevas experiencias. Pérdida de la amistad, Srf. 	<p>Mejoramiento a obtener por Leopold</p> <p>Degradación producida</p>	<p>Según Leopold: "... Está claro que todo lo que construimos hasta la fecha han sido cachivaches pesados; aunque ahora, te decía, nada podrá detenernos".</p> <p>Los habitantes del lugar y sus autoridades (el burgomaestre, el cura y otros notables, acompañados de fornidos guardabosques) sospechan de las prácticas del héroe: la fabricación de un monstruo o el espionaje para potencias extranjeras.</p> <p>Los habitantes del lugar y sus autoridades califican el nuevo aparato nº 4 de máquina de locos. El cura lo califica como "criatura del infierno".</p> <p>Un día reciben la visita de un muchacho del pueblo, Oskar, hijo del herrero: se muestra interesado por el invento pero plantea sus dudas al respecto. Muestra recelo hacia los cambios que pueden acarrear estos nuevos inventos, defendiendo la profesión de herrero de su padre frente a una posible desaparición en caso de no necesitar caballos debido a la existencia de nuevos tipos de tracción.</p>	<p>Para mejorar el modelo anterior, Leopold incluye en el nº 4 dos hélices.</p>	<p>LEOPOLD</p> <p>Decidir la actuación.</p> <p>Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar.</p> <p>Partir al campo.</p> <p>Hacer pública la hazaña = habitantes y autoridades del lugar.</p> <p>Construir modelo nº 4.</p> <p>Fracasar = Caer.</p> <p>Sacrificar la amistad.</p> <p>CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES</p> <p>No reconocer la hazaña del héroe.</p> <p>Destruir el artefacto.</p> <p>MAX</p> <p>Acompañar y colaborar con el héroe en sus empresas.</p> <p>No reconocer la hazaña del héroe.</p> <p>Abandonar a Leopold.</p>	<p>Diálogo, elemento de unión que enlaza con la acción anterior y la siguiente: para Leopold los anteriores prototipos, nº 1, 2 y 3, no son errores sino pasos hacia los siguientes.</p> <p>Calificativos negativos del héroe por parte de los habitantes y autoridades del lugar: <i>loco</i>.</p> <p>Calificativo negativo del cura respecto al modelo nº 4: "criatura del infierno".</p> <p>Oskar muestra actitudes encontradas respecto a las acciones de Leopold: una actitud curiosa afín a la de Leopold frente a un posicionamiento temeroso, en sintonía con el sentir de los habitantes de su pueblo y de su padre, cargado de desconfianza.</p> <p>Gustav y Max abandonan a Leopold tras el fracaso del nº 4 y desaparecen del relato.</p>	<p>El carácter científico de Leopold que personifica a los pioneros de la aviación. Los calificativos negativos, "cachivaches pesados", que utiliza Leopold para referirse a los anteriores prototipos subrayan una tendencia hacia lo ligero.</p> <p>Oskar defiende la profesión de herrero de su padre frente a una posible desaparición = Acción pesada relacionada con el hierro y el suelo.</p> <p>Las acciones del agresor incluyen la murmuración, la desconfianza, la agresividad, el abuso de poder y la conspiración, personifica la mentalidad que ante los avances y el progreso, y frente a lo desconocido, reacciona de forma temerosa y pesimista.</p>	<p>Leopold incluye dos hélices en su nº 4 y también Ader, en 1897, construyó un aparato derivado del anterior, el <i>Éole</i>, incluyéndole dos hélices, al que bautizó con el nombre de <i>Avior</i>²⁶.</p> <p>El modelo nº 4 es destruido por los espectadores tras estrellarse junto al pueblo. También Jacobo Degen quiso dar en 1812 un espectáculo de vuelo que resultó ser un fracaso: el público irritado lo trató de charlatán y destruyó su invento²⁷.</p> <p>En el siglo XIX, se opuso una resistencia tenaz a los coches y, en general, fueron muchos los argumentos que se esgrimían en contra de los otros muchos inventos relacionados con la locomoción, especialmente por parte de las gentes que tenían algo que perder: propietarios de caballos, herreros, guarnicioneros, etc.²⁸.</p>
S. IX	<ul style="list-style-type: none"> • Leopold se queda solo cuando Gustav y Max abandonan las empresas comunes con aquel: carencia de amigos y soledad, a1. 	<p>Mejoramiento a obtener por Leopold.</p>			<p>LEOPOLD</p> <p>Sentir soledad.</p>			<p>Al igual que Leopold, dos de los que se consideran padres del vuelo mecánico, Langley y Ader, también sufrieron el abandono y la incompreensión tras llevar a cabo sus inventos y poner en práctica sus ideas, y, finalmente, su obra se perdió. En general, a todos ellos se les podría calificar de héroes, "..., a unos porque pagaron con la vida la conquista del aire y a otros porque vieron muerta su ilusión en el preciso momento de haber llegado a comprobarla experimentalmente"²⁹.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD La conquista del aire	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO				IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
LÓGICA DE LAS ACCIONES	Funciones	Proceso	Indicios	Informaciones	CÓDIGOS			
					ACCIONES	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
S. VI	<ul style="list-style-type: none"> • Mediación, momento de transición: Leopold insiste nuevamente, B. • Principio de la acción: y transmite a un joven muchacho, Oskar, su optimismo, C. • Partida: en un lugar más alejado, 1, con la ayuda del muchacho, construye el <i>Schwalbe</i>, el modelo nº 5: construcción de artefacto-objeto mágico, F3. • Sacrificio: Leopold invierte en él su último capital. Pérdida de su fortuna, Srf. 	Mejoramiento a obtener por Leopold.	<p>Durante cinco meses Leopold y Oskar trabajaron arduamente limando y pulimentando piezas, corrigiendo errores pasados.</p> <p>Oskar, en secreto, fue de gran auxilio en la delicada tarea de entretelar la nave.</p> <p>El narrador se refiere al modelo nº 5 como hermoso y una maravilla prometedor.</p>	<p>Leopold incorpora al modelo unos perfeccionados mandos que se accionaban con pies y manos y un flamante motor de gasolina. Consigue dar con el exacto grado de curvatura de las alas.</p>	<p>LEOPOLD Decidir la actuación. Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar. Partir. Construir modelo nº 5. Sacrificar la fortuna.</p> <p>OSKAR Colaborar con el héroe en su empresa.</p>	<p>Oskar, ayudando a Leopold, se contagia de su entusiasmo inclinándose hacia el pensamiento soñador.</p> <p>Elemento de unión: Leopold y Oskar llevan a cabo el reconocimiento y corrección de errores. Espíritu de superación.</p> <p>El narrador le otorga un calificativo positivo/no científico al modelo nº 5: hermoso y maravilla prometedor.</p>	<p>Carácter científico y luchador de Leopold, que personifica a los pioneros de la aviación.</p> <p>Las acciones de limar y pulir, llevadas a cabo por Leopold y Oskar nos remite a procesos más refinados y de acabado.</p> <p>Oskar opta por realizar acciones de colaboración con Leopold para alcanzar su sueño de volar: ayuda a entretelar la nave = Tarea delicada y ligera, con material no pesado.</p>	<p>Las actitudes de Leopold, alternando la observación y la acción, se asemejan a las de algunos pioneros de la aviación como Lilienthal quien, mediante el concierto de teoría y práctica, investigó las condiciones previas y esenciales para el desarrollo de la aviación. Su cuidadosa manera de observar hizo posibles conclusiones finales decisivas tales como la importancia en el grado de curvatura de las alas.³⁰</p> <p>Con su último modelo, nº 5, equipado con motor de gasolina, Leopold consigue levantar el vuelo. De manera similar, en 1903, Wilbur y Orville Wright, consiguen volar con un aeroplano equipado de un motor de explosión de cuatro cilindros en línea construido por Orville, análogo a los de los automóviles que ya funcionaban. También el interés de Leopold por conseguir el exacto grado de curvatura de las alas en su último modelo fue una de las importantes cuestiones que solventaron Wilbur y Wright al fabricar el modelo con el que consiguieron alzar el vuelo, cuyas alas presentaban una determinada curvatura, rígidas en el borde de ataque y flexibles hacia la parte posterior³¹.</p>
S. IX	<ul style="list-style-type: none"> • Leopold y Oskar se hacen muy amigos: carencia reparada como resultado de las acciones precedentes: amistad, K4. 	Mejoramiento obtenido	Al acabar la nave, Oskar pide a Leopold que lo lleve con él.		<p>LEOPOLD Hacer amigo: Oskar.</p> <p>OSKAR Reparar carencia (soledad): considerar a Leopold como amigo.</p>		<p>Oskar, contagiado por los sueños del héroe, quiere acompañarlo en su vuelo = Opta por la ligereza.</p>	
<	<ul style="list-style-type: none"> • El niño se va a casa: Separación, < y a la mañana siguiente Leopold ya no está allí. 				<p>LEOPOLD Desaparecer</p>			
S. VI	<ul style="list-style-type: none"> • Esa noche, Leopold despegó su último invento: desplazamiento en el espacio por los aires, G1. • Consigue volar: la carencia es colmada y el sueño del héroe es cumplido como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico, K 4-5. • El héroe es reconocido como tal por el narrador, Q. 	Mejoramiento obtenido	<p>Oskar imagina un desenlace de los hechos donde Leopold:</p> <ul style="list-style-type: none"> • No descansó aquella noche. • Empujó su avión fuera del granero. • Quizá despegó, ascendiendo en el cielo. • Contempló la luz del alba desde lo alto y desapareció tras una nube. <p>A diferencia de sus hermanos, obreros del metal, Oskar es mecánico de bicicletas.</p> <p>El narrador pregunta: ¿Dónde está Leopold?</p>	<p>Con su modelo nº 5 Leopold consigue levantar el vuelo.</p>	<p>LEOPOLD Viajar en aeronave. Volar = Cumplir el sueño.</p> <p>OSKAR = NARRADOR Reconocer la hazaña = Narrar su historia. Se pregunta qué fue de Leopold.</p>	<p>Oskar propone un posible final heroico para Leopold argumentado mediante la ausencia de espectadores: opta por la posición soñadora y romántica, ofrece una visión heroica de Leopold, reconociendo su hazaña: consigue despegar y materializar su sueño de volar.</p>	<p>Las acciones asignadas a Leopold en este final implican ascensión y desvanecimiento = Ligereza.</p> <p>Oskar orientó su profesión hacia mecánico de bicicletas, a diferencia de sus hermanos que optan por ser obreros del metal = Ligereza.</p> <p>"¿Dónde está Leopold?" = ¿Ubi sunt?</p>	<p>Con su último modelo, nº 5, Leopold consigue levantar el vuelo. De manera similar, Samuel Pierpont Langley, pionero estadounidense de la aviación, realizó su primer vuelo con éxito en 1896 con su sexto prototipo de aeronave al que denominó <i>Aerodrome No.5</i>³².</p>
S. VI BIS	<ul style="list-style-type: none"> • Esa noche, Leopold abandonó desanimado su sueño: carencia no reparada, Kneg. • El héroe no es reconocido, Qneg. 	Mejoramiento no obtenido	<p>El narrador traslada la opinión de los habitantes del pueblo donde Leopold preparó su último artefacto. Oskar transmite la opinión de los habitantes del pueblo, que es rechazada a continuación: "Mi padre y los del pueblo dijeron que seguramente el forastero se habría marchado desanimado aquella noche... Eso era imposible, pensé yo toda mi vida. ..."</p>		<p>EL PUEBLO No reconocer la hazaña del héroe: no volar = abandonar el sueño. Según esta versión, Leopold, derrotado, no vuela y abandona su empresa.</p>	<p>Un final alternativo y opuesto al de la S. VI, imaginado por los habitantes del pueblo, opta por un relato sin héroe y sin hazaña. Según esta versión, el joven derrotado abandonó su empresa.</p>	<p>Las acciones asignadas por los agresores a través del narrador implican un final más pesado, menos soñador y pesimista, en el cual el héroe no asciende.</p>	<p>Al igual que Leopold es ignorado por los habitantes del pueblo, los esfuerzos y logros individuales desarrollados por muchos pioneros de la aviación pasaron al olvido de sus contemporáneos: "El camino que condujo a este invento que al fin desató a los hombres del suelo, fue complicado y extraño y los que en definitiva cosecharon el mejor resultado, en el fondo, no fueron de ninguna manera los descubridores de la cosa auténtica"³³.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD La conquista del aire		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO											
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA													
LA LÓGICA DE LAS ACCIONES													
FUNCIONES	Esquema	S I: αa A9↑G2		K4									
		S II: A B3↑	D T3 F3=Srf K5= K4										
		S III: a2											
		$\alpha \gamma \beta a$	S IV: B M C D F3 Pub Qneg H J N G1 Kneg Srf ↓ Pr Rs										
			S V: B C ↑ F3-T3 Pub Kneg Qneg ↓Srf										
		S VI: a B C↑ F3 Pub Qneg Kneg Srf B C F3 Kneg Pub Srf Qneg		B C Srf F3 Kneg Publ=Q C Qneg		B C ↑ Pub Qneg F3 Kneg Srf		B C ↑ D F3 Srf				S VI: G1 K 4-5-Q S VI. BIS: ↑Kneg-Qneg	
		S VII:	a1			W°							
		S VIII:			ξ A A9								
		S IX:					a1		K4				
Clásicas	<ul style="list-style-type: none"> • Carencias: soledad a, $a1$, anhelo de artefacto móvil $a2$, anhelo de volar y de reconocimiento a. • Agresión: expulsión de casa $A9$, de la universidad $A9$; novatadas A, prohibición de realizar sus sueños A. • Partida $\uparrow\uparrow\uparrow$, en bicicleta \uparrow. • Retorno a pie \downarrow, en diligencia \downarrow. • Desplazamiento terrestre en tren $G2$, por aire en globo $G1$, en aeronave $G1$. • Transición de héroe víctima a héroe buscador $B3$, toma la iniciativa de partir y de actuar $B-B$; la figura del Prof. Ganswindt comunica al héroe el deseo de volar B. • Principio de la acción: juran conquistar el imperio del aire C, proponen construir un nuevo ingenio móvil mejor que el anterior $C-C$. • Donación de fortuna D, de planos de construcción de una aeronave D. • Transformación del héroe mediante la indumentaria $T3-T3$. • Construcción de artefacto-objeto mágico: motocicleta $F3$, ornitóptero $F3$, globo de hidrógeno $F3$ y cinco prototipos de aeronave $F3$. • Reparación de la carencia o fechoría: mediante la amistad $K4-K4-K4$, la construcción de una motocicleta $K5$, la materialización del sueño y el reconocimiento. $K 4-5$ • Propuesta y consecución de una tarea difícil: construir aeronave y cumplir el sueño del Prof. Ganswindt $M-N$. • Combate: el agresor insulta al héroe H. • Victoria: el héroe consigue elevarse en globo J. • Carencia no restituida: el sueño de inaugurar la navegación aérea les es arrebatado $Kneg$, el héroe se precipita contra el suelo $Kneg$, el artefacto cae o no consigue elevarse $Kneg$, el héroe abandona su sueño $Kneg$. • No reconocimiento del héroe por la comunidad: calificado como saltimbanqui $Qneg$, loco $Qneg$ $Qneg$, extravagante $Qneg$, estúpido $Qneg$, desanimado $Qneg$. • Persecución para ponerlos en prisión Pr. • Auxilio: liberación de la prisión Rs. • Reconocimiento del héroe por el narrador Q. • Matrimonio W°. 												
	Propias	<ul style="list-style-type: none"> • Sacrificio: bicicleta Srf, dinero Srf, popularidad Srf, palacio Srf, amistad Srf, fortuna Srf. • Publicidad de la hazaña Pub Pub Pub. 											
	PROCESO	<p>Al comienzo del relato se plantea una deficiencia que afecta a Leopold en forma de soledad e incomprensión. En las tres primeras secuencias, este estado evoluciona, comenzando así el desarrollo de las acciones. Aunque parte de una situación desdichada (la soledad en la infancia), su situación se degrada: Leopold es expulsado por su padre, enviado a la ciudad y, más adelante, sufre la agresión de unos estudiantes. No obstante, funcionalmente estas degradaciones equivalen a una fase de mejoramiento, donde el estado deficiente que marca el aparente final de cada degradación no es más que un aplazamiento de la mejora al final de estas tres primeras secuencias: Leopold decide ir al parque donde encuentra a sus futuros ayudantes, Gustav y Max, cuya amistad reparará su soledad.</p> <p>La secuencia IV parte de un estado satisfactorio donde los tres amigos, Gustav, Max y Leopold, comparten aficiones comunes. Comienza así el proceso de degradación de esta situación con la introducción, por parte del autor, del germen de una carencia: el deseo de volar estimulado por los trabajos y la figura del profesor Ganswindt. En este caso, el proceso de degradación es referido a los propios protagonistas, siendo ellos mismos sus agentes responsables. Son personajes dotados de iniciativa cuyos efectos se articulan en la poética de un proyecto: el intento de recomponer la máquina voladora del profesor Ganswindt. Al igual que en el proceso de mejoramiento anterior, también en este caso, el proceso en curso resulta de la inserción de un proceso inverso y existe un momento de detención del empeoramiento, una aparente mejora (la victoria al conseguir volar el globo de hidrógeno) y la posterior pérdida del triunfo al comprobar que en París cientos de naves ya surcan el cielo. Dentro del proceso de empeoramiento se incluye el sacrificio: regresan a casa sin dinero. No obstante, a diferencia de otras formas de degradación, éste se plantea como una conducta voluntaria. El proceso de empeoramiento continúa a cargo de la iniciativa de los representantes del orden y la amenaza de arresto de los protagonistas. Sin embargo, ahora, el proceso de degradación iniciado encuentra obstáculos en su desarrollo, para finalizar evitando la degradación, restaurando el estado satisfactorio anterior. Esta protección se hace efectiva, la intención de resistencia de un agente dotado de iniciativa: el padre de Gustav. El proceso completo de empeoramiento se lleva a cabo sin obstáculos y por los propios protagonistas como agentes en la secuencia V, con el fracaso de otro nuevo ingenio y el sacrificio de su popularidad frente a los ciudadanos observadores.</p> <p>Este estado deficiente resultante que implica la carencia de volar y el ansia de reconocimiento de Leopold, sirve de punto de partida a la nueva fase de mejoramiento llevado a cabo en la secuencia VI, fundamentalmente por la intervención del propio Leopold, agente que toma a su cargo dicho proceso, y la intervención de algunos aliados. Como en los casos anteriores, aunque funcionalmente se procede a un proceso de mejora, en el relato se suceden las desdichas y una degradación lleva a la otra impidiendo temporalmente llegar a ella. Se narran sucesivamente cinco tentativas de vuelo. En las cuatro primeras, Leopold cuenta inicialmente con el apoyo de sus dos amigos y aliados Max y Gustav, quienes progresivamente le abandonan. Con estos cuatro fracasos el protagonista sacrifica progresivamente su fortuna y sus amistades. El quinto intento, en el que interviene un nuevo aliado, Oskar, cierra el relato.</p> <p>Su término pondría fin a este proceso de mejora y, sin embargo, el narrador recrea un nuevo estado de tensión introduciendo simultáneamente y con los mismos acontecimientos dos finales posibles a la historia. Por un lado, la secuencia VI con el quinto intento concluye el proceso de mejora: Leopold materializa su objetivo de volar y la hazaña es reconocida por su nuevo amigo. Sin embargo en el final que plantea la secuencia VI bis., el quinto intento no funciona y el mejoramiento no se obtiene: Leopold abandona su sueño de volar y no es reconocido.</p>											

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD La conquista del aire	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA	
LA LÓGICA DE LAS ACCIONES	
FUNCIONES	<p>Es un relato original, de ficción, cuya estructura en el nivel de la historia se conforma sobre las acciones verosímiles de un personaje protagonista.</p> <p>La estructura formal del relato es compleja y lineal, basada en la combinación de nueve secuencias narradas en orden cronológico. Aunque con pequeñas intercalaciones (S. VII, VIII y IX) subordinadas a la historia general, el resto de las secuencias principales se encuentran unidas entre sí de esta manera: (S. IV o S.VI) Una secuencia sucede inmediatamente a las anteriores. La acción es interrumpida con una secuencia episódica, de tal forma que una nueva secuencia comienza antes de que la precedente finalice. La S. I culmina con su última función tras el final de la tercera. Las tres primeras secuencias (I, II, III), más expositivas, cumplen una función explicativa en la que se presentan los personajes principales en su espacio y tiempo. Las secuencias IV y V parten de una situación inicial común y de la misma carencia, sin embargo tampoco se suceden inmediatamente. El comienzo de la V se intercala antes de finalizar la anterior y continuará hasta dar inicio a la siguiente. Ambas condensan, además de la carga significativa y emocional de las primeras, funciones nucleares (B C F3 Pub Kneg Qneg Srf) cuyo patrón repetitivo será la base de la secuencia VI, principal en el desarrollo del relato donde se repiten grupos similares de funciones: El trabajo y el esfuerzo científico del héroe culmina con la construcción de un invento (F3) o modelo; todos los inventos, a excepción del último, se hacen públicos (Pub), casi siempre en presencia de los agresores; el héroe no es reconocido (Qneg) salvo en el tercer y quinto ensayo, en donde el ayudante-narrador lo aprecia como tal (Q); el sueño del héroe no se cumple (Kneg) a través de los cuatro primeros intentos pero sí, acaso, lo consigue con el último (K 4-5); el héroe hace un importante sacrificio (Srf) para llevar a cabo la construcción de cada invento. La unidad en el núcleo del relato (secuencias IV, V y VI) se produce mediante la similitud estructural de las secuencias, donde sucesivamente el héroe decide e inicia la construcción de un prototipo volador, cuyo fracaso proporciona una base para el siguiente.</p> <p>El final abierto introduce dos opciones opuestas y posibles, por lo que no es una historia cerrada o conclusiva. Con él culmina la polaridad latente a lo largo del relato, mostrándonos un héroe que transita entre el continuo enfrentamiento al reto de cumplir su sueño de volar y la aceptación de la derrota.</p> <p>Contemplando la variación estructural experimentada por la situación inicial en la conclusión del relato, la narración se plantea en suspensión según sus dos finales: la saturación en el caso del final de la secuencia 6, donde se cumplen las expectativas de volar abiertas en la situación inicial; y el estancamiento en el caso de la secuencia 6 Bis. donde el relato no supone una modificación de la situación inicial y nos presenta a un protagonista solitario y decaído.</p> <p>La mayoría de las funciones se corresponden a las determinadas por Propp en el análisis del cuento maravilloso (carencia, agresión, partida, retorno, desplazamiento, transformación, reparación —o no— de la carencia, reconocimiento —o no— del héroe), si bien resultan adaptadas al tiempo y al entorno de un personaje del siglo XIX. Se han localizado también dos funciones propias del autor, determinantes en el desarrollo de la historia: los sucesivos sacrificios que el protagonista acepta para continuar la acción y el hecho de hacer pública su hazaña. El patrón estructural del relato se ajusta al modelo tradicional de la prueba o del viaje mítico del héroe: inicialmente, la infancia del protagonista revela un equilibrio amenazado y, más adelante, abandona el mundo común definido por el hogar y parte hacia un mundo fantástico en el que experimenta vivencias y lucha contra obstáculos que impiden su desarrollo. Sin embargo, a diferencia de la estructura del cuento clásico, en la que finalmente dichas experiencias permiten al héroe regresar al mundo normal, transformado como un individuo mejorado, más sabio y seguro de sí mismo; el caso de Leopold resulta más ambiguo debido a su desaparición. Si atendemos a la estructura del cumplimiento de la tarea, advertimos que en el relato los procesos atravesados por el protagonista no son imputables al azar. El narrador explicita cómo se llevan a cabo y evolucionan las fases del proceso detallando las operaciones, las acciones del héroe y sus múltiples intentos. Así pues, las acciones determinantes relacionadas con el héroe como agente activo o pasivo definen este relato como una trama de trayecto (Partida en bicicleta. Retorno a pie, en diligencia. Desplazamiento por tierra en tren, por aire en globo, en aeronave), transformación (Transformación del héroe por ropajes), creación (Construcción de artefacto-objeto mágico: motocicleta, ornitóptero, globo de hidrógeno y cinco prototipos de aeronave), sacrificio (bicicleta, recursos, popularidad, palacio, amistad, fortuna) o incomprensión (la hazaña pública nunca es reconocida, más bien suscita recelo y agresión).</p> <p>Atendiendo a los cambios de fortuna experimentados por el héroe protagonista de las secuencias I, II, III, IV, V y VI, la historia se puede tipificar como una trama de acción centrada en la sucesión de acontecimientos atravesados por un personaje y en conocer qué le ocurrirá a éste. Teniendo en cuenta además su final feliz, donde logra emprender el vuelo, puede considerarse una trama apologética donde el protagonista consigue superar el malestar inicial y reivindicar su papel de héroe tenaz y victorioso, provocando así la admiración del receptor del relato. Sin embargo, si nos declinamos por el final en el que Leopold abandona su empresa y donde sus anteriores sacrificios se contabilizan solo como pérdidas, podría tipificarse como una trama trágica. Atendiendo al cambio de conducta del protagonista puede clasificarse como una trama de la prueba (arriesga su bienestar material y su posición a cambio de un ideal de progreso) o, según el final que se elija del relato, trama de degeneración (lo pierde todo y se resigna). Y según sus cambios de pensamiento podemos clasificarla como una trama afectiva en la que Leopold se transforma al entablar amistad con Gustav y Max.</p>
PROCESO	<p>En general, se trata de un proceso de mejoramiento estructurado en una trama de fines-medios que introducen además los roles de aliados y adversarios. Al término del relato el narrador plantea, en base a los mismos hechos ya contados, dos posibles procesos paralelos: Uno de los finales lleva a término el proceso de mejora y el otro, alternativo, no lo obtiene.</p> <p>Centrándonos en el beneficiario del mejoramiento al comienzo del relato, Leopold, advertimos que la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una sucesión lógica y continua a través de dos tipos de configuración: encadenamiento por continuidad y enclave. Encadenamiento, al alternar cíclicamente fases de mejoramiento y de degradación: mejoramiento (S. I, II, y III), degradación evitada (S. IV), degradación producida (S. V) y un final ambiguo de mejoramiento obtenido (S. VI, VII, VIII y IX) frente a mejoramiento no obtenido (S. VI BIS, VII, VIII y IX). A su vez, mejoramiento y degradación se combinan por enclave pues cada uno de ellos dos, para alcanzar su fin, incluye al otro que le sirve de medio. La consecución o fracaso de un proceso de mejoramiento o de degradación iniciado es el resultado de la inserción del otro, que impide o permite, finalmente, llegar a término.</p> <p>Las situaciones poco favorables del principal protagonista, Leopold, implican la presencia de un obstáculo que se opone a la realización de un estado más satisfactorio. En ocasiones, el agente no dispone de los medios para eliminar el obstáculo ya sea intelectualmente, cuando ignora lo que debe hacer, ya sea materialmente, si no dispone de los recursos necesarios. A lo largo del relato se determinan, en el desarrollo de los sucesivos episodios, tanto los fines (amistad, artefacto que alcanza gran velocidad, cumplir el sueño de volar y ser reconocido) y los obstáculos (el orden establecido, la tradición y la mentalidad pragmática, reaccionaria y temerosa) como los medios empleados para eliminarlos (la herencia del padre, la bicicleta, la motocicleta, que suponen un continuo sacrificio o la constancia del espíritu soñador y científico de Leopold).</p> <p>En cuanto a las modalidades y las consecuencias de la acción emprendida frente a los obstáculos, advertimos como algunos de ellos solo oponen una fuerza de inercia (los sucesivos retos técnicos y económicos que deben superar en la construcción de los prototipos) y otros se encarnan en adversarios (las figuras del padre, los estudiantes, los ciudadanos, las autoridades y la academia, los habitantes del pueblo) que actúan en su contra y dificultan el camino hacia ese estado de mejora, desapareciendo a medida que el proceso de mejora se desarrolla. El desarrollo de la acción, en ocasiones, precisa además de la intervención de factores que operan como medios contra el obstáculo y en favor del beneficiario: el agente es ayudado por aliados que intervienen en su favor (Max, Gustav, padre de Gustav y Oskar) o por donaciones (herencia paterna o los planos del Prof. Ganswindt).</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
LÓGICA DE LAS ACCIONES					
HEROES	CÓDIGOS	SECUENCIA			
LEOPOLD	ACCIONES	S. I-II-III	Vivir con el padre/ Sentir soledad/ Partir a la ciudad = Viajar en tren/ Partir en bicicleta/ Anhelar velocidad/ Transformarse/ Construir motocicleta = Sacrificar bicicleta/ Competir/ Ganar carrera = Hacer amigos.		
		S. VI	Anhelar el vuelo y el reconocimiento/ Tomar la iniciativa de actuar/ Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar/ Partir/ Construir modelo nº 1/ Hacer pública la hazaña/Fracasar = No volar/ Sacrificar inversión. Decidir actuar/ Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar/ Construir modelo nº 2/ Fracasar = Caer/ Hacer pública la hazaña/Sacrificar inversión. Decidir actuar/ Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar/ Sacrificar inversión/ Construir modelo nº 3/ Fracasar = Caer/ Hacer pública la hazaña. Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar. Decidir actuar/ Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar/ Partir al campo/ Hacer pública la hazaña/ Construir modelo nº 4/ Fracasar = Caer/ Sacrificar amigos. Decidir actuar/ Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar/ Partir/ Construir modelo nº 5/ Sacrificar fortuna.		
		S. IX	Hacer amigo.		
		<	Desaparecer	S. VI	Viajar en aeronave/ Volar=Cumplir el sueño.
	SÉMICO	S. I-II-III	Las acciones asociadas a la infancia del héroe (subir y volar) son indicios de movimiento y ascensión. Su crecimiento lastrado por la tradición frena dicho movimiento (hojea libros) y traslada su afición por los artefactos voladores a la lectura. Al alejarse de la tradición paterna retoma el movimiento y se transforma en un héroe de acción, afín al deporte y a los avances. Por sus acciones, el héroe es un individuo sensible a la belleza que anhela la aventura y se enfrenta a la mentalidad práctica de su entorno.		
		S. VI	Leopold establece continuos diálogos-observaciones que funcionan como elementos de unión entre sucesivas acciones implicadas en la construcción de los diferentes prototipos: y no son errores sino las pruebas de perfeccionamiento. Elemento de unión: Leopold lleva a cabo el reconocimiento y corrección de errores. Espíritu de superación. Un final alternativo ausente de expectación opta por la posición soñadora y romántica, ofrece una visión heroica de Leopold y reconoce su hazaña: consigue despegar y materializar su objetivo de volar.		
	SIMBÓLICO	S. I-II-III	La infancia de Leopold como momento de libertad en el que el héroe ignora (come) el poder de la tradición (galletas Kaiser).		
		S. VI	Leopold personifica el carácter científico y voluntarioso de los pioneros de la aviación. Los calificativos negativos, "cachivaches pesados", empleados por Leopold al referirse a sus prototipos desechados subrayan la visión peyorativa del peso y su tendencia hacia la ligereza. El tipo de acciones que realiza durante la construcción del último prototipo hace referencia a unos procesos más refinados de acabado. Las acciones asignadas a Leopold en este final implican ascensión y desvanecimiento.		
	CULTURAL	S. I-II-III	Las prácticas deportivas, entre ellas el ciclismo, era un signo de distinción entre la élite europea desde mediados del XIX y consustancial al "espíritu industrial". Su acceso generalizado al público llegaría entrado el siglo XX. La primera motocicleta fue fabricada por el alemán G. Daimler en 1885. Éste, al igual que Leopold, instaló un pequeño motor de gasolina en un biciclo "Draisine" de ruedas bajas.		
		S. VI	De manera similar a los artefactos ideados por Leopold, en los intentos de construir aparatos voladores más pesados que el aire, no pocos inventores del siglo XIX construyeron pájaros mecánicos con alas que intentaban imitar el vuelo de las aves. A partir de 1868, Lilienthal se entregó al estudio científico de las aves y de su vuelo, producto de lo cual es su obra sobre el vuelo de los pájaros, <i>El vuelo de los pájaros como fundamento de la aviación</i> (1889). Observó y estudió con todo esmero el vuelo de las gaviotas. Tenía el propósito de imitar el vuelo del pájaro, siguiendo con fidelidad a la naturaleza. La apreciación por parte de Leopold de que es inútil atar alas a los brazos de un hombre pues las cualidades de sus músculos pectorales, comparadas con las de los pájaros, hacen imposible el vuelo, aparece en fragmentos de la comunicación que impartió uno de los teóricos más geniales e inventor del avión, Georges Cayley (1773-1857). En 1870, Alphonse Pénaud (1850-1880), uno de los principales pioneros de la aviación, ensayó en 1870 con éxito un monoplano de hélice tractora en miniatura, movido gracias al impulso que le conferían unas tiras de caucho previamente retorcidas y equipado con una cola estabilizadora. En los inicios de la aviación, al igual que el modelo nº 1, se construyeron modelos a modo de aparatos que imitaban la fisonomía de las aves y que debían elevarse mediante el movimiento de sus alas. También este modelo y el referente que lo inspiró fracasaron de forma semejante, tal como observamos en el siguiente texto: "En 1830, el entusiasmo por los éxitos de las primeras locomotoras a vapor indujo al inglés F. D. Artingstall a una atrevida empresa: atribuyó a los nuevos monstruos humeantes la capacidad de elevarse en el aire y construyó un modelo de locomotora particularmente ligero, equipándolo con alas. La máquina partió a toda marcha y con violento aleteo. Se tambaleaba, daba saltos y efectuaba hacia delante toda serie de movimientos excepto volar, hasta que al fin estalló su caldera." Algunos aeroplanos construidos en la segunda mitad del siglo XIX, como el caso del fabricado por el inventor Calingford, necesitaban el uso de catapultas para su impulso inicial durante las pruebas de despegue, al igual que el modelo nº 2 de Leopold. La acción narrada respecto al ensayo del modelo nº 3 del relato es similar a la crónica publicada en <i>L'Illustration</i> a través de un redactor que espiaba detrás del follaje, al dar cuenta del ensayo secreto celebrado el 9 de octubre de 1890, en el que Clément Ader puso a prueba su artefacto volador, <i>Éole</i> . Y, al igual que el vuelo de Ader se hizo en secreto en el parque de Armanvilliers, también en el relato no aparece público alguno a excepción del narrador. Leopold incluye dos hélices en su nº 4 y también Ader, en 1897, construyó un aparato derivado del anterior, el <i>Éole</i> , incluyéndole dos hélices, al que bautizó con el nombre de <i>Avion</i> . Las actitudes de Leopold, alternando la observación y la acción, se asemejan a las de algunos pioneros de la aviación como Lilienthal quien, mediante el concierto de teoría y práctica, investigó las condiciones previas y esenciales para el desarrollo de la aviación. Su cuidadosa manera de observar hizo posibles conclusiones finales decisivas, tales como la importancia en el grado de curvatura de sus alas. Con su último modelo, nº 5, equipado con motor de gasolina, Leopold consigue levantar el vuelo. De manera similar, en 1903, Wilbur y Orville Wright, consiguen volar con su aeroplano equipado de un motor de explosión de cuatro cilindros en línea construido por Orville, análogo a los de los automóviles que ya funcionaban. También el interés de Leopold por conseguir el exacto grado de curvatura de las alas en su último modelo fue una de las importantes cuestiones que solventaron Wilbur y Wright al fabricar el modelo con el que consiguieron alzar el vuelo, cuyas alas presentaban una determinada curvatura, rígidas en su borde de ataque y flexibles hacia la parte posterior. De manera similar, Samuel Pierpont Langley, pionero estadounidense de la aviación, realizó su primer vuelo con éxito en 1896 con su sexto prototipo de aeronave al que denominó <i>Aerodrome Nº.5</i> .		
		S. IX	Al igual que Leopold queda en soledad tras el abandono de sus amigos, dos de los que se consideran padres del vuelo mecánico, Langley y Ader, también sufrieron el abandono y la incompreensión tras llevar a cabo sus inventos y poner en práctica sus ideas, y, finalmente, su obra se perdió. En general, a todos ellos se les podría calificar de héroes, "... a unos porque pagaron con la vida la conquista del aire y a otros porque vieron muerta su ilusión en el preciso momento de haber llegado a comprobarla experimentalmente."		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD <i>La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA		
LÓGICA DE LAS ACCIONES		
HEROES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS
LEOPOLD	ACCIONES	<p>(Héroe-víctima) Inicialmente, en el nudo de la intriga de la S. I, el héroe-víctima es expulsado de su casa y no es consciente ni dirige el proceso iniciado en su favor cuando su padre lo envía a otra ciudad.</p> <p>(Héroe-buscador) En la S. II se transforma progresivamente en héroe-buscador tras la agresión sufrida a manos de los estudiantes pues, aunque inconsciente todavía del proceso, en un entorno hostil y voluntariamente, toma la decisión de alejarse en bicicleta a las afueras de la villa, lugar de encuentro con los que serán sus ayudantes. Allí, inspirado por el ejemplo de Max y Gustav subidos en su máquina, el héroe siente el deseo de un artefacto que corra a gran velocidad y lo alcanza sacrificando su bicicleta y construyendo con ella una motocicleta, con la que gana a Max y Gustav en carrera.</p> <p>(Héroe- audaz) En la S. VI, dotado de iniciativa, aparece como el héroe que asume activamente el principio de la acción y plantea hasta el final del relato la construcción de sucesivos vehículos aéreos que le permitan alcanzar su objetivo.</p> <p>(Héroe- creador) El reconocimiento del error mediará entre los sucesivos fracasos y los grupos consecutivos de funciones repetidas culminarán en la construcción de cinco prototipos diferentes.</p> <p>(Héroe- pacífico) Frente a sus agresores, Leopold, de forma pacífica, se protegerá suprimiendo su relación con ellos y poniéndose fuera de su alcance hasta sobrevalarlos.</p> <p>(Alcanzar sueños = Constancia) El héroe es infatigable, siendo la repetición de las acciones del protagonista las que afianzan dicha idea.</p> <p>(Alcanzar sueños = Sacrificio) En el camino hacia alcanzar su sueño, el héroe sacrifica amigos y fortuna, constituyendo el sacrificio la parte más dura y real del sueño imaginado por Leopold.</p>
	SÉMICO	<p>(Infancia = Volar = Movimiento = Libertad) Las acciones de ascensión y movimiento, presentes ya en la infancia del protagonista, muestran a éste en una época de libertad de acción. La infancia de Leopold revela un equilibrio amenazado.</p> <p>(Héroe Vs. Tradición) En su juventud, el entorno familiar y la tradición de la que procede frenan el movimiento y truncan las expectativas del héroe.</p> <p>(Juventud = Volar = Lectura) En su juventud la lectura es una alternativa a volar y viajar con la imaginación.</p> <p>(Héroe = Soñador) La sensibilidad individual del protagonista se enfrenta a la mentalidad práctica de su entorno.</p> <p>(Alcanzar sueños = Ciencia) El ímpetu y el espíritu científico y de superación llevan al héroe a aprender de sus errores, y a entender sus tentativas no como fracasos sino como pasos necesarios para alcanzar un fin. Un buen ejemplo de que la constante búsqueda es el camino de la innovación.</p> <p>(Héroe = Soledad) El triunfo del héroe se verifica en ausencia de espectadores. Leopold escapa del adversario impidiendo que éste obstaculice sus proyectos, alejándose hasta emprender el vuelo.</p>
	SIMBÓLICO	<p>(Infancia = Libertad) Los datos simbólicos de las acciones desarrolladas durante los primeros fragmentos del relato, denotan la libertad de la infancia que ignora el peso de la tradición y del poder establecido.</p> <p>(Método científico = Lograr sueño) Leopold personifica el carácter científico y la voluntad de los pioneros de la aviación, quienes pusieron en práctica el método empírico-analítico para alcanzar sus sueños.</p> <p>(Héroe Vs. Pesadez) Las calificaciones negativas asignadas por Leopold en la S. VI dan muestra de su reacción frente a lo pesado.</p> <p>(Héroe = Ligereza) Las acciones asignadas a Leopold en la S. VI dan una versión ligera del final que implica su ascensión y desvanecimiento.</p> <p>(Volar = Soñar) El empeño físico de Leopold por superar la gravedad va asociado metafóricamente a las acciones de personajes soñadores por alcanzar sus ideales y afirma que los anhelos y los sueños pueden realizarse a través de un héroe que trasciende.</p>
	CULTURAL	<p>(Realidad = Ficción) Los datos documentales de las acciones dan aparente veracidad y objetividad a la historia, una mezcla de realidad confusa y ficción verificable.</p> <p>(Narrador = Cronista) El narrador, con palabras similares a la que se publicaron en su día en el periódico <i>L'illustration</i>, pasa a ser cronista de la historia de Leopold.</p> <p>(Volar = Soñar = Locura) También los héroes de la historia de la aviación, como el héroe del relato, pueden ser excéntricos o visionarios y se rodean de un halo de misterio y aventura.</p> <p>(Héroe = Soledad) La soledad y el olvido experimentados por Leopold fue común a personajes históricos de la aviación que también sufrieron el abandono y la incompreensión tras llevar a cabo sus inventos y poner en práctica sus ideas, perdiéndose su obra.</p> <p>(Mundo posible = Mundo imaginado) El hecho de documentar las acciones y motivaciones del protagonista con hechos reales ocurridos en la época histórica que es el marco de la ficción posibilita el mundo imaginado en ella.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
LÓGICA DE LAS ACCIONES				
HEROES	CÓDIGOS	SECUENCIA		
GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	ACCIONES	S. IV-V	Transgredir.	
		S. IV	Tener un sueño = Volar/ Decidir actuar/ Brindar: jurar conquistar el imperio del aire/ Construir aeronave/ Hacer pública la hazaña/ Enfrentamiento con colectivo = autoridades/ Volar = Triunfar sobre autoridades y cumplir el sueño/ Viajar en globo/ Abandonar el sueño de volar = No inaugurar los vuelos en globo/ Sacrificar inversión/ Regresar a pie.	
		S. V	Buscar solución/ Proponer la construcción de un nuevo ingenio para volar/ Partir de vacaciones/ Construir ornitóptero/ Transformarse/ Hacer pública la hazaña/ Fracasas = Caer al suelo/ Volver en diligencia/ Sacrificar popularidad.	
	SÉMICO	S. IV-V	Tres personajes conforman la unidad del héroe a través de elementos de unión: están a favor de los avances y cuestionan la tradición. También comparten las motivaciones desencadenantes de la historia: la figura y los aparatos maravillosos ideados por el Prof. Hermann Ganswindt, un científico soñador olvidado. No obstante, presentan diferentes cualidades individuales: Max prefiere el aprendizaje de las humanidades y supera el conocimiento académico habitual. Gustav, inteligente, conversador y cosmopolita, del lado de la aristocracia, del deporte y los avances técnicos. Leopold, enfrentado a la mentalidad práctica de los estudiantes de comercio, posee talento natural para la mecánica y admira la desenvoltura de Gustav.	
		S. IV	Tres personajes conforman la unidad del héroe a través de elementos de unión: están a favor del aprendizaje de las ciencias, son estudiosos, autodidactas y se enfrentan al poder de la academia. Reconocen como héroe al soñador Prof. Ganswindt y, a diferencia de lo ocurrido con este personaje, desean perdurar. Los tres personajes adoptan posiciones distintas frente al reto de volar según sus caracteres: Max celebra el comienzo de la hazaña invitando a cenar a sus amigos y buscando información en la biblioteca. Leopold da muestras de un talento natural para los problemas mecánicos. Gustav y Leopold reconstruyen los planos de la máquina voladora.	
		S. V	Los tres personajes continúan adoptando diferentes posiciones frente al nuevo reto de volar: Max visita los famosos restaurantes del país; Gustav, más competitivo, emprende acciones y medidas para conseguir su propio vuelo individual (practica ejercicios gimnásticos que fortalezcan sus brazos y hombros y se proclama campeón de remo en las regatas). Sin embargo, la acción contemplativa de Leopold ante el vuelo de una gaviota desembocará en el momento de mediación de la S. VI y provocará su desarrollo. La figura de la gaviota sirve de enlace entre esta secuencia y la siguiente.	
	SIMBÓLICO	S. V	Gustav, amante de la acción, impetuoso, competitivo y no muy reflexivo, pone en práctica su hipótesis guiado únicamente tan sólo por el sentido común. Sin embargo, Leopold parte de la observación inicial y personifica a los pioneros de la aviación, quienes pusieron en práctica el método empírico-analítico.	
	CULTURAL	S. IV-V	El hecho de que los tres protagonistas que conforman la unidad del héroe constituyan el <i>Automóvil Club de Königsdorf</i> nos remite al pensamiento progresista del siglo XIX. En este siglo, el club constituyó una estrategia de encuentro social común. Esta institución de origen británico había sido entendida desde el siglo XVIII como asociación de hombres libres con fines políticos, culturales o de ocio, se desarrolló inicialmente bajo formas de sociabilidad generalmente vinculadas a expresiones sociales elitistas. La aparición de Gustav en un artículo de <i>El Almanaque de Gotha</i> se asocia a la publicación homónima: compendio minucioso que anualmente, entre 1763 y 1944, recopiló minuciosamente datos de las dinastías reinantes, la alta nobleza y la aristocracia europeas, sirviendo como guía para los matrimonios concertados donde la aristocracia buscaba pareja de similar origen. El autor recrea, mediante breves detalles documentales sobre los orígenes de la escritura, al propio acto literario.	
		S. IV	El momento exaltado del brindis-juramento, común a los héroes-buscadores de los cuentos. El autor incluye un dato técnico real que informa sobre la producción de hidrógeno por parte de los protagonistas. El nombre alemán con el que es bautizada la aeronave de los protagonistas, <i>Flugapparate</i> , es un término alemán.	
		S. V	Los ornitópteros o ingenios voladores mediante el movimiento batiente de unas alas artificiales, de forma análoga a las aves, son muy antiguos. Ya en el siglo XI, el fraile inglés Olivier de Malmesbury, dotado de unas alas de plumas, se arrojó desde una torre y cayó al suelo. Hacia finales del siglo XIX se habían acumulado numerosos conocimientos teóricos que hacían posible la construcción de un avión apto para volar. Sin embargo, para el éxito se necesitaban también experiencias prácticas llevadas a cabo por algunos hombres temerarios que, al igual que Gustav, con aparatos de construcción propia, emprendieron los primeros vuelos planeados sin motor. Después de haber fracasado y caído en sus intentos varios "hombres pájaro", el inventor francés Louis-Pierre Mouillard (1834-1897), también tras numerosos ensayos infructuosos de vuelo planeado con un par de alas fijas, logró realizar el primer vuelo planeado. Sin embargo, un día de 1865, tras volar unos momentos, cayó rompiéndose una de las alas. Otro de los precursores de los aeroplanos, el ingeniero alemán Otto Lilienthal (1848-1896), construyó durante los años 1867 y 68 con la colaboración de su hermano, Gustav, un ornitóptero, con el que no consiguió volar. Al igual que Gustav se inspira en las alas remeras de las aves o Leopold en el vuelo de la gaviota, a lo largo de la historia de la aviación, los estudios sobre el vuelo de los pájaros siempre sirvieron de base para encontrar el medio de volar. Durante el siglo XIX, Mouillard, autor de <i>L'Empire de l'Air</i> (1881), planteó a través de la ornitología y del estudio del vuelo de los buitres, alcanzar la ascensión aérea trasladando a los aparatos creados por el hombre los sistemas de sustentación observados en las aves.	
	GUSTAV	ACCIONES	S. VII	Anhelar esposa = Abandonar el sueño de volar/ Conseguir esposa.
		SÉMICO		Gustav protagoniza esta secuencia donde intercambia el sueño de volar por la princesa y el amor correspondido.
SIMBÓLICO		Inicio de la desaparición de Gustav en la trama.		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD <i>La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA		
LÓGICA DE LAS ACCIONES		
HEROES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS
GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	ACCIONES	(Héroe-buscador) Los protagonistas comienzan como héroe-buscador que decide actuar. (Héroe-víctima) Al acabar la S.IV son perseguidos y comienzan la S. V como héroe-víctima. (Héroe = Transgresor = Volar) Unidad de actores en un solo personaje, Leopold, Gustav y Max son solidarios en el cumplimiento de una tarea de interés común y contraria a las concepciones de su época: el deseo de volar y el reconocimiento de la hazaña. (Alcanzar sueños = Sacrificio) En el camino hacia alcanzar su sueño, el héroe sacrifica dinero y popularidad, una conducta voluntaria y asumida que no aspira a recibir un mérito o una recompensa ajena.
	SÉMICO	(Héroe = Progreso) Son personajes avanzados, autodidactas, del lado de la cultura, de los avances y de la ciencia. (Héroe Trasgresor) Cuestionan el poder académico. (Héroe Soñador) Son soñadores y luchadores, tienen esperanzas en sus fantasías e intuiciones, viven para alcanzarlas. (Héroe = Individual) Elementos aparentemente vacíos de contenido (el gusto de Max por la celebración y la comida; el carácter cosmopolita, un cultivado intelecto y la impetuosa preparación física de Gustav; o el talento para la mecánica y la acción contemplativa del vuelo de la gaviota por parte de Leopold) cobran sentido en el transcurso de la trama ayudando a tipificar individualmente a los tres componentes de la unidad del héroe, siendo la actividad reflexiva y el ingenio de Leopold los que provocarán el desarrollo de la trama.
	SIMBÓLICO	(Alcanzar sueños = Ciencia) En su momento, tanto los héroes reales de la historia de la aviación como el héroe del relato se guían por el ímpetu y el espíritu científico.
	CULTURAL	(Realidad = Ficción) El hecho de constituir el <i>Automóvil Club de Koenigsdorf</i> , no demasiado relevante para el desarrollo de la trama, reafirma el carácter progresista y elitista del héroe y la tendencia general del momento, el siglo XIX, en el que se desarrollan sus acciones. La documentación técnica sobre la acción de producir hidrógeno respalda el carácter científico del héroe. También el uso del término alemán <i>Flugapparate</i> , para denominar la nave, otorga veracidad espacial al relato. Metaficción: El autor remite a la actividad de la escritura a través de la propia narración. (Realidad = Ficción clásica) El momento exaltado del brindis-juramento supone la adaptación al siglo XIX de los héroes-buscadores comunes a los cuentos. La aparición de Gustav en un artículo de <i>El Almanaque de Gotha</i> documenta el origen aristocrático de éste y supone un elemento de unión con los intereses del nivel social al que representa y las motivaciones de este personaje que, como un príncipe de cuento clásico, cambiará la vida aventurera por el matrimonio con su prima. (Mundo posible = Mundo imaginado) Otras acciones de los héroes aluden a pensamientos, hechos y estrategias de actuación de los primeros estudiosos del vuelo humano y de pioneros de la aviación del siglo XIX: las investigaciones sobre los sistemas de sustentación como modelo para los aparatos fabricados por el hombre (Louis Pierre Mouillard), el estudio científico del vuelo de las aves y la construcción de un ornitóptero (Otto y Gustav Lilienthal). Documentar las acciones del héroe con las realidades entrelazadas de héroes de la incipiente aviación recrea lo asombroso y fantástico que pudo ser un período histórico real.
GUSTAV	ACCIONES	(Alcanzar sueños Vs. Tener esposa) El interés de Gustav por el amor de su prima supone el abandono de la empresa de volar.
	SÉMICO	(Héroe clásico) Gustav pasa a ser un héroe clásico.
	SIMBÓLICO	(Héroe clásico = No héroe) El relato no acompaña a las visiones tradicionales del héroe, cuya misión culmina al encontrar a su princesa: pues este hecho supone el inicio de su desaparición en la trama.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
LÓGICA DE LAS ACCIONES			
AGRESORES	CÓDIGOS	SECUENCIA	
THEOPHIL KAPP	ACCIONES	S. I	Expulsar al hijo, Leopold, de casa.
	SÉMICO		El padre de Leopold, receloso de los avances y novedades, no prospera en su negocio. El padre de Leopold apaleó a su perro cruelmente. El padre de Leopold obliga a su hijo a estudiar comercio. Se refiere a sus antepasados desde una mentalidad atada y sometida a la tradición familiar. El padre de Leopold cayó fulminado por un ataque de mal genio.
	SIMBÓLICO		El nombre de las galletas que fabrica el padre de Leopold, las "Kaiserbiscuits", establece una relación de éste con los elementos de poder y peso del viejo orden autoritario. La asociación del agresor con cepillar su vieja capa enlaza más al personaje con lo antiguo y polvoriento.
	CULTURAL		La bendición paterna en la partida del héroe es un rasgo común a los cuentos clásicos. La actividad realizada por el padre de Leopold, fabricar las galletas Kaiserbiscuits, hace referencia al momento histórico, el Imperio alemán desde su unificación en 1871. E incluso el propio káiser, Guillermo I, rey de Prusia y "emperador alemán", establece paralelismos con el personaje: hombre serio, respetable, que pocas veces salió del territorio de su reino y que conservó las costumbres ahorradoras de un junker prusiano. La raza de perros teckel es de origen germánico. La figura del agresor se asocia por su amistad a un personaje real, Georg Michael Pfaff, un próspero fabricante alemán que fundó a mediados del siglo XIX en Alemania, la empresa familiar donde se diseñó y creó la primera máquina de coser calzado.
ESTUDIANTES	ACCIONES	S. II	Su acción colectiva provoca malestar e incita la partida de Leopold.
	SÉMICO		Hacen novatadas a Leopold.
AUTORIDADES	ACCIONES	S. IV	Presenciar la hazaña del héroe/No reconocer la hazaña del héroe=Desprecio/Enfrentarse al héroe/Perseguir al héroe.
	SÉMICO		Representan el orden. Califican negativamente las acciones del héroe: <i>saltimbanqui</i> .
SIRVIENTES Y VERANEANTES	ACCIONES	S. V	Presenciar la hazaña del héroe/No reconocer la hazaña del héroe=Burlas
	SÉMICO		Califican negativamente las acciones del héroe: <i>locuras</i> .
CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	ACCIONES	S. VI	Presenciar la hazaña del héroe/No reconocer la hazaña del héroe=Burlas.Destruir artefacto.
	SÉMICO		Califican negativamente las acciones del héroe: extravagancia, locura. Calificativo negativo del cura al modelo nº 4: "criatura del infierno".
	SIMBÓLICO		Las acciones del agresor incluyen murmuración, desconfianza, agresividad, abuso de poder y conspiración. Personifica la idiosincrasia que ante los cambios, los avances y el progreso, y frente a lo desconocido, reacciona de forma temerosa y pesimista.
	CULTURAL		El modelo nº 4 es destruido por los espectadores tras estrellarse junto al pueblo. También Jacobo Degen ofreció en 1812 un espectáculo de vuelo que resultaría ser un fracaso: el público, irritado, lo trató de charlatán y desmanteló su invento.
EL PUEBLO	ACCIONES	S. VI BIS	No reconocer la hazaña del héroe: según esta versión, Leopold, derrotado, no vuela y abandona su empresa.
	SÉMICO		Un final alternativo y opuesto al de la S. VI es imaginado por los habitantes del pueblo, optando por un relato sin héroe y sin hazaña.
	SIMBÓLICO		Las acciones asignadas por los agresores implican un final más pesado, menos soñador, más pesimista, en el cual el héroe no asciende.
	CULTURAL		Al igual que Leopold es ignorado por los habitantes del pueblo, los esfuerzos y logros individuales llevados a cabo por muchos pioneros de la aviación pasaron al olvido de sus contemporáneos: "El camino que condujo a este invento que al fin desató a los hombres del suelo, fue complicado y extraño y los que en definitiva cosecharon el mejor resultado, en el fondo, no fueron de ninguna manera los descubridores de la cosa auténtica."
LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	ACCIONES	S. VIII	Prohibir volar y materializar los sueños / Expulsar al héroe de la Universidad.
	SÉMICO		Elemento de unión = Expulsión de la universidad e incompreensión que enlaza con las predicciones anteriores de la S. IV y la historia del Prof. Ganswindt. Califican negativamente las acciones del héroe: terroristas, falsificadores o conspiradores.
	SIMBÓLICO		Las acciones de desconfianza de los ciudadanos personifica la mentalidad reaccionaria que ante los avances y el progreso, y frente a lo desconocido, responde de forma temerosa y pesimista.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD La conquista del aire		INTERPRETATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
LÓGICA DE LAS ACCIONES			
AGRESORES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS	
THEOPHIL KAPP	ACCIONES	(Agresor-mandatario) En el nudo de la S. I funciona como el que envía a Leopold fuera de casa, en contra de su voluntad., desencadenando su partida.	
	SÉMICO	(Agresor Vs. Progreso) El padre de Leopold, receloso de los avances y novedades. (Agresor = Crueldad) El padre de Leopold es un personaje cruel que apaleó a su perro. (Agresor = Mentalidad práctica) Impone a su hijo a estudiar comercio. (Agresor = Tradición) El carácter rígido y poco progresista del agresor, herencia de la tradición férrea, supone un elemento de unión común a los sucesivos agresores que aparecen posteriormente en la trama y la motivación para Leopold, quien reacciona al mismo en la dirección opuesta. (Agresor = Negativo) El padre de Leopold murió por un ataque de mal genio. La muerte del padre de Leopold (fulminado por un ataque de mal genio) posee un carácter irónico y burlesco.	
	SIMBÓLICO	(Agresor = Peso) El nombre de las galletas que fabrica el padre de Leopold, las "Kaiserbiscuits", o la acción de cepillar su vieja capa establece una relación de éste con los elementos de poder y peso del viejo orden autoritario.	
	CULTURAL	(Agresor = Ficción clásica) La bendición paterna relaciona al agresor con la estructura de los cuentos clásicos. (Realidad Vs. Ficción) Los datos documentales que acompañan las acciones del padre proporcionan cierta veracidad e ironía al personaje.	
ESTUDIANTES	ACCIONES	(Agresor = Partida del héroe) (Agresor = Colectivo) El adversario lleva adelante la acción colectivamente.	
	SÉMICO	(Agresor = Crueldad) Las novatadas indican crueldad hacia al héroe.	
AUTORIDADES	ACCIONES	(Agresor = Partida del héroe) (Agresor = Colectivo) El adversario realiza la acción colectivamente. (Agresor = Pasivo) El adversario es espectador pasivo. (Agresor = Temeroso) El adversario no entiende ni reconoce al héroe, lo desprecia y persigue.	
	SÉMICO	(Agresor = Orden) (Agresor = Negativo) El agresor califica negativamente (<i>saltimbanqui</i>) las acciones del héroe.	
SIRVIENTES Y VERANEANTES	ACCIONES	(Agresor = Colectivo) El adversario realiza la acción colectivamente. (Agresor = Pasivo) El adversario es espectador pasivo. (Agresor = Temeroso) El adversario que no entiende ni reconoce al héroe, lo desprecia.	
	SÉMICO	(Agresor = Negativo) El agresor califica negativamente (<i>loco</i>) las acciones del héroe.	
CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	ACCIONES	(Agresor = Partida del héroe) (Agresor = Colectivo) El adversario realiza la acción colectivamente. (Agresor = Pasivo) El adversario es espectador pasivo. (Agresor = Temeroso) El adversario que no entiende ni reconoce al héroe, lo desprecia y lo ataca.	
	SÉMICO	(Agresor = Orden) (Agresor = Negativo) El agresor califica negativamente (<i>loco, extravagante e infernal</i>) las acciones del héroe.	
	SIMBÓLICO	(Agresor Vs. Progreso) Personifica la mentalidad que reacciona negativamente ante los avances y el progreso. (Agresor = Pesimismo) Frente a lo desconocido, reacciona de forma temerosa y pesimista. (Agresor = Miedo) Las acciones del agresor incluyen la murmuración, la desconfianza, la agresividad, el abuso de poder y la conspiración.	
	CULTURAL	(Realidad = Ficción) Los datos documentales de las acciones dan aparente veracidad y objetividad a la historia. (Agresor = Incomprensión) Las agresiones y el rechazo popular o por parte de las autoridades hacia el héroe remiten a los primeros días de la aviación, cuando los profetas del poder aéreo sufrieron a menudo el desprecio y el ridículo por parte de la opinión pública.	
EL PUEBLO	ACCIONES	(Agresor = Colectivo) El adversario realiza la acción colectivamente. (Agresor = Temeroso) El adversario, al final del relato y como elemento de unión con el resto de agresores, sin ser espectador de los hechos opta igualmente por no reconocer ni al héroe ni su hazaña.	
	SÉMICO	(Agresor = No héroe = No soñar) El abandono de su sueño supone el mayor obstáculo, el fracaso y la desaparición total del héroe. Sin sueños e intentos por lograrlos no hay héroes.	
	SIMBÓLICO	(Agresor = Pesimismo = Pesadez) Las acciones asignadas a Leopold en la S. 6 BIS. ofrecen un final pesado, derrotista: el abandono de la hazaña y la incapacidad de alzar el vuelo.	
	CULTURAL	(Agresor = Olvido) A través del olvido o no reconocimiento del héroe por parte del pueblo, el relato recoge y evidencia la amnesia y el olvido que en la historia se ha practicado con muchos héroes.	
LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	ACCIONES	(Agresor = Partida del héroe) (Agresor = Colectivo) El adversario representado por una comunidad. (Agresor = Temeroso) El adversario ni entiende ni reconoce al héroe, lo desprecia y lo expulsa de la Universidad.	
	SÉMICO	(Agresor = Orden) (Relato dentro del relato): El tipo de agresión (expulsión de la Universidad) enlaza con el final de la historia del Prof. Ganswindt, rechazado por sus propios compañeros de Universidad. (Agresor = Negativo) El agresor califica negativamente (<i>terrorista, falsificador, conspirador</i>) las acciones del héroe.	
	SIMBÓLICO	(Agresor Vs. Progreso) Personifica la idiosincrasia reaccionaria ante los avances y el progreso. (Agresor = Pesimismo) Frente a lo desconocido, reacciona de forma temerosa y pesimista.	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
LÓGICA DE LAS ACCIONES					
DONANTES	CÓDIGOS	SECUENCIA	CAMPOS SEMÁNTICOS		
THEOPHIL KAPP	ACCIONES	S. II y III	Muerte = Donación/ Obtención del artefacto-objeto mágico por parte del héroe.	(Donante = Construir el objeto-mágico) El fallecimiento de Theophil (agresor de la S.I) y la transmisión de su fortuna son elementos en los que confluyen la S. II y III ya iniciadas. La herencia provee al héroe de los medios necesarios para la construcción del objeto-mágico o motocicleta, con la que repara la carencia de la S. III y facilita entablar relación con los auxiliares.	
	SÉMICO		La desaparición del padre del relato lo transforma de agresor en donante.	(Donante = Desaparición de Agresor) La desaparición paterna transforma al agresor en donante, permitiendo al héroe mejorar su situación.	
DONANTE- MANDATARIO	CÓDIGOS	SECUENCIA			
PROFESOR HERMANN GANSWINDT	ACCIONES	S. IV	Donación/ Obtención del artefacto-objeto mágico por parte del héroe.	(Donante = Construir el objeto-mágico) Desde el pasado, las acciones del Prof. Ganswindt contagian al héroe su ansia de volar llevándolo a la acción. Los antiguos planos de la aeronave del Prof. Ganswindt permiten al héroe la construcción del artefacto-objeto mágico (globo de hidrógeno).	
	SÉMICO		Motivación del héroe: la figura de Hermann Ganswindt desencadena la historia. El desarrollo de las acciones del héroe en las S. IV y V se traduce en funciones muy similares al fatal desenlace de la historia del profesor Ganswindt: el trabajo y el esfuerzo científico del profesor Ganswindt culmina con la construcción de inventos para lograr volar que se hacen públicos; sin ser reconocido como héroe, se sacrifica a cambio de su sueño sin lograr alcanzarlo plenamente. Murió, en la pobreza, presa de la melancolía. murió, en la pobreza, presa de la melancolía.	(Donante = Motivación) La vida del Prof. Ganswindt es un elemento de motivación que desencadena la historia. (Donante = Predicción) La historia del Prof. Ganswindt y su trágico final funcionan como predicción de los sucesivos fracasos del héroe y del posible desenlace de la narración. A modo de relato dentro del relato, Ganswindt utilizó la ciencia para cumplir su sueño y tuvo que renunciar a él sin alcanzarlo. La muerte del profesor Ganswindt (presa de la melancolía) posee un carácter soñador y romántico.	
	SIMBÓLICO		La historia del Prof. Ganswindt simboliza el sacrificio y la incomprensión padecida por muchos de los héroes de los albores de la aviación. El espíritu soñador del profesor Ganswindt supera su desafortunado pasado cuando el héroe asciende con su globo de hidrógeno.	(Historia de los errores) La figura del Prof. Ganswindt tematiza la universal y constante aspiración de la humanidad por alcanzar el sueño de volar y sus fracasos. (Colectividad práctica Vs. Individuo soñador) Los agresores del héroe individual del relato, autoridades y ciudadanos respetables, habían sido ya los agresores del profesor Ganswindt, que en su día y ante sus grandiosas teorías reaccionaron con incomprensión y de manera adversa. (Historia del olvido) El relato rescata del olvido al Prof. Ganswindt y le concede la victoria sobre sus agresores.	
	CULTURAL		Igual que el personaje de ficción, Hermann Ganswindt fue un inventor y científico alemán real, cuyas ideas y trabajo (el dirigible, el helicóptero o el motor de combustión interna) se adelantaron a su época sin ser reconocidas. Ambos personajes fueron pioneros en sus realidades respectivas, y propusieron los vuelos espaciales concibiendo un vehículo espacial que para propulsarse utilizara explosiones de dinamita. Los dos fueron acusados de prácticas fraudulentas, arrestados y liberados, y ambos se arruinaron. El dato sobre la aeronave proyectada por el Prof. Hermann Ganswindt, <i>mayor que el arca de Noé</i> , hace alusión al trabajo de Joseph Galien en 1757 titulado <i>El arte de navegar por el aire</i> donde plantea llenar una nave, diez veces mayor que el arca de Noé y hecha de solida tela de lino, con aire ligero. Como el Prof. Ganswindt del relato quien sumido en la pobreza junto con su familia, tuvo que dismantelar todo su trabajo, también Clément Ader, pionero de la aviación, invirtió toda su fortuna en sus inventos, y en su desilusión destruyó cálculos y planos, renunciando a continuar con sus trabajos.	(Mundo posible = Mundo imaginado) El hecho de introducir en el relato de ficción, como elemento motivador del héroe, la figura del Prof. Hermann Ganswindt, personaje real, pionero de la navegación aérea que llevó a cabo algunas acciones similares durante la época histórica en que se desarrolla la ficción, es un modo de aproximar la ficción a una realidad posible. (Historia de los errores) En el relato también se le atribuyen ambiciones y fracasos ajenos y semejantes a los que experimentara algún otro pionero de la aviación. De este modo, el autor aglutina en un solo personaje las tentativas de varios de ellos.	
PRINCESA	CÓDIGOS	SECUENCIA			
THYRA	ACCIONES	S. VI	No reconocer la hazaña del héroe=Burlas	(Princesa = Pasiva) Es espectadora pasiva de las acciones del héroe. (Princesa = Temerosa) No reconoce al héroe como tal. (Princesa = No auxiliar) El matrimonio entre ella y Gustav supone la pérdida de éste como auxiliar de Leopold.	
		S. VII	Conseguir a Gustav como esposo.	(Princesa clásica) Responde al arquetipo femenino del cuento clásico que contrae matrimonio con el héroe.	
	SÉMICO	S. VI	Califica negativamente las acciones del héroe: <i>locura</i> . Califica negativamente al modelo nº 4: <i>para dar saltos</i> .	(Princesa = Negativa) La princesa califica negativamente (<i>locura</i> , <i>saltimbanqui</i>) las acciones del héroe.	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
LÓGICA DE LAS ACCIONES				
AUXILIARES	CÓDIGOS	SECUENCIA		CAMPOS SEMÁNTICOS
GUSTAV Y MAX	ACCIONES	S. I, II y III	Provocan la carencia del héroe: Velocidad/ Competir con el héroe/ Reparar carencia (soledad): admitir a Leopold como nuevo amigo.	(Auxiliar = Motivación = Progreso) En el transcurso de la S. II, el héroe desdichado encuentra en Gustav, Max y su automóvil un elemento motivador que le descubre la idea de progreso y provoca tanto la carencia desencadenante de la S. III como la necesidad de actuar y competir por la velocidad. (Auxiliar Vs. Soledad) Gustav y Max subsanan con su amistad la soledad de Leopold. (Auxiliar = Adversidad) El hecho de que la carencia y la competición aparezcan en el entorno de los auxiliares que reparan la soledad del héroe acompaña al hecho, también contradictorio, de que una adversidad puede servir de acicate para alcanzar otro objetivo. (Auxiliar = Alcanzar sueños) Durante la S. VI, Gustav y Max engloban las acciones que permiten al héroe la construcción de sus prototipos para volar. (No alcanzar los sueños = Abandono = Desaparación) Progresivamente y en diferentes momentos, Gustav y Max abandonan su papel como auxiliares, mientras disminuye su presencia en la trama. La ayuda es procurada por el auxiliar en espera de una compensación futura que no llega. Los aliados de Leopold modificar su relación con él: pasando de ser socios solidarios a establecer con él una distancia hasta la separación total.
		S. VI	Acompañar y colaborar con el héroe en sus empresas/ No reconocer la hazaña del héroe = Desprecio/ Abandonar a Leopold como amigo.	
	SÉMICO	S. I, II y III	Gustav y Max, conduciendo su automóvil, se muestran del lado de la acción, del movimiento y del progreso. Gustav y Max son personajes del lado de la acción, individuos transgresores, enfrentados a la comunidad, cuestionan la academia y el conocimiento establecido. Amantes de la velocidad y los avances.	(Auxiliar = Dinamismo = Progreso) Gustav y Max están asociados a la velocidad, los avances, la acción, el movimiento y el progreso. (Auxiliar Vs. Tradición) Gustav y Max son transgresores, se enfrentan a la comunidad y al poder establecido. (No alcanzar sueños = No sacrificio) Gustav y Max ayudan de diferentes formas a Leopold pero no sacrifican todo, como hace el héroe, y le abandonan.
		S. VI	Los auxiliares colaboran con el héroe en acciones diferentes según sus cualidades: Gustav, económicamente, posibilita el espacio donde poder llevar a cabo el ensayo del modelo nº 1 propuesto por Leopold. Max se encarga de su aspecto artístico. Gustav desaparece progresivamente como ayudante de Leopold: califica negativamente las acciones del héroe y califica al modelo nº2 de estúpido. Se desentiende como auxiliar de Leopold en la realización del modelo nº 3 y le niega el motor de su automóvil para la construcción del nº4. Gustav y Max abandonan a Leopold tras el fracaso del nº 4 y desaparecen del relato.	Gustav pasa de la acción directa junto al héroe a asumir funciones que formaban parte de la esfera de acción de los agresores: (No auxiliar = Pasivo) Gustav pasa a ser mero espectador. (No auxiliar = Temerario) Gustav no reconoce al héroe como tal. (No auxiliar = Negativo) Gustav pasa a calificar negativamente sus acciones. (Auxiliar estático = No auxiliar) Progresivamente, la actividad y movimiento de los auxiliares disminuye y abandonan definitivamente su papel hasta desaparecer de la trama.
	SIMBÓLICO	S. I, II y III	Gustav representa a la facción rebelde de la clase aristocrática, la ambición y las ciencias. Max representa la burguesía adinerada enriquecida por el comercio en las colonias, el hedonismo y las artes.	(Auxiliar = Cultura = Avances técnico + Arte) Esta unidad del auxiliar plantea diversidad, aunando simbólicamente las clases dirigentes del momento: Gustav representa la aristocracia rebelde y afín a los avances técnicos; Max la burguesía joven y acomodada, afín al arte y la cultura.
CULTURAL	S. I, II y III	Las primeras carreras automovilísticas se remontan a finales del XIX y eran exclusivas de los sectores más adinerados de la sociedad, servían para el entretenimiento y exhibición de sus participantes.	(Realidad = Ficción) Algunas de las acciones llevadas a cabo por los auxiliares remiten a la élite europea, aristocrática y burguesa de mediados y finales del siglo XIX: la práctica deportiva y las primeras carreras automovilísticas eran práctica común y exclusiva de la élite de tendencia liberal.	
PADRE DE GUSTAV	ACCIONES	S. IV	Auxiliar al héroe: ayudar a escapar al héroe evitando que éste vaya a prisión y que sea expulsado del liceo.	(Auxiliar = Acción) Este personaje aparece en el final de la S. IV librando a los tres jóvenes de las acciones de sus agresores, lo que permite a su vez la partida de los héroes, dando continuidad a las acciones ya introducidas en la S. V.
OSKAR	ACCIONES	S. VI	Colabora con el héroe en su empresa.	(Auxiliar = Alcanzar sueños) Oskar hace su aparición una vez avanzada la S. VI. Se incorpora inicialmente como observador de las acciones del héroe, Leopold, y su ayudante, Max. Al tiempo, poco después del abandono de éste último, se transforma en el auxiliar que permite al héroe llevar a término la construcción de su último prototipo.
		S. IX	Reparar carencia (soledad): considera a Leopold como amigo.	(Auxiliar Vs. Soledad) En una breve secuencia incluida en el desarrollo de la S. VI, Oskar consigue subsanar con su amistad la soledad de Leopold provocada por la pérdida de Max y Gustav a lo largo de las sucesivas tentativas.
	SÉMICO	S. VI	Oskar muestra actitudes encontradas respecto a las acciones de Leopold: una actitud curiosa, afín a la de Leopold; frente a un posicionamiento temeroso que transmite el sentir de los habitantes de su pueblo y de su padre, cargados de desconfianza. Oskar propone un posible final heroico para Leopold, argumentado con la ausencia de espectadores.	(Colectividad práctica Vs. Individuo soñador) Oskar se muestra reticente e indeciso entre el posicionamiento práctico, afín al de su padre y al colectivo que representan los habitantes de su pueblo, y el pensamiento individual y soñador de Leopold. (Individuo = Reconocimiento del héroe) Como individuo, Oskar se inclina finalmente por una versión heroica de los hechos, donde el protagonista consigue despegar, materializando su sueño de volar.
	SIMBÓLICO	S. VI	Oskar defiende la profesión de herrero de su padre frente a una posible desaparición=Acción pesada relacionada con el hierro y el suelo. Oskar opta por realizar acciones que colaboran con Leopold en hacer tangible su sueño de volar: ayuda a entretelar la nave = Tarea delicada y ligera, con material no pesado.	(Ligero Vs. Pesado) Oskar se halla entre la acción pesada de poner herraduras a los caballos, como su padre, y el ligero sueño de volar, meta de Leopold. (Auxiliar = Ligereza) La voluntad de acompañar a Leopold y alzar con él el vuelo o su preferencia en ser mecánico de bicicletas (en lugar de emplearse como obrero del metal) definen la elección de Oskar y su tendencia a lo ligero.
		S. IX	Oskar, contagiado por los sueños del héroe, quiere acompañarlo en su vuelo = Opta por la ligereza.	
CULTURAL	S. VI	En el siglo XIX fueron muchos los argumentos que se esgrimían en contra de los inventos relacionados con la locomoción, especialmente por parte de las gentes que tenían algo que perder, como era el caso de los herreros.	(Realidad = Ficción) Algunas de las acciones llevadas a cabo por el auxiliar remiten a los temores experimentados en ciertos sectores de la clase obrera artesanal (herreros) de mediados y finales del siglo XIX frente a los nuevos inventos relacionados con la locomoción y los avances de la industrialización masiva.	
OSKAR KEKS NARRADOR	ACCIONES	S. VI	Reconocer la hazaña del héroe = Narrar su historia.	(Historia del olvido) El narrador, un cronista imaginado por el autor del relato, da cuenta del pasado y rescata la memoria de un héroe sepultado por el olvido, proponiendo una manera de recordar los hechos que lo incluya.
	SÉMICO		El narrador le otorga calificativos positivos a los modelos: nº 1 <i>artístico</i> , nº 2 <i>imponente</i> , nº 3 <i>alegre</i> y nº 5 <i>hermoso y maravilla prometidora</i> .	(Auxiliar = Optimismo) Frente al desprecio del resto de espectadores hacia los prototipos y hazañas técnicas de Leopold, el narrador, espectador individual, los califica positivamente.
	SIMBÓLICO		"¿Dónde está Leopold?" = <i>¿Ubi sunt?</i>	(Historia del olvido) <i>¿Ubi sunt?</i> Mediante esta pregunta de la retórica clásica, el narrador se pregunta dónde están los héroes perdidos.

- 1 CLARK, Christopher. *El Reino de Hierro. Auge y caída de Prusia. 1600-1947*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016, pp. 701-702.
- 2 [Consultado en enero 2017 en: https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Michael_Pfaff].
- 3 RODRÍGUEZ DÍAZ, Álvaro. "La inversión en la elite deportiva versus la práctica popular: Europa y España", *Revista de humanidades*, 2018, núm. 34, pp. 177-178.
- 4 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*. Barcelona: Destino, 1958, pp. 131-135.
- 5 *Ibidem.*, pp. 122 y 131-133.
- 6 [Consultado en junio 2016 en: https://es.wikipedia.org/wiki/Almanaque_de_Gotha].
- 7 PUJADAS, Xavier y SANTACANA, Carles. "El club deportivo como marco de sociabilidad en España. Una visión histórica (1850-1975)" *Hispania*, 2003, LXIII/2, núm. 214, pp. 506-507.
- 8 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 152.
- 9 PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 49.
- 10 [Consultado en mayo 2016 en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hermann_Ganswindt].
- 11 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto. *Historia de la Navegación Aérea*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, p. 80.
- 12 *Ibidem.*, p. 52.
- 13 *Ibidem.*, pp. 10-11.
- 14 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 177.
- 15 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto: *Historia de la Navegación Aérea*, op. cit., pp. 82-84.
- 16 LANCON, Daniel. "Louis Pierre Mouillard, aviateur utopiste au Caire", *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, núm. 120 (2003), p. 78. [Consultado en mayo 2017 en https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2003_num_33_120_6099].
- 17 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 178.
- 18 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto: *Historia de la Navegación Aérea*, op. cit., pp. 82-84.
- 19 *Ibidem.*, pp. 82-84.
- 20 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 178.
- 21 *Ibidem.*, pp. 173-174.
- 22 *Ibidem.*, pp. 176-177.
- 23 *Ibidem.*, p. 174.
- 24 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto: *Historia de la Navegación Aérea*, op. cit., p. 61.
- 25 BRUNET Y VIADERA, Gaspar: *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*. Barcelona: Feliu y Susanna, 1910. Pp. 33-34.
- 26 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1. Barcelona: Garriga, 1972. Pp. 1066-1067.
- 27 BRUNET Y VIADERA, Gaspar. *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*. Barcelona: Feliu y Susanna, 1910, p. 13.
- 28 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., pp. 135-136.
- 29 BRUNET Y VIADERA, Gaspar: *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*, op. cit., pp. 36-37.
- 30 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 178.
- 31 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto: *Historia de la Navegación Aérea*, op. cit., pp. 87-88.
- 32 MARQUEZ, Ernesto: *Historia de la Navegación Aérea*, op. cit., pp. 81-82.
- 33 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., pp. 151-152.

8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.2. Análisis e interpretación de la sintaxis de los personajes

■ 8.1.2.A. Análisis sintético-descriptivo de la sintaxis de los personajes

■ 8.1.2.B. Análisis identificativo e interpretativo de la sintaxis de los personajes

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO							
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
SINTÁXIS DE LOS PERSONAJES									
REPARTO DE LAS FUNCIONES			SECUENCIA	CATEGORÍAS ACTANCIALES					
ROL	PERSONAJE	FUNCIONES		Sujeto	Objeto	Fuente	Destinatario	Ayudante	Opositor
HEROE	LEOPOLD	<ul style="list-style-type: none"> Partida 1. Desplazamiento por tierra en tren G2. 	S. I	Leopold	Amistad	Theophil Kapp	Gustav y Max	Gustav y Max	Theophil Kapp
AGRESOR	THEOPHIL KAPP	<ul style="list-style-type: none"> Agresión: expulsión de casa A9. 							
AUXILIAR	GUSTAV Y MAX	<ul style="list-style-type: none"> Reparación de la carencia mediante la amistad, como resultado de las acciones precedentes K4. 							
HEROE	LEOPOLD	<ul style="list-style-type: none"> Transición de héroe víctima a héroe buscador y partida B3 1. Transformación del héroe por la indumentaria T3. Construcción de artefacto-objeto mágico: la motocicleta F3. Sacrificio: la bicicleta Srf. 	S. II y III	Leopold	Objeto móvil	Estudiantes	Leopold	Ausencia de Theophil Kapp	Gustav y Max
AGRESOR	ESTUDIANTES	<ul style="list-style-type: none"> Agresión: novatadas A. 							
DONANTE	THEOPHIL KAPP	<ul style="list-style-type: none"> Donación de fortuna D. Construcción de artefacto-objeto mágico: motocicleta F3. 							
AUXILIAR	GUSTAV Y MAX	<ul style="list-style-type: none"> Reparación de la carencia o fechoría: mediante la amistad, como resultado de las acciones precedentes K4 y la construcción de una motocicleta K5. 							
HEROE	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	<ul style="list-style-type: none"> Principio de la acción: juran conquistar el imperio del aire C. Propuesta y consecución de una tarea difícil: reconstruir una aeronave y materializar el sueño del Prof. Ganswindt M-N. Victoria: El héroe logra elevarse en globo J. Desplazamiento en globo por el aire G1. 	S. IV	Leopold, Gustav y Max	Reconstruir el globo del Prof. Ganswindt	Prof. Ganswindt	Leopold, Gustav y Max	Prof. Ganswindt y Padre de Gustav	Autoridades y funcionarios
DONANTE/ MANDATARIO	PROF. HERMANN GANSWINDT	<ul style="list-style-type: none"> Transición: la figura del Prof. Ganswindt contagia al héroe su deseo de volar B. Donación de planos de construcción de una aeronave D. Construcción de artefacto-objeto mágico: globo de hidrógeno F3. 							
AGRESOR	AUTORIDADES	<ul style="list-style-type: none"> Publicidad de la hazaña Pub. No reconocimiento del héroe por parte de la comunidad: calificado como <i>saltimbanqui</i> Qneg. Combate: el agresor y sus feas palabras hacia el héroe H. Persecución y amenaza de prisión Pr. 							
AUXILIAR	PADRE DE GUSTAV	<ul style="list-style-type: none"> Auxilio: liberación de la prisión Rs. 							
HEROE	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	<ul style="list-style-type: none"> Transición de héroe víctima a héroe buscador, toma la iniciativa de partir y de actuar B. Transformación del héroe por la indumentaria T3. Principio de la acción: propuesta de construcción de un nuevo ingenio móvil superior al anterior C. Partida 1. Construcción de artefacto-objeto mágico: ornitóptero que implica la transformación del héroe por la indumentaria F3-T3. Retorno en diligencia J. Sacrificio: popularidad Srf. 	S. V	Leopold, Gustav y Max	Volar	Prof. Ganswindt	Leopold, Gustav y Max	Espíritu entusiasta de Leopold, Gustav y Max	Sirvientes y veraneantes
AGRESOR	SIRVIENTES Y VERANEANTES	<ul style="list-style-type: none"> Publicidad de la hazaña Pub. No reconocimiento del héroe por la comunidad: calificado como loco Qneg. 							
HEROE	LEOPOLD	<ul style="list-style-type: none"> Transición: toma la iniciativa de partir y de actuar B. Principio de la acción: propone construir un nuevo ingenio móvil superior al anterior C. Partida 1. Construcción: de artefacto-objeto mágico: cinco prototipos de aeronave F3. Sacrificio: palacio, amistad, fortuna Srf. Desplazamiento en aeronave G1. Reparación de la carencia: materialización del sueño de volar y reconocimiento como resultado de las acciones precedentes, por medio del objeto mágico K 4-5. 	S. VI	Leopold	Volar	Espíritu entusiasta, aventurero y científico de Leopold	Leopold	Gustav, Max y Oskar (Narrador)	Autoridades y espectadores
AUXILIAR	GUSTAV Y MAX	<ul style="list-style-type: none"> Construcción: de artefacto-objeto mágico: prototipos de aeronave F3. No reconocimiento del héroe: locura Qneg. 							
	OSKAR	<ul style="list-style-type: none"> Construcción: de artefacto-objeto mágico: último prototipo de aeronave F3. 							
	OSKAR KEKS NARRADOR	<ul style="list-style-type: none"> Publicidad de la hazaña Pub. Reconocimiento del héroe Q. 							
AGRESOR	CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	<ul style="list-style-type: none"> Publicidad de la hazaña Pub. No reconocimiento del héroe por la comunidad: calificado como <i>loco, extravagante</i> Qneg. 							




ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO							
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
SINTÁXIS DE LOS PERSONAJES									
REPARTO DE LAS FUNCIONES			SECUENCIA	CATEGORÍAS ACTANCIALES					
ROLES	PERSONAJE	FUNCIONES		Sujeto	Objeto	Fuente	Destinatario	Ayudante	Opositor
HEROE	LEOPOLD	• Partida 1 .	S. VI BIS	Leopold	Volar	-	-	-	El Pueblo
AGRESOR	EL PUEBLO	• No reconocimiento del héroe por la comunidad: descrito como desanimado Qneg .							
HEROE	GUSTAV	• Matrimonio W° .	S. VII	Gustav	Esposa (Thyra)	Mentalidad conservadora (Thyra)	Thyra (Gustav)	-	-
PRINCESA	THYRA	• Matrimonio W° .							
HEROE	LEOPOLD	-	S. VIII	Ciudadanos y autoridades	Orden establecido	Mentalidad conservadora	Leopold, Gustav y Max	-	-
AGRESOR	LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	• Agresión: Expulsión de la universidad A9 y prohibición de materializar sus sueños A .							
HEROE	LEOPOLD	-	S. IX	Leopold	Amistad	El optimismo de Leopold	Oskar	-	-
AUXILIAR	OSKAR	• Reparación de la carencia o fechoría: mediante la amistad K4 .							










ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
SINTÁXIS DE LOS PERSONAJES				
	ROL	PERSONAJE	FUNCIONES	
ESFERAS DE ACCIÓN	HEROES	LEOPOLD	Partida (↑, ↑, ↑, ↑) / Desplazamiento (G2, G1) / Transición (B3, B) / Transformación (T3) / Construcción (F3, F3) / Sacrificio (Srf, Srf) / Principio de la acción (C) / Reparación de la carencia (K 4-5)	<p>Leopold se presenta como figura íntegra en el centro del transcurso narrativo y ocupa un solo ámbito de acción, el héroe: que comparte en algunas de las secuencias con Gustav y Max. Éstos últimos adoptan diferentes roles: se desplazan en la narración combinando el rol de auxiliar con el de héroe (de forma individual o compartida con Leopold) y adoptando, al avanzar la narración, una función (no-reconocimiento del héroe (Qneg)) común a los agresores del relato. La esfera de acción del auxiliar es compartida, además, por el padre de Gustav y por Oskar en sus dos edades o personajes paralelos: como participante de la trama y como narrador.</p> <p>El Prof. Ganswindt, como donante/mandatario, combina dos papeles. El otro donante, Theophil Kapp, aparece además en el papel del agresor. En el ámbito de acción del agresor intervienen también algunos otros personajes colectivos: estudiantes, autoridades, ciudadanos, los campesinos y sus representantes, el pueblo, los vecinos y autoridades de Koenigsdorf. Tan solo el papel de la princesa, poco relevante en el desarrollo de la trama, se corresponde con un solo personaje, Thyra, que no participa de ningún otro rol.</p> <p>Si comparamos las funciones que abarca cada uno de los roles con las atribuidas por Propp a cada uno de los personajes arquetípicos del cuento clásico, comprobamos que:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La esfera de acción que abarca el Héroe en la mayor parte del relato, asociada a Leopold o al héroe interpretado por el trío de amigos (Gustav, Max y Leopold) incluye una de las funciones asignadas al Héroe del cuento clásico: la partida para efectuar la búsqueda (C1). Algunas otras funciones corresponden a las atribuidas por Propp a otros personajes: al Mandatario (transición (B) o envío del héroe), al Auxiliar (desplazamiento del héroe en el espacio (G), reparación de la fechoría o de la carencia (K) y la transformación del héroe (T)), al Donante (construcción y paso del objeto a disposición del héroe (F)) o a la Princesa (petición de realizar tareas difíciles (M)). • Sin embargo, el héroe interpretado por Gustav en solitario incluye tan solo una función: el matrimonio (W), asignada a la esfera de acción del Héroe del cuento clásico. • La esfera de acción de algunos personajes incluye o se corresponde con todas las funciones definidas en la estructura del cuento clásico: la del Agresor comprende la fechoría (A), el combate (H) y la persecución (Pr). La del Donante incluye la preparación de la transmisión del objeto mágico (D) y el paso del objeto a disposición del héroe (F). Y la del Mandatario, el envío del héroe (B). • Y también la del auxiliar incluye dos de las asignadas a este personaje: reparación de la fechoría o de la carencia (K) y socorro (Rs); junto con otras pertenecientes al ámbito de acción del donante (construcción y paso del objeto a disposición del héroe (F)) y la Princesa (reconocimiento del héroe (Q)). <p>En relación a sus esferas de acción, los rasgos característicos de cada uno de los personajes serían los siguientes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Leopold resulta ser el héroe más <i>activo</i> y el <i>protagonista</i> pues, si al inicio del relato ejecuta la acción o es movido a ella por sus <i>antagonistas</i>, los agresores (según el mandato de su padre o la agresión de los estudiantes), enseguida pasa a ser la fuente directa de sus actos, funcionando como un personaje <i>autónomo</i> que encuentra en sí mismo la causa de actuación. Tanto individualmente como formando parte del trío con Gustav y Max, se manifiesta hasta el final del relato como motor imprescindible de la acción y, por lo tanto, es un personaje <i>modificador</i>; si bien en un sentido ambiguo, <i>mejorador</i> o <i>degradador</i>, dependiendo del final por el que opte el lector. • También el héroe individual interpretado por Gustav se manifiesta como un personaje <i>activo</i> y <i>autónomo</i>, pero <i>conservador</i> y <i>protector</i> pues, finalmente y frente al riesgo, tiende a mantenerse en su situación acomodada. • Gustav y Max aparecen muy <i>activos</i> completando el héroe que conforman junto a Leopold y, sin embargo, como auxiliares resultan ser un personaje más <i>pasivo</i>, supeditado a la iniciativa del héroe, que en el transcurso del relato lo abandona y termina por ser un personaje <i>conservador</i>, del lado del orden establecido. • Al igual que ellos, también Oskar es un personaje influenciado por la acción de Leopold y, no obstante, actúa como <i>conservador protector</i> del héroe, equilibrando la situación desfavorable de este frente a sus agresores. El padre de Gustav es también un personaje <i>activo modificador mejorador</i> respecto a la situación del héroe al socorrerlo. • Parte de los agresores (Theophil Kapp, los estudiantes) son <i>activos</i> del tipo <i>influenciador modificador degradador</i> respecto al héroe, dado que su agresión empuja a la acción a Leopold, modificando en sentido negativo su situación. Algunos otros (vecinos y autoridades de Koenigsdorf), <i>antagonistas</i> del héroe al que persiguen y con el que se enfrentan, resultan ser también <i>activos</i> del tipo <i>influenciador conservador frustrador</i> pues ofrecen resistencia a las acciones de éste, al juzgarlo una amenaza a su sistema establecido. Y un tercer grupo de agresores es <i>pasivo</i> (ciudadanos, campesinos y sus representantes o el pueblo) pues tan solo hace acto de presencia durante las actividades del héroe y, sin reconocerlo como tal, lo menosprecia.
		GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	Principio de la acción (C, C) / Propuesta y consecución de una tarea difícil (M-N) / Victoria: el héroe logra elevarse en globo (J) / Desplazamiento (G1) / Transición (B) / Transformación (T3) / Partida (↑) / Construcción (F3) / Retorno (↓) / Sacrificio (Srf)	
		GUSTAV	Matrimonio (W ^o)	
	AGRESORES	THEOPHIL KAPP	Agresión (A9)	
		ESTUDIANTES	Agresión (A)	
		AUTORIDADES	Publicidad (Pub) / No reconocimiento del héroe (Qneg) / Combate (H) / Persecución (Pr)	
		SIRVIENTES Y VERANEANTES	Publicidad (Pub) / No reconocimiento del héroe (Qneg)	
		CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	Publicidad (Pub) / No reconocimiento del héroe (Qneg)	
		EL PUEBLO	No reconocimiento del héroe (Qneg)	
		LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	Agresión (A9-A)	
	DONANTES	THEOPHIL KAPP	Donación (D) / Construcción (F3)	
	DONANTE/ MANDATARIO	PROF. HERMANN GANSWINDT	Transición (B) / Donación (D) / Construcción (F3)	
	PRINCESA	THYRA	Matrimonio (W ^o)	
	AUXILIARES	GUSTAV Y MAX	Reparación de la carencia (K4-K4, K5) / Construcción (F3) / No reconocimiento del héroe (Qneg)	
		PADRE DE GUSTAV	Auxilio (Rs)	
		OSKAR	Construcción (F3) / Reparación de la carencia (K4)	
OSKAR KEKS NARRADOR		Publicidad de la hazaña (Pub) / Reconocimiento del héroe (Q)		






ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		IDENTIFICATIVO							INTERPRETATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA												
SINTÁXIS DE LOS PERSONAJES												
EJES SEMÁNTICOS	Búsqueda	Sujeto	Leopold					Leopold, Gustav y Max		Gustav	Ciudadanos y autoridades	<p>El relato presenta varios modelos actanciales con diferentes objetos de búsqueda y varios personajes que ocupan el lugar del Sujeto, si bien los principales modelos se centran en el protagonista, Leopold, en el que se combinan varios Objetos de búsqueda: amistad, objeto móvil y cumplir el sueño de volar. Los dos primeros (amistad y objeto móvil) son instrumentos orientados a conseguir el tercero: volar. Los otros tres sujetos están interpretados respectivamente:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Por el trío (Gustav, Max y Leopold) cuyos objetos son: la reconstrucción de una aeronave, Objeto instrumental dirigido a un Objeto final: el sueño de volar. • Por Gustav, cuyo deseo, Objeto final, es el matrimonio con Thyra. • Y por un grupo indefinido de ciudadanos y autoridades que, como antagonista, pasa de la función de oponente a la de sujeto, cuyo Objeto final es mantener el orden. <p>Son pocos los actores que se someten a una sola función actancial: Thyra, el padre de Gustav y algunos agresores. En la mayoría de los casos, personaje y actante no están equiparados y un solo actor sintetiza diversas funciones actanciales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El papel de auxiliar de Leopold desempeñado por Gustav y Max, transita por las categorías actanciales de Ayudante, Opositor y Destinatario. Y el encarnado en Oskar también es Ayudante y Destinatario. • El agresor de Leopold interpretado por su padre, Theophil Kapp, pasa por ser Fuente y Opositor y, al ausentarse, resulta ser su Ayudante. • El Profesor Ganswindt, donante del héroe interpretado por Leopold, Gustav y Max, es Fuente y Ayudante. • Leopold sintetiza las funciones actanciales de Sujeto y Fuente para convertirse en su Destinatario. • También Gustav, como héroe, aglutina las funciones de Sujeto y Destinatario. • Y el héroe interpretado por Leopold, Gustav y Max es, además de Sujeto, su Destinatario y su Ayudante. <p>En ocasiones el Ayudante interviene en la acción del Sujeto: Gustav y Max le ofrecen su amistad a Leopold. Y en otros casos, la ayuda se realiza en relación con el Objeto, facilitando su accesibilidad por parte del Sujeto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La muerte del padre y su herencia proporcionan a Leopold los haberes que le permiten obtener el objeto móvil. • La figura del Prof. Ganswindt, su leyenda y los planos que dejó de la aeronave, permiten al Sujeto (Gustav, Max y Leopold) «poder hacer» dicha aeronave. Y la intervención del padre de Gustav produce su elusión de la cárcel, permitiéndole proseguir la nueva búsqueda. • Como Ayudantes de Leopold, Gustav, Max y Oskar ponen a disposición del Sujeto sus medios y su esfuerzo, haciéndole más accesible alcanzar su Objeto de búsqueda: emprender el vuelo. <p>Respecto a la Fuente o Remitente, varía respecto del Sujeto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En el caso de Leopold, la Fuente pertenece a la órbita del agresor en el relato (Theophil Kapp, los estudiantes) o bien se corresponde con la propia competencia del Sujeto y sus cualidades de carácter (optimismo, espíritu entusiasta, aventurero y científico). • Para el Sujeto interpretado por Leopold, Gustav y Max, la Fuente es el ejemplo del Prof. Ganswindt. • Para los otros dos Sujetos, Gustav y el grupo de Ciudadanos y autoridades, el origen de la acción es una mentalidad conservadora. <p>Analizando el relato en relación al tipo de competencia de cada Sujeto se plantean las siguientes diferencias:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Al comienzo del relato, el Objeto está representado por dos elementos: la amistad y el objeto móvil anhelado por Leopold. Cuando el Sujeto obtiene ambos, concluye la etapa preliminar en la adquisición de la competencia principal: volar. En el final en el que el Sujeto, tras muchas tentativas, alcanza su objetivo, su competencia es completa: Leopold «quiere», «sabe» (puesto que adquiere la capacidad para llevar a cabo su programa narrativo) y «puede hacer». En este caso, el final implica una recompensa: su reconocimiento como héroe. Sin embargo, en el desenlace dudoso de la hazaña, la competencia del Sujeto es incompleta pues, aunque «quiere» y «sabe», «no puede hacer». En este caso el relato se entiende más como el propósito que como la ejecución, que resulta dudosa y se detiene; siendo esta duda sobre el héroe su castigo y, por lo tanto, la detención la consecuencia de su acción. • Con Leopold, Gustav y Max como Sujeto, su competencia es incompleta pues, si bien se obtiene la reconstrucción de la aeronave (etapa preliminar) no alcanza definitivamente el objetivo de volar libremente. En este caso su capacidad se reduce a «querer» y la consecuencia de su acción es la detención por parte de los agresores. • En el caso de Gustav, el Sujeto culmina su propio programa de actuación y su competencia respecto al Objeto (el matrimonio con Thyra) es completa: «quiere», «debe» (puesto que la mentalidad de la clase social a la que pertenece, indirectamente, se lo impone) y «puede hacer». • Y, también el Sujeto interpretado por el grupo de Ciudadanos y autoridades, en su movimiento hacia el Objeto de restablecer el orden en Koenigsdorf, culmina por completo su programa narrativo: «debe», «quiere» y «puede hacer», expulsando al héroe de la ciudad.
		Objeto	Amistad	Objeto móvil	Volar			Reconstruir el globo del Profesor Ganswindt	Volar	Matrimonio (Thyra)	Orden establecido	
	Comunicación	Fuente	Theophil Kapp	El optimismo de Leopold	Estudiantes	Espíritu entusiasta, aventurero y científico de Leopold	-	Profesor Ganswindt	Mentalidad conservadora	Mentalidad conservadora		
		Destinatario	Gustav y Max	Oskar	Leopold			Leopold, Gustav y Max	Gustav	Leopold, Gustav y Max		
	Participación	Ayudante	Gustav y Max	-	Ausencia de Theophil Kapp	Gustav, Max y Oskar	-	Prof. Ganswindt y Padre de Gustav	Espíritu entusiasta de Leopold, Gustav y Max	-		
		Opositor	Theophil Kapp	-	Gustav y Max	Autoridades y espectadores	El Pueblo	Autoridades y funcionarios	Ciudadanos espectadores	-		







8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.3. Análisis e interpretación de los personajes: héroes








-  8.1.3.A. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los accesorios atributivos de los héroes
-  8.1.3.B. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de la entrada en escena de los héroes
-  8.1.3.C. Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los héroes: accesorios atributivos y entrada en escena






ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO									
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA											
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS									
		Texto		Imagen		Texto		Imagen			
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO			HÁBITAT					
HEROES	S. I, II y III	LEOPOLD	<p>SITUACIÓN INICIAL INFANCIA Cometas</p>			<p>Niño solitario y jovial. Indumentaria rígida y oscura: chistera, levita, pantalón corto. Le acompaña una colorida cometa.</p>  		<p>SITUACIÓN INICIAL INFANCIA Leopold vivía en una pequeña ciudad. Árboles</p>		<p>INFANCIA: Espacio exterior, luminoso, cercado por una reja dominado por una vieja mansión y árboles en flor. Presencia de golondrinas.</p> 	
	S. I y II		<p>JUVENTUD ...inquieto por el caserón. Así, año tras año, fue creciendo sin darse cuenta.</p> <p>Al emprender su viaje puso en su baúl de mimbre, algunos libros, su chistera, media docena de corbatas negras y dos blancas, una levita de su padre y algunas cosas más.</p>			<p>Muchacho joven en soledad. Serio, de pelo oscuro y tez pálida, quieto. Ropa oscura. Batín abotonado, un botón desabrochado. Libro en mano.</p>   		<p>JUVENTUD Durante el invierno hacía tanto frío que parecía que la casa entera estuviese dentro de un sorbete. ... Corrientes de aire helado recorrían los oscuros aposentos, y Leopold hojeaba algún libro paseándose inquieto por el caserón.</p>		<p>Habitación en la que aparecen, entre otros elementos, un libro en el suelo y un espejo con el reflejo de Leopold.</p> 	
	S. III		<p>Al final de la tercera secuencia se incorpora transformado: Lo primero que hizo Leopold fue comprarse un sombrero panamá de fina paja trenzada y tirar sus viejas pecheras acartulinadas. En vida de su padre jamás se hubiera atrevido a vestir así.</p>			<p>En su partida, se aproxima al nivel del suelo. Ropa oscura: chistera, levita, pantalón largo y corbata negra.</p> 		<p>En la secuencia 3, en la ciudad: ...; lo único que le gustaba era salir los fines de semana a las afueras de la villa para hacer carreras ciclistas.</p>		<p>El desarrollo de la acción se efectúa al aire libre, en un entorno luminoso con árboles, liebres y ciclistas a su lado, a la carrera.</p> 	







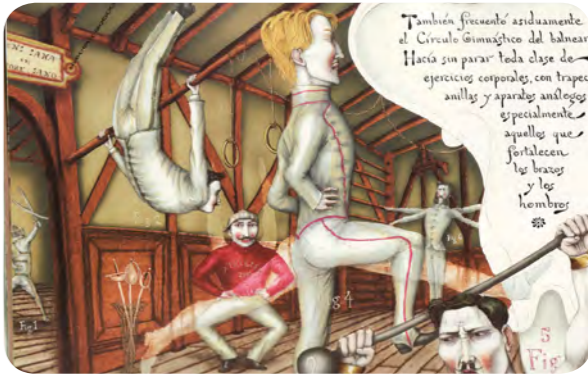

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				
		Informaciones		Indicios		CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL		
HEROES	S. I, II y III	LEOPOLD	<p>Nombre propio: Leopold.</p> <p>Infancia: Niño solitario y jovial. Indumentaria oscura y rígida. Cometa.</p> <p>El paso de una edad a otra resulta desapercibido al propio Leopold lo que podría entenderse como el crecimiento rápido del héroe.</p> <p>Juventud cerca del padre: muchacho joven e inquieto, en soledad. Serio, aquietado, de pelo oscuro y tez pálida. Indumentaria rígida y oscura. Agachado frente al padre.</p> <p>Lejos de casa: Joven erguido. indumentaria deportiva y llamativa.</p>	<p>Infancia: Colorida cometa.</p> <p>Juventud: libro en sus manos. En casa viste un batín abotonado con un botón desabrochado.</p> <p>Partida: escaso equipaje en un baúl de mimbre, libros, chistera, levita de su padre, una docena de corbatas negras y dos corbatas blancas.</p> <p>Lejos del padre: se deshace de las pecheras acartulinadas y se hace con un sombrero panamá de fina paja trenzada.</p>	<p>Leopold: nombre propio. «Luit» (pueblo) y «pold» (audaz, valiente).</p> <p>Infancia solitaria, parcialmente dichosa y con contrastes: Rigidez de la indumentaria frente a un aspecto jovial en ibertad.</p> <p>Juventud desdichada en soledad: sumisión a la voluntad y rigidez paternas.</p> <p>La evolución de las tres primeras secuencias conlleva un evidente cambio en el aspecto del joven. La desaparición paterna le permite al héroe deshacerse de la rigidez de su indumentaria. Florece como un joven erguido, con ropa deportiva, clara, llamativa y con gorra de visera.</p>	<p>Infancia: colorida cometa (indicio de la afición posterior del protagonista por los artefactos voladores) = juego, ligereza y libertad.</p> <p>Juventud = Rigidez / Botón desabrochado.</p> <p>Libros = Sabiduría. En la ilustración, Leopold sostiene un libro en sus manos, hallando en él las enseñanzas y evasión de la situación, una alternativa al juego. Como personaje del lado de la cultura también los incorpora al viaje.</p> <p>El aspecto en la partida del héroe plantea una dualidad. El peso de la tradición y la familia, ejemplificado en la indumentaria oscura, la levita de su padre, la chistera y el pesimismo de la docena de corbatas negras. Por contraste, la ligereza del equipaje, escaso y en un baúl de mimbre, y el optimismo de las dos corbatas blancas.</p> <p>En su transformación definitiva se intercambian dos accesorios significativos: se deshace de la encorsestada tradición (pecheras acartulinadas) ejemplificada por la dureza de la figura paterna y se hace con un sombrero panamá de fina paja trenzada, expresión de lo exótico, sofisticado, de apariencia ligera y refinada.</p>	<p>Leopold: nombre germánico, común en la realeza medieval.</p> <p>Influencias del cuento clásico: el héroe forma parte de la situación inicial, junto con la definición espacio-temporal y la composición de la familia. Otros rasgos comunes son el crecimiento rápido del héroe y la próspera situación inicial de la niñez que sirve como fondo de contraste a la situación hostil de la juventud.</p> <p>El libro es un elemento con fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos. En el índice de jeroglíficos el libro es indicador de sabiduría¹.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">    </div> <p>La indumentaria de Leopold, representado a la izquierda, se asemeja a la del personaje de la imagen central perteneciente a la revista, <i>La Ilustración Española y Americana</i>², consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>Lawrence Hargrave (1850-1915), ingeniero de Sidney, empezó sus experiencias de aviación valiéndose de cometas e inventó la cometa celular³. Construyó varios modelos de alas batientes y construyó algunos aparatos de relativo éxito. La cometa, como máquina voladora más pesada que el aire elemental, fue objeto de estudio y estuvo presente desde los primeros desarrollos en el contexto de la aeronáutica y la aerodinámica. También el escocés Alexander Graham Bell (1847-1922) o el alemán Otto Lilienthal (1848-1896) son ejemplo de ello. Éste objeto, procedente de la cultura popular, se incorporó a la cultura científica a partir de mediados del siglo XVIII y permaneció en ella durante el XIX y hasta mediados del XX⁴.</p>	
		HÁBITAT						
		<p>Infancia: ciudad pequeña.</p> <p>Juventud: En la casa paterna. Frío invierno, aire helado, oscuros aposentos en el caserón.</p> <p>En la secuencia 3 el héroe se presenta al aire libre.</p>	<p>Infancia: espacio exterior, luminoso, cercado por una reja y dominado por una vieja mansión. Presencia de golondrinas y árboles con hojas y flores.</p> <p>Juventud: habitación en cuyo suelo aparece un libro. Hay un espejo en el que se refleja la imagen de Leopold.</p> <p>El entorno del héroe es luminoso. Hay árboles con hojas, liebres y ciclistas a su lado, a la carrera.</p>	<p>Las golondrinas y los árboles con hojas y flores son indicio temporal de la estación primaveral o estival. La vieja mansión cuyas rejas limitan la infancia de Leopold representan el hogar y la familia.</p> <p>La luminosidad del espacio exterior de la infancia contrasta con la situación de juventud en el interior de la casa paterna, frío y oscuro.</p> <p>Separado del padre, el héroe se presenta en un entorno luminoso, libre y agradable.</p>	<p>Espacio abierto = Libertad.</p> <p>Mansión = Solidez y hermetismo.</p> <p>Golondrinas = Por su carácter migratorio esta figura apunta al viaje, la ligereza, la libertad y el movimiento.</p> <p>Este elemento enlaza con el desenlace de la historia, pues su último invento llevará el nombre de <i>Schwalbe</i>, golondrina en alemán.</p> <p>Espejo enmarcado = Autoconocimiento. "El reflejo del abismo es el tradicional aforismo «conócete a ti mismo»⁵. En su soledad, Leopold se conoce a sí mismo.</p> <p>La presencia de ciclistas y animales veloces, como elementos que simbolizan progreso y movimiento.</p>	<p>El motivo del espejo tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p>La presencia del espejo con el reflejo de Leopold, representado a la izquierda, puede hacer referencia a la imagen de la derecha, emblema del espejo en un marco⁶.</p>		










ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD.</i> <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO						
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS						
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Texto	Imagen	
		NOMBRE	ASPECTO				HÁBITAT	
HEROES	S. IV y V	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	<p>SITUACIÓN INICIAL</p> <p>En el seminario de humanidades se presentan los tres jóvenes joviales y desenfadados. Gustav, arriba a la derecha, de pelo rubio, desafiante, con bastón. A la izquierda, Max pelirrojo, más robusto, desinteresado y sonriente, atento a Leopold. En el centro, completamente de espaldas, Leopold, de pelo negro, atento y observador.</p> 	<p>SITUACIÓN INICIAL</p> <p>Primero asistieron al seminario de humanidades donde estudiaba Max.</p> <p>Visitan la <i>mómia de una reina antigua que el Khedive de Egipto había regalado a la universidad.</i></p> 	<p>Ambiente interior académico universitario, solemne.</p> 	<p>Tesoros arqueológicos.</p>		
		<p>Gustav Ernesto von Linden se presenta como un <i>distinguido dandy que llevaba un diamante solitario en su sortija y varios más en la botonadura de la pechera.</i></p> 	<p>En casa de Gustav, la ropa de los tres es colorida, sus accesorios son elegantes y atrevidos. A derecha, Gustav, de pie, muy alto y esbelto, de aspecto serio. A la izquierda Max, sonriente y servicial. Leopold, de espaldas, muy educado, reflexivo y atento al anfitrión.</p> 	<p><i>Le invitaron a tomar el té en casa de Gustav.</i></p>	<p>Ambiente interior lujoso y heterogéneo en el que vemos retratos honorables, un busto con un casco prusiano del siglo XIX (<i>pickelhaube</i>), un perfil clásico, un biombo japonés y un samovar.</p>			
				<p>Gabinete de ingeniería técnica. Contemplan <i>la lámpara-sol de Edison, que convertía la noche en día; y una caldera experimental de vapor.</i></p> 	<p>En el gabinete de ingeniería técnica contemplaron la lámpara-sol de Edison, que convertía la noche en día. La electricidad, que en su forma natural del rayo destruye todo lo que toca, estaba embotellada allí al servicio de la humanidad.</p> <p>Ante una caldera experimental de vapor, Gustav les contó la historia fascinante de un mozallete inglés que, viendo hervir una cacerola, descubrió la locomotora.</p>	<p>Ambiente interior con experimentos científicos y novedosos inventos, como la lámpara-sol de Edison</p>		

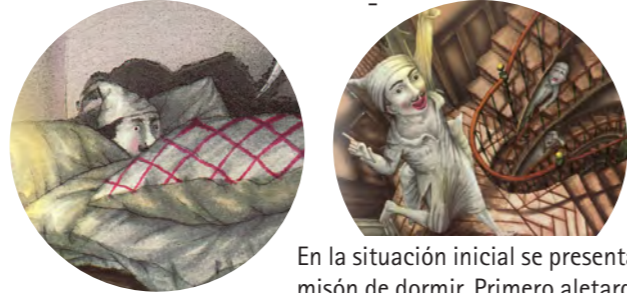
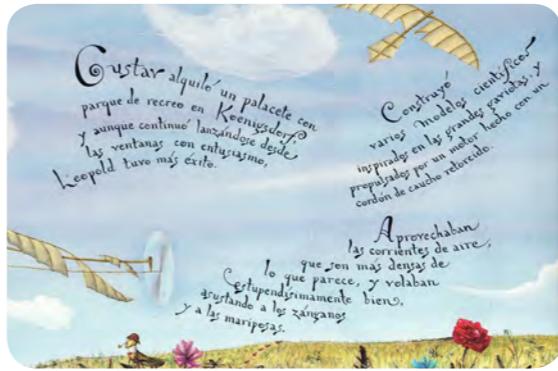

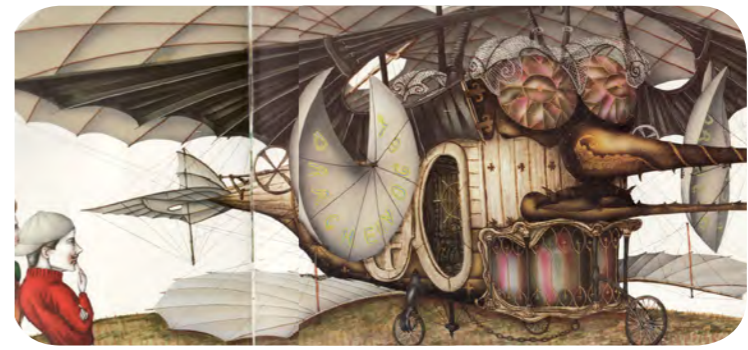

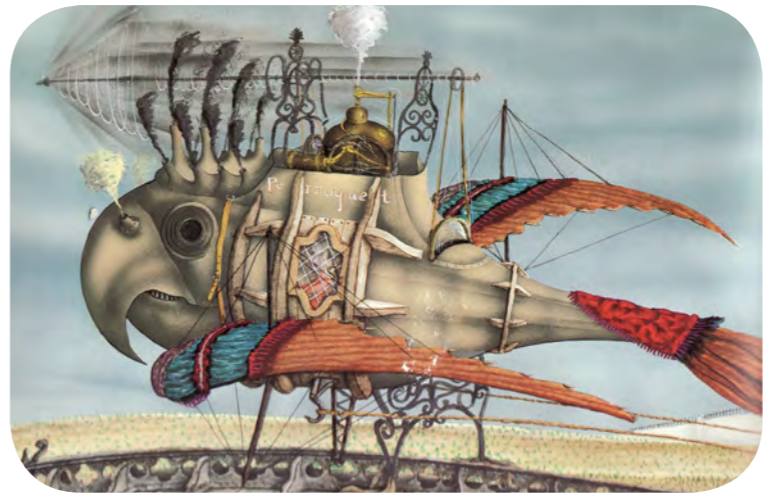
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
HEROES	S. IV y V	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	Tres jóvenes: Gustav Ernesto von Linden, Max y Leopold. Se presentan con aspecto jovial, desenfadado y curioso. Su indumentaria y accesorios son elegantes y atrevidos, su ropa es colorida. Gustav: De aspecto serio, rubio, muy alto y esbelto. Distinguido dandy. Max: Sonriente, atento y servicial. Pelirrojo y algo robusto. Leopold: De pelo negro. Atento, reflexivo y educado.	Gustav: Se muestra por encima de los otros dos componentes, desafiante, con bastón, con actitud erguida. En su sortija lleva un diamante solitario y varios más en la botonadura de la pechera.	Actores jóvenes, alegres e inquietos. Su aspecto desenfadado y su ropa colorida acompaña a su carácter. Se muestran tipificados según sus tres caracteres: Gustav Ernesto von Linden: El significado de Gustav se deriva de Gautr ("Gauta") y stafr ("báculo": "aquel que sostiene a los gautas" o suecos del sur). El origen de Ernst, o Ernust, es el mismo que el de la palabra inglesa Earnest, que significa "serio" o "perseverante". Gustav es sofisticado, brillante, altivo. Max: Sonriente, atento y servicial. Leopold: Atento, reflexivo y educado.	Ropa y accesorios elegantes y atrevidos que simbolizan el progreso. Gustav enseña un bastón = Rectitud y verdad. Gustav lleva brillantes = Riqueza y superioridad.	La triplicación es un rasgo común a los cuentos clásicos: Un solo personaje como unidad de tres actores. Ernesto, es un nombre de varón de origen germano que subraya el aspecto y condición del personaje. El motivo del bastón o vara tienen una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos ⁷ .
			HÁBITAT	Ambiente interior académico-universitario, solemne. En el seminario de humanidades visitan la momia de una reina antigua que el Khedive de Egipto había regalado a la universidad. En el gabinete de ingeniería técnica contemplan la lámpara-sol de Edison y la caldera experimental de vapor.	En la casa de Gustav: ambiente lujoso y heterogéneo en el que se encuentran retratos honorables, un busto con casco prusiano del siglo XIX (<i>pickelhaube</i>), un biombo japonés y un samovar.	Ambiente académico-universitario, interior y solemne. La academia como lugar donde se guardan los conocimientos pasados y los tesoros de la historia de las culturas. Y como lugar de difusión de los avances y el progreso de las ciencias. La habitación en la casa de Gustav muestra un ambiente armónico aunque heterogéneo. Combina muchos elementos y asocia a su anfitrión con la aristocracia centroeuropea del siglo XIX, relacionándola con el lujo, las comodidades, la tradición prusiana, las colonias y el mundo clásico.	Academia como fuente de conocimiento = Tradición + Innovación. Ciencia = Sueños. La lámpara-sol de Edison simboliza el logro de los sueños por medio de la ciencia. El 27 de enero de 1880, Edison patentaba una bombilla incandescente con filamento de carbono y el vacío en su interior. En la Crónica General de José Fdez. Bremón, publicada tres días después en <i>La Ilustración Española y Americana</i> ⁸ , se comentaba el hecho de un posible alumbrado eléctrico. Parte de ese comentario, registrado por el autor en su cuaderno, finalizaba así: "Edison es el Julio Verne de lo real, el Lope de Vega de la ciencia por acciones".


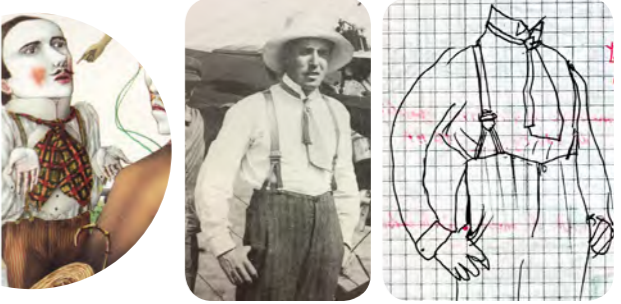
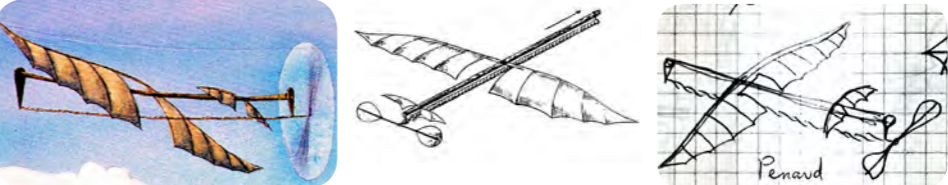

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Texto	Imagen
		NOMBRE	ASPECTO	HÁBITAT	
HEROES	S. IV	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	 <p>557</p> <p>Los tres personajes se presentan como uno solo: con aspecto elegante pero informal, con <i>canotier</i> y traje ligero de chaqueta. Su apariencia es alegre, entusiasta y desenfadada.</p>  <p><i>Max los invitó a cenar en su hotelito. Grabaron el brindis en un cilindro gramofónico.</i></p>  <p>MAX: Acompañado de libros y muy concentrado en el estudio.</p>	 <p>En el exterior, en la terraza de un parque público, en un espacio de recreo, abierto, fresco y luminoso.</p>  <p>En el interior de una acogedora habitación que presenta elementos exóticos y dispares: un globo terráqueo, un mapa de África, un busto clásico de mármol, una alfombra de piel de tigre sobre otra listada y un aparato gramofónico con su cilindro de cera.</p>  <p>Se presenta también la carta del menú, en la que están impresas unas pequeñas golondrinas y el nombre impreso de los platos: <i>Sopa a la Beethoven, Volailles Stratosphérique, Filetes de Buey Apis, Solomillos de Pegaso con Guarnición de Nubes de Puré.</i></p>  <p>Espacio académico solemne, con infinidad de libros con lomos coloridos de donde surgen varias imágenes que ilustran aparatos voladores.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios		CÓDIGOS	
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO		CULTURAL
HEROES	S. IV	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	Se presentan juntos, como unidad de actores, con actitud distendida, alegre y entusiasta. Su indumentaria con gorro de paja (canotier) y traje de chaqueta es elegante pero informal.	Max: Acompañado de libros y muy concentrado en el estudio.	Unidad de actores en el papel de héroe: tres personajes alegres, inquietos y entusiastas. La fisonomía acompaña a la psicología. Max, estudioso, hombre de letras.	Ropa elegante, informal y alegre, acorde a la mentalidad abierta y optimista, amiga del progreso. Max se rodea de libros = cultura.	 <p>La indumentaria de los tres amigos, representados a la izquierda, se asemeja a la de la imagen derecha, perteneciente a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>³, consultada frecuentemente por el autor. En ella se ilustra la moda de un caballero francés de fin de siglo, con chaqueta y chaleco.</p>  <p>La variedad en los tipos de corbatas que muestran los tres protagonistas, representados a la izquierda, nos remite a la de la imagen derecha perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁴, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>
			HÁBITAT				
			<p>En el exterior, en la terraza de un parque público, en un espacio de recreo, abierto, fresco y luminoso.</p> <p>En el interior, se presentan en el <i>hotelito</i> de Max.</p> <p>Max aparece en la biblioteca de la universidad. Aparecen imágenes sobre los antecedentes históricos del vuelo humano.</p>	<p>La habitación del hotel es un espacio acogedor que presenta elementos exóticos y dispares: un globo del mundo, un mapa de Afrika, un busto clásico de mármol, una alfombra de piel de tigre sobre una de rayas y un cilindro gramofónico de cera.</p> <p>En la carta del menú, hay impresas unas golondrinas.</p>	<p>Se presentan en ambientes agradables, exteriores abiertos y luminosos e interiores acogedores.</p> <p>Los elementos de la habitación del hotel asocian a uno de los tres protagonistas, Max, con la burguesía adinerada, relacionándola con el lujo, los viajes, la diversión, las colonias, el mundo clásico y el progreso.</p> <p>El ingenioso y refinado menú acompaña al tema del relato y tinta de humor la ilustración: en él aparecen pequeñas golondrinas y la mayoría de sus platos hacen alusión a elementos aéreos (<i>Volailles Stratosphérique, Filetes de Buey Apis, Solomillos de Pegaso, Nubes de Puré</i>),</p>	<p>La frescura y luminosidad del espacio exterior en la terraza es acorde al espíritu entusiasta de los protagonistas y al momento exaltado en el que se encuentran.</p> <p>La biblioteca como santuario del conocimiento pasado.</p>	<p>A finales del siglo XIX, el cilindro de cera fue uno de los primeros formatos de disco para fonógrafos que permitía ser regrabado.</p> <p>Algunos de los elementos elegidos para el entorno de la biblioteca, representada a la izquierda, se inspiran en la imagen central que ilustra sendos detalles de la catedral y la biblioteca de Savannah (América del Norte), pertenecientes a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁵, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>   <p>Los aparatos voladores representados en el detalle de la izquierda se asemejan a los de las imágenes inferiores que ilustran algunos de los modelos ideados por los precursores de la navegación aérea, como son, de izquierda a derecha: la <i>máquina de Besnier</i>¹⁶ (1678), el <i>pájaro mecánico</i> (1891) de Gustave Trouvé¹⁷, la <i>Máquina de combate con alas</i> diseñada por el General Resnier¹⁸ (c. 1788) y el <i>navío volador</i> (c.1670) de Francesco de Lana¹⁹.</p> 

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Texto	Imagen	HÁBITAT	
		NOMBRE	ASPECTO				
HEROES	S. V	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	<p>Los tres jóvenes con prendas de baño ceñidas de punto de lana.</p>  <p>Tres jóvenes bañistas, de aspecto divertido y deportivo. Max tumbado y sonriente y Gustav saltando, digno y serio, sobre Leopold.</p>  <p>GUSTAV: Con elegante ropa deportiva y actitud ergida y esforzada.</p> <p>Gustav se transforma en <i>hombre-pájaro</i>, mediante un <i>ornitóptero</i> preparado con <i>unas alas artificiales de tela y cañas</i>.</p>  <p>GUSTAV: Estampado contra el suelo, atuendo de hombre-pájaro, con alas artificiales de plumas, tela y cañas.</p> <p>MAX: Sensible a los placeres de la mesa, deleitándose con ellos, sentado y relajado. Con la servilleta atada al cuello.</p>  <p>LEOPOLD: Observador, distante y con la mirada perdida en el cielo</p> 	<p><i>En la galería balnearia</i></p> <p>GUSTAV: ... <i>frecuentó asiduamente el Círculo Gimnástico del balneario.</i></p> <p>Max visitaba los famosos restaurantes del país y Leopold contemplaba mientras tanto las gaviotas desde su buhardilla.</p>	 <p>GUSTAV: Espacio interior del gimnasio con inscripción en la puerta: <i>Mens sana in corpore sano.</i> Acompañado de figurantes con floretes de esgrima y pesas, practicando deporte. Uno de ellos lleva un sueter rojo en el que se puede leer <i>ATHLETEN.</i></p>  <p>También frecuentó asiduamente el Círculo Gimnástico del balneario. Hacía su parte toda clase de ejercicios corporales, con trapezios, anillas y aparatos análogos; especialmente aquellos que fortalecían los brazos y los hombros.</p>	<p>En el exterior, en la orilla del mar, en un espacio lúdico, abierto y luminoso.</p> <p>LEOPOLD, asomado a la ventana de la buhardilla, con gaviotas.</p> <p>MAX: en la terraza del restaurante Astoria.</p>  <p>Max visitaba los famosos restaurantes del país y Leopold contemplaba mientras tanto las gaviotas desde su buhardilla.</p>	





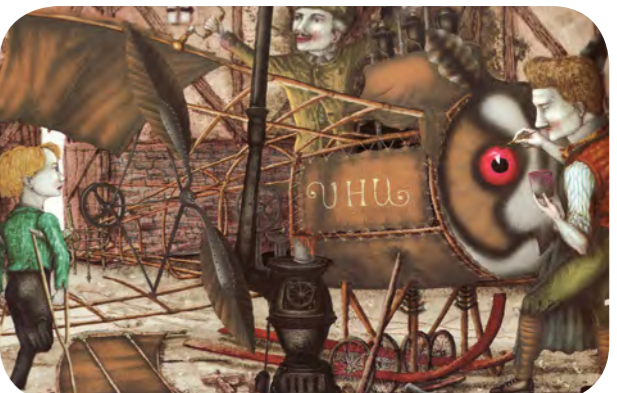

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO						
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		Informaciones		Indicios	CÓDIGOS						
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO		SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL				
HEROES	S. V	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	Tres jóvenes bañistas, de aspecto divertido e indumentaria deportiva, con prendas de baño ceñidas de punto de lana. Gustav: atlético, con elegante ropa deportiva. Max: relajado y con aspecto sonriente y placentero. Leopold: observador.	Gustav: Saltando, digno y serio, con actitud ergida y esforzada, se muestra por encima de los otros dos componentes. Max: Desinteresado, sentado con la servilleta atada al cuello disfrutando de los placeres de la mesa o tumbado en la arena. Leopold: Se muestra distante, con la mirada perdida en el cielo.	Ropa deportiva, acorde a la mentalidad activa y progresista de los jóvenes. Su aspecto acompaña a su carácter y actividad. Se muestran tipificados según sus tres caracteres: Gustav, sobresaliente, serio, altivo y atlético, ocupado en su apariencia y aspecto físico. Max, tranquilo y hedonista. Leopold, reflexivo, soñador y melancólico.	Ropa y accesorios deportivos que simbolizan el progreso y la acción. Gustav se muestra por encima de los otros dos componentes=Clase dirigente. Gustav = deporte + triunfo = Aristocracia. Max = cultura + placeres = Burguesía acomodada. Leopold = sueños + observación = Artista romántico.			Los trajes de baño de los personajes del álbum, se asemejan al modelo de la imagen de la izquierda, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²⁰ , consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).		
									La actitud e indumentaria de los personajes del álbum, se asemeja a los representados en la imagen a la izquierda, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²¹ , consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).		
									El ornitóptero preparado por Gustav se asemeja al modelo de la derecha ("El hombre volador", diseñado por Teodoro Ignazio Capretti), detalle de una imagen perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²² , consultada por el autor.		
			HÁBITAT								
			En el exterior de la galería balnearia, en la orilla del mar, en un espacio lúdico, abierto y luminoso. Gustav aparece en <i>el Círculo Gimnástico</i> del balneario. Max en los famosos restaurantes del país y en la terraza del restaurante <i>Astoria</i> . Leopold en la ventana de una buhardilla.	En la puerta del gimnasio se lee una inscripción: <i>Mens sana in corpore sano</i> . Gustav se rodea de figurantes practicando deporte, con floretes de esgrima y pesas. Uno de ellos lleva un suéter rojo en el que se puede leer <i>ATHLETEN</i> . En el ángulo ocupado por Leopold vemos gaviotas.	La galería balnearia como ambiente lúdico, conjunción de ocio y regeneración terapéutica. Lugar bello y saludable, mezcla de naturaleza, lujo y reposo. Gustav en un ambiente interior, de atletas (athleten en alemán), esfuerzo y disciplina física, a la vez que sofisticado, que le permita disfrutar de un cuerpo y un espíritu saludables. Max en un ambiente lúdico y placentero, relajado y exterior. Leopold en la ventana de su habitación.	Balneario = Cambio de aires y alejamiento del foco de problemas. Florete = Ligereza, flexibilidad. Pesas = Fuerza y resistencia. Leopold desde la zona más alta, reforzando el carácter soñador y reflexivo. Las gaviotas inciden en los significados: ligero, vuelo y libertad.	El deporte se institucionalizó en Inglaterra y a principios del siglo XIX se crearon las primeras asociaciones gimnástico-deportivas. De entre las prácticas deportivas, la esgrima estaba vinculada a las costumbres elitistas de las sociedades de Inglaterra y Francia ²³ . El deporte fue introducido como medio de cultivar el espíritu y el cuerpo de los jóvenes aristócratas y en el siglo XIX comenzó a valorarse como medio para forjar el carácter de futuros dirigentes. El tópico <i>mens sana in corpore sano</i> fue un criterio pedagógico de la época ²⁴ .				La actitud e indumentaria del figurante que practica la esgrima, representado a la izquierda, se asemeja al representado en la imagen central, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²⁵ , consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).










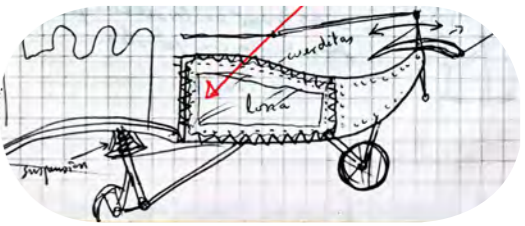
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Texto	Imagen
		NOMBRE	ASPECTO	HÁBITAT			
HEROES	S. VI	LEOPOLD		 <p>En la situación inicial se presenta con gorro y camisa de dormir. Primero aletargado y pensativo, pasa a estar contento y exaltado.</p>	<p>Las localizaciones varían en función de los diferentes ensayos: Inicialmente, en un <i>palacete con parque de recreo en Koenigsdorf</i>. Leopold construye <i>varios modelos científicos inspirados en las grandes gaviotas, y propulsados por un motor hecho con un cordón de caucho retorcido</i>.</p>	 <p>El héroe aparece en un ambiente primaveral con flores e insectos humanizados en primer plano (mariposas, saltamontes, mariquita, hormiga, abeja), tres prototipos voladores (dos de los cuales incluyen en su mecanismo una goma elástica enroscada); a lo lejos, una mansión y golondrinas en un enorme y luminoso cielo azul.</p>	
			 <p>Al comenzar la secuencia se presenta atento y reflexivo, con indumentaria deportiva y gorra de visera dura hacia atrás.</p>	<p>El primer prototipo es un <i>engendro de cuerpo panzudo y aspecto belle époque. Si hubiera sido de plomo no hubiera volado peor</i>.</p>	 <p>El héroe aparece junto al primer prototipo, cuyo nombre es <i>Drachenvogel</i>, con cierto parecido y alusiones a la figura del murciélago, con un triple tren de aterrizaje que sustenta el fuselaje.</p>		
			 <p>Durante el desarrollo de la secuencia aparece algo preocupado y desaliñado: con pantalón de traje sin chaqueta, tirantes y corbata.</p>	<p>El segundo prototipo, <i>nº 2</i>, llamado <i>le Perroquet</i>, era <i>mucho más liviano, imponente</i> y tras la prueba es calificado de <i>estúpido loro</i>.</p>	 <p>El héroe se presenta dentro del <i>nº 2</i>, modelo que se asemeja a un loro.</p>		

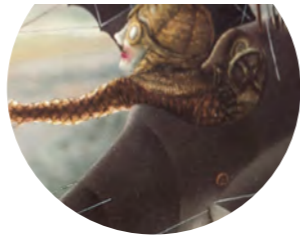
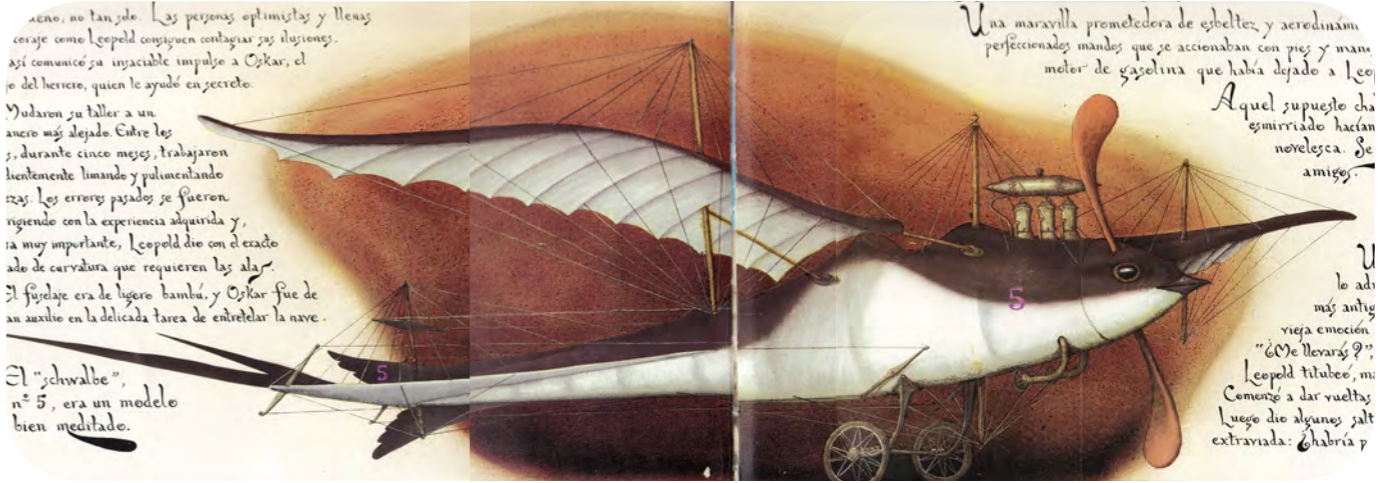


ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
HEROES	S. VI	LEOPOLD	<p>En la situación inicial se presenta con gorro y camisa de dormir. Al principio se muestra aletargado y pensativo y pasa seguidamente a estar contento y exaltado. Al comienzo de la secuencia se presenta con indumentaria deportiva y gorra de visera dura hacia atrás.</p> <p>Durante su desarrollo aparece, algunas veces, algo desaliñado: con pantalón de traje sin chaqueta, tirantes y corbata; alternando situaciones de reflexión, entusiasmo y preocupación.</p>		Representación acorde a una actitud científica y positivista, de aspecto deportivo, innovador, guiado por la observación y la intuición sensible.		 <p>La indumentaria de dormir de Leopold, representado a la izquierda, se inspira en la del personaje representado en la imagen central, referida a una litografía de Honoré Daumier, <i>A disturbed night</i>²⁶ de 1847, consultada y registrada por el autor en su cuaderno, (como muestra la imagen de la derecha).</p>
							 <p>La imagen del héroe con pantalón de traje sin chaqueta, tirantes y corbata, se asemeja a la del personaje de la imagen central (John Cyril Porte, proyectista de hidroaviones y piloto británico en 1911), perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i>²⁷, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>
			HÁBITAT				
			<p>Las localizaciones varían en función de los diferentes ensayos: Inicialmente en <i>un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf</i>. Leopold construye <i>varios modelos científicos inspirados en las grandes gaviotas, y propulsados por un motor hecho con un cordón de caucho retorcido</i>.</p> <p>El nombre del primer prototipo es <i>Drachenvogel</i>, con cierto parecido y alusiones a la figura del murciélago y tres pequeñas ruedas que sustentan el fuselaje.</p> <p>El héroe aparece en el interior del segundo prototipo, <i>nº 2</i>, llamado <i>le Perroquet</i>, de aspecto parecido a un loro.</p>	<p>El héroe aparece en un ambiente primaveral, con flores e insectos humanizados en primer plano (mariposas, saltamontes, mariquita, hormiga, abeja), tres prototipos voladores (dos de los cuales incluyen en su mecanismo una goma elástica enroscada); a lo lejos, una mansión y golondrinas en un enorme y luminoso cielo azul.</p> <p>El primer prototipo es un <i>engendro</i> de cuerpo panzudo y aspecto artístico. <i>Si hubiera sido de plomo no hubiera volado peor</i>.</p> <p>El <i>nº 2 era mucho más liviano, imponente</i>. Tras la prueba es calificado de <i>estúpido loro</i>.</p>	<p>La luminosidad del espacio exterior y la aparición de golondrinas, insectos y pequeños artefactos voladores remiten, tanto por su vitalidad como por su alusión al vuelo, a la situación inicial que da comienzo al relato con el retrato de infancia.</p> <p>El <i>nº 1</i> es llamado <i>Drachenvogel</i> = Del alemán <i>drachen</i> (cometa o dragón) y <i>vogel</i> (pájaro). <i>Drachenvogel</i>, o pájaro-dragón, es un animal legendario. Los calificativos de <i>engendro</i> y artístico asocian al prototipo con algo mal concebido o monstruoso pero estético o gracioso.</p> <p>El <i>nº 2</i> es llamado <i>le Perroquet</i> = Loro en francés y tiene su aspecto. Los calificativos de <i>imponente</i> y <i>estúpido</i> asocian al prototipo con algo grandioso pero inútil.</p>	<p>El calificativo "panzudo" y su comparativa con el plomo le otorgan peso al modelo <i>nº 1</i> = Pesadez.</p> <p>El modelo <i>nº 2</i> es más <i>liviano</i> que el anterior = Ligereza.</p>	 <p>Uno de los pequeños artefactos voladores de la ilustración, representado a la izquierda, se inspira en un prototipo real, representado en la imagen central²⁸, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). Se corresponde con el <i>Planophore</i> (c.1871), un pequeño aparato volador concebido por Alphonse Pénaud.</p>  <p>El pequeño artefacto, representado a la izquierda se asemeja al monoplano de Stringfellow (1848)²⁹, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>La apariencia del modelo <i>nº 1</i>, el <i>Drachenvogel</i>, posee ciertas similitudes con la descripción de modelos reales: Entre los años 1891 y 1897, Clément Ader, figura de importancia clave en la resolución del problema de los aparatos voladores, considerado Padre de la Aviación, construyó varios aparatos voladores que tuvieron en común sus alas, parecidas a las de los murciélagos, las máquinas de vapor construidas por él mismo y el cuerpo, dotado de tres pequeñas ruedas³⁰.</p>



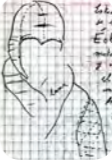


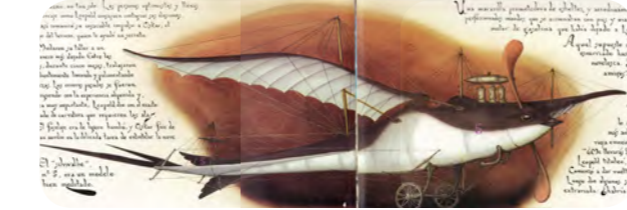

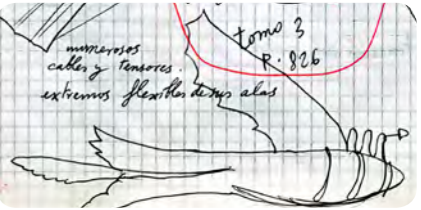


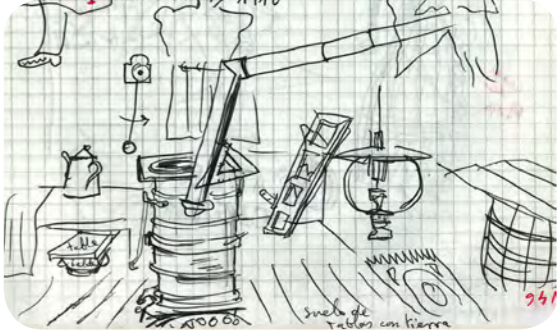
ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD.</i> <i>La conquista del aire</i>	DESCRIPTIVO
--	-------------

PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA

ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Texto	Imagen
		NOMBRE	ASPECTO		HÁBITAT
HEROES	S. VI y VIII	LEOPOLD		El modelo nº 3, <i>Junggans</i> , con maquinaria de gasolina, es calificado de <i>alegre</i> .	
	S. VIII		<p>Durante la expulsión aparece algo entristecido: empapado, con un sombrero de ala corta con corona pinchada y rodeada en su base con un lazo.</p> 	<p>El nº 4 se lleva a cabo en una casa en el campo. El vuelo de la prueba se realiza a las afueras del pueblo.</p> 	<p>El héroe se muestra en el interior de un granero. En una pared a su lado hay dibujos de las posiciones secuenciales del vuelo de las aves. Y, en una secuencia posterior, perorando en lo alto del modelo nº 4, llamado <i>Uhu</i>, cuyo aspecto se asemeja al de un buho.</p>  
			<p>En plena acción, con ropa de trabajo y un lapicero tras la oreja o, entusiasmado, empuñando un berbiquí.</p> 		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
HEROE	S. VI y VIII	LEOPOLD	Durante la expulsión aparece algo entristecido: empapado, con un sombrero de ala corta con corona pinchada y rodeada en su base con un lazo. En plena acción, con ropa de trabajo.	Entre otras herramientas de trabajo, Leopold utiliza un lapicero y un berbiquí.	Representación ajustada a un carácter laborioso, optimista y entusiasta, que supera los momentos de decaimiento.	El lapicero hace referencia a la etapa de proyección y el berbiquí a la de construcción, signos ambos del proceso de ideación y construcción acordes a la actitud científica y positivista del protagonista.	La imagen del héroe con un sombrero de ala corta con corona pinchada y rodeada de badana, se asemeja a la del personaje central (uno de los hermanos Caudron, famosos constructores franceses de aviones, nacidos a finales del siglo XIX), perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i> ²⁷ , consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">    </div>
		HÁBITAT					
		El héroe aparece en el interior del nº 3, en un parque al aire libre, con árboles de aspecto otoñal. El modelo, llamado <i>Junggans</i> , posee maquinaria de gasolina y se asemeja a un ganso. Parece estar construido con cañas y tela.	El nº 3 es calificado de <i>alegre</i> .	La representación del hábitat y su vegetación refleja variaciones: las acogedoras estaciones primaverales o estivales dan paso al otoño hostil.	El modelo nº 3 es alegre = Ligereza.	El nº 3 del relato, hecho de cañas y tela, se ensayó en un parque en periodo otoñal, al igual que el inventor y pionero Clément Ader, quien el 9 de octubre de 1890, en el parque de Armanvilliers, ensayó su primer modelo, al que llamó <i>Éole</i> , cuyas alas estaban construidas con juncos y seda ³² . <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div> <p>La apariencia del <i>Junggans</i> se asemeja al modelo de la ilustración de su derecha, correspondiente al dibujo de una revista que representa al <i>Éole</i> de Clément Ader³³. Éste fue consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de al lado).</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div> <p>Las imágenes secuenciales de la ilustración en la izquierda se asemejan al modelo de la derecha, detalle de clichés obtenidos mediante el "fusil fotográfico", inventado por Marey, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>³⁴, consultada por el autor.</p>	
		El nº 4, llamado <i>Uhu</i> , se asemeja a un buho. Posee dos hélices y alas hechas con nervaduras de madera cubiertas de tela.	El nº 4 se construye en el granero de una casa de campo y el vuelo de prueba se realiza a las afueras del pueblo. En la pared del granero, junto al héroe, aparecen dibujos de las posiciones del vuelo de las aves.	El nº 4 es llamado <i>Uhu</i> = En alemán búho real y tiene su aspecto. Se construye en el granero de una casa de campo y el vuelo de la prueba se realiza a las afueras del pueblo, indicio de que las localizaciones de la acción son progresivamente más lejanas al punto de partida del héroe.		La estructura de tela y madera del nº 4 (representado a la izquierda) se inspiran en el modelo de 1909 bautizado como "Bird of Passage", representado en el detalle de la imagen central, perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i> ³⁵ , cuya imagen fue consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">    </div>	



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO						
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS						
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Texto	Imagen	
		NOMBRE		ASPECTO			HÁBITAT	
HEROES	S. VI	LEOPOLD		<p>Durante el vuelo, feliz, con gorro ajustado, bufanda de lana, chaqueta acolchada y gafas protectoras.</p> 	<p>El quinto y último prototipo se construye en un granero más alejado. El modelo nº 5 es bautizado <i>Schwalbe</i>. Dotado de un flamante motor de gasolina y el fuselaje de ligero bambú entretelado. Calificado como <i>hermoso nº 5</i>. Una maravilla prometedora de esbeltez y aerodinámica.</p>	<p>...no tan solo. Las personas optimistas y llenas de coraje como Leopold consiguen contagiar sus ilusiones. Así comunicó su inextinguible impulso a Oskar, el hijo del herrero, quien le ayudó en secreto. Mudaron su taller a un granero más alejado. Entre los dos, durante cinco meses, trabajaron lentamente limando y pulimentando piezas. Los errores pasados se fueron corrigiendo con la experiencia adquirida y, era muy importante, Leopold dio con el exacto modo de curvatura que requerían las alas. El fuselaje era de ligero bambú, y Oskar fue de su auxilio en la delicada tarea de entretelar la nave.</p> <p>El "Schwalbe", nº 5, era un modelo bien meditado.</p>	 <p>Una maravilla prometedora de esbeltez y aerodinámica. Perfeccionados mandos que se accionaban con pies y manos. Motor de gasolina que había diseñado a Leopold. Aquel supuesto chisporroteo hacía que pareciera una novela. Se amigos.</p> <p>U... lo adi... más antig... riera emoción... "¿Me llevarás?" Leopold titubeó, mi Comenzó a dar vueltas. Luego dio algunos saltos extraviada. ¿Habrá p...</p>	<p>El nº 5, <i>Schwalbe</i>, es una golondrina estilizada, con hélice y con los cilindros del motor de explosión.</p>
	S. VI BIS	LEOPOLD Se refieren a él como <i>el forastero</i> .	<p>En el desarrollo del quinto y último prototipo a Leopold, se le describe desanimado.</p>		<p>Taller abandonado.</p>	 <p>Sea lo que sea, cuando yo llegué al taller estaba abandonado: ni Leopold ni el nº 5 estaban allí.</p> <p>En vano busqué por los campos, en el lecho del río y entre espesas arboledas. No había ni rastro de ellos.</p> <p>Mi padre y los del pueblo dijeron que seguramente el forastero se habría marchado deprimido aquella noche...</p>	<p>Al amanecer, se muestra el taller destartado, abandonado en un espacio de tierra árida y yerma. En la pared queda fijado un papel con dibujos de golondrinas.</p> 	



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios		CÓDIGOS	
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
HEROES	S. VI	LEOPOLD	Durante el vuelo, se muestra feliz, con gorro ajustado, bufanda de lana, chaqueta acolchada y gafas protectoras.				<p>Algunos de los elementos de la indumentaria del héroe en pleno vuelo se inspiran en personajes reales, pioneros de la aviación, representados en las imágenes fotográficas pertenecientes a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i>, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p>    <p>El gorro ajustado, la bufanda de lana y la chaqueta acolchada, están inspirados en el pionero norteamericano Bert Acosta en 1918³⁶.</p>   <p>Sus gafas protectoras se asemejan a las de otro personaje: Walter R. Brookins, pionero y constructor norteamericano (1888-1953)³⁷.</p>
		HÁBITAT					
			El modelo nº 5, llamado Schwalbe, se asemeja a una golondrina. Dotado de un flamante motor de gasolina y el fuselaje de ligero bambú entretejido. Calificado como hermoso nº 5.	El nº 5 se construye en un granero más alejado. Una maravilla prometedor de esbeltez y aerodinámica.	El nº 5 es llamado <i>Schwalbe</i> . En alemán golondrina y tiene su aspecto. Se construye en un granero más alejado, indicio de que las localizaciones son progresivamente más lejanas al punto de partida del héroe y de la población.	El modelo nº 5 es una maravilla prometedor de esbeltez y aerodinámica =Ligereza.	<p>A lo largo de la secuencia 6 construye cinco artefactos voladores cuyo nombre y aspecto y son vocablos relacionados con difentes aves. Percy Sinclair Pilcher, pionero británico de la aviación e investigador del vuelo sin motor a fines del siglo XIX, construyó varios planeadores que también bautizó como: The Bat (El Murciélago), The Beetle (El Escarabajo), The Gull (La Gaviota) y The Hawk (El Halcón)³⁸.</p> <p>La apariencia del <i>Schwalbe</i>, representado a la izquierda, se asemeja al modelo de la imagen central, perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i>³⁹, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). Se corresponde con el <i>Primer Rumpler Taube</i> (1910-1912). EL nombre de Taube procede de su silueta similar a las palomas y fue muy apreciado por su acreditada estabilidad en vuelo, proporcionada por sus alas construidas según el principio de autoestabilidad inspirado en la naturaleza. "El avión Rumpler-Taube fue el más popular de los aviones utilizados en Alemania antes de la Primera Guerra Mundial, impresionando al público favorablemente por su belleza de formas"⁴⁰.</p>   
		LEOPOLD	ASPECTO				
S. VI BIS		LEOPOLD	En el desarrollo del quinto y último prototipo a Leopold se le describe desanimado.	Los del pueblo no lo llaman por su nombre y se refieren a él como <i>el forastero</i> .	En este final alternativo, en contraposición al anterior, se nombra el aspecto desanimado del héroe causado por el abandono de su empresa, pero no se representa.	La comunidad no da identidad alguna al héroe y lo califica de <i>forastero</i> : un personaje ajeno y fuera de lugar.	Infinidad de pioneros de la aviación apenas son conocidos por sus apellidos y sus esfuerzos y logros individuales pasaron al olvido: "El camino que condujo a este invento que al fin desató a los hombres del suelo fue complicado y extraño y los que en definitiva cosecharon el mejor resultado, en el fondo, no fueron de ninguna manera los descubridores de la cosa auténtica" ⁴¹ .
		HÁBITAT					
			Al amanecer, se muestra el taller destartado, abandonado, en un espacio de tierra árida y yerma. En la pared queda un papel con dibujos de golondrinas.	El espacio del taller abandonado refuerza la ausencia del héroe. El entorno de tierra árida y yerma es acorde a la actitud hostil del pueblo y sus habitantes.	El dibujo de golondrinas abandonado en la pared como signo del proyecto, quizás no alcanzado.		   <p>Algunos de los elementos que se aprecian en la ambientación del taller, representado a la izquierda, se inspiran en la imagen central que ilustra el lugar de trabajo para mujeres en el principio de la industrialización en Alemania, a finales del siglo XIX⁴², consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>


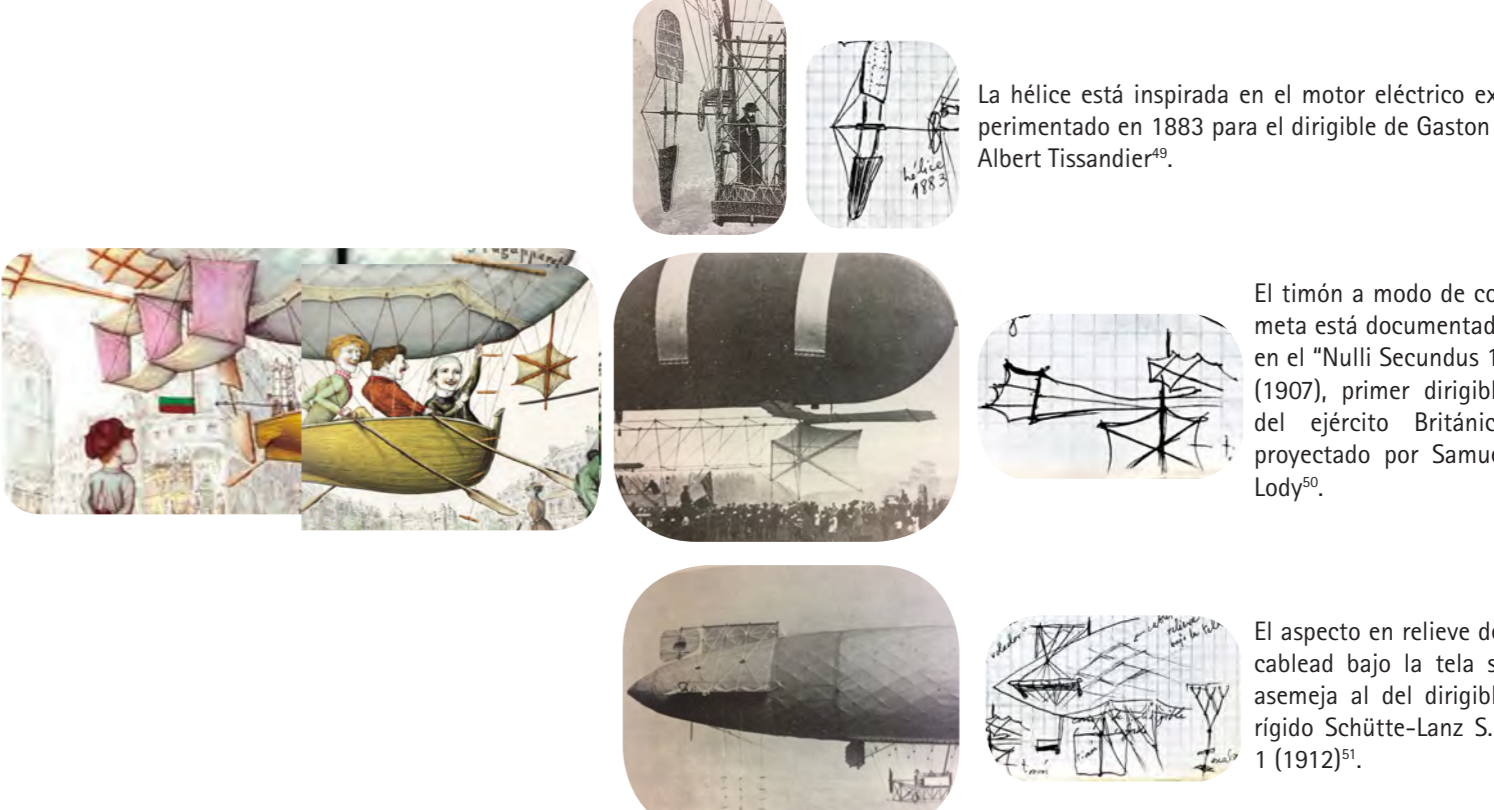
ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD.</i> <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Texto	Imagen
		NOMBRE		ASPECTO			HÁBITAT
	S. VII	GUSTAV	Porte distinguido.			-	-
				Elegante y sofisticado, con traje de chaqueta, pajarita y sombrero de ala corta canotier y bastón. Siempre atento y girado hacia su enamorada.			







ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
	S. VII	GUSTAV	Porte distinguido. Elegante y sofisticado, con traje de chaqueta, corbata de lazo y sombrero de ala corta <i>canotier</i> y bastón.	Siempre atento y girado hacia su enamorada.	Su porte distinguido se ajusta a su condición aristocrática. El cambio de indumentaria, menos deportiva, coincide con su alejamiento de Leopold.	El gesto de Gustav, dirigido hacia su enamorada, es acorde a su nuevo interés, centrado en valores más tradicionales: su relación amorosa, la familia, el linaje.	-
		HÁBITAT					
		-		-			






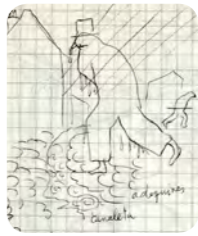
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA	
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen
HEROES	S. I	LEOPOLD El héroe-víctima de la primera secuencia <i>Nunca había viajado en tren.</i> Al bajar del tren se le describe como <i>arrugado y lleno de carbonilla.</i>	  <p>Al comienzo de la acción, Leopold se presenta sentado, mirando por la ventanilla. Y al llegar, en pie, parece abrumado, con aspecto serio, arrugado y sucio. El ambiente es oscuro y polvoriento, con otros pasajeros que llegan o se van.</p>
	S. II y III	Aparece como héroe-buscador durante la segunda secuencia practicando <i>carreras ciclistas.</i> El paso hacia la tercera secuencia coincide con el fallecimiento del padre, <i>un día de noviembre</i> , y al final de la secuencia 3 se incorpora como ganador de una carrera en <i>un caballo artificial, una tosca "máquina de viajar" que llamó motocicleta.</i>	 <p>Durante la segunda secuencia, su entrada en escena se efectúa corriendo, montado en bicicleta y aspecto de sorpresa.</p>  <p>En el paso hacia la tercera secuencia se presenta triste, tomando un baño en un interior, tranquilo e íntimo. Sujetando la carta que anuncia la muerte de su padre.</p>  <p>Al final de la secuencia 3 aparece con su motocicleta a gran velocidad. Estrechando la mano de Max y con el beneplácito de Gustav.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA		CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
HEROES	S. I, II y III	<p>LEOPOLD</p> <p>El héroe-víctima de la primera secuencia se muestra como un joven poco experimentado.</p> <p>Aparece como héroe-buscador durante la segunda secuencia practicando carreras ciclistas.</p> <p>El paso hacia la tercera secuencia, coincide con el fallecimiento del padre. Se presenta triste, sujetando la carta que le anuncia la muerte de su padre.</p> <p>Al final de la secuencia 3 se incorpora como ganador de una carrera en su motocicleta a gran velocidad. Estrechando la mano de Max y con el beneplácito de Gustav.</p>	<p>Al comienzo de la acción, Leopold se presenta sentado mirando por la ventanilla. Y al llegar, en pie, parece abrumado, con aspecto serio, arrugado y sucio. El ambiente es oscuro y polvoriento, con otros pasajeros que van y vienen.</p> <p>Su entrada en escena se efectúa corriendo, montado en bicicleta y aspecto de sorpresa.</p> <p>El fallecimiento del padre tiene lugar en noviembre. Se presenta tomando un baño en un interior, tranquilo e íntimo.</p> <p>Se muestra a la carrera en <i>un caballo artificial, una tosca "máquina de viajar" que llamó motocicleta.</i></p>	<p>Durante la secuencia 1 se muestra como héroe-víctima: un joven poco experimentado, herencia del progenitor que sin embargo, por el modo de mirar a través de la ventana, parece esperanzado. El ambiente oscuro y el trajín de la estación secundan la confusión y el estatismo de Leopold.</p> <p>Al pasar a ser el héroe-buscador de la segunda secuencia adquiere dinamismo asociado a la velocidad y el movimiento de avance.</p> <p>En el proceso de transición hacia la tercera secuencia, la desnudez y soledad durante el baño le imprimen ligereza y vulnerabilidad al héroe.</p> <p>Al final de la secuencia 3 Leopold ha incrementado todavía más el movimiento y entra en ella victorioso, sobre una motocicleta.</p> <p>El ademán amistoso de Gustav, Max y Leopold es preludio de la amistad y el estrecho lazo afectivo que se establecerá, especialmente entre los dos últimos.</p>	<p>Como héroe-víctima hace su entrada sentado en coche ferroviario y pasa enseguida a la posición erguida en la estación, indicio de su próximo paso a héroe-buscador.</p> <p>Como héroe-buscador se muestra a la carrera sobre una bicicleta, indicio de progreso.</p> <p>El cambio definitivo del héroe se produce en noviembre= época de cambio y transformación hacia un posterior renacimiento.</p> <p>La palidez y recogimiento del cuerpo de Leopold tomando un baño remiten a la purificación previa a una nueva etapa de renacimiento.</p> <p>La oscuridad del entorno asociada al luto por la muerte del padre.</p> <p>Su transformación hace manifiesta su afición por el motociclismo, práctica asociada al movimiento, al avance, que definen al protagonista y, una vez más, su inclinación por el progreso.</p>	<p>El aspecto de la bicicleta con la que aparece el héroe en la imagen izquierda, se ajusta al modelo de la imagen a la derecha, <i>Bicicleta con pedales de Michaux, llamada "sacahuesos" (1861)</i>⁴³.</p>  <p>El aspecto de la motocicleta con la que aparece el héroe en la imagen izquierda, se ajusta al modelo de la imagen a la derecha, <i>Motor de Daimler en la "Máquina de viajar"</i>⁴⁴, que ilustra la primera motocicleta producida por el alemán Gottlieb Daimler en 1886.</p> 

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA	
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen
HEROES	S. IV y V	GUSTAV, MAX Y LEOPOLD En una primera entrada, abriendo la situación inicial común a la cuarta y quinta secuencias, aparecen: <i>Llevados de la curiosidad se colaron sin ser vistos en un cuarto trastero lleno de aparatos maravillosos.</i>	 Localizados al inicio de secuencia caminando de puntillas y en silencio en un trastero: espacio apartado y cerrado, desordenado y oscuro. Con maquetas de aeronaves, papeles y el retrato de un ilustre científico.
	S. IV	Y, en seguida, una segunda entrada da comienzo a la cuarta secuencia: <i>Entraron a hurtadillas para llevarse los trastos de Ganswindt...</i> Durante la misma secuencia, reaparecen <i>en su bautismo del aire</i> , elevándose sobre la ciudad de Koenigsdorf.	 En una segunda entrada, en la cuarta secuencia, se presenta un solo actor de espaldas, visible de medio cuerpo, encaramado a una ventana situada sobre la figura decorativa de un delfín, a la que parece haber subido mediante la escalera móvil a sus pies.
	S. V	Entran <i>a pie</i> , de regreso a su ciudad, dando fin a la cuarta secuencia y comienzo a la quinta. Se describen <i>sucios y arrugados como unos vagabundos</i> . Finalmente, los tres amigos aparecen <i>humillados</i> .	 Los tres reaparecen a pie al comienzo de la quinta secuencia. Max y Gustav: muy abatidos, decaídos, cabizbajos, encogidos de hombros y con la mirada al suelo. Leopold, más sereno y pensativo, con la cabeza erguida y la mirada lejos, hacia el cielo.  Al final de la quinta, los tres se muestran tristes, serios. Gustav de espaldas, Max y Leopold de frente y encogidos.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA		CÓDIGOS			
ROL	SECUENCIA	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
HEROES	S. IV y V	<p>GUSTAV, MAX Y LEOPOLD</p> <p>Los tres actores hacen su entrada en escena en la situación inicial, común a las dos secuencias: se presentan de forma sigilosa, sin ser vistos, pero en la imagen se muestran abiertamente a través de la presentación de sus atributos.</p> <p>Al inicio de la secuencia 4, su entrada, también a escondidas, presenta un solo actor de espaldas, visible de medio cuerpo, encarado a una ventana.</p> <p>Durante la misma secuencia reaparecen, elevándose sobre la ciudad de Koenigsdorf en el <i>Flugapparate</i>.</p> <p>Comienzan la quinta secuencia a pie, por tierra. Al final de ella, los tres amigos aparecen tristes, serios y <i>humillados</i>.</p>	<p>Localizados al inicio de las dos secuencias en un trastero: espacio apartado y cerrado, desordenado y oscuro. El trastero está lleno de <i>aparatos maravillosos</i>: maquetas de aeronaves, papeles y el retrato de un ilustre.</p> <p>Al inicio de la secuencia 4, el héroe entra por una ventana situada sobre la figura decorativa de un delfín.</p> <p>Entran en la quinta secuencia <i>sucios y arrugados como unos vagabundos</i>. Max y Gustav: muy abatidos, decaídos, cabizbajos, encogidos de hombros y con la mirada al suelo. Leopold, más sereno y pensativo, con la cabeza erguida y la mirada lejos, hacia el cielo. Al final de la quinta, Gustav se muestra de espaldas, Max y Leopold de frente y encogidos.</p>	<p>Hacen su entrada en el espacio del edificio académico apartado, representado como un trastero. La academia se muestra como lugar donde se almacenan desordenadamente y olvidan conocimientos pasados, sueños y tesoros de la historia de las ciencias.</p> <p>La entrada en escena del héroe al inicio de la cuarta secuencia se representa a través de un solo actor de espaldas, visible de medio cuerpo, encarado a una ventana.</p> <p>Durante la cuarta secuencia, los personajes aparecen en un espacio exterior, libres y alegres, se elevan distanciándose del suelo, de la ciudad de Koenigsdorf y de sus habitantes. Pero regresan <i>sucios y arrugados como unos vagabundos</i>.</p> <p>Al final de la quinta secuencia, los tres amigos se muestran <i>humillados</i>.</p>	<p>Aeronaves y retrato = <i>Aparatos maravillosos</i>, proyectos y sueños de algunos personajes rechazados por la comunidad científica.</p> <p>Delfín= Presteza en las acciones. Su aparición refuerza las acciones venideras ya que, seguidamente, los protagonistas actúan de inmediato tras conocer la historia del Prof. Ganswindt.</p> <p>Los héroes en las alturas=personajes alegres que están por encima del resto de habitantes.</p> <p>Los héroes en tierra se presentan abatidos, cabizbajos, encogidos de hombros y con la mirada al suelo. Sin embargo, el aspecto esperanzado de Leopold y su mirada hacia el cielo afianzan su tenacidad y la calidez soñadora y más ligera de éste respecto a sus dos acompañantes. Estos matices son indicio de sus destinos diferentes y, más adelante, esta condición diferente lo distancia de ellos.</p>	<p>El aspecto de algunos de los prototipos presentes en la ilustración es similar al de aquellos primeros ensayos para construir una máquina voladora:</p>  <p>El modelo de la izquierda se asemeja a la maqueta de Stringfellow⁴⁵, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>El modelo de la izquierda se asemeja al proyecto de helicóptero a vapor realizado por Forlanini en 1877⁴⁶, representado en la imagen central, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>El delfín es un elemento con carga simbólica en jeroglíficos y emblemas⁴⁷.</p>  <p>Algunos de los elementos que componen el <i>Flugapparate</i>, presentado en la ilustración de la izquierda, provienen de las imágenes centrales, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha), pertenecientes a globos dirigibles diseñados a finales del siglo XIX y principios del XX.</p>  <p>La hélice está inspirada en el motor eléctrico experimentado en 1883 para el dirigible de Gaston y Albert Tissandier⁴⁹.</p> <p>El timón a modo de cometa está documentado en el "Nulli Secundus 1" (1907), primer dirigible del ejército Británico proyectado por Samuel Lody⁵⁰.</p> <p>El aspecto en relieve del cableado bajo la tela se asemeja al del dirigible rígido Schütte-Lanz S.L. 1 (1912)⁵¹.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA	
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen
HEROES	S. VI	LEOPOLD En el comienzo de la acción, al inicio de la secuencia 6, el héroe se presenta exaltado por sus propios pensamientos ante el reto de volar, y gritando de contento.	 Dejando a sus espaldas una puerta abierta y una habitación oscura de donde sale. Se muestra feliz, en camión, llevando una luz en su mano izquierda alzada y con el dedo índice de la derecha levantado.
	S.VIII	En la secuencia 8 intercalada, Max y Leopold son expulsados y su aparición en la escena es en octubre, con incasantes lluvias.	 En la secuencia 8 el héroe se presenta a pie, empapado y encogido. En una ciudad gris de calles encharcadas, bajo la lluvia de una densa nube gris oscuro.
	S. VI	En la consecución de la secuencia 6 reaparece Leopold: <i>arrojaba absorto flores desde el acantilado.</i>	 En la consecución de la secuencia 6 Leopold se presenta en el límite de un acantilado lanzando flores al mar.
	S. IX	En la s. 9 intercalada, el héroe se describe en soledad.	
	S. VI	En la continuidad de la s. 6, una vez finalizado el quinto y último prototipo, el protagonista parece inquieto: <i>no pudo descansar aquella noche.</i> Y, ya en la escena final de esta secuencia, ascendiendo al cielo frío con la luz del alba.	 En la continuidad de la s. 6, una vez finalizado el n° 5, el héroe se muestra en un interior, acompañado sólo por este último modelo al fondo, dando vueltas cerca de un yunque y lo que parece el mango de un martillo, y de una botella y una vela sobre un cajón de madera.
	S. VI BIS	LEOPOLD El héroe no entra en escena y desaparece desanimado.	
S. VII	GUSTAV El narrador no resalta su entrada en escena: se mostraba muy atento con Thyra.	 En la ilustración también se muestra atento a su nueva compañera.	 En la escena final, Leopold entra sonriendo, surcando el cielo y arrojando rosas desde el modelo N° 5, <i>Schwalbe</i> . Se representa desde lo alto, con la luz del amanecer en la cara, por encima de la bruma, entre la cual se aprecia un oscuro paisaje con granjas y árboles sin hojas.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA		CÓDIGOS				
ROL	SECUENCIA	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL		
HEROES	S. VI, VIII y IX	LEOPOLD	En el comienzo de la acción, al inicio de la secuencia 6, el héroe se presenta exaltado por sus propios pensamientos ante el reto de volar, y gritando de contento.	Entra en la S.6 dejando a sus espaldas una puerta abierta y una habitación oscura de donde sale. Se muestra feliz, vestido con camisa de dormir, llevando una palmaria levantada en su mano izquierda alzada y con el dedo índice de la derecha levantado.	Como héroe-buscador de la secuencia 6, Leopold abandona la oscuridad de la localización anterior y entra en escena despierto, ligero, ágil y seguro de conseguir éxito en sus planes.	Vela = La vida del hombre y la luz de la razón ⁵² , elocuencia ⁵³ . Brazo con la antorcha en la mano = Luz que ilumina lo que oculta la oscuridad. En la ilustración, Leopold con la vela alzada en su mano ilumina la oscuridad de la noche, como la luz de su ingenio alumbra, con nuevas ideas y proyectos, la desilusión del fracaso pasado.	Esta entrada directa en la secuencia 6 resulta afín al modo en que aparecen los héroes-busca-dores en el esquema del cuento clásico.	
	S. VI					Mano con el dedo índice levantado = Constancia y firmeza necesarias para alcanzar un fin.	La representación de Leopold alzando la vela y la expresión de su mano, según el detalle de la izquierda, son motivos con fuerte carga simbólica, similares a otros empleados por la emblemática, como muestran los detalles situados a la derecha: el brazo con la antorcha ⁵⁴ y la mano con el índice levantado ⁵⁵ .	
	S. VIII		En la secuencia 8 intercalada, el héroe es expulsado: se presenta a pie, bajo la lluvia empapado y encogido.	Su aparición en la escena tiene lugar en octubre, en una ciudad gris de calles encharcadas, bajo incesantes lluvias y una densa nube gris oscuro.	En la expulsión del héroe de la secuencia 8 Leopold hace su entrada serio, entristecido, acorde a la situación que se desarrolla.	La escena otoñal en la S.8 y la nube gris oscuro = Tristeza y problemas asociados a la pérdida de Gustav como auxiliar, la expulsión y la interdicción.	  	
	S. VI			En la consecución de la secuencia 6 reaparece arrojando flores al mar desde el acantilado.		Flores cortadas= Fugacidad de los placeres de la vida. Las flores que Leopold arroja al mar durante la S. 6 hacen alusión a la brevedad de la vida, que transcurre rápida intentando alcanzar sueños fugaces.	  	
	S. IX		En la s. 9 intercalada, el héroe se presenta en soledad.	En la S. 9 el héroe no es representado.		La entrada en escena del héroe de la s. 9, solitario y sin amigos, no es representada	Las flores cortadas son un elemento presente en la emblemática ⁵⁷ .	
	S. VI		En la continuidad de la S. 6, una vez finalizado el nº 5, el quinto y último prototipo, el protagonista parece estar inquieto. Y, ya en la escena final de esta secuencia, ascendente al cielo frío con la luz del alba. Se representa desde lo alto, por encima de la bruma, entre la cual se aprecia un oscuro paisaje con granjas y árboles sin hojas.	En la S. 6, el héroe se acompaña de un yunque y de lo que parece el mango de un martillo, y de una botella y una vela sobre un cajón de madera.	Al final de la S.6, con el nº5, Leopold entra en escena y se aleja del suelo y de su oscuridad; se encuentra por encima del resto de habitantes, a los que finalmente sobrevuela.	Yunque= Constancia y templanza. El yunque simboliza la capacidad para aguantar los golpes de la fortuna adversa y esperar el momento oportuno, del mismo modo que el yunque soporta los golpes del martillo sin alterarse. Paralelamente, en este caso, en el que el martillo ya descansa, se puede interpretar su aparición como referencia a la tenacidad y resistencia de Leopold, que ha culminado su labor tras soportar las adversidades del pasado. En la escena final Leopold vuela como una golondrina, <i>Schwabe</i> , en libertad. Victorioso=Se muestra en las alturas e iluminado por el Sol del amanecer. Rosas = Vigor perpetuo. Las rosas cortadas de la ilustración son un símil de la fugacidad de la victoria, haciendo también referencia al sacrificio de los héroes. Por encima de la bruma, entre la cual se aprecia un oscuro paisaje con granjas y árboles yermos.	La representación del yunque ⁵⁸ junto a Leopold, según el detalle de la izquierda, es un elemento recurrente en la emblemática, como muestra la imagen situada a la derecha. Las rosas son un elemento presente en emblemática ⁵⁹ , con fuerte carga simbólica utilizada también durante el siglo XX en cartelería para anunciar eventos relacionados con la aviación. La representación de Leopold en la escena final es similar al del Cartel del <i>Festival o Meeting d'Aviation de Nice</i> celebrado en 1910 ⁶⁰ , como muestra la imagen central, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).	
S. VI BIS		El héroe desaparece desanimado.	El héroe no aparece en escena.	El héroe desaparece cuando abandona sus sueños.	El héroe no es representado = Sin tentativa no hay héroes.	-		
S. VII	GUSTAV	Atento con Thyra.	No resalta su entrada.		Héroe clásico, interesado por la princesa = Héroe secundario.	-		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
HÉROES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES	
LEOPOLD	SÉMICO	NOMBRE	Leopold = Prosopónimo compuesto de «Luit» (pueblo) y «pold» (audaz, valiente): Valiente con el pueblo o la gente.
		ASPECTO	El inicio presenta al héroe niño a través de una infancia solitaria, parcialmente dichosa y expresada mediante contrastes (la rígida indumentaria destaca frente a su aspecto jovial en libertad). Secuencias I, II y III: el héroe es un joven desdichado, sometido a la voluntad y rigidez paternas. La evolución de la trama conlleva un evidente cambio en su aspecto, la separación del padre y su posterior desaparición le permiten deshacerse de la rigidez de su indumentaria. Pasa a ser un joven erguido, con ropa deportiva, clara, llamativa y con gorra de visera. Secuencias VI, VIII y IX: representación de una actitud científica y positivista, de aspecto deportivo, innovador, guiado por la observación y la intuición sensible. Representación de un carácter laborioso, optimista y entusiasta, que supera los momentos de decaimiento. Sin embargo, el posible final de la secuencia VI BIS, en contraposición al de la S.VI, se nombra el aspecto desanimado del héroe por el abandono de su empresa.
		HÁBITAT	La infancia se acompaña de golondrinas y árboles con hojas y flores indicio temporal de la estación primaveral o estival. La vieja mansión paterna, cuyas rejas limitan la infancia de Leopold, representa el hogar y la familia. Secuencias I, II y III: la luminosidad del espacio exterior de la infancia contrasta con la situación de juventud en el interior de la casa paterna, frío y oscuro. Separado del padre, el héroe se presenta en un entorno luminoso, libre y agradable. Secuencias VI, VIII y IX: en el inicio de la secuencia VI, la luminosidad del espacio exterior y la aparición de golondrinas, insectos y pequeños artefactos voladores remiten, tanto por su vitalidad como por su alusión al vuelo, a la situación inicial que da comienzo al relato con el retrato de infancia. La representación del hábitat y su vegetación refleja variaciones: las acogedoras estaciones primaverales o estivales dan paso a un otoño hostil. El aspecto zoomorfo y las aves que inspiran los prototipos diseñados por el héroe resultan gradualmente más ligeros: Los nombres de los modelos se refieren a aves que se corresponden con su aspecto. El <i>Nº 1, Drachenvogel</i> : En alemán <i>drachen</i> (cometa o dragón) y <i>vogel</i> (pájaro). <i>Drachenvogel</i> , o pájaro-dragón, es un animal legendario; <i>Nº2, Perroquet</i> =Loro en francés; <i>Nº3, Juggans</i> : Del alemán jung (joven) y gans (ganso); <i>Nº4, Uhu</i> : En alemán búho real; <i>Nº5, Schwalbe</i> : En alemán golondrina. Los calificativos del aspecto de los primeros prototipos denotan la falta de experiencia del héroe: El <i>Nº 1</i> , engendro y artístico, asocian al prototipo con algo mal concebido o monstruoso pero estético o gracioso. El <i>Nº2, imponente y estúpido</i> , asocian al prototipo con algo grandioso pero inútil. Progresivamente, las localizaciones se alejan cada vez más del punto de partida del héroe, la ciudad de Koenigsdorf, y de la población, a la que finalmente sobrevuela. En el final alternativo de la secuencia VI BIS, el espacio del taller abandonado refuerza la ausencia del héroe. El entorno de tierra árida y yerma es acorde a la actitud hostil del pueblo y sus habitantes.
		ENTRADA EN ESCENA	Secuencias I, II y III: durante la S.I se muestra como héroe-víctima: un joven poco experimentado, herencia del progenitor que, sin embargo, por el modo de mirar por la ventana, parece esperanzado. El ambiente oscuro y el trájín de la estación secundan la confusión y el estatismo de Leopold. Al pasar a ser el héroe-buscador de la S. II, entrando en bicicleta, adquiere dinamismo asociado a la velocidad y al movimiento de avance. En el proceso de transición hacia la S. 3, la desnudez y soledad durante el baño le imprimen ligereza y vulnerabilidad al héroe. Al final de la S. III Leopold ha incrementado todavía más el movimiento y entra en ella victorioso sobre una motocicleta. El gesto amistoso de Gustav, Max y Leopold es un avance de la amistad y el estrecho lazo afectivo que se establecerá, especialmente, entre los dos últimos. Secuencias VI,VIII y IX: como héroe buscador de la S.VI, Leopold abandona la oscuridad de la localización anterior y entra en escena despierto, ligero, ágil y seguro de conseguir su sueño. En la expulsión del héroe de la S.8 intercalada, Leopold hace su entrada serio, entristecido, acorde a la situación que se desarrolla. Al final de la S. VI, con el <i>nº5</i> , Leopold entra en escena y se aleja del suelo y de su oscuridad; se encuentra por encima del resto de habitantes, a los que finalmente sobrevuela. Sin embargo, en el final alternativo de la secuencia VI BIS, el héroe desaparece si abandona sus sueños.
	SIMBÓICO	NOMBRE	En S. VI BIS, la comunidad no da identidad alguna al héroe y no lo llama por su nombre. El calificativo de <i>forastero</i> es un signo de la desconsideración del héroe por parte del resto de habitantes: un personaje ajeno y fuera de lugar.
		ASPECTO	En la infancia se acompaña de una colorida cometa, indicio de la afición posterior del protagonista por los artefactos voladores = Juego, ligereza y libertad. Secuencias I,II y III: la rigidez de la juventud junto al padre angustia a Leopold=Botón desabrochado de su bata. Leopold sostiene un libro en sus manos. Como alternativa al juego encuentra en este elemento las enseñanzas con las que superar la situación que padece. Como personaje afín a la cultura también los incorpora al viaje. Libros = Sabiduría y evasión. El aspecto en la partida del héroe plantea una dualidad: El peso de la tradición y la familia, ejemplificado en la indumentaria oscura, la levita de su padre, la chistera y el pesimismo de la docena de corbatas negras. Frente a la ligereza de equipaje, exiguo y en un baúl de mimbre, y al optimismo de las dos corbatas blancas. En su transformación definitiva se intercambian dos accesorios significativos: se deshace de la encorsetada tradición (pecheras acartulinadas) ejemplificada en la dureza de la figura paterna y se hace con un sombrero panamá de fina paja trenzada, expresión de lo exótico, sofisticado y de apariencia ligera y refinada. Secuencias VI: el lapicero hace referencia a la etapa de proyección y el berbiquí a la de construcción, signos ambos del proceso de ideación y construcción correspondientes a la actitud científica y positivista del héroe.
HÁBITAT		Durante la infancia, el héroe se presenta en el espacio abierto y aparecen golondrinas = Por su temperamento migratorio, esta figura indica viaje, ligereza, libertad y movimiento, indicio del posible desenlace de la historia, pues su último invento llevará el nombre de <i>Schwalbe</i> . Secuencias I, II y III: durante su juventud en la mansión = Solidez y hermetismo. Autoconocimiento. "El reflejo del abismo es el tradicional aforismo «conócete a ti mismo»". En su soledad, Leopold se conoce a sí mismo. Tras el viaje y la separación paterna, aparece rodeado de la presencia de ciclistas y animales veloces que simbolizan progreso y movimiento. Secuencia VI: los calificativos dados a los modelos diseñados por el héroe resultan gradualmente más ligeros: El <i>Nº 1</i> , es "panzudo" y se compara con el plomo = Pesadez; el <i>Nº 2</i> es más <i>liviano</i> que el anterior; el <i>Nº 3</i> es alegre; el <i>Nº 5</i> es <i>una maravilla prometedora de esbeltez y aerodinámica</i> =Ligereza. En el final alternativo de la secuencia VI BIS, el dibujo de golondrinas abandonado en la pared podría ser un signo del proyecto, acaso no alcanzado.	
ENTRADA EN ESCENA	Secuencias I, II y III: como héroe-víctima hace su entrada sentado en el vagón de tren y pasa enseguida a la posición erguida en la estación, indicio de su inminente paso a héroe-buscador de la S. II, donde se muestra a la carrera sobre una bicicleta, indicio de progreso. El cambio definitivo del héroe se produce en un entorno oscuro, de luto por la muerte de su padre, en noviembre, época de cambio y transformación hacia un posterior renacimiento. La claridad y recogimiento del cuerpo de Leopold tomando un baño también remiten a la purificación previa al renacimiento. Su transformación en la S. 3 hace manifiesta su afición por el motociclismo: una práctica asociada al movimiento, al avance que define al protagonista y, una vez más, su inclinación por el progreso. Secuencias VI, VIII y IX: en la S. VI entra en escena alzando una vela con su mano, simbolizando la vida del hombre, la luz de la razón y la elocuencia. Leopold ilumina la oscuridad de la noche, como la luz de su ingenio alumbra con nuevas ideas y proyectos la desilusión del fracaso experimentado. Y la otra mano, también alzada, la muestra con el dedo índice levantado, simbolizando su constancia y firmeza necesarias para alcanzar las buenas cosas. La escena otoñal en la S. VIII y la nube gris oscuro, simbolizan la tristeza y los problemas asociados a la pérdida de Gustav como amigo (auxiliar) y la prohibición de continuar con su empresa. En la S. IX intercalada, la entrada en escena del héroe solitario y sin amigos no es representada= El héroe solitario no es representado. Las flores cortadas y lanzadas desde el acantilado en su incorporación a la S. VI hacen referencia a la fugacidad de la vida que transcurre intentando lograr su sueño. Y la aparición del yunque, casi al final de la misma, símbolo de constanza y templanza, alude a la capacidad del héroe para aguantar los golpes de la fortuna adversa y esperar el momento oportuno, del mismo modo que el yunque soporta los golpes del martillo sin alterarse. Paralelamente, en este caso, en el que el martillo ya descansa, se puede interpretar su aparición en referencia a la tenacidad y resistencia de Leopold, que ha finalizado su labor, tras soportar las adversidades del pasado. En la escena final Leopold vuela como una golondrina, <i>Schwalbe</i> , en libertad; como un héroe victorioso, en las alturas e iluminado por el sol, en un amanecer sobre las nubes. Por encima de la bruma, entre la cual se aprecia un oscuro paisaje con granjas y árboles sin hojas. Las rosas cortadas y lanzadas por Leopold desde el cielo al final de la secuencia simbolizan la fugacidad de la victoria y sacrificio de los héroes. El héroe que abandona y no es representado en la S. VI BIS, hace alusión al hecho de que sin intentos ni errores no hay héroes.		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		INTERPRETATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES			
HÉROES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS	
LEOPOLD	SÉMICO	NOMBRE	(Héroe = Identidad individual) (Héroe = Audaz con la gente) El nombre propio del héroe, Leopold, subraya el carácter del personaje, que a lo largo del relato llevará a cabo acciones poco usuales sin temor al riesgo y sin contemplar las dificultades y la mala aceptación por parte del resto de la gente.
		ASPECTO	(Héroe = Transformación) El héroe es un individuo joven cuyo aspecto, acorde al estado anímico, evoluciona paralelamente a la trama. (Libertad Vs. Tradición) Dualidad en el aspecto: jovial y libre en la infancia se vuelve triste en su juventud, al ser sometido a la tradición. La separación paterna le permite renovarse y adoptar nuevamente un aspecto progresista y entusiasta. (Héroe desanimado = Héroe invisible) En el posible final alternativo, según el cual Leopold abandona su empresa, se nombra el aspecto desanimado, pero no es representado.
		HÁTITAT	Las variaciones en el hábitat acompañan al personaje y al tono de la trama. (Espacio favorable = Espacio luminoso, abierto, cálido, vital) La infancia o las situaciones favorables al comienzo de la acción se plantean en acogedoras estaciones primaverales o estivales, en espacios exteriores luminosos, libres y agradables, con árboles, con hojas y flores, en presencia de golondrinas, insectos y pequeños artefactos voladores, alusivos a la vitalidad y al vuelo. (Espacio hostil = Espacio oscuro, cerrado, frío) El espacio oscuro, frío y cerrado, se corresponde con el momento de dificultad y sumisión a la autoridad. (Héroe = Espacio aéreo = Ligereza) En el desarrollo de la trama, el héroe tiende hacia los lugares más lejanos y ligeros. Mediante un distanciamiento progresivo de su casa paterna y su ciudad, alejándose del pueblo y de sus habitantes, hasta alcanzar el cielo. También los prototipos diseñados por el héroe para alcanzarlo son gradualmente más sofisticados y ligeros. (No héroe = Espacio árido, yermo) En el final alternativo de la secuencia 6 BIS, el espacio del taller abandonado refuerza la ausencia del héroe. El entorno de tierra árida y yerma concuerda con la actitud hostil del pueblo y sus habitantes.
		ENTRADA EN ESCENA	(Héroe = Movimiento progresivo-Ascensión) La manera en que el héroe entra en escena acompaña al desarrollo de la historia, adquiriendo progresivamente mayor movimiento y altitud: de héroe-víctima sentado en el tren pasa a héroe-buscador en bicicleta. Más adelante se muestra como héroe victorioso en motocicleta y en la escena final el héroe entra triunfante, en avión. (Héroe = Libertad) Su desnudez y soledad aluden, por un lado, a la definitiva separación del vínculo paterno y subrayan el estado de vulnerabilidad en que se encuentra el héroe; por otro representa la ligereza y la liberación que ello supone, en contraposición a la rígida pesadez impuesta por el padre. (No Soñar = No Volar = No héroe) En el final alternativo el héroe abandona su sueño, se desconoce su aspecto pues desaparece de escena en la noche. La ausencia de imagen fortalece la idea de desaparición del héroe o del héroe inexistente.
		SIMBÓLICO	NOMBRE
	ASPECTO		(Pesadez Vs. Ligereza) Desde el comienzo del relato y a lo largo de su evolución, los elementos relativos al aspecto, la indumentaria y los accesorios de los que se acompaña el héroe parecen tener cargas simbólicas contrarias: De una parte se muestran aquellos elementos a los que el héroe se encuentra sometido y que evocan rigidez, pesimismo, el peso de la tradición y la familia (botón desabrochado de su bata, indumentaria oscura, levita de su padre, chistera, corbatas negras, pecheras acartulinadas). Del otro lado, aquellos elementos que le resultan atractivos, a los que tiende el héroe, y denotan ligereza, evasión, optimismo, refinamiento y juego (cometa, libros, baúl de mimbre, corbatas blancas, sombrero panamá de fina paja trenzada). (Héroe = Método científico) Algunos elementos (el lapicero en su oreja o el berbiquí en la mano) son signos del proceso de ideación y construcción conforme a la actitud científica y positivista del héroe.
	HÁTITAT		(Pesadez y estatismo Vs. Ligereza y movimiento) El hábitat que rodea al héroe desde el comienzo del relato también concentra elementos significativamente opuestos: La mansión inicial refuerza la solidez y el hermetismo de la autoridad paterna. Otros elementos denotan libertad, viaje y movimiento: los animales veloces, los ciclistas, los calificativos dados a los modelos diseñados por el héroe y que resultan gradualmente más ligeros; o las golondrinas que inician y finalizan el relato, presentes incluso en un dibujo abandonado en el taller de Leopold, como un proyecto acaso no alcanzado. (Héroe = Autoconocimiento) En soledad, se presenta acompañado de un espejo con su propio reflejo, apuntando al conocimiento de sí mismo.
	ENTRADA EN ESCENA		(Héroe = Progreso) La entrada en escena del héroe incluye datos significantes que refuerzan el desarrollo del relato: como héroe-víctima sentado, en su evolución hacia héroe-buscador pasa a la posición erguida y, más adelante, hace su entrada en bicicleta, en motocicleta o en avión, elementos éstos indicio de progreso. (Héroe = Renacimiento) La transformación del héroe se produce en un entorno oscuro (de luto por la pérdida del padre), en una época (noviembre) que evoca un posterior renacimiento, anticipando el renacer del héroe y su paso de la oscuridad hacia la luz. La claridad y recogimiento del cuerpo de Leopold tomando un baño también remiten a la purificación previa al renacimiento del héroe, resurgiendo de ello un personaje de aspecto esperanzado y optimista. (Héroe = Positivismo) Leopold se acompaña de elementos ligados a la razón o la elocuencia (vela en su mano), a la constancia y la firmeza en la consecución de sus logros (mano alzada con el dedo índice levantado) y, también, a los problemas de la vida (nube gris oscuro) y su capacidad para aguantar los golpes de la adversidad y esperar el momento oportuno (yunque y martillo); encarnando así el modelo moderno de hombre progresista y el positivismo vigente en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. (La soledad y el olvido del héroe) El héroe solitario no es representado ni visible. (Alcanzar sueños = Sacrificio) Las flores y rosas cortadas y lanzadas por Leopold desde el acantilado y desde el cielo, ya al final de la secuencia, simbolizan la fugacidad de la vida y de la victoria y el sacrificio de los héroes. (El arte de volar = <i>Era de la aviación</i>) La ascensión del héroe en la escena final, como una golondrina, en el amanecer sobre las nubes (Aurora homérica) y el oscuro paisaje de la tierra retrata la libertad total del héroe y la culminación de su ideal individual superando la hostilidad e incompreensión del resto. Todo ello hace alusión a los comienzos de la <i>Era de la aviación</i> , un mundo ansiado y conseguido, en la que nuestro héroe encarna el anhelo común y continuado de la humanidad por volar y el reto que supuso alcanzarlo. (Historia de los errores) El héroe que abandona y no es representado en la S. 6 BIS hace alusión al hecho de que sin intentos ni errores no hay héroes.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
HÉROES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES	
LEOPOLD	CULTURAL	NOMBRE	Leopold= Nombre germánico común en la realeza medieval.
		ASPECTO	<p>Influencias del cuento clásico: el héroe forma parte de la situación inicial, junto con la definición espacio-temporal y la composición de la familia. Otros rasgos comunes son el crecimiento rápido del héroe y la próspera situación inicial de la niñez, que sirve como fondo de contraste a la situación hostil de la juventud.</p> <p>Secuencias I, II y III: la indumentaria de Leopold se asemeja a la de personajes pertenecientes a la revista del siglo XIX, <i>La Ilustración Española y Americana</i>, consultada y registrada por el autor en su cuaderno.</p> <p>Durante la infancia, el héroe vuela una cometa: La cometa, como máquina voladora más pesada que el aire elemental, fue objeto de estudio y estuvo presente desde los primeros desarrollos en el contexto de la aeronáutica y la aerodinámica. El australiano Lawrence Hargrave (1850-1915), el escocés Alexander Graham Bell (1847-1922) o el alemán Otto Lilienthal (1848-1896) son ejemplos de ello. Este objeto, procedente de la cultura popular, se incorporó a la cultura científica a partir de mediados del siglo XVIII y permaneció en ella hasta mediados del XX.</p> <p>El autor incluye junto al personaje un libro, elemento con fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos.</p> <p>Secuencias VI, VIII y IX: la indumentaria de dormir de Leopold se inspira en la de otro personaje perteneciente a una litografía de Honoré Daumier, <i>A disturbed night</i> de 1847, consultada y registrada por el autor en su cuaderno. Y algunos de los elementos de su indumentaria deportiva se inspiran en imágenes fotográficas, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno, que retratan a pioneros de la aviación de finales del siglo XIX y principios del XX (John Cyril Porte, Bert Acosta, Walter R. Brookins o uno de los hermanos Caudron).</p>
		HÁBITAT	<p>Secuencias I, II y III: el autor incluye en el hábitat del personaje elementos como el libro o el espejo: con fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos.</p> <p>Secuencias VI, VIII y IX: dos de los pequeños artefactos voladores ideados por Leopold al principio de la S. VI se inspiran en prototipos reales, consultados y registrados por el autor en su cuaderno, y se corresponden con un pequeño aparato concebido por Alphonse Pénaud, el <i>Planophore</i> (1871), y con el monoplano de Stringfellow (1848). Estos inventores hicieron, en el siglo XIX, algunos de los primeros esfuerzos por construir una máquina voladora.</p> <p>La apariencia del modelo <i>nº 7</i> del relato posee ciertas similitudes con la descripción de modelos reales construidos entre los años 1891 y 1897 por Clément Ader, figura de importancia clave en la resolución del problema de los aparatos voladores, considerado <i>Padre de la Aviación</i>.</p> <p>También el <i>nº 3</i> del relato, fabricado con cañas y tela, se ensayó en un parque durante el periodo otoñal, al igual que Ader, quien el 9 de octubre de 1890 en el parque de Armanvilliers, ensayó su primer modelo, al que llamó <i>Éole</i>, cuyas alas estaban construidas con juncos y seda. E, incluso, la apariencia del modelo se asemeja a la del dibujo del prototipo real, consultado y registrado por el autor en su cuaderno.</p> <p>Las imágenes secuenciales relativas a las posiciones del vuelo de las aves que aparecen en el hábitat de Leopold hacen referencia a ciertos estudios del momento: las aves siempre fueron el medio inspirador en el intento humano por volar. Pero fue a finales del siglo XIX cuando aparecen estudios con rigor científico en torno a la observación del vuelo animal. Entre algunos de ellos destaca la obra de Etienne Jules Marey, <i>La máquina animal</i> (1873), en cuyos estudios empleó las fotografías secuenciales de las aves en vuelo, donde se apreciaba la relación continua del movimiento de sus alas. La cronofotografía fue otro de los novedosos sucesos que acompañó al cambio de siglo. Imágenes semejantes se encuentran en ilustraciones de <i>La Ilustración Española y Americana</i>, consultada por el autor, donde se representan los clichés obtenidos mediante el "fusil fotográfico" inventado por Marey.</p> <p>La apariencia del modelo <i>nº 5</i>, <i>Schwalbe</i>, se asemeja al <i>Primer Rumpler Taube</i> (1910-1912). El nombre de Taube procede de su silueta similar al de la palomas al igual que el del relato se aproxima a la de una golondrina. El modelo fue muy apreciado por su acreditada estabilidad en vuelo, proporcionada por sus alas construidas según el principio de autoestabilidad inspirado en la naturaleza. "El avión Rumpler-Taube fue el más popular de los aviones utilizados en Alemania antes de la Primera Guerra Mundial, impresionando al público favorablemente por su belleza de formas." Paralelamente, también el <i>Schwalbe</i> es calificado como <i>hermoso nº 5. Una maravilla prometedora de esbeltez y aerodinámica</i>.</p> <p>Algunos de los elementos que se aprecian en la ambientación del taller tras la partida de Leopold se inspiran en una imagen fotográfica que ilustra el lugar de trabajo para mujeres en el principio de la industrialización en Alemania, hacia finales del siglo XIX, consultada y registrada por el autor.</p> <p>A lo largo de la secuencia 6 construye cinco artefactos voladores cuyo nombre y aspecto y son vocablos relacionados con difentes aves. Percy Sinclair Pilcher, pionero británico de la aviación e investigador del vuelo sin motor a fines del siglo XIX, construyó varios planeadores que también bautizó como: The Bat (El Murciélago), The Beetle (El Escarabajo), The Gull (La Gaviota) y The Hawk (El Halcón).</p>
		ENTRADA EN ESCENA	<p>Secuencias I, II y III: el aspecto de la bicicleta con la que el héroe hace su entrada se ajusta al modelo de <i>bicicleta con pedales de Michaux, llamada "sacahuesos"</i> (1861), un instrumento deportivo de moda para pasear por los parques públicos. Y el del aparato móvil creado por Leopold con el que se presenta nuevamente, a la primera motocicleta diseñada por el alemán Gottlieb Daimler en 1886.</p> <p>Secuencias VI, VIII y IX: la entrada directa en la secuencia 6 resulta afín al modo en que aparecen los héroes-buscadores en los cuentos clásicos.</p> <p>La entrada en la S. 8 intercalada, se asemeja a la de una imagen de J. J. Grandville, localizada en la <i>Vie privée et publique des animaux</i> (publicada entre 1840 y 1842), consultada y registrada por el autor.</p> <p>La representación de Leopold alzando la vela y la expresión de su mano, el yunque junto a él y las rosas cortadas son elementos con fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos. Y durante el siglo XX, las rosas son un elemento utilizado en la cartelería anunciadora de eventos relacionados con la aviación. La representación de Leopold entrando en la escena final es similar a la de un cartel consultado y registrado por el autor, anunciador del <i>Festival o Meeting d'Aviation de Nice</i>, celebrado en 1910.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES			
HÉROES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS	
LEOPOLD	CULTURAL	NOMBRE	(Realidad = Ficción) El uso de prosopónimos germanos de la época confiere verosimilitud al relato.
		ASPECTO	(Cuento clásico) Ciertos rasgos del héroe (formar parte de la situación inicial, junto con la definición espacio-temporal y la composición de la familia; o su crecimiento rápido y la próspera situación inicial de la niñez) están influenciados por el cuento clásico. (Realidad = Ficción) El aspecto del héroe es verosímil y documentado en las imágenes de autores (Honoré Daumier) y revistas ilustradas (<i>La Ilustración Española y Americana</i>) de la época en que transcurre la trama; y en los retratos de auténticos pioneros de la aviación de finales del siglo XIX y principios del XX. A través de algún elemento próximo al héroe (los libros), de clara referencia a la emblemática, el autor hace uso de la retórica visual del pasado. (Infancia héroe = Principio de la aviación) La cometa, presente en la niñez de Leopold, evoca metafóricamente los orígenes de la aviación, cuando este juego de la infancia procedente de la cultura popular se incorporó a la cultura científica.
		HÁBITAT	A través de algún elemento del entorno (espejo) que remite a las imágenes alegóricas de los emblemas, el autor hace uso de la retórica visual del pasado. (Mundo posible = Mundo imaginado) Ciertas localizaciones o características de los prototipos voladores descritos e ilustrados por el autor remiten a aquellos que en su día fueron ideados y construidos por algunos de los pioneros de la aviación: Percy Sinclair Pilcher, Stringfellow, Alphonse Pénaud, Clément Ader, Calingford, Wilbur y Orville Wright. (Realidad = Ficción) Las imágenes secuenciales que describen el vuelo de las aves forman parte del imaginario de finales del siglo XIX y evocan, por alusión a uno de los avances de la época (cronofotografía), el interés de Marey (extensible al héroe del relato) en demostrar la utilidad de analizar la analogía entre el comportamiento animal y sus aplicaciones al diseño de las nuevas máquinas. (Realidad = Ficción) Algunos de los elementos que se aprecian en la ambientación se inspiran en una imagen fotográfica que ilustra un hábitat de función y localización espacio-temporal ajustados a los de la trama.
		ENTRADA EN ESCENA	(Realidad = Ficción clásica) El modo de entrada en escena del héroe-buscador, similar al del cuento clásico, puede considerarse como la adaptación de este género a los sucesos de la época narrada, finales del siglo XIX, momento en que irrumpió en el panorama europeo, con su motocicleta, el alemán G. Daimler en 1885. El autor acentúa el valor simbólico de la imagen y acompaña las entradas en escena del héroe con algunos elementos recurrentes en emblemas (la vela alzada, gestos de las manos, el yunque y el martillo, las rosas cortadas) o utilizadas en la imaginería popular de los carteles alusivos a los comienzos de la aviación y que refuerzan el sentido de la trama.




ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
HÉROES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		
GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	SÉMICO	NOMBRE	Gustav Ernesto von Linden = Nombre propio. El significado de Gustav se deriva de Gautr ("Gauta") y stafr ("báculo": "aquel que sostiene a los gautas" o suecos del sur). El origen de Ernst, o Ernst, es el mismo que el de la palabra inglesa Earnest, que significa "serio" o "perseverante".	
		ASPECTO	En el inicio común a ambas secuencias se presentan como tres actores jóvenes, alegres e inquietos. Su aspecto desenfadado y su ropa colorida acompaña a su carácter. Se muestran tipificados según sus tres caracteres: Gustav es sofisticado, brillante, altivo; Max es sonriente, atento y servicial; Leopold es atento, reflexivo y educado. Secuencia IV: Unidad de actores alegres, inquietos y entusiastas en el papel de héroe. Su aspecto acompaña a su carácter. Max, hombre de letras, se muestra estudioso. Secuencia V: se presentan con ropa deportiva, acorde a la mentalidad activa y progresista de los jóvenes. Se muestran tipificados según sus tres caracteres: Gustav, sobresaliente, serio, altivo y atlético, ocupado en su apariencia y aspecto físico; Max, tranquilo y hedonista; Leopold, reflexivo, soñador y melancólico.	
		HÁTITAT	En el inicio común a ambas secuencias se encuentran: en un ambiente interior y solemne de academia, donde se guardan los conocimientos pasados o los tesoros de la historia de las culturas y se difunden los avances y el progreso de las ciencias. Y en la casa de Gustav: En un ambiente armónico, heterogéneo, mezcla muchos elementos y asocia a su anfitrión con la aristocracia centroeuropea del siglo XIX, el lujo, las comodidades, la tradición prusiana, las colonias y el mundo clásico. Secuencia IV: se presentan en ambientes agradables, exteriores abiertos y luminosos e interiores acogedores. Los elementos de la habitación del hotel asocian a Max con la burguesía adinerada, con el lujo, los viajes, la diversión, las colonias, el mundo clásico y el progreso. El ingenioso y refinado menú acompaña al tema del relato y tinta de humor la ilustración. Secuencia V: inicialmente, juntos en la galería balnearia, en un ambiente lúdico, conjunción de ocio y regeneración terapéutica. Lugar bello y saludable, mezcla de naturaleza, lujo y reposo. Más adelante separados: Gustav en un ambiente interior sofisticado, de esfuerzo y disciplina física, que le permita disfrutar de un cuerpo y un espíritu saludables. Max en un ambiente lúdico y placentero, relajado y exterior. Ambos lugares son públicos, a diferencia de Leopold, que se encuentra en la ventana de su habitación.	
		ENTRADA EN ESCENA	Hacen su entrada en el espacio académico apartado, representado en un trastero. La academia se muestra como lugar donde se almacenan desordenadamente y olvidan conocimientos pasados, sueños y tesoros de la historia de las ciencias. Secuencia IV: en el inicio se representa a través de un solo actor de espaldas, visible de medio cuerpo, encaramado a una ventana. Durante la secuencia, los personajes aparecen en un espacio exterior, libres y alegres, se elevan distanciándose del suelo, de la ciudad de Koenigsdorf y de sus habitantes. Secuencia V: regresan a escena <i>sucios y arrugados como unos vagabundos</i> . Y, al final de la misma, los tres amigos se muestran <i>humillados</i> .	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	En el inicio común a ambas secuencias la ropa y accesorios de los tres actores, elegantes y atrevidos, simbolizan la idea de progreso. Gustav enseña un bastón = Rectitud y verdad. Y lleva brillantes=Riqueza y superioridad. Secuencia IV: continúan con ropa elegante, informal y alegre, acorde a la mentalidad abierta y optimista, amiga del progreso. Max se rodea de libros=cultura. Secuencia V: los tres se muestran con ropa y accesorios deportivos que simbolizan el progreso y la acción. Sin embargo Gustav se muestra por encima de los otros dos componentes=Clase dirigente. La actitud y aspecto de cada uno de ellos se muestra tipificado de manera individual: Gustav = deporte + triunfo = Aristocracia; Max = cultura + placeres = Burguesía acomodada; Leopold = sueños + observación = Artista romántico.	
		HÁTITAT	En el inicio común a ambas secuencias la academia se muestra como fuente de conocimiento = Tradición + Innovación. Ciencia = Sueños (La lámpara-sol de Edison simboliza el logro de los sueños "Edison es el Julio Verne de lo real, ...") Secuencia IV: la frescura y luminosidad del espacio exterior en la terraza es acorde al estado vital de los jóvenes y al momento exaltado en el que se encuentran. La biblioteca se muestra como santuario del conocimiento pasado. Secuencia V: balneario = Cambio de aires y alejamiento del foco de problemas. Gustav se acompaña de un florete = Ligereza, flexibilidad; y de pesas = Fuerza y resistencia. Leopold desde la zona más alta, reforzando el carácter soñador y reflexivo. Las gaviotas que lo acompañan inciden en los significados: ligero, vuelo y libertad.	
		ENTRADA EN ESCENA	Secuencia IV y V: aeronaves y retrato = <i>Aparatos maravillosos</i> , proyectos y sueños de algunos personajes rechazados por la ciencia. Secuencia IV: delfín = Presteza en las acciones. Su aparición refuerza las acciones venideras ya que, seguidamente, los protagonistas actúan de inmediato tras conocer la historia del Prof. Ganswindt. Los héroes en las alturas se muestran como personajes alegres que sobrevuelan al resto de habitantes. Los héroes en tierra se presentan abatidos, cabizbajos, encogidos de hombros y con la mirada al suelo. Sin embargo, el aspecto esperanzado de Leopold y su mirada hacia el cielo, afianzan su tenacidad y la calidad soñadora y más ligera de éste respecto a sus dos acompañantes. Estos matices son indicio de sus destinos diferentes y, más adelante, esta condición diferente lo distanciará de ellos.	
	CULTURAL	ASPECTO	Secuencia IV y V: influencias del cuento clásico: Triplicación. El segundo nombre de Gustav, Ernesto (de origen germano), subraya el aspecto y condición del personaje. El motivo del bastón o vara que lo acompaña tiene una fuerte carga simbólica. Secuencia IV: la indumentaria de los tres amigos se inspira en la moda de un caballero francés de fin de siglo, perteneciente a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , y algunos de sus complementos remiten a otros pertenecientes a la revista, <i>La Ilustración Española y Americana</i> ; ambas consultadas y registradas por el autor en su cuaderno. Secuencia V: la actitud e indumentaria del héroe durante el baño se asemejan a los de personajes pertenecientes a la revista, consultada y registrada por el autor en su cuaderno, <i>La Ilustración Española y Americana</i> . También el oritóptero (ingenio volador antiguo) presente en la ilustración se asemeja al modelo diseñado por Teodoro Ignazio Capretti de la misma revista.	
		HÁTITAT	Secuencia IV y V: el autor incluye ciertos datos documentales sobre elementos presentes en el hábitat del héroe que aluden a la cultura del siglo XIX: el título de Khedive creado en 1867 y desaparecido en 1914, el entorno del aula, las lámparas del techo o ciertos avances de la historia y sus responsables, como el perfeccionamiento de la lámpara incandescente por Thomas Alva Edison y la máquina de vapor moderna de James Watt. Las imágenes que ilustran dichos datos se asemejan a otras, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno, presentes en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> y <i>La Ilustración Española y Americana</i> . Secuencia IV: el cilindro de cera fue uno de los primeros formatos de disco para fonógrafos a finales del siglo XIX. Algunos de los elementos elegidos para el entorno de la biblioteca se inspiran en una imagen que ilustra detalles de la catedral y la biblioteca de Savannah (América del Norte), pertenecientes a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> . Las imágenes de los aparatos voladores representados se asemejan a algunos de los modelos ideados por los precursores de la navegación aérea (<i>La máquina de Besnier</i> (1678), el <i>pájaro mecánico</i> (1891) de Gustave Trouvé, la máquina Resnier (c. 1788) y el <i>barco volador</i> (c.1670) de Francesco Lana), consultados y registrados por el autor en su cuaderno. Secuencia V: se recrea la época de las primeras asociaciones gimnástico-deportivas y su vinculación a la aristocracia y a las clases dirigentes. La actitud e indumentaria del figurante que practica la esgrima se asemeja al representado en la imagen perteneciente a la revista del siglo XIX, consultada y registrada por el autor en su cuaderno, <i>La Ilustración Española y Americana</i> .	
		ENTRADA EN ESCENA	Secuencia IV y V: influencias del cuento clásico: Las apariciones se producen en la situación inicial, de forma sigilosa e implican transgresión de la prohibición y alejamiento. El aspecto de algunos de los prototipos es similar al de aquellos primeros ensayos para construir una máquina voladora (la maqueta de Stringfellow o el proyecto de helicóptero a vapor realizado por Forlanini en 1877) y el del <i>Flugapparate</i> a globos dirigibles diseñados a finales del siglo XIX y principios del XX. El aspecto de la escalera móvil está documentado en la revista, <i>La Ilustración Española y Americana</i> . El delfín es un elemento con carga simbólica en jeroglíficos y emblemas.	
	GUSTAV	SÉMICO	ASPECTO	Su porte distinguido se ajusta a su condición aristocrática. El cambio de indumentaria, menos deportiva, coincide con su alejamiento de Leopold.
		SIMBÓLICO	ASPECTO	El gesto de Gustav, dirigido hacia su enamorada, es acorde a su nuevo interés, centrado en valores más tradicionales: su relación amorosa.
ENTRADA EN ESCENA			Héroe clásico, interesado por la princesa=Héroe secundario.	







ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES				
HÉROES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS		
GUSTAV, MAX Y LEOPOLD	SÉMICO	NOMBRE	(Héroe = Identidad de tres componentes) (Héroe = Dirigente y perseverante) El nombre propio de uno de los tres componentes, Gustav Ernst von Linden, realza el origen aristocrático y el carácter del personaje: Gustav o "aquel que sostiene a los gautas" (suecos del sur) y Ernst, "serio" o "perseverante".	
		ASPECTO	(Héroe = Vitalidad) En el papel de héroe, unidad de tres actores jóvenes, alegres, entusiastas e inquietos, de aspecto desenfadado y alegre vestuario que subraya su carácter. (Héroe = Progreso) Se presentan con ropa deportiva, acorde a la mentalidad activa y progresista. (Héroe = Individual) Los tres componentes se muestran tipificados según sus tres caracteres: Gustav, sobresaliente, atlético y pendiente de su apariencia y aspecto físico, es sofisticado, brillante, altivo, serio; Max, estudioso, hombre de letras, es sonriente, atento y servicial, tranquilo y hedonista; Leopold, soñador y melancólico, es atento, reflexivo y educado.	
		HÁTITAT	Las variaciones en los hábitats comunes acompañan al tono de la trama. (Academia = Pasado + Progreso) Son héroes inmersos en los ambientes académicos, rodeados de la seriedad de la cultura del pasado y los avances del progreso. (Héroe = Espacio luminoso, abierto, vital) Se presentan en ambientes agradables, exteriores abiertos y luminosos. En una terraza y en la galería balnearia, en un ambiente lúdico, conjunción de ocio y regeneración terapéutica. Lugar bello y saludable, mezcla de naturaleza, lujo y reposo. (Héroe = Individual) Los hábitats individuales se corresponden con ambientes acogedores, propios de una clase adinerada y subrayan los diferentes caracteres y estatus social de cada uno de ellos: (Gustav = Aristocracia) En la casa, en un ambiente heterogéneo que asocia a su anfitrión con la aristocracia centroeuropea del siglo XIX, las tradiciones prusiana y clásica. Y en el <i>Club Gimnástico</i> , en un ambiente asociado a la salud y el cuidado del cuerpo y el espíritu mediante el esfuerzo y disciplina física. (Max = Burguesía acomodada) En su hotel, de ambiente lujoso y refinado, asociado a la burguesía, la solvencia, los viajes, la diversión y el progreso; o en el entorno lúdico y placentero de un restaurante. (Leopold = Solitario) A diferencia de Gustav y Max, localizados en lugares públicos y en compañía, Leopold se encuentra aislado en su habitación.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Historia del olvido) La trastienda de la academia se muestra como lugar donde se almacenan desordenadamente y olvidan conocimientos pasados, sueños y tesoros de la historia de las ciencias. (Héroe visible Vs. Héroe invisible) Sus apariciones alternan lo visible y lo velado: Hacen su entrada en escena a hurtadillas y, acto seguido, reaparecen visiblemente sobrevolando en su hazaña voladora sobre los habitantes de Koenigsdorf. Entran nuevamente en escena como <i>vagabundos</i> . y salen de ella <i>humillados</i> .	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	Los elementos relativos al aspecto y a la actitud del héroe como unidad y los asociados a cada uno de sus tres actores componentes poseen cargas simbólicas concretas y diferenciadas que los tipifican como individuos: (Héroe=Progreso) El porte de los tres actores, elegantes, optimistas y atrevidos refuerza la idea de progreso. (Gustav = deporte + triunfo = Aristocracia) Atlético y asociado a la clase dirigente por la presencia del bastón (rectitud y verdad), los brillantes (riqueza y superioridad), por sobresalir de entre los otros dos componentes. (Max = cultura + placeres = Burguesía) Se asocia a los libros, a los placeres gastronómicos y al bienestar. Leopold = sueños + observación = Artista romántico.	
		HÁTITAT	(Academia = Pasado + Progreso) La academia se muestra como fuente de conocimiento, mezcla de tradición e innovación. (Ciencia=Sueños) El desarrollo técnico del siglo XIX materializó los sueños de generaciones anteriores. (Héroe = Espacio luminoso, abierto, vital) La frescura y luminosidad del espacio exterior en la terraza realza el estado vital y exaltado de los jóvenes. (Biblioteca = Conocimiento) La biblioteca se muestra como santuario del conocimiento pasado. (Balneario = Espacio revitalizador) El balneario funciona como espacio terapéutico propio para el cambio de aires y el alejamiento del foco de problemas. (Gustav = Flexibilidad y fuerza) Se acompaña de un florete (ligereza, flexibilidad, agudeza) y de pesas (fuerza y resistencia). (Leopold = Soñador y reflexivo) Se presenta en la zona superior, reforzando su carácter soñador y reflexivo. (Héroe = Ligerza) Las gaviotas que lo acompañan inciden en los significados: ligereza, vuelo y libertad.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Ciencia = Sueños) La entrada en escena del héroe se rodea de <i>aparatos maravillosos</i> (prototipos de aeronaves), proyectos y sueños de antiguos personajes rechazados por la comunidad científica. (Héroe = Presteza) El héroe aparece en presencia de la figura de un delfín (presteza en las acciones) y esta aparición refuerza la actitud venidera de los tres protagonistas que, seguidamente, entran en acción. (Cielo Vs. Suelo) Los héroes en las alturas se muestran como personajes alegres que sobrevuelan al resto de habitantes. Los héroes en tierra se presentan abatidos, cabizbajos, encogidos de hombros y con la mirada dirigida al suelo. (Leopold = Soñador) Sin embargo, el aspecto esperanzado de Leopold y su mirada hacia el cielo afianzan su tenacidad y luna calidad soñadora y más ligera de este respecto a sus dos acompañantes.(Leopold=Solitario) Estos matices son indicio de sus destinos diferentes y, más adelante, esta condición diferente lo distanciará de ellos.	
	CULTURAL	NOMBRE	(Realidad = Ficción) El uso de nombres germanos de la época hace verosímil el relato.	
		ASPECTO	(Cuento clásico) Influencias del cuento clásico: Triplicación. A través de algún elemento asimilado al héroe (bastón o vara), de clara referencia a la emblemática, el autor hace uso de la retórica visual del pasado. (Realidad = Ficción) El aspecto de los tres amigos se inspira en la moda de fin de siglo XIX, documentada en imágenes de la época en que transcurre la trama, pertenecientes a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> y a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> . Y también el aspecto del ornitóptero (ingenio volador antiguo) presente en la ilustración se asemeja al modelo diseñado por Teodoro Ignazio Capretti de la misma revista.	
		HÁTITAT	(Realidad = Ficción) Ciertos datos documentales sobre elementos presentes en el hábitat o asociados a sus figurantes, así como las imágenes que los ilustran, aluden a la cultura del siglo XIX y se asemejan a otras presentes en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> y en la revista del siglo XIX, <i>La Ilustración Española y Americana</i> . (Biblioteca = Santuario) Algunos de los elementos elegidos para el entorno de la biblioteca se inspiran en una imagen que ilustra detalles de la catedral y la biblioteca de Savannah (América del Norte) pertenecientes a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> . (Mundo posible = Mundo imaginado) Las imágenes de los aparatos voladores representados se asemejan a algunos de los modelos ideados por los precursores de la navegación aérea (<i>La máquina de Besnier</i> (1678), el <i>pájaro mecánico</i> (1891) de Gustave Trouvé, la máquina Resnier (c. 1788) y <i>el barco volador</i> (c. 1670) de Francesco Lana).	
		ENTRADA EN ESCENA	(Cuento clásico) Ciertos rasgos presentes en las apariciones del héroe (se producen en la situación inicial, de forma sigilosa e implican transgresión de la prohibición y alejamiento) son propios de la estructura del cuento clásico. (Realidad = Ficción) El aspecto de algunos de los prototipos es similar al de aquellos primeros ensayos para construir una máquina voladora (la maqueta de Stringfellow o el proyecto de helicóptero de Forlanini en 1877) y el del <i>Flugapparate</i> a algunos de los globos dirigibles diseñados a finales del siglo XIX y principios del XX. La escalera móvil está documentada en la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> . A través de algún elemento próximo al héroe (delfín), de clara referencia a los emblemas, el autor hace uso de la retórica visual del pasado.	
	GUSTAV	SÉMICO	ASPECTO	(Gustav = Aristocracia) Su porte distinguido se ajusta a su condición aristocrática. Su indumentaria evoluciona paralelamente a la trama, siendo menos deportiva al alejarse de Leopold.
ASPECTO			(Héroe = Tradición clásica) La atención de Gustav, enfocada hacia su enamorada, nos revela su nuevo interés centrado en valores más tradicionales: su relación amorosa, la familia, el linaje.	
SIMBÓLICO		ENTRADA EN ESCENA	(Héroe clásico = Héroe secundario) La entrada del héroe interesado por la princesa no resalta a este personaje.	




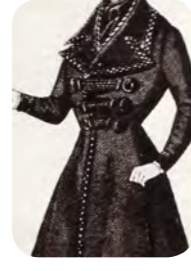

- 1 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, p. 537.
- 2 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVI. Núm. 2. Madrid 8 de enero de 1872, p.1.
- 3 BRUNET Y VIADERA, Gaspar. *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*. Barcelona: Feliu y Susanna, 1910, p. 36.
- 4 SUAY BELENGUER, Juan Miguel. "El vuelo transcultural de la cometa", *Synergia. Primer encuentro de jóvenes investigadores en Historia de la Ciencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 283- 294.
- 5 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 310, libro IV, emblema 19.
- 6 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999, p. 319, emblema 627. Espejo. Autor: Zárraga.
- 7 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 531.
- 8 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIV. Núm. 4. Madrid, 30 de enero de 1880, p. 58.
- 9 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*. París: Gründ, 1988, p. 42.
- 10 *La Ilustración Española y Americana*. Año XIX. Núm. 32. Madrid, 30 de agosto de 1875, p. 129.
- 11 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 1. Madrid, 1º de enero de 1873, p. 4.
- 12 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIV. Núm. 3. Madrid, 22 de enero de 1880, p. 44.
- 13 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, op. cit., p. 294.
- 14 *La Ilustración Española y Americana*. Año XX. Núm. 34. Madrid, 15 de setiembre de 1876, p. 167.
- 15 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIII. Núm. 26. Madrid, 15 de julio de 1879, p. 36.
- 16 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*. London: Studio Editions, 1990, p.15.
- 17 BRUNET Y VIADERA, Gaspar. *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*, op. cit., p. 20
- 18 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*, op. cit., p. 49.
- 19 *Ibidem.*, p. 14.
- 20 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIV. Núm. 38. Madrid, 15 de octubre de 1880, p. 229.
- 21 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 33. Madrid, 8 de setiembre de 1882, p. 137.
- 22 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXI. Núm. 40. Madrid, 30 de octubre de 1877, p. 277.
- 23 TORREBADELLA I FLIX, Xavier. "Origen e institucionalización del asociacionismo gimnástico-deportivo en España en el siglo xix (1822-1900)", *Apuntes para el siglo XXI*, 1.er trimestre 2015, núm. 119, pp. 8-12.
- 24 OTERO CARVAJAL, Luis Enrique. "Ocio y Deporte en el nacimiento de la sociedad de masas. La socialización del deporte como práctica y espectáculo en la España del primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2003, núm. 25. p. 173.
- 25 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIV. Núm. 33. Madrid, 8 de setiembre de 1880, p. 141.
- 26 REY, Robert. *Honoré Daumier*. New York: Abrams, 1985, p. 20.
- 27 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 6. Barcelona: Garriga, 1972, p. 890.
- 28 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*, op. cit., p. 86.
- 29 *Ibidem.*, p. 61.
- 30 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto. *Historia de la Navegación Aérea*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, pp. 76-80.
- 31 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 2, op. cit., p. 750.
- 32 BRUNET Y VIADERA, Gaspar. *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*, op. cit., pp. 33-34.
- 33 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*, op. cit., p.100. Dibujo del "Éole" de Clément Ader, el primer aeroplano que se elevó del suelo con su piloto (1890).
- 34 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 17. Madrid, 8 de mayo de 1882, p. 293.
- 35 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 2, op. cit., p. 379.
- 36 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1, op. cit., p. 97.
- 37 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 2, op. cit., p. 433.
- 38 [Consultado en febrero 2016 en: <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/science-and-technology/made-in-scotland-changing-the-world/scottish-science-innovations/percy-pilchers-hawk-glider/>].
- 39 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 7, op. cit., p. 445.
- 40 *Ibidem.*, p. 444.
- 41 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*. Barcelona: Destino, 1958, pp. 172-173.
- 42 FETSCHER, Iring; GREBING, Helga; DILL, Günter. *El socialismo: de la lucha de clases al estado providencia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974, p. 143.
- 43 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 125.
- 44 *Ibidem.*, p. 135.
- 45 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*, op. cit., p. 61.
- 46 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 4, op. cit., p. 321.
- 47 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, op. cit., p. 279, emblema 543. Imagen de delfín en el mar. Autor: Borja
- 48 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIV. Núm. 12. Madrid, 30 de marzo de 1880, p. 213.
- 49 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1, op. cit., p. 255.
- 50 *Ibidem.*, p. 258
- 51 *Ibidem.*, p. 262
- 52 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 379, libro V, emblema 35.
- 53 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, op. cit., p. 804, emblema 1669. Imagen de vela encendida. Autor: Villava
- 54 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 267, libro III, emblema 29. En el comentario al emblema: "... lleva una antorcha para iluminar lo que la oscuridad oculta".
- 55 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, op. cit., p. 500, emblema 1013. Imagen de mano con dedo índice levantad como símbolo de constancia y firmeza. Autor: Borja.
- 56 GRANDVILLE, J. J. *Vida privada y pública de los animales*; José María González-Ruiz (traductor). Madrid: Anaya, Volumen 2, 1984, p. 41.
- 57 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 535.
- 58 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, op. cit., p. 828, emblema 1719. Autor: Sebastián de Covarrubias Horozco.
- 59 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 535.
- 60 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1., op. cit., p. 1084.






8.1. Análisis narrativo del relato como historia


8.1.4. Análisis e interpretación de los personajes: agresores


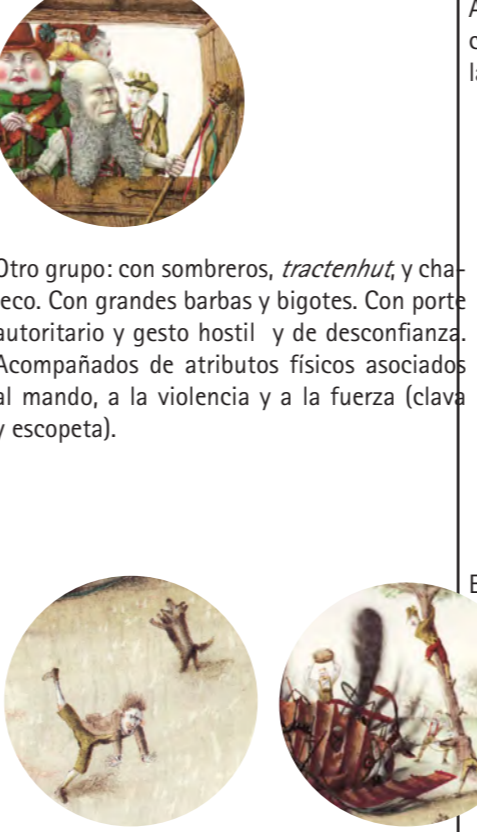




-  8.1.4.A. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los accesorios atributivos de los agresores
-  8.1.4.B. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de la entrada en escena de los agresores
-  8.1.4.C. Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los agresores: accesorios atributivos y entrada en escena



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Texto	Imagen	Imagen	HÁBITAT
		NOMBRE	ASPECTO				
AGRESORES	S. I	<p>THEOPHIL KAPP</p> <p>Padre de Leopold.</p> <p>Con su vieja capa parecía una tienda de campaña.</p> <p>Cabizbajo. Muy mayor y de <i>severidad extraordinaria</i>. Cruel. <i>No era malo del todo</i>, tenía un carácter amargo.</p> <p>Extremadamente tradicional, caracterizado por su austeridad y rigidez.</p> <p>Enemigo del progreso: Callado, aferrado a la tradición y contrario a los juegos, los cambios y los avances. Pesimista y preocupado.</p>	<p>Su presentación se materializa mediante un bastón de vara curvado.</p>  <p>Reaparece en soledad, de espaldas. Con gesto tético. Sentado y encorvado con capa de color rojo oscuro.</p>  <p>Sentado, dominante, con gesto agresivo y hostil. Con monóculo y un bastón de vara. Batín acolchado rojo, chaleco de rayas y camisa de cuello almidonado.</p> 	<p>La casa de Theophil se asocia al frío y al aire helado.</p> <p>Durante el invierno, oscuros aposentos en el caserón.</p> <p>Durante la incesante lluvia, lo localiza en el interior frente al fuego de la chimenea.</p>	 <p>Desde el exterior la casa paterna es una mansión en el campo de estilo decorativo neogótico centroeuropeo.</p>	 <p>En el interior de un gran salón con vigas de madera, se presenta rodeado de armas de guerra y armaduras, junto a una gran y antigua chimenea con una inscripción sobre la parte superior en letra gótica Fraktur, que se puede transcribir como:</p> <p style="text-align: center;"><i>A Weib und a Geisbock kann dr verdleide Hat Pfrentor g moind.</i></p> <p>Y, en otro salón, entre paredes, con abundantes retratos de familia, personajes de aspecto serio o receloso.</p>	


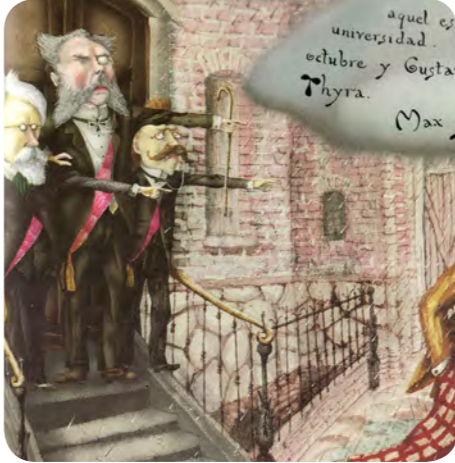
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				
ROL	SECUENCIA	Informaciones		CÓDIGOS				
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL		
AGRESORES	S. I	THEOPHIL KAPP	<p>Con monóculo, batín acolchado de color rojo y chaleco de rayas.</p> <p>Descrito como un hombre muy mayor, severo, cruel, callado y amargado. Caracterizado por su austeridad y rigidez. Aferrado a la tradición y contrario a los juegos, los cambios y los avances.</p> <p>De aspecto tétrico, decrepito, sentado y encorvado, cabizbajo. Pesimista y preocupado. O dominante, con gesto agresivo y hostil. Con su vieja capa parecía una tienda de campaña. Con un bastón de vara curvado y camisa de cuello almidonado.</p>	<p>Theophil Kapp: Nombre propio.</p> <p>El carácter rígido y poco progresista del agresor, herencia de la tradición más férrea.</p> <p>Aspecto tétrico, solo, sentado y encorvado, como síntoma de pesimismo y decrepitud.</p> <p>Dominante, con gesto agresivo y hostil.</p>	<p>Bastón = Rectitud y verdad. En la ilustración aparece curvado, por lo que lo identificamos con autoridad y disciplina parciales y poco justas.</p> <p>La asociación del personaje con una vieja capa refuerza su conexión con lo antiguo.</p> <p>El símil de éste con una tienda de campaña fortalece, de manera burlona, el carácter pesado (pesimista) del personaje y su arraigo al suelo.</p>	<p>El motivo del bastón tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos¹.</p> <p>El monóculo estuvo asociado, entre otros, a los militares alemanes de finales del XIX hasta la Primera Guerra Mundial.</p> <p>Algunos detalles de la indumentaria del personaje (representado a la izquierda) están documentados en las ilustraciones centrales, pertenecientes a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p>	    	<p>El detalle del acolchado en las solapas se asemeja al del modelo de la ilustración perteneciente a la revista <i>Theaterzeitung</i> (1842)².</p> <p>El detalle de la botonadura se asemeja al del modelo de la ilustración perteneciente a la revista <i>Modes de Paris</i> (1837)³.</p>
			HÁBITAT					
			<p>Sobre la pared, en la parte superior de la chimenea, en letra Fraktur, hay una inscripción que se puede transcribir así: <i>A Weib und a Geisbock kann dr verdleide Hat Pfrentor g moind.</i></p> <p>Desde el exterior, la casa paterna es una mansión campestre de estilo decorativo neogótico centroeuropeo.</p>	<p>La casa de Theophil se asocia al frío y al aire helado, durante el invierno. Un caserón con oscuros aposentos.</p> <p>En el interior, durante la lluvia, se localiza junto a una gran y antigua chimenea, rodeado de panoplias y arneses de guerra. O, en otro salón, entre paredes con abundantes retratos de familia, personajes de aspecto serio o receloso.</p>	<p>Agresor asociado al interior oscuro y frío de la casa, rodeado de invierno, lluvia o aire helado.</p> <p>El apelativo de caserón, el gran salón con estructura de vigas de madera o el mobiliario y las panoplias que hay en él, relacionan al personaje con la tradición medieval.</p>	<p>La chimenea=Hogar y tradición.</p> <p>Armas de guerra y armaduras=Elementos agresivos, pesados y metálicos.</p> <p>El personaje se presenta siempre enmarcado en un espacio interior cerrado=Hermetismo.</p> <p>Abundantes retratos de familia=Arraigo y tradición.</p>	<p>Tanto el exterior de la casa paterna como su aspecto interior recuerdan a una mansión de estilo decorativo neogótico centroeuropeo. En el siglo XIX, en Europa central y oriental, se desarrolló el estilo neogótico asociado al Romanticismo, socialmente expresión del arte nacional. La década de los cincuenta y los sesenta en Alemania conoció la incertidumbre en lo concerniente a la identidad nacional y a las relaciones con el pasado. Ello resultaba evidente en los curiosos estilos arquitectónicos pseudo-medievales de algunos edificios de la época⁴.</p> <p>Los orígenes de la gótica de fractura, un diseño tipográfico encargado por el emperador Maximiliano I en 1513, son propiamente alemanes. El sentimiento nacional alemán, expoleado como consecuencia de las presiones externas desde 1813, se manifestaba a través de la elección de este tipo. El mismo fenómeno se reprodujo en 1914, antes de la Primera Guerra Mundial. En ambos casos el uso de la gótica de fractura adquirió tintes nacionalistas, se politizó y se consideró el <i>tipo alemán</i>, frente al <i>tipo extranjero</i>. Sin embargo, actualmente, la definición de la gótica de fractura como el <i>tipo alemán</i> resulta imprecisa. Los tipos de letra gótica sobreviven como símbolos de una tradición⁵.</p> <p>Del inicio de la inscripción sobre la chimenea se puede traducir: <i>A Weib</i>, mujer en alemán antiguo, a menudo despectivo.</p>	





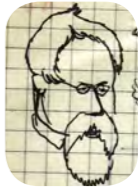
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO						
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS						
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Imagen		
		NOMBRE	ASPECTO	Texto	HÁBITAT			
AGRESORES	S. II	ESTUDIANTES	Eran unos <i>estúpidos</i> .	Personajes vestidos de uniforme, desaliñados, arrogantes y mezquinos. Con actitud hostil y despectiva.		Localizados en la ciudad.	En el muro exterior y las escaleras de un edificio, flanqueando su entrada, con un cartel sobre su puerta en el que se lee en letra gótica: <i>Studenten heim</i> . Aparece tras de ellos una enorme y oscura catedral gótica.	
	S. IV	AUTORIDADES	El rector de la universidad y otros funcionarios les pusieron <i>cara de perro</i> .	Tres personajes con actitud pensativa y recelosa. De aspecto severo y solemne, con indumentaria seria o de uniforme. Cada uno de ellos exhibe un elemento distintivo: Bastón, medalla condecorativa y casco prusiano.		Localizados en la ciudad.	Localizados en una plaza pública.	
	S. V	SIRVIENTES Y VERANEANTES	Un nutrido público de sirvientes y veraneantes.	Personajes de edad y género variados. Su indumentaria permite diferenciar entre la gente de uniforme, que forma parte del servicio (una camarera) y los veraneantes, con gorros y trajes más pomposos. Se muestran curiosos, desocupados e indiscretos.		Localizados en una galería balnearia.		En el exterior de las instalaciones balnearias. Frente a las escaleras de entrada.










ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
		NOMBRE	ASPECTO		SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
AGRESORES	S. II	ESTUDIANTES	-	Eran unos <i>estúpidos</i> . Personajes vestidos de uniforme, desaliñados, arrogantes y mezquinos. Con actitud hostil y despectiva.	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio. Estúpidos, de aspecto desaliñado, arrogante y mezquino. Con actitud hostil y despectiva.	Uniforme = Falta de identidad personal.	 <p>La indumentaria y actitud de los personajes (representados a la izquierda) se inspiran en las imágenes centrales, correspondientes a detalles de una ilustración de J. J. Grandville, perteneciente a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (episodios ilustrados publicados en Francia entre 1840 y 1842), consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen a la derecha)⁶.</p>
			HÁBITAT				
			Localizados en la ciudad. Sobre la puerta hay un cartel en el que se lee en letra gótica: <i>Studenten heim</i> .	En el muro exterior y las escaleras flanqueando la entrada de un edificio. Aparece tras de ellos una enorme y oscura catedral gótica.	Agresor asociado al espacio público exterior. Su localización en el muro, delante de la puerta y en las escaleras, flanqueando la entrada, subraya su actitud despectiva hacia el héroe y la situación de hostilidad.	Sólida y oscura catedral gótica = Antigua y arraigada tradición.	Sobre la puerta hay un cartel en el que se lee <i>Studenten heim</i> , en alemán, residencia para estudiantes. El cartel está escrito en letra tradicional fraktur, tipo asociado a la tradición alemana.
	IV	AUTORIDADES	ASPECTO				
			-	El rector de la universidad y otros funcionarios, con cara de perro. Tres personajes con actitud pensativa y recelosa. De aspecto severo y solemne, con indumentaria formal o de uniforme. Cada uno de ellos exhibe un elemento distintivo: Bastón, medalla condecorativa y casco prusiano.	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio. Con <i>cara de perro</i> , de aspecto severo y solemne. Con actitud pensativa y recelosa e indumentaria seria o de uniforme. Representan tres ámbitos o estamentos: el académico (el rector de la universidad), el administrativo (alto funcionario) y los responsables del orden público y la ley (el intendente de policía).	Bastón, medalla y casco prusiano = Símbolos de poder y orden.	La fisonomía y actitud de los personajes (representados a la izquierda) procede de otros incluidos en las imágenes centrales, pertenecientes a detalles de ilustraciones del siglo XIX, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).
			HÁBITAT				
		Localizados en la ciudad.	En plaza pública.	Agresor asociado al espacio público exterior.	-	-	
S. V	SIRVIENTES Y VERANEANTES	ASPECTO					
		-	Personajes de edad y género variados. Su indumentaria permite diferenciar entre la gente de uniforme, que forma parte del servicio (una camarera) y los veraneantes, con gorros y trajes más pomposos. Se muestran curiosos, desocupados e indiscretos.	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio. Incluyen un amplio abanico de la sociedad que abarca desde los sirvientes a las clases altas que se permitían estancias en los balnearios. Curiosos, desocupados e indiscretos.	-	-	
		HÁBITAT					
		En unas instalaciones balnearias.	En el exterior, frente a las escaleras de entrada.	Agresor asociado al espacio público exterior.	-	-	


ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Nombre	Texto	Imagen	Imagen	HÁBITAT	
AGRESORES	S. VI	CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	<p>Durante la exhibición de los primeros prototipos, los ciudadanos de Koenigsdorf se definen por su curiosidad.</p> <p>Al inicio de la fabricación del cuarto prototipo aparecen los representantes de la ley: <i>el burgomaestre, el cura y otros notables, acompañados de fornidos guardabosques.</i></p> <p>Tras el fracaso de este cuarto prototipo los agresores, incluyendo al cura, se presentan con piedras y escopetas.</p>	<p>Dos campesinas, una anciana con bastón y una joven, se presentan espiando, ataviadas con el traje tradicional <i>dirndl</i>.</p>  <p>Otro grupo: con sombreros, <i>tractenhut</i>, y chaleco. Con grandes barbas y bigotes. Con porte autoritario y gesto hostil y de desconfianza. Acompañados de atributos físicos asociados al mando, a la violencia y a la fuerza (clava y escopeta).</p>  <p>El resto de personajes: con indumentaria de campesinos, visten también el sombrero y el pantalón típico, <i>lederhose</i>, y se presentan con gesto embrutecido, con piedras, mazas y bieldos.</p> 	<p>En la exhibición de los dos primeros prototipos, los agresores están localizados en la ciudad de Koenigsdorf o a sus afueras, asomados a la verja de la residencia del héroe.</p> <p>Al inicio de la fabricación del cuarto prototipo aparecen en la puerta.</p> <p>En la del cuarto prototipo se localizan cerca del pueblo.</p>	<p>-</p>   <p>Aparecen en el exterior del taller, separados por el muro o asomados a una puerta medio abierta.</p>  <p>Exterior, en la campiña, junto al prototipo destruido.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				
		Informaciones	Indicios	CÓDIGOS				
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL		
AGRESORES	S. VI	CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	<p>Dos mujeres, una anciana con su bastón y una joven, se presentan con el traje tradicional <i>dirndl</i>.</p> <p>Los campesinos, el burgomaestre, el cura y otros notables, acompañados de fornidos guardabosques, presentan un porte autoritario y un gesto hostil y de desconfianza. Algunos ostentan grandes barbas y bigotes, sombreros, <i>tractenhut</i>, y chaleco. Se acompañan de atributos físicos asociados al mando, a la violencia y a la fuerza (clava y escopeta).</p> <p>Los campesinos y el cura se presentan con gesto embrutecido, con piedras, mazas y orcas.</p>	<p>Los ciudadanos de Koenigsdorf se definen por su curiosidad.</p> <p>Las campesinas, el burgomaestre, el cura y otros notables, acompañados de fornidos guardabosques, presentan un porte autoritario y un gesto hostil y de desconfianza. Algunos ostentan grandes barbas y bigotes, sombreros, <i>tractenhut</i>, y chaleco. Se acompañan de atributos físicos asociados al mando, a la violencia y a la fuerza (clava y escopeta).</p> <p>Los campesinos y el cura se presentan con gesto embrutecido, con piedras, mazas y orcas.</p>	<p>Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio.</p> <p>Incluye el ámbito rural y el urbano: Los curiosos ciudadanos de Koenigsdorf. Las autoridades de las zonas rurales o terratenientes agrícolas, encarnados en los personajes del burgomaestre y otros notables, acompañados del cura y de fornidos guardabosques. Y el campesinado, más humilde, tradicional, hostil y desconfiado.</p>	<p>El <i>burgomaestre</i>, el <i>cura</i>, los <i>notables</i> y los <i>guardabosques</i> funcionan como entidades institucionales y representación del orden, la religión, la tradición= Solidez del orden y la ley.</p> <p>Sus atributos (bastón de mando parecido a clava, escopetas, mazas, piedras, orcas) materializan el peso de la ley=Pesadez.</p>	<p>El título de burgomaestre se refiere a la primera autoridad municipal de ciertas localidades alemanas, con funciones análogas a las de los alcaldes de otros países.</p> <p>La indumentaria de algunos personajes se asemeja a los trajes típicos de las regiones alemanas de la era preindustrial y caracteriza ciertas categorías sociales: El traje de las campesinas, compuesto de blusa, corpiño, falda fruncida y delantal se asemeja al <i>dirndlkleid</i>, el uniforme femenino para el personal de servicio de las zonas agrícolas que caracterizó el siglo XIX. La indumentaria de los personajes masculinos se aproxima al traje bávaro de los campesinos en la época estival: pantalón corto de cuero con tirantes y <i>Quersteg</i> (tira de cuero que une los tirantes en el pecho) decorado con bordados. La camisa es blanca, la chaqueta está ribeteada en verde y el sombrero ostenta un trofeo de caza (pluma de ave o barba de gamuza)¹⁰.</p> <p>El aspecto y la actitud de algunos personajes (representados a la izquierda) procede de otros incluidos en las imágenes centrales, pertenecientes a detalles de ilustraciones del siglo XIX, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p>	 <p>Los personajes de las imágenes centrales corresponden a detalles de una ilustración de J. J. Grandville, perteneciente a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (1840 y 1842)¹¹.</p> <p>La actitud de los personajes en la izquierda procede de los de la imagen central, reproducción de un grabado¹³, consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha). En él se ilustra la aparatosa caída en globo de Jacques-Alexandre-César Charles (1783) sobre la aldea de Gonesse, tras elevarse en globo en el Campo de Marte en París, cuyos restos destruyeron por parte de los campesinos.</p>  <p>El personaje de la imagen central está localizado en <i>La Ilustración Española y Americana</i>¹².</p>
			HÁBITAT					
		-	<p>En la ciudad de Koenigsdorf o a sus afueras.</p> <p>Cerca del pueblo, en el campo.</p>	<p>Agresor asociado al espacio público exterior.</p> <p>Acecho liminal: Asomados a la verja, separados por el muro o asomados a una puerta entreabierta.</p>	<p>El muro marca el grado de temeridad: las campesinas quedan fuera; los de mayor autoridad, se aproximan más y asoman a la puerta a diferentes distancias dependiendo de su rango.</p>		-	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Imagen	
		NOMBRE	ASPECTO	Texto	HÁBITAT		
AGRESORES	S. VI BIS	EL PUEBLO	Incluye al padre de Oskar y el resto de la gente del pueblo. El oficio del padre de Oskar: herrero.	-	-	-	-
	S. VIII	LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	Se describen como <i>honorables y pacíficos vecinos</i> . La comisión de autoridades incluye personalidades civiles y militares.	 <p>Las autoridades se presentan con bandas, monóculo, bastón e insignias de poder (la cruz negra o <i>de hierro</i>). Su gesto altivo, dominante, con el brazo izquierdo estirado y el dedo índice en actitud de mando.</p>	-	 <p>En el muro exterior y las escaleras de entrada de un edificio de ladrillo, delante de la puerta cerrada.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		
		Informaciones	Indicios		CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO		SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
AGRESORES	S. VI BIS	EL PUEBLO	-	El herrero, padre de Oskar, y la gente del pueblo.	Funcionan como grupo, sin nombre propio.	-	-
			HÁBITAT				
	S. VIII	LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	-	-	-	-	-
			ASPECTO		<p>Funcionan como grupo, sin nombre propio.</p> <p>Incluye distintos estamentos (ciudadanos y autoridades), tanto civiles como militares.</p> <p>Los vecinos de Koenigsdorf son calificados de <i>honorables y pacíficos</i>.</p> <p>La comisión de autoridades presenta un gesto altivo, dominante, con el brazo izquierdo estirado y el dedo índice marcando la dirección de expulsión.</p>	<p>Sus atributos (bandas, bastón y la insignia de la cruz negra o <i>de hierro</i>) materializan el peso de la autoridad=Pesadez.</p>	<p>El monóculo tuvo su apogeo a finales del siglo XIX y estuvo asociado a la autoridad y a las clases superiores.</p> <p>El aspecto y la actitud de algunos personajes (representados a la izquierda) proceden de otros incluidos en las imágenes centrales, pertenecientes a detalles de ilustraciones del siglo XIX, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">    <p>El personaje de la imagen central está localizado en <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁴.</p>   <p>El personaje de la imagen central está localizado en <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁵.</p> </div>
HÁBITAT							
			En el muro exterior y las escaleras de entrada de un edificio de ladrillo, ante una puerta cerrada.	Agresor asociado al espacio público exterior.			
				El muro con las autoridades delante de la puerta cerrada subraya la rigidez de estos personajes y la situación de expulsión y prohibición.			

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA				CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL
AGRESORES	S. I	THEOPHIL KAPP En la situación inicial se nombra indirectamente. Y se presenta directamente al comienzo de la secuencia, acompañando la situación hostil.	   Sus apariciones adquieren gradualmente más presencia a medida que la situación del héroe empeora: inicialmente se muestra mediante uno de sus atributos (bastón) sobre un sillón; se presenta a lo lejos, de espaldas y sentado; y, de nuevo sentado, cercano y frontalmente.	En la situación inicial se nombra indirectamente. Y se presenta directamente al comienzo de la secuencia, acompañando la situación hostil.	Sus apariciones adquieren gradualmente más presencia a medida que la situación del héroe empeora: inicialmente se muestra mediante uno de sus atributos (bastón) sobre un sillón; se presenta a lo lejos, de espaldas y sentado; y, de nuevo sentado, cercano y frontalmente.	La presencia del agresor se incrementa a la par que se agrava la situación del héroe.	En sillón=Estatismo.	Posee ciertos rasgos comunes a la entrada en escena del agresor en el cuento clásico, donde éste se muestra dos veces en el transcurso de la acción, siendo la primera de repente, de forma lateral, furtivamente.
	S. II	ESTUDIANTES Dan comienzo a la secuencia II.	Sólo uno de los actores se desplaza. Los tres restantes, ociosos y acechantes, frente al héroe: sentado, parado o recostado sobre el muro. 	Dan comienzo a la secuencia II.	Sólo uno de los actores está andando. Los tres restantes, ociosos y acechantes, frente al héroe: sentado, parado o recostado sobre el muro.	Entran en escena acechando al héroe.	Acusa falta de movimiento=Estatismo.	
	S. IV	AUTORIDADES El rector de la universidad y otros funcionarios aparecen coincidiendo y al margen de la hazaña del héroe.	Algunos de ellos aparecen repentinamente, sin ser nombrados, en la situación inicial: parados de pie, dando la espalda al héroe.   Se incorporan en la secuencia, parados de pie, frente al héroe: rígidos y amenazantes.	Algunos de ellos aparecen repentinamente, sin ser nombrados, de espaldas al héroe, en la situación inicial. Otros entran en escena durante su hazaña, frente a él.	Se presentan parados, rígidos, de pie, dando la espalda al héroe o frente a él.	Entran en escena amenazando al héroe durante su hazaña.	Acusa falta de movimiento=Estatismo.	Posee ciertos rasgos comunes a la entrada en escena del agresor en el cuento clásico, donde éste se muestra dos veces en el transcurso de la acción, siendo la primera de repente, de forma lateral, furtivamente.
	S. V	SIRVIENTES Y VERANEANTES Aparecen de forma secundaria durante la hazaña del héroe.	A lo lejos, parados frontalmente, frente al héroe: de pie, sin actividad y ociosos. 	Aparecen de forma secundaria durante la hazaña del héroe.	Se incorporan a lo lejos, parados frontalmente, frente al héroe: de pie, sin actividad y ociosos.	Entran en escena durante la hazaña del héroe.	Acusa falta de actividad=Estatismo.	
	S. VI	CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES Los ciudadanos se presentan de forma secundaria e impersonal: <i>En Koenigsdorf hubo burlas.</i> Los campesinos y sus representantes, durante la construcción del cuarto prototipo, alertados, brusca y repentinamente, entre porrazos y gritos, vigilando las acciones del héroe.	-  Las capesinas lateralmente y agachadas.  Los representantes de la ley en pie, frontalmente, rígidos y amenazantes.	Los ciudadanos se presentan de forma secundaria e impersonal, no aparecen en la imagen. Los campesinos y sus representantes, brusca y repentinamente.	Las capesinas aparecen lateralmente y agachadas. Los representantes de la ley de pie, frontalmente, rígidos y amenazantes, con porrazos y gritos.	El agresor, presente y vigilante desde el comienzo de la escena, se hace progresivamente más visible. Entran en escena según rango: de forma directa los representantes de la ley, lateralmente las campesinas.	Acusa falta de actividad=Estatismo. Su entrada con porrazos y gritos acusa brusquedad.	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO			SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA					CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
AGRESORES	S. VI BIS	EL PUEBLO	-	-	-	-	No entran en la escena. No se presenta=Invisible.	-	-
	S. VIII	LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	Inicialmente se presentan de forma secundaria e impersonal.	 <p>Las autoridades de Koenigsdorf se presentan de pie, por encima del héroe, frontalmente, serios y rígidos.</p>	Los vecinos de Koenigsdorf no aparecen en la imagen y se presentan de forma secundaria e impersonal.	Las autoridades de Koenigsdorf se presentan de pie, por encima del héroe, frontalmente, serios y rígidos.	Entran en escena según su rango: de forma secundaria los vecinos de Koenigsdorf, visiblemente sus autoridades.	Acusa rigidez=Estatismo.	-

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
AGRESORES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		
THEOPHIL KAPP	SÉMICO	NOMBRE	Nombre propio.	
		ASPECTO	El carácter rígido y poco progresista del agresor, herencia de la tradición más férrea. Su aspecto tétrico (solo, sentado y encorvado) denota pesimismo y preocupación. Su gesto es dominante, agresivo y hostil.	
		HÁTITAT	Agresor = Interior oscuro y frío de la casa, invierno, lluvia o aire helado. El apelativo de la casa (caserón), su estructura, mobiliario o elementos decorativos (armaduras), relacionan al personaje con la tradición medieval.	
		ENTRADA EN ESCENA	La presencia del agresor se incrementa a la par que se agrava la situación del héroe.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	Bastón curvado = Autoridad y disciplina parcial y poco justa. Vieja capa = Lo antiguo. Tienda de campaña = Fortalece el carácter pesado (pesimista) y su arraigo al suelo.	
		HÁTITAT	La chimenea = Hogar y tradición. Armas de guerra y armaduras = Elementos agresivos, pesados y metálicos. El personaje se presenta siempre enmarcado en un espacio interior cerrado = Hermetismo. Abundantes retratos de familia = Arraigo y tradición.	
		ENTRADA EN ESCENA	En sillón = Estatismo.	
	CULTURAL	ASPECTO	El bastón es un elemento con carga simbólica en jeroglíficos y emblemas. El monóculo estuvo asociado, entre otros, a los militares alemanes de finales del XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Algunos detalles de la indumentaria del personaje están documentados en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , consultada por el autor, tomando como referentes imágenes de las revistas <i>Theaterzeitung</i> (1842) y <i>Modes de Paris</i> (1837).	
		HÁTITAT	El estilo arquitectónico y decorativo cuasi-medieval de la casa paterna recuerda al estilo neogótico desarrollado en la década de los cincuenta y los sesenta del siglo XIX en Alemania, asociado al Romanticismo y socialmente expresión del arte nacional. Los orígenes de la gótica de fractura, presente en la inscripción sobre la chimenea, son propiamente alemanes. Durante el siglo XIX, desde 1813, la elección de este tipo puede entenderse como una manifestación del sentimiento nacional alemán. Del inicio de la inscripción se puede traducir: <i>A Weib</i> , mujer en alemán antiguo, a menudo despectivo.	
		ENTRADA EN ESCENA	Influencias del cuento clásico: Su aparición en dos ocasiones, la primera ellas de repente, de forma lateral y furtivamente, lo asemeja al clásico.	
	ESTUDIANTES	SÉMICO	NOMBRE	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio.
			ASPECTO	Estúpidos, de aspecto desaliñado, arrogante y mezquino. Con actitud hostil y despectiva.
HÁTITAT			Agresor asociado al espacio público exterior. Su localización en el muro, delante de la puerta y en las escaleras, flanqueando la entrada, subraya su actitud despectiva hacia el héroe y la situación de hostilidad.	
ENTRADA EN ESCENA			Entra en escena acechando al héroe.	
SIMBÓLICO		ASPECTO	Uniforme = Falta de identidad.	
		HÁTITAT	Sólida y oscura catedral gótica = Antigua y arraigada tradición.	
		ENTRADA EN ESCENA	Acusa falta de movimiento = Estatismo.	
CULTURAL	ASPECTO	La indumentaria y actitud de los personajes se inspiran en detalles de una ilustración de J. J. Grandville, perteneciente a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (episodios ilustrados publicados en Francia entre 1840 y 1842), consultada y registrada por el autor en su cuaderno.		
	HÁTITAT	Sobre la puerta hay un cartel en el que se <i>Studenten heim</i> , en alemán, residencia para estudiantes. El cartel está escrito en letra gótica, tipo asociado a la tradición alemana.		
AUTORIDADES	SÉMICO	NOMBRE	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio. Incluyen tres ámbitos o estamentos: el académico (el rector de la universidad), el estatal (funcionarios) y los responsables del orden y la ley (el intendente de policía).	
		ASPECTO	Con cara de perro, de aspecto severo y solemne. Con actitud pensativa y recelosa e indumentaria seria o de uniforme.	
		HÁTITAT	Agresor asociado al espacio público exterior.	
		ENTRADA EN ESCENA	Entra en escena amenazando al héroe durante su hazaña.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	Bastón, medalla y casco prusiano = Símbolos de poder militar y orden.	
		ENTRADA EN ESCENA	Acusa falta de actividad = Estatismo.	
CULTURAL	ASPECTO	La fisonomía y actitud de los personajes están documentados en detalles de imágenes del siglo XIX, consultadas y registradas por el autor, pertenecientes a <i>La Ilustración Española y Americana</i> y a la obra de Honoré Daumier <i>The Critics</i> (c.1860).		
	ENTRADA EN ESCENA	Influencias del cuento clásico: Su aparición en dos ocasiones, la primera ellas de repente, de forma lateral y furtivamente, lo asemeja al clásico.		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES				
AGRESORES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS		
THEOPHIL KAPP	SÉMICO	NOMBRE	(Agresor = Identidad individual)	
		ASPECTO	(Agresor = Tradición) El carácter rígido y poco progresista, herencia de la tradición ferrea. (Agresor = Pesimismo) Su aspecto tétrico (solo, sentado y encorvado) denota pesimismo y preocupación. Se muestra dominante y hostil.	
		HÁTITAT	(Agresor = Interior oscuro y frío). (Agresor = Tradición medieval) El apelativo de la casa (caserón), su estructura, mobiliario o elementos decorativos (arneses y panoplias), relacionan al personaje con la tradición medieval.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Agresor Vs. Héroe) La presencia del agresor se incrementa a la par que se agrava la situación del héroe.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	(Agresor = Autoridad y disciplina poco justa) Bastón curvado. (Agresor = Lo antiguo) Vieja capa (Agresor = Pesimismo=Pesadez) Tienda de campaña=Fortalece el carácter pesado (pesimista) y su arraigo al suelo.	
		HÁTITAT	(Agresor = Hogar y tradición) La chimenea. (Agresor = Pesadez) Elementos agresivos, pesados y metálicos. (Agresor = Hermetismo) Espacio interior cerrado. (Agresor = Arraigo y tradición) Retratos de familia.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Agresor = Estatismo) En sillón.	
	CULTURAL	ASPECTO	El autor hace uso de la retórica visual del pasado incluyendo algún elemento de clara referencia a los emblemas (el bastón). (Realidad = Ficción) Algún elemento que acompaña al personaje (monóculo) refuerza la rigidez de su carácter por la asociación de aquel con sus usuarios habituales durante la época en que transcurre la trama (los militares alemanes de finales del XIX hasta la Primera Guerra Mundial). (Realidad = Ficción) Los datos documentales consultados por el autor para recrear la indumentaria del personaje de ficción están tomados directamente de fuentes de moda de la primera mitad de siglo XIX: las revistas <i>Theaterzeitung</i> (1842) y <i>Modes de Paris</i> (1837).	
		HÁTITAT	(Realidad=Ficción) Ciertos datos documentales sobre elementos del hábitat aluden a los usos o tendencias comunes en Alemania durante el siglo XIX y refuerzan la relación del personaje con su nación de origen: (Agresor=Tradición) El estilo arquitectónico y decorativo cuasi-medieval recuerda al neogótico desarrollado en la década de los cincuenta y los sesenta del siglo XIX en Alemania, asociado al Romanticismo y socialmente expresión del arte nacional. La fuente tipográfica visible en este hábitat (gótica de fractura) es de origen alemán y, durante el siglo XIX (época en que transcurre la trama), su uso en la imprenta se vincula a la manifestación del sentimiento nacional alemán. (Realidad=Ficción) El origen y el uso del texto visible en este hábitat (<i>A Weib</i> , mujer) lo relacionan con el idioma alemán antiguo.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Cuento clásico) Su aparición en dos ocasiones, la primera ellas de repente, de forma lateral y furtivamente, lo asemeja al cuento clásico.	
	ESTUDIANTES	SÉMICO	NOMBRE	(Agresor=Colectivo sin identidad) Funciona como grupo, sin identidad ni nombre propio.
			ASPECTO	Estúpidos, de aspecto desaliñado, arrogante y mezquino. Con actitud hostil y despectiva.
HÁTITAT			(Agresor = Espacio público exterior) (Agresor = Hostilidad) Su localización en el muro, flanqueando la entrada, subraya su actitud despectiva hacia el héroe y la situación de hostilidad.	
ENTRADA EN ESCENA			Entra en escena acechando al héroe.	
SIMBÓLICO		ASPECTO	(Agresor = Colectivo sin identidad) Uniforme.	
		HÁTITAT	(Agresor = Arraigo y tradición) Sólida y ennegrecida catedral gótica.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Agresor =Estatismo) Ausencia de movimiento.	
CULTURAL	ASPECTO	(Realidad = Ficción) La indumentaria y actitud de los personajes se inspiran en una ilustración de J. J. Grandville perteneciente a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (1840-1842).		
	HÁTITAT	(Realidad = Ficción) La fuente (fraktur) y el origen del texto visible en éste hábitat (<i>Studenten heim</i> , residencia para estudiantes) lo relacionan con la tradición universitaria germánica.		
AUTORIDADES	SÉMICO	NOMBRE	(Agresor = Colectivo sin identidad) Funciona como grupo, sin identidad ni nombre propio. (Agresor = Entidades) Ámbito académico (el rector de la universidad), estatal (funcionarios) y los responsables del orden y la ley (el intendente de policía).	
		ASPECTO	Con cara de perro, de aspecto severo. Con actitud pensativa y recelosa. (Agresor = Formal) Con aspecto solemne, indumentaria formal o uniforme.	
		HÁTITAT	(Agresor = Espacio público exterior)	
		ENTRADA EN ESCENA	Entra en escena amenazando al héroe durante su hazaña.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	(Agresor = Poder militar y orden.) Bastón, medalla y casco prusiano.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Agresor = Estatismo) Falta de actividad.	
	CULTURAL	ASPECTO	(Realidad = Ficción) La fisonomía y actitud de los personajes están documentados en detalles de imágenes del siglo XIX pertenecientes a <i>La Ilustración Española y Americana</i> y a la obra de Honoré Daumier <i>The Critics</i> (c.1860).	
	ENTRADA EN ESCENA	(Cuento clásico) Su aparición en dos ocasiones, la primera ellas de repente, de forma lateral y furtivamente, lo asemeja al cuento clásico.		




ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
AGRESORES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		
SIRVIENTES Y VERANEANTES	SÉMICO	NOMBRE	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio. Incluyen un amplio abanico de la sociedad: desde los sirvientes hasta las clases altas.	
		ASPECTO	Curiosos, desocupados e indiscretos.	
		HÁTITAT	Agresor asociado al espacio público exterior.	
		ENTRADA EN ESCENA	Entra en escena durante la hazaña del héroe.	
	SIMBÓLICO	ENTRADA EN ESCENA	Acusa falta de actividad = Estatismo.	
CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	SÉMICO	NOMBRE	Funcionan como grupo, sin identidad ni nombre propio. Incluye el ámbito rural y el urbano: Los curiosos ciudadanos de Koenigsdorf, los campesinos y las autoridades de las zonas rurales o terratenientes agrícolas, encarnados en los personajes del burgomaestre y otros notables, acompañados del cura y de guardabosques.	
		ASPECTO	Los representantes de las zonas rurales se muestran con actitud autoritaria. El campesinado, más humilde, tradicional, hostil y desconfiado.	
		HÁTITAT	Agresor asociado al espacio público exterior. Su localización en el límite o frontera con el héroe, asomados a la verja, separados por el muro o asomados a una puerta medio abierta, subraya su actitud acechante y la situación de hostilidad.	
		ENTRADA EN ESCENA	El agresor, presente y vigilante desde el comienzo de la escena, se hace progresivamente más visible. Entran en escena según rango: de forma directa los representantes de la ley, lateralmente las campesinas.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	El <i>burgomaestre</i> , el <i>cura</i> , los <i>notables</i> y los <i>guardabosques</i> , funcionan como entidades institucionales y representan el orden, la religión, la tradición= Solidez del orden y la ley. Sus atributos (bastón de mando parecido a clava, escopetas, mazas, piedras, orcas) materializan el peso de la ley=Pesadez.	
		HÁTITAT	El muro marca el grado de temeridad: las campesinas, quedan fuera; los de mayor autoridad, se acercan más y asoman a la puerta a diferentes distancias dependiendo de su rango.	
		ENTRADA EN ESCENA	Acusa falta de actividad = Estatismo. Su entrada con porrazos y gritos acusa brusquedad.	
	CULTURAL	ASPECTO	El título de burgomaestre se refiere a la primera autoridad municipal de ciertas localidades alemanas. La indumentaria de algunos personajes se asemeja a los trajes típicos de las regiones alemanas de la era preindustrial y caracteriza ciertas categorías sociales: El traje de las campesinas se asemeja al <i>dirndkleid</i> , el uniforme femenino para el personal de servicio de las zonas agrícolas que caracterizó el siglo XIX. La indumentaria de los personajes masculinos, se aproxima al traje bávaro de los campesinos en la época estival. El aspecto y la actitud de algunos personajes están documentados en ilustraciones del siglo XIX, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno, pertenecientes a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (1840 y 1842) de J. J. Grandville, o localizadas en la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> . La actitud de algunos personajes procede de los de un grabado, consultado y registrado por el autor, en el que se ilustra la caída en globo de Jacques-Alexandre-César Charles (1783) en la aldea de Gonesse, tras elevarse en globo en el Campo de Marte en París, y su destrucción por parte de los campesinos.	
	EL PUEBLO	SÉMICO	NOMBRE	Funcionan como grupo, sin nombre propio.
			ENTRADA EN ESCENA	No entran en la escena. No se presenta = Invisible.
LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	SÉMICO	NOMBRE	Funcionan como grupo, sin nombre propio. Incluye distintos estamentos (ciudadanos y autoridades), tanto civiles como militares.	
		ASPECTO	Los vecinos de Koenigsdorf son calificados de <i>honorables y pacíficos</i> . La comisión de autoridades presenta un gesto altivo, dominante, marcando la dirección de expulsión.	
		HÁTITAT	Agresor asociado al espacio público exterior. El muro con las autoridades delante de la puerta cerrada subraya la rigidez de estos personajes y la situación de expulsión y prohibición.	
		ENTRADA EN ESCENA	Entran en escena según rango: de forma secundaria los vecinos de Koenigsdorf, visiblemente sus autoridades.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	Sus atributos (bandas, bastón y la insignia de la cruz negra o <i>de hierro</i>) materializan el peso de la autoridad=Pesadez.	
		HÁTITAT		
		ENTRADA EN ESCENA	Acusa rigidez = Estatismo.	
CULTURAL	ASPECTO	El monóculo tuvo su apogeo a finales del Siglo XIX y estuvo asociado a la autoridad y a las clases superiores. El aspecto y la actitud de algunos personajes están documentados en ilustraciones del siglo XIX, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno, localizadas en la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> .		






ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		INTERPRETATIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES			
AGRESORES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS	
SIRVIENTES Y VERANEANTES	SÉMICO	NOMBRE	(Agresor = Colectivo sin identidad) Funciona como grupo, sin identidad ni nombre propio. (Agresor = Estamentos) Incluye variedad de estamentos sociales (desde sirvientes hasta las clases altas).
		ASPECTO	Curiosos, desocupados e indiscretos.
		HÁTITAT	(Agresor = Espacio público exterior)
		ENTRADA EN ESCENA	Entra en escena durante la hazaña del héroe.
	SIMBÓLICO	ENTRADA EN ESCENA	(Agresor = Estatismo) Falta de actividad.
CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES	SÉMICO	NOMBRE	(Agresor = Colectivo sin identidad) Funciona como grupo, sin identidad ni nombre propio. (Agresor = Entidades y estamentos) Incluye el ámbito rural y el urbano: Ciudadanos, campesinos y autoridades o terratenientes agrícolas (burgomaestre, notables, cura y guardabosques).
		ASPECTO	Los representantes con actitud autoritaria. El campesinado, humilde, tradicional, hostil y desconfiado.
		HÁTITAT	(Agresor = Espacio público exterior) (Agresor = Hostilidad) Su localización en el límite o frontera con el héroe (verja, muro o puerta), subraya su actitud acechante.
		ENTRADA EN ESCENA	El agresor, presente y vigilante desde el comienzo de la escena, se hace progresivamente más visible. (Agresor = Jerarquía) Entran en escena según rango: de forma directa los representantes de la ley, lateralmente las campesinas.
	SIMBÓLICO	ASPECTO	(Agresor = Solidez del orden y la ley) El <i>burgomaestre</i> , el <i>cura</i> , los <i>notables</i> y los <i>guardabosques</i> , funcionan como representantes del orden, la religión y la tradición. (Agresor = Pesadez) Sus atributos (bastón de mando parecido a una clava, escopetas, mazas, piedras, bieldos) materializan el peso de la ley.
		HÁTITAT	(Agresor = Temeridad) El muro marca el grado de temeridad: las campesinas quedan fuera; los de mayor autoridad se acercan más y asoman a la puerta a diferentes distancias dependiendo de su rango.
		ENTRADA EN ESCENA	(Agresor = Estatismo) Falta de actividad. (Agresor = Brusquedad) Entrada con porrazos y gritos.
	CULTURAL	ASPECTO	(Realidad = Ficción) El título de burgomaestre se refiere a la primera autoridad municipal de ciertas localidades alemanas. (Realidad = Ficción) La indumentaria de algunos personajes (el <i>dirndlkleid</i> o el traje bávaro) se asemeja a los trajes típicos de las regiones alemanas de la era preindustrial y de las zonas agrícolas durante el siglo XIX y caracteriza ciertas categorías sociales (el personal femenino de servicio de las zonas agrícolas y los campesinos). (Realidad = Ficción) El aspecto y la actitud de algunos personajes están documentados en ilustraciones del siglo XIX pertenecientes a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (1840 y 1842) de J. J. Grandville, o localizadas en la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> . (Realidad = Ficción) La actitud de algunos personajes está documentada en un grabado que ilustra la destrucción, por parte de unos campesinos, de un globo que, tras elevarse, cayó en la aldea de Gonesse en 1783.
	EL PUEBLO	SÉMICO	NOMBRE
ENTRADA EN ESCENA			No entran en la escena. (Agresor = Invisible) No se presenta.
LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF	SÉMICO	NOMBRE	(Agresor = Colectivo sin identidad) Funcionan como grupo, sin nombre propio. (Agresor = Estamentos) Incluye estamentos civiles y militares (ciudadanos y autoridades).
		ASPECTO	Los ciudadanos son calificados de <i>honorables y pacíficos</i> . Las autoridades presentan un gesto altivo, dominante, expresando su voluntad de expulsión.
		HÁTITAT	(Agresor = Espacio público exterior) (Agresor = Rigidez) El muro con las autoridades delante de la puerta cerrada subraya la rigidez de estos personajes y la situación de expulsión y prohibición.
		ENTRADA EN ESCENA	(Agresor = Jerarquía) Entran en escena según su rango: de forma secundaria los vecinos de Koenigsdorf, visiblemente sus autoridades.
	SIMBÓLICO	ASPECTO	(Agresor = Pesadez) Sus atributos (bandas, bastón y la insignia de la cruz negra o <i>de hierro</i>) materializan el peso de la autoridad.
		HÁTITAT	
	CULTURAL	ENTRADA EN ESCENA	(Agresor = Estatismo) Acusa rigidez.
CULTURAL	ASPECTO	(Realidad = Ficción) Algún elemento que acompaña al personaje (monóculo) refuerza la rigidez de su carácter por la asociación de aquel con sus usuarios habituales durante la época en que transcurre la trama (tuvo su apogeo a finales del Siglo XIX, asociado a la autoridad y a las clases elevadas). (Realidad = Ficción) El aspecto y la actitud de algunos personajes están documentados en ilustraciones del siglo XIX localizadas en la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> .	










- 1 AGUDO ROMEO, M^o del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, p. 531.
 - 2 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*. París: Gründ, 1988, p. 421.
 - 3 *Ibidem.*, p. 571.
 - 4 FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 173.
 - 5 WILLBERG, Hans Peter. "La gótica de fractura y el nacionalismo", *diCom 2016*. [Consultado en febrero 2018 en: <http://maestriadicom.org/articulos/la-gotica-de-fractura-y-el-nacionalismo/>]. Publicación original: BAIN, Peter y SHAW, Paul (coord.). *La letra gótica: tipo e identidad nacional*. Valencia: Editorial Campgràfic, 2001.
 - 6 GRANDVILLE, J. J. *Vida privada y pública de los animales*, José María González-Ruiz (traductor). Madrid: Anaya, Volumen 2, 1984, p. 228.
 - 7 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 5. Madrid, 1^o de febrero de 1873, p. 77.
 - 8 *La Ilustración Española y Americana*. Año XX. Núm. 7. Madrid, 22 de febrero de 1876, p.125.
 - 9 REY, Robert. *Honoré Daumier*. New York: Abrams, 1985, p. 34.
 - 10 TORRES, José Manuel [et al.] *Enciclopedia de Europa. T. 2. Alemania*. Barcelona: Planeta, 1995, p. 36.
 - 11 GRANDVILLE, J. J. *Vida privada y pública de los animales*; op. cit., p. 36.
 - 12 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVIII. Núm. 45. Madrid, 8 de diciembre de 1874, p. 708.
 - 13 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 3. Barcelona: Garriga, 1972, p. 15.
 - 14 *La Ilustración Española y Americana*. Año XIX. Núm. 2. Madrid, 15 de enero de 1875, p.28.
 - 15 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVIII. Núm. 45. Madrid, 8 de diciembre de 1874, p. 708.
-
-








8.1. Análisis narrativo del relato como historia




8.1.5. Análisis e interpretación de los personajes: auxiliares






-  8.1.5.A. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los accesorios atributivos de los auxiliares
-  8.1.5.B. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de la entrada en escena de los auxiliares
-  8.1.5.C. Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los auxiliares: accesorios atributivos y entrada en escena

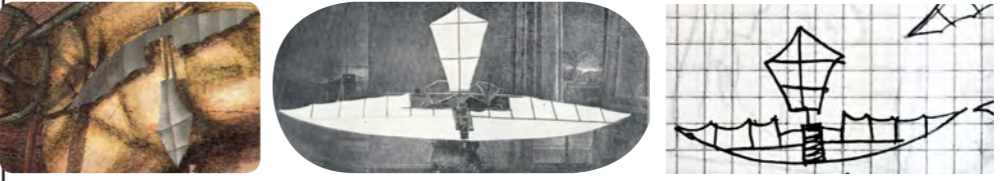
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Texto	Imagen
		NOMBRE		ASPECTO		HÁBITAT	
AUXILIARES	S. I, II y III	GUSTAV Y MAX	Gustav se describe como un joven con el pelo muy largo.	<p>Ambos se muestran elegantemente, con indumentaria sofisticada o deportiva, según la ocasión.</p>  <p>Gustav es esbelto y atlético, de pelo rubio y de ojos azules. Presenta un porte aristocrático, elegante y estirado. Con un fino bigote y un monóculo, un sombrero de copa, frac clásico y pantalón de rayas.</p>  <p>Max, de menor altura y más corpulento que Gustav, de pelo castaño-rojizo y con bigote, es de apariencia afable.</p>  <p>A la carrera se presentan ambos con viseras y Max con gafas protectoras.</p>	<p>Gustav y Max aparecen a las afueras de la villa, tripulando el ingenio automotor: <i>un chisme movido por fuerzas invisibles. [...] aquel maloliente artefacto corría por lo menos a 14 Kms./h.</i></p>   <p>O a la carrera, compitiendo con Leopold.</p>	Se presentan conjuntamente, en un exterior, paseando ociosos en un lujoso automóvil de cuatro ruedas.	
	S. IV	PADRE DE GUSTAV	-	-	-	-	-

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
		Informaciones		Indicios		CÓDIGOS	
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
AUXILIARES	S. I, II y III	GUSTAV Y MAX	<p>A la carrera se presentan ambos con gorras de visera; Max con gafas protectoras.</p>	<p>Ambos se muestran elegantemente, con indumentaria sofisticada o deportiva, según la ocasión. Gustav es un joven con el pelo muy largo, esbelto y de ojos azules. Presenta un porte aristocrático, elegante y estirado. Con un fino bigote y un monóculo, un sombrero de copa, frac clásico y pantalón de rayas. Max, de menor altura y más corpulento que Gustav, de pelo castaño-rojizo y con bigote, es de apariencia afable.</p>	<p>El auxiliar está representado por dos actores: Max (nombre de origen latino) y Gustav (nombre de origen sueco). El origen de sus nombres acompaña la presencia de estos personajes.</p> <p>Ropa deportiva, acorde a la mentalidad activa y progresista de los jóvenes. Su aspecto refuerza su carácter y actividad. Se muestran tipificados según sus caracteres: Gustav, sobresaliente y altivo. Max, afable y próximo.</p>	<p>La actitud, la indumentaria y el aspecto de Gustav (rubio y de ojos azules, más alto y esbelto que su compañero Max), certifican un origen aristocrático. El hecho de llevar el pelo largo le confiere cierto aire de rebeldía.</p>	<p>Algunos de los elementos de la indumentaria de Gustav (representado a la izquierda) están documentados en imágenes que ilustran la moda de principios y mediados del siglo XIX (dispuestas en la zona central) pertenecientes a la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>, consultadas y algunas de ellas registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Los fraques clásicos para trajes de ciudad acompañados con sombrero de copa y bastón, presentados en un periódico inglés de 1849¹.</p> </div> <div style="text-align: center;">   <p>El estampado de rayas de los pantalones se inspira en la ilustración a color del retrato de familia realizado por el pintor austriaco Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865)².</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>O el lazo de corbata, a la Byron, muy en boga alrededor de 1830³.</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="text-align: center;">  </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="text-align: center;">  </div> </div> <p>La indumentaria de Max (representado a la izquierda) se asemeja a la imagen (a su derecha) perteneciente a <i>Tisicrocie mody</i>, consultada por el autor⁴. Procede de una revista de moda inglesa de 1899, ilustra el vestuario deportivo masculino.</p> <p>El aspecto de Max con las gafas protectoras sobre la visera (representado a la izquierda) se asemeja al personaje de la imagen fotográfica central (el constructor de motores Alessandro Anzani (1877-1956)) perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i>, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha)⁵.</p>
			HÁBITAT		<p>El artefacto de cuatro ruedas y movido por fuerzas invisibles que tripulan Gustav y Max corría por lo menos a 14 Kms./h.</p>	<p>Se presentan conjuntamente, en un exterior, paseando ociosos en un lujoso automóvil de cuatro ruedas.</p>	<p>El automóvil es un indicio del avance de los tiempos y la predisposición hacia él de estos personajes subraya su carácter desenvuelto y audaz.</p>
	S. IV	PADRE DE GUSTAV	ASPECTO				
			Se nos indica que es vizconde o baronet.	-		Su condición de vizconde refuerza el origen aristocrático de Gustav.	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen	Imagen
		NOMBRE		ASPECTO	HÁBITAT
AUXILIARES	S. VI	GUSTAV Y MAX	-	 <p>Gustav y Max se presentan con elegante indumentaria. Inicialmente, se muestran muy unidos y entusiasmados acompañando al héroe.</p>  <p>Max se muestra apasionado en el ensayo del tercer prototipo.</p>  <p>Tras el ensayo, adopta un aspecto desconfiado, más clásico y oscuro, con chistera y levita, en presencia de Gustav y de su prometida.</p>  <p>Max se muestra junto al héroe, tumbado plácidamente, con una margarita entre sus labios.</p>	<p>Los tres amigos se trasladan, gracias a Gustav, a un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.</p>   <p>En un exterior primaveral, durante la construcción y ensayo de los primeros prototipos, está presente el palacete.</p>  <p>El ensayo del tercer prototipo se lleva a cabo en un parque, con un arco y tres cipreses a sus espaldas.</p>


ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
		Informaciones	Indicios	CÓDIGOS			
ROL	SECUENCIA	NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
AUXILIARES	S. VI	GUSTAV Y MAX	-	<p>Gustav y Max se presentan con elegante indumentaria e, inicialmente, se muestran muy unidos y entusiasmados acompañando al héroe.</p> <p>Max se muestra entusiasta en todos los ensayos. Y adopta un aspecto desconfiado, más clásico y oscuro, con chistera y levita, en presencia de Gustav y su prometida.</p> <p>Max se muestra junto al héroe, tumbado placenteramente, con una margarita entre sus labios.</p>	<p>El aspecto y la indumentaria de los personajes son paralelos a la trama. Al comienzo de la secuencia son ligeros, de vivos colores y su actitud es desenfadada. A medida que la secuencia avanza, se oscurecen y su actitud resulta más encorsetada.</p> <p>El aspecto y actitud de Max afianzan su carácter hedonista y afable.</p>	-	<p>La indumentaria, más informal, de Gustav y Max se asemeja a la del personaje masculino de la imagen de la derecha perteneciente al libro <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>⁸, consultada habitualmente por el autor. La imagen ilustra como según un diario de moda inglés de 1886, los hombres y las mujeres llevaban sombreros de paja en el verano llamados <i>canotiers</i>.</p>  <p>El sombrero de copa con una corona muy alta seguía siendo esencial en los años 80 del siglo XIX⁹. La chistera de Max (representado a la izquierda) se asemeja a la del personaje masculino de la imagen de la derecha perteneciente al libro <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>¹⁰, consultada habitualmente por el autor. A través del detalle en B/N del cuadro de Eugène Delacroix, <i>La liberté guidant le peuple</i> (1830), la imagen ilustra la indumentaria propia de un estudiante parisien de la época, con corbata oscura y un sombrero de copa con los bordes muy elevados.</p>  
			HÁBITAT	-	<p>En un exterior primaveral, durante la construcción y ensayo de los primeros prototipos, está presente el palacete.</p> <p>El ensayo del tercer prototipo se lleva a cabo en un parque, con un arco y tres cipreses a sus espaldas.</p>	-	<p>Solidez del palacio= Posición social y económica privilegiada de la aristocracia.</p> <p>Arco de piedra= Beneficios de la amistad. Este emblema remite al poder de la unión y la amistad que hace sencillo lo que parecía imposible, al igual que el arco de piedra, de naturaleza pesada, se levanta airoso ayudado por la unión de las restantes que lo sustentan. En este caso, el arco hace referencia e incide sobre la relación de amistad entre los auxiliares y el protagonista. Leopold cuenta todavía con su ayuda y apoyo incondicional.</p> <p>Ciprés=Las cosas excelentes de decirse, pero inútiles y sin provecho. Los tres cipreses de la ilustración hacen referencia a la hazaña que, aunque memorable, les reporta beneficios a ninguno de los tres personajes.</p>





ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen	Imagen	
		NOMBRE	ASPECTO	Texto	HÁBITAT	
AUXILIARES	S. VI	GUSTAV Y MAX	-	<p>Construyendo el cuarto prototipo, Max, junto al héroe, se presenta laborioso. Siempre elegante, con corbata de lazo y con un delantal de trabajo y herramientas.</p>   <p>Se le acompaña de algunos dibujos e instrumentos de medida: escuadra y compás.</p> <p>O bien con pincel y un bote de pintura. Mostrando cuidado e interés por los detalles en el acabado del nuevo prototipo.</p>  <p>En el ensayo del cuarto prototipo, Gustav, acompañado de su esposa, altivo y distanciado, lleva un sombrero tradicional alemán y un abrigo con cuello de piel.</p>  <p>Max, temperamental y enfadado, con traje de pantalón bombacho, polainas y gorra vuelta hacia atrás.</p>	-	 <p>Junto a Max, suspendida en una pared del taller, aparece una maqueta presente ya en otros dos hábitats anteriores.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
ROL	SECUENCIA	Informaciones		CÓDIGOS			
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
AUXILIARES	S. VI	GUSTAV Y MAX	<p>En el ensayo del cuarto prototipo, Max se presenta con traje de pantalón bombacho, polainas y gorra vuelta hacia atrás.</p>	<p>Max se presenta laborioso construyendo el cuarto prototipo. Siempre elegante, con corbata de lazo y con un delantal de trabajo y herramientas. Se acompaña de algunos dibujos e instrumentos de medida y precisión: escuadra y compás.</p> <p>En el ensayo del cuarto prototipo: Max se presenta enfadado y Gustav, acompañado de su esposa, altivo y distanciado, con un sombrero tradicional alemán y un abrigo con cuello de piel.</p>	<p>El aspecto elegante y la actitud de Max afianzan su laboriosidad, su sensibilidad artística y su aprecio por la estética y el canon.</p> <p>Frente al gesto de enojo de Max, más temperamental, el aspecto altivo y distanciado de Gustav reafirman su condición aristocrática y tradicionalista.</p>	<p>Durante la construcción, Max se acompaña de compás y escuadra = Medida.</p>	<p>Compás y escuadra son motivos con fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos¹⁴.</p> <p>Gustav lleva el tradicional sombrero alemán (<i>Tracht</i>) con el <i>Gamsbart</i> (mechón decorativo de pelo de caballo).</p> <p>La indumentaria de Gustav (representado a la izquierda) está documentada en la imagen central perteneciente a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>¹⁵, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). La imagen, perteneciente al <i>Modebilder zur Theaterzeitung</i> (revista vienesa de ámbito cultural y social, muy popular en Europa) ilustra la voluminosidad y pomposidad de la silueta típica de los largos abrigos de la época en 1834.</p> <p>La indumentaria de Max (representado a la izquierda) está documentada en las imágenes fotográficas centrales, pertenecientes a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i>, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran la imágenes de la derecha).</p> <p>El traje de pantalón bombacho con polainas se asemeja al de uno de los hermanos Caudron, famosos constructores franceses de aviones, nacidos a finales del siglo XIX¹⁶.</p> <p>La posición de la gorra vuelta hacia atrás se asemeja a la de John William Alcock, piloto de aviación que el 14 de junio de 1919 realizó la primera travesía sin escalas del Atlántico Norte¹⁷.</p>
			HÁBITAT				
			<p>Junto a Max, en el ambiente del taller, aparece una maqueta presente ya en otros dos hábitats anteriores.</p>	-	-	-	 <p>La pequeña maqueta representado a la izquierda, se asemeja al monoplano de Stringfellow (1848)¹⁸, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen	Texto	Imagen
		NOMBRE	ASPECTO	HÁBITAT		
AUXILIARES	S. VI	OSKAR	Se le describe como un <i>niño esmirriado</i> , hijo del herrero. Cojo, prudente y tímido, pero curioso.	Oskar se presenta como un muchacho con muletas al que le falta su pierna derecha. Frágil, de pelo rubio y ojos claros.	-	-
	S. IX	OSKAR KEKS NARRADOR	-	Oskar-narrador se presenta como un anciano con bastón e indumentaria sobria y humilde.	El narrador se presenta solo, con sus palomas y sus plantas.	En un lugar tranquilo, en la azotea de una casa y acompañado de palomas dentro y fuera de una jaula abierta. A su lado aparecen dos latas viejas reutilizadas como tiesto. En una de ellas se lee <i>FLEISCHS</i> y en la otra <i>LIEBIG Specialitaten</i> . A sus espaldas un ligero entramado de cañas.



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS			
ROL	SECUENCIA	Informaciones		CÓDIGOS			
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
AUXILIARES	S. VI	OSKAR	Se le describe como un <i>niño esmirriado</i> , hijo del herrero. Se presenta con muletas pues tiene amputada media pierna derecha. Es frágil, de pelo rubio y ojos claros. De carácter prudente y tímido, pero curioso.	Oskar es un nombre derivado de Osgar o «lanza de Dios», elemento acorde con la fragilidad del personaje. Esta cualidad contrasta con la rudeza del oficio de su padre, el herrero del pueblo.	Lanza=Este personaje ayuda al héroe en la construcción del artefacto que le permite elevarse y sobrevolar el cielo. Ligereza= Un niño de aspecto frágil, cojo, que no tiene los dos pies sobre la tierra.	Oskar es un nombre de origen germánico, la forma utilizada en Alemania del nombre Óscar.	
		OSKAR KEKS NARRADOR	Oskar-narrador se presenta como un anciano con bastón e indumentaria sobria y humilde.	El apellido Keks es la traducción al alemán de galleta y recuerda la infancia de Leopold, mencionada al inicio del relato.	Lanzar luz sobre el pasado = Con su testimonio, este personaje-narrador descubre y ofrece al lector la hazaña de Leopold, un héroe del siglo XIX. Anciano cojo = Tiempo. El personaje de Oskar posee cierta analogía con Cronos (representado en ciertos emblemas como viejo y cojo) pues es el personaje que relata y constata física y verbalmente el paso del tiempo, introduciendo el final del relato, cojo y ya anciano: "Luego pasaron los años." Tiempo como descubridor del secreto= También Oskar Keks es quien descubre al lector la historia de Leopold.	Tiempo o Cronos, aparece representado en ciertos emblemas como viejo, con guadaña, cojo y alado (tardo y rápido a la vez). El mote OMNIA REVELO (<i>descubro todas las cosas</i>) y el emblema aluden al tiempo como descubridor del secreto ¹⁹ .	
		HÁBITAT		A su lado aparecen dos latas viejas reutilizadas como tiesto. En una de ellas se lee <i>FLEISCHS</i> y en la otra <i>LIEBIG Specialitäten</i> . A sus espaldas un ligero entramado de cañas y a sus pies unos cactus.	El narrador se presenta solo, con sus palomas y sus plantas. En un lugar tranquilo, en la azotea de una casa y acompañado de palomas dentro y fuera de una jaula abierta.	Las palomas en libertad con la jaula abierta transmiten un ambiente pacífico tras los conflictos bélicos mencionados por el narrador.	<i>LIE BIG</i> del alemán mentira (lie) grande (big) podría traducirse como <i>miente a lo grande</i> = Ficción. Azotea sin muro sólidos= Localizado en la parte más alta refuerza la ligereza asociada al personaje. Las palomas inciden en los significados: ligereza, vuelo y libertad.
						 <p>El cercado y los cactus se asemejan a los de las ilustraciones centrales²¹, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>La jaula se asemeja a la de la ilustración central²², consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO			SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ENTRADA EN ESCENA					CÓDIGOS		
ROL	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
AUXILIARES	S. I, II y III	GUSTAV Y MAX Su entrada se lleva a cabo durante la S. II y da comienzo a la S. III. Se presentan ... <i>Subidos en un chisme movido por fuerzas invisibles</i> . Entre un ruido ensordecedor y nubes de polvo y humo apestoso. A gran velocidad para la época.		En un automóvil, dejando tras de sí una gran nube de humo.		Entrada en un automóvil, <i>en un chisme movido por fuerzas invisibles</i> . Entre un ruido y nubes de polvo y humo. A gran velocidad.	El auxiliar es introducido como elemento de progreso y de deseo. Se incorpora, de forma ágil y llamativa, en el camino del héroe-buscador recién aparecido en la S. II. Este dinamismo influye también en el ritmo del relato ya que provocan la carencia con la que arranca la S. III. Dinamismo=Avance y progreso.	Su entrada va asociada a la magia, al ruido, al desorden, al movimiento. Simbolizan el progreso, la velocidad y la acción.	Las fuerzas invisibles mencionadas, acompañadas de ruido, polvo y humo, proporcionan un carácter mágico a estos personajes que les asemeja a algunos auxiliares pertenecientes al cuento clásico, que aparecen inopinadamente, en el camino del protagonista, con propiedades mágicas.
	S. IV	PADRE DE GUSTAV Aparece repentinamente y en un segundo plano.	-						
	S. VI	GUSTAV Y MAX Se incorporan al inicio de la secuencia VI, durante la noche, a mitad de camino hacia la ciudad, alertados por la llamada del héroe.	En el final de la escalera, al fondo, en penumbra, iluminados por Leopold, bostezando y a distintas alturas por debajo de él.			Entrada durante la noche, a mitad de camino hacia la ciudad, alertados por la llamada del héroe. En el final de la escalera, al fondo, en penumbra, iluminados por Leopold, bostezando y a distintas alturas por debajo de él.	Acudiendo a la llamada del héroe, pasan de la oscuridad del sueño a la penumbra. Y, de forma análoga a la disposición de los personajes en su entorno, Leopold, localizado en una situación física de superioridad, tomará en adelante la iniciativa de la acción.		
	S. IX	OSKAR Se incorpora bien avanzada la secuencia VI, inicialmente como observador de las acciones del héroe, Leopold; pasando a ser más adelante su ayudante cuando éste queda definitivamente solo.	Se presenta en el interior del granero donde trabajan Max y Leopold.			Se incorpora como observador, pasando luego a ser ayudante. Se presenta en el interior del granero donde trabajan Max y Leopold.	Su entrada es muy prudente y da pie a un diálogo con el héroe.		
		OSKAR KEKS NARRADOR Aunque, como narrador, su presencia es continuada a lo largo del relato, es durante esta secuencia cuando parece tomar partido opinando sobre la figura del héroe. Localizamos su entrada al final de la secuencia, cuando se desvela como participante de la trama, en el momento en el que, durante la noche, el narrador se identifica con el niño recién salido de escena, Oskar, mediante la frase: <i>Ahora os contaré lo que pienso que sucedió después de irme yo a casa...</i>	Se presenta en la última imagen, sentado frontalmente, a plena luz del día.			Entra en escena al final de la secuencia, cuando en la noche se desvela como participante de la trama, identificándose con el niño Oskar, cuando éste acaba de salir hacia su casa. Se presenta en la última imagen, sentado frontalmente, a plena luz del día.	En el texto, su incorporación a la escena se produce por la noche, de repente, pero discretamente. Sin embargo, en la ilustración su incorporación es frontal, a plena luz del día, cerrando la historia.	La entrada en escena y en la trama de ficción de Oskar Keks-Narrador, coincide con la salida de Oskar-niño de la misma.	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
AUXILIARES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		
GUSTAV Y MAX	SÉMICO	NOMBRE	El auxiliar está representado por dos actores: Max (nombre de origen latino) y Gustav (nombre de origen sueco). El origen de sus nombres acompaña su presencia.	
		ASPECTO	Secuencias I, II y III: se presentan como dos actores jóvenes. Su aspecto deportivo acompaña a la actividad y a su carácter activo y progresista. Se muestran tipificados según sus caracteres: Gustav, sobresaliente y altivo; Max, afable y próximo. Secuencia VI: el aspecto y la indumentaria de los personajes evoluciona con la trama, pasando de un tono general ligero, vivo y desenfadado a otro más oscuro y rígido. Se muestran tipificados según sus caracteres: El aspecto elegante y la actitud de Max afianzan su carácter temperamental, hedonista y afable, su laboriosidad, su sensibilidad artística y su aprecio por la estética y el canon; el de Gustav, altivo y distanciado, reafirma su condición aristocrática y próxima a la tradición.	
		HÁTITAT	Secuencias I, II y III: inicialmente se presentan en un automóvil, indicio del avance de los tiempos que subraya su carácter desvuelto y audaz.	
		ENTRADA EN ESCENA	Secuencias I, II y III: el auxiliar es introducido como elemento de progreso y de deseo y se incorpora, de forma ágil y llamativa, en el camino del héroe-buscador recién aparecido en la S. II. Dinamismos = Avance y progreso. Este dinamismo influye también en el ritmo del relato ya que provocan la carencia con la que arranca la S. III. Secuencia VI: el auxiliar acude a la llamada del héroe, pasando de la oscuridad del sueño a la penumbra. De forma análoga a su disposición espacial, por debajo del héroe, seguirá en adelante sus directrices e iniciativas.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	Secuencias I, II y III: la actitud, la indumentaria y el aspecto de Gustav (rubio y de ojos azules, más alto y esbelto que su compañero Max), remiten a su origen aristocrático. El hecho de llevar el pelo largo le confiere cierta rebeldía. Secuencia VI: Max se acompaña de compás y escuadra=Mesura.	
		HÁTITAT	Secuencias I, II y III: espacio abierto = Libertad. Automóvil = Avance y movimiento. Solidez del palacio = Posición social y económica privilegiada de la aristocracia. Secuencia VI: arco de piedra = Beneficios de la amistad. Su aparición remite al poder de la unión y la amistad que hace fácil lo que parece imposible, y hace referencia e incide sobre la relación de amistad entre el auxiliar y el héroe, que cuenta todavía con su ayuda. Ciprés = Las cosas excelentes de decirse, pero inútiles y sin provecho. Su aparición remite a la hazaña sucedida que, aunque memorable, no les reporta beneficios.	
		ENTRADA EN ESCENA	Secuencia I, II y III: su entrada va asociada a la magia, al ruido, al desorden, al movimiento. Simbolizan el progreso, la velocidad y la acción.	
	CULTURAL	ASPECTO	Secuencia I, II y III: la indumentaria de Gustav está documentada en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , tomando como referentes la moda alrededor de 1830 o modelos pertenecientes a un periódico inglés de 1849 y a una obra del pintor austriaco Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865); ambos consultados y registrados por el autor en su cuaderno. La indumentaria deportiva de Max está documentada en <i>Tisicrocie mody</i> y se inspira en la ropa para hombres procedente de una revista de moda inglesa de 1899. Algunos elementos de su indumentaria están tomados de la imagen fotográfica perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i> , consultada y registrada por el autor en su cuaderno, que retrata al constructor de motores Alessandro Anzani (1877-1956). Secuencia VI: el aspecto del auxiliar está documentado en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , consultada habitualmente por el autor. Para la estación primaveral, la indumentaria de ambos se inspira en la imagen de un diario inglés de 1886 que ilustra la moda de verano. La chistera de Max, a la moda en los años 80 del siglo XIX, está documentada en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> y se inspira en la indumentaria propia de un estudiante parisien de la época. Su indumentaria durante los ensayos está documentada en imágenes fotográficas pertenecientes a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i> , consultadas y registradas por el autor en su cuaderno, que retratan: a uno de los hermanos Caudron (famosos constructores franceses de aviones, nacidos a finales del siglo XIX) y al piloto de aviación John William Alcock, quien en 1919 realizó la primera travesía sin escalas del Atlántico Norte. El compás y la escuadra que le acompañan durante la construcción del prototipo son elementos con carga simbólica en jeroglíficos y emblemas. Gustav lleva el tradicional sombrero alemán con el <i>Gamsbart</i> (mechón decorativo de pelo de caballo). Su indumentaria, consultada y registrada por el autor en su cuaderno, está documentada en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , tomando como referente una imagen de 1834 perteneciente al <i>Modebilder zur Theaterzeitung</i> (revista vienesa de ámbito cultural y social, muy popular en Europa) que ilustra la voluminosidad y pomposidad de la silueta típica de los largos abrigos de la época.	
		HÁTITAT	Secuencias I, II y III: el autor incluye datos documentales sobre elementos del hábitat del auxiliar que aluden a avances tecnológicos del siglo XIX (el aspecto del automóvil y la velocidad que alcanza se asemejan al modelo que puso en funcionamiento Benz alrededor de 1886). Secuencia VI: el arco y el ciprés son elementos con carga simbólica en jeroglíficos y emblemas. La disposición y forma de ciertos elementos del entorno se inspiran en una imagen perteneciente a la revista del siglo XIX, <i>La Ilustración Española y Americana</i> , consultada y registrada por el autor en su cuaderno. Una vez más se representa la pequeña maqueta semejante al monoplano de Stringfellow (1848).	
		ENTRADA EN ESCENA	Secuencias I, II y III: influencias del cuento clásico. La descripción del automóvil y el modo en que se presenta el auxiliar le proporciona un carácter mágico semejante al del cuento clásico.	
	PADRE DE GUSTAV	SÉMICO	ASPECTO	Su condición de vizconde subraya el origen aristocrático de Gustav.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		INTERPRETATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES				
AUXILIARES	CÓDIGOS	CAMPOS SEMÁNTICOS		
GUSTAV Y MAX	SÉMICO	NOMBRE	(Auxiliar = Identidad de dos componentes) (Auxiliar = Nórdico y latino) El auxiliar está representado por dos actores: Max (nombre de origen latino) y Gustav (nombre de origen sueco). El origen de sus nombres acompaña su presencia.	
		ASPECTO	(Auxiliar = Vitalidad) En el papel de auxiliar, unidad de dos actores jóvenes, deportistas, activos y progresistas. (Auxiliar = Individual) Los dos componentes se muestran tipificados según sus caracteres: Gustav, sobresaliente, distanciado y altivo, reafirma su condición aristocrática y próxima a la tradición; Max, es elegante, afable y próximo, temperamental y hedonista, definido por su laboriosidad, su sensibilidad artística y su aprecio por la estética y el canon. El aspecto y la indumentaria de los personajes evoluciona con la trama.	
		HÁBITAT	(Auxiliar= Progreso) Inicialmente se presentan en un automóvil, indicio del avance de los tiempos que subraya su carácter desenvuelto y audaz.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Auxiliar = Dinamismo) El auxiliar es introducido como elemento de progreso y de deseo y se incorpora de forma ágil y llamativa. (Auxiliar = Avance y progreso del relato) Este dinamismo influye también en el ritmo del relato. El auxiliar, subordinado al héroe, acude a su llamada, pasando de la oscuridad del sueño a la penumbra.	
	SIMBÓLICO	ASPECTO	Los elementos relativos al aspecto del auxiliar, asociados a cada uno de sus dos actores componentes, poseen cargas simbólicas concretas que los tipifican de manera individual: (Gustav = Aristocracia rebelde) Su actitud, indumentaria y el aspecto refuerzan su origen aristocrático. El hecho de llevar el pelo largo le confiere cierta rebeldía. (Max=Mesura) Max se acompaña de compás y escuadra, elementos asociados a la medida.	
		HÁBITAT	(Espacio abierto = Libertad) (Automóvil = Avance y movimiento) (Solidez del palacio = Posición social y económica privilegiada de la aristocracia) (Arco de piedra = Beneficios de la amistad) El poder de la unión y la amistad que hace fácil aquello que parece imposible. (Ciprés = Las cosas excelentes de decirse, pero inútiles y sin provecho) La hazaña de volar, aunque memorable, no reporta beneficios.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Auxiliar = Magia y progreso) Su entrada va asociada a la magia, al ruido, al desorden, al movimiento. Simbolizan el progreso, la velocidad y la acción.	
	CULTURAL	ASPECTO	(Realidad = Ficción) El aspecto de los dos amigos en la situación primaveral se inspira en la moda de verano de un diario inglés de 1886, documentado en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> . El aspecto y la indumentaria de Gustav se inspiran en el atuendo tradicional alemán (sombrero con el <i>Gamsbart</i>) y en la moda de la primera mitad del siglo XIX, documentada en imágenes de la época (la moda alrededor de 1830 o figurines pertenecientes a un periódico inglés de 1849, una obra del pintor austriaco Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865), una imagen de 1834 de la revista vienesa <i>Modebilder zur Theaterzeitung</i>), pertenecientes a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> . La indumentaria de Max se inspira en la moda de fin de siglo XIX documentada en imágenes de la época (vestuario masculino publicado en una revista de moda inglesa de 1899; la chistera, a la moda todavía en los años 80, de un estudiante parisien de la época) pertenecientes respectivamente a <i>Tisicrocie mody</i> y a la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> ; y en retratos fotográficos de personajes de finales de XIX y principios del siglo XX (Alessandro Anzani (1877-1956), uno de los hermanos Caudron nacido a finales del siglo XIX o John William Alcock (1892-1919)) relacionados con los comienzos de la aviación, procedentes de la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i> . El autor hace uso de la retórica visual del pasado incluyendo junto a Max algún elemento de clara referencia a los emblemas (el compás y la escuadra) durante el momento de construcción.	
		HÁBITAT	(Realidad = Ficción) Ciertos datos documentales, textuales y gráficos sobre elementos del hábitat aluden a avances tecnológicos del automóvil durante el siglo XIX. El autor hace uso de la retórica visual del pasado incluyendo en el hábitat próximo al auxiliar elementos (el arco y el ciprés) de clara referencia a los emblemas. (Realidad = Ficción) Ciertos elementos del hábitat se asemejan a otros ilustrados en entornos pertenecientes a imágenes de la revista del siglo XIX <i>La Ilustración Española y Americana</i> . (Mundo posible = Mundo imaginado) La pequeña maqueta presente en el taller remite al monoplaneo que en 1848 fuera ideado y construido por Stringfellow.	
		ENTRADA EN ESCENA	(Cuento clásico) La descripción del automóvil y el modo en que se presenta el auxiliar le proporciona un carácter mágico semejante al del cuento clásico.	
	PADRE DE GUSTAV	SÉMICO	ASPECTO	(Auxiliar = Individuo sin identificar) (Gustav = Aristocracia) Su condición de vizconde refuerza el origen aristocrático de Gustav.


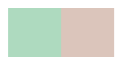
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
AUXILIARES	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		CAMPOS SEMÁNTICOS
OSKAR	SÉMICO	NOMBRE	Oskar es un nombre derivado de Osgar o «lanza de Dios», etimología acorde con la ligereza y fragilidad del personaje.	(Auxiliar = Identidad individual) (Auxiliar = Ligereza) El nombre propio del auxiliar, Oskar, derivado de Osgar o «lanza de Dios», acompaña al aspecto ligero del personaje.
		ASPECTO	Su fragilidad contrasta con la dureza o pesadez del oficio de su padre, el herrero del pueblo.	(Ligero Vs. Pesado) La fragilidad del auxiliar contrasta con la dureza del oficio de herrero de su padre.
		ENTRADA EN ESCENA	Su entrada es muy prudente y da pie a un diálogo con el héroe.	Su entrada es muy prudente y da pie a un diálogo con el héroe.
	SIMBÓLICO	NOMBRE	Lanza = Este personaje ayuda al héroe en la construcción del artefacto que le permite elevarse y sobrevolar el cielo.	(Auxiliar = Lanza) El auxiliar facilita al héroe alzarse y sobrevolar el cielo.
		ASPECTO	Ligereza = Un niño de aspecto frágil y cojo.	(Auxiliar = Ligereza) Un niño de aspecto frágil, cojo, que no tiene los dos pies sobre la tierra.
	CULTURAL	NOMBRE	Oskar es un nombre de origen germánico, la forma utilizada en Alemania del nombre Óscar.	(Realidad = Ficción) El uso de un nombre germano de la época hace verosímil el relato.
OSKAR KEKS NARRADOR	SÉMICO	NOMBRE	El apellido Keks es la traducción al alemán de "galleta" y nos recuerda la infancia de Leopold, al comienzo del libro.	(Auxiliar = Identidad individual) El apellido del narrador, Keks (traducción al alemán de "galleta") está presente en el comienzo del relato y de la infancia del protagonista.
		HÁBITAT	Las palomas en libertad con una jaula abierta transmiten un ambiente pacífico en contraste los conflictos bélicos mencionados por el narrador.	(Auxiliar = Espacio no bélico) Las palomas en libertad con la jaula abierta transmiten un ambiente pacífico tras los conflictos bélicos mencionados por el narrador.
		ENTRADA EN ESCENA	En el texto, su incorporación a la escena se produce por la noche, de repente, pero discretamente. Sin embargo, en la ilustración su incorporación es frontal, a plena luz del día, cerrando la historia.	En el texto, se incorpora en la noche, de repente, pero discretamente. Poco después se incorpora, a plena luz del día y frontalmente, en la ilustración cerrando la historia.
	SIMBÓLICO	NOMBRE	Lanzar luz sobre el pasado = Con su testimonio, este personaje-narrador desvela, ofreciéndola al lector, la hazaña de Leopold: un héroe del siglo XIX.	(Auxiliar = Lanzar luz sobre el pasado) Con su testimonio, el auxiliar descubre al lector la hazaña de Leopold, un héroe del siglo XIX.
		ASPECTO	Anciano cojo = Tiempo. El personaje de Oskar presenta cierta analogía con Cronos (representado en ciertos emblemas como pro- vecto y cojo), pues es el personaje que relata y constata física y verbalmente el paso del tiempo, introduciendo el final del relato, cojo y ya anciano: "Luego pasaron los años". Tiempo como descubridor del secreto= También Oskar Keks es quien descubre al lector la historia de Leopold.	(Auxiliar = Anciano cojo = Tiempo) Su aspecto presenta cierta analogía con la representación de Cronos y, a su vez, relata y constata física y verbalmente el paso del tiempo. (Auxiliar = Tiempo como descubridor del secreto) También Oskar Keks es quien descubre al lector la historia de Leopold.
		HÁBITAT	<i>LIE BIG</i> del inglés mentira (lie) grande (big) podría traducirse como <i>miente a lo grande</i> = Ficción. Azotea sin muro sólido = Localizado en la parte más alta, refuerza la ligereza asociada al personaje. Las palomas inciden en los significados: ligereza, vuelo y libertad.	(<i>Theatrum mundi</i> : El teatro del mundo) La inscripción <i>LIE BIG</i> , <i>miente a lo grande</i> , alude a la ficción de los hechos. Metaficción: el autor remite a la ficción a través de un elemento de la propia narración gráfica.(Auxiliar = Ligereza) La localización en la azotea, sin muros sólidos, refuerza la ligereza asociada al personaje. (Palomas = Ligereza, vuelo y libertad)
		ENTRADA EN ESCENA	La entrada en escena y en la trama de ficción de Oskar Keks-narrador, coincide con la salida de Oskar-niño de la misma.	La entrada en escena y en la trama de ficción de Oskar Keks-Narrador, coincide con la salida de Oskar-niño de la misma.
	CULTURAL	ASPECTO	Tiempo o Cronos aparece representado en la emblemática como viejo y cojo, con una guadaña y alado (tardo y rápido a la vez). El mote OMNIA REVELO (<i>descubro todas las cosas</i>) y el emblema aluden al tiempo como descubridor de secretos.	El autor hace uso de la retórica visual del pasado atribuyendo al auxiliar de ciertos rasgos (anciano y cojo) de clara referencia a los emblemas.
		HÁBITAT	<i>LEISCHS</i> (carne en alemán) y <i>LIEBIG Specialitäten</i> , conjuntamente, hacen referencia a las latas de extracto de carne y carne en conserva de la marca Liebig. El químico alemán Justus von Liebig desarrolló desde 1840 un concentrado de carne de vacuno que se utilizó como complemento y formaba parte de la llamada ración de hierro de los soldados alemanes y británicos durante la Primera Guerra Mundial. Formó parte de la dieta común de la población civil y las tropas durante los conflictos bélicos del siglo XX. Algunos elementos del entorno (cercado de cañas, cactus y jaula) se documentan en detalles de las ilustraciones pertenecientes a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (episodios ilustrados publicados en Francia entre 1840 y 1842) de J. J. Grandville, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno.	(Realidad = Ficción) Ciertos datos documentales sobre elementos del hábitat hacen referencia a alimentos y marcas de consumo común durante los periodos de conflictos bélicos del siglo XX, mencionados en la narración. (Realidad = Ficción) Algunos de los elementos que se aprecian en la ambientación se inspiran en ilustraciones de J. J. Grandville, publicadas en Francia entre 1840 y 1842, donde se recrean espacios de ese periodo, próximo cronológica y espacialmente a la época en que transcurre la trama.

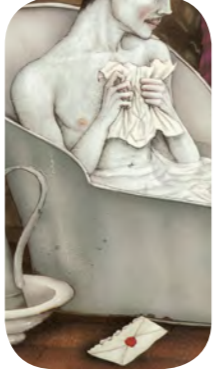
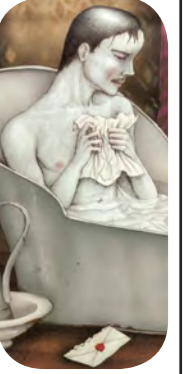


Notas

- 1 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*. París: Gründ, 1988, p. 272.
 - 2 *Ibidem.*, p. 272.
 - 3 *Ibidem.*, p. 418.
 - 4 ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. *Tisícrocie módy. Z dejín odievania na Slovensku*. Vydavateľstvo Osveta, 1988, p. 211.
 - 5 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1. Barcelona: Garriga, 1972, p. 646.
 - 6 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*. Barcelona: Destino, 1958, p. 134.
 - 7 *Ibidem.*, p. 137.
 - 8 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, op. cit., p. 394.
 - 9 *Ibidem.*, p. 393.
 - 10 *Ibidem.*, p. 389.
 - 11 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999, p. 98, emblema, 156.
 - 12 *Ibidem.*, p. 206, emblema 384.
 - 13 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIII. Núm. 39. Madrid, 22 de octubre de 1879, p. 252.
 - 14 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, p. 223, libro II, emblema 40.
 - 15 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, op. cit., p. 18.
 - 16 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 2, op. cit., p. 750.
 - 17 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1, op. cit., p. 363.
 - 18 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*. London: Studio Editions, 1990, p. 61.
 - 19 AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco.: *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 267, libro III, emblema 29.
 - 20 [Consultado en marzo 2018 en: <https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=de&tu=https://de.wikipedia.org/wiki/Fleischextrakt&prev=search>].
 - 21 GRANDVILLE, J. J. *Vida privada y pública de los animales*, José María González-Ruiz (traductor). Madrid: Anaya, Volumen 2, 1984, pp. 100-101.
 - 22 *Ibidem.*, p. 228.
-

8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.6. Análisis e interpretación de los personajes: donantes

-  8.1.6.A. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los atributos de los donantes: accesorios atributivos y entrada en escena
-  8.1.6.B. Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de los donantes: accesorios atributivos y entrada en escena

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO								
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA										
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS				ENTRADA EN ESCENA				
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen		Texto	Imagen	Texto		Imagen
		NOMBRE	ASPECTO	ASPECTO	HÁBITAT					
DONANTE	S. II y III	THEOPHIL KAPP	Fallecimiento del padre de Leopold.	 <p>Llega a través de una carta que guarda Leopold entre sus manos.</p>	-	-	El fallecimiento de Theophil es repentino. La noticia del fallecimiento se produce <i>un día de noviembre</i> .	 <p>Aparece en un interior oscuro, en el que Leopold se muestra tomando un baño, entristecido.</p>		
DONANTE-MANDATARIO	S. IV	PROFESOR HERMANN GANSWINDT	<p><i>Un hombre sumamente original. Gran científico, de carácter exaltado y muy tenaz en alcanzar su sueño.</i></p>	 <p>Aparece en un cuadro, mediante el retrato de un personaje ilustre.</p>	-	-	<p>Hace su aparición en tres ocasiones: Inicialmente, al principio de la acción, es descubierto casualmente por Leopold, a través de su retrato, en un cuarto trastero del gabinete de ingeniería.</p> <p>Reaparece nuevamente, acompañando la victoria del héroe sobre sus comunes agresores: <i>El viejo fantasma del profesor Ganswindt revoloteaba sin duda alrededor del aparato: Seguramente se reía.</i></p> <p>Y, al final del relato, le susurra a Leopold al oído animando su victoria.</p>	 <p>El retrato del ilustre profesor aparece apartado, en un espacio cerrado, desordenado y oscuro.</p>		


ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO			IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS						
ROL	SECUENCIA	Informaciones	Indicios	CÓDIGOS				
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL		
DONANTE	S. II y III	THEOPHIL KAPP	-	Llega a través de una carta que estrecha Leopold entre sus manos.	Llega a través de una carta que estrecha Leopold entre sus manos.	-	-	
			HÁBITAT					
			-	-	-	-	-	
			ENTRADA EN ESCENA					
		El fallecimiento de Theophil es repentino.	La noticia del fallecimiento se produce <i>un día de noviembre</i> . Aparece en un interior en penumbra, en el que Leopold toma un baño, entristecido.	Aparece repentinamente. La entrada en escena del donante coincide con el momento de renacimiento o purificación previa a la transformación del héroe.	Noviembre = época en la que la naturaleza dona sus últimos bienes.	Posee ciertos rasgos comunes con la entrada en escena del donante en el cuento clásico, al que se le encuentra repentinamente, en lugares apenas transitados.		
DONANTE-MANDATARIO	S. IV	PROFESOR HERMANN GANSWINDT	ASPECTO					
				<i>Un hombre sumamente original. Gran científico, de carácter exaltado y muy tenaz en alcanzar su sueño.</i> Aparece en un cuadro, en forma de retrato de un personaje ilustre.	Prof. Hermann Ganswindt: Nombre propio. Hermann Ganswindt = Retrato de científico ilustre. Sus cualidades (original, científico, exaltado y tenaz) coinciden con las del héroe principal del relato, Leopold.	-	El nombre proviene de un personaje real, Hermann Ganswindt (1856, Prusia Oriental- 1934 Alemania), que vivió durante el tiempo en que se desarrolla la acción del relato.	
			HÁBITAT					
			-	-	-	-	-	
		ENTRADA EN ESCENA						
		-	Hace su aparición en tres ocasiones: Inicialmente, al principio de la acción, es descubierto casualmente por Leopold a través de su retrato, en un cuarto trastero del gabinete de ingeniería. Aparece apartado, en un espacio cerrado, desordenado y oscuro. Reaparece nuevamente, acompañando la victoria del héroe sobre sus comunes agresores: <i>El viejo fantasma del profesor Ganswindt revoloteaba sin duda alrededor del aparato: Seguramente se reía.</i> Y, al final del relato, le susurra a Leopold al oído animando y profetizando su victoria.	Dos de sus entradas coinciden con la victoria del héroe.	Espacio umbrío= el entorno donde aparece el retrato de este personaje se amolda a su biografía de rechazo, renegado del ámbito académico, escondido en un lugar apartado.	Su primera entrada (repentina y en un espacio apartado), al ser descubierto por el héroe, plantea ciertos rasgos comunes con la entrada en escena del donante en el cuento clásico, a quien se encuentra casualmente, en lugares poco transitados. Y también plantea similitudes con la entrada en escena del mandatario pues, como él, aparece en la situación inicial de la secuencia provocando la acción del héroe.		

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
DONANTE	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		CAMPOS SEMÁNTICOS
THEOPHIL KAPP	SÉMICO	ASPECTO	Llega a través de una carta que guarda Leopold entre sus manos.	(Donante = Ausencia) Llega a través de una carta.
		ENTRADA EN ESCENA	Aparece en el momento de renacimiento o purificación previa a la transformación del héroe.	Coincide con el renacimiento del héroe.
	SIMBÓLICO	ENTRADA EN ESCENA	Noviembre = Época en la que la naturaleza dona sus últimos bienes.	Noviembre = Última donación.
	CULTURAL	ENTRADA EN ESCENA	Influencias del cuento clásico: el encuentro repentino con el héroe en un lugar poco transitado.	(Cuento clásico) El encuentro repentino con el héroe en un lugar poco transitado lo asemeja al clásico.
DONANTE-MANDATARIO	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		CAMPOS SEMÁNTICOS
PROFESOR HERMANN GANSWINDT	SÉMICO	NOMBRE	Nombre propio.	(Donante-mandatario = Identidad individual)
		ASPECTO	Hermann Ganswindt = Retrato de científico ilustre. Sus cualidades (original, científico, exaltado y tenaz) coinciden con las del héroe principal del relato, Leopold.	(Donante = Ausencia) Llega a través de un retrato. Elemento de unión = Las cualidades del donante coinciden con las del héroe principal.
		ENTRADA EN ESCENA	Dos de sus entradas coinciden con la victoria del héroe.	(Donante = Victoria del héroe)
	SIMBÓLICO	ENTRADA EN ESCENA	Espacio umbrío = Historia pasada de rechazo y aislamiento en un lugar apartado.	Espacio umbrío = Rechazo y aislamiento.
	CULTURAL	NOMBRE	El nombre coincide con un personaje real, Hermann Ganswindt (1856, Prusia Oriental- 1934 Alemania), que vivió durante el tiempo en que se desarrolla la acción del relato.	El nombre del donante-mandatario está documentado en un personaje real del siglo XIX, localizado en un espacio y tiempo similares a los del personaje de ficción.
		ENTRADA EN ESCENA	Influencias del cuento clásico: El encuentro casual con el héroe en un lugar poco transitado se asemeja a la entrada en escena del donante en el relato clásico. Su aparición en la situación inicial, provocando la acción del héroe, con la del mandatario.	(Cuento clásico) El encuentro casual en un lugar poco transitado y su aparición en la situación inicial se asimilan, respectivamente, a las entradas en escena del donante y el mandatario en el relato clásico.


8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.7. Análisis e interpretación de los personajes: princesa

 8.1.7.A. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo de los atributos de la princesa:
accesorios atributivos y entrada en escena

 8.1.7.B. Análisis sintético-identificativo e interpretativo de los atributos de la princesa:
accesorios atributivos y entrada en escena

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO							
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					ENTRADA EN ESCENA		
ROL	SECUENCIA	Texto		Imagen			Texto		Imagen
		NOMBRE	ASPECTO	Texto	Imagen	HÁBITAT	Texto	Imagen	
PRINCESA	S. VII	THYRA	Es una princesa, prima de Gustav, de porte tan distinguido como él, engalanada con sombreros enormes.	  	-	-	Se incorpora, <i>de visita</i> , avanza la secuencia VI y queda en ella, pasando a ser espectadora de las acciones del héroe. Su entrada en escena atrae la atención del auxiliar, Gustav.	<p>Aparece durante la acción del héroe, mientras éste ensaya un prototipo. Se presenta de la mano del auxiliar, quien focaliza en ella su mirada por completo.</p> 	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		ACCESORIOS ATRIBUTIVOS					
ROL	SECUENCIA	Informaciones		Indicios	CÓDIGOS		
		NOMBRE	ASPECTO	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
PRINCESA	VII	THYRA	Con sombrilla y grandes sombreros, adornados con plumas o con un mechón decorativo de pelo.	Es una princesa, prima de Gustav, de porte tan distinguido como él. Mujer joven de pelo rubio, tez blanca, de esbelta figura y porte distinguido y elegante.	Thyra: Nombre propio. Su aspecto y porte distinguido se ajusta a su condición aristocrática.	<i>Donna angelicata</i> = Se presenta como un ser angelical, pero a la vez frío y distante.	<p>Thyra ostenta en su sombrero el tradicional <i>Gamsbart</i> (mechón decorativo de pelo de caballo).</p> <p>Algunos elementos de la indumentaria de Thyra, su porte y silueta (representados a la izquierda) proceden de detalles de las imágenes centrales, ilustraciones pertenecientes a la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p>  <p>La silueta del personaje se asemeja a la de la imagen central, detalle de un dibujo del publicista e ilustrador italiano Leonetto Cappiello (1875-1942), retrato de la actriz francesa Marthe Brandés (1862-1930). La imagen ilustra como el busto y la cintura de la mujer de finales del siglo XIX estaban muy ceñidos todavía¹.</p> <p>El sombrero de Thyra se asemeja al de la imagen central, que ilustra la moda femenina de 1912 y ejemplifica el vestir sencillo y entallado².</p> <p>Algunos elementos de la indumentaria de Thyra (representados a la izquierda) proceden de detalles de la imagen central, detalle de la <i>Manifestación socialdemócrata contra el procedimiento electoral prusiano de las tres clases y en favor de voto femenino, en el año 1910</i>, en Alemania³.</p>
		HÁBITAT					
		ENTRADA EN ESCENA					
			Se incorpora, <i>de visita</i> , avanzada la secuencia VI y queda en ella, pasando a ser espectadora de las acciones del héroe. Su entrada en escena, durante la acción del héroe y de la mano del auxiliar, atrae la atención de este, quien focaliza en ella la mirada.	Se incorpora lateralmente, <i>de visita</i> , y pasa a ser espectadora. Su entrada se efectúa durante la acción del héroe. La aparición de la princesa Thyra atrae poderosamente la atención del auxiliar.			

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
PRINCESA	CÓDIGOS	ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES		CAMPOS SEMÁNTICOS
THYRA	SÉMICO	NOMBRE	Nombre propio.	(Princesa = Identidad individual)
		ASPECTO	Su aspecto y porte distinguido subraya su condición aristocrática.	(Princesa = Aristocracia) Su porte distinguido se ajusta a su condición aristocrática.
		ENTRADA EN ESCENA	Se incorpora lateralmente, <i>de visita</i> , y pasa a ser espectadora. Su entrada se efectúa durante la acción del héroe. La aparición de la princesa Thyra atrae la atención del auxiliar.	(Princesa = Pasiva) Se incorpora lateralmente durante la acción del héroe y pasa a ser una mera espectadora. (Princesa = No auxiliar) Atrae la atención del auxiliar.
	SIMBÓLICO	ASPECTO	<i>Donna angelicata</i> = Se presenta como un ser angelical, pero a la vez frío y distante.	(Princesa = <i>Donna angelicata</i>) Ideal de mujer.
	CULTURAL	ASPECTO	Thyra lleva en su sombrero el tradicional <i>Gamsbart</i> (mechón decorativo de pelo de caballo). Algunos elementos del aspecto de Thyra, están documentados en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , consultada habitualmente por el autor. Su silueta se inspira en el busto y la cintura de la mujer finisecular del XIX, ilustrados mediante un dibujo de la actriz francesa Marthe Brandés (1862-1930) realizado por el ilustrador Leonetto Cappiello (1875-1942). El sombrero nos remite a una imagen que ilustra la moda femenina de 1912 y ejemplifica el vestir sencillo y entallado. La indumentaria de Thyra está documentado en una imagen fotográfica de la manifestación sufragista tomada en Alemania en el año 1910.	(Realidad = Ficción) El detalle del sombrero de Thyra se inspira en el tradicional <i>Gamsbart</i> (mechón decorativo de pelo de caballo) del atuendo alemán. (Realidad = Ficción) El aspecto y la indumentaria de Thyra se inspiran en la moda europea femenina de finales del siglo XIX y principios del XX, documentada en imágenes de la época (modelos de 1912 o en un retrato de la actriz Marthe Brandés (1862-1930) realizado por Leonetto Cappiello (1875-1942)), pertenecientes a <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> ; o en mujeres de la Alemania de 1910, también documentadas en una foto de la época.

Notas

1 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*. París: Gründ, 1988, p. 19.

2 *Ibidem.*, p. 303.

3 FETSCHER, Iring; GREBING, Helga; DILL, Günter. *El socialismo: de la lucha de clases al estado providencia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974, p. 150.

8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.8. Análisis e interpretación del marco de la historia y el cronotopo


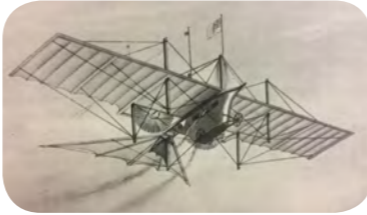

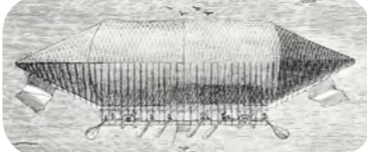
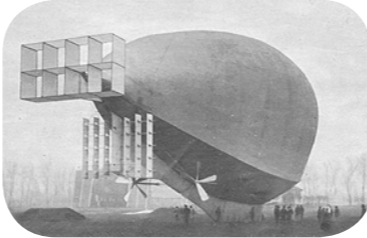
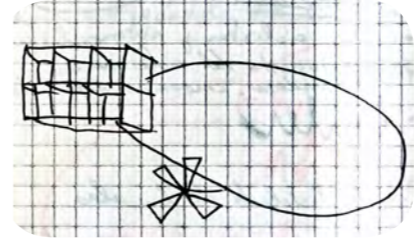

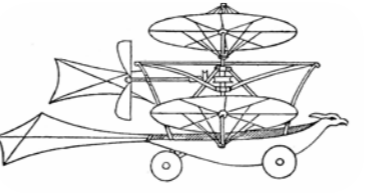
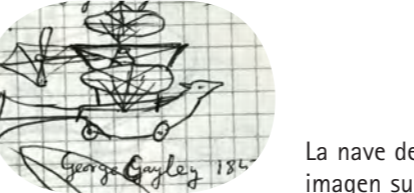


 8.1.8.A. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo del marco espacio-temporal


 8.1.8.B. Análisis descriptivo, sintético-descriptivo e identificativo del cronotopo

 8.1.8.C. Análisis sintético-identificativo e interpretativo del marco espacio-temporal



 8.1.8.D. Análisis sintético-identificativo e interpretativo del cronotopo



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones reales			
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
PARÍS /1894	S. IV	<p>... habían ido a parar a la siempre bella ciudad del Sena."</p> <p><i>París: estaban colgados nada menos que sobre el Campo de Marte, en la cima de aquella torre construida sólo hacía cinco años: un edificio como nunca se había visto en el mundo.</i></p> <p>...pasearon por las pintorescas calle-citas que hay entre el Boulevard St. Germain y las islas del Sena.</p>	-	<p>El héroe se localiza en la ciudad de París, sobre la torre del Campo de Marte construida cinco años antes.</p> <p>En las pintorescas calles entre el Boulevard St. Germain y las islas del Sena.</p>	<p>El héroe se localiza en la cima de la Torre Eiffel: un edificio como nunca se había visto en el mundo.</p>
LA CUENCA DEL RUHR/ CERCA DE 1914	S. VI	<p>Mis hermanos fueron a trabajar a la cuenca del Ruhr como obreros del metal y yo, Oskar, me hice mecánico de bicicletas. Hubo dos guerras y muchos murieron.</p>	-	<p>Hubo dos guerras y muchos murieron.</p>	<p>Los hermanos del narrador fueron a trabajar a la cuenca del Ruhr como obreros del metal.</p>
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles			
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
PARÍS/Fin de siglo XIX	S. IV	<p>Sobre la ciudad de París evolucionan cientos de navecillas voladoras</p>	<p>Sobre la Torre Eiffel de París., donde se aprecia también el Arco del Triunfo, el río Sena, el Campo de Marte y el Palacio Nacional de los Inválidos. Sobrevuelan el cielo otras naves voladoras similares a los globos aerostáticos, una de las cuales tiene el nombre <i>Le précurseur</i>.</p>	<p>Sobre la ciudad de París sobrevuelan otras muchas naves, similares a los globos aerostáticos.</p>	<p>Una de las naves lleva escrito el nombre <i>Le précurseur</i>.</p>


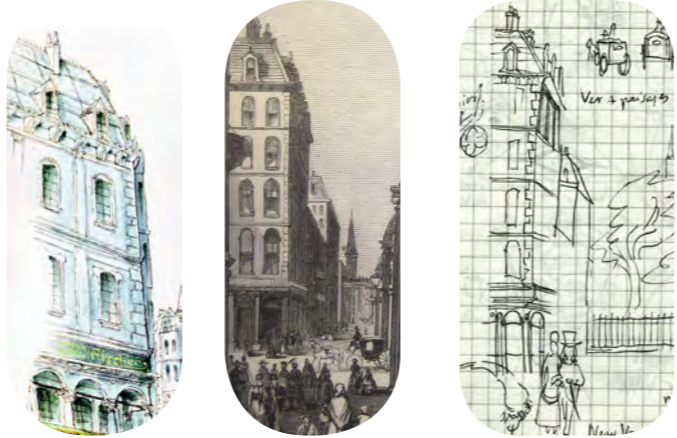



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones reales			
CÓDIGOS					
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
PARÍS /1894	S. IV	La Torre Eiffel fue viable por la confluencia de nuevas concepciones arquitectónicas y adelantos en la industria. Pintorescas calles de París.	Ligereza = El héroe en la cima de la Torre Eiffel.	El Boulevard St. Germain se concluyó en 1877 y fue una de las transformaciones de París durante el Segundo Imperio o trabajos haussmanianos que supusieron la modernización del conjunto de la capital francesa. La Torre Eiffel fue construida con motivo de la Exposición Universal de 1889 en París, lo que sitúa la acción en 1894.	
LA CUENCA DEL RUHR/ CERCA DE 1945	S. VI	El narrador se sitúa después de la acción, tras las dos guerras mundiales del siglo XX, en las que muchos murieron.	Pesadez = Los hermanos del narrador en la industria del metal en la cuenca del Rhur.	Entre 1871 y la Primera Guerra Mundial, el Imperio Alemán vivía una emergente fuerza de una burguesía industrial que atraía a muchos inmigrantes, con el rápido desarrollo de ciudades y pueblos, engrosados por una población joven y móvil que abandonaba el campo en busca de nuevas oportunidades en los centros industriales. Las regiones del Ruhr y Silesia contaban con materias primas, mineral de hierro y carbón, y mano de obra cualificada ¹ .	
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones verosímiles			
CÓDIGOS					
		SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
PARÍS/Fin de siglo XIX	S. IV	La localización coincide con los comienzos de la navegación aérea.	<i>Le précurseur</i> (El precursor)= Aquello que se adelanta en el tiempo y el espacio y que introduce ideas que se desarrollarán en el futuro. Este nombre subraya el momento narrativo y el sentimiento de fracaso de los protagonistas, relegándolos a un segundo puesto y evidenciando lo anticuado de su nave voladora.	<p>La capital francesa fue pionera en el desarrollo y popularización de los globos aerostáticos. Durante el siglo XVIII, Francia era la principal nación en la que se llevaban a cabo los estudios y trabajos encaminados a la resolución del problema de la navegación aérea en sus distintos aspectos. La Revolución supuso un estancamiento y durante el periodo posterior se verificaron ascensiones de tipo científico. A partir de 1850 se experimentaron en París varios modelos y las ascensiones fueron numerosas durante la segunda mitad del XIX. El famoso fotógrafo Nadar verificó numerosas ascensiones y se instalaron unos talleres de fabricación de aerostatos donde se construyeron unos 60. Durante la Exposición de París de 1878 ascendieron más de 35.000 personas en un gigantesco aerostato construido por Giffard².</p> <p>Las naves que sobrevuelan la ciudad se asemanan a modelos reales o son el resultado de combinar algunos de ellos:</p> <div style="display: flex; flex-wrap: wrap;"> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> <div style="width: 33%; text-align: center;">  </div> </div> <p>La nave de la izquierda resulta de la combinación de los dos modelos centrales: Por una parte, se asemeja a la nave de la imagen superior³, detalle de un grabado de 1843 representando al Aerial Steam Carriage proyectado por William Samuel Henson, registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de su derecha). Por otro, incluye el globo fusiforme de la imagen inferior, detalle de un grabado que ilustra globos aéreos para viajar antes del uso del motor⁴.</p> <p>La nave de la izquierda está documentada en la de la imagen central⁵, detalle de una imagen fotográfica que representa el F.1 construido por Forlanini en 1909 bautizado con el nombre de "Leonardo da Vinci", registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de su derecha).</p> <p>La nave de la izquierda combina los dos modelos centrales: por una parte, se asemeja a la nave de la imagen superior⁶, que representa el planeador de George Gayley (1843), registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de su derecha). Por otra, incorpora varios globos similares a los de la imagen inferior, que ilustra la flotilla de globos de Mme. Margat (1828)⁷.</p>	



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles				
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	
PARÍS/ Fin de siglo XIX	S. IV	<p><i>París entero es un espectáculo: sus habitantes tienen grandes narices, bocas rasgadas y ojos expresivos. Todos poseen perro, y el pan francés es delicioso. El idioma es una hermosura, y pérfidas modistas idean los más incitantes talles para las señoras. ... Estaban llenos los cafés y los teatros: se oía en todas partes el chasquido de las bolas de billar, y pianos ... figuras de cera, museos de lagartos, mujeres eléctricas que echaban chispas, columpios, ruletas y muñolerías.</i></p>		<p>En las calles de París: Variedad de perritos pequeños, un quiosco con carteles anunciadores de calzado y tabaco: <i>CaraduraCigar</i>.</p> <p>Abundancia de transeúntes. La dama en primer plano lleva una larga barra de pan entre sus manos.</p>	<p>Variedad y abundancia de perritos pequeños, el delicioso pan (muestra del cual lleva una barra la dama de primer plano), la marca de tabaco <i>CaraduraCigar</i>, los carteles anunciadores de calzado, las alusiones a las pérfidas modistas y sus incitantes talles para señoras. El idioma es una hermosura. Sus habitantes tienen grandes narices, bocas rasgadas y ojos expresivos.</p>	<p><i>París entero es un espectáculo: Las calles de la ciudad con abundancia de transeúntes; llenos los cafés, los teatros y los billares y multitud de atracciones (figuras de cera, museos de lagartos, mujeres eléctricas que echaban chispas, columpios, ruletas y muñolerías).</i></p>














ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones verosímiles			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		CÓDIGOS			
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
PARÍS/ Fin de siglo XIX	S. IV	<p>Ciertos datos de las imágenes (los perritos, la marca de tabaco <i>CaraduraCigar</i> o el largo pan de flauta), los comentarios textuales paralelos (<i>Todos poseen perro, y el pan francés es delicioso</i>) u otros alusivos a la fisonomía de las gentes (<i>sus habitantes tienen grandes narices, bocas rasgadas y ojos expresivos</i>), el idioma (<i>una hermosura</i>) o las observaciones sobre la moda de los talles estrechos para las señoras, cargan de cierta ironía el relato, aludiendo a tópicos sobre la cultura francesa de los siglos XIX y XX: la sofisticación, <i>l'enfant terrible</i>, la típica <i>baguette</i> o la frivolidad de la moda femenina.</p> <p>La descripción de la ciudad llena de gente, de atracciones populares, algunas asociadas a la infancia (columpios, ruletas y tiendas de buñuelos) otras extravagantes (museos de cera, museos de lagartos, mujeres eléctricas), va asociada a los cambios experimentados en las ciudades a partir de mediados del siglo XIX: mayor habitabilidad y oferta de espectáculos públicos.</p>	<p>La descripción de la ciudad de París se presenta como materialización del momento histórico, la <i>joie de vivre</i> de finales del siglo XIX, marcada por la diversión, el bullicio, la alegría.</p>	<p>La indumentaria y actitudes de los figurantes están documentadas en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>, consultada frecuentemente por el autor:</p> <p>Los figurantes representados a la izquierda se asemejan a los de la imagen de al lado⁹, datada en 1881, en la que se ilustra la moda de «Le buste exhaussé» (en referencia a la deformación característica de la silueta femenina de finales de siglo), registrada por el autor en su cuaderno (como muestran las dos imágenes de la derecha).</p> <p>Los detalles y hechura del vestido representado a la izquierda se asemejan a los de la imagen central⁹, registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). Mediante una reproducción del cuadro de Auguste Renoir, <i>La balançoire</i>, ilustra las técnicas de costura del XIX.</p> <p>El anuncio de calzado en el quiosco, representado a la izquierda, se asemeja a la imagen central documentada en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>, que ilustra el modelo de calzado de finales de siglo XIX¹², consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>El autor utiliza, como referente en la ideación del contexto, imágenes registradas en su cuaderno y pertenecientes a la revista del siglo XIX, <i>La Ilustración Española y Americana</i>:</p> <p>Los dos figurantes, representados a la izquierda, se asemejan a los de la imagen central, perteneciente a un número del año 1872 de la revista¹⁵, que ilustra el aspecto de la entrada del pasaje Jouffroy en París, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>El carrito de bebé y el quiosco, representados a la izquierda, se corresponden con sendos detalles de una vista del Campo de Marte de París, alrededores de la puerta Rapp. Pertenecen a un número del año 1878 de la revista¹⁶, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha).</p> <p>La indumentaria masculina (representada a la izquierda) se asemeja a la de la imagen central¹⁰, registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). A través de una caricatura de la época, ilustra la moda masculina de los sombreros de copa y las levitas, típicos del estilo victoriano.</p> <p>El aspecto de los figurantes representados a la izquierda se asemeja al de los personajes de la imagen central¹¹, registrados por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha), que ilustran, a través de una caricatura (<i>La tournure</i>) de Alfred Grévin (1827-1892), el "falso busto" femenino.</p> <p>A comienzos del siglo XX, circulaban por París "imponentes ómnibus tirados por pesados caballos"¹³. El transporte representado en la ilustración de la izquierda se asemeja al de la imagen fotográfica de al lado, consultada por el autor, que representa un ómnibus de tracción animal: el Vehículo n° 1 de la "Berliner Pferdeeisenbahn" inaugurado en 1863¹⁴.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO	IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA								
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles				MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones verosímiles		
		Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CÓDIGOS CULTURAL
LOCALIZACION	SECUENCIA							
PARÍS/Fin de siglo XIX	S. IV	<p>... mil ruidos alegres anunciando cosmoramas ... Por un franco entraron a una oscura sala donde se exhibía el cinetoscopio-panorama, un esparcimiento popular que mostraba retratos de artistas, imágenes burlescas y terroríficas.</p>	 <p>En la sala de proyección aparece representado un cinematógrafo a la derecha, donde se proyecta una escena, algo sicalíptica, de bañistas.</p>	<p>En la sala de proyección aparece representado un cinematógrafo a la derecha, donde se proyecta una escena de bañistas.</p>	<p>Se nombran ciertos espectáculos ópticos: el <i>cosmorama</i> y el <i>cinetoscopio-panorama</i>.</p> <p>El cinetoscopio-panorama: <i>un esparcimiento popular, que mostraba retratos de artistas, imágenes burlescas y terroríficas.</i></p>	<p>Se mencionan ciertos espectáculos ópticos basados en inventos tecnológicos: el <i>cosmorama</i> y el <i>cinetoscopio-panorama</i>. Ambos forman parte del denominado <i>precine</i>, donde el avance de la técnica aparecía unido al entretenimiento.</p>	<p>Realidad=Ficción. El <i>cosmorama</i> es un ingenio que produce un efecto ilusorio de realidad.</p> <p>Los comienzos del cine como proceso hacia la captación del mundo y la representación del movimiento.</p>	<p>El <i>cosmorama</i> es un invento localizado inicialmente en París, cuyo uso como atracción itinerante se generalizó en el siglo XIX. Respecto al nombre de <i>cinetoscopio-panorama</i>, creemos que es una licencia del autor para referirse al <i>cinematógrafo</i> (que sí aparece representado en la ilustración), enlazando <i>cinetoscopio</i> (aparato destinado a la visión individual de bandas de imágenes continuas y precursor del proyector cinematográfico) y el <i>panorama</i>, invento de alrededor de 1799, en el que no hay animación pero ofrece a la mirada un inmenso punto de vista, produciendo la sensación de un grandioso espectáculo por el que puede moverse el público. Ello implicaría la vista de una gran extensión. Tanto el <i>cinetoscopio</i> como el <i>cinematógrafo</i> fueron ingenios pertenecientes al siglo XIX: Edison patenta en Estado Unidos el <i>cinetoscopio</i> (o <i>kinetoscopia</i>) en 1891, aunque hasta 1893 no se comercializa. Y aunque ni las fechas ni los aparatos dan la exclusiva paternidad a los hermanos Lumière, el 28 de diciembre de 1895 (un año después del que sirve al desarrollo de la trama que estudiamos) presentaron públicamente su <i>aparato</i> denominado <i>cinematógrafo</i>. En el boulevard des Capucines, por primera vez, proyectaron imágenes en movimiento en presencia de los espectadores, ante una pantalla en el interior de una sala, previo pago de una entrada. ..."¹⁷.</p> <p>La caja de manivela, llamada por Edison <i>cinetoscopio</i>, obtuvo resonantes triunfos. El entusiasmo dio lugar a la aparición de teatros cinematográficos en cuyas oscuras salas, los espectadores podían distraerse con breves películas de pobre contenido. La transición a la proyección podía realizarse rápidamente y en Inglaterra, Robert W. Paul logró proyectar, en 1896, mediante una linterna mágica perfeccionada, una cinta de imágenes sobre una pantalla¹⁸.</p> <p>El ambiente en la ilustración de la izquierda se asemeja al de la imagen al pie, consultada por el autor, que ilustra la difusión de noticias mediante una linterna mágica en el París de 1871¹⁹.</p>
								











ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles			
LOCALIZACIÓN	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
CIUDAD DE KOENIGSDORF	S. II	La ciudad de Koenigsdorf tiene una plaza mayor, un edificio de correos, teatro, ayuntamiento y una catedral gótica, <i>una de las más bellas de Europa.</i>	 <p>En una primera imagen, la disposición urbanística, sus calles y la arquitectura de Koenigsdorf evoca el aspecto de una antigua ciudad medieval centroeuropea, con pequeños edificios de colores, arcos, torres, un castillo y una catedral que recrea el estilo gótico. Los lugares son poco transitados. En algunos muros se aprecian inscripciones y en una de ellas se puede leer, en letra <i>fraktur</i>, Königsdorf.</p>		La ciudad de Koenigsdorf tiene una plaza mayor, un edificio de correos, teatro, ayuntamiento y una catedral gótica, <i>una de las más bellas de Europa.</i> En una primera imagen, las calles y la arquitectura de Koenigsdorf evoca el aspecto de una antigua ciudad medieval centroeuropea, con pequeños edificios de colores, arcos, torres, un castillo y una catedral que recrea el estilo gótico. Los lugares son poco transitados. En algunos muros se aprecian inscripciones y en una de ellas se puede leer, en letra gótica, Königsdorf.
	S. IV	Por sus calles circula un ómnibus tirado por caballos.	 <p>La siguiente imagen de la ciudad proporciona una visión más moderna de la misma: una amplia plaza de monumentales edificios por la que transitan un ómnibus tirado por caballos y varios ciudadanos, algunos de los cuales contemplan el espectáculo. Entre ellos aparecen un niño curioso con gorra de bisera y un militar con casco.</p> <p>La visión aérea de la ciudad muestra que se emplaza a orillas de un río y próxima al mar, en el que parece una corbeta.</p> <p>Por encima de la ciudad: <i>A lo lejos, la confluencia de los ríos Rems y Neckar: más allá, el ancho Rhein. ... A sus pies surcaba el mar una estupenda corbeta de guerra, erizada de cañones y empavesada toda de banderas.</i></p> <p>La visión aérea de la ciudad muestra que se emplaza a orillas de un río y próxima al mar, en el que parece una corbeta.</p> <p>Por encima de la ciudad: <i>A lo lejos, la confluencia de los ríos Rems y Neckar: más allá, el ancho Rhein. ... A sus pies surcaba el mar una estupenda corbeta de guerra, erizada de cañones y empavesada toda de banderas.</i></p>	Entre los ciudadanos aparecen un niño curioso con gorra de bisera y un militar uniformado con casco.	La ciudad se presenta aquí más moderna: con una amplia plaza de monumentales edificios por la que transitan un ómnibus tirado por caballos y varios ciudadanos, algunos de los cuales contemplan el espectáculo.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones verosímiles			
LOCALIZACION		CÓDIGOS			
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
CIUDAD DE KOENIGSDORF	S. II	La ciudad se presenta a través de los espacios públicos (plaza mayor, edificio de correos, teatro, ayuntamiento y catedral) como una tradicional y bella ciudad medieval centroeuropea.	La etimología de Königsdorf es <i>pueblo del rey</i> , entendido pueblo en su acepción de "población pequeña". Koenigsdorf es un espacio monumental, poco transitado y con poca actividad=Espacio de peso y poca actividad. El castillo, no se menciona, pero arriba, un tanto intimidatorio, nos recuerda la jerarquía.	Königsdorf es un municipio en el distrito de Bad Tölz-Wolfratshausen, en Baviera, Alemania. Y también corresponde con el nombre del distrito más septentrional de Frechen en el Rin-Erft-Kreis, próximo a la ciudad alemana de Colonia. El Neckar, río que fluye por el estado federado de Baden-Wurtemberg en Alemania, desemboca en el Rin; y uno de sus principales afluentes es el Rems. Sin embargo, en la realidad, Königsdorf no está localizada en las proximidades de los ríos Rems y Neckar; ni tampoco sus edificios guardan semejanzas con las representadas en las imágenes del álbum. La ciudad de Königsdorf del relato parece ser, más bien, la recreación de la ciudad de Koenigsberg, muy similar en su raíz. Esta localidad, próxima al mar Báltico en la desembocadura del río Pregel, fue la capital de la región de Prusia Oriental durante la juventud del verdadero Hermann Ganswindt, inspirador del personaje homónimo en el relato. Floreciente durante la Edad Media, con murallas, iglesias y castillo, gozaba de una universidad de renombre y fue un importante centro intelectual y cultural. Posteriormente se reconvirtió en la capital de la Provincia de Prusia, determinante en el nacimiento de Alemania como estado en 1871. Tras la Segunda Guerra Mundial fue rebautizada como Kaliningrado ²⁰ . 	
	S. IV	El ómnibus, la amplitud y la tipología arquitectónica proporciona una visión más modernizada de la ciudad de Koenigsdorf. La corbeta de guerra es un ominoso preludio de las dos guerras mencionadas al finalizar el relato, haciendo referencia a los enfrentamientos posteriores pero próximos en el tiempo diégetico: las dos guerras mundiales del siglo XX.	-	El nombre histórico de corbeta ya se aplicaba a buques ligeros de dos palos en la marina del siglo XVIII. En Alemania, desde finales de 1890, el káiser Guillermo II auspició un programa masivo de construcciones navales. La marina alemana magnetizó el entusiasmo popular ²² . La imagen de la derecha, perteneciente a <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²³ , ilustra una corbeta acorazada construida en 1881 y fue consultada por el autor y reseñada como "Estupenda corbeta acorazada a vela y vapor, erizada de cañones ...". 	
				El aspecto de los edificios en la imagen de la izquierda se asemeja al detalle central que ilustra una vista de la ciudad de Nueva York en el año 1873, perteneciente a <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²⁴ , registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). 	
				Ómnibus ("para todos") era el nombre que se daba durante el siglo XIX a un vehículo de gran capacidad, arrastrado inicialmente por caballos, utilizado para el transporte público en las ciudades. El transporte de la imagen de la izquierda se corresponde con el detalle central, que ilustra parte de la entrada de la nueva estación de ferrocarril del Norte (Madrid) en 1882, perteneciente a <i>La Ilustración Española y Americana</i> ²⁵ , registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). 	
				La indumentaria del personaje uniformado y con casco representado a la izquierda se inspira en la del detalle fotográfico central, que ilustra parte de la huelga de mineros en el Ruhr en 1912 ²⁷ , consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). En la época del Imperio alemán (1871-1918), Alemania contaba con un eficaz cuadro administrativo y un fuerte cuerpo de oficiales. El ejército fue una de las instituciones centrales de la vida prusiana desde 1871. Su presencia era notable en la vida diaria, alcanzando resonancia pública ²⁸ . 	




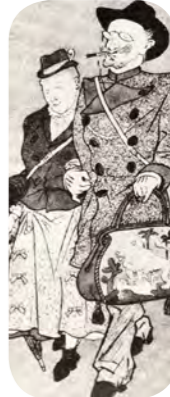







ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles			
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
PARQUES Y JARDINES PÚBLICOS	S. II	Durante las carreras ciclistas a las afueras de la villa.	<p>Un espacio de recreo al aire libre, con árboles y ciclistas de paseo, cercano a una ciudad.</p> 	Espacio con árboles y ciclistas de paseo.	Durante las carreras ciclistas a las afueras de la villa. Un espacio de recreo cercano a una ciudad.
	S. IV	-	 <p>Parque público con árboles, a la rivera del río con un barco y orquesta, en una terraza con sillas y mesas, un camarero y otros figurantes de paseo.</p>	Con árboles, al lado del río con un barco y orquesta, con sillas y mesas.	Parque público en una terraza, con un camarero y otros figurantes de paseo.





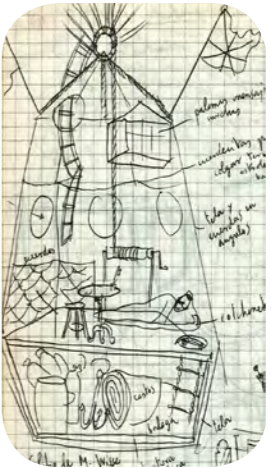
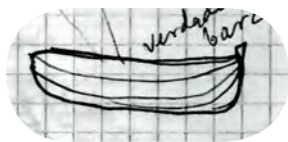
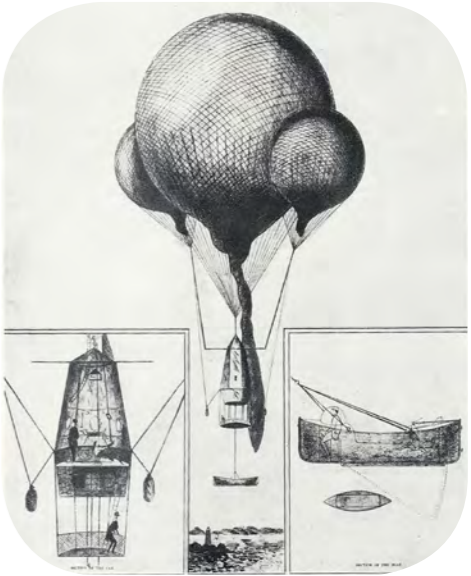

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO					
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA							
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones verosímiles					
		CÓDIGOS					
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL			
PARQUES Y JARDINES PÚBLICOS	S. II	La localización coincide con el tiempo de las primeras carreras ciclistas, asociadas al ocio y al deporte.	Se muestra un espacio de recreo con ciclistas, en un entorno saludable al aire libre = Espacio asociado al movimiento.	Desde el siglo XIX la industrialización y la democratización hicieron necesarias nuevas formas y espacios para el ocio. Éste se diversificó y se crearon nuevas tipologías de espacios para el recreo. La práctica del deporte requirió lugares específicos y los jardines adquirieron un importante papel, como espacios abiertos útiles para la práctica de ejercicios saludables y atléticos al aire libre en las ciudades ²⁹ . Aunque las bicicletas más rudimentarias aparecen en 1817, se hicieron muy populares en la década de 1890. La imagen de la derecha, consultada y reseñada por el autor, pertenece a <i>La Ilustración Española y Americana</i> ³⁰ e ilustra la hazaña de dos intrépidos velocipedistas, en 1878, al recorrer 1000 leguas en treinta y cinco días.		 	La indumentaria de la niña representada a la izquierda es similar a la que muestra el personaje en el detalle de la ilustración a su derecha, consultada por el autor, perteneciente a <i>Journal des demoiselles</i> y localizada en <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> ³¹ . En ella se ilustra la moda de las jovencitas y las niñas en 1892.
	S. IV	La localización coincide con el tiempo de los <i>pleasure gardens</i> , asociados al ocio y al bienestar.	Se muestra un espacio propicio para el entretenimiento y la diversión, en un entorno saludable al aire libre = Espacio asociado al movimiento.	Los <i>pleasure gardens</i> aparecieron en Gran Bretaña desde mediados del siglo XIX e influyeron en el diseño de los parques públicos del resto de países europeos. Durante el siglo XIX, el crecimiento de las ciudades europeas afectadas por la Revolución Industrial, se incrementó sustancialmente. En la segunda mitad del siglo XIX se hizo patente la necesidad de mecanismos de reforma urbana y de planeamientos que hicieran más habitable el espacio urbano. Surgió el concepto de parque público como sustituto de la campiña, lejana a causa de la expansión urbanística, y como solución a los problemas de higiene acarreados. La presencia de parques y jardines fue primordial y se hizo patente en los diferentes estamentos sociales como alternativa a las condiciones poco saludables de las ciudades. Los denominados <i>Pleasure gardens</i> del siglo XIX no tenían como única función el paseo, eran lugares de encuentro y diversión y contaban con equipamientos de recreo: bailes, cafés, norias, juegos y espectáculos. La burguesía los disfrutaba a menudo como lugar para su entretenimiento, descanso y exhibición, pues disponía del tiempo de ocio necesario para ello ³² .	    	    	El camarero representado a la izquierda se asemeja al de la imagen central, perteneciente a un número del año 1872 de la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> ³⁵ , que ilustra el aspecto de la entrada del pasaje Jouffroy en París, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). La indumentaria de las dos damas, representadas a la izquierda, se asemeja a la del personaje en el detalle de la ilustración a su derecha, consultada por el autor, perteneciente a <i>Journal des demoiselles</i> y localizada en <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> ³⁶ . En ella se ilustra la moda femenina de fin de siglo, en la que la cintura y las caderas permanecen delgadas y la falda se ensancha y recoge hacia la espalda. Las damas utilizan sombrillas y sombreros adornados con plumas o con cintas.












ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		Localizaciones verosímiles				
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	
GALERÍA BALNEARIA	S. V	Galería balnearia en el mar.		<p>Escena de baño a la orilla del mar con figurantes en actitud de descanso y recreo. Sobre una de las casetas de la playa ondea una bandera tricolor: amarilla, verde y roja.</p>	<p>Escena de baño a la orilla del mar con casetas de playa, sobre una de las cuales ondea una bandera tricolor: amarilla, verde y roja.</p> <p>En el encabezamiento del periódico en manos de uno de los figurantes se puede leer: <i>Die Welt</i>.</p>	Galería balnearia con bañistas en actitud de descanso y recreo.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO			
		PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL		MARCO ESPACIO-TEMPORAL: Localizaciones verosímiles			
		CÓDIGOS			
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
GALERÍA BALNEARIA	S. V	Esta localización espacio-temporal coincide con el tiempo histórico del esplendor balneario y transmite una atmósfera novedosa de recuperación, donde conviven clases sociales diferentes.	Ciudades balnearias como materialización de lo lúdico y lo saludable = Espacio asociado al descanso.	<p>Las ciudades balnearias contemplan aspectos culturales y sociales representativos de un momento histórico. Posibles, en parte, gracias al desarrollo de una clase burguesa adinerada, a ellos acudían las clases pudientes para mejorar su salud, siendo lugar de encuentro entre la aristocracia y la alta burguesía europeas. La contaminación y el éxodo no controlado de la población rural a la ciudad, derivados de la industrialización europea, propiciaron una visión poco saludable del entorno urbano. Las ciudades balnearias, tuvieron su momento de esplendor en la Europa del siglo XIX. Los balnearios fueron lugar de encuentro de una clientela animada a la regeneración mediante la puesta en práctica de innovadoras terapias y la disciplina física, coincidiendo con la época del Asociacionismo recreativo del <i>sport</i> para llevar a cabo prácticas gimnástico-deportivas. El complejo balneario en su apogeo tendió a ser independiente y se completaba con otras instalaciones: hoteles, restaurantes, casinos, kioskos. En la convivencia balnearia no había tensiones sociales pues el lugar invitaba a la relación social y entre aquellos del mismo grupo social la relación era placentera³⁷.</p> <p>La bandera de la ilustración coincide con el diseño de la actual bandera de Lituania, compuesta por tres franjas horizontales del mismo tamaño (amarillo, verde y rojo), adoptada desde 1918. Aunque la acción del relato se sitúa en un tiempo anterior, finales del siglo XIX, el ambiente representado podría recrear la costa lituana del mar Báltico. Esta zona contaba con ciudades balnearias, florecientes a lo largo del siglo XIX, que acogieron el turismo centroeuropeo (dato reforzado en la ilustración a través del encabezamiento del periódico <i>Die Welt</i>, "El Mundo" en alemán) y, a su vez, su localización está muy próxima a la actual Kaliningrado, ciudad y región homónima circundante, conocida históricamente como Königsberg.</p> <p>Los figurantes y los elementos del espacio representado a la izquierda se inspiran en las imágenes centales, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha). Todas ellas son detalles de una composición perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>³⁸ que ilustra, mediante apuntes gráficos, algunas situaciones propias de los <i>Baños de Mar</i> en diferentes localizaciones europeas durante 1882. De arriba a abajo: <i>En la Concha de San Sebastián</i>, <i>En Arcachon: Del hotel al baño</i>, <i>Los mirones de la playa, en Biarritz</i>, <i>La cuerda de los apuros, en Bilbao</i>.</p>	
			       	 	





ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD.</i> <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA						
CRONOTOPO		CRONOTOPO				
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen		Indicios	
CAMINO	S. I	En tren hacia Koenigsdorf. <i>Mucha gente ignorante creía aún que dentro de aquellas máquinas había caballos escondidos.</i>			En el interior de un vagón y en la estación ferroviaria, un entorno transitado por viajeros, lleno de humo y carbonilla. En la locomotora una inscripción junto al maquinista: <i>Junker</i> ; y en la parte delantera de la máquina banderas con la cruz negra y el águila imperial.	En tren hacia Koenigsdorf. <i>Mucha gente ignorante creía aún que dentro de aquellas máquinas había caballos escondidos</i>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
CRONOTOPO		CRONOTOPO			
		CÓDIGOS			
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
CAMINO	S. I	<p>El primer viaje en tren de Leopold se localiza en la época de los primeros viajes en tren, del desarrollo del ferrocarril y de la industrialización.</p>	<p>La estación de tren funciona como umbral metafórico asociado al cambio del protagonista, y paralelo a los cambios del siglo XIX y su idea de progreso.</p> <p>El encabezamiento del periódico <i>Die Welt</i> = <i>El Mundo</i> en alemán.</p>	<p>En la Alemania de principios del siglo XIX la sociedad feudal se sustituyó por una sociedad de clases que proporcionó la base para el desarrollo, a partir de 1830, de una sociedad cada vez más industrial. El proceso, lento al principio, se aceleró hasta finales de siglo, dando lugar a su transformación. Entre los factores influyentes destacó el desarrollo de las comunicaciones, sobre todo, el tendido de líneas de ferrocarril, instrumento crucial en el desarrollo y la industrialización. En la década de los cincuenta, Alemania experimentó un rápido crecimiento económico aumentando la construcción de ferrocarriles y triplicando, entre 1850 y 1870, la longitud de su red ferroviaria. En 1880 la red de ferrocarriles alcanzaba la mayor parte del país³⁹.</p> <p>La Alemania de finales del siglo XIX vivía entre el poder que todavía conservaban los llamados <i>Junker</i>, terratenientes agrícolas, y la emergente fuerza de una burguesía industrial⁴⁰.</p> <p>El águila imperial fue utilizada en Alemania durante diversos periodos de su historia, tomándose como símbolo en el Imperio Alemán (1871-1918). La cruz negra es un emblema utilizado a principios del siglo XIX por el ejército prusiano.</p> <p>El aspecto en el interior del vagón de la ilustración a la izquierda se asemeja al de las imágenes centrales, pertenecientes a dos números del año 1873 de la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>.</p>	<p>La imagen central⁴¹ ilustra el interior de un vagón con tropas de transporte, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>
				 	<p>La imagen a la izquierda⁴², consultada por el autor, muestra el detalle de una composición que ilustra el interior de los distintos departamentos en un tren sanitario de la asociación de socorro a los heridos.</p>
				<p>El aspecto de los personajes junto al tren, representados en la ilustración a la izquierda, se inspira en las imágenes centrales, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). Todas ellas pertenecen a una composición titulada <i>De vuelta a Madrid</i>, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁴³ que ilustra, mediante apuntes gráficos, algunas situaciones propias de una estación de ferrocarril durante 1882.</p>	  
				     	<p>El maletín del personaje representado en la ilustración de la izquierda está documentado en la imagen central, perteneciente a la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i>⁴⁴, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha). En ella se ilustra el aspecto característico de un matrimonio alemán que viaja a Londres a principios de siglo XX.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO		
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA				
CRONOTOPO		CRONOTOPO				CRONOTOPO		
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	
						CÓDIGOS		
						CULTURAL		
CAMINO	S. IV	En nave, a la deriva, arrastrados por el viento, a través del espacio aéreo.	 <p>Flotando y surcando el cielo en un globo aerostático, a modo de globo fusiforme provisto de timones y redondeado por la parte delantera, del que va suspendida una barquilla con remos sobre la que van montados los tres personajes, con una hélice y un mecanismo de engranajes y poleas.</p>  	En un globo aerostático, a modo de globo fusiforme con timón y redondeado por la parte delantera, del que va suspendida una barca con remos sobre la que van montados los tres personajes, con hélice y un mecanismo de engranajes y poleas.	Flotando por el cielo, a la deriva, arrastrados por el viento.	El camino como aventura.	El recorrido por el cielo, a la deriva, arrastrados por el viento, como la vida de los jóvenes soñadores que se abandonan a la suerte y al destino.	<p>La estructura de la nave y el aparente mecanismo recuerda al concebido por Julien en 1850: descrito también como un modelo fusiforme, más grueso por delante que por la popa, donde llevaba instalado el timón de dirección. Cerca de la proa llevaba montadas dos hélices movidas por un mecanismo de su invención, similar a los de relojería⁴⁶. Por otro lado, la configuración del artefacto representado en las ilustraciones del album, posee ciertas similitudes con el modelo de <i>Globo de M. Wise</i>, el "Atlántic", proyectado por John Wise entre 1835 y 1873 para realizar un viaje transatlántico:</p>   <p>El grabado de la izquierda, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁴⁷ del año 1873, consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de su derecha), ilustra la sección longitudinal del globo de M. Wise.</p> <p>El grabado de la derecha perteneciente a la <i>Enciclopedia de aviación y astronáutica</i>⁴⁸, consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen al pie), ilustra la sección longitudinal del globo de M. Wise.</p>  
	S. IV	A pie, desde París a Koenigsdorf	 <p>En un camino, al aire libre, luminoso, árboles y vacas. a los lados.</p>	A pie, desde París a Koenigsdorf	En un camino, al aire libre, luminoso, con árboles y vacas.	El espacio se convierte en la intersección de los caminos de los tres actores que representan el papel del héroe, de sus tres categorías sociales diferentes y sus distintos caracteres.	Camino=La vida y los diferentes estados y formas en que ésta discurre ⁴⁵ .	El motivo del camino posee una fuerte carga simbólica utilizada en emblemas y jeroglíficos como símbolo de la vida sobre la tierra ⁴⁹ .

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO	SINTÉTICO-DESCRIPTIVO		IDENTIFICATIVO				
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA									
CRONOTOPO		CRONOTOPO				CÓDIGOS			
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
CAMINO	S. V	En diligencia, desde la galería balnearia a Koenigsdorf.		En diligencia de caballos, encogidos en sus asientos.	Juntos en diligencia en el camino de regreso a Koenigsdorf.	El camino, como el vector de la existencia. Nuevamente confluyen los cursos de la vida de los tres actores, en una situación crítica, con el camino real que los conduce de nuevo a la ciudad de Koenigsdorf.	-	    <p>La posición de los personajes y ciertos elementos del espacio representado en la ilustración del álbum se inspiran en las imágenes de la izquierda, consultadas y registradas por el autor en su cuaderno (como muestran las imágenes de la derecha). Ambas son detalles de una composición perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁵⁰ que ilustra, mediante apuntes gráficos, algunas situaciones propias de un viaje por los Pirineos en el año 1873. De arriba a abajo: <i>Interior de una diligencia:clérigo, soldado y obrero; Desde el cupé de la diligencia.</i></p>	
	S. VI	A mitad de camino desde la galería balnearia a Koenigsdorf, por la noche en una posada.		-	A mitad de camino desde la galería balnearia a Koenigsdorf, por la noche en una posada. En la oscuridad de la habitación, acostado, con un sable colgado en la pared y una vela encendida sobre la mesita de noche.	La parada en el camino como encrucijada.	Posada=Descanso y tiempo de reflexión sobre lo acontecido en un momento de confusión (oscuridad) y los problemas (sable). Vela encendida encima de una mesa = Resplandor para otros a quienes ilustra e ilumina y, para sí, fuego abrasador. En este caso, Leopold está en poder de esa luz reveladora, que no le deja dormir y lo consume.	  <p>El motivo de la vela encendida encima de una mesa tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos. Su aparición en la ilustración representada a la izquierda, encierra una alusión al emblema de su derecha⁵¹.</p>	
ESCALERA	S. VI	En la escalera de la posada de camino a Koenigsdorf.		-	En la escalera helicoides de la posada de camino a Koenigsdorf, junto con Max y Gustav.	La escalera como espacio conector, en el que Leopold comparte su proyecto de continuar.	Escalera= La escalera de la vida.	El motivo de la escalera tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos ⁵² .	
ACANTILADO	S. VI	Leopold desde el acantilado.		-	Leopold y Max en un acantilado bajo la luz de la luna llena.	En un acantilado bajo la luz de la luna llena.	-	Acantilado=Límite tierra-aire=El reto de volar de Leopold. Luna llena= Alma iluminada por la luz divina. Este motivo, desde una concepción positivista, puede aludir a la luz de la razón y la experiencia.	El motivo de la luna tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos ⁵³ .
	-	-		-	Oskar en un acantilado, amaneciendo. En un entorno dominado por el cielo y el vacío.	En un acantilado, amaneciendo.	-	Acantilado=Límite tierra-aire=Conflicto interno que supone la elección entre los sueños o la razón. Amanecer=Visión de un mundo idílico reflejo de la esperanza que Oskar deposita en Leopold.	El amanecer o Aurora homérica de los dedos de rosa es un clásico tópico literario.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO		SINTÉTICO-DESCRIPTIVO	
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
CRONOTOPO		CRONOTOPO			
LOCALIZACION	SECUENCIA	Texto	Imagen	Informaciones	Indicios
SALON RECIBIDOR	S. IV	En la casa de Gustav, tomando el té.	 <p>Tomando el té en el interior de un salón-recibidor: ambiente recargado en el que se encuentran, entre otros elementos, un busto con un casco prusiano del siglo XIX (<i>pickelhaube</i>), un samovar, una chimenea, retratos honorables, un perfil clásico, un biombo japonés, sillones de capitoné y una planta ornamental.</p>	Ambiente recargado en el que se encuentran, entre otros elementos, una chimenea, retratos honorables, un perfil clásico, un biombo japonés, sillones acolchados y una planta de salón.	Tomando el té en el interior de un salón-recibidor. En él se encuentran un busto con un casco prusiano del siglo XIX (<i>pickelhaube</i>) y un samovar.
		En el hotelito de Max, cenando.	 <p>Luego pronunciaron un brindis juramento en el que prometían conquistar el imperio del aire. Lo grabaron en un cilindro gramofónico para que, si fallaban en el intento, no lo borrara la muerte.</p> <p>Brindando en el interior de un salón: ambiente recargado en el que se encuentran, entre otros elementos, una pianola, una pequeña estantería repleta de libros, una boca de chimenea donde reposan un coral, un busto italianizante y una gran caracola, o un mapa colonial de Africa colgado en la pared.</p>	Ambiente recargado en el que se encuentran, entre otros elementos, una pianola, una pequeña estantería repleta de libros, una chimenea donde reposan un coral y una gran caracola, o un mapa de Afrika colgado en la pared.	Brindando en el interior de un salón.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO			
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA					
CRONOTOPO		CRONOTOPO CÓDIGOS			
LOCALIZACION	SECUENCIA	SÉMICO	SIMBÓLICO	CULTURAL	
SALON RECIBIDOR	S. IV	Ambiente cargado de información que hace visible el tiempo biográfico (el momento del té) y el espacio privado que caracteriza al personaje.	Es un lugar de encuentro y de diálogo donde el héroe protagonista trifolio, intercambia ideas.	<p>La aparición del busto con un casco prusiano es consecuente con la proliferación de la imaginaria y los símbolos militares presentes en la esfera de la vida privada y diaria alemana desde 1871⁵⁴.</p>  <p>El samovar es un recipiente metálico provisto de un calentador y un grifo, asociado a la cultura del té. El samovar presente en la ilustración de la izquierda se asemeja al de la imagen central, perteneciente al detalle de <i>La Ilustración Española y Americana</i>⁵⁵ de 1877, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>Algunos elementos de ambientación presentes en la ilustración del álbum, poseen similitudes con los elementos de las imágenes siguientes, pertenecientes a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i>:</p>  <p>El mobiliario de la izquierda se asemeja al de la imagen central⁵⁶, detalle de un grabado que ilustra la cámara nupcial en el Real Palacio de Madrid en 1878, consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>La embocadura de la chimenea de la izquierda se asemeja a la de la imagen central⁵⁸, detalle de un grabado que ilustra la camarera mayor de la reina en el Palacio Real de Madrid en 1882, consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha)</p> <p>El mobiliario de la izquierda se asemeja al de la imagen central⁵⁷, detalle de un grabado que ilustra un salón de la Villa Mónaco en Arcachon en 1879, consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>	<p>Ambiente cargado de información que hace visible el tiempo biográfico (el momento de la cena) y el espacio privado que caracteriza al personaje.</p> <p>Es un lugar de encuentro y de diálogo donde se refuerza la unidad de los tres protagonistas que constituyen el héroe.</p>  <p>La pianola, la silla y la estantería de la izquierda se asemejan a las de la imagen central, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> del año 1873⁵⁹, detalle de un grabado que reproduce un cuadro del artista alemán M. Knorr, <i>Cogido in fraganti</i>; consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>  <p>La chimenea de la izquierda se asemejan a la de la imagen central, perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> del año 1873⁶⁰, detalle de un grabado que reproduce el interior de una cámara del Palacio Trianon en Versalles; consultado y registrado por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p> <p>Algunos elementos de la ambientación en las imágenes de la izquierda (el mapa colgado en la pared y el coral y la caracola sobre la chimenea) se inspiran en la imagen central, correspondiente al detalle de una ilustración de J. J. Grandville⁶¹, para la <i>Vie privée et publique des animaux</i> (publicados entre 1840 y 1842), consultada y registrada por el autor en su cuaderno (como muestra la imagen de la derecha).</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL			
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES REALES	CAMPOS SEMÁNTICOS
PARÍS /1894	SÉMICO	La Torre Eiffel como confluencia de nuevas concepciones arquitectónicas y de adelantos en la industria. En las pintorescas calles de París.	(París = Progreso) La Torre Eiffel sintetiza la idea de avance técnico e industrial de finales de siglo XIX. (París = Original) Las pintorescas calles de la ciudad.
	SIMBÓLICO	Ligereza = En la cima de la Torre Eiffel.	(París = Ligereza) La cima de la Torre Eiffel.
	CULTURAL	El Boulevard St. Germain se concluyó en 1877 y supuso la modernización urbanística de la capital francesa. La acción del relato se sitúa en 1894.	(París/1894 = Modernidad) El Boulevard St. Germain como ejemplo de modernización urbanística.
LA CUENCA DEL RUHR/ CERCA DE 1945	SÉMICO	La narración del relato se sitúa tras la Segunda Guerra Mundial, en las que muchos murieron.	(Imperio alemán = Guerra) La alusión a la muerte de muchos durante las dos guerras mundiales posee un carácter dramático.
	SIMBÓLICO	Pesadez = La industria del metal en la cuenca del Rhur.	(Imperio alemán = Pesadez)
	CULTURAL	Entre 1871 y la Primera Guerra Mundial el Imperio Alemán vivía una fuerza emergente de la burguesía industrial que atraía a muchos inmigrantes que abandonaban el campo en busca de nuevas oportunidades en los centros industriales que, como la región del Ruhr, contaban con materias primas, mineral de hierro y carbón, y mano de obra cualificada.	(Imperio alemán = Industrialización) La cuenca del Ruhr como ejemplo del desarrollo industrial previo a la Primera Guerra Mundial.
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES VEROSÍMILES	
PARÍS/ Fin de siglo XIX	SÉMICO	La localización coincide con los comienzos de la navegación aérea. Algunos datos hacen referencia a ciertos tópicos sobre la cultura francesa de los siglos XIX y XX: la sofisticación, <i>l'enfant terrible</i> , la típica <i>baguette</i> o la frivolidad de la moda femenina. La descripción de la ciudad alude a los cambios experimentados en las ciudades a partir de mediados del siglo XIX: mayor habitabilidad y oferta de espectáculos de esparcimiento. Se mencionan el <i>cosmorama</i> y el <i>cinetoscopio-panorama</i> , espectáculos ópticos basados en inventos tecnológicos que forman parte del denominado <i>precine</i> , donde el avance de la técnica se une al entretenimiento.	(París = Vuelo) La ciudad es representativa de los comienzos de la navegación aérea. (París = Ligereza) La ciudad es representada mediante ciertos tópicos referidos a la cultura francesa de los siglos XIX y XX asociados a la ligereza y alegría de la vida: la sofisticación, <i>l'enfant terrible</i> , la <i>baguette</i> o la frivolidad de la moda. (París = Movimiento) La ciudad es representativa del aumento de habitantes y actividad pública en las ciudades a partir de mediados del siglo XIX. (Ciencia = Ficción) Los espectáculos ópticos (<i>cosmorama</i> y el <i>cinetoscopio-panorama</i>) como materialización de la estrecha relación entre la ciencia y lo ilusorio.
	SIMBÓLICO	<i>Le précurseur</i> (El precursor)= Adelantado a su tiempo y al espacio, que introduce ideas novedosas que se desarrollarán en el futuro; frente a anticuado. París se presenta como materialización del momento histórico, la <i>joie de vivre</i> de finales del siglo XIX, marcada por la diversión, el bullicio, la alegría. El cosmorama es un ingenio que produce un efecto ilusorio de realidad. Los comienzos del cine como proceso hacia la captación del mundo y la representación del movimiento.	(París = Progreso) <i>Le précurseur</i> como símbolo del avance histórico que introduce ideas nuevas. (París = Movimiento) La ciudad concentra la alegría y la ebullición de su gran momento a finales del siglo XIX. (Cine = Ficción) El cosmorama, ingenio que produce un efecto ilusorio de realidad. (Cine = Realidad y movimiento) Los inicios del séptimo arte como proceso hacia la captación del mundo y la representación del movimiento.
	CULTURAL	París fue pionera en el desarrollo y popularización de los globos aerostáticos y allí, a partir de 1850, se experimentaron varios modelos, siendo numerosas las ascensiones durante la segunda mitad del XIX. Las naves que sobrevuelan la ciudad se asemejan a modelos reales o son el resultado de combinar algunos de ellos: el Aerial Steam Carriage proyectado por William Samuel Henson (1843), globos aéreos para viajar antes del uso del motor, el F.1 realizado por Forlanini en 1909 y bautizado con el nombre de "Leonardo da Vinci", el planeador de George Gayley (1843), o la flotilla de globos de Mme. Margat (1828). La indumentaria y actitudes de los figurantes, documentadas en la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , remite a imágenes de la época: Una imagen datada en 1881 en la que se ilustra la moda de «Le buste exhaussé» (en referencia a la deformación característica de la silueta femenina de finales de siglo), una caricatura (<i>La tournure</i>) de Alfred Grévin (1827-1892) sobre el "falso busto" femenino y una reproducción del cuadro de Auguste Renoir, <i>La balançoire</i> , que ilustra las técnicas de costura femenina del XIX; o una caricatura que ilustra la moda masculina de los sombreros de copa y las levitas, típicos del estilo victoriano. Algunos elementos del entorno remiten a modelos de la época: El calzado de finales de siglo XIX o un ómnibus de tracción animal (el Vehículo nº 1 de la "Berliner Pferdeisenbahn") inaugurado en 1863. El autor utiliza, como referente en la ideación del contexto, imágenes de París pertenecientes a la revista del siglo XIX, <i>LIEA</i> : El aspecto de la entrada del pasaje Jouffroy en 1872 y del Campo de Marte de París, en los alrededores de la puerta Rapp, durante 1878. El <i>cosmorama</i> es un invento localizado inicialmente en París, cuyo uso como atracción itinerante se generalizó en el siglo XIX. Respecto al nombre de <i>cinetoscopio-panorama</i> , creemos que es una licencia del autor para referirse al <i>cinematógrafo</i> , sintetizando <i>cinetoscopio</i> (precursor del proyector cinematográfico) y el <i>panorama</i> , invención de alrededor de 1799. Tanto el <i>cinetoscopio</i> como el <i>cinematógrafo</i> fueron ingenios pertenecientes al siglo XIX: Edison patentó en Estados Unidos el <i>cinetoscopio</i> (o <i>kinetoscopio</i>) en 1891, aunque hasta 1893 no se comercializa. Y los hermanos Lumière, el 28 de diciembre de 1895 (un año después del que sirve al desarrollo de la trama que estudiamos) presentaron públicamente su <i>cinematógrafo</i> . En el boulevard des Capucines proyectaron imágenes en movimiento ante una pantalla, en presencia de espectadores, previo pago de una entrada. La caja de manivela, llamada por Edison <i>cinetoscopio</i> , obtuvo resonantes triunfos, dando lugar a la aparición de teatros cinematográficos en cuyas oscuras salas, los espectadores podían distraerse con breves películas de pobre contenido. En Inglaterra, Robert W. Paul logró proyectar, en 1896, mediante una linterna mágica perfeccionada, una cinta de imágenes sobre una pantalla. El ambiente recreado por el autor se asemeja al de una imagen que ilustra la difusión de noticias mediante una linterna mágica en el París de 1871.	(Realidad = Ficción) Recreación de la ciudad (la proliferación de globos aerostáticos en su cielo, el aspecto de las naves que lo surcan, la indumentaria y actitudes de los transeuntes o algunos elementos que en ellas aparecen en la vía pública), documentada en hechos pasados y en la cultura material del momento, dan aparente veracidad y objetividad a la historia. (Autor = Cronista) El autor, a modo de cronista gráfico, recrea las calles de un París posible utilizando como referente grabados de sus calles pertenecientes a la revista del siglo XIX, <i>LIEA</i> , durante los años 1872 y 1878. (Realidad = Ficción) La referencia al <i>cinetoscopio-panorama</i> y el aspecto del mismo hacen alusión a las técnicas del cine primitivo, a la sociología de este tipo de espectáculos y aglutina sucesos relacionados con él en la ciudad de París, a finales del siglo XIX.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
MARCO ESPACIO-TEMPORAL			
LOCALIZACION	CÓDIGOS	LOCALIZACIONES ESPACIO-TEMPORALES VEROSÍMILES	CAMPOS SEMÁNTICOS
CIUDAD DE KOENIGSDORF	SÉMICO	Dos aspectos de la ciudad: inicialmente se presenta como una tradicional y bella ciudad medieval centroeuropea y, a continuación, más actualizada. La imponente corbeta de guerra es un ominoso preludio de las dos guerras mencionadas al finalizar el relato, haciendo referencia a los enfrentamientos posteriores pero próximos en el tiempo diegético: las dos guerras mundiales del siglo XX.	(Koenigsdorf = Tradición) Representativa de la ciudad medieval centroeuropea. (Koenigsdorf = Modernización) El aspecto más moderno de la ciudad alude a la época de transición hacia las nuevas urbes. (Koenigsdorf = Guerra) La corbeta de guerra asocia la localización espacial con las dos guerras mundiales del siglo XX.
	SIMBÓLICO	La etimología de Königsdorf es <i>pueblo del rey</i> , entendiéndose pueblo en su acepción topográfica. Koenigsdorf es un espacio monumental, poco transitado y de escasa actividad = Espacio de peso e inactivo.	(Koenigsdorf = Tradición) La etimología alude a un pequeño núcleo urbano que es sede o propiedad personal de un rey. (Koenigsdorf = Estatismo) El aspecto monumental y poco transitado de la ciudad asocia la localización con un espacio pesado y estático.
	CULTURAL	Aunque el topónimo de Königsdorf se corresponde con denominaciones reales de algunos lugares de Alemania, ninguno de estos concuerda con los datos reseñados en el álbum referidos al lugar. La ciudad de Königsdorf en el relato parece ser una elaboración de Koenigsberg, rebautizada Kaliningrado tras la Segunda Guerra Mundial. Próxima al mar Báltico, era capital de la región de Prusia Oriental durante la juventud del verdadero Hermann Ganswindt (1856, Prusia Oriental-1934, Alemania), inspirador del personaje homónimo en el relato. Floreciente durante la Edad Media, con murallas, iglesias y castillo, gozaba de una universidad de renombre y fue un importante centro intelectual y cultural. Se reconvirtió en la capital de la Provincia de Prusia y fue determinante en el nacimiento de Alemania como estado en 1871. La referencia al buque de guerra remite a un hecho real (el programa de construcciones navales desde finales de 1890) acontecido en el Imperio Alemán durante un periodo próximo a la localización temporal del relato; su aspecto está documentado en una corbeta acorazada construida en 1881 a través de una imagen de la época. La referencia al ómnibus remite a un medio de transporte urbano común en el siglo XIX; su aspecto está documentado en elementos similares localizados en una imagen de la estación de ferrocarril del Norte de Madrid en 1882 perteneciente a la revista del siglo XIX, <i>LIEA</i> . El aspecto de los edificios está documentado en una vista de la ciudad de Nueva York en el año 1873 perteneciente a la revista del siglo XIX, <i>LIEA</i> . El aspecto de algunos figurantes se documenta en personajes con actitudes similares, localizados en imágenes pertenecientes a un tiempo (c. 1860 y 1912) próximo al del relato. La presencia del personaje con casco prusiano remite a una situación (el peso del ejército en la vida cotidiana y política desde 1871) común en el II Reich durante un periodo próximo a la localización temporal del relato.	(Realidad = Ficción) El autor recrea la ciudad de Koenigsdorf a modo de <i>collage</i> compuesto por localizaciones reales (Königsdorf, Koenigsberg, Berlín), construyendo lo que parece ser un pintoresco centro urbano del Imperio Alemán de la primera Prusia imperial. (Realidad = Ficción) La presencia de algunos elementos nos remite a situaciones reales (el programa de construcción naval desde finales de 1890 o el peso del ejército en la vida diaria desde 1871) acontecidas en el Imperio Alemán durante un periodo próximo a la localización temporal del relato, dan aparente veracidad y objetividad a la historia. (Autor = Cronista) El autor, a modo de cronista gráfico, recrea las calles de la posible ciudad de Koenigsdorf utilizando como referente las vistas de ciudades (Madrid y Nueva York) durante los años 1882 y 1873, pertenecientes a la revista del siglo XIX, <i>LIEA</i> ; o recurriendo a imágenes (una ilustración de Honoré Daumier c. 1860 y una imagen fotográfica de 1912) que retratan personajes en la calle y en actitudes similares.
PARQUES Y JARDINES PÚBLICOS	SÉMICO	La localización coincide con el tiempo de las primeras carreras ciclistas y los <i>pleasure gardens</i> asociados al deporte, al ocio y al bienestar.	Parques y jardines públicos = Deporte, ocio y bienestar como materialización del progreso.
	SIMBÓLICO	Espacio saludable al aire libre asociado al movimiento y a la higiene.	Parques y jardines públicos = Movimiento al aire libre = Libertad.
	CULTURAL	Durante el siglo XIX el crecimiento de las ciudades europeas se incrementó sustancialmente. La industrialización y la democratización hicieron necesario encontrar nuevas formas y espacios para el ocio. En la segunda mitad del siglo se hizo patente la necesidad de mecanismos de reforma urbana, surgiendo el concepto de parque público como solución a los problemas de higiene acarreados. La presencia de parques y jardines fue primordial y se hizo patente en los diferentes estamentos sociales como alternativa a las condiciones poco saludables de las ciudades. El ocio se diversificó, surgiendo nuevas tipologías de espacios recreativos. La práctica del deporte requería lugares específicos. Los jardines adquirieron un importante papel como espacios abiertos útiles para la práctica de ejercicios saludables y atléticos al aire libre en las ciudades. Los denominados <i>Pleasure gardens</i> no servían sólo para pasear: eran lugares de encuentro y diversión que contaban con equipamientos de recreo. La burguesía los disfrutaba a menudo como lugar para su entretenimiento, descanso y exhibición de estatus social. La aparición de velocipedistas alude a la vigencia y popularidad de éstos en el panorama de finales del siglo XIX. La indumentaria de algunos figurantes está documentada en imágenes pertenecientes a <i>Journal des demoiselles</i> , localizadas en <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , que ilustran la moda femenina de fin de siglo. Ciertos elementos del espacio representado se inspiran en lugares o situaciones similares, que encontramos en documentos gráficos finiseculares: el Jardín del Buen Retiro en Madrid durante una exposición en 1880 o el aspecto de la entrada del pasaje Jouffroy en París en 1872, pertenecientes a la revista <i>LIEA</i> ; o la imagen fotográfica que registró la entrevista mantenida por Friedrich Engels, en un exterior, con algunos socialistas alemanes durante el congreso de la II Internacional celebrado en Zürich (1893).	(Realidad = Ficción) La presencia de parques y jardines públicos que recrean la situación y las prácticas sociales y deportivas asociadas a estos espacios surgidos durante el siglo XIX (necesidad de replantear el espacio urbano, práctica deportiva, diversificación del ocio y aparición de nuevos lugares de encuentro, diversión y exhibición), procuran veracidad y objetividad a la historia. (Autor = Cronista) La representación de velocipedistas alude a su presencia novedosa a finales del siglo XIX y esboza gráficamente posibles situaciones de la época. (Realidad = Ficción) El autor, recreando la indumentaria de algunos figurantes y ciertos elementos del espacio a través de referentes extraídos de documentos gráficos de finales del siglo XIX, construye espacios verosímiles que dan aparente veracidad y objetividad a la historia.
GALERÍA BALNEARIA	SÉMICO	Esta localización espacio-temporal coincide con el tiempo histórico de la espléndida cultura balnearia del siglo XIX y transmite una atmósfera novedosa de recuperación donde conviven clases sociales diferentes.	Galería balnearia = Ocio, recuperación terapéutica y convivencia entre clases como materialización del progreso.
	SIMBÓLICO	Espacio lúdico y saludable asociado al descanso.	Galería balnearia = Descanso.
	CULTURAL	Las ciudades balnearias reflejan aspectos culturales y sociales representativos de un momento histórico. Concebidas como remedio para paliar la morbilidad del entorno urbano, tuvieron su etapa de esplendor en la Europa del siglo XIX. A ellos acudían las clases pudientes para mejorar su salud, siendo el lugar de encuentro entre la aristocracia y la alta burguesía europeas. La convivencia balnearia disimulaba las tensiones sociales invitando a los asistentes a la relación social. Fueron lugar de encuentro de una clientela animada a la regeneración mediante la puesta en práctica de innovadoras terapias y la disciplina física. Los colores de la bandera apuntan a que el ambiente representado podría recrear la costa lituana del mar Báltico: próxima a la conocida históricamente como Königsberg, contaba con ciudades balnearias florecientes a lo largo del siglo XIX que acogieron el turismo de origen centroeuropeo (dato reforzado en la ilustración a través del titular germánico del periódico, en tipografía <i>fraktur</i>). Sin embargo, los figurantes y los elementos espaciales representado se inspiran en una composición perteneciente a la revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> que, mediante apuntes gráficos, documenta algunas situaciones propias de los <i>Baños de Mar</i> en diferentes localidades europeas durante 1882.	(Realidad = Ficción) La localización en una galería balnearia donde se recrean la situación y las prácticas sociales y deportivas asociadas a este espacio emblemático del siglo XIX (la recuperación física y la convivencia sin tensiones sociales), procuran veracidad y objetividad a la historia. (Realidad = Ficción) El autor recrea los baños en el mar mediante referentes similares europeos extraídos de documentos gráficos de finales del siglo XIX, e introduciendo algún dato adicional (bandera y periódico) construye una aproximación a esta ciudad balnearia en la costa del mar Báltico.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		SINTÉTICO-IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
PRIMER NIVEL: EL RELATO COMO HISTORIA			
CRONOTOPO			
LOCALIZACIÓN	CÓDIGOS	CRONOTOPO	CAMPOS SEMÁNTICOS
CAMINO	SÉMICO	La vía ferrea emparejada con la época de los primeros viajes en este medio, el desarrollo del ferrocarril y la industrialización. El vuelo en globo en alusión a la aventura. El camino a pie, desde París a Koenigsdorf, entraña la intersección del recorrido vital de los tres actores que representan el papel del héroe, de sus diferentes categorías sociales y caracteres. El recorrido en diligencia, de vuelta nuevamente a la ciudad de Koenigsdorf, equivalente al vaivén de la vida donde confluyen, en una situación crítica, los cursos de los tres actores. La posada a mitad de camino como indicador de encrucijada.	(Camino = Progreso) Época del desarrollo del ferrocarril y de los primeros viajes en tren. (Camino = Libertad) La aventura de volar en globo. (Camino = Encuentro) Confluencia del recorrido vital de personajes de condición y caracteres diferentes. (Camino = Fortuna) Los balanceos o cambios de fortuna que acontecen en la vida. (Posada = Vida) Encrucijada de caminos.
	SIMBÓLICO	La estación de tren equivale al umbral metafórico asociado a la apertura al mundo del protagonista (reforzado por el encabezamiento del periódico <i>Die Welt, El Mundo</i> en alemán) y paralelo a los cambios en el siglo XIX y la noción de progreso. El recorrido celeste en globo, a la deriva, emblema de la vida de los jóvenes soñadores, abandonados a su suerte y al destino. El camino a pie, alegoría de la vida y los diferentes estados y formas en que discurre. La posada, localización representativa del descanso y el tiempo de reflexión en un momento de confusión (oscuridad) y de problemas (sable). En el reposo, la vela encendida sobre una mesa (resplandor para otros quienes ilustra e ilumina y para sí fuego que abrasa) simboliza las ideas (luz reveladora que no dejan dormir y consumen a Leopold.	(Estación de ferrocarril = Progreso) El espacio materializa el inicio de los cambios producidos durante el siglo XIX asociados al progreso. (Globo = Juventud) El espacio evoca la vida de los jóvenes soñadores abandonados a la suerte. (Camino = Vida) Alegoría de la vida y sus estados. (Posada = Tiempo de reflexión) Descanso como remedio de la confusión y los problemas. (Vela encendida sobre una mesa = Elocuencia) Simboliza las ideas novedosas que mantienen en vigilia al héroe.
	CULTURAL	El tendido de líneas de ferrocarril fue un instrumento crucial en el proceso de transformación, desarrollo e industrialización de Alemania durante el siglo XIX y en 1880 la red alcanzaba la mayor parte del país. La inscripción del término <i>Junker</i> en el tren alude al poder que, en la Alemania de finales del siglo XIX, compartían los terratenientes agrícolas así denominados y la incipiente burguesía industrial. El águila imperial y la cruz negra en las banderas del tren remiten respectivamente a las enseñas del Imperio Alemán y Prusia. El interior del vagón viene documentado en imágenes ferroviarias del año 1873, pertenecientes a la revista <i>LIEA</i> . La apariencia de los figurantes junto al tren se inspira en documentos gráficos localizados en la revista <i>LIEA</i> , que recrean situaciones propias de una estación de ferrocarril durante un tiempo (1882) próximo al del relato; y en otra imagen, perteneciente a la <i>Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode</i> , que ilustra el aspecto característico de viajeros alemanes a principios de siglo XX. El aspecto del globo es producto de una recreación basada en naves similares (el modelo de Julien y el <i>Globo de M. Wise</i> para efectuar un viaje transatlántico) concebidas en el siglo XIX durante un tiempo (1850 y 1873) próximo al del relato. La escena de la diligencia se inspira en documentos gráficos, localizados en la revista <i>LIEA</i> , que reproducen una situación similar (<i>Interior de una diligencia:clérigo, soldado y obrero</i>), propia de un viaje, durante un tiempo (1873) próximo al del relato. Los motivos del camino y la vela encendida encima de una mesa poseen una fuerte carga simbólica utilizada en emblemas y jeroglíficos.	(Realidad = Ficción) La presencia del ferrocarril acompañado de ciertos elementos (la inscripción del término <i>Junker</i> , el águila imperial y la cruz negra) que, veladamente, remiten a la situación en Alemania a finales del siglo XIX (la industrialización del país, la formación del Imperio Alemán o el proceso de transformación de la estructura social), procuran veracidad y objetividad a la historia. (Autor = Cronista) Los diferentes caminos introducidos en el relato con variedad de medios de desplazamiento (tren, globo, diligencia) utilizados a finales del siglo XIX y elaborados en base a sucesos semejantes del momento (estaciones de ferrocarril, pasajeros de tren o diligencia, viajeros transatlánticos), recrean gráficamente el movimiento característico de una época de progreso. (Realidad = Ficción) Reconstruyendo el entorno a través de la cultura material de finales del siglo XIX procedente de documentos gráficos de la época, el autor consigue evocar espacios verosímiles que dan aparente veracidad y objetividad a la historia. (Retórica visual clásica) El autor maneja elementos (el camino y la vela encendida sobre una mesa) con fuerte carga simbólica que nos remiten a la emblemática.
ESCALERA	SÉMICO	La escalera como espacio conector y de comunicación.	(Escalera = Encuentro) Espacio conector y de comunicación.
	SIMBÓLICO	Escalera = la escalera de la vida.	(Escalera = Vida) Ascenso, o fortuna, y descenso, el fracaso.
	CULTURAL	El motivo de la escalera tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos.	(Retórica visual clásica) El autor incluye un elemento (escalera) con fuerte carga simbólica que nos remite a la emblemática.
ACANTILADO	SIMBÓLICO	El acantilado, como frontera entre la tierra firme y el vacío, materializa el reto de volar del héroe (Leopold) y el conflicto interno que supone la elección entre los sueños o la razón. Amanecer como visión de un mundo idílico, referencia la esperanza que Oskar deposita en Leopold. Desde una concepción positivista, la luna llena simboliza la luz de la razón y la experiencia que ilumina al héroe.	(Acantilado = Sueños) El desafío de creer en los propios sueños y cumplirlos. (Luna llena = Inspiración) Elemento que ilumina al héroe. (Amanecer = Sueños) La esperanza en cumplir los sueños.
	CULTURAL	El motivo de la luna tiene una fuerte carga simbólica en emblemas y jeroglíficos. El amanecer o Aurora homérica de los dedos de rosa es un clásico tópico literario.	(Retórica clásica) El autor incluye algunos elementos (luna y aurora) con fuerte carga simbólica que nos remiten a la emblemática y a los tópicos literarios.
SALON RECIBIDOR	SÉMICO	Tanto el salón de la casa de Gustav como el del hotelito de Max son ambientes cargados de información que hacen visible el tiempo biográfico (el momento del té o de la cena, respectivamente) y el espacio privado que caracteriza a cada personaje.	(Salón-recibidor = Espacio-tiempo individual) El ambiente presenta el espacio privado y el tiempo biográfico de cada personaje.
	SIMBÓLICO	El salón es un lugar de encuentro y de diálogo con la personalidad, apto para el intercambio de ideas, donde se refuerza la unidad.	(Salón-recibidor = Diálogo) Lugar de intercambio y unidad.
	CULTURAL	La aparición del busto con un casco prusiano hace referencia a la influencia del estamento militar en la esfera privada en Alemania desde 1871. El samovar hace alusión a la cultura del té y su aspecto está documentado en el detalle de una ilustración perteneciente a la revista <i>LIEA</i> del año 1877. Algunos elementos (mobiliario, chimeneas) presentes en la ambientación de los salones se inspiran en grabados pertenecientes a la revista del siglo XIX <i>LIEA</i> , que documentan el aspecto de las estancias en palacios o villas durante unos años (1873, 1878, 1879 y 1882) próximos al tiempo del relato. Algunos elementos (la pianola, la silla y la estantería; el mapa colgado en la pared y el coral y la caracola sobre la chimenea) presentes en la ambientación de uno de los salones se inspiran en imágenes que documentan, en espacios interiores y privados, situaciones cotidianas de la época: un grabado, localizado en un número de la revista <i>LIEA</i> del año 1873, que reproduce un cuadro del artista alemán M. Knorr y una ilustración de J. J. Grandville perteneciente a <i>Vie privée et publique des animaux</i> (1840-1842).	(Salón-recibidor = Tiempo biográfico + Tiempo histórico) La presencia en el entorno privado de elementos (el busto con un casco prusiano y el samovar) que remiten a una situación (la influencia del estamento militar en la esfera privada) o a una práctica (la cultura del té) comunes a las acontecidas en el tiempo histórico (pujanza del Imperio Alemán) próximo a la localización temporal del relato, concentra el tiempo biográfico del personaje y el tiempo histórico. (Realidad = Ficción) La reconstrucción del entorno mediante la cultura material de finales del siglo XIX, espigada en documentos gráficos de la época, proporciona espacios verosímiles que proporcionan aparente veracidad y solidez a la historia.

Notas

- 1 FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*. New York: Cambridge University Press, 1995, pp. 190-191.
- 2 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto. *Historia de la Navegación Aérea*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, pp. 43-53.
- 3 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1. Barcelona: Garriga, 1972, pp. 1061-1062.
- 4 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*. London: Studio Editions, 1990, p. 58.
- 5 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 4. Barcelona: Garriga, 1972. P. 36.
- 6 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*, op. cit., p. 47.
- 7 *Ibidem.*, p. 51.
- 8 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*. París: Gründ, 1988, p. 17.
- 9 *Ibidem.*, p. 588.
- 10 *Ibidem.*, p. 359.
- 11 *Ibidem.*, p. 17.
- 12 *Ibidem.*, p. 579.
- 13 ZWEIG, Stephan. *El mundo de ayer*. Barcelona: Juventud, 1968, p. 93.
- 14 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*. Barcelona: Destino, 1958, p. 232.
- 15 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVI. Núm. 21. Madrid, 1º de junio de 1872, p. 336.
- 16 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXII. Núm. 37. Madrid, 8 de octubre de 1878, p. 204.
- 17 MARZAL, José Javier y GÓMEZ-TARÍN, José Javier. *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Difusora Larousse-Ediciones Cátedra, 2015, pp. 302-307.
- 18 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., pp. 286-287.
- 19 *Ibidem.*, pp. 184-185.
- 20 [Consultado en febrero 2019 en: <https://es.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigsberg>]
- 21 LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 240.
- 22 CLARK, Christopher. *El Reino de Hierro. Auge y caída de Prusia. 1600-1947*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016, p. 715.
- 23 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXV. Núm. 30. Madrid, 15 de agosto de 1881, p. 96.
- 24 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 1. Madrid, 1º de enero de 1873, p. 5.
- 25 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 29. Madrid, 8 de agosto de 1882, p. 76.
- 26 REY, Robert. *Honoré Daumier*. New York: Abrams, 1985, p. 29).
- 27 FETSCHER, Iring; GREBING, Helga; DILL, Günter. *El socialismo: de la lucha de clases al estado providencia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974, p. 151.
- 28 CLARK, Christopher. *El Reino de Hierro. Auge y caída de Prusia. 1600-1947*, op. cit., pp. 715-716.
- 29 CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades. Tomo I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, pp. 318-325.
- 30 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXII. Núm. 19. Madrid, 22 de mayo de 1878, p. 344.
- 31 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, op. cit., p. 295.
- 32 CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades. Tomo I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*, op. cit., pp. 318-325.
- 33 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIV. Núm. 22. Madrid, 15 de junio de 1880, pp. 384-385.
- 34 FETSCHER, Iring; GREBING, Helga; DILL, Günter. *El socialismo: de la lucha de clases al estado providencia*, op. cit., p. 141.
- 35 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVI. Núm. 21. Madrid, 1º de junio de 1872, p. 336.
- 36 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, op. cit., p. 295.
- 37 URKÍA, José María. "El esplendor de los balnearios", *Congreso Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Vol. 1, 2004. [Consultado en junio 2019 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1090032>. 24/08/2017]
- 38 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 33. Madrid, 8 de setiembre de 1882, pp.136-137.
- 39 FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*, op. cit., pp. 155-170.
- 40 ESCUDERO, Jesús Adrián. *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser*. Edición digital: Herder, 2015, p. 27.
- 41 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 31. Madrid, 16 de agosto de 1873, p. 497.
- 42 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 39. Madrid, 16 de octubre de 1873, p. 656.
- 43 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 38. Madrid, 15 de octubre de 1882, p. 228.
- 44 KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, op. cit., p. 22.
- 45 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999, p.138, emblema 242.
- 46 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto. *Historia de la Navegación Aérea*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, p. 46.
- 47 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 37. Madrid, 1º de octubre de 1873, p. 608.
- 48 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. VOL 1., op. cit., p. 254.
- 49 AGUDO ROMEO, Mª del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, p.531.
- 50 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 31. Madrid, 16 de agosto de 1873, p. 508.
- 51 BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, op. cit., p. 806, emblema 1673. Autor: Mendo.
- 52 AGUDO ROMEO, Mª del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, op. cit., p. 209, libro II, emblema 26.
- 53 *Ibidem.*, p. 347, libro V, emblema 3.
- 54 CLARK, Christopher. *El Reino de Hierro. Auge y caída de Prusia. 1600-1947*, op. cit., p. 716.
- 55 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXI. Núm. 46. Madrid, 15 de diciembre de 1877, p. 380.
- 56 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXII. Núm. 4. Madrid, 30 de enero de 1878, p. 69.
- 57 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIII. Núm. 32. Madrid, 30 de agosto de 1879, p.124.
- 58 *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 28. Madrid, 30 de julio de 1882, pp. 44-45.
- 59 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 46. Madrid, 8 de diciembre de 1873, p. 749.
- 60 *La Ilustración Española y Americana*. Año XVII. Núm. 39. Madrid, 16 de octubre de 1873, p. 628.
- 61 GRANDVILLE, J. J. *Vida privada y pública de los animales*; José María González-Ruiz (traductor). Madrid: Anaya, 1984, p. 211.

8.2. Recopilación de resultados tras el análisis narrativo del relato como historia

TRAMA *Estructura y tipología*

Leopold es un relato original de ficción. La historia se estructura sobre unas acciones, bastante verosímiles, de su personaje protagonista.

La estructura formal del relato es compleja y lineal, basada en la combinación de varias secuencias principales presentadas en orden cronológico, en las que se intercalan otras, más breves y subordinadas a la historia general.

En ocasiones una secuencia sucede inmediatamente a las anteriores. Otras veces la acción se interrumpe con una secuencia episódica, de modo que una nueva secuencia comienza antes de que la precedente finalice.

Las primeras secuencias cumplen una función explicativa: la de presentar los personajes principales en su marco espaciotemporal. La unidad del núcleo del relato se produce mediante una similitud estructural de las secuencias: el héroe sucesivamente decide e inicia la construcción de un aparato volador, cuyo fracaso proporciona una base de actuación para la siguiente.

Algunas de estas secuencias condensan, además de la carga significativa y emocional de las antecedentes, funciones

nucleares cuyo patrón es una base repetida y amplificada en la secuencia principal: el esfuerzo tecno-científico del héroe culmina con la construcción de un invento o modelo; todos los prototipos, a excepción del último, se hacen públicos, casi siempre en presencia de los agresores; el héroe no es reconocido salvo en el tercer y quinto ensayo, donde el ayudante-narrador lo percibe como tal; el sueño del héroe no llega a materializarse en los cuatro primeros intentos pero sí, acaso, con el último; el héroe encara un importante sacrificio al afrontar la construcción de cada invento; entendiéndose aquí como “sacrificio” la renuncia y/o pérdida de un bien presente para propiciar un bien mayor todavía no presente.

El final abierto introduce dos opciones opuestas y posibles, por lo que no estamos ante una historia cerrada o conclusiva. Culmina así la polaridad latente a lo largo del relato, mostrándonos un héroe que transita entre el continuo enfrentamiento al reto de cumplir su sueño de volar y la aceptación de la derrota.

Contemplando la variación estructural acaecida desde la situación inicial hasta la conclusión del relato, la narración se plantea en forma de suspensión entre sus dos finales: la saturación en el

caso de que se cumplan las expectativas de volar, abiertas ya en la situación inicial, y el estancamiento en el caso de no darse una modificación de dicha situación inicial, presentándonos a un protagonista solitario y decaído.

La mayoría de las funciones coinciden con la propuesta de Propp en su análisis del cuento maravilloso (carencia, agresión, partida, retorno, desplazamiento, transformación, reparación o no de la carencia, reconocimiento o no del héroe), si bien resultan adaptadas al tiempo y al entorno de un personaje del siglo XIX.

El patrón estructural del relato se ajusta al modelo tradicional de la prueba o el viaje mítico del héroe con un final ambiguo. No obstante, el mundo que aquí se presenta y representa se distancia del *cronotopo* de la prueba, aproximándose más al modelo de la aventura y de la crisis, donde se muestran los momentos decisivos del *tiempo biográfico* que deciden el destino del protagonista, dejando su impronta en él.

Si atendemos a la estructura del cumplimiento de la tarea advertimos que los procesos atravesados en el relato por su protagonista no son imputables al azar.

Se han localizado también dos funciones propias del autor, determinantes en el desarrollo de la historia: los sucesivos

sacrificios que el protagonista debe acometer para poder continuar la acción y el hecho de hacer pública su hazaña.

Así pues, las acciones determinantes relacionadas con el héroe como agente activo o pasivo definen este relato como una trama de trayecto, transformación, creación, sacrificio o incomprensión.

Atendiendo a los cambios de fortuna experimentados por el héroe protagonista, la historia se puede tipificar como una trama de acción. Teniendo en cuenta, además, su final feliz con el logro de la hazaña, puede ser considerado una trama apologética.

Si nos declinamos por el final en el que el héroe abandona su empresa, puede tipificarse como una trama trágica.

Atendiendo al cambio de conducta del protagonista, puede clasificarse como una trama de la prueba o de degeneración. Y según los cambios de su pensamiento, podemos clasificarla como una trama afectiva donde Leopold se transforma al conocer a Gustav y Max.

En general se trata de un proceso de mejoramiento estructurado en una trama de fines-medios que introducen, además, los roles de aliados y adversarios. Al término del relato, el narrador plantea, sobre unos hechos, dos posibles procesos paralelos: en un final, se lleva a término

el proceso de mejora y en otro alternativo no se obtiene.

Centrándonos en el beneficiario del mejoramiento al comienzo del relato, Leopold, advertimos que la sucesión de las acciones no es arbitraria, sino que obedece a una **sucesión lógica y continua a través de dos tipos de configuración: encadenamiento por continuidad y enclave.**

Las situaciones poco favorables en que se encuentra el principal protagonista implican la presencia de un obstáculo que se opone a la realización de un estado más satisfactorio. A lo largo del relato se determinan tanto unos **finés** (amistad, artefacto que corra a gran velocidad, cumplir el sueño de volar y ser reconocido) y unos **obstáculos** (el orden establecido, la tradición y una mentalidad pragmática, reaccionaria y temerosa) como **medios** para sobreponerse a ellos (herencia del padre, bicicleta, motocicleta, que son consumidos en el proceso).

En cuanto a las modalidades y las consecuencias de la acción emprendida frente a los obstáculos, advertimos cómo algunos solo oponen su inercia, mientras que otros se encarnan en **adversarios** que dificultan el camino hacia un estado de mejora, desapareciendo conforme el proceso de mejora se desarrolla. El desarrollo de la acción, en ocasiones, precisa además de la intervención de factores que operan como medios contra el obstáculo y a favor del beneficiario:

el agente es ayudado por **aliados** que intervienen a su favor o mediante donaciones.

Componentes motivicos estructurales (Motifemas)

Las situaciones de agresión y de carencia son los elementos que provocan el arranque inicial de la acción del principal héroe del relato, Leopold.

El padre, Theophil Kapp, es un agresor-mandatario. Desencadena la partida del héroe al expulsarlo de casa contra su voluntad (héroe-víctima), sin que éste sea consciente ni dirija el proceso iniciado en su favor.

La acción del colectivo de estudiantes provoca malestar en el héroe-buscador e incita nuevamente su partida.

El auxiliar es introducido como elemento de progreso y de deseo incorporándose de forma ágil, llamativa, influyendo en el ritmo y progreso del relato. Símbolo de avance (sus acciones lo asocian a la actividad, la velocidad y el progreso), provoca la carencia que motiva la actividad del héroe: tras la segunda agresión, sufrida a manos de los estudiantes, se transforma en héroe-buscador y asume la decisión de alejarse hacia la periferia, donde el deseo de conseguir un artefacto que corra a gran velocidad (el automóvil, signo de progreso, montado por Max y Gustav) lo moverá a actuar.

La desaparición paterna transforma al agresor en donación (herencia) y favorece la construcción de una motocicleta con la cual compite con sus futuros ayudantes, Max y Gustav.

El hecho de que la carencia y la competición aparezcan en el entorno del auxiliar que, a su vez, repara otra carencia (la soledad del héroe) o de que la muerte paterna se transforme en donación nos revelan a la adversidad como motor para alcanzar un objetivo. Avanzando en este proceso, el personaje del Profesor Hermann Ganswindt es un **elemento motivador**: desencadena los principales hechos del resto del relato e induce al héroe a actuar.

La genialidad de este precedente anima las acciones del héroe-buscador, compuesto por la unidad trifolia de Leopold, Gustav y Max, movidos desde entonces por intereses comunes: el deseo de volar y el reconocimiento de esta hazaña.

Es el donante-mandatario que proporciona al héroe los medios (antiguos planos de su aeronave) que le permiten la construcción del artefacto-objeto mágico (globo de hidrógeno).

Y, a la vez, su historia y el trágico final funcionan como predicciones del posible desenlace de las acciones de Leopold en solitario.

En la secuencia principal Leopold, héroe transformado, audaz y dotado de iniciativa, asume activamente el principio de la acción. El auxiliar, subordinado suyo, acude a su llamada. La actividad reflexiva y creativa, el ingenio, la constancia y el deseo de materializar un sueño son el motor que conduce a la construcción de sucesivos vehículos aéreos, estimulando el desarrollo de la trama. El auxiliar asume diversas encarnaciones (padre de Gustav, Gustav, Max y Oskar). Favorece activamente el avance y la partida de los diversos héroes. Sus acciones lo asocian a la velocidad, los avances, la acción, el movimiento y el progreso. Y la disminución de su actividad y movimiento supone su desaparición de la trama. La amistad del auxiliar consigue, en el caso del héroe principal (Leopold), subsanar su soledad y dar continuidad a sus acciones, facilitándole alcanzar sus objetivos.

Alguna vez, el auxiliar (Gustav y Max) se distancia abandonando su papel progresivamente y decayendo su presencia en la trama. El anhelo por el amor de la princesa (Thyra) y la búsqueda de esposa sustituyen, en un caso (Gustav) el deseo inicial de volar; cuanto más disminuye su capacidad impulsora de la acción, tanto el auxiliar como la princesa asumen funciones y actitudes (pasiva, temerosa, negativa) cercanas al papel del agresor.

SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

La acción de los diversos agresores provoca un malestar que induce el alejamiento y la partida voluntaria del héroe quien, de forma pacífica, se protege suprimiendo su relación con ellos y poniéndose fuera de su alcance hasta sobrevolarlos.

Esferas de acción

En general, cada personaje interviene en varios ámbitos de acción y en cada esfera intervienen varios personajes:

Leopold se presenta como figura integra en el centro del transcurso narrativo, y ocupa un solo ámbito de acción, el del héroe, que comparte en algunas secuencias con Gustav y Max.

Estos últimos abarcan diferentes roles, **combinando el de auxiliar con el de héroe** (de forma individual o compartida con Leopold) y adoptando, conforme avanza la narración, una función común a la de los agresores del relato.

La esfera de acción del **auxiliar** es compartida, además, por el padre de Gustav y por Oskar en sus dos edades o personajes paralelos: como participante de la trama y como narrador de la misma.

El Prof. Ganswindt, **donante/mandatario**, combina dos papeles. El otro donante, Theophil Kapp, aparece además en el papel del agresor.

En el ámbito de acción del **agresor** intervienen también algunos personajes colectivos: estudiantes, autoridades, ciudadanos, los campesinos y sus representantes, el pueblo, los vecinos y autoridades de Koenigsdorf.

Tan solo el papel de la **princesa**, poco relevante en el desarrollo de la trama, se corresponde con un solo personaje, Thyra, que no participa de ningún otro rol.

Si comparamos las funciones que abarca cada uno de los roles con las atribuidas por Propp a cada uno de los personajes arquetípicos del cuento clásico comprobamos que:

La esfera de acción que abarca el Héroe en la mayor parte del relato incluye una de las funciones asignadas al Héroe del cuento clásico: la partida motivada por la búsqueda. Algunas otras funciones corresponden a las atribuidas por Propp a otros personajes (Mandatario, Auxiliar, Donante o Princesa).

El héroe interpretado por Gustav, en solitario, incluye solo una función: el matrimonio, asignado a la esfera de acción del Héroe del cuento clásico.

Las esferas de acción de algunos personajes, el Agresor, el Donante, la Princesa y el Mandatario incluyen o se corresponden con todas las funciones definidas en el cuento clásico.

Y también la del auxiliar incluye dos de las asignadas a este personaje, junto con otras pertenecientes al ámbito de acción del donante.

Los rasgos característicos de cada uno de los personajes en relación a sus esferas de acción serían los siguientes:

Leopold resulta ser el héroe más activo y el protagonista, pues enseguida pasa a ser la fuente directa de sus actos y a funcionar como un personaje autónomo que encuentra en sí mismo la causa de actuación. Tanto individualmente como formando parte del trío con Gustav y Max, se manifiesta hasta el final del relato como motor imprescindible de la acción y, por tanto, es un personaje modificador; si bien en un sentido ambiguo, mejorador o degradador, dependiendo del final por el que se opte.

También el héroe individual interpretado por Gustav se manifiesta como un personaje activo y autónomo, pero conservador y protector pues, finalmente y frente al riesgo, tiende a mantenerse en su situación acomodada.

Gustav y Max aparecen muy activos completando el héroe que conforman junto a Leopold y, sin embargo, como auxiliares resultan ser personajes más pasivos, supeditados a la iniciativa del héroe. En el transcurso del relato lo abandona, terminando por ser un personaje del lado del orden establecido.

Como ellos, también Oskar es un personaje influenciado por la acción de Leopold y, sin embargo, actúa como conservador protector del héroe, equilibrando la situación desfavorable de éste frente a sus agresores. El padre de Gustav es también un personaje activo modificador mejorador respecto de la situación del héroe, al socorrerlo.

Parte de los agresores (Theophil Kapp, los estudiantes) son activos del tipo *influenciador* modificador degradador respecto al héroe, puesto que su agresión mueve a la acción a Leopold y modifica negativamente su situación.

Algunos otros (los vecinos y las autoridades de Koenigsdorf), antagonistas del héroe al que persiguen y con quien se enfrentan, resultan ser también activos del tipo *influenciador* conservador *frustrador*, pues ofrecen resistencia a las acciones de éste, al considerarlo una amenaza para su sistema establecido.

Y un tercer grupo de agresores es pasivo (los ciudadanos, los campesinos y sus representantes o el pueblo) pues tan solo hace acto de presencia durante las actividades del héroe y, sin reconocerlo como tal, lo menosprecia.

Ejes semánticos

Una vez planteadas las relaciones entre los componentes de los diferentes modelos actanciales

encontrados, advertimos que son pocos los actores que se someten a una sola función actancial; que, en la mayoría de los casos, personaje y actante no están equiparados y un solo actor sintetiza diversas funciones actanciales, y que las mencionadas relaciones se pueden reducir según los tres ejes de acción:

Eje de las relaciones de deseo, conectando diferentes objetos de búsqueda y varios personajes que ocupan el lugar del Sujeto.

Lo encontramos en el principal protagonista, Leopold, en el que se combinan varios objetos: amistad, objeto móvil y cumplir el sueño de volar; siendo este último la meta u Objeto final. Y, además, se descubre en otros tres sujetos:

El trío de Gustav, Max y Leopold, cuyos objetos son: la reconstrucción de una aeronave, como Objeto instrumental dirigido a alcanzar el Objeto final, que culmina en alcanzar el sueño de volar.

Gustav, cuyo deseo, Objeto final, es el matrimonio con Thyra.

Y un grupo indefinido de ciudadanos y autoridades que persigue mantener el orden como Objeto final.

Eje de la comunicación, determinado por la correspondencia o transmisión desde la Fuente o Remitente, que varía dependiendo del Sujeto:

En el caso de Leopold, la Fuente pertenece a la órbita del agresor en el relato (Theophil Kapp, los estudiantes) o bien se corresponde con la propia competencia del Sujeto y sus cualidades de carácter (optimismo, espíritu entusiasta, aventurero y científico).

Para el Sujeto interpretado por Leopold, Gustav y Max, la Fuente es el ejemplo del Prof. Ganswindt.

Para los otros dos Sujetos, Gustav y el grupo de Ciudadanos y autoridades, el origen de la acción es una mentalidad conservadora.

Eje del poder y la participación, subordinado al eje del deseo, que se concreta a través de las ayudas o las oposiciones en la consecución del objetivo. Observamos que la oposición procede generalmente de los agresores, representantes casi siempre del poder establecido.

Y, en el caso de la ayuda, en ciertas ocasiones el Ayudante interviene en la acción del Sujeto (Gustav y Max le ofrecen su amistad a Leopold) y, en otras, la ayuda se realiza en relación con el Objeto, facilitando su accesibilidad por parte del Sujeto (herencia, planos, memoria, medios y esfuerzo).

Analizando el relato en relación con el tipo de competencia de cada Sujeto se plantean las siguientes diferencias:



(Fig. 1) Ilustración 6 a DP (Pp. 12-13) que presenta a los tres protagonistas: al héroe buscador, Leopold, y la entrada en escena (VII) de los auxiliares, Gustav y Max, conduciendo el automóvil que origina su carencia.

En el comienzo del relato, el Objeto está representado por dos elementos: la amistad y el objeto móvil que anhela Leopold (Fig. 1). Cuando el Sujeto obtiene ambos, concluye la etapa preliminar en la adquisición de la competencia principal: volar.

En el final, donde tras muchas tentativas, el Sujeto alcanza ese objetivo, su competencia es completa: Leopold «quiere», «sabe» (puesto que adquiere la capacidad para llevar a cabo su programa narrativo) y «puede hacer». En este caso, la conclusión implica una recompensa: el reconocimiento como héroe.

En el final dudoso de la hazaña, sin embargo, la competencia del Sujeto es incompleta pues, aunque «quiere» y «sabe», «no puede hacer». En este caso, el relato es más un propósito que una ejecución, que queda en duda y detenida; siendo tal duda sobre el héroe su castigo, y la detracción la consecuencia de su acción.

Cuando Leopold, Gustav y Max son un Sujeto su competencia es incompleta pues, si bien consigue la reconstrucción de la aeronave (etapa preliminar) no alcanza por completo el objetivo de volar. En este caso, su capacidad se reduce a «querer» y la consecuencia de su acción es la detracción por parte de los agresores.

En el caso de Gustav, el Sujeto culmina su propio programa de actuación y su competencia respecto al Objeto (matrimonio con Thyra) es completa: «quiere», «debe» (puesto que la mentalidad de la clase social a la que pertenece, indirectamente, se lo impone) y «puede hacer».

Y también el Sujeto colectivo interpretado por el grupo de Ciudadanos y autoridades, en su movimiento hacia el Objeto de reestablecer el orden en Koenigsdorf, culmina por completo su programa narrativo: «debe», «quiere» y «puede hacer», expulsando al héroe de la ciudad.

ROLES Y TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

Héroe

Es un héroe múltiple que a lo largo del relato es interpretado por diversos personajes (Leopold / Gustav, Max y Leopold / Gustav), quienes toman el relevo de los hechos.

A su vez, cada personaje es encarnado por uno (Leopold / Gustav) o tres actores (Gustav, Max y Leopold).

Tan solo uno de ellos (Leopold) se mantiene firme en el papel de héroe. Los otros dos (Gustav y Max) transitan por el relato adoptando distintos roles.

De entre los tres actores, aunque todos ellos tengan prosopónimo e identidad bien definida, el de mayor protagonismo es Leopold.

Cuantitativamente su presencia física en el relato es mayor. Recibimos sobre él mayor información, a su alrededor se ordena el desarrollo de la acción y es él quien

mayor número de relaciones establece y se transforma más profundamente con el desarrollo de los hechos. En grado de importancia, le sigue Gustav quien en ciertos momentos intercalados del relato toma la rienda de los hechos y sufre cierta transformación.

Aunque ceñidos a su rol, son personajes que en diferentes grados entrañan cierta complejidad y resultan más veraces que el resto. Podemos calificarlos de redondos, dado que están configurados sobre diversidad de rasgos, su aspecto e intereses son variados y cambiantes en el transcurso del relato o, dependiendo del actor/es que los interpretan (frente al héroe constante, que lo sacrifica todo por su objetivo, encontramos a otro que lo abandona por el amor de la princesa).

Agresor

Es un agresor múltiple cuyo papel a lo largo del relato es interpretado por diversos personajes que se suceden (Theophil Kapp / estudiantes / autoridades / sirvientes y veraneantes / ciudadanos / los vecinos y las autoridades de Koenigsdorf / campesinos y sus representantes / el pueblo).

A excepción de uno de ellos (Theophil Kapp (Fig. 2)), el agresor suele estar encarnado por un colectivo que incluye diferentes géneros y/o edades.

Salvo uno de ellos (Theophil Kapp), el resto se mantiene en

(Fig. 2) Ilustración 3 en PS (P. 7) que presenta al héroe y su agresor: Leopold y su padre, Theophil Kapp, en el momento de la fechoría, la escena (III) de la expulsión.





(Fig. 3) Detalle de la ilustración 38 (P. 71) que representa a Oskar, el último ayudante de Leopold, en la escena final (XLIV) previa al epílogo, donde se debate el incierto destino del héroe.

el papel de agresor durante toda su presencia a largo del relato.

Tan solo uno (Theophil Kapp) posee categoría de individuo personal y se construye con profusa información. El resto son personajes colectivos, grupos genéricos compuestos por actores anónimos que no poseen identidad. Su protagonismo es menor que el de los héroes, pudiendo ser considerados personajes secundarios. Aunque la presencia del agresor es constante en el relato, cada uno de los diferentes grupos aparece brevemente y cambia en cada escena.

Son personajes planos, simples y estereotipados, muy similares entre sí, configurados sobre una constante común. No evolucionan ni sufren transformaciones importantes que sorprendan al lector en el transcurso del relato.

Donante

Este papel es interpretado por un solo personaje (Theophil Kapp).

Su desaparición lo transforma de agresor en donante. Su presencia es puntual, en forma de mensaje, por lo que es un personaje secundario.

Donante-Mandatario

El papel de Donante-Mandatario es interpretado por un solo

personaje (Profesor Hermann Ganswindt).

Es la presencia inmaterial, el espíritu del héroe-renacido de un relato localizado dentro del propio relato analizado.

Es un personaje secundario pues, aunque recibimos bastante información sobre él y aparece, latente, desde el inicio hasta el final de la secuencia principal; su presencia es puntual, en momentos muy concretos y emotivos de la acción, pero tan solo como supuesto espectador.

Princesa

El papel de Princesa es interpretado por un solo personaje individual (Thyra).

Es un personaje secundario del que no se recibe mucha información, con una presencia puntual en el relato.

Es un personaje plano que se asemeja al arquetipo femenino del cuento clásico y se mantiene constante a lo largo del relato.

Auxiliar

Es un auxiliar múltiple, cuyo papel a lo largo del relato lo interpretan, alternándose entre sí, diversos personajes (Gustav y Max / padre de Gustav / Oskar-niño / Oskar Keks – narrador). A su vez, cada auxiliar es encarnado por uno (padre de Gustav / Oskar-niño / Oskar Keks-narrador) o dos actores (Gustav y Max).

En el núcleo del relato, algunos personajes (Gustav y Max) transitan entre la acción directa junto al héroe y la pasividad del agresor o el abandono; de modo que su progresiva salida de escena coincide con la incorporación del siguiente auxiliar (Oskar (Fig. 3)).

Todos los auxiliares, salvo uno de ellos (padre de Gustav), poseen nombre propio e identidad bien definida, compartiendo con el personaje principal (Leopold) cierto protagonismo: el narrador da a conocer suficientes datos sobre ellos. Su presencia es casi constante en el relato. Intervienen en los acontecimientos importantes y sus intereses evolucionan a lo largo de la trama.

Si bien se amoldan a su papel estereotipado, son personajes que desprenden cierta humanidad. Acumulan rasgos de carácter, demuestran inquietudes o se plantean dudas. Entrañan cierta complejidad y resultan veraces.

ELEMENTOS TEMÁTICOS *Elementos temáticos intra o microtextuales*

a. Elementos temáticos humanos

i. Personajes:

Mitológico

Ícaro: el héroe principal se presenta como emblema del joven creador, valiente, atraído por la aventura y el deseo de volar.

El significado de su nombre propio, Leopold (audaz con la gente) refuerza su idiosincrasia.

Histórico

Profesor Hermann Ganswindt: la vida del profesor Hermann Ganswindt, personaje histórico, pionero de la navegación aérea que aplicó las ciencias a su sueño de volar, teniendo luego que renunciar a él sin alcanzarlo, es un tema-soporte del relato; como personaje de ficción, es rescatado del olvido y reaparece victorioso.

La figura de Hermann Ganswindt aglutina las ambiciones, los intentos y fracasos que experimentaron otros pioneros de la aviación tematizando la universal y constante aspiración de la humanidad por alcanzar el sueño de volar y los fracasos sufridos en el trayecto hasta lograrlo: la dialéctica entre el éxito y el fracaso.

Introducir este personaje como motor del relato aproxima la ficción a una realidad verosímil.

Georg Michael Pfaff: personaje histórico vinculado en la ficción por lazos de amistad al padre de Leopold, fue un próspero fabricante alemán que fundó, a mediados del siglo XIX en Alemania, la empresa familiar donde se diseñó y fabricó la primera máquina de coser calzado.



(Fig. 4) Detalle de la ilustración 10 (P. 21) que representa a los tres protagonistas en la escena (XII) en donde, tomando el té en casa de Gustav, celebran su recién inaugurada amistad.

Literario

Donna Angelicata: la princesa Thyra se presenta como el tópicico de la *mujer angelical*, frío y distante. Un ideal de virtud que despierta el amor de Gustav y lo aleja de su interés inicial.

ii. **Tipos generales** (representantes tipificados de una colectividad humana): **tipos sociales.**

Clase dirigente

La unidad de tres actores (Gustav, Max y Leopold) concentra simbólicamente a hombres de ciencia que, por pertenecer a las clases dirigentes y disponer de los recursos necesarios para investigar de manera independiente, dedicaron su tiempo y financiaron los primeros estudios aeronáuticos en la segunda mitad del siglo XIX.

Aunque el aspecto de los tres personajes, inspirado en la moda de fin de siglo XIX documentada en imágenes de la época, proporciona de ellas

una visión compacta de los mismos, ambos están tipificados según sus diferentes atributos, caracteres y ambientes individuales, asociados a cargas simbólicas concretas que diferencian la clase social de cada uno de ellos:

Gustav encarna la aristocracia que, aunque rebelde y afín a los avances técnicos, es amante de la tradición.

El título paterno de vizconde y su nombre de pila completo, Gustav Ernesto von Linden (etimológicamente asociado a los términos “dirigente” y “serio” o “perseverante”) recalcan su herencia aristocrática. El retrato se completa con algunos datos de su aspecto: joven de ojos azules, alto y espigado (su estatura le hace destacar entre sus compañeros), de melena rubia que le confiere cierto aire romántico. Su indumentaria se inspira en el atuendo tradicional alemán y en la moda de la primera mitad del siglo XIX.

Es un personaje sobresaliente, atlético, atento a su apariencia y aspecto físico; sofisticado, brillante, altivo, serio.

Se acompaña de elementos que lo asocian a la clase dirigente: palacete (solidez, posición social y económica privilegiada), bastón (rectitud y verdad), brillantes (riqueza y superioridad).

El espacio íntimo de su domicilio (Fig. 4), muestra un ambiente heterogéneo con referencias a la aristocracia centroeuropea del siglo XIX, las

tradiciones prusiana y clásica. Su presencia en el espacio público del Club Gimnástico lo relaciona con un ambiente saludable, apto para la calistemia y la disciplina física.

Max representa la burguesía joven y acomodada, próxima al arte y la cultura. Su nombre de origen latino casa con el personaje sonriente, atento y servicial, de aspecto tranquilo, aunque temperamental y hedonista; asociado a los libros, a los placeres de la mesa y al bienestar.

Es elegante, afable y próximo. Hombre erudito y laborioso, dotado de sensibilidad artística, aprecio por la estética y el canon (se acompaña de compás y escuadra, signos de medida).

La indumentaria de Max se inspira en la moda de fin de siglo XIX y en el aspecto de personajes de fines del XIX y principios del XX, relacionados con los comienzos de la aviación. Su entorno personal, su hotel, muestra un ambiente lujoso, refinado, asociado al bienestar, los viajes, la diversión y el progreso. El espacio público que ocupa compagina el interior solitario de una enorme biblioteca y el entorno lúdico y placentero de una terraza-restaurant.

Leopold es fino, reflexivo, educado, un emblema del artista romántico, solitario, soñador y melancólico. Sus acciones lo definen como un personaje impetuoso, con espíritu de superación, audaz, creador, y

guiado por la actitud técnica y científica (subrayadas mediante el lapicero en su oreja o el berbiquí en su mano).

A diferencia de los otros dos personajes, no comparte con ellos ningún espacio propio que lo identifique. Su hábitat individual se nos ofrece en el momento íntimo de su transformación, en soledad, en un entorno oscuro (de luto por la pérdida del padre), en el baño, anticipándonos su renacer y el rito iniciático liminal que va de la oscuridad hacia la luz.

Autoridades y clase media

Los diferentes personajes colectivos (estudiantes, autoridades, sirvientes, veraneantes, ciudadanos, campesinos y sus representantes, el pueblo, los vecinos y las autoridades de Koenigsdorf), representantes del orden, del poder establecido y de una masa pasiva y temerosa, funcionan como los tipos sociales que, en su día, actuaron con incompreensión y rechazo ante el histórico Prof. Hermann Ganswindt.

Estos colectivos reacios al progreso y a los cambios, que agreden al héroe en el relato y que, previamente, habían reaccionado de manera negativa ante las innovadoras teorías del profesor Ganswindt de ficción, se burlan de aquello que no conocen o no entienden y no reconocen el valor del esfuerzo ajeno; encarnan las agresiones y el rechazo, popular o institucional, hacia el héroe individual.



(Fig. 5) Detalle de la ilustración 32 (P. 61) que representa a los agresores en la escena (XXXVIII) en la que, los representantes y autoridades del lugar interrumpen en el taller del héroe.

Funcionan como masas acrílicas de individuos, casi siempre estáticas, sin identidad individual ni nombre propio, manteniendo en común una actitud altiva, dominante, hostil, despectiva y recelosa (Fig. 5).

Su aspecto, reforzado mediante símbolos patentes (uniforme, bastón de mando, medalla, casco, bandas de personajes ilustres, la insignia de la cruz de hierro, escopetas, mazas, piedras, bieldos), es la insignia del grupo del que forman parte, su rango y aquello que representan (el poder militar, el orden, la autoridad, la ley inexorable, la religión y la tradición); abarcando entidades y estamentos muy diversos, rurales o urbanos, militares o civiles. Se presentan en exteriores públicos, de ordinario en localizaciones (muros, verja, puertas) que denotan cerrazón y rigidez o monolítico tradicionalismo (sólida y oscura catedral gótica).

b. Elementos temáticos no humanos

i. El tiempo:

Tiempo físico

El relato *Leopold* no es ajeno al paso del tiempo que marca el ritmo de los hechos. Lo percibimos mediante la duración biológica observable en el salto temporal del protagonista desde la infancia hasta la juventud, y en el brusco cambio de la edad del narrador, desde la infancia a la vejez. También en los ciclos de la naturaleza, visibles en continuos cambios del entorno según las estaciones y, puntualmente, por la mención expresa de una de ellas (el otoño), condensando en sí parte del significado de la escena: en noviembre, época de cambio que evoca una palingenesia, sobreviene la muerte del padre de Leopold, cuya herencia y desaparición de escena da paso a la transformación del héroe.

Tiempo biológico

La infancia

Leopold niño: en esta época libre y jovial, el héroe ignora simbólicamente el poderoso peso de la tradición (comiendo las galletas “Kaiser”). Sus acciones lo asocian al vuelo, al movimiento y a la acción desenfadada.

La cometa que maneja evoca los orígenes de la aviación, cuando este popular juego infantil se incorporó a la cultura científica (Fig. 6).



(Fig. 6) Ilustración 1 a DP (Pp. 2-3) que presenta la entrada en escena (I) del héroe: la infancia de Leopold.

Oskar niño: el significado del prosopónimo (derivado de *Osgar* o «lanza de Dios») refuerza el aspecto liviano del personaje (frágil y maltrecho, no apoya los dos pies sobre la tierra), en contraste con la dureza o pesadez del oficio de su padre, herrero del pueblo. Su entrada, tan prudente, da pie a un diálogo con el héroe. Sus acciones facilitarán a éste alzarse hasta el cielo.

La juventud

Leopold, Gustav y Max: tres protagonistas principales que concentran un espíritu vital, juvenil, rebelde y progresista.

La vejez

Theophil Kapp: el anciano padre del héroe, de aspecto tétrico (solo, siempre sentado y con la espalda encorvada), encarna el pesimismo, el peso de la herencia familiar y el nacionalismo neo-medieval romántico, contrario a los progresos, que frena el movimiento natural de la infancia y trunca sus expectativas, empeorando la situación del joven héroe. Algunas de sus

acciones (la bendición paterna en la partida del héroe) lo vinculan con los agresores del cuento clásico, definiéndolo como un personaje dominante, hostil, cruel, rígido, negativo y pragmático; estableciendo además una relación con los elementos de poder y peso del vetusto orden autoritario.

El bastón algo curvado que le acompaña es insignia de la autoridad e injusta disciplina que practica. La vieja capa y su comparación con una tienda de campaña lo asocian a lo antiguo y reafirman su pesadez y arraigo al suelo; reforzados simbólicamente por medio de algunos elementos de su entorno: el exterior de la mansión (solidez y hermetismo), chimenea (hogar, sede de los antepasados), panoplias y arneses de guerra (agresividad, pesadez, frialdad metálica) y abundantes retratos de familia (arraigo y tradición).

Otros datos documentales sobre algunos elementos de su hábitat (el estilo arquitectónico y decorativo cuasi-medieval de su vivienda, la inscripción

visible en una de sus paredes) aluden al pangermanismo, al germanismo febril del siglo XIX, subrayando la estrecha relación de este personaje con la exaltación del nacionalismo.

Su actividad laboral familiar (fabrica las galletas “Kaiserbiscuits”) heredada de sus antepasados, insinúa un momento histórico, el Imperio alemán desde su unificación en 1871, y a su representante, el Káiser Guillermo I, rey de Prusia y “emperador alemán”.

Son varios los rasgos compartidos por este emperador y el personaje de ficción: hombre serio, respetable, que pocas veces salió del territorio de su reino y que conservó las costumbres ahorradoras de un *junker* prusiano.

Oskar Keks, narrador: su entrada en escena, al final de la trama de ficción, coincide con la salida de Oskar-niño de la misma. El apellido, Keks (“galleta”, en alemán) también está presente en la infancia de Leopold.

Su plena incorporación al texto, localizada en una azotea poblada de palomas, sin muros sólidos, refuerza la ligereza asociada al personaje de la infancia.

Su aspecto, el de un anciano cojo (Fig. 7), presenta analogías convencionales con la representación de Cronos. Al mismo tiempo, relata y constata (física y verbalmente) el paso del tiempo. Como cronista de los

hechos, arroja luz sobre el pasado y nos descubre a Leopold como un héroe del siglo XIX, encarnando así al Tiempo como desvelador de todos los secretos (*omnia revelo*).

ii. El marco espacio-temporal:

Marcos espacio-temporales individualizados

Los acontecimientos narrados forman parte sustancial de un tiempo y un espacio históricos. Están definidos mediante indicios geográficos o cronológicos y datos documentales relativos tanto a las acciones o atributos de los personajes como a su entorno.

Todo ello nos remite a hechos, tendencias y cultura material del siglo XIX y de principios del XX. En su mayoría, proceden de documentos publicados en esa época; confiriendo veracidad a la ficción y sumergiendo al lector en la posible existencia de los espacios presentados y de sus protagonistas. La forma acompaña al contenido.

Aunque se mencionan por su topónimo algunas localizaciones geográficas reales en un tiempo concreto, las coordenadas espacio-temporales del relato no son precisas.

Algunos de los hechos tienen lugar en la ciudad de París, cinco años antes de la culminación de la Torre Eiffel, lo que sitúa parte de la acción en la capital francesa durante 1894.

(Fig. 7) Detalle de la ilustración 39 (P. 72) que representa a Oskar en el epílogo como un anciano narrador (escena XLV).





(Fig. 8) Ilustración 18 a DP (Pp. 34-35) que presenta la escena (XXI): el despertar de los protagonistas en la ciudad de París.

La narración se emplaza años después de los sucesos del relato, tras un periodo de grandes cambios, posterior a la industrialización y a la Segunda Guerra Mundial del siglo XX, en una localidad centroeuropea indeterminada, próxima a la Cuenca del Ruhr.

Sin embargo, la mayoría de las acciones del relato transcurren alrededor de estas localizaciones, en tiempos y lugares verosímiles pero imprecisos o confusos que, en su indefinición, evocan un marco histórico: el singular mundo finisecular del XIX en el corazón de Europa.

PARIS/1894

Las referencias a esta ciudad aluden a un entorno pintoresco, meca de los comienzos de la navegación aérea, el progreso y la modernidad (Fig. 8).

Los elementos que allí se localizan sugieren movimiento (síntoma del aumento de la población y su actividad pública urbana a partir de mediados del siglo

XIX) y ligereza (sugerida a través de ciertos tópicos de la chispeante cultura francesa de aquella época).

La ciudad representada materializa un momento histórico, la *joie de vivre* que tipificó al París jovial de finales del siglo XIX y principios del XX, “aventurosamente alado y que daba alas”¹, donde reinaban la despreocupación, la alegría y la tolerancia entre personas de distinto origen, etnia y clase social² y, en general, la Europa previa a la Primera Guerra Mundial.

La oferta de espectáculos ópticos (cosmorama y cine-toscopio-panorama) en esta ciudad se refiere a ciertos inventos asociados a los inicios del cine y a la proliferación de ingenios que, surgidos como esparcimiento popular, producían la fascinación del público gracias a efectos ilusorios de movimiento y de realidad; parte de un proceso acelerado hacia la captación del mundo³.

LA CUENCA DEL RUHR/
CIRCA 1945

Al finalizar su relato, el narrador nos descubre algún indicio sobre los sucesos acontecidos tras la peripecia de *Leopold*. Ello nos permite aventurar el tiempo y el lugar donde él se emplaza y, por proximidad a ellos, confirmar las localizaciones espaciales por las que discurrieron los hechos.

Las referencias a la industria del metal en la cuenca del Ruhr y a dos guerras pasadas aluden al proceso de industrialización germana, previo a la Primera Guerra Mundial, ubicando allí el relato y emplazando al narrador tras la Segunda Guerra Mundial, en la Alemania de posguerra.

La sensación de pesadez impresa por los términos “guerra” y “metal” se asocia a un lugar de referencia (el Segundo Imperio Alemán) y es antagónica a la visión, tan ligera, que se nos ofreció de París. Este contraste es continuo a lo largo del relato y también se manifiesta en el resto de lugares de localización incierta.

CIUDAD DE KOENIGSDORF

Si bien el narrador no nos informa de su situación concreta, este lugar ficticio recrean un posible centro urbano de la Prusia imperial. Se trata de un artificio compuesto de citas o alusiones a localizaciones reales

(Königsdorf, Koenigsberg, Berlín) y de fragmentos gráficos elaborados en el fin de siglo, que remiten a situaciones acontecidas durante el segundo Imperio Alemán, retratando entornos similares a los del relato en otras capitales (Madrid y Nueva York) durante un periodo próximo a la localización temporal.

Esta ficción presenta tanto la visión estática de la tradicional ciudad medieval centroeuropea como un aspecto más moderno y dinámico, refiriéndonos al momento de transición hacia las nuevas urbes, en el que se replantea su trazado y surgen nuevos servicios y sistemas de transporte.

Muestra de ello es la presencia de parques y jardines públicos próximos a la ciudad de ficción, en los que se reproducen situaciones y prácticas sociales y deportivas (como el ciclismo) asociadas a estos nuevos lugares de diversión, bienestar y encuentro para disfrutar del reciente ocio, surgidos durante el siglo XIX en algunas de las principales metrópolis europeas.

Estos espacios, identificables con el movimiento al aire libre, funcionan como emblema del progreso.

De otra parte, la presencia de algunos elementos en la ciudad o en sus proximidades remiten a situaciones reales acontecidas en el Imperio Alemán (el programa de construcciones navales desde



(Fig. 9) Ilustración 21 a DP (Pp. 40-41) que presenta la escena (XXV): el retiro vacacional de los protagonistas la galería balnearia.

finales de 1890 o el peso del ejército en la vida diaria desde 1871) y anuncia los futuros sucesos bélicos.

Marcos espacio-temporales generales:

GALERÍA BALNEARIA

Este emplazamiento, reconstrucción de una posible ciudad balnearia a orillas del mar Báltico, concentra el tiempo histórico del esplendor balneario y rememora otro de los espacios surgidos durante el siglo XIX como remedio a la atmósfera insalubre del entorno urbano; su clima de recuperación terapéutica y la convivencia entre clases reafirman, una vez más, la noción de progreso (Fig. 9).

CAMINO

En el relato encontramos el cronotopo del camino como alegoría de la vida (encrucijada), asociado a los motivos del encuentro (confluencia del recorrido vital de personajes de condición y carácter diferentes)

y la fortuna (los balanceos o cambios de fortuna en la vida y sus estados).

Las diferentes vías transitables, introducidas con variedad de medios de viajar (tren, globo, diligencia) utilizados a finales del siglo XIX, son descritos mediante sucesos y ambientes semejantes de aquel momento (estaciones de ferrocarril, pasajeros de tren o diligencia, viajeros transatlánticos).

Los elementos que los rodean poseen una fuerte y característica significación temática; de modo que los sucesos acontecidos en ese espacio y tiempo no serían factibles en otros diferentes.

El camino en tren hace referencia a la época del desarrollo del ferrocarril y de los primeros viajes en tren, remiten a la situación en Alemania a finales del siglo XIX (industrialización del país, formación del Imperio Alemán o el proceso de transformación de la estructura social) y materializa el inicio de los cambios producidos durante el siglo XIX.

La estación de ferrocarril equivale a un umbral metafórico asociado a la apertura al mundo del protagonista y paralelo a las innovaciones asociadas al progreso.

El vuelo en aerostato, en el espacio aéreo alude a la aventura de los viajes azarosos, el inicio de la aviación y a la vida de los jóvenes abandonados a su suerte, evocando el deseo de libertad propio de la juventud.

Durante el viaje en diligencia, la posada remite a un tiempo para la reflexión y al necesario descanso que repara la confusión y los problemas.

SALÓN RECIBIDOR

Tanto el salón de la casa de Gustav como el del hotelito de Max son ambientes cargados de información que hacen visible el espacio privado y el tiempo biográfico de estos personajes. Ambos funcionan como lugar de intercambio y unidad con el principal protagonista,

revelando caracteres, ideas o pasiones.

Pero, además, la presencia en este entorno de elementos que remiten a situaciones o a prácticas comunes a las acontecidas en un tiempo histórico concreto (Imperio Alemán), lo materializa, concentrando en un espacio el tiempo biográfico del personaje y el tiempo histórico.

iii. El espacio:

Espacios generales

La infancia o las situaciones favorables para el héroe se plantean en ambientes agradables (*locus amoenus*), en acogedoras estaciones primaverales o estivales, exteriores abiertos, luminosos, en presencia de árboles con hojas y flores, pájaros, insectos y pequeños artefactos voladores, alusivos a la vitalidad y al vuelo; o en ambientes lúdicos (terrace, galería balnearia), conjunción de naturaleza, ocio y regeneración terapéutica, propios para un cambio de aires y el alejamiento del foco de problemas.

La frescura y luminosidad de estos espacios exteriores concuerda con el estado, vital y exaltado del héroe.

Por lo contrario, el interior oscuro, gélido y cerrado corresponde al hábitat del agresor (Theophil Kapp); y el ominoso exterior nublado, gravitando sobre un héroe, con el momento de dificultad y sumisión a la autoridad (Fig.10).

(Fig. 10) Detalle de la ilustración 30 (P. 57), representa la escena (XXXVI) en que Max y Leopold son expulsados de la universidad





(Fig. 11) Ilustración 31 en PS (P. 59) que presenta la escena (XXXVII): el momento de mediación en que Leopold le expone a Max sus intenciones de seguir con los ensayos de volar.

El héroe busca un *topos* superior, lejano y ligero. Durante su vuelo en las alturas, los tres jóvenes se muestran alegres, sobrevolando al resto de habitantes. Ya en tierra se presentan abatidos, cabizbajos, encogidos, la mirada dirigida al suelo. Progresivamente, Leopold se distancia de su casa paterna y su ciudad, alejándose del pueblo y de sus habitantes hasta alcanzar el cielo. Su ascensión final, sobrevolan-

(Fig. 12) Ilustración 36 (P. 68) representa la escena (XLII) en que, al amanecer, Leopold logra ascender en el espacio aéreo.



do un oscuro paisaje de tierra árida y yerma, metáfora de la actitud hostil del pueblo y sus lugareños, compendia la total libertad del héroe y la culminación de su sueño individual, superando la hostilidad e incompreensión del resto de los personajes.

Los héroes frecuentan ambientes académicos impregnados de la seriedad de una cultura del pasado combinada con los avances del progreso.

La academia y su biblioteca representan la fuente y santuario del conocimiento, mezcla de tradición e innovación; también, el lugar donde se almacenan desordenadamente, olvidados, conocimientos antiguos, sueños y tesoros de la historia de las ciencias.

La escalera, alegoría de la vida, funciona como lugar de encuentro: espacio conector y de comunicación.

El acantilado, frontera física entre la tierra firme y el vacío, enmarca el desafío de volar del héroe (Leopold (Fig. 11)) y el conflicto interno que supone para el auxiliar (Oskar (Fig. 3)) la elección entre seguir al héroe o permanecer con los de su entorno; en definitiva, insinúa la alternativa que supone, en contra de la razón o el sentido común, tener fe e intentar el cumplimiento de ensueños personales.

Percibimos el tópico del amanecer (*Aurora homérica*, Fig. 12), visión de un mundo idílico,

desde la doble perspectiva del héroe y su joven ayudante (narrador). El amanecer sobre las nubes durante la ascensión final del héroe alude al mundo deseado de la libertad, culminación de un sueño ya cumplido, y materializa el comienzo de una nueva era, la de la aviación, ansiada y venidera al fin.

La visión de Oskar desde el acantilado sugiere su esperanza depositada sobre Leopold y refleja la esperanza más general del ser humano, en que sus sueños hayan de cumplirse.

Elementos de la naturaleza física

Elementos procedentes de la retórica clásica:

El autor hace uso de la retórica visual clásica e incluye ciertos elementos de clara referencia a la emblemática.

El héroe se acompaña de elementos ligados al autoconocimiento (espejo con su reflejo (Fig. 13)), la presteza en las acciones (delfín), la inspiración (luna llena cuyo esplendor lo ilumina), la razón, la elocuencia o las ideas novedosas que lo mantienen en vigilia (palmaria en su mano o sobre una mesa), la constancia y firmeza en la consecución de sus objetivos (mano alzada con el dedo índice levantado) y, también, a la capacidad para soportar reveses, aguardando la oportunidad (yunque y martillo); encarnando así el ideal de hombre progresista y de un positivismo en boga durante la segunda mitad del siglo XIX.

Las flores cortadas y arrojadas por el héroe desde el acantilado y desde el cielo simbolizan la fugacidad de la vida y de la victoria y el sacrificio heroico. Un motivo recurrente en emblemas y común a la imaginaria popular empleada en los carteles alusivos a los comienzos de la aviación, reforzando así el sentido de la trama.

Los tres jóvenes protagonistas se acompañan de elementos alusivos a sus acciones y relaciones: el poder de la unión y la amistad que facilita lo que parece imposible (arco de piedra), referencia a las cosas excelentes de decirse, pero inútiles y sin provecho (ciprés): como la hazaña de volar a la que dedican sus esfuerzos y que, aunque sea memorable, no les reporta beneficio.

Elementos propios del autor:

Algunos elementos de la indumentaria y accesorios de los que se acompaña el héroe evocan rigidez, pesimismo, peso abrumador de la tradición y la familia (botón desabrochado de su batín, vestuario oscuro, levita de su padre, chistera, corbatas negras, pecheras acartulinadas).

Otros denotan ligereza, optimismo, refinamiento y juego (cometa, baúl de mimbre, corbatas blancas, panamá de fina paja trenzada).

Los libros se presentan ya en la juventud del héroe cuando, entristecido y sumiso a la rigidez del legado familiar, los emplea

(Fig. 13) Detalle de la ilustración 2 (P. 4), representa la escena (II) de soledad de Leopold acompañado de elementos temáticos: espejo y libro.



como medio de evasión mediante el cual es factible viajar, e incluso volar, con la imaginación: privilegios que perdió al abandonar la infancia.

Los medios de locomoción que acompañan las entradas en escena del héroe principal alcanzan progresivamente mayor movimiento y altura. Como héroe-víctima se presenta sentado en tren. Pasando a héroe-buscador en posición erguida sobre una bicicleta. Más adelante se muestra como héroe victorioso cabalgando su motocicleta y, en la escena final, el héroe entra triunfante, ya en avión. Todos estos elementos funcionan como indicio de progreso. El modo en que se presenta el auxiliar, montado en su automóvil, le proporciona un carácter mágico asociado al ruido, al desorden, al movimiento; encarnando el progreso, la velocidad y la acción, señal del avance de los tiempos.

La cronofotografía y otros inventos relacionados con el cine son elementos dinámicos que también evocan el progreso y el movimiento de la imagen secuencial.

La presencia ocasional de animales veloces (liebres), insectos alados (saltamontes, mariposas) y, de forma reiterada, aves (gaviotas, palomas, golondrinas al inicio y al final del relato) o artefactos que los emulan (ornitóptero), cuyo aspecto (progresivamente más ligero) y designación se inspiran en la apariencia y los

nombres de diferentes volátiles (pájaro-dragón, papagayo, ganso, búho, golondrina), remiten a las nociones de movimiento, vuelo y libertad.

Elementos textuales supra o macrotextuales

a. MOTIVOS I

Se trata de una fábula construida alrededor de motivos de situación provenientes del ámbito histórico y de motivos asociados a un tipo humano:

i. Motivos de situación provenientes del ámbito histórico:

El panorama general en la Europa de finales del siglo XIX, donde imperaban la razón y la fe en un progreso ininterrumpido, ratificado por abundantes y asombrosos avances de la ciencia y de la técnica: “el progreso general era cada vez más visible, más rápido, más multiforme”⁴. Era grande su impacto en la vida diaria y las costumbres: “Las comodidades pasaban de las casas distinguidas a las burguesas...; se extendía la higiene, desaparecía la suciedad. Los hombres cobraron belleza, fuerza y salud desde que el deporte vigorizó sus cuerpos; ...”⁵.

Los numerosos avances alcanzados durante el siglo XIX, que superaron las expectativas y sueños de siglos pasados gracias a los constantes ingenios de la

ciencia y la invención⁶. La era de los inventos asociados a los procesos de industrialización, aparecerían la luz eléctrica, el teléfono, el automóvil y, muy pronto, el avión. A ello remiten las alusiones a la lámpara incandescente de Thomas Alva Edison, la máquina de vapor moderna de James Watt, el cilindro gramofónico, los espectáculos ópticos, la cronofotografía y los estudios sobre el comportamiento animal y sus aplicaciones al diseño de las nuevas máquinas, los nuevos medios de locomoción o la conquista del aire mediante el avión. Esta última proeza, en principio un sueño inalcanzable (como muestra la entrada en escena del héroe rodeado por una nube de proyectos y sueños de personajes rechazados por la comunidad científica), pasó a hacerse realidad a manos de estudiosos y científicos⁷, materializados en el relato por el héroe.

El conflicto característico de la vida europea en el *fin de siècle* trasladado al Imperio alemán o *Kaiserreich* (1871-1918) durante el auge del estado prusiano y el periodo de crecimiento e industrialización alemana iniciado alrededor de 1815. La inestabilidad económica y los choques entre las tradiciones de la vieja Prusia y la Alemania del progreso, cuando el poder político de la vieja clase hacendada de los *junkers* seguía intacto e intentaban mantenerlo, a pesar de la decadencia de su posición económica, del desequilibrio

con respecto a los sectores industriales y frente a los rápidos cambios sociales⁸; y las situaciones de intolerancia derivadas de ello⁹.

El desarrollo de la cultura burguesa, fundamentada en la economía cada vez más poderosa, la proliferación de instituciones educativas y culturales y la diversidad de formas en las que ocupar el ocio; pero también el comienzo de una política internacional más agresiva¹⁰, los incipientes grupos juveniles de cariz nacionalista¹¹ o la incertidumbre respecto a la identidad nacional y a las relaciones con el pasado y el futuro¹².

Las posiciones encontradas que, durante mediados y finales del siglo XIX, se adoptaron frente a los cambios y los nuevos avances científico-tecnológicos:

Una visión positivista imperante durante el siglo XIX, exaltada por la fe en la razón como vía hacia el progreso humano, expresada a través de ciertas prácticas (el estudio de las ciencias y las artes, el deporte y las carreras automovilísticas, encarnadas principalmente en Leopold, Gustav y Max), comunes entre la élite europea, aristocrática o burguesa de tendencia liberal.

Los temores experimentados en ciertos sectores de la clase obrera (representados en la ficción por Oskar, hijo de un herrero) y las actitudes de

desconfianza y agresividad de algunos individuos (tematizadas en el padre y ciertos colectivos) frente a los nuevos inventos relacionados con la locomoción, reaccionando negativamente ante lo desconocido y enfrentándose a los avances y el progreso.

A pesar de que durante la transformación de Alemania a finales de siglo la línea de ferrocarril estimulaba la producción y facilitaba su transporte, fueron numerosos los debates públicos y las controversias, que abarcaron desde severas admoniciones de facultativos hasta las dudas, públicamente expresadas por el rey de Prusia, acerca de sus verdaderos beneficios y su contribución al bienestar¹³.

El antiguo sueño y el arte de volar¹⁴, un desafío técnico con sus éxitos y catástrofes, observaciones y ensayos. Este concepto se presenta formulado en el relato, puntualmente, mediante la representación de modelos ideados por los precursores de la navegación aérea de los siglos XVII, XVIII y XIX y la presencia reiterada del monoplano que en 1848 fuera ideado y construido por Stringfellow, cuando el hecho de volar suponía una ficción; y, de seguido, a través de los pensamientos, hechos, estrategias de actuación y artefactos ideados y construidos por estudiosos y pioneros en los comienzos de la *Era de la aviación* durante el siglo XIX y principios del

XX (Teodoro Ignazio Capretti, Forlanini, Percy Sinclair Pilcher, el mismo Stringfellow, Alphonse Pénaud, Clément Ader, Calingford, los hermanos Wilbur y Orville Wright), encarnados principalmente en Leopold.

De manera similar a los ensayos llevados a cabo por Leopold, en sus intentos de construir aparatos voladores más pesados que el aire, algunos inventores del siglo XIX construyeron pájaros mecánicos con alas que intentaban imitar el vuelo de las aves. La evolución mecánica de los prototipos del relato es paralela a la experimentada por la navegación aérea y los primeros intentos viables de construir aeronaves: los aerostatos, los trabajos para conseguir su dirigibilidad, los ornitópteros, el vuelo humano por medio de aparatos más pesados que el aire, los aeroplanos de gran envergadura que evolucionaron hacia artefactos de menor tamaño y el uso de motores cada vez más ligeros, desde la fuerza de la máquina de vapor hasta los motores de explosión. En la mayoría de los casos, estos pioneros realizaron sucesivos intentos que arruinaron sus carreras¹⁵.

La incompreensión, el ridículo, las situaciones de desprecio (popular o institucional) y la soledad sufridos por los profetas del poder aéreo, quienes tras llevar a cabo sus inventos y poner en práctica sus ideas, se vieron abocados a tomar un camino en solitario¹⁶

(*secretum iter*). Frente a estos hombres y mujeres, interpretados en el relato por los diversos personajes (Gustav, Max, Leopold) que asumen el papel del héroe, los diferentes colectivos tematizan una mentalidad que, en demasiadas ocasiones, reaccionó negativamente ante los ensayos de aquellos individuos adelantados a su tiempo. Para la comunidad, el héroe carece de identidad. El calificativo que le aplican, “forastero”, lo define como un personaje ajeno y fuera de lugar.

El talante de aquellos personajes fundacionales de la historia de la aviación, visionarios guiados únicamente por su intuición y la esperanza de alcanzar su fantasía, que cometieron actos considerados demenciales por sus contemporáneos y sacrificaron todo (amigos, popularidad y fortuna, en el relato) por el deseo de volar. A diferencia de ellos otros (representados por Max y Gustav), para los cuales tales sacrificios carecían de sentido, a la espera de una compensación futura que no acababa de llegar y pensando en su provecho, en un sentido práctico y común, abandonaron la empresa de volar.

La amnesia y el olvido que la historia practicó con muchos de los pioneros de la aviación, cuyas obra y memoria se perdieron¹⁷. Un motivo evidente en el relato: diferentes colectivos no reconocen las creaciones del

héroe llegando a destruirlas. Indirectamente insinuado, por su desaparición de escena en el final alternativo (propuesto por el pueblo) según el cual abandonó un imposible.

Frente a estos colectivos, el narrador propone un héroe invisible no registrado en los anales de la historia, dado que nadie presenció su triunfo. A modo de cronista, recrea (desde su posición de perdedor tras la Gran Guerra) la eventual memoria de uno de aquellos héroes olvidados, desaparecidos o simplemente inexistentes: un impreciso, aunque documentado testimonio sobre los esfuerzos espontáneos de Leopold y sus ayudantes, jóvenes rebosantes de espiritualidad y confianza, el origen, la semilla de una magnífica realidad.

El abandono de la tradición, de las ataduras que impiden la autonomía y el crecimiento personal (materializada en su ruptura de los lazos familiares tras la muerte del padre, que le permite renovarse y adoptar nuevamente un aspecto progresista y entusiasta) y el sentimiento de inseguridad emocional y soledad implícito en este acto de liberación (reflejado en la soledad vulnerable de Leopold, durante su baño, al conocer la noticia del fallecimiento paterno); surgido por el abandono de unos vínculos que proporcionaban certidumbre y sentimiento de protección.

Motivos de situación provenientes del espacio de la tradición literaria:

Theatrum mundi: “El teatro del mundo”, la vida entendida como ficción y representación teatral. A ello alude el autor al finalizar el relato, mediante un elemento presente en la narración gráfica y perteneciente al ambiente que enmarca al narrador: la inscripción en una lata de comida donde se lee *LIEBIG Specialitäten*.

Este elemento hace referencia a las latas de extracto de carne y carne en conserva de la misma marca, un alimento común durante los conflictos bélicos del siglo XX y parte de la llamada “ración de hierro” de los soldados alemanes y británicos durante la Primera Guerra Mundial.

Pero, además, si descomponemos las sílabas, *LIE BIG* podría traducirse del inglés como “mente a lo grande”, insinuación indirecta a la ficción o a la mentira de la vida y, por otro lado, ejercicio de metaficción por parte del autor, al referirse a la ficción narrativa desde su propia narración.

Además, los numerosos datos documentales que recrean los hechos y la cultura material de fin de siglo XIX, tomados directamente de fuentes de la época o, indirectamente, de otras que remiten a ellas, refuerzan de continuo la realidad en la ficción,

procurándole mayor veracidad, al disolver las fronteras entre un mundo posible y otro imaginado.

Ubi sunt?: “¿Dónde están?”. En su despedida, el narrador se interroga: “¿Dónde está Leopold?”. Esta pregunta condensa un elemento de duda común en el devenir de la vida, la condición incierta del destino de personas, cosas o lugares perdidos del pasado, aludiendo el relato a los héroes desconocidos de la aviación.

ii. Motivos asociados a un tipo humano provenientes del espacio de la tradición literaria:

HEROE MODERNO

El relato se ajusta a un patrón recurrente en el relato clásico, el viaje iniciático del héroe, cuyo sujeto principal, es Leopold.

Este se presenta al comienzo como un joven inexperto, ligado a la rígida tradición de su entorno familiar. Al final del recorrido reaparece transformado, como insignia de la liberación, muy por encima y distanciado de convenciones o ataduras.

Otros de sus rasgos personales (formar parte de la situación inicial, junto con la definición espacio-temporal y la composición de la familia; o su crecimiento rápido y la próspera situación inicial en la niñez) están influenciados por la tradición literaria.

El modo en que, como héroe-buscador en su «caballo artificial», entra en escena evoca a un héroe clásico adaptado a los sucesos de finales del siglo XIX, momento en que irrumpió en el panorama europeo con su motocicleta, el alemán G. Daimler en 1885.

Tanto este héroe clásico unipersonal como el héroe múltiple (compuesto por la tríada de Gustav, Max y Leopold) están adaptados a las tendencias sobresalientes del siglo XIX y son presentados como un personaje de ensueños transgresores, de carácter progresista, científico, pacífico, autodidacta, abogado de la cultura y proclive a los avances de la modernidad.

De hecho, su talante es similar al que describe el modo en que abordaba sus acciones uno de aquellos pioneros de la aviación: “Con la osadía de un científico y con la perseverancia de un deportista, Lilienthal realizó, entre 1891 y 1896, más de 2000 vuelos sin motor, [...]”¹⁸.

Su aspecto, documentado en imágenes de autores (Honoré Daumier) y revistas ilustradas (*La Ilustración Española y Americana*) del siglo XIX; y en los retratos de auténticos pioneros de la aviación de finales del siglo XIX y principios del XX (John Cyril Porte, Bert Acosta, Walter R. Brookins o uno de los hermanos Caudron) ajusta bien este personaje a los héroes de la época.

También el final de Leopold resulta más ambiguo que el del cuento clásico (donde el héroe regresa como individuo mejorado), pues contempla la posibilidad de su fracaso.

HEROE CLÁSICO

Una secuencia breve desarrolla el tradicional esquema del héroe clásico: apuesto joven, cuya misión culmina al encontrar a su princesa (que también responde al arquetipo femenino del cuento tradicional) y contrae matrimonio con ella. No obstante, éste es un héroe sin interés ni peso a lo largo de la trama.

HÉROE CREADOR

El joven Leopold representa al héroe buscador conducido por su afán de descubrir, de entender, de crear, esperanzado por la posibilidad de culminar sus sueños. De forma reiterada, asume la iniciativa de actuar planteando la construcción de sucesivos vehículos aéreos y entendiendo sus errores como pasos necesarios del proceso.

HEROE SOÑADOR

En el relato, el abandono de los sueños por parte de los personajes supone su desaparición; indicio de que la ausencia de los objetivos sublimes, su abandono o el desinterés por alcanzarlos supone la desaparición del héroe.

El héroe del relato no necesita para serlo del reconocimiento

colectivo, pero sí del empeño y la tenacidad para materializar sus sueños.

b. TEMAS

**i. Modelo figurativo:
EL MITO DE ÍCARO**

LA REALIDAD/ La universal y constante aspiración del ser humano por trascenderla

Volar desde un doble significado: el desafío físico de superar la gravedad mediante la navegación aérea; y el hecho de sobrevolar la realidad, en el sentido de superarla, trascendiendo lo terrenal y pedestre, soñar y cumplir el sueño.

*LA REALIDAD/ MEMORIA.
Historia de los errores y el olvido*

La historia abierta, una memoria individual que se interroga por héroes perdidos u olvidados, alternativa a la historia de los vencedores, capaz únicamente de recordar los logros, obliterando el resto de tentativas y errores humanos.

*LA REALIDAD/ IMAGINACIÓN.
El mundo como escenario*

El carácter ambiguo de la realidad única, puesto en evidencia mediante este constructo de ficción verosímil, fundada en la crónica de un mundo imaginado, documentada en hechos pretéritos y tejida con las realidades de verdaderos héroes de la

incipiente aviación, recreando lo asombroso, fantástico y, también, doloroso, frustrante y complejo que pudo ser aquel período histórico.

*LA REALIDAD/ CIENCIA
E ILUSIÓN.*

La estrecha relación entre la ciencia y la ilusión, entendida como ficción o sueño

El uso de la Ciencia y su epistemología, con sus tentativas y fracasos, como recurso para alcanzar los sueños o construir otras realidades.

*SOLEDAZ/ INDIVIDUO
FRENTE COLECTIVO*

La profunda diferencia entre un colectivo de profanos supersticiosos que abanderan el miedo con sus actitudes pesimistas, y un pequeño núcleo de estudiosos o entendidos que, en solitario, gracias a sus conocimientos y un particular talento, plantean desafíos que se adelantan a su tiempo. Estas ideas que llegan demasiado pronto, aunque inconcebibles para sus semejantes, transforman la vida de las generaciones del futuro.

*SOLEDAZ/ PENSAMIENTO
SOÑADOR
FRENTE A PENSAMIENTO
PRAGMÁTICO*

La habitual confrontación entre el coraje y optimismo de aquellos individuos que se mantienen fieles a sus ideales y prefieren el

conocimiento personal antes que el reconocimiento ajeno; y aquellos otros que, liderando el pensamiento práctico y el sentido común, o bien carecen de ideales o desprecian las hazañas de los otros al considerarlos actos carentes de sentido.

SOLEDAD/ LIBERTAD

individual frente a la tradición

La libertad, identificada por un lado con la expresión y el ejercicio de la individualidad a través de la libertad de acción (representada en las llevadas a cabo, ya desde su infancia, por el joven protagonista, asociadas al movimiento y la ascensión, materializadas en elementos relacionados con el progreso, los deportes y los avances en la locomoción). Y por otro lado entendida como la independencia de la tradición o la fractura con aquello que limita la conciencia individual y, en consecuencia, la pérdida de la protección y certidumbre que suponen la pertenencia a un colectivo y la interdependencia con los otros.

Ambas nociones de libertad confluyen en el hecho de volar, pues ascender implica desprenderse del arraigo, con el natural sentimiento de inseguridad y soledad que produce esa separación.

SOLEDAD/ AMISTAD

La relación solidaria del individuo con sus semejantes (presente en los variables vínculos de amistad entre los

personajes principales) como paliativo de la soledad; pilar sobre el que se asientan las relaciones entre el ser humano autónomo e independiente y el mundo que le rodea¹⁹.

HEROÍSMO

HEROE MODERNO

FRENTE A HÉROE CLÁSICO

Frente a los héroes clásicos cuya misión culmina al acomodarse a su princesa, el relato de *Leopold* ensalza la valentía y el espíritu aventurero de héroes modernos quienes, adelantándose al pensamiento de su tiempo, exploran lo desconocido y tienen el valor de arriesgarlo todo, de forma gratuita, por una fantasía.

HEROÍSMO.

HEROE CREADOR/ LIBERTAD

La actividad espontánea y la creación como respuesta a la inseguridad del desarraigo y el dolor de la soledad derivados de la separación de los vínculos primarios²⁰.

La actividad creadora, "... la actividad como tal, el proceso y no sus resultados"²¹, resuelve el problema de la libertad individual, afirma al individuo y lo une a sus semejantes y a la naturaleza.

MUERTE

El tema de la muerte se manifiesta en varias ocasiones y de manera diferente.

La muerte del anciano padre del protagonista, de tinte irónico y

burlesco (*cayó fulminado en uno de sus ataques de mal genio*), posibilita la transformación del joven Leopold.

La referencia a las peripecias y a la muerte del profesor Ganswindt, teñida de romanticismo (*murió presa de la melancolía*), estimula a Gustav, Max y Leopold.

En ambos casos, la muerte sugiere el ciclo inevitable de la vida y se concibe como un futuro renacer.

Sin embargo, las alusiones finales del narrador tanto a la posible muerte del protagonista y a la de “muchos” tras las guerras (*Hubo dos guerras y muchos murieron*) como su pregunta *¿Dónde estará?*, referida a Leopold, presentan un carácter dramático, en el arco psicológico de incertidumbre ante el final inevitable de la existencia.

ii. Modelo ABSTRACTO: TRANSICIÓN ENTRE LIGERO Y PESADO, entre espiritual y craso

El relato está estructurado sobre una variedad de elementos bien imbricados entre sí que insinúan el conflicto entre opuestos y la posibilidad alternativa, casualmente, de una confluencia entre dichos opuestos.

En las localizaciones espaciales encontramos un enfrentamiento entre el espacio aéreo y la tierra firme, el espacio abierto (cálido,

luminoso, vital) frente al cerrado (oscuro, lúgubre, frío), la efervescente y moderna ciudad de París en contraste con la tradicional ciudad medieval centroeuropea o el mundo rural germánico.

Envueltos en tales entornos se disponen otros tantos elementos confrontados: juventud y vejez, individuo y colectivo, progreso y tradición, optimismo y pesimismo, lo dinámico y lo estático, la libertad y la sumisión, la actividad y la pasividad, el actor y el espectador, el pensamiento metafísico, audaz y creativo frente al pensamiento pragmático.

En el relato, estas oposiciones están entrelazadas. Aunque estos componentes se presentan, por lo general, polarizados en torno a héroes y agresores, resultan combinables en algunos personajes (Leopold, Gustav, Max y Oskar), quienes en el transcurso de la narración transitan entre polos cambiando de ciudad, de actitud, de actividad, de aspecto, de intereses.

Y, a su vez, estos elementos encontrados se distribuyen en una oposición fundamental donde los primeros términos de cada pareja se adscriben al ámbito de *lo ligero*, mientras que los segundos se incorporan a la órbita de *lo pesado*, siendo esta oscilación entre *lo ligero* y *lo pesado* el rasgo general a todos ellos.

En este orden de cosas, las oposiciones que aparecen

combinadas en el entramado histórico general representan la tensión, palpable a finales del siglo XIX, entre un espíritu idealista confiado en el progreso técnico como medio para alcanzar el progreso general de la humanidad²² y una mentalidad conservadora y temerosa, contraria a esa tendencia; o el paso del optimismo característico de la razón positivista decimonónica al pesimismo tras la Primera Guerra Mundial.

O los conflictos generacionales originados por un concepto de seguridad y un sistema social que consideraba perfecto el *statu quo* (la autoridad paterna, las instituciones, la academia) reprimiendo los valores de la juventud²³: una firme seguridad era el bien máspreciado que reclamaban y adquirirían sectores cada vez más amplios de la sociedad. En aquellos tiempos de seguridad, ningún adulto joven era enteramente “digno de confianza”²⁴.

Para prosperar socialmente, el individuo debía dar la impresión de ser maduro. Los jóvenes vestían largas levitas negras, “y el ambicioso trataba de ocultar, siquiera exteriormente, su juventud, cuya presunta ligereza despertaba desconfianza”²⁵.

El vigor, el amor propio, el atrevimiento, la curiosidad, el afán juvenil de vivir, eran sospechosos para aquella época, que sólo mostraba sensibilidad ante lo «sólido»²⁶.

Y en lo relativo a las aventuras específicas del relato, esta oposición fundamental se sigue manteniendo:

El principal protagonista, Leopold, está ligado al viaje, al vuelo y a un pensamiento soñador. Del mismo modo en que se dirigieran las investigaciones sobre el vuelo durante el siglo XIX, también las peripecias de Leopold se encaminan durante el desarrollo del relato a entender el modo en que las aves escapan a la acción de la gravedad: un símil de como compensar la pesadez que le rodea y le somete, hasta que le sea posible alcanzar la ligereza necesaria para sobrevolarla.

En lo que respecta a Oskar, como personaje del relato o como narrador, se muestra dividido entre la tendencia de su entorno y la influencia de Leopold, optando siempre por auxiliar a éste a alzar el vuelo (material o figuradamente) y por reconocerlo como héroe. Frente a la versión derrotista del desenlace propuesto por los habitantes de su pueblo (abandono de la hazaña, incapacidad de volar e inexistencia del héroe), el narrador ofrece su interpretación optimista, ligera, de los mismos que implica la ascensión final del protagonista; planteando también al lector la alternativa de tomar partido ante este doble final y declinarse por una de las dos posiciones encontradas.

El esquema empleado por Oskar Keks para organizar la historia, con sus reflexiones y su presencia en el interior de la misma, infiltra en el conjunto de todos estos elementos enfrentados en una oposición continua entre ficción y realidad, la duda de discernir entre la ilusión y el mundo real.

Notas

- 1 ZWEIG, Stephan. *El mundo de ayer*. Barcelona: Juventud, 1968, p. 89.
- 2 *Ibidem.*, pp. 89-93.
- 3 MARZAL, José Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Difusora Larousse-Ediciones Cátedra, 2015, p. 307.
- 4 ZWEIG, Stephan. *El mundo de ayer*, op. cit., p. 13.
- 5 *Ibidem.*, p. 13.
- 6 *Ibidem.*, pp. 8, 13.
- 7 "El éxito solo podía producirse cuando el florecimiento de las ciencias naturales creara los supuestos técnicos adecuados. Pero tampoco entonces podían ir las cosas a pedir de boca: antes de que pudiera elevarse efectivamente el primer globo, eran necesarias agudas reflexiones, pruebas pacientes, valor y también una fuerte dosis de buena suerte." LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*. Barcelona: Destino, 1958, p. 151.
- 8 FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995, pp. 191-199.
- 9 CHRISTOPHER CLARK. *El Reino de Hierro. Auge y caída de Prusia. 1600-1947*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016, pp. 15-17, 673.
- 10 FULBROOK, Mary: *Historia de Alemania*, op. cit., p. 197.
- 11 *Ibidem.*, pp. 202- 204.
- 12 *Ibidem.*, p. 173.
- 13 *Ibidem.*, pp. 155-56.
- 14 "Subir volando por los aires, encontrar la piedra filosofal, conservar eternamente la juventud, volverse invisible, descubrir el movimiento continuo, he aquí los sueños a que la humanidad ha solido entregarse con excesiva complacencia. Los individuos, por regla general, se muestran muy poco razonables. Por esto es de extrañar en cierto modo que la ilusión máxima y más duradera — la de poder volar — fuese, como finalmente resultó serlo, susceptible de cumplirse y que, por lo mismo no careciera de sentido. Mirándolo de más cerca, cabría incluso extrañarse hoy en día que no se aprendiera a volar antes; pues cuando se sabe por qué y cómo se realiza, parece muy sencillo, y la historia de los errores humanos resulta casi más apasionante que la de los éxitos." LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., p. 146.
- 15 NAVARRO MARQUEZ, Ernesto. *Historia de la Navegación Aérea*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, pp. 30-86.
- 16 Durante el siglo que precedió al primer éxito en el ámbito de la aviación, los primeros espíritus audaces intentaban dar saltos en el aire y cosechaban con ello, reiteradamente, desagradables experiencias. En general, se debatían entre la gloria o ser tratados desdeñosamente: "..., se sintió el hombre arrastrado y vacilante por esperanzas y temores en mutua pugna." LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*, op. cit., pp. 150-151.
- 17 "Los esfuerzos y la fama no están en la historia ni en la exposición histórica, en una relación mutua y perfecta. Forzoso ha sido acostumbrarse al hecho de muchos soberanos y héroes guerreros inútiles ocupen inmoviblemente su sitio en las materias de enseñanza de la juventud escolar, en tanto que infinidad de bienhechores de la humanidad apenas son conocidos por sus apellidos; pero cabría suponer que, al menos, en las historias actuales y breves de los inventos la fama se repartiera de una forma más o menos justa." *Ibidem.*, pp. 172-173.
- 18 MACKENSEN, Ludolf von. *Científicos e inventores alemanes a lo largo de cuatro siglos*. Bonn: Intern Naciones, 1991, p. 47.
- 19 FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Madrid: Paidós, 1947, p. 37.
- 20 *Ibidem.*, pp.176-180. Este concepto es uno de los principios desarrollados por Fromm en su estudio en torno al individualismo y el significado ambiguo de libertad desde los comienzos del capitalismo.
- 21 *Ibidem.*, p.179.
- 22 ZWEIG, S. *El mundo de ayer*, op. cit., pp. 13-14.
- 23 *Ibidem.*, pp. 36-40.
- 24 *Ibidem.*, p. 37.
- 25 *Ibidem.*, p. 38.
- 26 *Ibidem.*, p. 38.

8.3. Análisis narrativo del relato como discurso

8.3.1. Análisis e interpretación de la confluencia de elementos narrativos en el discurso literario y gráfico






■ 8.3.1.A. Análisis descriptivo de la confluencia de elementos narrativos en el discurso literario y gráfico






■ 8.3.1.B. Análisis identificativo e interpretativo de la confluencia de elementos narrativos: espacio, tiempo, modo y voz

■ 8.3.1.C. Análisis identificativo e interpretativo de la confluencia del discurso literario y gráfico: espacio plano y relaciones texto e imagen (espacial y semántica)




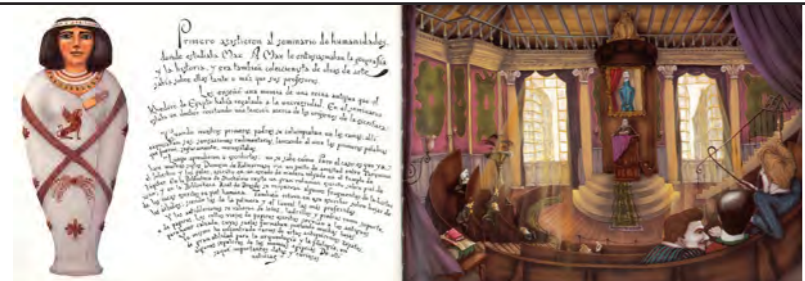
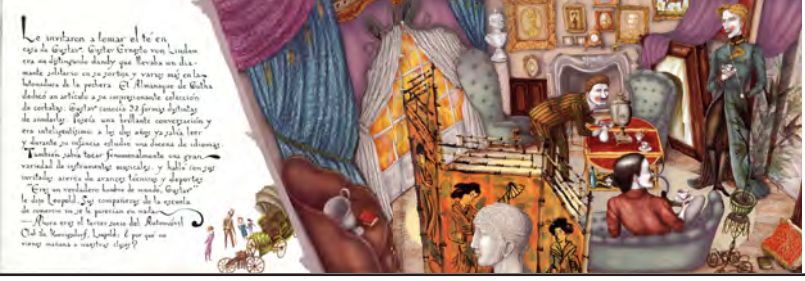
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO



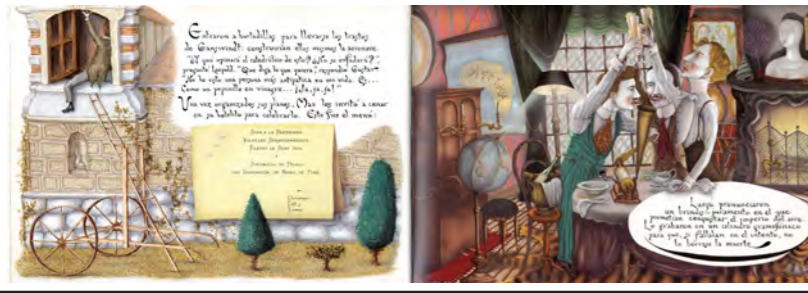

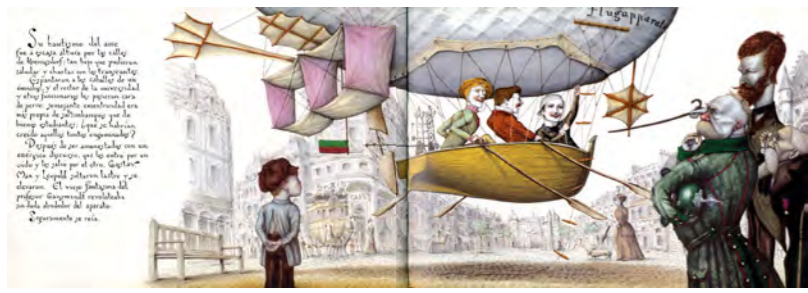
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS



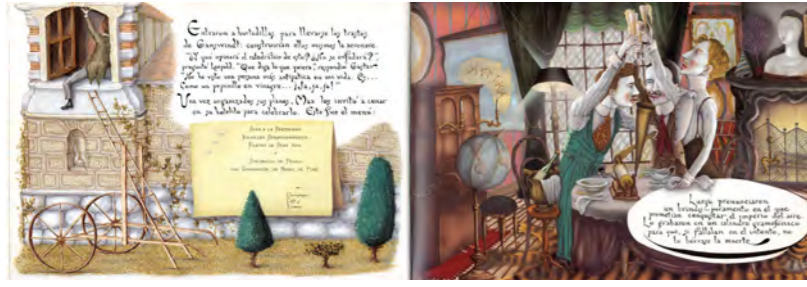



DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO										Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa		
	Selección de escenas		Encuadre			Montaje		Orden	Focalización			Situación temporal	Nivel	Persona		
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones	Duración		Texto	Imagen	Situación temporal				Nivel	Persona
	I. Situación inicial: infancia de Leopold.	I. Leopold / cometa, golondrinas y exterior de una mansión	Objetivo	PGL PP cometa	Medio			I ESCENA			Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
								Elipsis implícita	Isocronía							
	II. Carencia: soledad de Leopold a y entrada en escena del agresor, su padre.	II. Leopold + padre / mansión interior	Objetivo FCI (espejo y libro)	PG PA Leopold	Medio			II ESCENA			Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
								Elipsis explícita	Isocronía							
	III. Fechoría: expulsión de su casa por su padre, A9.	III. Leopold + padre / mansión interior	Objetivo. FCI (cuadros)	PGC	Medio			III ESCENA	Anacronía Analepsis textual sobre acciones pasadas del padre.		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
								Elipsis implícita	Isocronía							
	IV. Desplazamiento en tren, G2. V. Entrada en escena del héroe-víctima: Leopold en la estación.	IV. Leopold + figurantes / tren, interior vagón V. Leopold + figurantes / tren, andén	Objetivo FCI (ventanilla) Objetivo	PM PG	Medio Medio			IV-V ACCIÓN/ACCIÓN Elipsis implícita			Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
								Elipsis implícita	Isocronía							
	VI. Llegada de Leopold a la ciudad de Koenigsdorf y entrada en escena del agresor (estudiantes).	VI. Leopold + estudiantes + figurante / ciudad	Objetivo	PGL PG estudiantes	Medio			VI ESCENA			Cero	Cero	Intercalada: ulterior + anterior profética (indicio de agresión futura)	Extradiegético	Heterodiegético	
								Elipsis implícita	Isocronía							






ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO												
DOBLE PÁGINA		ESPACIO PLANO					RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN					
		DIAGRAMACIÓN			RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN							
		Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición	Proporción	ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA		
		Fragmentación	Límite		Localización					Elaboración	Extensión	Realce
		ESCENA I IL. 1. IL. DP (Pp. 2-3)	A sangre		P. 2 P. 3 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (nube).	Entrelazados en espacio único DP. (Pp. 2-3).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/tiempo	
		ESCENA II IL. 2. IL. DP (Pp. 4-5)	A sangre		P. 4 Caligrafía incluida en marco figurativo integrado como elemento de la ilustración narrativa (moldura de cuadro), solapado por otro elemento de la misma. P. 5 Caligrafía en forma contenedora (óvalo) solapada por elemento de la ilustración narrativa.	Espacio único DP. (Pp. 4-5). Superposición: TXT sobre IMG e IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	-	IMG a TXT espacio/tiempo	
		ESCENA III IL. 3. IL. PS (P. 7) +	A sangre		P. 6 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, centrada y enmarcada por elementos de la ilustración narrativa (cortina y manta). Párrafo justificado con sangría inicial. P. 7 Caligrafía incluida en marco figurativo integrado como elemento de la ilustración narrativa (moldura) solapada por elementos de la misma y caligrafía en forma contenedora (rectángulo).	Coexistencia en DP. (Pp. 6-7). Espacio único en página derecha con superposición: TXT sobre IMG e IMG sobre TXT.	TXT = IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	-	IMG a TXT espacio/tiempo y razón	
		ESCENAS IV-V IL. 4. IL. DP (Pp. 8-9) Escena IV en viñeta circular sobre escena V	A sangre		P. 8 Caligrafía en forma contenedora (decorativa) solapada por viñeta. P. 9 Caligrafía en forma contenedora (decorativa).	Espacio único DP. (Pp. 8-9). Superposición: TXT sobre IMG e IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	-	IMG a TXT espacio/tiempo	
		ESCENA VI IL. 5. IL. DP (Pp.10-11)	A sangre		P. 10 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (nube), solapada por otro elemento de la misma y caligrafía en forma contenedora (óvalo). P. 11 Caligrafía en forma contenedora (decorativa) solapada por elemento de la ilustración narrativa.	Espacio único DP. (Pp.10-11). Entrelazados y superposición: TXT sobre IMG e IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en DP	-	-	IMG a TXT espacio/tiempo y razón	
								Subordinación IMG P. 5 a TXT P. 6	TXT a IMG	-	-	
								Contrapunto en PS derecha	-	IMG a TXT		








ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS												
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre				Montaje	Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones			Texto	Imagen		
	VII. Transición: el héroe toma la iniciativa de partir en bicicleta, B3; entrada en escena de los auxiliares, Gustav y Max; y carencia (envidia) del automóvil que ambos conducen, a2.	VII. Leopold + Gustav y Max en automóvil / figurantes y alrededores de la ciudad.	Objetivo	PG	Medio	VII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	VIII. Fallecimiento del padre: entrada en escena del donante de fortuna, D y transición (baño) hacia la transformación del héroe.	VIII. Leopold / habitación	Objetivo	PGC	Medio	VIII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	IX. Leopold gana en carrera a Max y Gustav: restauración de la carencia (anhelo de un objeto): motocicleta a gran velocidad. K4 X. Transformación de Leopold T3. Su amistad con Gustav y Max. Reparación de la fechoría y la carencia (soledad), K4 y K5.	IX. Leopold + Gustav y Max / afueras ciudad X. Leopold, Gustav y Max / afueras ciudad	Objetivo Objetivo	PG PGC	Medio Medio	IX-X ACCIÓN/ ACCIÓN Elipsis implícita		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XI. Leopold, Gustav y Max en la clase de humanidades: Descripción del héroe.	XI. Leopold, Gustav y Max / interior aula académica + figurantes	Objetivo	PG PP Leopold, Gustav y Max.	Picado	XI ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XII. Tres amigos toman té en casa de Gustav: situación inicial de prosperidad.	XII. Leopold, Gustav y Max / salón recibidor + automóvil + figurantes exterior	Objetivo	PG	Medio	XII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>			DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO												
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN					
	DIAGRAMACIÓN			RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN			ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA				
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición		Proporción	Elaboración	Extensión	Realce	
	Fragmentación	Límite		Localización								
	ESCENA VII IL. 6. IL. DP (Pp.12-13)	A sangre		P. 12 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (copa de árbol) P. 13 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (nube de humo).	Entrelazados en espacio único DP. (Pp. 12-13).	+ IMG	Complemento en DP	-	IMG a TXT / TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/tiempo		
							Subordinación. IMG P. 13 a TXT P. 14	TXT a IMG	-	-		
	ESCENA VIII IL. 7. IL. PS (P. 15)	A sangre	P. 14 Estampado de fondo (papel plegado: carta)	P. 14 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, enmarcada por la PS, simulación de forma figurativa (carta) que acompaña a la temática narrativa. Párrafo justificado con sangría inicial. P. 15 -	Compartimentados DP. (Pp. 14-15).	TXT = IMG	Complemento en DP	IMG a TXT	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/tiempo		
	ESCENAS IX-X IL. 8. IL. DP (Pp. 16-17)	A sangre		P. 16 Caligrafía incluida en elementos de la ilustración narrativa (nubes de humo y polvo). P. 17 Caligrafía en forma contenedora (decorativa).	Espacio único DP. (Pp. 16-17). Entrelazados y superposición: TXT sobre IMG.	+ IMG	Complemento en DP	-	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/tiempo		
	ESCENA XI IL. 9. IL. PS (P. 19)	A sangre	P. 18 Ilustración decorativa (sarcófago egipcio)	P. 18 Masa tipográfica caligrafiada, aislada, silueteando ilustración decorativa. Párrafo justificado en bandera centrada y compuesto en pie de lámpara. Enlace invisible. (P. 18) P. 19 -	Coexistencia PS. Compartimentados DP. (Pp. 18-19).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/tiempo		
	ESCENA XII IL. 10. IL. PS (P. 21) +	A sangre		P. 20 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada por elementos de la ilustración narrativa. Párrafo justificado en bandera de salida. Enlace invisible. P. 21 -	Coexistencia DP. (Pp. 20-21).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/tiempo		






ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS												
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre		Montaje		Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel	Persona
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones		Texto	Imagen			
	XIII. Tres amigos visitan el gabinete de ingeniería. XIV. A escondidas entran en un cuarto trastero. Entrada en escena de agresores: profesores. Entrada en escena del Prof. Ganswindt, mandatario.	XIII/XIV. Leopold, Gustav y Max + Profesores + Prof. Ganswindt / interior aulas académicas.	Objetivo FCEO representado (interior de habitaciones)	PG	Medio	XIII/XIV ACCIÓN/ ACCIÓN Sumario		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XV. Momento de transición: el conocimiento de ese precedente les mueve a actuar, B.	XV. Leopold, Gustav y Max + figurantes / parque público.	Objetivo	PG PA figurantes	Medio	XV ESCENA	Anacronía Analepsis textual sobre acciones pasadas del Prof. Ganswindt	Cero	Cero	Intercalada: ulterior + anterior profética (Indicio de aventura futura)	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XVI. A hurtadillas, se llevan los trastos del científico necesarios para la construcción de la aeronave y cenan juntos. XVII. Principio de la acción: brindan jurando conquistar el imperio del aire, C.	XVI. Leopold / ventana exterior de edificio. XVII. Leopold, Gustav y Max + figurantes / salón hotelito de Max.	Objetivo FCI (ventana) FCI representado (menú) Objetivo FCI (cuadro)	PGC PP carta-menú PGC	Medio	XVI-XVII ESCENA/ ESCENA Elipsis implícita		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XVIII. Max busca en la biblioteca de la universidad antecedentes históricos.	XVIII. Max / biblioteca.	Objetivo FCI (libros)	PG	Contrapicado.	XVIII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XIX. Publicidad de la hazaña-espectáculo: bautizan el artefacto, <i>Flugapparaten</i> en la ciudad de Koenigsdorf, saludando a los transeúntes y en presencia de las autoridades, futuros agresores, Pu, que les amonestan verbalmente, H. Victoria sobre el agresor: Gustav, Max y Leopold se elevan, J.	XIX Leopold, Gustav y Max + autoridades + figurantes / calles de la ciudad de Koenigsdorf.	Objetivo	PG PA figurante y agresores	Medio	XIX ACCIÓN		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					





ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>				DESCRIPTIVO							
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN				
	DIAGRAMACIÓN			RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN			ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA			
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición		Proporción	Elaboración	Extensión	Realce
	Fragmentación	Límite		Localización							
	ESCENAS XIII/XIV IL. 11. IL. DP (Pp.22-23)	A sangre		P. 22 Caligrafía en forma contenedora (circunferencia) solapada por elementos de la ilustración narrativa. P. 23 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (cara lateral de cubo) solapada por elementos de la misma.	Espacio único DP. (Pp. 22-23). Superposición: TXT sobre IMG IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/ tiempo	
							Subordinación. IMG P. 23 a TXT P. 24	TXT a IMG	-	-	
	ESCENA XV IL. 12. IL. PS (P. 25) +	A sangre		P. 24 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada. Párrafo justificado con sangría inicial. P. 25 -	Coexistencia en DP. (Pp. 24-25).	TXT = IMG	Complemento en DP	-	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XVI IL. 13. IL. PS (P. 26)	A media sangre		P. 26 Masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada por ilustración narrativa.	Coexistencia PS. Superposición: MG sobre TXT. (P. 26).	+ IMG	Complemento en PS	TXT a IMG	IMG a TXT	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XVII IL. 14. IL. PS (P. 27)	A sangre		P. 27 Caligrafía en forma contenedora (decorativa) solapada por elementos de la ilustración narrativa.	Espacio único PS. Superposición: TXT sobre IMG IMG sobre TXT. (P. 27).		Complemento en PS	IMG a TXT espacio/ tiempo	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XVIII IL. 15. IL. PS (P. 29)	A sangre	P. 28 Ilustración decorativa (globo y avión)	P. 28 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, junto ilustración decorativa. Párrafo justificado con sangría inicial. P. 29 -	Coexistencia PS. (P. 28). Compartimentados DP. (Pp. 28-29).	TXT = IMG	Complemento en DP	-	TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XIX IL. 16. IL. PS (P. 31) +	A sangre		P. 30 Masa tipográfica caligrafiada, aislada descentrada y limitada por ilustración narrativa. Párrafo justificado en bandera de salida. Enlace invisible. P. 31 -	Coexistencia DP. (Pp. 30-31).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT / TXT a IMG.	IMG a TXT espacio/ tiempo	





ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS												
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre		Montaje		Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel	Persona
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones Duración		Texto	Imagen			
	XX. Desplazamiento por los aires: la nave sube y viaja en el espacio aéreo, G1.	XX. Leopold, Gustav y Max / ciudad de Koenigsdorf desde el cielo.	Objetivo	PGL PG Max, Gustav y Leopold	Picado	XX ACCIÓN		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis explícita	Isocronía					
	XXI. Despertando sobre la ciudad de París, donde el sueño de ser los primeros en volar les es arrebatado: el aparato de Ganswindt era algo pasado de moda, la carencia no es restituida, Kneg.	XXI. Leopold, Gustav y Max / desde el cielo, en París.	Objetivo	PGL PG Max, Gustav y Leopold	Picado	XXI ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XXII. Visitando la ciudad de París. XXIII. Presenciaron la exhibición del cinetoscopio-panorama.	XXII. Figurantes / en las calles de París. XXIII. Leopold, Gustav y Max + figurantes / en un cinetoscopio de París.	Subjetivo Objetivo. FCI (Pantalla)	PG PM 	Medio Medio	XXII-XXIII ACCIÓN/ ACCIÓN Sumario		Cero Cero	Interna Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XXIV. Retorno: regresan a pie a casa, ↓. Mediación, momento de transición: por el camino piensan una mejor solución para los problemas del vuelo, B.	XXIV. Leopold, Gustav y Max / en el camino.	Objetivo	PGC	Medio	XXIV ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XXV. El héroe de vacaciones en la galería balnearia.	XXV. Leopold, Gustav y Max / a la orilla del mar.	Objetivo	PG	Medio	XXV ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN				
	DIAGRAMACIÓN			RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN			ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA			
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición		Proporción	Elaboración	Extensión	Realce
	Fragmentación	Límite		Localización							
	ESCENA XX IL. 17. IL. DP (Pp. 32-33)	A sangre		P. 32 Masa tipográfica caligrafiada, descentrada y superpuesta sobre la ilustración narrativa. P. 33 Masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada por elementos de la ilustración narrativa.	Coexistencia y superposición DP. (Pp. 32-33). TXT sobre IMG.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG			
							Complemento	IMG a TXT	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XXI IL. 18. IL. DP (Pp. 34-35)	A sangre		P. 34 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (nube). P. 35 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (nube).	Entrelazados en espacio único DP. (Pp. 34-35).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENAS XXII-XXIII IL. 19. IL. PS (P. 37) + Escena XXIII en viñeta decorativa sobre escena XXII.	A media sangre		P. 36 Masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada a ambos lados por ilustración narrativa. Enlace invisible. P. 37 Caligrafía en forma contenedora (decorativa).	Coexistencia DP. (Pp. 36-37). Superposición: TXT sobre IMG. (P. 37).	+ IMG	Complemento en PS Complemento en PS	TXT a IMG -	TXT a IMG TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XXIV IL. 20. IL. PS (P. 39)	Marco ovalado: transgresión de la imagen.		P. 38 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada. Párrafo justificado con sangría inicial. Pp. 38-39 Enlaces visibles de motivos vegetales.	Compartimentados DP. (Pp. 38-39).	TXT = IMG	Complemento en DP	-	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	
							Subordinación. TXT P. 38 a IMG P. 40	-	-	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XXV IL. 21. IL. DP (Pp. 40-41)	A sangre		P. 40 Caligrafía en dos formas contenedoras (decorativa y corazón). P. 41 Caligrafía en forma contenedora (seudo-óvalo).	Espacio único DP. (Pp. 40-41). Superposición: TXT sobre IMG.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG razón	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO											
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO													
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS													
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO						Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre			Montaje		Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel	Persona
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación				Transiciones	Texto			
	XXVI. Retrato del héroe y elementos de unión con la siguiente secuencia: Gustav hace ejercicios le que fortalecen brazos y hombros. Max visita los restaurantes y Leopold contempla las gaviotas.	XXVI. Leopold, Gustav y Max / en la galería balearia: Gustav en el Círculo Gimnástico, Max en un restaurante y Leopold asomado en la mansarda.	Objetivo	PG	Contrapicado	XXVI ESCENA	Anacronía Elemento textual proléptico sobre acciones futuras de Gustav	Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
						Elipsis implícita	Isocronía						
	XXVII. Transformación del héroe mediante nuevos ropajes: Gustav, vestido de hombre-pájaro, T3. Publicidad de la hazaña-espectáculo: ante un público de sirvientes y veraneantes, Pu. Carencia no reparada: se precipita contra el suelo, Kneg.	XXVII. Gustav + público de sirvientes y veraneantes / en la galería balnearia.	Objetivo	PG	Medio	XXVII-XXVIII ESCENA/ ESCENA Elipsis implícita		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
	XXVIII. Retorno por tierra: toman una diligencia hacia Koenigsdorf, ↓. Sacrificio: Pérdida de su popularidad, se sienten humillados, Srf.	XXVIII. Leopold, Gustav y Max / en la diligencia.	Objetivo	PGC	Medio								
						Elipsis explícita	Isocronía						
	XXIX. Carencia: Leopold no puede dormir obsesionado por el fracaso. Desea cumplir el sueño de volar, a.	XXIX. Leopold / en la habitación de la posada.	Objetivo	PGC	Medio	XXIX-XXX ACCIÓN/ ACCIÓN Elipsis implícita		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
	XXX. Principio de la acción del héroe-buscador: despierta a sus dos compañeros para comunicarles su entusiasmo, C.	XXX. Leopold, Gustav y Max + figurante / junto a su habitación, en la escalera de la posada.	Objetivo	PGC	Picado								
						Elipsis implícita	Isocronía						
	XXXI. Los tres amigos continúan con sus experimentos y construyen varios modelos científicos.	XXXI. Leopold, Gustav y Max / frente a un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.	Objetivo	PGL PP prototipo	Contra picado	XXXI ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético	
						Elipsis explícita	Isocronía						





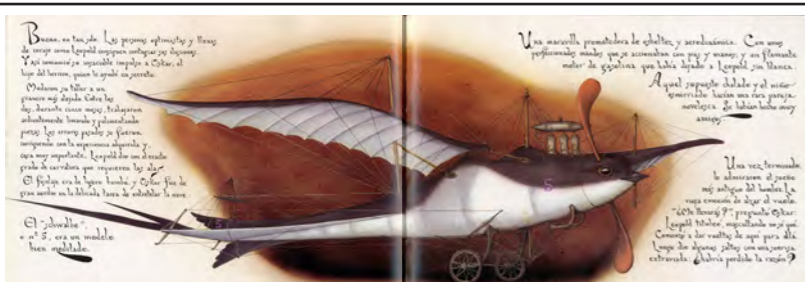
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN				
	DIAGRAMACIÓN				RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN		ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA			
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición		Proporción	Elaboración	Extensión	Realce
	Fragmentación	Límite		Localización							
	ESCENA XXVI IL. 22. IL. DP (Pp. 42-43)	A sangre		P. 42 Numeración superpuesta acompañando a las figuras de la ilustración. Caligrafía en forma contenedora (decorativa) solapada por elementos de la ilustración narrativa. P. 43 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (marco arquitectónico).	Espacio único DP. (Pp. 42-43). Superposición: TXT sobre IMG e IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT			
	ESCENAS XXVII-XXVIII IL. 23. IL. PS (P. 45) + Escena XXVIII en viñeta decorati- va sobre escena XXVII.	A sangre		P. 44 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada por elementos de la ilustración narrativa. Párrafo justificado en bandera de salida. Enlace invisible y visible: filigrana. P. 45 Caligrafía en forma contenedora (seudo-óvalo).	Espacio único DP. (Pp. 44-45). Coexistencia PS. (P. 44). Superposición: TXT sobre IMG. (P. 45).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	-	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XXIX IL. 24. IL. PS (P. 46)	A sangre		P. 46 Caligrafía en formas contenedoras (decorativas). Enlace visible: filigrana.	Espacio único PS. (P. 46). Superposición: TXT sobre IMG.	+ IMG	Complemento en PS	-	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XXX IL. 25. IL. PS (P. 47)	A sangre		P. 47 Caligrafía en forma contenedora (decorativa) solapada por elementos de la ilustración narrativa.	Espacio único PS. (P. 47). Superposición: TXT sobre IMG IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en PS	IMG a TXT / TXT a IMG	-	IMG a TXT espacio/ tiempo	
	ESCENA XXXI IL. 26. IL. DP (Pp. 48-49)	A sangre		P. 48 Masas tipográficas caligrafiadas superpuestas sobre la ilustración narrativa. P. 49 -	Entrelazados en espacio único DP. (Pp. 48-49).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/ tiempo	



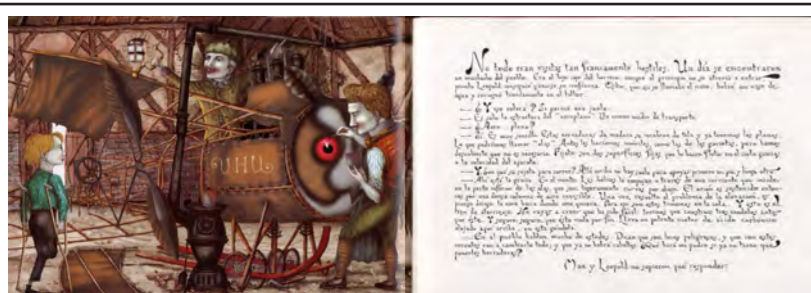

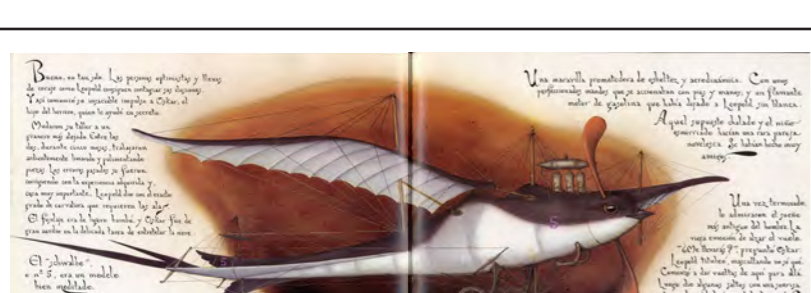
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS												
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre				Montaje	Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones			Texto	Imagen		
						Duración						
	XXXII. Los tres amigos contemplan su primer prototipo, el modelo nº 1, <i>Drachenvogel</i> .	XXXII. Leopold, Gustav y Max / frente al modelo nº 1, <i>Drachenvogel</i> .	Objetivo	PM Max, Gustav y Leopold PGC Modelo nº 1.	Medio	XXXII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis explícita determinada	Isocronía					
	XXXIII. Los tres amigos ensayan su segundo prototipo, el modelo nº 2, le <i>Perroquet</i> .	XXXIII. Leopold, Gustav y Max / con el modelo nº 2, le <i>Perroquet</i> frente aun palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.	Objetivo	PG	Medio	XXXIII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis explícita	Isocronía					
	XXXIV. Los tres amigos ensayan su tercer prototipo, el modelo nº 3, <i>Junggans</i> , que se levanta dos palmos de la tierra. Carencia de una novia: llega de visita la princesa Thyra, prima de Gustav y este abandona el interés por la aeronáutica y lo reemplaza por el amor hacia su prima, a1 .	XXXIV. Leopold y Max + Gustav y Thyra / con el modelo nº 3, <i>Junggans</i> , en un parque.	Objetivo	PG	Medio	XXXIV ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XXXV. Principio de la acción del héroe-buscador: Leopold le pide a Gustav el motor de su automóvil para probar de nuevo, C . El héroe no es reconocido: Gustav le niega la ayuda, Qneg y se centra en el amor a su prima.	XXXV. Leopold y Max + Gustav y Thyra / en una balaustrada.	Objetivo	PGC PA	Medio	XXXV ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XXXVI. Los héroes son expulsados de la universidad: agresión, A9 .	XXXVI. Leopold y Max + autoridades / en una calle.	Objetivo	PG	Medio	XXXVI ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					




ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN				
	DIAGRAMACIÓN			RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN							
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición	Proporción	ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA		
	Fragmentación	Límite		Localización					Elaboración	Extensión	Realce
	ESCENA XXXII IL. 27. IL. PS (P. 51) +	A sangre		P. 50 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada por elementos de la ilustración narrativa. Párrafo justificado en <i>bandera de salida</i> . Enlace invisible y visible: filigrana.	P. 51 -	Coexistencia en DP. (Pp. 50-51).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT / TXT a IMG	-
	ESCENA XXXIII IL. 28. IL. DP (Pp. 52-53)	A sangre		P. 52 - P. 53 Gran masa tipográfica caligrafiada, incluida en elemento de la ilustración narrativa (silueta de palacete). Enlace visible: filigrana.	P. 52 -	Entrelazados en espacio único DP. (Pp. 52-53).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/ tiempo
	ESCENA XXXIV IL. 29. IL. DP (Pp. 54-55)	A sangre		P. 54 Masa tipográfica superpuesta sobre la ilustración narrativa y caligrafía incluida en elemento de la misma (marco arquitectónico). Enlace visible: filigrana. P. 55 Caligrafía en forma contenedora (seudo-óvalo) solapada por elementos de la ilustración narrativa. Enlace visible: filigrana.		Espacio único en DP. (Pp. 54-55). Superposición: TXT sobre IMG. IMG sobre TXT.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/ tiempo
	ESCENAS XXXV-XXXVI IL. 30. IL. DP (Pp. 56-57)	A sangre		P. 56 Caligrafía en globo de diálogo (decorativo con delta en forma de mano indicadora) y masa tipográfica en forma contenedora (decorativa) solapada por elementos de la ilustración y que, a su vez, permite entrever otros elementos de la misma. P. 57 Caligrafía incluida en elemento de la ilustración narrativa (nube).		Espacio único DP. (Pp. 56-57). Superposición: TXT sobre IMG. IMG sobre TXT. (P. 56). Entrelazados en espacio único PS. (P. 57).	+ IMG	Complemento en PS Complemento en PS	IMG A TXT IMG A TXT	TXT A IMG TXT A IM	- IMG a TXT espacio/ tiempo



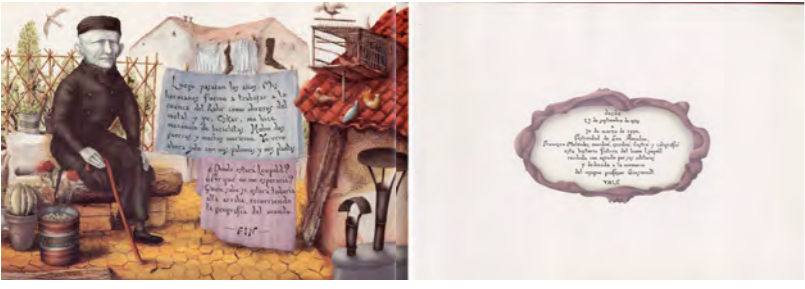
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO

ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS

DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre		Montaje		Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel	Persona
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones Duración		Texto	Imagen			
	XXXVII. Mediación, momento de transición: una vez más, Leopold convence a Max y le propone sus intenciones. B.	XXXVII. Leopold y Max / en un acantilado.	Objetivo	PG	Picado	XXXVII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis explícita	Isocronía					
	XXXVIII. Entrada en escena del agresor. Publicidad de la hazaña: les visitan los habitantes del lugar y sus autoridades, Pu. El héroe no es reconocido: los espectadores se muestran alertados y recelosos de su actividad, Qneg.	XXXVIII. Leopold y Max + campesinos y sus autoridades / en un taller-granero.	Objetivo. FCI (puerta y dibujos) FCEO representado (exterior de granero)	PGC	Medio	XXXVIII ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XXXIX. Construcción de artefacto-objeto mágico: el nuevo artefacto, llamado <i>Uhu</i> , el modelo nº 4, F3. Entrada en escena del auxiliar: reciben la visita de un muchacho del pueblo, Oskar.	XXXIX. Leopold y Max + Oskar / con el modelo nº 4, <i>Uhu</i> en un taller-granero.	Objetivo	PGC	Medio	XXXIX ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis implícita	Isocronía					
	XL. Carencia no reparada: en su vuelo de prueba, el nuevo artefacto estalla precipitándose cerca del pueblo, Kneg. Sacrificio: sus habitantes destruyen lo que queda de él, Srf.	XL. Leopold + Max, Gustav y Thyra + campesinos / con el modelo nº 3, en el campo.	Objetivo	PG	Medio	XL ESCENA		Cero	Cero	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético
						Elipsis explícita determinada	Isocronía					
	XLI. El <i>Schwalbe</i> , el modelo nº 5.	XLI. El <i>Schwalbe</i> , el modelo nº 5.	Subjetivo	PGC	Medio	XLI ESCENA		Cero	Interna	Ulterior	Extradiegético	Heterodiegético

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN				
	DIAGRAMACIÓN			RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN			ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA			
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición		Proporción	Elaboración	Extensión	Realce
	Fragmentación	Límite		Localización							
	ESCENA XXXVII IL. 31. IL. PS (P. 59)	A sangre		P. 58 Gran masa tipográfica caligrafiada, centrada y aislada en forma contenedora figurativa que acompaña a la temática narrativa alusiva a una balaustrada. Párrafo justificado con sangría inicial. P. 59 -	Compartimentados DP. (Pp. 58-59).	TXT = IMG	Complemento en DP	IMG a TXT	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XXXVIII IL. 32. IL. PS (P. 61) +	A sangre		P. 60 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, descentrada y limitada por elementos de la ilustración narrativa. Párrafo justificado en bandera de salida. P. 61 -	Coexistencia DP. (Pp. 60-61).	+ IMG	Contrapunto en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT	IMG a TXT espacio/tiempo razón	
	ESCENA XXXIX IL. 33. IL. PS (P. 62)	A sangre		P. 62 - P. 63 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada. Párrafo justificado con sangría inicial.	Compartimentados DP. (Pp. 62-63).	TXT = IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XL IL. 34. IL. DP (Pp. 64-65)	A sangre		P. 64 Masa tipográfica caligrafiada, aislada y limitada por elementos de la ilustración narrativa. P. 65 Masa tipográfica superpuesta sobre la ilustración narrativa y caligrafía incluida en elemento de la misma (nube de humo).	Espacio único DP. Coexistencia DP (Pp. 64-65) y superposición TXT sobre IMG.	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XLI IL. 35. IL. DP (Pp. 66-67)	A media sangre		P. 66-67 Masa tipográfica caligrafiada, periférica, aislada y silueteando la ilustración narrativa central. Párrafo justificado en bandera de salida y de entrada. Enlace invisible.	Coexistencia DP. (Pp. 66-67).	TXT = IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	IMG a TXT	-	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO										
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO												
ELEMENTOS TEXTUALES DEL RELATO: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS												
DOBLE PÁGINA	ESPACIO NARRATIVO					Tiempo Narrativo	Modo Narrativo		Voz Narrativa			
	Selección de escenas		Encuadre		Montaje		Orden	Focalización		Situación temporal	Nivel	Persona
	Selección puntos de interés	Selección personajes / espacio	Punto de vista	Planificación	Angulación	Transiciones Duración		Texto	Imagen			
						Elipsis explícita determinada	Isocronía					
	XLII. Tras construir el último modelo, Leopold vela insomne por la noche, a la espera de ensayar su último trabajo.	XLII. Leopold / en el taller.	Objetivo.	PP Piernas Leopold	Medio	XLII ESCENA Elipsis explícita determinada		Interna	Cero	Ulterior	Intradiégético Metalepsis narrativa	Homodiegético
	XLIII. La carencia es colmada y el sueño del héroe es cumplido como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico, K 4-5. Desplazamiento en el espacio aéreo, G1.	XLIII. Leopold sobrevolando el taller, en el cielo.	Objetivo	PG		XLIII ASPECTO		Interna	Cero	Ulterior	Intradiégético Metalepsis narrativa	Homodiegético
						Sumario	Isocronía					
	XLIV. Oskar regresa al taller abandonado: ni Leopold ni el n° 5 están allí.	XLIV. Oskar / Junto al taller en el acantilado	Objetivo FCI (dibujos)	PG y PGC de Oskar	Medio	XLIV ASPECTO		Interna	Cero	Ulterior	Intradiégético Metalepsis narrativa	Homodiegético
						Elipsis explícita	Isocronía					
	XLV. Oskar-Narrador.	XLV. Oskar-Narrador / En la azotea de una casa.	Subjetivo FCES (narrador)	PGC	Medio	XLV ESCENA		Interna	Cero	Simultánea Isotopía temporal	Intradiégético Metalepsis narrativa	Homodiegético

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO									
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO											
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO											
DOBLE PÁGINA	ESPACIO PLANO						RELACIÓN SEMÁNTICA: TEXTO E IMAGEN				
	DIAGRAMACIÓN				RELACIÓN ESPACIAL: TEXTO E IMAGEN		ESTATUS	EXPANSIÓN LOGICO SEMÁNTICA			
	Ilustración narrativa		Ilustración significativa	Objetos gráficos no pictóricos		Disposición		Proporción	Elaboración	Extensión	Realce
	Fragmentación	Límite		Localización							
	ESCENA XLII IL. 36. IL. PS (P. 68)	Marco ovalado		P. 68 Gran masa tipográfica caligrafiada, aislada, en dos columnas, limitando a la ilustración. Enlace visible: flecha.	Compartimentados PS. (P. 68).	+ IMG	Subordinación. IMG a TXT en PS	TXT a IMG	-	-	
	ESCENA XLIII IL. 37. IL. PS (P. 69)	A sangre		P. 69 -	Compartimentados DP. (Pp. 68-69).		Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	-	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XLIV IL. 38. IL. DP (P. 70-71)	A sangre		P. 70 Masas tipográficas caligrafiadas superpuestas sobre la ilustración narrativa y en forma contenedora (decorativa). Enlace visible: filigrana. P. 71 Caligrafía en forma contenedora (decorativa).	Espacio unico DP. Coexistencia y superposición TXT sobre IMG en DP. (Pp. 70-71).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	
	ESCENA XLV IL. 39. IL. PS (P. 72)	A sangre		P. 72 Masas tipográficas caligrafiadas, incluidas en elementos de la ilustración narrativa (sábanas).	Entrelazados en espacio único PS. (P. 72).	+ IMG	Complemento en DP	IMG a TXT / TXT a IMG	TXT a IMG	IMG a TXT espacio/tiempo	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS		CÓDIGO ESCÉNICO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
ESPACIO NARRATIVO	Selección de puntos de interés	<p>Nº de escenas seleccionadas, 45; en 25 de ellas se representan un total de 38 funciones de las 89 que contiene el relato.</p> <p>Cada una de esas 25 escenas representa entre una o tres funciones, de entre las cuales se repiten la carencia, los desplazamientos, los momentos de transición en que el héroe decide actuar, el principio de la acción, las transformaciones del héroe, la reparación o no de la carencia, la publicidad de la hazaña, la pérdida del héroe o el sacrificio y el no reconocimiento del héroe como tal.</p> <p>También se incluyen, tan solo una vez, la donación, el enfrentamiento del héroe con el agresor y su victoria parcial, y la construcción del objeto mágico.</p> <p>En el resto de momentos seleccionados (20 de las 45 escenas ilustradas en las que no se incluye ninguna función), quedan representados:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Las dos situaciones iniciales de prosperidad de los dos héroes de la trama (Leopold y Leopold + Gustav + Max). • La parte preparatoria al comienzo de uno de los tres principales grupos de secuencias. • En 16 de los momentos se presentan la entrada en escena de los principales personajes (héroes, agresores, auxiliares) y/o la descripción de sus actividades (especialmente las del héroe, que incluyen la representación de los objetos mágicos constuidos por éstos). • Y en la última escena la presentación del narrador-auxiliar. 	<p>El autor resuelve la selección de escenas de un modo teatral y dinamizante, incluyendo principalmente:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Las escenas que representan las funciones en las que se concentran el desencadenante de la trama, el principio de la acción y su desenlace, o aquellas que implican desplazamiento. • Las situaciones iniciales, las partes preparatorias y aquellos momentos en los que se informa del carácter y las actividades del héroe, y que funcionan como elementos de unión entre los diferentes puntos de la trama. • Aquellos momentos en los que entran en escena los principales personajes o la presentación del narrador, desvelado previamente como personaje de la trama.
	Selección de escenas	Selección de personajes / espacios	<p>Leopold aparece en 39 de las 45 escenas seleccionadas (86'66 %). En cuatro de las seis escenas restantes son representados individualmente Max, Gustav, Oskar y Oskar-narrador. Y en las otras dos en las que tampoco aparece Leopold se muestran las bulliciosas calles de París y su último prototipo.</p> <p>La presencia de Leopold aumenta a un 89'84 % si la consideramos respecto al número de ilustraciones narrativas pues aparece en 35 de las 39 ilustraciones.</p> <p>Aparece solo, acompañado de figurantes, y por duplicado en una ilustración que engloba dos secuencias (IV y V) representando su desplazamiento en tren.</p> <p>Aparece plenamente solo en 6 secuencias:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En la situación inicial de la infancia acompañado solo por las golondrinas (I). • Al recibir la noticia de la muerte de su padre (VIII). • Entrando a hurtadillas a por el material necesario para la construcción de la aeronave (XVI). • Al dar comienzo la secuencia principal, con el deseo de cumplir el sueño de volar (XXIX). • La noche anterior a su partida, tras construir el último modelo (XLII). • En su última aparición (XLIII). <p>La mayoría de las veces la presencia de Leopold en la secuencia comparte espacio narrativo con otros personajes: agresores y/o auxiliares, que entran en escena.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Oskar, Gustav y Max en su papel de auxiliares o compartiendo el rol del héroe suelen compartir también espacio con Leopold desde que entran en escena. Cuando comparten espacio narrativo, la distancia entre Leopold y los auxiliares, sobre el espacio de la ilustración, se reduce paralelamente a su relación de amistad en la trama. Ésta distancia se estrecha más cuando los tres actores, Leopold, Max y Gustav, representan el papel del héroe. • Los agresores se presentan en 9 escenas de las 45 seleccionadas. Salvo una excepción, el héroe y al agresor aparecen segregados o distanciados, aunque compartan el espacio narrativo. Y aunque aparezcan en el espacio de la DP, cada uno de uno de ellos queda aislado en una de las PS. <p>En general, los espacios son muy variables pues, además de incluir gran número de localizaciones (casa de Leopold, viaje en tren, ciudad de Koenigsdorf, París, espacio académico, balneario, posada, palacete de recreo, parque, taller-granero, acantilado), representa varios escenarios de una misma localización al cambiar de escena.</p> <p>Como casos significativos a la hora de seleccionar el espacio para su representación en las ilustraciones a DP:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En cada una de las escenas I, II, VI, VII, XXI, XXV, XXXI, XXXIV y XL, una única localización en una ilustración a DP, funciona como dos escenarios diferentes de la misma localización si se contemplan, aisladamente, como dos ilustraciones en PS. • El autor enlaza, mediante un solo espacio continuo y compartido, aunque fragmentado en estancias, dos escenas consecutivas (XIII/XIV) y sus dos localizaciones diferentes (gabinete de ingeniería y trastero). • En la escena XXVI representa dos escenarios diferentes fundidos en la localización única (balneario) de una misma escena. • Sin embargo, en una ocasión mantiene la misma localización para diferentes escenas, IX y X. En la DP conviven las representaciones simultáneas de los mismos personajes, en tiempo y actitudes diferentes, sobre el mismo fondo continuo.

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO		
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS		CODIGO DEL CUADRO
ESPACIO, VOZ Y MODO NARRATIVOS	Punto de vista (grafico-literario) / Voz narrativa	<ul style="list-style-type: none"> De las 45 escenas representadas, 42 presentan un punto de vista objetivo, desde la perspectiva de un narrador omnisciente que sabe y dice más que sus personajes. Salvo contadas excepciones se trata, además, de una narración ulterior, extradiegética en la que el narrador no habla desde dentro de la historia y sitúa al lector-espectador frente a las acciones de los protagonistas, en una posición exterior y alejada de los hechos; y heterodiegética puesto que el narrador no forma parte de la historia que cuenta. Solo tres escenas presentan un punto de vista subjetivo: <p>En dos escenas encontramos un punto de vista subjetivo y focalización interna de la imagen, asociado con la mirada del protagonista:</p> <ul style="list-style-type: none"> Una de ellas, contemplando las bulliciosas calles de París frente a multitud de figurantes (XXII) La otra, a diferencia de la anterior, en rigurosa soledad frente al último artefacto construido (XLI). <p>Y en la última escena del relato (XLV) el narrador se descubre frontalmente dirigiéndose al lector y mostrando su escenario, por lo que queda representado el fuera de campo externo subjetivo (FCES). En ella se conjugan, además, la focalización interna y la narración simultánea, siendo este el punto en que convergen finalmente el narrador en el momento de la enunciación y el tiempo de la historia; dando lugar a una isotopía temporal en ambos códigos, verbal e icónico. Finaliza así un proceso iniciado en la escena XLII y mantenido hasta el final: cuando el narrador se revela como personaje que desde dentro del relato cuenta su propia historia (intradiegético-homodiegético). El autor hace uso de una metalepsis narrativa en la que el narrador se incluye en el universo diegético.</p> <ul style="list-style-type: none"> Las otras dos situaciones temporales que suponen una excepción en la generalidad del relato son del tipo intercalada, combinaciones de ulterior (la más común en el relato) y de anterior profética: En la escena VI, con la llegada de Leopold a la ciudad de Koenigsdorf (ulterior) hace su entrada en escena el que será su futuro agresor (estudiantes) y, de manera profética, tanto el texto como la imagen nos lo auguran. Y en la escena XV, momento de transición hacia la acción (ulterior), el texto vaticina cómo el precedente del Prof. Ganswindt conducirá al héroe a la acción. En varias escenas aparece el fuera de campo interno (FCI) a través de un espejo, cuadros, libros, una carta, ventanas, puertas, la pantalla del cinetoscopio o dibujos de aves en movimiento. Mediante los cuadros de retratos se presentan los antepasados de Leopold (III) o el Prof. Ganswindt (XIV). La donación del padre al héroe se muestra a través de la carta que anuncia su fallecimiento (VIII). El espejo refleja la imagen del propio Leopold (II) y algunos de los agresores hacen acto de presencia a través del marco de una puerta (XXXVIII). El autor hace visible en una escena (XVI) el fuera de campo interno (FCI) cuando muestra frontalmente y a gran escala, respecto a otros elementos de la misma ilustración, la carta del menú. En cinco escenas hace visible el fuera de campo externo objetivo (FCEO) cuando representa simultáneamente el interior y el exterior de los espacios mediante el abatimiento o transparencia de los planos frontales: habitación (XII), granero (XXXVIII), habitaciones contiguas (XIII/XIV) o diligencia (XXVIII). En todos los casos las escenas presentan un momento que concierne a la intimidad del héroe o su transgresión: su primera reunión (XII), la incursión de los agresores en su espacio apartado de trabajo (XXXVIII), la entrada "sin ser vistos" en un trastero (XIV) o la humillación tras el fracaso (XXVIII).
	Encuadre	<p>En 41 de las 45 escenas se utilizan PG en sus diferentes variantes.</p> <p>Once escenas se muestran mediante el PG ocupando la DP:</p> <ul style="list-style-type: none"> En muchas de las escenas se presenta una panorámica de conjunto. Una misma DP cobija un PG de varios personajes o personajes y figurantes. En algunas de ellas (V, XXV, XL), las diferencias de tamaño entre las figuras, indicador de los diferentes niveles de profundidad, son llamativas. En una escena (II) se presenta el PA del protagonista compartiendo el espacio, representado en un PG, con su futuro agresor. En estos casos, las figuras más próximas o de mayor tamaño absorben el protagonismo de la escena. En otras (VII, XXXIII, XXXIV), no existen casi diferencias de tamaño entre los personajes enmarcados en el PG. Tan solo en una escena (XLIV) se presenta en un PG una panorámica de conjunto a DP protagonizada por un solo personaje, Oskar. La soledad del personaje se hace mayor en ese gran espacio. El enlace, en una DP, de varios PGC que representan dos escenas consecutivas (XIII/XIV) construye un PG. Un PG puede representar los diferentes momentos narrativos simultáneos que alberga una escena (XXVI) fundiendo un PGC y un PG en una DP. <p>Doce escenas se muestran mediante el PG ocupando la PS o PS+. En todas ellas, las relaciones espaciales de tamaño, agrupamientos y distancia entre las diferentes figuras en el PG, varían y se ajustan a los diferentes roles y la variedad de situaciones.</p> <ul style="list-style-type: none"> En nueve de ellas está presente Leopold y se plantea la relación de amistad entre los tres protagonistas: inicialmente, aunque a distancia, comparten espacio con Gustav y Max (IX). Seguidamente, acompañado y muy próximo a Gustav y Max (XI, XII, XV, XIX, XXI) o solo con Max (XXXVI, XXXVII). Y, finalmente, en solitario (XLIII). En una de las escenas compartida por los tres protagonistas (XI), se muestran muy próximos, mediante un PP, agrupados en un extremo del PG. En otra escena (XV) serán los figurantes los que aparecerán aislados en el PG mediante un PA, y más próximos al espectador. Y en tres de ellas (XIX, XXVII, XXXVI) los protagonistas comparten espacio con los agresores, estableciendo las relaciones espaciales de tensión acordes a los enfrentamientos en la trama. En una escena (XIX) compartida por héroe y agresor, en el momento del enfrentamiento, también el grupo de agresores se muestra mediante un PA, en un extremo de PG. <p>Trece escenas se muestran mediante el PGC. Tan solo una de ellas (XLI), la representación en solitario del último prototipo, se muestra casi centrada en la DP. Las doce restantes se concentran en la PS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Diez de ellas representan las siguientes funciones: agresión (III, XXIX), donación (VIII), reparación de la carencia (X), principio de la acción (XVII, XXX, XXXV), entrada en escena del agresor y publicidad de la hazaña del héroe (XXXVIII), regreso frustrado del héroe (XXVIII), fabricación (XXXIX). La mayoría se desarrollan en espacios interiores, algunas de ellas (XXIX, VIII, XVII, XXVIII, XXXIX) plantean momentos de aislamiento o intimidación del héroe, o bien la irrupción en ella del agresor (XXXVIII). La última escena (XLV) muestra el PGC del propio narrador. Otra de ellas (XVI) plantea un curioso encuadre frontal que combina el PGC de un edificio con ventana y el PP de una carta-menú, provocando un agigantamiento de esta última por su cambio de contexto. <p>Cinco escenas se muestran mediante el PGL ocupando la DP:</p> <ul style="list-style-type: none"> En dos de las escenas (I y XXXI) utiliza un PGL en el que muestra a lo lejos a Leopold, solo o acompañado, con objetos voladores en primer plano: cometa y un pequeño prototipo. Estos objetos adquieren un gran protagonismo pues, individualmente, ocupan gran parte de la PS. También utiliza el PGL en las escenas (VI, XX y XXI) en que el protagonista llega a una ciudad o parte de ella, presentando el paisaje de conjunto en la DP. Sobre esta panorámica se muestran más cercanos, mediante PG, los actores que dirigen la escena. <p>Por lo general, en los extremos del PGL y PG, el autor suele ceder protagonismo a un determinado elemento, personaje o grupo, incluyéndolo mediante un PG o un PM.</p> <p>Cuatro escenas se muestran a través del PM:</p> <ul style="list-style-type: none"> Dos de ellas (IV, XXIII) se enmarcan en viñetas localizadas sobre otras escenas que ocupan la DP o PS+, y se refieren a situaciones desarrolladas en reducidos escenarios públicos de interior (vagón de tren y cinetoscopio). En los dos casos las figuras están giradas hacia otros elementos de la escena (ventanilla, pantalla). En una escena (XXXII), el PM de los protagonistas contemplando su primer prototipo se combina con el PG de éste. También en este caso las miradas se dirigen hacia el elemento de mayor tamaño de la escena (prototipo). En otra escena (XLII), de transición hacia el final del relato, muestra el PM de las piernas del protagonista, andando inquieto en el taller en un momento de tensión. El encuadre permite la visión parcial del prototipo, muy reducido de tamaño.
	Angulación	<p>En la mayoría de las 45 escenas la angulación es neutra. Seis (XI, XX, XXI, XXX, XXXVII, XLIII) presentan un PV elevado y, en todas ellas, el héroe se localiza sobre un lugar de bastante o mucha altura (gradas, globo, escaleras, acantilado, avión).</p> <p>La vista aérea de las escenas en el globo (XX, XXI), combinada con el PGL, supone una pausa descriptiva que subraya la acción de viaje aéreo.</p> <p>Otras tres muestran un contrapicado: Una de ellas (XVIII) en un espacio cerrado, biblioteca, de gran altura y solemnidad; otra (XXXI) en un espacio abierto; y una intermedia (XXVI) que combina escenarios y alturas diferentes para cada uno de los tres protagonistas, jerarquizándolos horizontalmente.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO		
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS		ESTRATEGIAS NARRATIVAS
ESPACIO, VOZ Y MODO NARRATIVOS	Punto de vista (gráfico-literario) / Voz narrativa	<ul style="list-style-type: none"> • La regularidad del punto de vista objetivo, dominante en las escenas, plantea una visión externa y alejada de la trama. Narrativamente nos ofrece, de manera aparentemente imparcial, gran cantidad de información sobre los hechos. • Las escasas variaciones del punto de vista son destacables. Las dos ocasiones en que éste se reduce a la mirada del héroe, también mediante la focalización interna de la imagen, suponen un paréntesis de tipo descriptivo, en el que el autor provoca una pausa del tiempo de la historia. Ello permite al lector acomodarse a la acción que el héroe desempeña (la contemplación de las calles de París o del último artefacto construido) e identificarse con sus posibles sentimientos (alegría y admiración). • En la última escena del relato se presenta el FCES y se pierde la perspectiva visual del narrador al dirigirse éste, frontalmente y en su entorno, hacia el lector. El nuevo punto de vista, la focalización interna y la narración simultánea construyen una isotopía temporal en la que el avance de la historia se aproxima al momento en que se narra hasta converger en el final. Y también en las escenas finales el autor hace uso de una metalepsis narrativa en la que el narrador se incluye en el universo diegético: se revela como personaje que desde dentro del relato cuenta su propia historia, presentando la supuesta realidad en la que la historia se origina. Una manera de finalizar que devuelve al lector a su realidad, enfrentada y distanciada de la del narrador. Sin embargo, es una estrategia con efectos narrativos que incrementa la carga dramática y aproxima la realidad representada y el narrador ficticio a la realidad del lector. • El autor utiliza narrativamente el FCI: mediante ellos hace presente la ausencia de algunos personajes importantes (agresor y donante). Las representaciones de los dibujos y del cinetoscopio aportan datos de valor documental. La multiplicación de Leopold en un espejo es un recurso retórico, el cuadro dentro del cuadro, que subraya la situación de soledad de este personaje. Los abundantes libros evocan otros relatos dentro del que estamos leyendo. • El autor hace visible el FCI como estrategia narrativa: Al incluir la carta del menú del que disfrutaron los protagonistas en su cena, sintetiza dicha acción en ese elemento. E integrándolo en una misma escena con otra acción anterior (la irrupción de los protagonistas en un edificio), consigue fusionar hábilmente ambas acciones del relato (irrupción y cenar) en una PS y matizar el paso a la siguiente. • En varias escenas el autor hace visible el FCEO como estrategia narrativa: desvelar el interior de estos espacios supone una incursión en la intimidad del héroe que, además, subraya la acción representada.
	Encuadre	<p>Las escenas son muy descriptivas, pues la planificación es muy regular y hace uso continuo del PG en sus distintas variantes.</p> <p>Respecto al uso del PG ocupando la DP:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La panorámica horizontal que muestra un PG de personajes desplegados sobre la DP, a modo de <i>plano secuencia</i>, invita a un recorrido visual sobre la escena que combina lo general con el detalle. Al presentar la escena mediante un PG, el autor consigue encadenar varias situaciones pues, en una sola DP nos muestra uno o varios personajes en su entorno a la par que se desarrollan las acciones. Narrativamente, permite contextualizar a los personajes y presenciar las relaciones entre ellos. • Los gradientes de profundidad y los diferentes tamaños que adoptan los personajes según su proximidad o lejanía al espectador están asociados, además, con su peso narrativo. Las variaciones y las diferencias o semejanzas de tamaño entre grupos de personajes que comparten un PG potencian sus roles y significación dentro de la trama. • La soledad del personaje, representada mediante su localización en un PG a DP, acompaña el momento de la acción y el sentimiento de ausencia que padece Oskar tras la marcha del protagonista. • Resulta significativo cómo el autor representa, mediante el enlace o la fusión de PGC y PG en un solo PG a DP, tanto escenas enlazadas como momentos simultáneos de una sola escena. En ambos casos mediante una sola imagen logra narrar varias acciones que a veces corresponden a distintos personajes. <p>Respecto al uso del PG ocupando la PS y PS+:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estos planos permiten apreciar los escenarios y describir más detalladamente a los principales personajes, sus movimientos, actitudes y las variaciones de tamaño y de distancia entre los mismos. • En ocasiones, dentro del PG, el autor aproxima mediante PP o PA a algunos personajes, aumentando considerablemente su tamaño. Las variaciones en la porción de espacio que ocupa cada personaje o cada grupo, al igual que su proximidad o lejanía, describen las relaciones que mantienen entre sí. • Mediante la mayoría de los PG representados en las PS o PS+, el autor establece la relación de amistad entre los tres protagonistas, de gran intensidad en su comienzo, hasta diluirse y quedar solo Leopold; y las enemistades con sus antagonistas. <p>Respecto al uso del PGC:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La vista completa y en solitario del último prototipo, representado mediante un PGC centrado en la DP, induce al lector a recorrerlo y contemplar todos sus detalles, identificando su mirada con la del protagonista y el momento que se narra: Leopold frente a su último trabajo recién finalizado. • El uso del PGC en las escenas que representan funciones y momentos de gran carga emocional permite apreciar de cerca la acción general y, a la vez, la expresión y reacción de los personajes inmersos en ella. • El escaso margen de fondo que rodea a los protagonistas en los espacios cerrados del PGC fortalece la atmósfera de intimidad que narran las escenas o, en caso de que aparezcan otros personajes, refuerza su agresión. • Resulta significativo el uso del salto escalar y el cambio de contexto de algunos elementos, producido mediante la fusión de planificaciones extremas (PGC y PP) en una misma escena. De este modo confiere presencia a un objeto aparentemente irrelevante que, sin embargo, enlaza con la siguiente acción. <p>Respecto al uso del PGL: la representación objetiva de los personajes y sus contextos cotidianos o sus escenarios de acción, haciendo uso del PG y del PGL, posee una fuerte carga descriptiva que favorece la visión de los componentes de la historia.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A través del PGL, el autor se aproxima al personaje pero dota, a la vez, de gran protagonismo a los paisajes y a lo que ellos encierran. Imprime así a las escenas de un marcado carácter documental pues introduce en cada una de ellas numerosos datos del espacio y tiempo histórico en el que se desenvuelven los actores del relato. El protagonismo del paisaje supone un paréntesis en el ritmo de la acción, por lo que el uso del PGL en las escenas de viaje acompaña al hilo narrativo y coincide con la idea de tránsito que representan. • Pequeños elementos situados en un PGL adquieren, por el tamaño y cercanía que les proporciona el PP, un gran protagonismo acorde a su significado en la trama. Del mismo modo, también los personajes al ser representados mediante PG adquieren mayor protagonismo dentro del PGL de una escena que dirigen. <p>Respecto al uso del PM:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El uso del PM enmarcado y colocado sobre otra escena de mayor tamaño, refuerza la interioridad que representan algunos momentos del relato, como son el recorrido en tren o la visita al cinetoscopio, que transcurren en escenarios reducidos y con público. El autor estimula así la atención del lector sobre las actitudes de los personajes, pero, a través de las miradas de éstos, la reconduce hacia otros elementos que despiertan el interés en el protagonista o le crean expectativas (el exterior del tren, el prototipo o la pantalla). • El PM de las piernas del protagonista nos aproxima a la intimidad de éste y a su estado anímico de inquietud, incrementando la intriga hacia el desenlace del relato.
	Angulación	El ángulo de visión es regular y se mantiene a la altura de los personajes lo que permite que el lector se integre plenamente en la historia y se identifique con el espectador. En las escenas que presentan un PV elevado el espectador tiene una localización que supera y acompaña la visión privilegiada en que se encuentra el héroe. Los contrapicados potencian la solemnidad (biblioteca) o la grandiosidad (cielo abierto) de los espacios. Pero también son un recurso para jerarquizar, metafóricamente, las cualidades del carácter de los protagonistas según su mayor o menor distanciamiento desde el suelo.

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS		CÓDIGO DE MONTAJE-TIEMPO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
ESPACIO Y TIEMPO NARRATIVOS	Montaje / Tiempo	Transiciones	<p>La mayor parte de las transiciones entre las unidades narrativas, 36 de las 44 que hay en total, se producen de escena a escena, mediante saltos y variaciones espacio-temporales significativos con la presencia casi constante de Leopold.</p> <p>Tan solo en siete ocasiones se produce la transición entre dos acciones, manteniéndose el espacio y los mismos personajes, y produciéndose variaciones temporales.</p> <ul style="list-style-type: none"> • En cuatro de ellas el paso entre las dos acciones se materializa en una sola ilustración: como un continuo sobre la DP (IX-X, XIII-XIV) o como viñeta sobre la ilustración a DP (IV-V, XXII-XXIII). En estos casos, la ruptura de acción a acción entre las unidades narrativas se amortigua con una mayor fragmentación del espacio plano, que dinamiza la transición entre ellas. Las acciones representadas en las ilustraciones se refieren siempre al héroe y a situaciones de viaje (IV-V, XXII-XXIII), competición (IX-X) o transgresión (XIII-XIV) que implican movimiento. • En otras dos (XIX-XX, XX-XXI), considerando como un espacio único el medio de locomoción utilizado por los protagonistas, concentra gráficamente mediante tres ilustraciones a DP dos acciones consecutivas: la ascensión en globo y su tránsito aéreo. En la primera transición (XIX-XX) mantiene centralizados a los tres protagonistas (héroe), en el interior de la aeronave, ascendiendo sobre la ciudad de Koenigsdorf. En la siguiente transición (XX-XXI), también a DP y manteniendo la misma planificación y angulación, representa a los mismos personajes, todavía dentro de la aeronave, sobre el espacio aéreo. • La secuencia principal del relato da comienzo con una transición entre acciones (XXIX-XXX) representadas mediante dos ilustraciones individuales en dos PS, con Leopold en la posada. El uso de esta transición resulta ser muy eficiente y encaja con el ritmo de la trama, pues le imprime dinamismo al dar comienzo la acción del héroe. En una ocasión se produce una transición de aspecto a aspecto (XLIII-XLIV) pues, considerando como un único espacio el lugar del que despegue Leopold, se da una primera visión aérea de éste con el protagonista y a continuación, al pasar página, el mismo espacio visto desde abajo algo más tarde, con la presencia de Oskar mirando al cielo en busca de su amigo.
		Duración	<p>Respecto a la duración, el movimiento narrativo más constante en el relato es la elipsis, 41 de los 44 totales, siendo 30 de ellas implícitas y las 11 restantes explícitas. De éstas últimas, tan solo 3 son determinadas. La mayor densidad de elipsis implícitas, en las que el tiempo omitido no se nombra, se encuentra entre las 30 primeras transiciones, siendo a partir de ahí cuando la presencia de implícitas y explícitas se equilibra; siendo, además, cuatro de ellas explícitas y determinadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entre las escenas XXXII y XXXIII, correspondientes a los ensayos de los dos primeros prototipos, el texto especifica la duración (pocas semanas). • Entre las escenas XL y XLI, correspondientes al ensayo del cuarto y el término del quinto prototipo, el texto especifica la duración (cinco meses). • Entre las escenas XLI y XLII, correspondientes al término del quinto prototipo y la espera de Leopold, el texto especifica la duración (aquella noche). • Entre las escenas XLII y XLIII, correspondientes a la espera de Leopold y a su partida, el texto especifica que ésta tuvo lugar al alba. <p>Como podemos comprobar, las tres últimas elipsis explícitas y determinadas se encuentran muy próximas entre sí y en el final del relato.</p> <p>Y los tres movimientos restantes, hasta los 44 totales, son sumarios:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En la transición acción a acción, entre las escenas XIII y XIV, correspondientes a la visita de los tres protagonistas al gabinete de ingeniería y la aparición en escena del Prof. Ganswindt. • En la transición acción a acción, entre las escenas XXII y XXIII, correspondientes a la visita de la ciudad de París y la exhibición del cinetoscopio-panorama. • En la transición aspecto a aspecto, entre las escenas XLIII y XLIV, correspondientes a la partida final de Leopold, sobrevolando el cielo y el regreso de Oskar al taller.
		Orden	<p>Por lo común, la sucesión temporal de los acontecimientos en la historia coincide con su disposición en el discurso, dominando la isocronía en el relato. Sin embargo, se han encontrado algunas anacronías:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Durante la escena III el narrador relata por regresión (analepsis) las acciones pasadas del padre de Leopold: estas resultan ser muy útiles a la hora de recrear el duro carácter del futuro agresor, origen de la partida de Leopold. • Durante la secuencia XV el narrador recupera la historia del Prof. Ganswindt y recrea las acciones pasadas del Prof. Ganswindt (analepsis). Esta regresión resulta ser el detonante, un referente que animará a actuar a los tres jóvenes (Gustav, Max y Leopold). • La acción llevada a cabo por Gustav en la escena XXVII (transformación en hombre-pájaro) está anunciada veladamente en la anterior (XXVI) mediante indicios (hace ejercicios que le fortalecen brazos y hombros), funcionando como elemento proléptico.
			<p>Las abundantes transiciones de escena a escena, con variaciones significativas de espacio, tiempo y personajes, permiten un avance lógico y continuo de la historia. El ritmo varía en momentos puntuales de la misma acompañando:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mediante un seguimiento de las acciones concretas de algunos personajes (héroes) repetidos en un espacio único a través de variaciones temporales. Estas transiciones entre acciones avivan el ritmo del relato y son utilizadas por el autor en situaciones que implican movimiento, traslación o comienzo de la acción. • Mediante el uso de la transición aspecto a aspecto como clausura del relato, construye el efecto de atmósfera única a pesar del salto de página, ofreciendo distintas apariencias de un mismo momento. Este espacio por el que pasan dos protagonistas diferentes (héroe y auxiliar) subraya la desaparición del primero y acompaña a su salida del relato, acercando al lector a los sentimientos de ausencia del que permanece. Además, el hecho de recrear mediante ambas escenas los dos finales posibles de la historia confiere a ambas un gran impacto poético.
			<p>El diseño de la duración temporal en el relato es bastante homogéneo, siendo su movimiento narrativo más constante la elipsis, en su mayoría implícita. La mayoría de estas elipsis se localizan en la primera mitad de la narración, de modo que es al final del relato cuando se produce la mayor concentración de elipsis explícitas y determinadas, consiguiendo así contrastar y dar un mayor peso al tiempo transcurrido en las escenas del desenlace del relato.</p> <p>La identificación del sumario en tres ocasiones, presentando momentos diferentes en el seno de un mismo espacio estático, consigue realzar la presencia del lugar y, en el caso de las dos últimas secuencias previas a la aparición del narrador, reforzar su carga sensible.</p>
			<p>Se trata de una narración lineal (isocronía) en cuya exposición discursiva, a excepción de tres ocasiones, no se modifica la lógica temporal:</p> <p>En dos momentos el narrador retoma sucesos previos a los de la historia (analepsis), sirviendo de elementos significativos a la hora de reconstruir un personaje (padre de Leopold o Prof. Ganswindt) que, en ambos casos, es determinante para impulsar al héroe a iniciar la acción.</p> <p>Y, en una tercera ocasión, algunos elementos funcionan como elementos prolépticos o indicios que preparan el desenlace futuro, que también supone el comienzo de la acción.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>			IDENTIFICATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO		CÓDIGO MARCO		
ESPACIO PLANO DIAGRAMACIÓN	Objetos gráficos pictóricos	Ilustración narrativa	<p>Si contabilizamos la portada o frontispicio, el número de páginas sencillas es de 73, de las cuales 63 páginas contienen ilustraciones narrativas. El nivel de fragmentación resultante de dividir el Nº de escenas (45) entre el Nº de páginas sencillas con contenido narrativo (63) es bajo (0'71) e indica que cada página no está muy fragmentada. Las unidades gráficas de secuenciación de las 45 escenas son variables: 17 se presentan en la doble página (DP); 17 en la página sencilla (PS), 8 desbordan la página sencilla (P+) y 3 se reducen a viñetas que comparten espacio con otras secuencias en mayor tamaño.</p> <p>El Nº de ilustraciones narrativas es 39 y de ellas 18 ocupan la doble página (DP); 13 ocupan, total o parcial-mente, la página sencilla (PS) y 8 desbordan la página (P+) en mayor o menor grado.</p> <p>En general, se observa que la imagen encuadrada en cada una de las dos PS que constituyen la ilustración a DP, y aunque esta ilustración represente una única escena, puede funcionar narrativamente de forma individual.</p> <p>Las ilustraciones en PS solo nos muestran una escena y, habitualmente, el resto de ilustraciones que sobrepasan la PS también. Sin embargo, existen algunas excepciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuatro de las ilustraciones a DP (IL. 4, 8, 11, 30) presentan cada una de ellas dos escenas consecutivas de los mismos personajes y su estrategia de representación varía en cada una de ellas. <p>En la IL. 4, la escena cronológicamente anterior (IV) se localiza en la PS par, en menor tamaño y limitada por un marco circular, a modo de paréntesis sobre la escena posterior (V) que abarca la DP. Este paréntesis formal se ajusta a la situación de tránsito que representa y que desemboca en la llegada a la estación.</p> <p>En la IL. 8, cada una de las escenas (IX, X) ocupa una PS, pero ambas están unificadas por la línea de horizonte común para las dos.</p> <p>En la IL. 11, la escena cronológicamente anterior (XIII), de la cual han desaparecido sus protagonistas, se localiza en la PS par limitada por un muro abierto que da paso a la siguiente escena (XIV) a la que se trasladan los personajes. Esta permeabilidad entre los espacios representados que permite a los protagonistas traspasarlos, subraya la continuidad de las unidades narrativas y las ensambla espacialmente.</p> <p>Y en la IL. 30, cada escena (XXXV, XXXVI) ocupa una PS pero algunos de los elementos de ambas se funden en la base de la ilustración.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dos de las ilustraciones en PS+ (IL. 19, 23) presentan, cada una de ellas, dos escenas consecutivas de los mismos personajes. Sus estrategias de representación poseen aspectos similares pues en ambas, la ilustración de la página impar desborda y ocupa la página par y las escenas se ordenan cronológicamente de izquierda hacia derecha. Ambas comparten algunos personajes (figurantes), limitan a su izquierda con la masa caligráfica y, en ellas, la escena posterior se localiza en la PS impar, en menor tamaño y limitada por un marco. Sin embargo, se producen variaciones en el tipo de marco que limita a las escenas que ocupan un menor tamaño y en su manera de interactuar. <p>En la IL. 19, el marco es decorativo y la interacción entre las dos escenas es de superposición. La escena que ocupa un menor tamaño se solapa sobre la general a DP, de igual manera que la acción que representa (la entrada al cinetoscopio) resulta ser un paréntesis temporal dentro de la visita de los protagonistas a París.</p> <p>En la IL. 23, la viñeta está integrada con el resto y el marco es un elemento-límite (diligencia) de la propia escena representada. Las escenas se interrumpen entre sí, de forma que la primera, localizada en la página par y de mayor tamaño, empuja a la siguiente. Este desplazamiento formal es narrativamente paralelo, pues es la primera acción la que provoca la huida premeditada en la siguiente escena.</p> <p>Todos los PGL (10) y la mitad (10) de los PG se ubican en la DP, lo que permite al autor contextualizar las acciones con solvencia, y al lector hacer un cómodo recorrido visual de las escenas. La mayoría de los PGC (7 de 9) se ubican en la PS y paralizan la acción, centrando la atención en las actitudes de los personajes.</p>	
		Limite	<p>La mayoría de las ilustraciones están delimitadas a sangre y ocupan toda la superficie de la página.</p> <ul style="list-style-type: none"> • De entre las 18 ilustraciones a DP, tan solo una (IL. 35) está delimitada a media sangre y parcialmente silueteada por el texto, lo que provoca un cierto distanciamiento de la escena. Resulta significativo que ésta sea, también, la única imagen a DP que representa un PGC de una escena (XLI). La confluencia de todo ello le resta dinamismo y fija en ella la mirada del espectador que, además, coincide con uno de los dos únicos PV subjetivos que nos sitúa en la mirada de Leopold. Las 17 ilustraciones a DP y a sangre son, casi exclusivamente, PGL y PG. • De las trece ilustraciones que se presentan en PS, dos de ellas se encuentran enmarcadas (IL. 20, 36), una delimitada a media sangre (IL. 13) y diez son imágenes a sangre (IL. 7, 9, 14, 15, 24, 25, 31, 33, 37, 39). Todas ellas coinciden con una mayor aproximación a los protagonistas mediante PM, PGC o PG con los personajes en primer término en lugares silenciosos y aislados. Siete de las diez ilustraciones limitadas por el margen de corte (IL. 7, 9, 14, 15, 24, 25, 33), en su mayoría sin texto, coinciden en representar escenas de interior, silencio, soledad o intimidad. Otras dos ilustraciones (IL. 31, 37) presentan escenas exteriores sin incluir texto alguno, describiendo dos momentos de intensa carga narrativa protagonizada por Leopold. Y una de ellas (IL. 39) retrata frontalmente al narrador. • Tan solo hay dos únicas ilustraciones enmarcadas, ambas en óvalos. Uno de ellos limita la ilustración (IL. 20) y es traspasado por uno de los personajes que escapa de la escena (XXIV) e invade el espacio plano de representación. En este caso, el abandono de la imagen refuerza narrativamente el momento de la acción que representa el abatimiento y posible deseo de abandono de la historia, de alguno de los protagonistas tras su primer fracaso. El otro óvalo enmarca la ilustración (IL. 36), llamativamente más pequeña, que concentra la situación de espera e inquietud de Leopold mediante la representación sesgada de sus piernas, en uno de los escasos PM del relato. La excepcional aparición del marco, la disminución en el tamaño de la imagen, su parcial visibilidad y el inusual cambio en la planificación distancian repentinamente al lector de la escena. Y, sin embargo, la carga significativa de los elementos parcialmente representados (las piernas, la flecha girando en círculo, el prototipo, el yunque) animan al lector a sumergirse en ella para descifrarla. En este caso, el límite del marco que nos impide ver la escena por completo y nos permite solo conocer algunos datos sobre el estado del protagonista, redundante en la narración textual. • Ocho ilustraciones localizadas en la PS desbordan en mayor o menor grado el margen del lomo (IL. 3, 10, 12, 16, 19, 23, 27, 32). En todos estos casos, la imagen a sangre, o excepcionalmente a media sangre (IL. 19), concentra la mayor parte de la información en la página impar, a la derecha, sobrepasando el lomo para encontrarse con el texto de la página anterior. La clausura de la imagen se produce progresivamente, de tal modo que se moldee y se funda (IL. 12, 16, 19), o bien se muestra silueteada (IL. 10, 23, 27, 32), o ambas cosas (IL. 3). Algunas de estas ilustraciones recogen gran cantidad de contenido gráfico al incluir en ella dos escenas (IL. 19, 23), un exceso de espacio en la planificación que muestra el FCEO (IL. 10, 32) o algunos artefactos tan desmesurados que ni siquiera caben en la página y quedan cortados por el margen del papel (IL. 16, 27). Este abundante contenido gráfico coincide con escenas que implican un descenso del ritmo narrativo o representan algunos de los intentos que los protagonistas hicieran por volar. 	
		Ilustración no narrativa	<p>En la P. 18 el autor incluye junto al texto una ilustración decorativa, con alto grado de iconicidad, de una exótica figura egipcia. Con ello hace visible ante el lector un elemento que, si bien narrativamente no tiene mucha relevancia, imprime veracidad a la historia.</p> <p>En la P. 14 el texto se sitúa sobre un fondo estampado que simula papel plegado, aludiendo a la carta que recibe Leopold notificándole el fallecimiento de su padre. Este momento se nombra en el propio texto, aunque sin mencionar explícitamente la carta, representada en la escena de la página contigua. Este detalle nos informa sobre un dato narrativo que refuerza un hecho del relato, la recepción y lectura de la carta.</p> <p>En la P. 28 aparecen pequeñas ilustraciones aisladas (personajes, globo y avión) pero enlazadas entre sí y con el texto al que acompañan por su significado. En ellas representa, esquemáticamente, elementos mencionados en el texto: el primer aerostato de los hermanos Montgolfier o un pequeño prototipo de avión. También aquí el autor muestra al lector elementos que documentan la información del texto.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		INTERPRETATIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS		
ESPACIO PLANO	DIAGRAMACIÓN	Objetos gráficos Pictóricos	Ilustración narrativa	Fragmentación	<p>La fragmentación es bastante irregular.</p> <p>Por una parte, no todas las escenas ocupan la misma superficie pues varían entre la doble página (DP), la página sencilla (PS), la PS+ (la página sencilla que desborda por el margen del lomo) o la viñeta.</p> <p>Por otro lado, aunque las ilustraciones en PS solo nos muestran una escena, no siempre cada escena se identifica con una ilustración. En ocasiones, una imagen unitaria da cabida a dos escenas, resultando significativas las variadas estrategias que utiliza el autor para ensamblarlas en una misma ilustración:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La convivencia se produce en la ilustración a DP o PS+ y las escenas se muestran con continuidad, enlazadas por elementos que forman parte del espacio de representación (la línea de horizonte), fusionando la imagen o limitadas por marcos. Algunos de estos límites son formas segregadas (marcos geométricos o decorativos) y otros son límites que forman parte, también, del escenario de la acción (muros o paredes) permitiendo a los protagonistas el tránsito entre escenas y desaparecer de las cronológicamente anteriores. De este modo el autor utiliza elementos del espacio plano (límite entre viñetas) y del espacio representado (muros, paredes, puertas) como recurso para delimitar o unificar las unidades del espacio narrativo (escenas). <p>Estos sistemas de fragmentación de las imágenes remiten a los utilizados en la ilustración gráfica del siglo XIX y en las revistas de <i>La Ilustración española y americana</i> consultadas habitualmente por el autor.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entre las dos escenas que comparten una imagen, aquellas cronológicamente posteriores ocupan siempre la parte derecha más extrema de la página impar, ajustando el orden espacial de las escenas con el orden temporal de la lectura. • La interacción formal entre la representación de las escenas (superposición, interrupción, permeabilidad) también varía dependiendo de la relación temporal o causal entre las mismas (paréntesis, desplazamiento, continuidad). <p>El uso de la DP para ubicar los PGL y abundantes PG es un indicio del interés descriptivo y documental del autor al presentar las escenas. En las escenas presentadas en una DP, también resulta significativa la autonomía narrativa que posee la imagen de cada PS, pues ella sola se ajusta a una función, aporta un dato o conlleva un significado independiente que complementa el sentido global de la ilustración completa.</p> <p>En todos los casos mencionados, la alternancia y complejidad en la fragmentación procura un ritmo variable de lectura que acompaña con eficacia a los acontecimientos.</p>
				Límite	<p>Mediante el predominio de la limitación a sangre, el autor favorece la inclusión del espectador en la acción representada por la imagen. Estas imágenes a sangre, combinadas con un PGL o un PG de la escena a DP, consiguen expandir la escena virtualmente y envolver al lector en las amplias vistas de los paisajes o interiores que describe. Acompañadas de PG o PGC de los protagonistas en la PS, permiten que sea el lector quien se sumerja en el interior de cada escena y en la intimidad de los personajes que en ella se presentan. En ambos casos, las variaciones facilitan el desarrollo de la trama.</p> <p>El uso del marco es reconocido como un distanciamiento de la escena y su escasa presencia en el relato subraya la intencionada segregación, por parte del autor, entre la realidad del espacio plano y la ficción de la representación. Sin embargo, en los dos únicos casos en que se enmarcan las ilustraciones, o bien el personaje abandona la escena de ficción o bien el espectador se adentra en ella. Nuevamente, el autor suaviza las fronteras entre los tres espacios, espacio plano, representado y narrativo, enfatizando mediante la narrativa gráfica los significados de la historia.</p> <p>Las ocasiones en que presenta la ilustración silueteada o fundida sobre el fondo, coinciden con ilustraciones que desbordan la unidad de la página sencilla (PS+) sin completar la DP y siempre en dirección contraria al sentido de lectura. Coinciden en su mayoría con escenas de gran contenido gráfico, visualmente más pesadas, acordes a las escenas que frenan el ritmo narrativo o relatan el desafío de los protagonistas frente a la gravedad.</p>
			Ilustración no narrativa	<p>El autor utiliza elementos decorativos con valor documental o narrativo que ayudan al lector a aproximar o evidenciar los hechos, haciendo la historia más verosímil.</p>	

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO		CÓDIGO GRÁFICO	
ESPACIO PLANO	DIAGRAMACIÓN	Objetos gráficos no pictóricos	<p>Forma tipográfica</p> <p>El texto está caligrafiado en negro con plumilla metálica. Manuscrito en letra con serifas no angulosas, que finalizan el carácter con remates redondeados. Algunas barras o perfiles aparecen sin cerrar, dejando un espacio con la vertical, y ciertos caracteres particulares presentan variaciones pues el autor les engrosa decorativamente las astas o el final del rasgo, rematándolas en una lágrima de gran tamaño o en espiral. Además de los caracteres, introduce otros elementos tipográficos de fantasía, como la mediacaña (P. 37) o el asterisco (P. 42, 46). También resulta significativa la aparición de letras capitulares, caracteres especialmente grande con los que da inicio al párrafo, y el hecho de que las páginas no estén foliadas.</p> <p>El estilo presenta similitudes con el de algunas de las tipografías encontradas en el manual sobre escritura ornamental publicado en Viena en 1905 y titulado <i>Unterricht in ornamentaler schrift</i>. Y también con otros ejemplos destacados de principios del siglo XX: la letra <i>Eckmann</i> (1900) del alemán Otto Eckmann, la <i>behrensschrift</i> (1902) de Peter Behrens, <i>Hobo</i> (1910) de Morris Fuller Benton.</p> <p>Sobre los personajes de la ilustración de la P. 42 también incluye caracteres tipográficos caligrafiados: seis indicadores numéricos que mediante la abreviatura bibliográfica <i>Fig.</i>, seguida de una cifra, ordenan y relacionan los diferentes personajes de la escena y conducen por la imagen la mirada del lector. Esta estrategia visual de ordenación, utilizada habitualmente en las instrucciones gráficas con finalidad descriptiva y/o informativa, sirve para explicar los diferentes elementos. En este caso, su uso fuera de aquel ámbito imprime cierto carácter técnico a la imagen que refuerza el rigor y la disciplina asociada a las actividades deportivas que practica Gustav.</p> <p>Respecto a la localización de la masa tipográfica sobre el soporte, cuando está libre del elemento contenedor, se han encontrado los siguientes tipos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gran masa tipográfica, aislada, descentrada y limitada por elementos de la ilustración narrativa. (Pp. 20, 26, 30, 33, 36, 44, 50, 60, 64). En la mayoría de los casos los párrafos están justificados en bandera de salida (igualados a la izquierda, pero no a la derecha). En uno solo de estos casos (P. 36) la masa tipográfica se encuentra limitada a ambos lados por la ilustración. • Grandes masas tipográficas aisladas de la ilustración narrativa (Pp. 14, 18, 24, 28, 38, 58, 63). En la mayoría de estos casos, los párrafos están justificados (ajustados por igual a ambos márgenes) con sangría inicial, desplazando el inicio de la primera línea con respecto a las demás del bloque. Solo en un caso de ellos (P.18) el texto se muestra silueteando la ilustración decorativa y tiene los párrafos justificados en bandera centrada (ajustando el texto respecto al eje central) y el párrafo final está compuesto en pie de lámpara, de tal modo que las últimas líneas van centradas y son de tamaño decreciente, a modo de cuña. • Masas tipográficas caligrafiadas, descentradas y superpuestas sobre la ilustración narrativa (Pp. 32, 48, 54, 65, 70). En dos de estos casos (Pp. 32, 48) se integran en el espacio aéreo. • Gran masa tipográfica aislada, en dos columnas, limitando a la ilustración (P. 68). • Masa tipográfica aislada, descentrada y silueteando la ilustración central narrativa (Pp. 66-67), con párrafos justificados en bandera de salida y de entrada.
			<p>Formas contenedoras</p> <p>Las formas contenedoras no pictóricas son variadas: Ocho de ellas son formas geométricas básicas (óvalo, círculo, rectángulo) más o menos regulares y delimitadas. Y quince son decorativas, en su mayoría con bordes caligrafiados que les permiten el paso hacia la ilustración y, a la vez, destacar sobre esta. Una de ellas (P. 40), similar a un corazón, refuerza el contenido del texto que encierra. El resto no presentan forma significativa alguna con la que poder relacionarlas. Sin embargo, su similitud con las utilizadas en las revistas ilustradas del siglo XIX, las enlaza directamente con el estilo gráfico y la época en la que se desarrolla el relato.</p> <p>Resultan muy comunes los textos incluidos en elementos de la ilustración narrativa (nubes del cielo, copa de árbol, nube de humo y de polvo, cara lateral de cubo, marco arquitectónico, silueta de palacete, sábanas tendidas).</p> <p>También se repiten los casos en los que la masa tipográfica se presenta en el vacío que dejan algunos elementos figurativos, quedando enmarcada por ellos: objetos pertenecientes a la ilustración narrativa (arco (P. 54)) o que aparecen como prolongación de la misma (cortina y maleta (P. 6)).</p> <p>En otros casos, la caligrafía se incorpora incluida en un marco figurativo integrado como posible elemento de la ilustración narrativa (moldura de cuadro) solapado por elementos de la misma. De este tipo es especialmente reseñable el caso (P. 7) en que el personaje retratado de un cuadro perteneciente al escenario, interactúa con el contenedor del texto que le oculta tras de sí, creando varios gradientes de profundidad por superposición, a la par que niveles narrativos diferentes.</p> <p>Y también se presenta aislada en la PS y enmarcada por un elemento figurativo alusivo a la temática puntual de la narración: el fondo que simula el papel plegado de una carta con el marco de la misma PS (P. 14) o mediante el dibujo de una baranda que circunda la masa de texto (P. 58).</p> <p>Solo hay un globo de diálogo decorativo con delta en forma de manecilla (mano indicadora) (P. 56) que refuerza el tono de la frase: "Deberíamos ...".</p>
			<p>Elementos de enlace</p> <p>En algunas de las páginas PS (Pp. 44, 46, 50, 53, 54, 55, 70) se incluyen elementos de enlace, grafismos o fili-granas caligrafiadas al final del texto o alrededor de él superponiéndolos, en ocasiones, a la ilustración narrativa.</p> <p>En una DP (Pp. 38-39) se aprecian algunas figuras ornamentales a modo de enlaces visibles, orlas o esquinas caligráficas de inspiración floral, junto al texto, bordeando y alrededor de la ilustración y atravesando el margen de lomo, sirviendo así de unión entre ambos elementos gráficos.</p> <p>En otra PS (P. 68) incluye una flecha, solapada por la ilustración, que dirige la mirada del lector hacia la zona superior, sobre la calle o espacio vacío entre columnas. Este signo tipográfico sugiere y acompaña a la incertidumbre de la escena representada en la ilustración, el salto ascendente hacia el vacío al que se enfrenta Leopold. También el espacio vacío que queda entre la masa de texto y la ilustración funciona, en ocasiones (Pp. 18, 30, 66-67, 68), como enlace no visible y su presencia actúa como elemento estructural en la composición de la página.</p>


ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		INTERPRETATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO		ESTRATEGIAS NARRATIVAS	
ESPACIO PLANO	DIAGRAMACIÓN	Objetos gráficos no pictóricos	<p>Forma tipográfica</p> <p>El estilo decorativo de la forma tipográfica se vincula a las estéticas vigentes en Europa central durante principios del siglo XX, localización espacio-temporal próxima a la situación del narrador, ayudando al lector a trasladarse con él en esa época. Su aspecto abierto, redondeado, con remates en espiral, la presencia de letras capitulares y la ausencia de numeración de página, cumplen una función complementaria en el conjunto del relato pues le proporciona a la masa tipográfica variedad de densidades y un aspecto rítmico que le imprime un tono alegre y dinámico, muy ajustado al carácter aventurero de la obra.</p> <p>El recurso de utilizar indicadores numéricos sobre la ilustración, un recurso funcional en desuso y común en las ilustraciones de las revistas del siglo XIX, la vincula con el estilo de la época, conduce y dinamiza la lectura de la imagen y acentúa el sentido y las emociones que transmite, reforzando la idea de disciplina gimnástica que se narra en ese punto del discurso.</p> <p>La grafía especial y los números auxiliares son signo de refinamiento tipográfico que denota matices significativos, pues redundan en la época en que transcurre el relato.</p> <p>Las localizaciones más comunes de la masa tipográfica son de manera aislada, casi siempre descentrada y limitada, por un lado, por elementos de la ilustración narrativa situada a la derecha y desbordada hacia la izquierda. Los párrafos vienen justificados en bandera de salida. Esta proximidad en la que el texto rodea el límite de la ilustración, contorneándola, de uso muy común en las revistas ilustradas decimonónicas, genera formas sinuosas que proporcionan dinamismo a la página y consiguen un atractivo diseño, condicionado mayormente por la imagen. El único de estos casos en que la masa tipográfica se encuentra limitada a ambos lados por la ilustración, estrechando el texto a media altura, puede hacer referencia al tema que en él se narra sobre la moda femenina de París y sus ajustados talles.</p> <p>En las grandes masas tipográficas aisladas de la ilustración narrativa, los párrafos están justificados con sangría inicial. Ambos recursos, comunes en tipografía, colaboran en la legibilidad de los textos y aportan interés a la lectura. Tan solo en uno de estos casos el texto se configura silueteando la ilustración decorativa, justificado en bandera centrada y con el párrafo final compuesto en pie de lámpara; una composición, algo en desuso, que evoca a un estilo antiguo, solemne, acorde con el momento que relata: la clase magistral sobre los orígenes de la escritura en el seminario de humanidades, que se relata allí.</p> <p>Las masas tipográficas descentradas y superpuestas sobre la ilustración narrativa consiguen una mayor integración de la imagen con el texto. En dos ocasiones, además, el autor las utiliza hábilmente, pues superpuestas a la imagen del espacio aéreo parecen flotar en ella, subrayando así la acción de vuelo que nos traslada el texto.</p> <p>Un caso singular es el de la masa tipográfica aislada dividida en dos columnas, limitando a la ilustración enmarcada en un óvalo. Esta composición asociada a la acción que se narra (un momento de espera al final del relato) consigue tensar todavía más la escena parcial que representa (PP de las piernas de Leopold).</p> <p>Como único caso encontramos la masa tipográfica aislada, descentrada y silueteando la ilustración narrativa centrada en la DP, con los párrafos justificados en bandera de salida y de entrada. Esta composición excepcional, correspondiente al momento final de la construcción y la presentación del último prototipo, concentra y centraliza el interés sobre la ilustración.</p>
			<p>Formas contenedoras</p> <p>El autor hace uso de una gran variedad de formas contenedoras geométricas o irregulares que, además del valor funcional de destacar el texto e integrarlo con la imagen, es fiel al estilo gráfico de las revistas ilustradas del siglo XIX, acercándonos con ello a la época en que transcurre la historia, al interés divulgativo y el espíritu positivista de estas publicaciones; por lo que las formas contenedoras están integradas en una codificación que las conecta con uno de los temas principales del relato.</p> <p>En ocasiones, como en el caso de recoger el texto en una forma simbólica de corazón en el momento en el que el narrador glosa la sensibilidad de una época, la forma contenedora refuerza el sentido de la narración.</p> <p>La introducción del texto en elementos de la ilustración narrativa, además de conseguir enlazar ambos medios en un solo espacio, permite entretener ambas lecturas e imprime vitalidad a la imagen invitando a pasear por ella con la vista o detenerla en un detalle.</p> <p>Es muy frecuente la iconización del marco, incorporando el texto sobre elementos figurativos pertenecientes o solidarios con la ilustración narrativa, o bien complementarios de la misma y del tema que trata el propio texto. En ocasiones estos elementos interactúan con otros de la escena creando niveles perspectivas y narrativos diferentes y enriqueciendo más la relación texto e imagen.</p> <p>También la transformación decorativa del único globo de diálogo, con delta en forma de manecilla, es expresiva y complementa el texto en él inscrito añadiéndole la entonación correspondiente a su sentido. En los libros antiguos servía para indicar algún pasaje útil o interesante y aquí se conserva esa función, dándole además un aspecto arcaizante.</p>
			<p>Elementos de enlace</p> <p>La presencia de enlaces visibles e invisibles funcionan en el espacio plano como complemento, siendo parte de la arquitectura en el diseño de la página y como elementos conectores entre la imagen y el texto. Pero, además, consiguen insinuar una época y conferir al álbum una apariencia refinada asociada al origen histórico de los elementos de contracaja heredados de un tiempo brillante para la composición tipográfica.</p> <p>Uno de los enlaces (flecha) alcanza además un significado más relevante transmitiendo un valor emocional: la incertidumbre de la escena a que acompaña, previa a la ascensión final de Leopold.</p>




ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO		CODIGO RELACIONAL	ESTRATEGIAS NARRATIVAS	
ESPACIO PLANO	RELACIÓN ESPACIAL TEXTO E IMAGEN	Disposición	<p>En lo que a la disposición imagen/texto se refiere, analizadas las 71 páginas en las que se desarrolla el discurso, se han identificado los siguientes tipos de relaciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En 17 casos, ambos se encuentran en el espacio único de la DP: <ul style="list-style-type: none"> - La mayoría de las veces relacionados de una o varias maneras diferentes combinando la superposición, la coexistencia y/o estando entrelazados (Pp. 4-5, 8-9, 10-11, 16-17, 22-23, 40-41, 42-43, 44-45, 54-55, 56-57, 64-65, 70-71). - En las ocasiones en que se presentan solo entrelazados (Pp. 2-3, 12-13, 34-35, 48-49, 52-53), las escenas representadas recogen espacios muy abiertos de exteriores. Algunos de estos casos (Pp. 2-3, 12-13, 34-35) se corresponden con los momentos del relato en los que el héroe se desplaza (corre, va en bicicleta, en globo) y otros (Pp. 48-49, 52-53) con los ensayos de ideas o prototipos. • Los dos se encuentran en coexistencia sobre la DP en 9 ocasiones (Pp. 6-7, 20-21, 24-25, 30-31, 32-33, 36-37, 50-51, 60-61, 66-67). En la mayoría de los casos, la imagen se encuentra en la página impar a la derecha y desborda sobre la página par y en algunos de estos casos, además, en el espacio único de la página derecha se relacionan por superposición. Tan solo son dos las excepciones: <ul style="list-style-type: none"> - El caso de la DP (Pp. 32-33) en el que la imagen, representación de la ascensión en globo, ocupa la zona central y toda la zona inferior, relegando al texto a las esquinas superiores. - Y en la presentación a DP (Pp. 66-67) del último modelo de avión que se presenta centrado y rodeado por el texto. • En 7 casos, compartimentados en la DP (Pp. 14-15, 18-19, 28-29, 38-39, 58-59, 62-63, 68-69). Salvando una excepción, la imagen siempre aparece en la página impar a la derecha y se corresponde con: el duelo en el baño de Leopold, la consulta de Max en la biblioteca, los tres amigos en el aula de humanidades o en el camino, Leopold y Max en el reposo del acantilado y Leopold sobrevolando el cielo. Y en el único de estos casos en el que la imagen se dispone a la izquierda (Pp. 62-63), hace su entrada en la escena un nuevo personaje, Oskar. • En 4 casos, en el espacio único de la PS (P. 26, 27, 46, 47) relacionados por coexistencia o superposición de ambos, correspondiendo las páginas impares (P. 27, 47) con el comienzo de la acción: un brindis o gritos de alegría. • Entrelazados en el espacio único de la PS. (P. 72), situada a la izquierda para poner fin al relato y presentar al narrador. 	<p>El autor utiliza de forma abundante el espacio único de la DP haciendo coexistir en ella los dos códigos, texto e imagen, y manteniendo sobre la página simple otras relaciones: en superposición, coexistencia o entrelazados ambos. Este recurso parece ser muy útil para combinar la variedad de las relaciones espaciales y la agilidad narrativa con la unidad del espacio único.</p> <p>De la representación de algunas escenas a DP en las que la imagen y el texto están entrelazados, resultan composiciones más ligeras que reflejan el desplazamiento del héroe o la aventura de ensayar nuevas ideas y prototipos; acciones éstas que en el nivel de la historia condensan uno de sus contenidos recurrentes: la libertad individual, tema fundamental en el relato.</p> <p>En la mayoría de los casos en que coexisten ambos códigos sobre la DP, la imagen se encuentra a la derecha. El autor hace uso del mayor peso visual que, sobre el soporte, le confiere esta situación a la imagen y se sirve del vector direccional que suele reconducir la mirada del lector hacia el ángulo inferior derecho del formato; consiguiendo así mayor continuidad en el discurso y fluidez en el relato. En las dos excepciones a estos casos las disposiciones diferentes del texto y de la imagen parecen responder a intenciones expresivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En el caso en que la imagen ocupa la zona central inferior de la DP, desplazando el texto a las esquinas superiores, la distribución de los objetos gráficos acompaña a la representación y a la acción de ascensión en globo. - Y en la otra ocasión en que se muestra la imagen centrada en la DP, su gran tamaño que parece constreñir al texto en los extremos izquierdo y derecho del soporte, engrandece la presencia del último modelo de avión representado en ella. <p>Con una sola excepción, siempre que texto e imagen se disponen compartimentados en la DP, la ilustración se localiza a la derecha. En estos casos resulta significativo el hecho de que las escenas representadas se corresponden con momentos íntimos de separación, reflexión, estudio y ambientes silenciosos. Excluyendo el texto de la imagen, el autor consigue silenciarla y segregar a ambos visualmente, transmitiendo expresamente las situaciones de soledad o de aislamiento que ellos narran; otro tema recurrente en el relato.</p> <p>En la única excepción para estos casos, en la que la imagen se sitúa en la página par, también su contenido resulta diferente: en un ambiente de trabajo hace su entrada tímidamente Oskar; una intrusión del personaje similar a la que, en este caso aislado, hace la imagen aisladamente en la zona izquierda de la DP.</p> <p>En los dos casos en que sobre el espacio único de la PS a la derecha se concentra una escena en la que se superpone el texto a la imagen, se consigue transmitir un mayor ruido del primero, hecho que el autor consigue aprovechar con maestría para contagiar la euforia y el sonido del brindis y de los gritos de entusiasmo que profieren a los tres amigos (Leopold, Gustav y Max) en los comienzos de la acción. Con ello se fortalece además el sentimiento de amistad que une en estos actos a los tres protagonistas y resaltar otro de los centros importantes de interés en el relato.</p> <p>El autor presenta la última escena entrelazando texto e imagen en la página izquierda, más estática y asociada al pasado, para presentar al narrador, ralentizando la marcha del discurso hacia su final.</p>
		Proporción	<p>Contabilizando las 34 dobles páginas en que se desarrolla el relato y la PS del epílogo final en la PS, se ha extraído la siguiente relación de proporciones espaciales entre texto e ilustración:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En 27 de las 35 ocasiones, domina la presencia de la imagen sobre la del texto. • Y en 8 situaciones puntuales (Pp. 6-7, 14-15, 24-25, 28-29, 38-39, 58-59, 62-63, 66-67), ambas son equivalentes. 	<p>Hay una clara dominancia de la imagen sobre el texto y la frecuencia de las excepciones en las que texto e imagen se equiparan es variable.</p> <p>Sin embargo, llama la atención el amplio fragmento del relato (desde la P. 39 hasta la P. 58), entre las escenas XXIV y XXXVII, en el que domina de forma continuada la imagen sobre el texto. Ambas escenas, muy distanciadas en el tiempo, recogen la misma función, el comienzo de la acción. En ellas se detalla un momento de reflexión por parte del héroe principal, Leopold, tras un ensayo desafortunado. Estos momentos suponen dos pausas en el desarrollo de la trama que se traducen en el discurso equiparando el texto con la imagen, animando también al lector a la reflexión y a cotejar las situaciones similares.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO GRÁFICO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE LOS DISCURSOS LITERARIO Y GRÁFICO		CODIGO RELACIONAL	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
RELACIÓN SEMÁNTICA TEXTO E IMAGEN	ESTATUS	<p>Las relaciones extraídas quedan sintetizadas del siguiente modo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Con diferencia, la relación de estatus más frecuente es la de complemento: 31 ocasiones en la DP, 9 en la PS y 2 en el paso de página. Ambos medios se complementan mediante la expansión de sus significados: a través de la mutua elaboración (según las ocasiones, imagen y/o texto describen puntualmente al otro medio); o proporcionando mayor información mediante la extensión (la mayoría de las veces del texto a la imagen) y el realce (en general, de la imagen al texto, aportando la mayoría de las veces nuevos datos sobre la localización espacio-temporal). • La relación de subordinación: <ul style="list-style-type: none"> - En un caso la imagen queda subordinada al texto en PS (P.68) y se relaciona tan solo con parte de él. La ilustración muestra una información sesgada e intrigante (un PP de las piernas de Leopold) que el texto elabora, pormenorizando algunos detalles que se intuyen en la imagen y que nos hacen reposar en ella la mirada; coincidiendo con un momento narrativo de espera y de tensión. - Y en 4 ocasiones, en paso de página (tres de ellas de la imagen al texto siguiente y la otra del texto a una imagen posterior). <p>En las tres ocasiones en las que el código icónico depende del verbal, la imagen de un personaje está supeditada a una gran cantidad de texto que se encuentra al pasar a la página siguiente (IMG P. 5 a TXT P. 6, IMG P. 13 a TXT P. 14 e IMG P. 23 a TXT P. 24) y que lo describe extensamente por sus actos; hecho que obliga a retroceder en el discurso para observar la imagen anterior.</p> <p>El único caso en el que el texto está subordinado a la imagen (TXT P. 38 a IMG P. 40) no implica un retroceso como en los casos anteriores y la imagen realza con información circunstancial, de espacio y tiempo, lo dicho anteriormente en el texto.</p> <p>Aquello que narra el texto (p.38) está detrás de su página encarada (p.39), lo que supone saltar esta y pasar a la doble página siguiente (Pp. 40-41). Este gran salto conjuga muy bien con el momento narrativo (un desplazamiento brusco y la escapada del héroe a un lugar de esparcimiento, huyendo de un anterior problema).</p> <ul style="list-style-type: none"> • La relación de contrapunto: <ul style="list-style-type: none"> - En 2 ocasiones, en la PS impar, la imagen complementa, extiende con ironía y realza el significado del texto. En los dos casos coexisten las versiones de ambos mensajes y la imagen añade información circunstancial sobre el contexto espacio/tiempo y la razón causante del suceso: <p>En la escena III de la expulsión de Leopold de casa de su padre (P.7), la versión que describe verbalmente el desacuerdo del hijo respecto a las ideas de su padre se extiende con la descripción gráfica del padre aplastándole la nariz contra el sombrero. Esta acción y el entorno con los retratos de los antepasados, añade información circunstancial sobre el espacio/tiempo y la razón, aclarando la causa de los hechos.</p> <p>En la otra ocasión (P.11) la imagen aclara visiblemente, con la representación caricaturesca de los mezquinos estudiantes, el motivo por el que estos no gustan a Leopold.</p> <ul style="list-style-type: none"> - En la DP (Pp. 60-61) correspondiente a la escena XXXVIII, en la que entra en escena el agresor, texto e imagen se complementan mutuamente: <p>Imagen y texto elaboran sus significados y entre ambos consiguen una descripción más detallada que la ofrecida por cada uno de los dos lenguajes aislados.</p> <p>La imagen, además, extiende con ironía al texto mediante la representación caricaturesca de los tipos y autoridades regionales. Y, a par, realza al texto, añadiendo información sobre el lugar (el taller donde trabaja el héroe) y el tiempo, y ayuda a entender el carácter de los agresores y a comprender su actitud.</p> <p>En los dos casos coexisten las versiones de ambos mensajes y la imagen añade información circunstancial sobre el contexto espacio/tiempo y la razón causante del suceso. La imagen aclara visiblemente mediante la representación caricaturesca de los mezquinos estudiantes, el motivo por el que estos desagradan a Leopold.</p>	<p>En la mayoría de los casos texto e ilustraciones se complementan y están en continua dependencia uno del otro. Aunque algunos contenidos son compartidos por ambos y redundan, entre ellos existen vacíos de significado que se completan con las descripciones o las sumas de información verbal o gráfica. Esta relación dinámica y recíproca deriva en una unidad compuesta de elementos singulares.</p> <p>Las otras relaciones, subordinación y contrapunto, aunque son menos frecuentes, parecen conllevar ciertos matices significativos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Resulta reseñable el hecho de que cuatro de los cinco casos de subordinación estén localizados en el paso de página y siempre supeditados al texto de la página siguiente. También que tres de ellos, asociados a las presentaciones descriptivas de tres personajes, animen a retroceder y a volver la vista atrás, hacia la imagen correspondiente. Y que tan solo cuando el texto depende de la imagen se invite a dar un importante salto de avance. <p>Por otro lado, cuando la imagen subordinada al texto aparece en la misma página, nos muestra un PP intrigante, de un momento narrativo de espera y de tensión que nos lleva a detener la mirada.</p> <p>De ello podemos deducir que el autor combina las diferentes relaciones sémicas entre imagen y texto para crear ritmos diferentes que acompañen el contenido del relato: a las pausas descriptivas de un personaje les imprime un movimiento de retroceso, a las acciones de huida un gran avance y a las de espera y tensión, una parada.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Más escasa todavía, tan solo en tres ocasiones, la relación de contrapunto coincide con las escenas de agresión o con la presentación del agresor. En ellas, la imagen extiende con ironía el texto y lo realza, añadiendo información sobre el contexto espacio/tiempo y/o sobre la razón causante del suceso. Así, algunos de los momentos más incómodos para el héroe son aprovechados por el autor para introducir el sentido del humor: una visión muy optimista, semejante al espíritu de nuestro héroe principal.
	EXPANSIÓN LÓGICO-SEMÁNTICA		

8.3. Análisis narrativo del relato como discurso

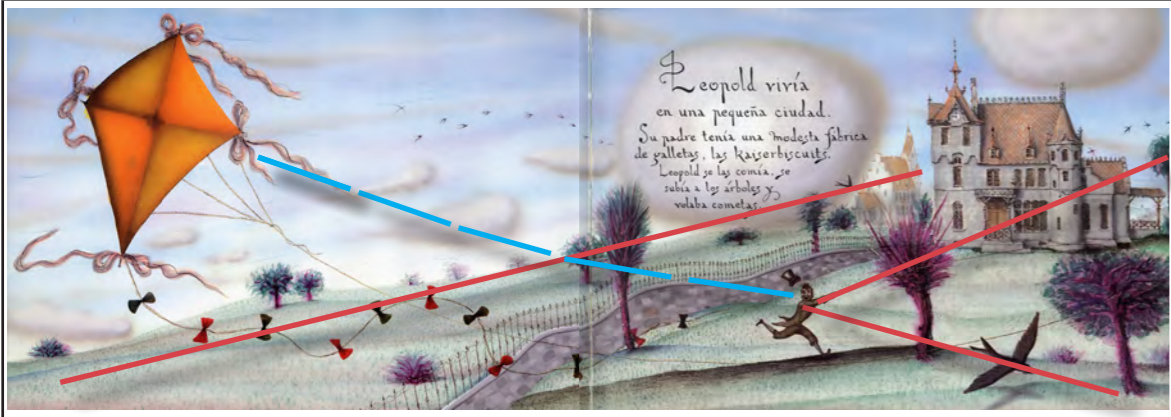
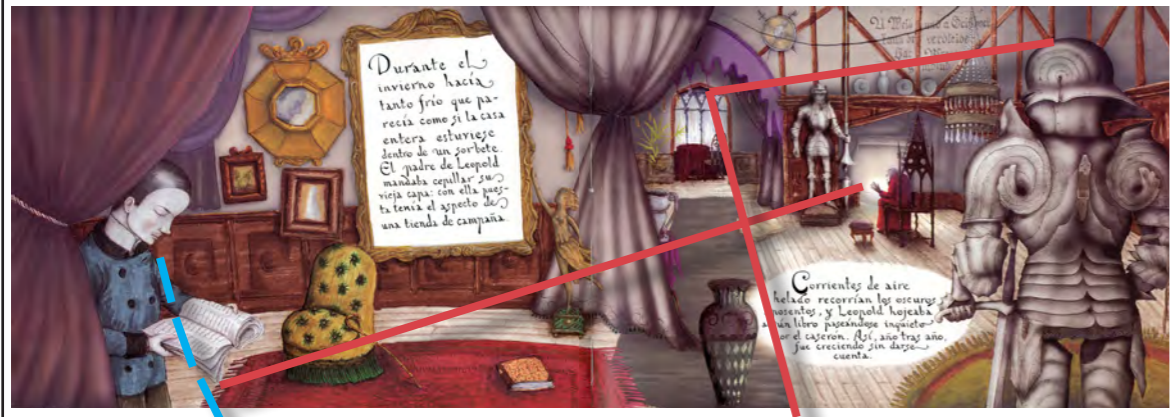
8.3.2. Análisis e interpretación de la confluencia de elementos morfológicos y dinámicos

-  8.3.2.A. Análisis descriptivo, identificativo e interpretativo de la confluencia de elementos morfológicos y dinámicos: el espacio representado y el dinamismo

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
 <p>Leopold vivía en una pequeña ciudad. Su padre tenía una modesta fábrica de galletas, las kasorbyscaits. Leopold se las comía, se subía a los árboles y volaba cometas.</p>	<p>Personaje: función representativa, estilo descriptivo y expresivo (lenguaje mímico corporal y facial), de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, con dominancia de mancha, en algunas ocasiones compacta y definiendo la forma y, en otras, difuminada, texturada y abierta sobre ella (árboles).</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, color y nitidez: el primer plano ocupan dos elementos sobredimensionados en comparación con el resto, una cometa de tono muy saturado y una golondrina.</p>	<p>En los extremos de la mitad superior, a izquierda y derecha, equidistantes del centro de la DP, se sitúan dos centros de interés: cometa (en tonos secundarios saturados) / mansión (en tonos neutros; cometa (forma plana, geométrica, simple) / forma tridimensional, geométrica, compleja).</p> <p>En la mitad inferior se localizan otros dos centros, Leopold-niño y una golondrina, que son equiparables en tamaño y color y equidistantes del centro de la PS impar.</p>	<p>La línea sinuosa de la verja que enlaza con la mansión al fondo.</p> <p>La línea sinuosa de la cola de la cometa con sus lazos.</p> <p>Los brazos de Leopold en dirección hacia la esquina superior derecha.</p> 	<p>La descentralización del personaje principal respecto a la PS y a la DP.</p> <p>La progresión o movimiento aparente derivados de la representación bidimensional de la profundidad de la verja, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga.</p> <p>El contraste cromático entre la tonalidad saturada de la cometa y el resto de elementos.</p> <p>El tamaño desproporcionadamente grande de la cometa.</p> <p>La oblicuidad de la línea de horizonte en dirección ascendente hacia la derecha.</p>	<p>Alineación de árboles que cruzan la DP.</p> <p>Alineación de golondrinas en la mitad superior de la DP, desde la página par con continuidad hasta el margen izquierdo de la DP.</p> <p>Alineación de nubes desde la zona inferior izquierda de la DP hacia su zona superior derecha que desemboca en la forma contenedora de texto (nube de mayor tamaño).</p>
I. Situación inicial: infancia de Leopold. Leopold, cometa, golondrinas / mansión exterior.						
 <p>Durante el invierno hacía tanto frío que parecía como si la casa entera estuviese dentro de un sorbete. El padre de Leopold mandaba cepillar sus viejas capas con ella para tener el aspecto de una tienda de campaña.</p> <p>Corrientes de aire helado recorrían los oscuros aposentos y Leopold hojeaba algún libro para distraer su inquietud por el caserón. Así, año tras año, fue creciendo sin darse cuenta.</p>	<p>Personajes: función representativa, estilo descriptivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold: lenguaje mímico y facial.</p> <p>Padre: lenguaje mímico.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Izquierda: espacio bidimensional, con línea de base y muro con poca profundidad de campo.</p> <p>Derecha: espacio óptico, mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, textura y detalle. Alteración de la percepción de las distancias pasando a primer término elementos del fondo (cortina morada), haciendo uso de la temperatura del color y de la superficie plana.</p>	<p>En los extremos, a izquierda y derecha, equidistantes de la DP, se sitúan dos centros de interés: Leopold y armadura (en tonos neutros).</p> <p>En la mitad superior y muy próximo al centro de la PS impar se localiza el padre de Leopold.</p>	<p>-</p>	<p>La descentralización del personaje principal respecto a la PS y a la DP.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad mediante la alfombra, las líneas del suelo y la relación escalar de las dos armaduras genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga situado en la puerta del fondo.</p> <p>El gran tamaño de la armadura en primer plano, sangrada a la derecha.</p>	<p>Alineación de cuadros en la mitad horizontal de la PS izquierda.</p> <p>Alineación horizontal de objetos sobre la chimenea.</p> <p>Estructuras de madera en la parte superior derecha de la DP.</p>
II. Carencia: soledad y entrada en escena del agresor. Leopold y su padre / mansión interior.						

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
---	----------------	----------------

SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO		
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN		

Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La ubicación en la mitad superior del soporte de los dos grandes centros de interés (la cometa y la mansión) aumenta su peso visual. La simetría marcada por estos centros se tensa por el contraste de forma y de color entre ambos: la cometa adquiere mayor peso todavía (su color cálido, saturado y su forma geométrica la aproximan al primer plano) frente a la mansión que queda relegada al fondo.</p> <p>El estilo expresivo, con dominancia de mancha difuminada, texturada y abierta en algunos elementos (árboles) provoca en estos un mayor peso visual.</p>	<p>El contraste de estilos gráficos en la representación de los diferentes elementos escénicos, variando entre el estilo expresivo y el descriptivo, junto con la perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte que va entre la cometa y la mansión. Esta dirección es reforzada con los ritmos creados por las dos líneas sinuosas (la verja que enlaza con la mansión del fondo y la cuerda de la cometa con sus lazos).</p> <p>Los dos elementos en la mitad inferior derecha de la DP (Leopold-niño y golondrina), equiparables entre sí y equidistantes del centro de la PS impar, crean una dirección inducida, un vector horizontal que se refuerza con la dirección de la lectura, también hacia la derecha, siguiendo el sentido del recorrido de ambos. La dirección representada mediante los brazos de Leopold mantiene la dirección hacia la derecha y la asciende hacia esquina superior. Esta ascensión se subraya mediante los vectores de dirección producto de los distintos ritmos (alineaciones de árboles, golondrinas, nubes).</p> <p>Sin embargo, la mirada de Leopold hacia la cometa contradice ambas direcciones.</p>	<p>Domina el equilibrio dinámico, pues entre los elementos más estables, las masas de mayor volumen (cometa y mansión) que mantienen el equilibrio de la DP, se encuentra el elemento inestable: el niño Leopold, que es protagonista.</p> <p>En este protagonista confluyen varias direcciones contrarias: las de escena, inducidas o representadas, y la de lectura, ambas de avance hacia la derecha y hacia la esquina superior derecha; frente a la dirección inducida de la mirada, de retroceso hacia la izquierda.</p> <p>La localización descentrada del niño le otorga mucho dinamismo y se suma al ritmo armónico del resto de elementos.</p>	<p>La escena representa un momento de infancia y juego, una situación inicial propicia, que se acompaña de una composición dinámica que oscila de punta a punta de la DP, con ritmos ondulados y direcciones ascendentes, optimistas como el momento que se narra.</p> <p>Dos elementos, mansión y cometa, aparecen como centros tensados en la estructura icónica, siendo el segundo el que destaca sobre el otro. Esta tensión expresa de manera concentrada uno de los contenidos persistentes del relato, el debate del héroe entre la solidez de lo ya establecido (mansión) y la ligereza y el equilibrio del vuelo (cometa).</p> <p>Los otros centros de interés, el pequeño Leopold y una golondrina, proyectan un avance hacia la derecha que solo contradice la dirección de la mirada del niño, que se concentra en la cometa. De esta manera, el esquema compositivo acompaña gráficamente la narración y anticipa la elección final del protagonista, que se debate entre la ligereza del vuelo (la cometa) y la solidez de la tradición (la mansión).</p> <p>Las direcciones visuales y los ritmos acompañan la dirección de la lectura e invitan a pasar la página interrumpiendo con el margen la bandana de golondrinas que prosiguen más allá.</p> <p>El niño mira hacia la izquierda, hacia el pasado y la infancia que va a dejar atrás, y avanza y se dirige hacia la mansión y su juventud en ella, representada en la siguiente escena. El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para expresar gráficamente sentimientos (alegría).</p>
<p>I. Situación inicial: infancia de Leopold. Leopold/cometa, golondrinas y mansión exterior</p> 	<p>La simetría marcada por dos de los centros (Leopold y armadura) se tensa por el tratamiento superficial de la armadura, más texturada, y su aparición en la parte derecha, que le procuran un mayor peso visual.</p> <p>El aislamiento de la figura paterna y su localización, a foco y alineado con las armaduras, en el fondo de la composición, potencian su peso visual.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad, las diferencias de tamaño y tratamiento, destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte que enlaza las dos armaduras.</p> <p>Esta dirección es interrumpida por la presencia de muros y elementos dispuestos paralelamente al plano del cuadro.</p> <p>Con el paso de página, la dirección visual inducida de Leopold ha cambiado y descendido: la vertical, creada por Leopold mediante la acción de su mirada al libro, procura estatocidad a este personaje.</p> <p>Existe un vector direccional no representado en la diagonal ascendente de izquierda a derecha, desde el primer plano de Leopold hacia el interior del espacio representado, relacionando a este personaje con la figura de su padre.</p> <p>El corte de la armadura por el margen derecho de la DP induce al paso de página.</p>	<p>Equilibrio dinámico en la DP resultado de un espacio muy jerarquizado: la estabilidad provocada por dos elementos muy estáticos (Leopold y armadura) localizados en primer plano y en los extremos del formato se dinamiza con el vector que cruza la DP en diagonal, introduciendo así al otro personaje.</p>	<p>Con el paso de página la situación de Leopold sobre el soporte se ha desplazado hacia la izquierda = retroceso.</p> <p>La situación paterna, en la parte superior de la página derecha, de espaldas al espectador, coincide con la situación de la mansión en la DP anterior, asociando casa-padre-interior.</p> <p>La doble página representa un espacio inestable asociado al conflicto: la soledad de Leopold frente a su padre, estando respaldado éste por elementos de mayor peso (armaduras).</p> <p>Existen, según los personajes, diferentes grados de profundidad en la misma ilustración. El espacio representado que acompaña a Leopold, más cerrado, es acorde a su situación de inquietud.</p> <p>La interrupción de la forma en primer plano (armadura) invita a pasar página y acompaña la dirección de la lectura. El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para expresar gráficamente sentimientos (tristeza).</p>
<p>II. Carencia: soledad y entrada en escena del agresor. Leopold y su padre/ mansión interior.</p>				

ANÁLISIS NARRATIVO:
LEOPOLD. La conquista del aire

DESCRIPTIVO

SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO

ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN

Selección de escenas: personajes y escenarios

ESPACIO REPRESENTADO

DINAMISMO

ESTILO GRÁFICO

CENTROS DE INTERÉS

ELEMENTOS DINÁMICOS

Función icónica

Representación

Puntos

Direcciones de escena representadas

Tensiones

Ritmos



Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.
Leopold: lenguaje mimico, corporal y facial y signos gráficos (líneas cinéticas y sensogramas, estrechitas indicio de dolor).
Padre: caricatura, lenguaje mimico, corporal y facial y signos gráficos (líneas cinéticas).
Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.

Línea de base con muros próximos (lateral y frontal), con poca profundidad de campo, superposición de planos y superficies decorativas y gradientes de profundidad en tamaño y detalle. Espacio superior bidimensional, que prioriza las superficies autónomas frente a la ilusión espacial.

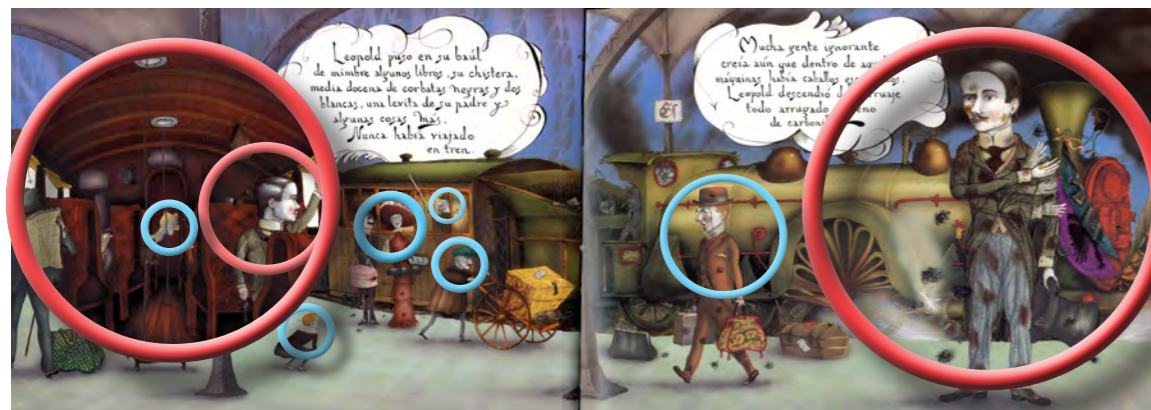
Un centro de interés localizado en la mitad de la PS de la derecha: bendición del padre de Leopold a su hijo.
En la esquina inferior izquierda de la DP se localiza un pequeño punto de interés, la maleta de Leopold.



El brazo derecho del padre con los dedos extendidos, marca la dirección descendente.
El contraste cromático entre la generalidad de tonos neutros (grises, ocre, sienas, negros) y la figura del padre con el batín, chaleco y manta de colores muy saturados, primarios y secundarios.
La cabeza de Leopold, muy próxima al centro de la PS.

Alineación de marcos y retratos.

III. Fechoría: expulsión de casa por su padre. Leopold y su padre / mansión interior.



IV-V. Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.
IV. Leopold: lenguaje mimico, facial.
Figurantes: lenguaje mimico corporal y facial.
V. Leopold: lenguaje mimico, corporal y facial. Recurso gráfico cinético que representa el movimiento mediante la repetición del antebrazo y mano.
Figurantes: lenguaje mimico corporal y facial.
IV-V. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.

Tren, interior vagón: espacio óptico mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño y detalle.
Tren, andén: línea de base y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez y detalle.

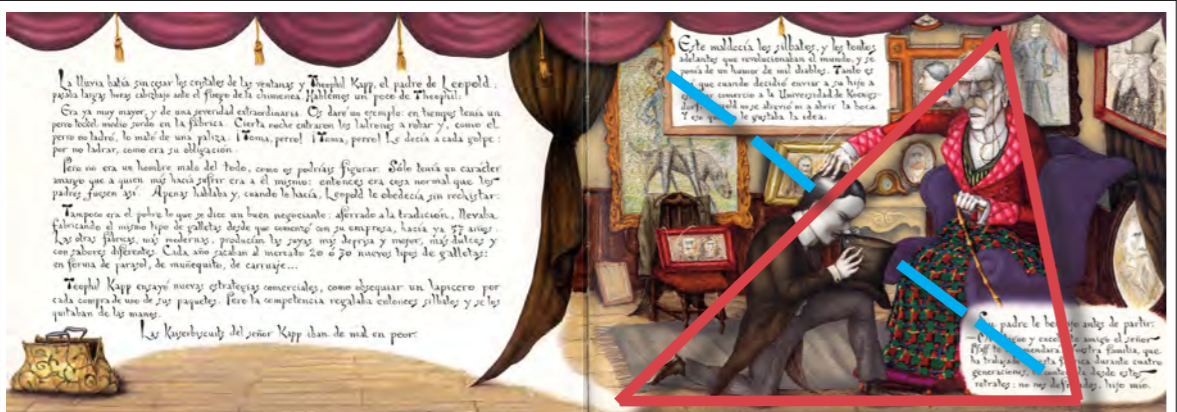
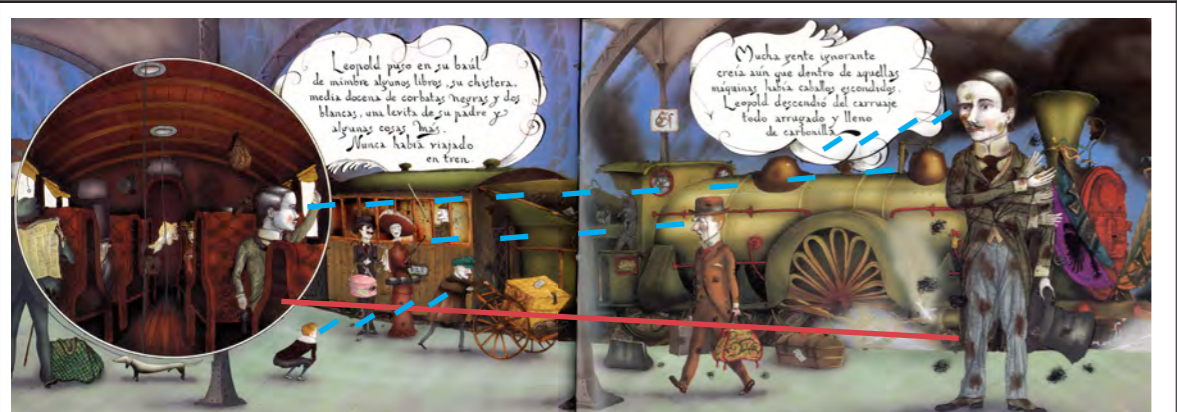
En los extremos, a izquierda y derecha, equidistantes del centro de la DP, se sitúan dos centros de interés en los que se presenta el protagonista. Entre ambos algunos centros secundarios a distintas alturas.
En el interior de la viñeta circular un centro principal, Leopold, desplazado hacia la derecha; y próximo al centro de la circunferencia, otro centro secundario representando a un figurante.

La descentralización del personaje principal hasta el extremo de la circunferencia en la viñeta. Y la proximidad a su centro, desplazado hacia abajo, del personaje secundario.
La progresión o movimiento aparente derivados de la representación bidimensional de la profundidad del vagón, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga.
La oblicuidad de la línea del andén en dirección descendente hacia la derecha.
El contraste cromático entre la generalidad de tonos neutros (grises, ocre, sienas, negros) y la zona delantera de la locomotora, de colores más saturados, secundarios.

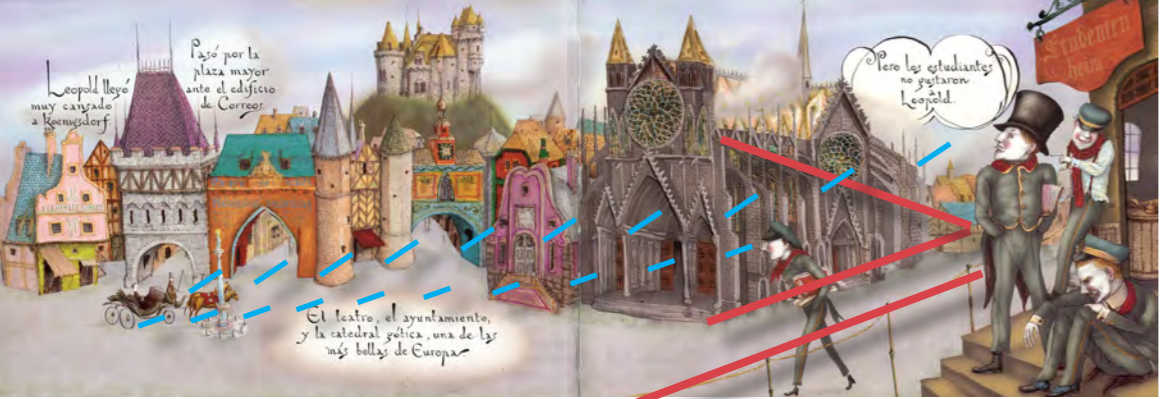
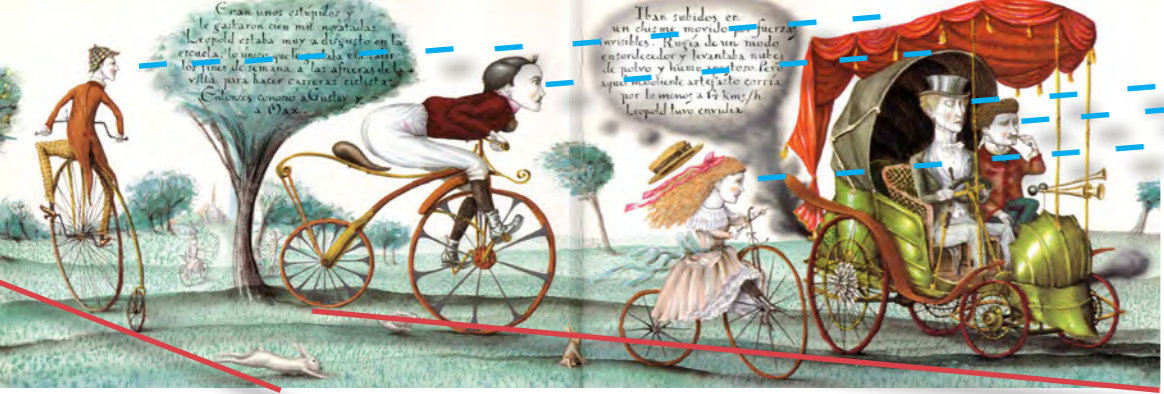
En el interior del vagón, alineaciones de luces y asientos.
Alineación de equipajes que atraviesan la zona central de la DP.




IV. Desplazamiento en tren. Leopold + figurantes / tren, interior vagón.


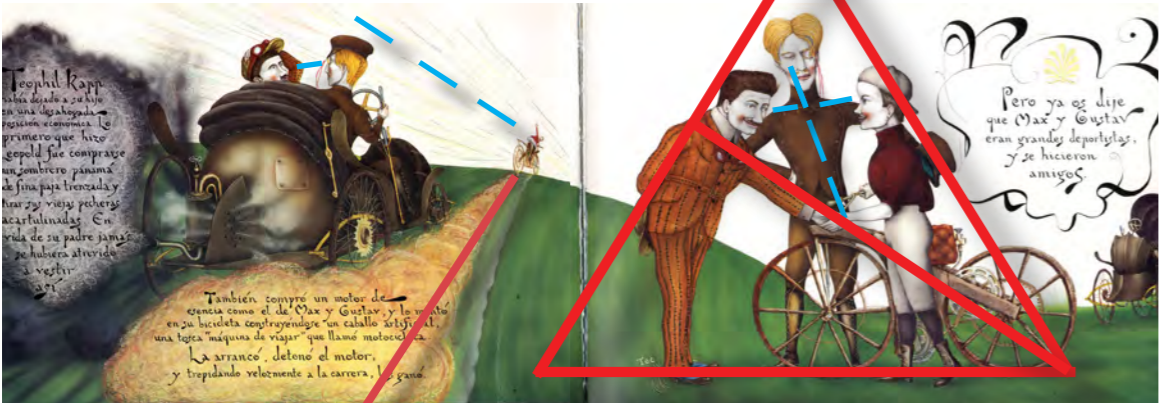
V. Entrada en escena del héroe víctima. Leopold + figurantes / tren, andén.


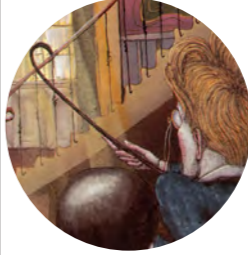
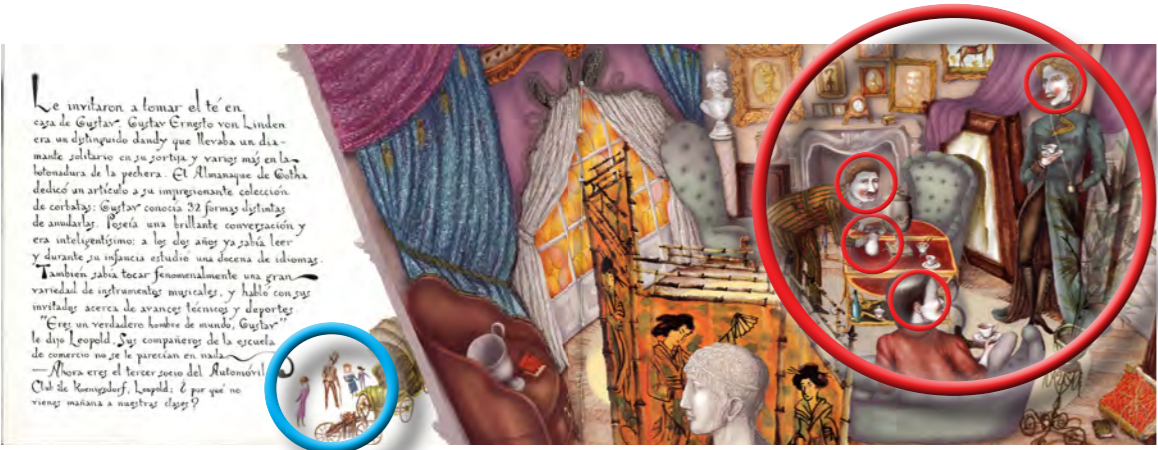
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
 <p data-bbox="106 378 593 709"> <i>Leopold había sus cosas las cosas de los vestidos y Leopold Kapp el padre de Leopold: padre largo, largo cabello, más el físico de la familia, hablando un poco de alemán. En su mano mayor, y de una generalidad estroñada. En sus ojos, en su tiempo tenía un poco de mala vista en la fibra. Como cada uno de los niños a saber y como el padre no había, le más de una palabra. ¿Toma, pero? ¿Toma, pero? Le decía a cada golpe: por no hablar, como era su obligación.</i> <i>Él no era un hombre malo del todo, como se parecía a figurar. Sólo tenía un carácter amargo que a veces más hacia peyor era a él mismo: entonces era cosa normal que los padres fueran así. Apenas hablaba y cuando lo hacía Leopold le obedecía sin vacilar.</i> <i>Tampoco era el padre lo que se dice un buen negociante. Después de la revolución, llevaba fabricado el mismo tipo de galletas desde que comenzó con su empresa, hacia ya 27 años. Los otros hijos, sus sobrinos, producían los otros tipos de galletas y otros tipos de galletas y en sabores diferentes. Cada uno sacaban al mercado 20 o 30 nuevos tipos de galletas: en forma de papá, de mamá, de mamá, de mamá...</i> <i>Leopold Kapp tenía sus cosas, cosas comerciales, como abastecer un zapicero por cada compra de uno de sus papá. Pero la competencia regalaba colores galletas y los papá de los papá.</i> <i>Los Kapp tenían del señor Kapp iban de una en poses</i> </p>	<p data-bbox="1205 325 1501 1050"> La ubicación en la zona central de la PS aumenta el peso visual de la estructura triangular irregular cuyo ángulo superior enmarca la figura del padre. La asimetría del triángulo, el color cálido y saturado del batín, el tratamiento geométrico superficial y los colores de la manta tensan la composición hacia la derecha y destacan todavía más a este personaje. El aislamiento del centro de interés le proporciona al elemento de la izquierda (maleta) mayor peso visual. </p>	<p data-bbox="1501 325 1976 1050"> Numerosas direcciones internas inducidas procedentes de la mirada de uno de los dos personajes principales (el padre) y de los numerosos personajes retratados: El personaje del retrato situado en la esquina superior izquierda dirige su mirada hacia el centro de la DP y la escena principal. El personaje del retrato situado en la esquina superior derecha también dirige su mirada hacia la escena. El padre de Leopold y algunos de los retratados se dirigen al espectador. El brazo derecho del padre con los dedos extendidos que coincide con el lado del triángulo potencia el vector direccional muy próximo a la diagonal de la PS. El orden interno de la imagen dicta una lectura de derecha a izquierda, de arriba a abajo, desde la cara del padre en dirección a Leopold. Los elementos (cuadro y tela) cortados por el margen derecho induce al paso de página. </p>	<p data-bbox="1976 325 2318 1050"> Equilibrio de naturaleza dinámica: aunque centralizado en el vector direccional diagonal que relaciona los rostros de los dos personajes principales, alterna con la dirección de la otra diagonal que subraya el gesto de la mano contra la cabeza de Leopold y con el recorrido entre las miradas de los personajes retratados. La masa de color a la derecha da solidez y estabiliza la composición. En la DP, el elemento de la zona inferior izquierda (maleta) compensa con su aislamiento el peso de la mayor masa de interés de la derecha. </p>	<p data-bbox="2318 325 2873 1050"> Tensión e inestabilidad en la composición asociada a la situación de sumisión de Leopold. El espacio representado es más cerrado, con muros próximos y poca profundidad de campo, acorde a la tensa situación paterno-filial. Con el paso de página, la ubicación de la figura paterna en la parte superior de la página derecha se mantiene, adquiriendo mayor poder y protagonismo, pues ha aumentado en tamaño y contraste cromático y se ha girado, mirando hacia el espectador. La representación de Leopold es casi idéntica, aunque ha trasladado su posición a la página derecha, junto al padre. Aquí, su expresión facial es de dolor y la dirección inducida descendente es perpendicular a la tensión originada por el brazo de su padre. Todo ello es indicativo del desacuerdo y de las tensas relaciones entre ambos. Las direcciones visuales, los ritmos y la interrupción de las formas en primer plano (cuadro y tela) invitan a pasar página y acompañan la dirección de la lectura. El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, y de los signos gráficos para expresar movimiento y comunicar sentimientos (dolor) humanos, exagerando la expresión anatómica del agresor, hasta la caricatura, para manifestar su actitud (crueldad). </p>
III. Fechoría: expulsión de casa por su padre. Leopold y su padre / mansión interior.				
 <p data-bbox="106 1134 593 1476"> <i>Leopold puso en su baúl de mimbre algunos libros, su chistera, media docena de corbates, negros y dos blancos, una levita de su padre y algunas cosas más. Nunca había viajado en tren.</i> <i>Mucha gente ignorante creía aún que dentro de aquellas máquinas había caballos escondidos. Leopold descendió del carruaje todo arrugado y lleno de carbonilla.</i> </p>	<p data-bbox="1205 1092 1501 1906"> La simetría marcada por dos centros de interés (dos acciones seguidas) en la DP se tensa por la oblicuidad descendente hacia la derecha de la línea del andén y por el contraste cromático en el extremo derecho de la DP, que le procuran un mayor peso visual. El aislamiento de Leopold en la zona delantera de la viñeta y su localización, a foco y alineado con otros figurantes y las butacas, potencian su peso visual. En la viñeta, la descentralización del personaje principal hasta el extremo derecho de la circunferencia, también le confieren mayor peso. </p>	<p data-bbox="1501 1092 1976 1906"> En el interior de la viñeta circular, la perspectiva óptica, los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte. La dirección de escena inducida hacia la derecha, creada por la mirada de Leopold a través de la ventanilla, proyecta la acción siguiente en la dirección de la lectura. En la DP, la mirada del mismo personaje invierte esa misma dirección. El corte de la bandera por el margen derecho de la DP induce al paso de página y a la continuación de la lectura. Existe un vector no representado, en dirección horizontal de izquierda a derecha, que comienza con la descentralización del personaje principal hacia el extremo derecho de la viñeta circular, continúa con la dirección inducida por la mirada de Leopold y, en el exterior de la misma, sigue a través de los ritmos creados por las direcciones de los figurantes y el ritmo alterno de sus equipajes. Este vector es potenciado por la dirección descendente del andén y finaliza bruscamente en la figura de Leopold en pie que, a su vez, dirige su mirada hacia el espacio del lector. </p>	<p data-bbox="1976 1092 2318 1906"> Equilibrio dinámico en la DP resultado de un espacio muy jerarquizado: la estabilidad provocada por dos elementos en los extremos del formato se dinamiza con el vector que cruza la DP en horizontal. En la PS par, la escena se inscribe en una forma contenedora (círculo) bastante estable y se ordena en base a una estructura próxima a la simetría, fundamentada en un eje central en torno al cual se ubican elementos semejantes. Sin embargo, el desplazamiento de Leopold hacia la derecha (tanto en el espacio plano como en el sentido de la acción) imprime dinamismo a la imagen. Este vector hacia la derecha se equilibra con otro en dirección perpendicular al plano del cuadro. El ritmo de las maletas y las direcciones contrarias de los figurantes le imprimen mayor dinamismo a la escena. </p>	<p data-bbox="2318 1092 2873 1906"> La escena de viaje y desplazamiento se acompaña de una composición dinámica que oscila de punta a punta de la DP con ritmos y direcciones de avance que sustentan gráficamente el momento de la narración. El equilibrio simétrico y la tensión entre las direcciones, representada e inducida, refuerza el concepto de tránsito y el sentimiento de perplejidad de Leopold. En la viñeta circular, la inestabilidad y las direcciones visuales en el sentido de avance, reforzadas por la mirada de Leopold que se proyecta también en esa dirección y fuera del espacio representado, hacen referencia a las expectativas asociadas a su primer viaje en tren. Ya en el andén, la representación erguida de Leopold y desplazada hacia la derecha del soporte fortalece su presencia respecto a la de las dos ilustraciones anteriores, reforzando gráficamente la situación de separación y autonomía del protagonista. Las direcciones visuales, los ritmos y la interrupción de las formas en primer plano (bandera) acompañan la dirección de la lectura e invitan a su continuidad. El autor hace uso del recurso cinético de la descomposición para manifestar el movimiento y del lenguaje mimico, corporal y facial, para comunicar gráficamente sentimientos (esperanza o perplejidad). </p>
IV. Desplazamiento en tren. Leopold + figurantes / tren, interior vagón. V. Entrada en escena del héroe víctima. Leopold + figurantes / tren, andén.				



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
<p>Pasó por la plaza mayor ante el edificio de Correos. Leopold llegó muy cargado a Koenigsdorf. El teatro, el ayuntamiento, y la catedral gótica, una de las más bellas de Europa.</p>	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold: estilo descriptivo. Estudiantes: caricatura, estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico, corporal y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Izquierda: Perspectiva y gradientes de profundidad en tamaño, detalle y nitidez. Superposición de planos y superficies decorativas.</p> <p>Derecha: Espacio óptico, mediante perspectiva oblicua y gradientes de profundidad en tamaño, textura y detalle.</p>	<p>En la DP, dos centros de interés: uno de ellos a la izquierda, próximo al centro de la PS izquierda; otro en el extremo inferior derecho de la DP: estudiantes.</p>	<p>La línea de la barandilla desde la mitad inferior del margen de la DP hacia la mitad de su margen derecho.</p> <p>La mano indicadora del estudiante situado en el extremo derecho de la DP, en dirección hacia la izquierda.</p>	<p>Tensión entre el centro geométrico de la PS de la izquierda y el centro de interés próximo a él (Leopold).</p> <p>Tensión entre el centro geométrico de la PS de la derecha y el centro de interés próximo a él (estudiante).</p> <p>El fondo de los edificios de colores saturados, primarios y secundarios luminosos, localizado en su mayoría en la PS de la izquierda, supone un fuerte contraste cromático con el resto de la imagen, especialmente con los elementos arquitectónicos de la otra mitad de la DP, una superficie con muchas texturas y dominancia de tonos neutros y oscuros.</p>	<p>Alineación de estructuras arquitectónicas encadenadas.</p>
<p>VI. Llegada de Leopold a la ciudad de Koenigsdorf y entrada en escena del agresor. Leopold + estudiantes + figurantes / ciudad.</p> <p>Gran grupo de estudiantes que gastaron cien mil en la escuela; lo único que les sirvió para las fiestas de la villa para las fiestas de la escuela. Había subido en un coche movido por fuerzas invisibles. Regó de un modo entorpecedor y levantaba nubes de polvo y humo apesadumado. Aquí malabareaba artefacto curioso por lo menos a él que Leopold tuvo envidia.</p>	<p>Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold: lenguaje mimico corporal y facial. Gustav y Max: lenguaje mimico corporal y facial. Figurantes: lenguajes mimico y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, con dominancia de trazo y mancha, en algunas ocasiones compacta y definiendo la forma y, en otras, difuminada, texturada y abierta sobre ella (árboles).</p>	<p>Perspectiva y líneas de base con gradientes de profundidad en tamaño, textura, nitidez y detalle.</p>	<p>Acumulación de más y mayores pesos en la parte derecha de la DP.</p> <p>Desplazado hacia arriba y hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la DP se encuentra un centro de gran tamaño (Leopold) y en su extremo derecho otro de importancia similar.</p> <p>El resto de centros secundarios se encuentran, también descentrados respecto de la PS y de la DP, repartidos de forma descendente de izquierda a derecha.</p>	<p>La posición horizontal del torso y cadera de Leopold determina gráficamente la dirección horizontal de avance hacia la derecha.</p>	<p>La descentralización del personaje principal, Leopold, muy próximo al centro de la DP.</p> <p>El desplazamiento a la derecha respecto al centro geométrico de la PS impar, del automovil y sus ocupantes, un elemento de gran interés narrativo.</p> <p>La oblicuidad de algunos de los árboles.</p> <p>La representación de la tridimensionalidad del camino mediante perspectiva central.</p> <p>El contraste lumínico y de saturación entre colores pues, aunque la selección tonal puede simplificarse en dos tonos dominantes (verdes y rojos) y sus mezclas, destacan las diferencias de valor e intensidad entre ellos.</p>	<p>Alineación de ruedas.</p>
<p>VII. Transición: el héroe tiene la iniciativa de partir en bicicleta; entrada en escena de los auxiliares, Gustav y Max; y carencia (envidia) del automóvil que ambos conducen. Leopold + Gustav y Max en automóvil / figurantes y alrededores de la ciudad.</p>						





ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
 <p>Leopold llegó muy cansado a Koenigsdorf.</p> <p>Paso por la plaza mayor ante el edificio de Correos.</p> <p>Pero los estudiantes no prestaron atención a Leopold.</p> <p>El teatro, el ayuntamiento, y la catedral política, una de las más bellas de Europa.</p>	<p>El aislamiento de la figura de Leopold y su localización descentrada respecto a la PS y a la DP, le confieren un mayor peso visual.</p>	<p>La dirección de lectura de la imagen está marcada por el trayecto de Leopold hacia la derecha del soporte.</p> <p>Existen otras direcciones internas inducidas hacia la izquierda, procedentes de las miradas de algunos de los personajes (estudiantes) y de la trayectoria de uno de ellos, cuyo eje está muy inclinado respecto a la vertical. Todo ello se potencia con la dirección de escena representada por la mano del estudiante situado en el margen de la derecha del soporte.</p> <p>En la representación de la catedral, la perspectiva óptica, los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño, destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional que tiende hacia la izquierda de la DP.</p>	<p>Espacio muy jerarquizado en el que el pequeño peso de la izquierda compensa la masa mayor de la derecha en equilibrio dinámico. El vector que cruza en ambos sentidos la DP en horizontal, constituido por las direcciones (internas y de lectura) entre ambos límites, relaciona los elementos distanciados en los extremos opuestos del formato.</p> <p>La masa luminosa y colorida a la izquierda (edificios) se equilibra con la oscura de la derecha (catedral) estabilizando la composición.</p>	<p>Inestabilidad espacial en la DP afín al estado de aislamiento y soledad de Leopold, anticipo de la situación de agresión a la que se verá sometido. Las direcciones enfrentadas entre los extremos del soporte y sus ocupantes, héroe y agresor, insinúan el posterior enfrentamiento entre ambos y sus tendencias contrarias: mientras la dirección de avance del héroe, fluida, coincide con el orden de lectura, las direcciones del agresor son opuestas y contrarias al avance.</p> <p>Existen, según los personajes, diferentes grados de profundidad en la misma ilustración: el espacio luminoso y colorido junto a Leopold contrasta con el espacio representado que acompaña al agresor, con menor profundidad de campo y respaldado por un fondo más oscuro.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para comunicar sentimientos (recelo), exagerando la expresión anatómica del agresor, hasta la caricatura, para manifestar su actitud (crueldad y burla).</p>
<p>VI. Llegada de Leopold a la ciudad de Koenigsdorf y entrada en escena del agresor. Leopold + estudiantes + figurantes / ciudad.</p>				
 <p>Gran unos ciclistas, y le costaron con sus aparatos. Leopold estaba muy a disgusto en la carrera, lo único que le daba ánimo eran los ruidos de las máquinas a las afueras de la villa, para hacer carreras ciclistas. Entraron como se veían a Max.</p> <p>Iban subidos en un elegante modelo de bicicletas. Llegó de su mundo entordecido y levantaba nubes de polvo y humo. Pero él, que iba adelante, se iba corriendo por lo menos a 45 km/h. Leopold tuvo envidia.</p>	<p>El aislamiento de la figura del ciclista de la izquierda potencia su peso visual, tensando hacia la izquierda el peso de la gran masa de los elementos a la derecha de la DP.</p> <p>La descentralización respecto de la PS par y el estilo expresivo del gran árbol de la izquierda, con dominancia de trazo y mancha difuminada, texturada y abierta, le conceden un mayor peso visual.</p>	<p>La dirección de lectura de la imagen está marcada por el trayecto de los principales personajes, hacia la derecha del soporte, la tendencia hacia la esquina inferior derecha de la DP del automóvil y dos de las bicicletas, las direcciones internas inducidas procedentes de las miradas de todos los personajes y figurantes e, incluso, la dirección en la carrera de las liebres.</p> <p>La perspectiva central del camino y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte. Esta dirección es reforzada con la presencia del ciclista aislado a la izquierda, que sigue la dirección contraria a la de los personajes principales. Sin embargo, la dirección de su mirada les acompaña en el recorrido.</p> <p>La oposición de direcciones izquierda/derecha, se manifiesta también en dos de las direcciones oblicuas de los árboles del fondo.</p>	<p>Equilibrio dinámico en la DP resultado de un espacio muy jerarquizado: la notable diferencia de peso entre las zonas izquierda y derecha de la DP, provocada por la acumulación e importancia de los elementos en el extremo derecho del formato se compensa con el vector que cruza la DP en horizontal y con las otras direcciones en sentido contrario (ciclista aislado y perspectiva del camino).</p> <p>El ritmo ondulado de las circunferencias y óvalos de las ruedas también le imprime dinamismo a la imagen.</p> <p>El contraste lumínico y de saturación entre colores dinamiza el espacio de la DP.</p>	<p>La escena presenta un momento de acción e iniciativa por parte del héroe que se acompaña por medio de una composición dinámica.</p> <p>La acumulación de pesos, hacia el extremo derecho del formato, reforzada con ritmos ondulados y por las direcciones inducidas y representadas, impulsa el avance en ese sentido, compartido también por los artefactos representados, que acompaña la dirección de la lectura e invita a su continuidad.</p> <p>Gustav y Max entran en esta escena fugazmente, casi al final de su representación sobre el formato, poco antes de desaparecer de ella. La notable atracción visual que ejerce el elemento más pesado (automóvil conducido por Gustav y Max), creando un espacio inestable secundado por las orientaciones e inclinaciones de los demás componentes, refleja el magnetismo que ejerce este elemento sobre el resto de personajes. Estos, a gran velocidad y cuesta abajo, se suman tras su estela. Esta tendencia incide en uno de los motivos recurrentes del relato: la inclinación hacia los avances como la vía del progreso durante mediados y finales del siglo XIX.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para expresar movimiento y comunicar sentimientos (interés, admiración).</p>
<p>VII. Transición: el héroe tiene la iniciativa de partir en bicicleta; entrada en escena de los auxiliares, Gustav y Max; y carencia (envidia) del automóvil que ambos conducen. Leopold + Gustav y Max en automóvil / figurantes y alrededores de la ciudad.</p>				

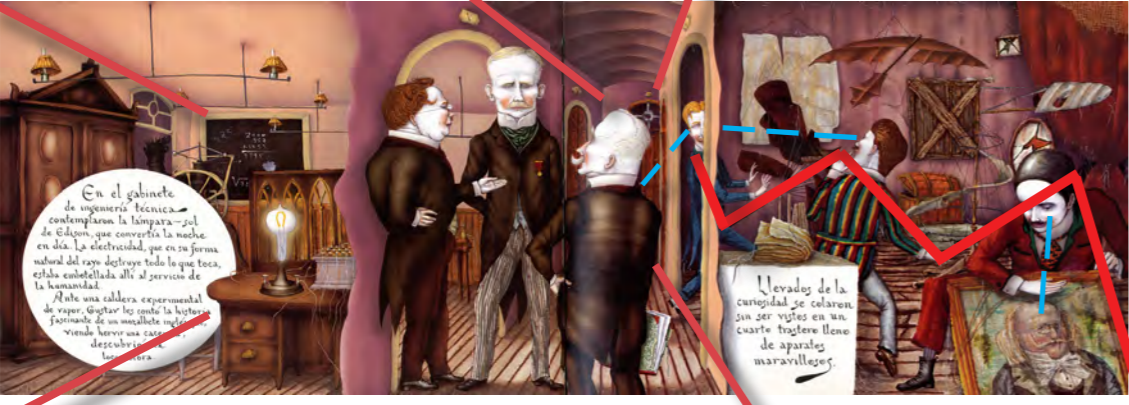

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO					
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO							
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN							
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO			
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS		
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos	
<p>Gustav era de sangre azul, hijo de un baronet o un vizconde, no recuerdo. Era muy aficionado a la mecánica y estudiaba ingeniería en Kensington. Los profesores se lo veían con buenos ojos porque llevaba el pelo muy largo; pero pertenecía a la aristocracia e hicieron la vista gorda.</p> <p>Max estudiaba con abino en otra facultad, la de Lamanología. Era un joven erudito y amante de la buena mesa, hijo de un apolado plantador de café que se había enriquecido en las colonias. Los dos eran compañeros deportistas; los mediodías alacidos y fijos de disciplina que tenían scandalizada a la pequeña ciudad de Kensington. ¿Por qué?</p> <p>Después de salir por la calle, los señores! fáltaban al respeto a sus maestros y, lo peor de todo, tenían aquella manía del automovilismo; se habían encargado aquel vehículo infernal, puesto de un motor de petróleo, con el que circulaban por el campo.</p> <p>Los pobres vecinos kensingtoneses no sabían qué hacer ante semejante portento. Vemos se asustaban como pajaritos, otros se asustaban con los estampidos de la máquina del diablo; se tapaban los narices y echaban a correr profiriendo maldiciones. En todo caso, Gustav y Max eran unos personajes populares; incluso los gaceleros locales se hacían eco a menudo de sus hazañas.</p> <p>Un día de noviembre Leopold recibió la triste noticia del fallecimiento de su padre. Después les dejó en su negocio galletero habían amado su salud, y cayó fulminante en una de sus ataques de mal genio.</p>		<p>Leopold: función representativa, estilo descriptivo y expresivo (lenguaje mímico corporal y facial), de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base con muro y puerta acristalada próximos, superposición de planos y gradientes de profundidad en tamaño y detalle.</p>	<p>El mayor centro de interés (la cara y el torso de Leopold) se encuentra desplazado hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la PS. Incluido en su interior, otro centro de interés de menor tamaño (notificación de la muerte del padre entre sus manos), también próximo al centro geométrico del formato. En la vertical, en la zona inferior, el sobre que la contenía.</p>	<p>Dirección hacia la derecha y descendente, representada por la inclinación de la base en la bañera.</p>	<p>Existe cierta tensión diagonal, ascendente de izquierda a derecha, por el contraste lumínico que supone la sucesión de elementos que acompañan la claridad del protagonista (jarra, bañera, cristal, toalla y lámpara). La descentralización de los puntos de interés (la cara y el torso de Leopold o la carta), muy próximos pero desplazados del centro geométrico de la PS. La tensión vertical entre dos puntos de interés, la carta y el sobre que la contenía, también desplazada hacia la izquierda respecto al eje vertical de la PS impar.</p>	-
VIII. Fallecimiento del padre: entrada en escena del donante de fortuna y transición hacia la transformación del héroe. Leopold / habitación.							
<p>Leopold Kapf había decidido a su hijo en una ligabugada de posuion, coommas. Lo primero que hizo Leopold fue comprarse un sombrero panama de fina paja trenzada y har sus viejas pedreras acastuladas. En una de sus padre jamás se hubiera atrevido vestir.</p> <p>Pero ya es dije Max y Gustav grandis deportistas, se hicieron amigos.</p> <p>Leopold era un muchacho de espíritu libre y le gustaba en su bicicleta con el motor y el caballo artificial, una loca máquina de viajar que llamó motocicleta. La arriancó, deteno el motor, y traspasando velozmente a la carrera, los parrá.</p>		<p>IX-X. Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>IX. Leopold: expresión corporal y signos gráficos (líneas cinéticas).</p> <p>Gustav y Max: lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>X. Leopold: lenguaje mímico corporal y facial. Gustav: lenguaje mímico corporal y facial. Max: lenguaje mímico corporal y facial, signos gráficos (líneas cinéticas) y onomatopeya (Toc).</p> <p>IX-X. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>IX-X. Espacio continuo conjugando la representación del espacio óptico (mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez y detalle), con línea de base, superposición de elementos y gradientes de profundidad en tamaño y detalle.</p>	<p>Desplazado hacia arriba respecto del centro geométrico de la PS izquierda se encuentra un centro de gran tamaño (Gustav y Max en el auto). Desplazado hacia su derecha, próximo al margen de la PS, el otro centro de atención de menor tamaño (Leopold).</p> <p>Desplazados hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la PS derecha se encuentran: un centro de gran tamaño (Gustav, Max y Leopold) y otro menor (reparación de la soledad). A su derecha, cortado por el margen un centro menor (automóvil).</p>	<p>Líneas cinéticas en dirección hacia el interior del espacio representado. Brazo de Leopold en dirección vertical.</p> 	<p>El desplazamiento del mayor centro de interés (Gustav y Max en el auto), muy próximo pero por encima del centro geométrico de la PS par.</p> <p>En la PS par, la progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad mediante la estela de polvo que deja Leopold, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga, donde se localiza uno de los centros de atención.</p> <p>En la PS impar, la descentralización de los puntos de interés (Gustav, Max y Leopold y su gesto amistoso), muy próximos pero desplazados del centro geométrico del formato.</p> <p>En DP, la oblicuidad de la línea de horizonte coincidente con la diagonal descendente de izquierda a derecha.</p>	-
<p>IX. Leopold gana a la carrera a Max y Gustav: restauración de la carencia (anhelo de un objeto), motocicleta a gran velocidad. Leopold + Gustav y Max / afueras ciudad.</p> <p>X. Transformación de Leopold. Su amistad con Gustav y Max. Reparación de la fechoría y la carencia (soledad). Leopold, Gustav y Max / afueras ciudad.</p>							

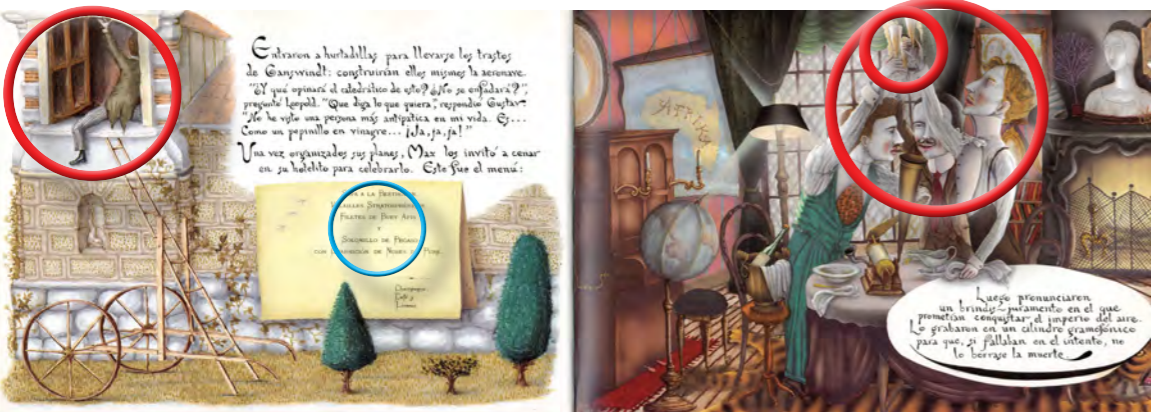


ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN			
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO		ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO
<p>El elemento de mayor peso (Leopold) posee un esquema compositivo en L, produciendo una composición estable.</p> 	<p>La alineación de los centros de interés (la cara de Leopold y la carta arrugada entre sus manos) con el sobre en la parte inferior del formato, conforma una dirección inducida, una vertical descendente y desplazada a la izquierda del centro geométrico.</p> <p>Los elementos (lámpara y cordón) cortados por el margen derecho inducen al paso de página.</p>	<p>Equilibrio de naturaleza estática mediante el esquema compositivo en ángulo recto dispuesto en el lado más estable del formato. El desplazamiento hacia la izquierda del centro de atención se equilibra por medio de los elementos en primer plano (lámpara y cordón) cortados por el margen, la dirección representada hacia la derecha y descendente (base en la bañera) y la tensión de la diagonal, ascendente de izquierda a derecha, efecto del contraste lumínico producido por la repetición de elementos que acompañan la claridad del protagonista. La dirección vertical del ángulo recto es reforzada por la dirección inducida por la mirada de Leopold, una vertical descendente y desplazada a la izquierda del centro geométrico.</p>	<p>Con el paso de página, el dinamismo y la luminosidad del espacio exterior mutan de forma contundente en la figura desnuda de Leopold ubicada en la penumbra de un interior. El espacio cerrado, representado con muros próximos y poca profundidad de campo, es común a las situaciones en presencia del padre (en la carta) y ajustada a la relación paterno-filial.</p> <p>La estructura compositiva de este espacio estático fortalece gráficamente el momento narrativo (pérdida) y el estado del protagonista (transformación). Las direcciones visuales y la interrupción de las formas en primer plano (lámpara y cordón) acompañan la dirección de la lectura e invitan a su continuidad. El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para comunicar sentimientos (dolor).</p>
<p>VIII. Fallecimiento del padre: entrada en escena del donante de fortuna y transición hacia la transformación del héroe. Leopold / habitación.</p>			
<p>En la PS par, el aislamiento de Leopold y su desplazamiento hacia la derecha del soporte le confieren un mayor peso visual. El desplazamiento hacia arriba del elemento de mayor tamaño (automóvil) también lo hace más pesado, tensando hacia la izquierda el peso de la gran masa de los elementos a la derecha de la DP.</p> <p>En la PS impar, el centro de interés (Max y Gustav y Leopold) de esquema compositivo triangular estable, apoyado sobre la base y desplazado hacia la izquierda de la página. Gustav ocupa la posición central en el eje vertical, y las manos de Max y Leopold se encuentran próximas al baricentro del triángulo.</p> 	<p>En la PS par, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria del automóvil y la motocicleta hacia el interior de la escena. Sin embargo, la mirada de Leopold desde el fondo hacia delante crea una dirección perpendicular al plano del cuadro, desde el interior hacia el exterior del espacio representado. Las de Gustav y Max, recíprocas, concentran la atención en la escena.</p> <p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad, las diferencias de tamaño y tratamiento destacan los primeros y últimos términos, reforzando el vector direccional perpendicular al soporte que enlaza los dos vehículos.</p> <p>La línea de horizonte que unifica las dos escenas consecutivas en un espacio único posee una marcada dirección descendente que se dirige hacia la esquina inferior derecha de la DP y, junto con la representación sesgada del automóvil por el margen derecho, induce al paso de página. En la PS impar, la mirada de Gustav crea una dirección vertical que se centra en la acción principal, la amistad sellada por las manos de Max y Leopold, cuyas miradas recíprocas también concentran la atención en la escena.</p>	<p>Equilibrio dinámico en la DP resultado de un espacio muy jerarquizado en el que los dos pesos mayores, que incluyen el automóvil (PS par) y la motocicleta (PS impar), se tensan según una diagonal descendente de izquierda a derecha potenciada por la línea de horizonte.</p> <p>A su vez, cada página, separadamente, plantea una composición diferente. En la PS par, más dinámica, el aislamiento del elemento menor (Leopold), las direcciones representadas (líneas cinéticas) y la tensión generada por ellas hacia la derecha del soporte estabiliza el elemento mayor (Gustav y Max). En la impar, la escena principal se ordena en base a un equilibrio estático fundamentado en una simetría en la que el personaje de mayor altura (Gustav) funciona como eje vertical. Sin embargo, también aquí la tensión derivada de su descentralización infiere dinamismo al conjunto.</p>	<p>En el conjunto dinámico de la DP unificado por la línea de base, la estructura compositiva varía y se ajusta a cada una de las escenas representadas en cada PS, reforzando su contenido narrativo. Y así, el momento de la competición se sustenta en un esquema basado en el contraste de tamaños y la compensación de pesos, mientras el concepto de amistad, que en el conjunto adquiere mayor impacto visual, se ordena en base a un esquema compositivo muy estable (triángulo y simetría), con direcciones inducidas en su interior que concentran todavía más la atención en la escena, donde la presencia de los tres protagonistas se equipara en tamaño, aunque destaca un poco más la figura aristocrática de Gustav. Esta estructura expresa gráficamente uno de los temas principales en el álbum: la relación solidaria del individuo con sus semejantes.</p> <p>En la segunda escena, con la victoria de Leopold, también su motocicleta cobra mayor protagonismo con respecto al automóvil de la escena previa que pasa a un segundo plano. El corte de este elemento por el margen derecho y la dirección interna de la DP inducen al paso de página y a la continuación de la lectura.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, y de los signos gráficos para expresar movimiento y comunicar sentimientos (alegría, afecto).</p>
<p>IX. Leopold gana en carrera a Max y Gustav: restauración de la carencia (anhelo de un objeto), motocicleta a gran velocidad. Leopold + Gustav y Max / afueras ciudad. X. Transformación de Leopold. Su amistad con Gustav y Max. Reparación de la fechoría y la carencia (soledad). Leopold, Gustav y Max / afueras ciudad.</p>			

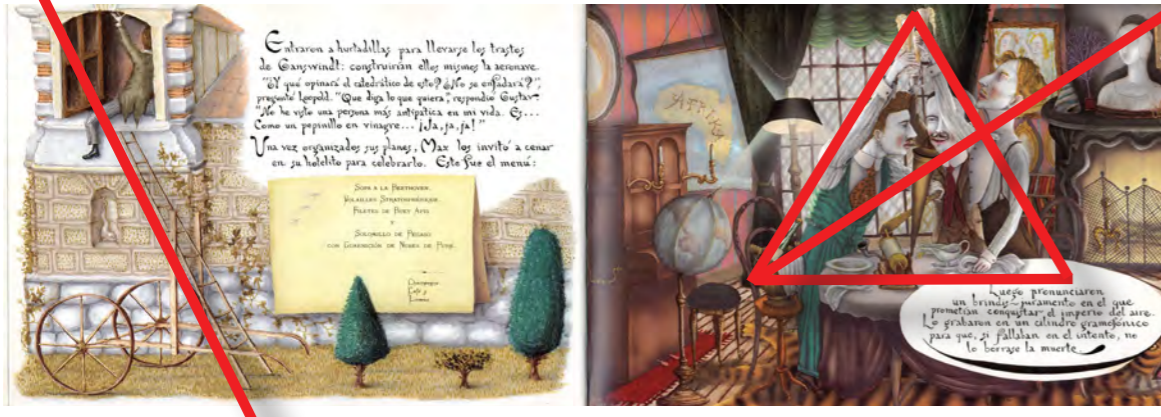

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO					
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO							
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN							
Selección de escenas: personajes y escenarios		ESPACIO REPRESENTADO		DINAMISMO			
		ESTILO GRÁFICO		ELEMENTOS DINÁMICOS			
		Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
		<p>Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Max: lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>Gustav: lenguaje mímico corporal.</p> <p>Figurantes: lenguaje mímico y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base, espacio óptico, mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez, luminosidad y detalle.</p>	<p>En la esquina inferior derecha de la DP se encuentra el centro principal (Leopold, Gustav y Max).</p> <p>Coincidiendo con una de las diagonales, pero desplazado hacia la zona derecha superior respecto del centro geométrico, se encuentra un centro secundario (ponente).</p>	 <p>Bastón de Gustav en dirección oblicua hacia el interior del espacio representado.</p>	<p>El desplazamiento del centro de interés secundario (ponente), muy próximo pero por encima y a la derecha del centro geométrico de la PS impar.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del suelo y del techo, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga, localizado próximo y por debajo del centro de atención. secundario (ponente).</p> <p>Contraste lumínico entre el interior del aula y el exterior, representado por ventanales situados simétricamente respecto del centro de interés secundario.</p>	<p>Alineación de escaleras y gradas.</p>
<p>XI. Leopold, Gustav y Max en la clase de humanidades.</p> <p>Leopold, Gustav y Max / interior aula académica + figurantes.</p>							
		<p>Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold, Gustav y Max: lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>Figurantes: lenguaje mímico corporal.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base y gradientes de profundidad en tamaño, textura, nitidez y detalle. Prioriza las superficies decorativas autónomas y la superposición de planos frente a la ilusión espacial, creando espacio bidimensional. Utiliza patrones de fondo geométricos (biombo y cuadros) y pasa a primer término elementos del fondo, haciendo uso del color, la textura y la superficie plana. Sección de la casa que permite mostrar perspectiva cónica aérea del exterior.</p> <p>En el primer plano se encuentra un elemento sobredimensionado (busto) en comparación con el fondo.</p>	<p>Desplazado hacia la zona superior derecha respecto del centro geométrico de la PS impar se encuentra la principal zona de interés y de mayor tamaño (Leopold, Gustav y Max / tomar té).</p> <p>Otros pequeños centros de interés incluidos en la zona general (las cabezas de los personajes) se encuentran desplazadas pero próximas al centro geométrico de la PS impar o sus diagonales. Sin embargo, un pequeño punto de atención que forma parte de la acción principal (té) coincide con su centro geométrico. Desplazado hacia su izquierda, en el margen inferior de la PS par, el otro centro de atención de menor tamaño (automóvil y figurantes).</p>	<p>-</p>	<p>Tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios: el de la DP, la PS y el de la ilustración.</p> <p>El desplazamiento y la proximidad de los diferentes centros respecto a sus diagonales o al centro geométrico de la PS impar y el punto principal allí localizado (té).</p> <p>Los contrastes cromáticos de tono, utilizando colores complementarios: naranjas y morados. La relación sobredimensionada del busto en relación a los personajes.</p> <p>Oblicuidad en la orientación de algunos elementos que se desplazan de la vertical del formato: sección de pared y contornos de las puertas.</p>	<p>-</p>
<p>XII. Tres amigos toman té en casa de Gustav: situación inicial de prosperidad.</p> <p>Leopold, Gustav y Max / salón recibidor + automóvil + figurantes exterior.</p>							

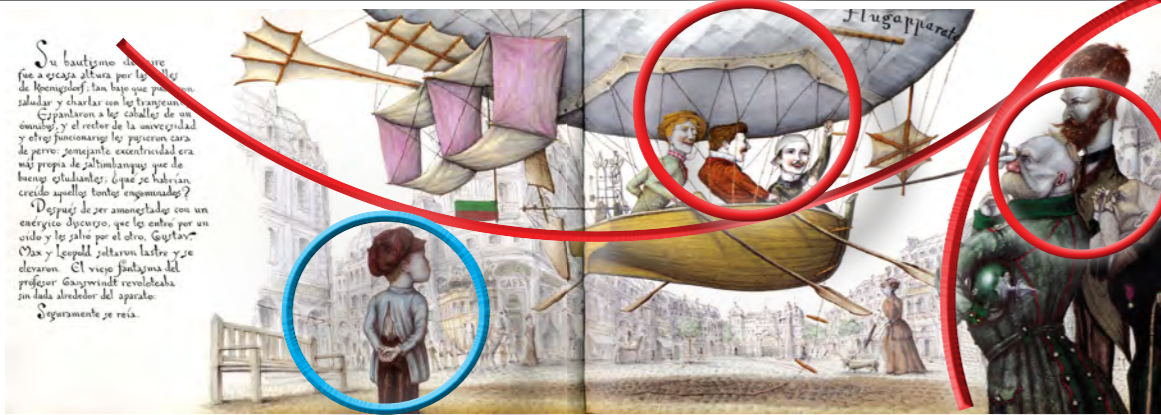



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN			
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO		ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO
	<p>El eje de simetría creado por el espacio de los ventanales se encuentra desplazado a la derecha del eje vertical de la PS, dirección en la que también se encuentra el punto principal de interés (Max, Leopold y Gustav), otorgándole a este un mayor peso visual. Gustav se localiza por encima de sus compañeros, en una posición más estable y pesada, a la derecha y en contacto con el eje horizontal central del formato.</p>	<p>La perspectiva óptica, los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño, destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional descendente y perpendicular al soporte que relaciona a los protagonistas con el personaje aislado del fondo (conferenciante). Esta dirección es reforzada por los ritmos de las alineaciones (escalera y gradas), la dirección representada por el bastón de Gustav y la inducida por su mirada y por la posición de Leopold. Sin embargo, la dirección de la mirada de Max hacia sus compañeros concentra la atención en el punto principal de la escena y crea un vector direccional hacia la esquina inferior derecha del soporte que invita a continuar con la lectura. El elemento (cortina) cortado por el margen derecho, coincidente con el final de la escalera, también induce al paso de página.</p>	<p>Conjunto muy jerarquizado en el que domina el equilibrio dinámico, pues aunque algunas estructuras estáticas que refuerzan el carácter sólido y estable de la institución académica; siendo la descentralización del principal núcleo de atención, los tres protagonistas, el elemento que desestabiliza y dinamiza el conjunto de la DP, en alusión al carácter vivaz y a la juventud que simbolizan. Por otro lado, su mayor peso visual y la localización, por encima del resto de compañeros estudiantes y casi a la altura del profesor conferenciante, refuerzan la actitud de superioridad que Gustav y Max muestran respecto al saber académico y el carácter autodidacta de los mismos. En el conjunto, además, Gustav sigue ostentando el estatus de poder y se ubica por encima de sus dos compañeros, señal de su posición de aristócrata. Este enfrentamiento en la composición, entre elementos estáticos y dinámicos, y la ubicación espacial afianzan gráficamente en el relato uno de sus motivos recurrentes: la figura del héroe moderno ajustado al siglo XIX, trasgresor aunque perteneciente a las clases dirigentes. Las direcciones visuales y la interrupción de la forma en el margen acompañan la dirección de la lectura e invitan a su continuidad. El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para expresar actitudes humanas.</p>
<p>XI. Leopold, Gustav y Max en la clase de humanidades. Leopold, Gustav y Max / interior aula académica + figurantes.</p>			
	<p>El centro de interés (Max y Gustav y Leopold) posee un esquema compositivo triangular inestable, apoyado sobre el vértice, en el que se encaja la figura de Leopold. Gustav se localiza por encima de sus compañeros, ocupa el vértice más alto y la parte superior derecha de la composición. Leopold, en el vértice inferior del triángulo, con su cabeza próxima a la diagonal descendente de izquierda a derecha de la PS impar, adquiere estabilidad y peso respecto a sus dos compañeros.</p>	<p>Los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional descendente y perpendicular al plano del cuadro que desemboca en los personajes aislados del fondo, los figurantes en el exterior, y el automóvil. La orientación y la mirada del busto localizado en el primer plano del interior hacia ellos también refuerza esta dirección. La inclinación de Max está alineada con los elementos del exterior y la cabeza de Gustav, creando una dirección inducida, un vector inclinado, ascendente izquierdadera, próximo a la diagonal de la ilustración. Este vector se refuerza con la dirección de la lectura que se concentra en la charla de los tres protagonistas. La relación entre ellos se plantea gráficamente mediante el esquema compositivo triangular y está jerarquizada por las distintas alturas sobre el soporte y por las direcciones inducidas de sus miradas. En el espacio plano, Leopold mantiene la dirección de su mirada ascendente, hacia la esquina superior derecha del formato. Max y Gustav dirigen sus miradas hacia Leopold y la zona del lector.</p>	<p>Equilibrio asimétrico y dinámico fundamentado en un esquema compositivo triangular, de marcada dirección ascendente hacia la derecha del formato, reforzado por la dirección de lectura y compensado con las direcciones internas y las tensiones provocadas por la colocación de diferentes centros de interés respecto de los centros geométricos o las diagonales de los distintos espacios (el de la DP, la PS y el de la ilustración), los contrastes cromáticos, las relaciones de proporción o la orientación de algunos elementos (sección de pared y contornos de las puertas). La tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios (la DP, la PS y la ilustración) dinamiza la composición.</p>
<p>XII. Tres amigos toman té en casa de Gustav: situación inicial de prosperidad. Leopold, Gustav y Max / salón recibidor + automóvil + figurantes exterior.</p>			

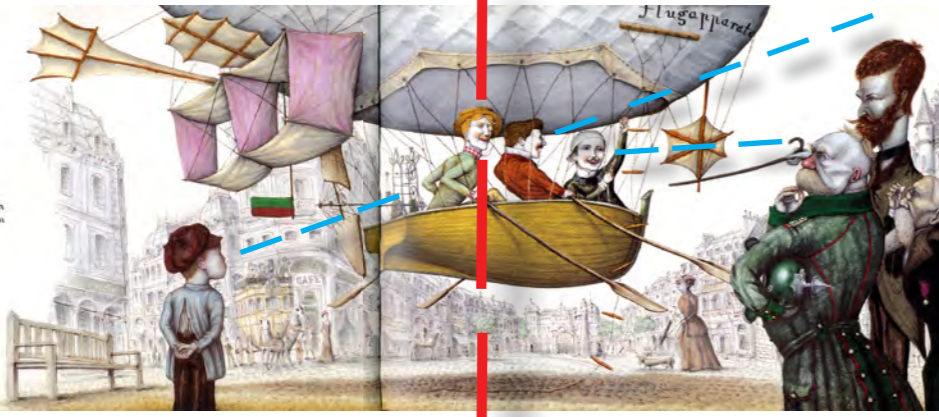
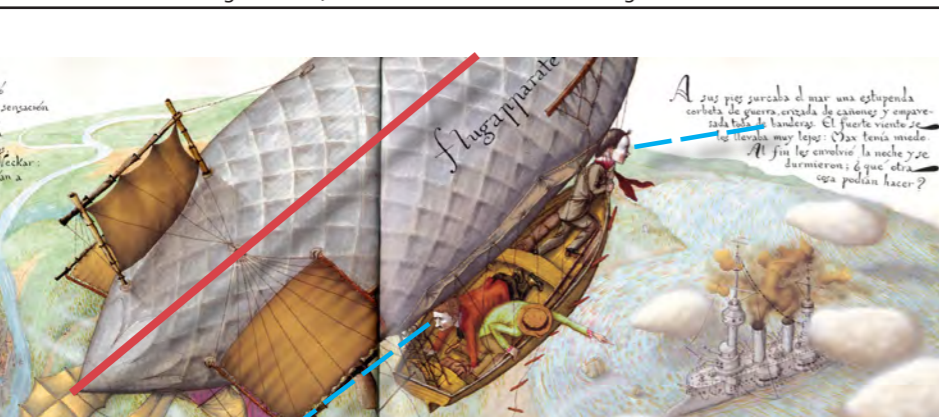
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN					
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO	
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINÁMICOS
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones / Ritmos
 <p>En el gabinete de ingeniería técnica, contemplaron la lámpara—¡el de Edison, que convertía la noche en día! La electricidad, que en su forma natural del rayo destruye todo lo que toca, estaba sometida al servicio de la humanidad.</p> <p>¡Ah! una cátedra experimental de vapor. ¡Siguen los ruidos! ¡La lámpara, funcionando de un modelo inglés que, ¡venido hervor una cacerola, descubrió! La... ¡inventora!</p> <p>Llevarlos de la curiosidad se colaron sin ser vistos en un cuarto trastero lleno de aparatos maravillosos.</p>	<p>XIII/XIV. Personajes: función representativa, estilo descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Leopold, Gustav y Max: lenguaje mimico corporal y facial. Profesores: caricatura, lenguaje mimico corporal y facial. XIII/XIV. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>XIII/XIV. Espacio continuo mediante sección arquitectónica permitiendo la visión simultánea de tres espacios contiguos. El primer plano lo ocupan elementos sobredimensionados en comparación con el fondo y parcialmente omitidos.</p> <p>XIV. Interior aula académica y pasillo: Perspectiva y gradientes de profundidad en tamaño y detalle; superposición de planos.</p> <p>XIV. Cuarto trastero: Línea de base y gradientes de profundidad en tamaño, textura, nitidez y detalle. Aproxima el muro de fondo disminuyendo la profundidad de campo. Prioriza la superposición de planos frente a la ilusión espacial, creando espacio bidimensional. Pasa a primer término elementos del fondo, haciendo uso del color y la textura.</p>	<p>Acumulación de más y mayores puntos de interés en la parte derecha de la DP.</p> <p>Desplazado hacia arriba y levemente hacia la izquierda respecto al centro geométrico de la DP se encuentra un centro de gran tamaño (Profesores).</p> <p>En la PS impar, alineados, otros tres centros importantes de interés (cada uno de los tres protagonistas), uno de los cuales (Max) coincide con el centro geométrico. La continuidad de todos ellos desemboca en la esquina inferior derecha del formato, en un centro secundario.</p>	<p>Mano de profesor hacia la derecha del espacio plano y el interior del espacio representado, en dirección a la entrada del espacio donde transcurre la acción principal.</p> 	<p>Línea de tensión creada por la consecución de elementos con un alto grado de contraste lumínico y cromático (la lámpara y las caras de todos los personajes, los trajes de los protagonistas) respecto al fondo. Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la DP por el contraste en la distribución sobre ella de los centros de interés. El desplazamiento y la proximidad de los diferentes centros de interés respecto a los centros geométricos de la PS impar y la DP.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del suelo y del techo, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga, localizado próximo al eje vertical de la DP.</p>
<p>XIII. Tres amigos visitan el gabinete de ingeniería.</p> <p>XIV. A escondidas entran en un cuarto trastero. Entrada en escena de agresores: profesores. Entrada en escena del mandatario, retrato del Prof. Ganswindt.</p> <p>XIII/XIV. Leopold, Gustav y Max + Profesores + Prof. Ganswindt / interior aulas académicas.</p>					
 <p>El retrato que habían descubierto era el del profesor Hermann Ganswindt, y aquel cuarto pertenecía a un antiguo despacho. Al inspeccionar los papeles, que este Ganswindt fue un hombre sumamente original.</p> <p>Fueron los grandes letrados de una enorme universidad, mayor que el arco de San Antonio! El fin de todo se apartó de los ojos estupefactos.</p> <p>¡Que mala suerte la hubiera podido llevar a la práctica, porque se trataba de un gran científico! Pero ya cuando estaba letrado, ofreció conferencias, vendió libros, como en Koenigsberg, un pequeño donde había sus estudios, e intentó a las autoridades de aquellos principados, en lugar de fondo. Solamente consiguió entrar a trabajar con lo que llamaban "los impresores" de ese distrito.</p> <p>Se recuerda en un marco, pero sin poder la experiencia común a experimentar con experimentos. Después él iba a cualquier un debate interrelacionado con el que vivía a París, y regresaría en el término de cuatro o seis horas; impasible por cualquier de distancia, comprometido en un viaje de acero. Más tarde comenzó los habitantes de Koenigsberg lo denunciaron, y fue asesinado.</p> <p>Los cuatro chicos, más tarde, pero había perdido su plaza de profesor en la universidad. De pronto se unió de hombre y el inventor se vio obligado a desplazarse con sus amigos, cuando los profesores le pagaron, al no poder pagar ya el alquiler de los terrenos de explotación. Pobre por la melancolía.</p> <p>La vida de Ganswindt, trágica y genial, se puso a Leopold, a Max y a Gustav, era el dueño de un nuevo deporte.</p>	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Figurantes: estilo descriptivo.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base y gradientes de profundidad en tamaño, textura, nitidez y detalle. El primer plano lo ocupan elementos superpuestos y sobredimensionados (damas) en comparación con el fondo y en los que prioriza las superficies decorativas autónomas (vestidos de figurantes) frente a la ilusión espacial, creando espacio bidimensional.</p>	<p>Desplazado hacia abajo y hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la PS impar se encuentra el centro de mayor interés (Leopold, Gustav y Max).</p> <p>Desplazado, en el margen derecho de la DP, otro centro de atención de gran tamaño, aunque de menor importancia narrativa (figurantes),</p>	<p>Múltiples direcciones en los brazos de Leopold y Max y mano de Gustav con el dedo índice levantado.</p> 	<p>Oblicuidad en la orientación de algunos elementos que se desplazan de la vertical del formato: árboles.</p> <p>La relación desproporcionada de las damas en relación con los demás personajes.</p> <p>El desplazamiento y la proximidad del principal centro de interés respecto al centro geométrico de la PS impar.</p>
XV. Momento de transición. Leopold, Gustav y Max+ figurantes/ parque público.					


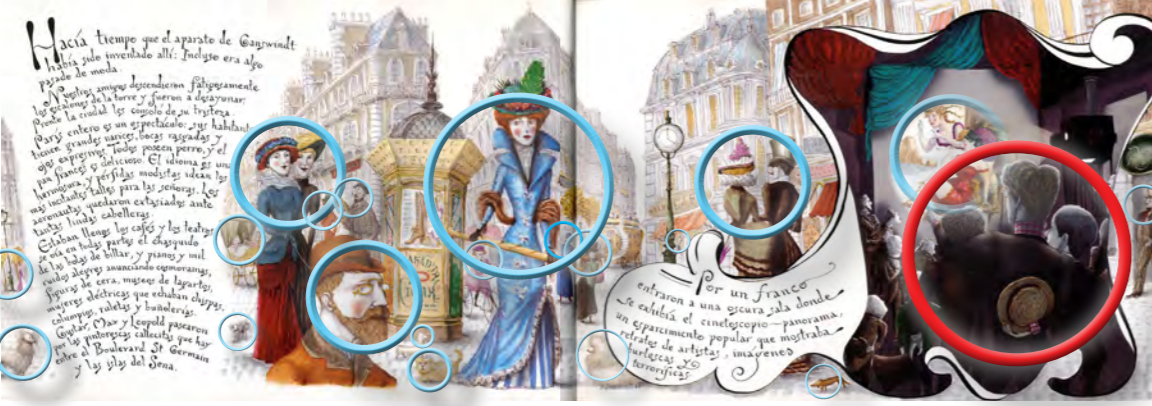

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN			
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO		ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO
 <p>En el gabinete de ingeniería técnica contemplaron la lámpara-jel de Edison, que convertía la noche en día. La electricidad, que en su forma natural del rayo destruye todo lo que toca, estaba controlada allí al servicio de la humanidad.</p> <p>Mucho una cátedra experimental de super. Gustav lo comió la noche fatigante de un momento en la vivienda horrorosa casa de los desahucios.</p> <p>Llevados de la curiosidad se colaron sin ser vistos en un cuarto trastero lleno de aparatos maravillosos.</p>	<p>División de la DP en tres espacios similares pero progresivamente mayores hacia la derecha. También el número de personajes y el interés narrativo aumenta de ese modo.</p> <p>En el segundo espacio se incluyen tres personajes dispuestos casi simétricamente, estables, respecto al eje central vertical de la DP. Sin embargo, la mayor densidad se concentra en el tercer espacio, en la zona inferior derecha del formato, lugar donde desemboca el esquema compositivo de línea quebrada descendente.</p> <p>En el espacio plano, Gustav se localiza por encima de sus compañeros.</p>	<p>Las direcciones de miradas recíprocas entre profesores concentran la atención en el centro de la DP. La perspectiva óptica, los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño destacan los primeros y últimos términos, reforzando el vector direccional perpendicular al soporte. Sin embargo, la dirección de lectura de la imagen está marcada por el trayecto de los principales personajes hacia la derecha del soporte. Ello se subraya con la tendencia hacia la esquina inferior derecha de la DP del esquema compositivo donde las direcciones visuales representadas enlazan las figuras de los tres protagonistas creando una única dirección, quebrada, levemente descendente, izda-dcha. Y también con la dirección descendente de los centros de interés (Gustav, Max y Leopold) y la dirección interna inducida procedente de la mirada de Leopold e, incluso, la del personaje del cuadro (Prof. Ganswindt) que se dirige hacia el lector.</p> <p>En contraste, las direcciones inducidas por las miradas de Gustav y Max van en sentido contrario, hacia la izquierda del soporte.</p> <p>En el espacio de la transgresión los elementos representados en la escena adoptan direcciones oblicuas y cruzadas (X).</p>	<p>La composición acompaña al momento narrado: Tanto la división de la DP, para representar un entorno académico, como la disposición de los elementos del centro (autoridades) se estructuran en una ordenación espacial estática basada en la simetría. Estas estructuras afianzan el carácter sólido y estable de esta institución. Sin embargo, es la asimetría inducida por el otro núcleo de atención y la línea quebrada (los tres protagonistas y el retrato del Prof. Ganswindt) el elemento que desestabiliza y dinamiza el conjunto, en alusión a la transgresión que supone la acción de la escena representada, la intrusión en un espacio vetado para ellos. Nuevamente, el contrapunto entre esquemas dinámicos y estáticos, reafirma gráficamente alguno de los elementos semánticos recurrentes en el relato: el motivo del héroe que trasgrede la estabilidad del orden establecido.</p> <p>La figura de Gustav sigue sobrepasando en altura la de sus compañeros, pero la de Leopold avanza hacia la derecha e incita la continuidad en la lectura: un signo gráfico de la superioridad de estatus del primero y de la gran iniciativa del segundo.</p> <p>Existen diferentes representaciones espaciales en la misma ilustración: mientras que en las dos primeras estancias las direcciones internas convergen en el punto de fuga y refuerzan el vector perpendicular al soporte; el espacio representado que acompaña a la escena de transgresión, más cerrado y denso debido a la escasa profundidad de campo, es acorde a su situación de inquietud.</p>
<p>XIII. Tres amigos visitan el gabinete de ingeniería.</p> <p>XIV. A escondidas entran en un cuarto trastero. Entrada en escena de agresores: profesores. Entrada en escena del mandatario, retrato del Prof. Ganswindt.</p> <p>XIII/XIV. Leopold, Gustav y Max + Profesores + Prof. Ganswindt / interior aulas académicas.</p>			
 <p>El retrato que habían descubierto era el del profesor Hermann Ganswindt, y aquel cuadro pintado en un rincón del gabinete. Al observarlo los tres amigos se quedaron maravillados.</p> <p>Finalmente la teoría de sus amigos se convirtió en una realidad, mejor que el caso de los otros.</p> <p>Los tres amigos se fueron a la escuela, pero se quedaron en la casa de los otros.</p> <p>Los tres amigos se fueron a la escuela, pero se quedaron en la casa de los otros.</p> <p>Los tres amigos se fueron a la escuela, pero se quedaron en la casa de los otros.</p> <p>Los tres amigos se fueron a la escuela, pero se quedaron en la casa de los otros.</p> <p>Los tres amigos se fueron a la escuela, pero se quedaron en la casa de los otros.</p>	<p>El centro de interés (Max y Gustav y Leopold) posee un esquema compositivo triangular irregular, pero está abajo a la izquierda, en la zona más estable del formato. Leopold se localiza por encima de sus compañeros. La localización de este centro de atención a la izquierda de la PS se tensa con el peso visual de la derecha: dos figurantes de gran tamaño, cuya oscuridad y tratamiento de la superficie refuerzan el carácter silueteado que les otorga mayor densidad. En el espacio plano, Leopold se localiza por encima de sus compañeros.</p>	<p>Los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño destacan los primeros y últimos términos, reforzando el vector direccional perpendicular al soporte, desde el interior al exterior de la escena, siendo la zona más próxima la localizada en el extremo derecho de la DP. Esta tendencia a la derecha se compensa con la dirección inducida hacia la izquierda de dos de los figurantes y la mirada al frente, hacia el lector, de otra de ellas. El corte de la mano y el paraguas por el margen derecho induce al paso de página. Las múltiples direcciones representadas mediante los brazos y gestos de los tres protagonistas potencian el vector ascendente reforzado con la dirección de la lectura, centrada en el triángulo y la relación entre ellos, jerarquizada por las distintas alturas sobre el soporte. La dirección de la mirada de Max hacia Gustav concentra la atención en el punto principal de la escena representada.</p>	<p>La escena presenta un momento de acción e iniciativa por parte del héroe que se acompaña por medio de una composición dinámica.</p> <p>La estructura del triángulo subraya nuevamente el tema de la amistad que, por su dinamismo ascendente anticipa el comienzo de la acción venidera. Sin embargo, su localización en el espacio más estable, a la izquierda de la imagen, refuerza la idea de reposo acorde al momento de recreo que presenta la escena. El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para expresar movimiento y comunicar sentimientos (entusiasmo).</p> <p>El corte de la mano y el paraguas por el margen derecho induce a la continuación de la lectura.</p>
<p>XV. Momento de transición. Leopold, Gustav y Max+ figurantes/ parque público.</p>			

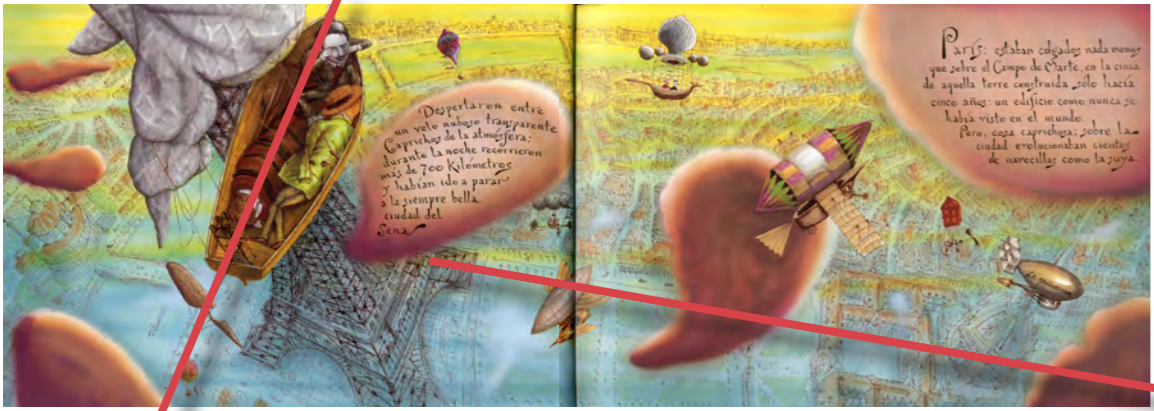

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN					
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO	
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones Ritmos
	<p>XVI-XVII. Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>XVI. Leopold: estilo descriptivo.</p> <p>XVII. Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>XVI-XVII. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>XVI. Línea de base con muros próximo, perspectiva frontal con poca profundidad de campo. Prioriza la superposición de planos frente a la ilusión espacial. Pasa a primer término un elemento sobredimensionado en perspectiva (carta-menú).</p> <p>XVII. Línea de base con muro y ventanal próximos, y gradientes de profundidad en tamaño, textura, nitidez y detalle. Prioriza las superficies decorativas autónomas y la superposición de planos frente a la ilusión espacial, creando espacio bidimensional. Pasa a primer término elementos del fondo, haciendo uso del color y la textura, y resalta ciertas superficies del primero mediante colores y estampados (ropa de Max).</p>	<p>Próximo a la esquina superior izquierda de la PS par, el centro principal de esa escena y, desplazado levemente del centro geométrico, un centro secundario.</p> <p>Desplazado hacia la zona superior derecha respecto del centro geométrico de la PS impar, se encuentra el centro de interés principal (Leopold, Gustav y Max). En su interior, otro centro de menor tamaño (brindis) en el margen superior de la PS, próximo a su eje vertical central.</p> <p>En la DP, los centros de interés se desplazan hacia los extremos izquierdo y derecho del formato y hacia la zona superior.</p>	<p>En la PS impar, direcciones ascendentes de los brazos de los tres personajes.</p> 	<p>La relación desproporcionada de la carta-menú en relación con los restantes elementos de la PS par.</p> <p>El desplazamiento y la proximidad de los principales centros de interés respecto al centro geométrico y del eje vertical de la PS impar.</p> <p>Tensión entre las zonas superior e inferior de la DP por el contraste en la distribución sobre ella de los centros de interés.</p>
<p>XVI. A hurtadillas, se llevan los trastos del científico necesario para la construcción de la aeronave y cenan juntos. Leopold / ventana exterior de edificio.</p> <p>XVII. Principio de la acción: brindan jurando conquistar el imperio del aire. Leopold, Gustav y Max + figurantes / salón hotelito de Max.</p>					
	<p>Max: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Globo de pensamiento.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, textura, nitidez y detalle. Alteración de la percepción de las distancias pasando a primer término pequeños elementos del fondo (lomos de libros), haciendo uso de la temperatura del color y de la superficie plana.</p>	<p>Acumulación de centros en la parte derecha de la PS. Aunque se encuentra parcialmente sobre una de las diagonales de la PS impar, el mayor centro de interés se encuentra desplazado a la derecha de su eje central.</p> <p>Un centro secundario, aunque de gran tamaño, se localiza en la esquina superior derecha.</p>	-	<p>Oblicuidad en la orientación de algunos elementos que se desplazan de la vertical del formato: columnas, alineaciones de libros, escaleras de caracol.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del suelo y del techo, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga, próximo al eje vertical de la PS. Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la PS impar por el desplazamiento y la proximidad del principal centro de interés respecto al eje central del formato.</p> <p>Contraste lumínico entre el interior de la biblioteca y el exterior representado mediante ventanales.</p>
XVIII. Max busca en la biblioteca de la universidad antecedentes históricos. Max / biblioteca.					

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>En la PS par, el desplazamiento hacia la esquina superior izquierda del principal centro de atención lo hace más pesado y se tensa con el elemento sobredimensionado del cuadrante inferior derecho.</p> <p>En la PS impar, el centro de interés (Max, Gustav y Leopold) posee un esquema compositivo triangular regular, apoyado sobre la base, cuyo vértice superior culmina con la acción principal (brindis). Gustav se localiza por encima de sus compañeros y desplazado hacia la zona superior derecha de la composición, reposando la cabeza en la diagonal ascendente de derecha a izquierda del formato.</p>	<p>En la PS par, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la acción de Leopold desde el exterior hacia el interior del espacio representado. Esta dirección en la parte superior del formato se combina con otro vector de dirección producto de la línea oblicua representada por la escalera, que pone en relación el espacio de la ventana con el elemento sobredimensionado de la zona opuesta, inferior derecha de la PS.</p> <p>En la PS impar los gradientes de profundidad y las diferencias de tamaño destacan los primeros y últimos términos, reforzando el vector direccional perpendicular al soporte, desde el interior al exterior de la escena. La dirección de lectura y las representadas mediante los brazos y gestos de los tres protagonistas potencian el vector ascendente. Las direcciones inducidas por las miradas de Max y Leopold concentran la atención en el punto principal de la escena representada.</p>	<p>Espacio muy jerarquizado en la PS par, donde domina el equilibrio dinámico fundamentado en el desplazamiento hacia la esquina superior izquierda del principal centro de atención y hacia el interior del espacio representado, a causa del vector direccional de la lectura. Estas tendencias se equilibran por medio de vectores direccionales internos inducidos por la orientación oblicua (escalera) o la sobredimensión de algunos elementos ambientales (menú).</p> <p>En la PS impar, la escena principal se ordena en base a un equilibrio dinámico, fundamentado en un esquema triangular estable pero con tendencia hacia la derecha, que se compensa con las direcciones de lectura y representadas, de marcado carácter ascendente, y con las direcciones que, como resultado de la representación bidimensional de la profundidad, refuerzan la dirección perpendicular al soporte.</p>	<p>En la PS par, la representación del personaje saliendo de la escena, hacia el fondo del espacio representado, y la sobredimensión del elemento localizado entre el espacio del muro y el elemento (arbol) en primer plano proporcionan a la imagen una atmósfera fantástica y misteriosa que remite a uno de los temas recurrentes del relato: el mundo como escenario y el carácter ambiguo de la realidad.</p> <p>El desplazamiento hacia la esquina superior izquierda del principal centro de atención, contrario al sentido de lectura en occidente, imprime cierto carácter de retroceso a la escena que realza, por contraste, la dirección de avance y el dinamismo de la siguiente.</p> <p>En la PS impar, una vez más, la estructura triangular y la distribución sobre el soporte subrayan el tema de la amistad y la jerarquía de los personajes, destacando la superioridad de Gustav mediante el distanciamiento, la relación entre iguales de Max y Leopold por su proximidad y centralizando a este último, futuro protagonista principal.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para comunicar sentimientos (alegría, entusiasmo). Las direcciones ascendentes de la imagen realzan la acción del brindis y subrayan el optimismo de la escena.</p>
<p>XVI. A hurtadillas, se llevan los trastos del científico necesario para la construcción de la aeronave y cenan juntos. Leopold / ventana exterior de edificio.</p> <p>XVII. Principio de la acción: brindan jurando conquistar el imperio del aire. Leopold, Gustav y Max + figurantes / salón hotelito de Max.</p>				
	<p>El eje de simetría creado por el espacio de los ventanales y la chimenea se encuentra desplazado a la izquierda del eje vertical de la PS, dirección contraria a la que se encuentra el punto principal de interés (Max), tensando a este hacia la izquierda.</p> <p>El centro de interés (Max) posee un esquema compositivo triangular irregular, apoyado sobre la base. Situado en la parte derecha del soporte, más inestable, adquiere mayor peso visual.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte. Esta dirección es reforzada con los ritmos creados por las alineaciones de otros elementos (libros y ventanales) que subrayan además la verticalidad del espacio.</p> <p>La dirección inducida por la mirada de Max concentra la atención en el punto principal de la escena representada.</p>	<p>Espacio muy jerarquizado en el que domina el equilibrio dinámico, pues aunque algunas estructuras responden a una ordenación simétrica, estas se dinamizan por medio de las tensiones derivadas de la representación bidimensional del espacio, el contraste lumínico o el desplazamiento hacia la derecha, del centro principal de interés (Max). Esta tendencia hacia el margen inferior derecho de la imagen, reforzada por la dirección inducida de la mirada del personaje, se tensa con el desplazamiento hacia la izquierda del eje vertical de simetría correspondiente al espacio arquitectónico. También el vector descendente y perpendicular al soporte, constituido por las direcciones internas y de lectura, relaciona entre sí a los elementos más próximos y a los más alejados de la PS.</p>	<p>La composición acompaña al momento narrado: La escena representa un espacio solemne (biblioteca universitaria) organizado mediante estructuras estáticas, simétricas, que refuerzan el carácter sólido y estable de la institución académica; siendo la descentralización del principal núcleo de atención, Max, el elemento que desestabiliza y dinamiza el conjunto de la composición, en alusión al carácter curioso y la actitud de búsqueda que simboliza. El autor también hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para comunicar el talento de este personaje.</p>
<p>XVIII. Max busca en la biblioteca de la universidad antecedentes históricos. Max / biblioteca.</p>				



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>Autoridades: caricatura, estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>Figurantes: estilo descriptivo.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva oblicua y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez y detalle. El primer plano ocupan elementos superpuestos, parcialmente omitidos (autoridades y figurante) y sobredimensionados en comparación con el fondo (figurante paseando a perrito).</p>	<p>Acumulación de centros de interés en la parte derecha de la DP.</p> <p>Desplazamiento hacia la zona superior derecha, respecto del centro de la DP, del punto principal de interés (ascensión en globo de Leopold, Gustav y Max). Las caras de los personajes protagonistas aparecen alineadas y próximas al eje horizontal del formato. La barca se encuentra centrada con el eje vertical central de la ilustración; y su parte delantera muy próxima al centro geométrico de la PS impar. Desplazado, en el margen derecho inferior de la DP, el otro centro importante de atención de gran tamaño (amonestación verbal).</p> <p>Un centro secundario, se localiza entre el eje central de la DP y el de la PS par.</p>		<p>Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la DP por el contraste en la distribución sobre ella de los centros de interés. Tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios: el de la DP, la PS y el de la ilustración.</p> <p>El desplazamiento y la proximidad del punto principal respecto al centro geométrico de la DP o la PS impar.</p> <p>La relación de proporción entre los elementos de delante, algo sobredimensionados, y los del fondo.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad de los edificios, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga situado debajo del principal centro de interés.</p> <p>Contraste lumínico y cromático entre el margen derecho inferior de la DP, de mayor densidad y oscuridad, y el resto de la ilustración.</p>	-
<p>XIX. Publicidad de la hazaña-espectáculo: Bautizan el artefacto, <i>Flugapparaten</i> en la ciudad de Koenigsdorf, saludando a los transeúntes y en presencia de las autoridades, futuros agresores que les amonestan verbalmente. Victoria sobre el agresor: Gustav, Max y Leopold se elevan. Leopold, Gustav y Max + autoridades + figurantes / calles de la ciudad de Koenigsdorf.</p>						
	<p>Personajes: función representativa, descriptivo y expresivo, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Max: lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>Gustav: lenguaje mimico corporal.</p> <p>Leopold: lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva aérea y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez y detalle. El primer plano ocupan elementos superpuestos, sobredimensionados y parcialmente omitidos (el globo y los personajes principales) en comparación con el fondo.</p>	<p>Desplazamiento progresivo hacia la derecha y hacia la zona superior, respecto del eje central de la DP, de los dos centros de interés principales (Gustav y Max/Leopold), situados cada uno de ellos en una de las diagonales del formato. Sin embargo, el globo si se encuentra dividido a la mitad por el eje vertical central de la DP.</p> <p>Un centro secundario, se localiza en la esquina inferior izquierda de la DP.</p>		<p>El desplazamiento y la proximidad de los dos puntos de interés principales (Gustav y Max / Leopold) respecto a sus diagonales o al centro geométrico de la DP.</p> <p>Oblicuidad en la orientación de algunos elementos que se desplazan de la vertical del formato: edificios de la ciudad o estructuras de la aeronave.</p>	Alineación de nubes desde el margen inferior de la PS impar hacia la zona media de su margen derecho.
<p>XX. Desplazamiento por los aires: La nave asciende y viaja en el espacio aéreo. Leopold, Gustav y Max / ciudad de Koenigsdorf desde el cielo.</p>						

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
 <p>Su bautismo del aire fue a orillas de la calle de Königsdorf, tan bajo que pudieron saltarlo y charlar con los transeúntes. Espantaron a los caballos de un carruaje y el ruido de la navegación y otros fonemas los hicieron cara de perro; semejante excentricidad era muy propia de Zerkowitz que de tiempo en tiempo, desde se habían crecido aquellos fondos, se movían. Después de ser amonestado con un energético discurso, que lo entorpeció por un lado y lo salvó por el otro, Gustav, Max y Leopold saltaron lastre y se elevaron. El viaje finaliza del profesor Zerkowitz revoloteaba por los alrededores del aparato. Siguió volando se veía.</p>	<p>La parte visible de la aeronave se encuentra en la mitad superior del formato y centrada respecto al eje vertical de la ilustración, lo que le procura cierta estabilidad; pero la barca con los personajes protagonistas está alineada con el eje horizontal del formato y desplazada hacia la derecha, aumentando su peso visual. La localización de otro centro de atención (agresores) en la esquina inferior derecha de la DP, mediante figuras de gran tamaño, cuya oscuridad y tratamiento de la superficie refuerzan el carácter silueteado que les otorga mayor densidad, tensa la composición hacia la parte inferior derecha; y el aislamiento del figurante en la parte inferior de la izquierda, compensa ambos.</p>	<p>El contraste de estilos gráficos en la representación de los diferentes elementos escénicos, variando entre el estilo expresivo y el descriptivo, la perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria del globo, hacia la zona superior de la escena, hacia el espacio en blanco de la página subrayado por las direcciones inducidas por las miradas de un figurante (niño) y uno de los protagonistas (Max). Sin embargo, las miradas de los agresores, y la dirección representada por el bastón de uno de ellos crean una dirección contraria, desde el margen derecho hacia la izquierda del espacio representado. Las miradas recíprocas de éstos con Gustav y Leopold concentran la atención en el punto principal de la escena representada. El personaje cortado por el margen derecho induce al paso de página. La sección del globo por el margen superior incita a completarlo y arrastra la mirada hacia la zona superior.</p>	<p>En base a una disposición espacial de los elementos próxima a la simetría axial, estructurada en torno a un eje vertical en el que se localiza el principal centro de interés de esta escena (globo y protagonistas) y dos elementos secundarios (espectador y agresores) a sus lados, se construye un equilibrio asimétrico. La tendencia hacia el margen derecho de la DP se corrige mediante el aislamiento de un elemento de menor tamaño localizado en la parte inferior de la izquierda (niño). La combinación de vectores direccionales muy diversos dinamiza la composición, alternando la dirección de la lectura (hacia la zona superior derecha) a la que acompañan algunas direcciones inducidas (miradas de niño y Max), con otras direcciones que son contrarias a ellas (agresores) y dirigen la atención hacia la izquierda. La tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios (la DP, la PS y la ilustración) dinamiza la composición.</p>	<p>La ordenación en base a una estructuración estática, cercana a la simetría, que deriva en una composición dinámica en la que domina un vector de avance ascendente donde una gran masa (globo) se dirige por el espacio en blanco hacia la esquina superior derecha de la DP, refuerza la acción narrativa (la hazaña de ascender). La localización del globo y la barquilla sobre la zona superior del formato y su sección superior por el margen infieren grandeza y sensación de grandiosa elevación al mismo, acompañando así al momento narrado. El contrapeso compositivo que supone la representación del agresor, en cuanto a situación, direcciones y contraste lumínico, refuerza la solidez y el estatismo de este colectivo de autoridades y expone gráficamente la oposición al héroe que narra la escena. El corte de uno de ellos por el margen derecho induce a la continuación de la lectura. El lenguaje mimico, corporal y facial, comunica el carácter y actitud de los distintos personajes, siendo más exagerado en la expresión anatómica del agresor.</p>
<p>XIX. Publicidad de la hazaña-espectáculo: Bautizan el artefacto, <i>Flugapparat</i> en la ciudad de Königsdorf, saludando a los transeúntes y en presencia de las autoridades, futuros agresores que les amonestan verbalmente. Victoria sobre el agresor: Gustav, Max y Leopold se elevan. Leopold, Gustav y Max + autoridades + figurantes / calles de la ciudad de Königsdorf.</p>				
 <p>La nave subió y subió, invadiendo una sensación de vértigo y embriaguez, a su tripulación. Alajo se veía la ciudad como un juguete. A la izquierda, la influencia de los ríos Reno y Mosar más allá, al ancho Rheno, el separaron a la luna? ¿Había hombres allí? Evidentemente, pero a las peligras cosas eléctricas que hay en la nube; el espacio aéreo es tranquilo. Pero habían perdido el control.</p> <p>A sus pies parecía el mar una estúpida carabela de guerra armada de cañones y empavesada bajo banderas. El fuerte viento de la noche muy lejor: Max tenía miedo. Al fin se envolvió la noche y se durmieron; ¿que otra cosa podían hacer?</p>	<p>El gran tamaño de la principal zona de atención (ascensión en globo de Gustav, Max y Leopold) y la superficie texturada del globo, le imprimen densidad y un gran peso visual al conjunto. Dentro de la escena, los personajes, centro de atención principal, se encuentran a la derecha y por debajo de la zona del globo, adquiriendo más peso todavía que éste. La máxima estabilidad, localizada en el cuadrante inferior izquierdo, la asume la ciudad de Königsdorf y el globo se dirige hacia el espacio del formato más inestable.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte, que en el espacio representado supone la dirección arriba-abajo, cielo-tierra. Esta dirección se subraya mediante la dirección representada del dedo de Gustav que, en el espacio plano dirige la atención hacia la esquina inferior derecha del soporte, induciendo al paso de página. El ritmo producido por otros elementos (alineaciones de nubes) también refuerza la dirección descendente izquierda-derecha. Su interrupción por el margen induce el paso de página. La acción de ascensión del globo se refuerza con la dirección inducida por la orientación del globo, muy próxima a la de la diagonal ascendente de izquierda a derecha de la PS. Esta dirección es reforzada por la mirada de Leopold, también hacia la derecha del soporte, y opuesta a la de Max, en dirección descendente hacia la izquierda. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de ascensión del globo, abajo-arriba, y hacia la zona superior de la escena.</p>	<p>Equilibrio dinámico resultado de un espacio muy jerarquizado. Aunque centrado en la DP, el principal centro de atención posee una marcado vector direccional ascendente hacia la zona derecha del formato, fomentado por la dirección de lectura y la inducida por la mirada de Leopold. Sin embargo, dicha tendencia se tensa con otros vectores direccionales opuestos al del globo o perpendiculares al formato: la dirección representada por la mano de Gustav, la inducida por la mirada de Max o la marcada por los ritmos descendentes (nubes). El vector perpendicular al soporte relaciona entre sí a los elementos más próximos y a los más alejados, equilibrando así la tendencia hacia la zona superior derecha que marca el elemento principal.</p>	<p>El vector direccional ascendente hacia la zona superior y la derecha, menos estable del formato, concuerda gráficamente con el momento de desplazamiento, avance y ascensión del globo. La localización del globo y la barca sobre la zona alta del formato, con su parte delantera seccionada por el margen superior de la página, infieren grandeza y sensación de elevación y avance al mismo, acompañando así al momento narrado. La mirada ascendente de Leopold y la descendente de Max, también fortalecen sus actitudes: de avance y arrojo en el caso de Leopold, de retroceso y temor en el de Max. La interrupción del ritmo en dirección descendente provocado por las nubes y la dirección representada por el dedo de Gustav inducen a la continuación de la lectura. El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para comunicar los sentimientos (recelo, sorpresa, entusiasmo) y actitud de los distintos personajes.</p>
<p>XX. Desplazamiento por los aires: La nave asciende y viaja en el espacio aéreo. Leopold, Gustav y Max / ciudad de Königsdorf desde el cielo.</p>				


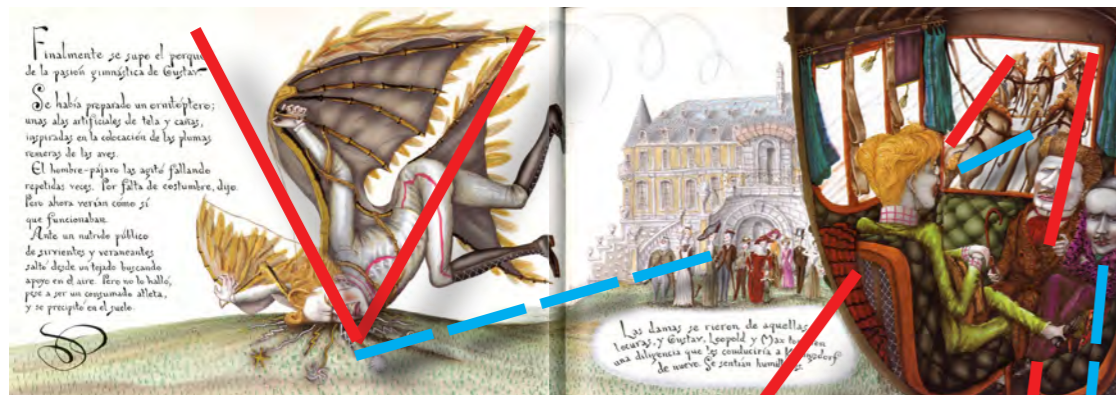
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN					
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO	
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones
	<p>Personajes: función representativa de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Max: lenguaje descriptivo, mímico corporal. Gustav: lenguaje descriptivo, mímico corporal. Leopold: lenguaje descriptivo y expresivo, mímico corporal y facial. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva aérea y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez y detalle. Alteración de la percepción de las distancias pasando a primer término superficies del fondo (espacio superior en tonalidad amarilla), haciendo uso de la saturación y luminosidad del color y de la superficie plana. El primer plano lo ocupan elementos superpuestos (el globo y los personajes principales) y parcialmente omitidos.</p>	<p>En la mitad superior, tocando el margen y centrado respecto al eje vertical de la PS par, se encuentra el centro de interés principal (Leopold, Gustav y Max). Acumulación progresiva hacia la derecha y de manera descendente desde la mitad superior del eje central de la DP hacia su esquina inferior, de varios centros de interés secundarios (globos aerostáticos). Dos de ellos se encuentran muy próximos al centro geométrico de la DP y al de la PS impar.</p>	-	<p>Oblicuidad en la orientación de algunos elementos que se desplazan de la vertical del formato: cordaje del globo, torre y edificios. Los contrastes cromáticos en saturación y luminosidad entre la zona superior y el resto de la imagen. El desplazamiento y la proximidad del punto principal respecto al centro geométrico de la PS par. El desplazamiento y la proximidad del punto principal respecto al centro geométrico de la PS par. El desplazamiento y la proximidad de los puntos secundarios respecto de los centros geométricos de la DP y la PS impar.</p>
<p>XXI. Despertando sobre la ciudad de París, donde el sueño de inaugurar la aeronáutica les es arrebatado: el aparato de Ganswindt era algo pasado de moda, la carencia no es restituida. Leopold, Gustav y Max / Desde el cielo, en París.</p>					
	<p>XXII-XXIII. Personajes: función representativa de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. XXII. Figurantes: estilo descriptivo. XXIII. Leopold y Max: estilo descriptivo. Gustav: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal. Figurantes: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal. XXII-XXIII. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>XXII. Espacio óptico, mediante perspectiva oblicua y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez y detalle. El primer plano lo ocupan elementos superpuestos y sobredimensionados en comparación con el fondo. XXIII. Gradientes de profundidad en tamaño, nitidez y detalle. Prioriza las superficies autónomas y la superposición de planos frente a la ilusión espacial, produciendo espacio bidimensional. Pasa a primer término elementos del fondo (pantalla y cortinas) haciendo uso del color y la textura, y resalta ciertas superficies del primero (canotier de Gustav).</p>	<p>Desplazado, en la esquina derecha inferior de la DP, el centro importante de atención (Leopold, Gustav y Max). Repartidos por el resto del formato numerosos centros secundarios, algunos de ellos muy próximos al centro geométrico de la DP, la PS o la ilustración.</p>		<p>Tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios: el de la DP, la PS y el de la ilustración. El desplazamiento y la proximidad del punto principal y de algunos secundarios respecto al centro geométrico de la ilustración, de la DP y la PS impar. Contraste lumínico y cromático entre la zona derecha de la DP, de oscuridad y penumbra, y el resto de la ilustración. La relación de proporción entre los elementos anteriores, algo sobredimensionados, y los del fondo. La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad de los edificios, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga.</p>
<p>XXII. Visitando la ciudad de París. Figurantes / en las calles de París. XXIII. Presenciaron la exhibición del cinetoscopio-panorama. Leopold, Gustav y Max+figurantes /en un cinetoscopio de París.</p>					





ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La máxima estabilidad, localizada en el cuadrante inferior izquierdo, la asume la base de la torre. El centro de atención principal (globo) se localiza en la zona superior izquierda del soporte, más estable que la derecha, lo que disminuye su peso visual.</p> <p>En el espacio plano, Leopold se localiza por encima de sus compañeros.</p>	<p>El contraste de estilos gráficos en la representación de los diferentes elementos escénicos, variando entre el estilo expresivo y el descriptivo, junto con la perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte, que en el espacio representado supone la dirección arriba-abajo, cielo-tierra.</p> <p>La posición de la barca y su situación en la zona superior del soporte crean una dirección interna, un eje casi vertical. Sin embargo, esta dirección contrasta y es casi perpendicular respecto a los vectores de dirección producto del ritmo (nubes) y de la alineación progresiva hacia la derecha y de manera descendente hacia la esquina inferior de la DP, de varios centros de interés secundarios (globos aerostáticos) y de otras direcciones inducidas (cuadrícula de las calles y mancha amarilla del cielo).</p> <p>Este vector direccional y la sección de las nubes por el margen derecho inducen el paso de página.</p>	<p>Espacio muy jerarquizado en el que el peso de la izquierda y el vector perpendicular al soporte que marca la dirección arriba-abajo (cielo-tierra) compensan la tendencia descendente hacia la esquina inferior derecha de la DP producido por el ritmo de las nubes y el resto de direcciones internas.</p>	<p>La composición acompaña al momento narrado: La ubicación del globo y la barca en la zona izquierda, más estable, del formato y su orientación suprimen de este elemento el movimiento de avance presente en las escenas anteriores. Sin embargo, su localización en la parte superior y seccionado por el margen mantiene la impresión de elevación del mismo, acompañando así al momento narrado en el que el globo queda varado, colgado en las alturas. Son el resto de direcciones internas, debidas en parte al resto de globos aerostáticos, y el ritmo de las nubes los que proporcionan movimiento a la imagen, evidenciando más aún el estancamiento de los protagonistas. A su vez, la dirección descendente que estos elementos imprimen a la composición conjugan bien con el desencanto.</p> <p>El vector direccional, hacia la derecha, y la sección de algunos elementos por el margen en esa dirección inducen a la continuación de la lectura.</p> <p>El lenguaje mimico, corporal y facial transmite el estado anímico de los personajes.</p>
<p>XXI. Despertando sobre la ciudad de París, donde el sueño de inaugurar la aeronáutica les es arrebatado: el aparato de Ganswindt era algo pasado de moda, la carencia no es restituida. Leopold, Gustav y Max / Desde el cielo, en París.</p>				
	<p>La localización de un importante centro de atención (Leopold, Gustav y Max en un cinetoscopio de París) en el extremo derecho de la DP, más inestable, le procura mayor peso visual a esta escena.</p> <p>Por otra parte, este centro de interés posee un esquema compositivo triangular muy estable, apoyado sobre la base, en cuyo vértice superior se sitúa Gustav. Las figuras de gran tamaño, los contrastes lumínicos y cromáticos, y el tratamiento de la superficie que refuerza el carácter silueteado, otorgan mayor densidad a esta zona, atrayéndola al primer plano y tensando así el resto de la composición de la DP.</p>	<p>El contraste de estilos gráficos en la representación de los diferentes elementos escénicos, variando entre el estilo expresivo y el descriptivo, junto con la perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte que, en el interior de la viñeta, relaciona a los espectadores del espectáculo con la proyección.</p> <p>En la PS impar, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la acción de los personajes, dirigida hacia el interior de la escena. Este vector es reforzado por la dirección representada mediante el dedo de Gustav, indicando a la pantalla en el fondo del espacio representado.</p> <p>Las direcciones inducidas por las miradas de los figurantes en la representación de las calles de París son muy variadas y no se ajustan a un único vector direccional.</p> <p>Las direcciones inducidas por las miradas de los protagonistas de la pantalla crean un vector direccional hacia la izquierda del soporte que reconduce la dirección de lectura de la viñeta.</p> <p>Las direcciones visuales y la interrupción de la forma en el margen derecho invitan al paso de página.</p>	<p>Equilibrio dinámico resultado de un espacio muy jerarquizado: la notable diferencia de peso y movimiento entre las zonas izquierda y derecha de la DP, provocada por la acumulación e importancia de los elementos en el extremo derecho del formato y por la diferencia entre los esquemas compositivos de ambas zonas, se compensa con las direcciones inducidas de sentido contrario que parten del fondo del espacio interior (las miradas de las protagonistas de la pantalla).</p> <p>La combinación del vector dominante de la DP con las numerosas direcciones inducidas dinamiza la composición.</p> <p>La tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios (la DP, la PS y la ilustración) dinamiza la composición.</p>	<p>La composición acompaña al momento narrado: la mayor parte de la imagen presenta un espacio exterior (las calles de París) colmado de elementos y de direcciones que no se ajustan a un único vector direccional. Ello contrasta con la escena en el interior de la viñeta, de estructura compositiva más estable y con un marcado vector direccional orientado al fondo del espacio representado. Este cambio sustancial entre una estructuración dinámica y estática del espacio se ajusta al contraste entre el bullicio de las calles y el silencio atento del cinetoscopio.</p> <p>Una vez más se produce la descentralización sobre la imagen y el formato del principal núcleo de atención, los tres protagonistas, que desestabiliza el conjunto de la escena, en alusión al carácter vivaz y a la juventud que simbolizan. Los dos espacios representados en la ilustración y diferenciados en interior y exterior, se relacionan por medio de las direcciones inducidas por las miradas de las protagonistas en pantalla.</p> <p>La estructura triangular y la ubicación en ella de cada personaje subrayan el tema de la amistad y la jerarquía entre ellos, destacando la superioridad de Gustav, sobresaliente respecto a Max y Leopold, quienes mantienen una relación espacial similar de iguales.</p> <p>El lenguaje mimico, corporal y facial, expresa actitudes humanas.</p> <p>El corte de la imagen por el margen derecho y las direcciones internas inducen a la continuación de la lectura.</p>
<p>XXII. Visitando la ciudad de París. Figurantes / en las calles de París. XXIII. Presenciaron la exhibición del cinetoscopio-panorama. Leopold, Gustav y Max+figurantes /en un cinetoscopio de París.</p>				



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	DESCRIPTIVO					
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINÁMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño y nitidez: El primer plano lo ocupan elementos sobredimensionados en comparación con el resto.</p>	<p>Acumulación de centros en la parte derecha de la PS. Una zona principal (retorno) desplazada hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la PS impar. En su interior, otros tres centros de menor tamaño (cabezas de Leopold, Gustav y Max) que, si bien están a diferentes alturas y distancias del eje vertical de la PS, se encuentran equidistantes de su centro geométrico. El eje vertical de la PS coincide con el lateral de uno de los personajes (Gustav).</p>	-	<p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del camino, genera cierta tensión en la dirección de las líneas que convergen en el punto de fuga situado en el eje central de la PS impar. El desplazamiento y la proximidad o equidistancia de los puntos principales respecto al centro geométrico de la PS par. La relación de proporción entre los personajes protagonistas de delante, algo sobredimensionados, y los elementos del fondo.</p>	<p>Alineación de árboles. Alineación de nubes en la zona superior y en dirección horizontal.</p>
<p>XXIV. Retorno: regresan a pie a casa; mediación, momento de transición: Por el camino piensan una mejor solución para los problemas del vuelo. Leopold, Gustav y Max / en el camino.</p>						
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>Figurantes: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base, perspectiva y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez, textura y detalle.</p> <p>En algunas zonas prioriza la superposición de planos frente a la ilusión espacial, creando espacio bidimensional.</p> <p>Pasa a primer término elementos del fondo (bandera), haciendo uso del color y resalta ciertas superficies del primero mediante colores y estampados (ropa de Leopold y Max).</p>	<p>Desplazada, en el cuadrante derecho inferior de la DP y muy próxima a su centro geométrico, la principal zona de atención (Leopold, Gustav y Max). Repartidos por el resto del formato numerosos centros secundarios (bañistas), algunos de ellos muy próximos al centro geométrico de la DP, la PS o la ilustración. Se distribuyen desde la esquina superior izquierda de la DP hasta el punto medio del su margen derecho.</p>	-	<p>El desplazamiento y la proximidad de los puntos secundarios o de la zona principal de interés al centro de la DP o de cada una de las PS.</p> <p>La relación de proporción entre los personajes protagonistas de delante, algo sobredimensionados, y los elementos del fondo.</p>	<p>Alineación de postes verticales desde la zona izquierda de la DP hasta otra zona próxima al centro geométrico de la PS impar, desembocando junto a la zona principal de interés.</p>
<p>XXV. El héroe de vacaciones en la galería balnearia. Leopold, Gustav y Max / en la orilla del mar.</p>						

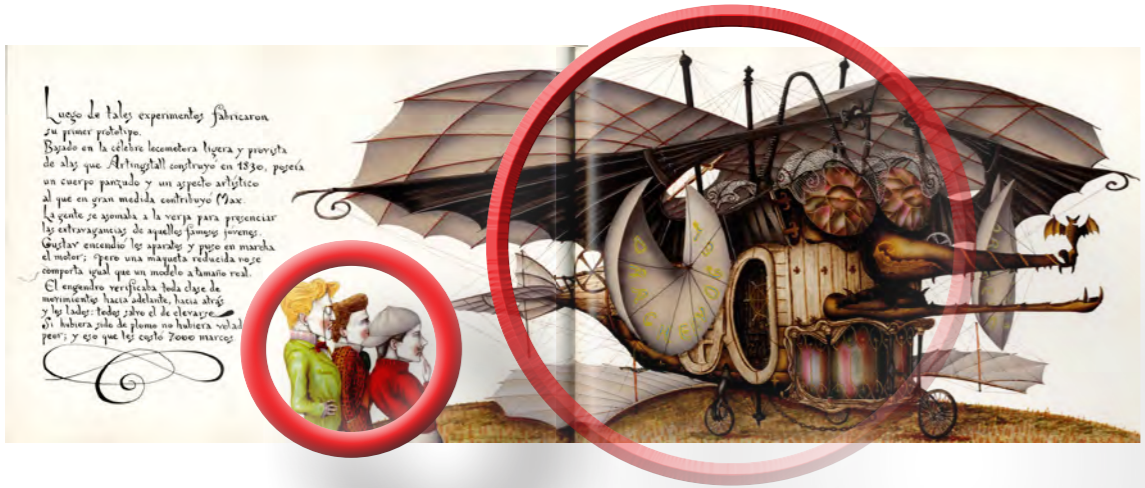

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La simetría y horizontalidad de la forma contenedora, centrada en el formato de la PS impar, se descompensa por medio de la asimetría en el reparto de personajes de la escena interna, levemente desplazados de la vertical hacia la izquierda. Sin embargo, el contraste lumínico, producto de la oscuridad del traje que lleva el personaje a la derecha del eje (Leopold), compensa dicha asimetría y le otorga a este mayor peso visual.</p> <p>El centro de interés que engloba los rostros de los protagonistas posee un esquema compositivo triangular muy estable, dominado por la posición de uno de ellos (Gustav).</p>	<p>El contraste de estilos gráficos en la representación de los elementos escénicos, variando entre el estilo expresivo y el descriptivo, junto con la perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, produciendo el vector direccional perpendicular al soporte, interior-exterior de la viñeta. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de los personajes, también perpendicular al plano del cuadro y hacia el exterior de la escena y del espacio representado. Ello se ve reforzado por las direcciones inducidas de las miradas de Gustav y Max, lanzadas fuera de la viñeta en dirección descendente, hacia el centro o la esquina izquierda inferior de la PS. En contraposición, la mirada de Leopold hacia la zona más inestable, la esquina superior derecha, produce una dirección ascendente y paralela al plano del cuadro, en el interior del espacio representado.</p>	<p>Si bien la escena principal se inscribe y ordena en base a una estructuración bastante estable, próxima a la simetría, fundamentada en un eje central (Gustav) y dos elementos semejantes a ambos lados (Max y Leopold), el conjunto de la imagen presenta un equilibrio dinámico y asimétrico originado en la tendencia hacia la izquierda de dos de estos personajes respecto del eje central de la forma contenedora (óvalo).</p> <p>La oposición entre las direcciones inducidas por las miradas de los protagonistas (hacia el exterior y descendente a la izquierda y hacia el interior y ascendente a la derecha) dinamiza la composición.</p>	<p>Frente al dinamismo de la escena anterior, el regreso representado por medio de un camino, en un entorno tranquilo, adopta un esquema sencillo y muy equilibrado en la disposición, casi simétrica y frontal, de los personajes y de los elementos ambientales. No obstante, los tres protagonistas provocan una asimetría causada por sus desplazamientos respecto del eje vertical y por las direcciones internas o representadas que generan. Mientras que Max y Gustav se desplazan y dirigen sus miradas hacia la zona inferior izquierda del espacio plano y fuera del representado, Leopold, con mayor peso visual, dirige su atención en dirección opuesta, hacia la zona superior derecha del espacio plano, muy inestable, y el interior del representado.</p> <p>Esta estructura interna acompaña el momento narrado y se anticipa a los futuros. Se sigue manteniendo la estructura triangular estable para los tres protagonistas, representación gráfica de su amistad, y la jerarquización entre ellos, destacando la superioridad de Gustav. Sin embargo, se desestabiliza hacia la zona inferior izquierda y fuera de la escena, en señal de retroceso y pesimismo, aludiendo al futuro rechazo de la aventura por parte de Max y Gustav; y se compensa hacia la zona superior derecha, en dirección de avance, ascenso y optimismo, en alusión a la tenacidad constante y la solidez de Leopold que permanece en la escena y no abandona la empresa de volar. El contraste entre esquemas dinámicos y estáticos o direcciones de avance y retroceso, ascendentes y descendentes, manifiestan gráficamente alguno de los motivos reiterados del relato: las posiciones encontradas adoptadas frente a los cambios y la aventura y la condición especial de algunos personajes visionarios que guiados por la esperanza de alcanzar su fantasía, sacrificaron la amistad y permanecieron fieles a su sueño de volar.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para expresar actitudes (abandono, decepción, fortaleza) y sentimientos (esperanza).</p>
<p>XXIV. Retorno: regresan a pie a casa; mediación, momento de transición: Por el camino piensan una mejor solución para los problemas del vuelo. Leopold, Gustav y Max / en el camino.</p>				
	<p>La localización del centro de atención principal (Leopold, Gustav y Max) en el extremo derecho de la DP, más inestable le procuran mayor peso visual en el conjunto de la escena. Las figuras de gran tamaño y el dinamismo plástico de las formas producto del contraste de valor y de las líneas curvas (bañador de Leopold), atraen esta zona al primer plano, tensando el resto de la composición de la DP.</p> <p>Este centro de interés posee un esquema compositivo triangular, apoyado sobre la base, cuyo vértice superior culmina en Gustav, situado por encima de sus compañeros.</p>	<p>Los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional desde el interior al exterior de la escena, siendo la zona más próxima la localizada en el extremo inferior de la DP. Esta tendencia a la derecha la refuerzan la línea descendente de la orilla y la orientación y trayectoria de algunos figurantes o de los protagonistas (salto de Gustav) o las direcciones inducidas de las miradas de algunos espectadores localizados en la PS par. Las direcciones inducidas por las miradas de dos de los protagonistas son diferentes: de retroceso la de Max y vertical la de Leopold.</p> <p>Las direcciones inducidas por las miradas de los figurantes en la representación de la galería balnearia son muy variadas y no se ajustan a un único vector direccional.</p>	<p>Equilibrio dinámico donde la notable diferencia de peso entre las zonas izquierda y derecha de la DP, provocada por la acumulación e importancia de los elementos en el extremo derecho del formato, se compensa por la disposición progresiva de abundantes figurantes y la variedad en las direcciones inducidas por sus miradas.</p> <p>Su presencia, además de dinamizar la composición, crea un vector direccional que relaciona y tensa las zonas más alejadas de la izquierda con el primer plano a la derecha. La mirada de retroceso de Max y la vertical de Leopold, anclan al suelo su figura, también colaboran en conseguir el equilibrio.</p>	<p>La imagen presenta elementos y direcciones que reconducen la mirada hacia diversos puntos del formato, reforzando así el ambiente bullicioso y lúdico del momento. Sin embargo, la situación del núcleo principal de interés, de estructura compositiva más estable, y la orientación común de algunas direcciones genera un marcado vector dirigido hacia la derecha de la escena, que anuncia el comienzo de la acción venidera e induce a la continuación de la lectura.</p> <p>Una vez más se produce la descentralización extrema sobre la imagen del principal núcleo de atención, los tres protagonistas, que desestabiliza el conjunto de la escena, en alusión al carácter vivaz y a la juventud que simbolizan.</p> <p>La estructura triangular y la distribución en el soporte subrayan el tema de la amistad y la jerarquía de los personajes, destacando la superioridad de Gustav respecto a Max y Leopold.</p> <p>El lenguaje mimico, corporal y facial, expresa actitudes humanas.</p>
<p>XXV. El héroe de vacaciones en la galería balnearia. Leopold, Gustav y Max / en la orilla del mar.</p>				

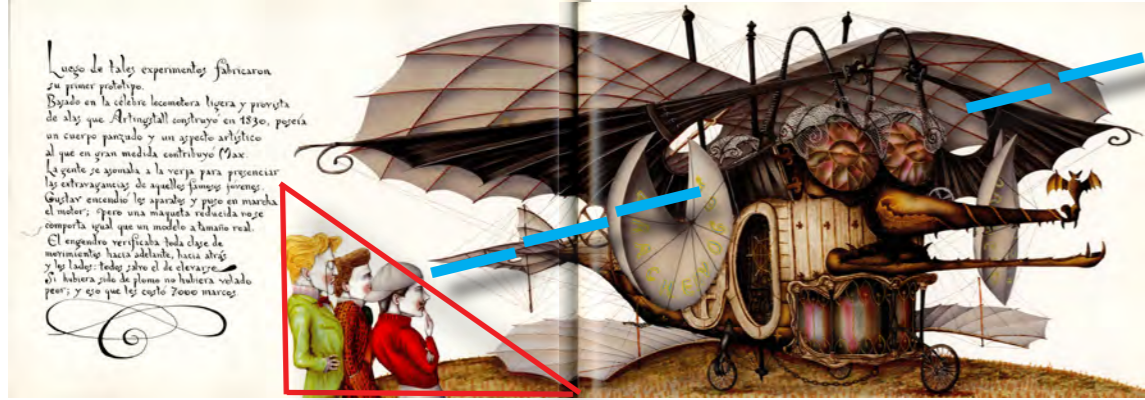

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN					
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO	
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINÁMICOS
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones Ritmos
	Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Leopold y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Gustav: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Recurso gráfico cinético que representa el movimiento mediante la repetición de la pierna.	Espacio continuo conjugando la representación del espacio óptico (mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez, textura y detalle), la representación de estructuras tridimensionales de un mismo escenario desde distintos puntos de vista y la superposición de elementos, creando espacios bidimensionales. El primer plano lo ocupa algún elemento sobredimensionado y parcialmente omitido (forzudo, mesa). El edificio del fondo hay un uso intencionado del plano holandés, marcado por su inclinación respecto a la línea de horizonte.	Desplazamiento de los puntos de interés desde el centro geométrico de la PS par (mano de Gustav) en dirección a la esquina superior derecha de la DP. Los cetros disminuyen progresivamente de tamaño de izquierda a derecha: el de mayor tamaño (Gustav) está casi centralizado, en la PS y alineado con su eje vertical, los otros dos descentrados y a diferentes distancias del centro geométrico de la PS impar.	Piernas de Gustav en dirección a las esquinas inferior izquierda y derecha de la DP.	En la DP, tensión entre la oscuridad y estabilidad de la PS par y la claridad y descentralización de los puntos de interés en la PS impar. La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del espacio gimnástico, genera cierta tensión en la dirección de las líneas convergentes. Oblicuidad en la orientación de algunos elementos en la PS impar, que se desplazan respecto de la horizontal (mesa) o la vertical (edificio de la derecha) del formato. La relación de proporción entre algunos de los personajes anteriores, algo sobredimensionados, y los elementos del fondo.
XXVI. Retrato del héroe y elementos de unión con la siguiente secuencia: Gustav practica ejercicios para fortalecer brazos y hombros. Max visita los restaurantes y Leopold contempla las gaviotas. Leopold, Gustav y Max / en la galería balnearia: Gustav en el Círculo Gimnástico, Max en un restaurante y Leopold asomado a la buhardilla.					
	XXVII-XXVIII. Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. XXVII. Gustav: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Signos gráficos (líneas cinéticas) indicando la trayectoria de caída de Gustav y sensogramas (rayos y estrellas signo de dolor). Público de sirvientes y veraneantes: estilo descriptivo y expresivo, lenguajes mimico corporal y facial. XXVIII. Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. XXVII-XXVIII. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma. Signos gráficos (líneas cinéticas).	XXVII-XXVIII. Espacio continuo. XXVII. Conjuga línea de base con la representación del espacio óptico (mediante perspectiva frontal y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez, textura y detalle). XXVIII. Efecto de rayos X en diligencia que permite la visión simultánea de las dos escenas y superposición de elementos. Pasa a primer término elementos del fondo (acolchado de asiento, caballos), resaltando ciertas superficies o elementos, creando así espacios bidimensionales. El primer plano lo ocupan elementos parcialmente omitidos (Leopold y diligencia) o algo sobredimensionados respecto de los elementos del fondo.	Acumulación de los dos puntos principales de interés (Gustav/Leopold, Gustav y Max) en la parte derecha de cada PS, con proximidad a cada uno de sus respectivos centros. Próximo al centro de la DP se encuentra el punto de interés de la izquierda (Gustav). El centro secundario se localiza cerca del centro geométrico de la PS impar, entre los dos puntos principales aunque más próximo del de la derecha.	Pierna de Gustav en dirección a la esquina inferior derecha de la DP.	Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la DP por el contraste en la distribución sobre ella de los centros de interés. La descentralización del personaje, Gustav, muy próximo al eje de la DP. El desplazamiento hacia la derecha y la proximidad de los dos puntos principales de interés respecto de los centros geométricos de cada una de las dos PS. La relación de proporción entre algunos de los personajes anteriores, algo sobredimensionados, y los elementos del fondo. Y el contraste de saturación entre los colores en la indumentaria de ambos grupos.
XXVII. Transformación del héroe mediante nuevos ropajes: Gustav, vestido de hombre-pájaro. Publicidad de la hazaña-espectáculo: ante un público de sirvientes y veraneantes. Carencia no reparada: se precipita contra el suelo. Gustav + público de sirvientes y veraneantes / en la galería balnearia. XXVIII. Retorno por tierra: toma una diligencia hacia Königsdorf. Sacrificio: pérdida de su popularidad, se sienten humillados. Leopold, Gustav y Max / en la diligencia.					

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
 <p>También presencié arduamente el Círculo Gimnástico del balneario. Hacia su parte: toda clase de ejercicios corporales, con trapezios, anillos y aparatos análogos; aquellos que se ejecutaban en las barras y los horizontales.</p>	<p>La figura de Gustav, coincidiendo con el eje vertical de la PS par y desplazado hacia la parte inferior, estabiliza la composición en este formato. A su vez, se encuentra desplazada a la izquierda de la DP, zona bastante estable de la misma. El personaje de Max está situado en la parte inferior izquierda de la PS, la más estable de este formato. El aislamiento de la figura de Leopold y su localización en la zona más inestable de la DP, potencian su peso visual y tensa el resto de la composición de este formato. En el espacio plano, Gustav y Leopold se localizan por encima de Max a la misma altura.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional en dirección ascendente y perpendicular al soporte que enlaza a los protagonistas de primer término (Gustav y Max) con el más lejano (Leopold). Las líneas de fuga y algunas de las inclinaciones de los figurantes y de los elementos arquitectónicos de los espacios de ambas páginas coinciden con las diagonales de la DP o crean direcciones de escena internas a la composición y simétricas entre sí que ponen en relación todos los elementos de la ilustración. La dirección inducida por la mirada de Gustav proyecta la atención hacia la zona superior derecha de la DP donde se localiza Leopold, un vector horizontal que refuerza la dirección de la lectura. En contraste, la mirada de Leopold se dirige en sentido contrario, hacia la zona izquierda del soporte. Las direcciones inducidas por las miradas de los figurantes en la representación de la galería balnearia son muy variadas y no se ajustan a un único vector direccional.</p>	<p>Equilibrio dinámico en un espacio muy jerarquizado a lo largo del cual se reparten tres núcleos principales de interés cuyos pesos visuales se estabilizan disminuyendo en tamaño progresivamente al desplazarse de las zonas de mayor estabilidad hacia las ubicaciones menos estables. En el centro geométrico de la imagen confluyen los dos vectores direccionales internos dinamizados por su combinación con las numerosas direcciones inducidas por las miradas de personajes y figurantes.</p>	<p>La mitad izquierda presenta el interior de un espacio repleto de elementos y direcciones cuya orientación no se ajusta a un único vector, reforzando el ambiente dinámico y lúdico propio de la actividad gimnastica representada. La dirección de la mirada de Gustav, de avance hacia la derecha de la escena, anuncia el comienzo de su acción verdadera en la siguiente e induce a la continuación de la lectura. La misma, de retroceso para Leopold pero ascendente en el espacio representado, fortalece su actitud reflexiva y su aspiración por alcanzar el cielo. Ambas, avance o retroceso ascendente, manifiestan gráficamente diferentes actitudes, impetuosa o reflexiva, para hacer frente a la aventura. Los espacios, interior y exterior, representados se relacionan entre sí por medio de las direcciones internas e inducida de algunos de los elementos que cobijan ambos. El recurso cinético de la repetición manifiesta el movimiento. El lenguaje mimico, corporal y facial, comunica gráficamente actitudes (esfuerzo) o sentimientos (bienestar, ilusión).</p>
<p>XXVI. Retrato del héroe y elementos de unión con la siguiente secuencia: Gustav practica ejercicios para fortalecer brazos y hombros. Max visita los restaurantes y Leopold contempla las gaviotas. Leopold, Gustav y Max / en la galería balnearia: Gustav en el Círculo Gimnástico, Max en un restaurante y Leopold asomado a la buhardilla.</p>				
 <p>Finalmente se sabe el porque de la pasión gimnástica de Gustav. De haber preparado un ornitoptero; unas alas artificiales de tela y cartón, inspiradas en la colocación de las plumas remeras de las aves. El hombre-pájaro las agitó fallando repetidas veces. Por falta de costumbre, dijo pero ahora verán como se que funcionaban. Ante un nutrido público de sirvientes y veraneantes saltó desde un tejado buscando apoyo en el aire. Pero en la batalla, por ser un consumado atleta, se precipita en el suelo.</p> <p>Las damas se ríen de aquellos locos, y Gustav, Leopold y Max toman una diligencia que los conduciera a la ciudad de guerra. Se sentían humillados.</p>	<p>La figura de Gustav, desplazado hacia la derecha respecto del eje vertical de la PS par y hacia la parte superior, desestabiliza la composición en este formato y adquiere mayor peso visual. Su esquema compositivo en forma de cuña descendente afianza la acción de la caída. La localización de un importante centro de atención (Leopold, Gustav y Max en la diligencia) en el extremo derecho de la DP, más inestable, le procura mayor peso visual a esta escena. Las figuras de gran tamaño, los contrastes lumínicos y cromáticos, y el tratamiento de las superficies muy texturadas, otorgan mayor densidad a esta zona, atrayéndola al primer plano y tensando así el resto de la composición de la DP.</p>	<p>En la PS par, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de caída de Gustav, desde el interior hacia el exterior de la escena, desde la PS impar hacia la izquierda. La dirección inducida por las miradas de los figurantes proyecta la atención hacia la zona izquierda de la DP, donde se localiza el personaje dispuesto según un esquema en cuña que refuerza su caída. Los gradientes de profundidad en ambas escenas crean un vector direccional perpendicular al plano del cuadro, exterior interior, y ascendente de izquierda a derecha, que las unifica a ambas. En la PS impar, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de la diligencia, también perpendicular al plano del cuadro, hacia el interior del espacio representado y la esquina superior derecha, la más inestable del formato. Las miradas perdidas descendentes de Gustav y Max concentran la atención en la escena. La de Leopold, lanzada fuera de la imagen y en dirección descendente hacia la esquina derecha inferior de la PS, traslada la atención fuera de ella. La dirección representada por la pierna de Gustav hacia la esquina inferior derecha de la DP, así como el corte de Leopold y la diligencia por el margen derecho de la DP inducen al paso de página.</p>	<p>Equilibrio dinámico en la DP, donde dos pesos se nivelan según la dirección interna descendente de izquierda a derecha. A su vez, el principal centro de interés de la PS par (Gustav) se tensa hacia el interior del espacio representado por medio de un vector originado en las direcciones inducidas por las miradas de los figurantes y en las líneas cinéticas representadas, localizados ambos en la página siguiente. En la impar, la tendencia hacia la esquina inferior derecha derivada de la descentralización de la escena principal, se equilibra con las direcciones de lectura e internas que tensan la composición hacia la esquina superior. La combinación del vector dominante con las direcciones inducidas por las miradas de los protagonistas dinamiza la composición.</p>	<p>Los esquemas compositivos acompañan a la acción de las escenas: la caída se afianza con una cuña en dirección a la zona inferior del formato, mientras que la dirección de partida de los protagonistas se orienta hacia la parte más inestable del formato, sugiriendo la situación de incertidumbre hacia la que se conducen. El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, y de los signos gráficos para expresar movimiento y comunicar sentimientos (dolor, decepción, vergüenza). La dirección representada hacia la esquina inferior derecha de la DP y la sección de algunos elementos por el margen en esa dirección inducen a la continuación de la lectura. Las direcciones internas a la composición relacionan escenas diferentes presentes en una sola imagen que, a su vez, combinan el espacio interior y el exterior. El autor hace uso de las tensiones creadas entre los centros geométricos de la ilustración, la escena y el formato de la DP, que agiliza la narración.</p>
<p>XXVII. Transformación del héroe mediante nuevos ropajes: Gustav, vestido de hombre-pájaro. Publicidad de la hazaña-espectáculo: ante un público de sirvientes y veraneantes. Carencia no reparada: se precipita contra el suelo. Gustav + público de sirvientes y veraneantes / en la galería balnearia. XXVIII. Retorno por tierra: toman una diligencia hacia Koenigsdorf. Sacrificio: pérdida de su popularidad, se sienten humillados. Leopold, Gustav y Max / en la diligencia.</p>				

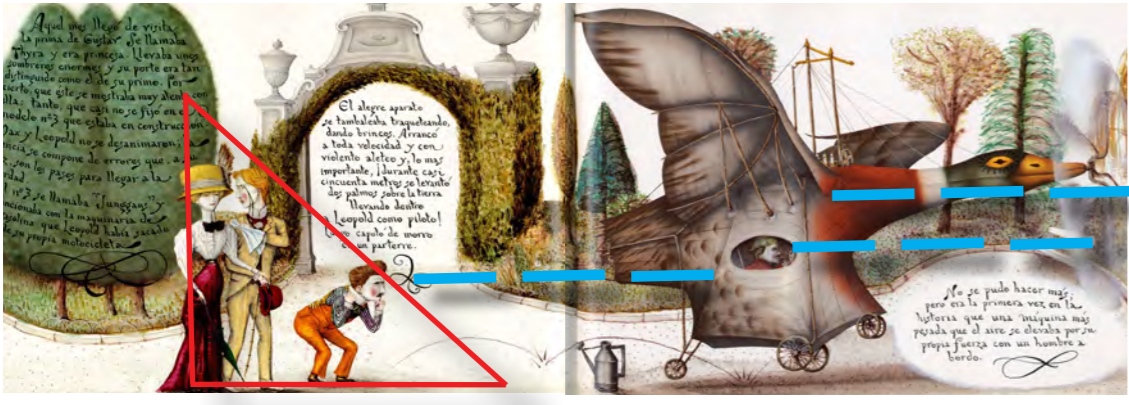
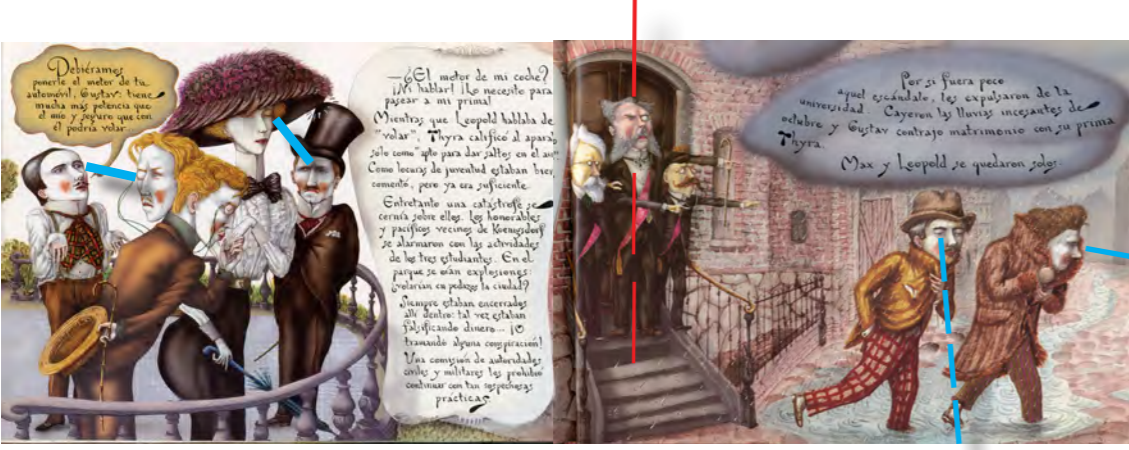
ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINÁMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>XXIX-XXX. Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>XXIX. Leopold: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico facial.</p> <p>XXX. Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>Figurante: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>XXIX-XXX. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>XXIX. Línea de base con muro, espacio óptico en perspectiva frontal con gradientes de profundidad en tamaño y superposición de planos. Prioriza algunas superficies planas autónomas (arco y escalera) frente a la ilusión espacial, creando espacio bidimensional.</p> <p>XXX. Espacio óptico, mediante perspectiva cónica aérea y gradientes de profundidad en tamaño, luminosidad, nitidez y detalle: El primer plano lo ocupan elementos superpuestos, sobredimensionados (lámpara de pared) y uno de los personajes principales).</p>	<p>En la página par, un punto principal levemente desplazado a la izquierda y hacia arriba respecto del centro geométrico de la PS.</p> <p>Aunque la escena está centralizada en la PS impar, los tres principales puntos de interés (los rostros de Leopold, Gustav y Max) se presentan próximos o coincidiendo con el eje horizontal y descentrados: dos de ellos son equidistantes del centro geométrico de la página y un tercero está muy próximo a él.</p>	<p>Dirección ascendente del brazo izquierdo y del dedo índice de la mano derecha de Leopold. Y su pierna derecha, en ángulo hacia la esquina izquierda inferior de la PS.</p> 	<p>El desplazamiento y la proximidad de los puntos principales de interés respecto de los centros geométricos de cada una de las dos PS.</p> <p>Línea de tensión creada por la consecución de elementos con un alto grado de contraste lumínico (Leopold y los rostros de algunos de los personajes) respecto al fondo.</p> <p>Oblicuidad en la orientación de algunos elementos en la PS impar, que se desplazan respecto de la horizontal (suelo) o la vertical (marcos de puertas y lámpara) del formato.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad de la escalera y la habitación, genera cierta tensión en las direcciones de las líneas convergentes.</p>	<p>Alineación espiral de escalones.</p>
<p>XXIX. Carencia: vigilia de Leopold obsesionado por el fracaso. Desea cumplir el sueño de volar. Leopold / en la habitación de la posada.</p> <p>XXX. Principio de la acción del héroe-buscador: despierta a sus dos compañeros para comunicarles su entusiasmo. Leopold, Gustav y Max + figurante / junto a su habitación, en la escalera de la posada.</p>						
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p> <p>Signos gráficos (líneas cinéticas) que marcan el recorrido de los modelos e insectos.</p>	<p>Línea de base, perspectiva óptica oblicua y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez, textura y detalle. El primer plano lo ocupan elementos superpuestos y sobredimensionados (mariposas, pequeños prototipos) en comparación con los elementos del fondo.</p>	<p>Centrado en la PS impar y coincidiendo su inclinación con la diagonal ascendente de izquierda a derecha, se presenta uno de los puntos principales de interés (modelo volador). Equidistantes del centro tres elementos secundarios (alusivos al vuelo).</p> <p>En los extremos izquierdo y derecho de la DP, simétricamente colodados en la horizontal, dos elementos secundarios (modelo volador y mansión).</p> <p>En el margen superior de la PS par, próximo al eje vertical de la DP, otro elemento secundario (modelo volador).</p>	<p>Brazos levantados de Max y Gustav.</p> 	<p>Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la DP por el contraste en la distribución sobre ella de los centros de interés. Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la DP por el contraste en la distribución sobre ella de los centros de interés.</p> <p>Además, la estabilidad de la imagen centralizada y coincidente con la diagonal (modelo científico) en la PS impar contrasta con el resto de elementos, y puntos de interés desplazados pero próximos a los centros geométricos o las diagonales de cada una de las dos PS.</p>	<p>Alineación horizontal de flores e insectos en la zona inferior de la DP.</p> <p>Alineación de nubes en la zona superior de la DP.</p> <p>Alineación de golondrinas desde la zona próxima al gran centro de interés de la PS impar hacia su esquina superior derecha.</p>
<p>XXXI. Los tres amigos continúan con sus experimentos y construyen varios modelos científicos. Leopold, Gustav y Max / frente a un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.</p>						

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La figura de Leopold, desplazada hacia la izquierda respecto del eje vertical de la PS par y hacia la parte superior pero próxima al centro, dinamiza el formato y adquiere mayor peso visual. El personaje de Leopold está situado en la parte inferior izquierda de la PS impar, la zona más estable de este formato. El aislamiento de las pequeñas figuras de Gustav y Max, muy dinámicas por estar próximas al centro geométrico del formato o a su eje horizontal, potencian su peso visual y tensan el resto de la composición.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos en ambas páginas, creando el vector direccional perpendicular al soporte. En la PS impar, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de Leopold, una perpendicular al plano del cuadro, descendente, hacia el interior del espacio representado y la esquina superior derecha, la más inestable del formato. Esta dirección es reforzada con los ritmos creados mediante los escalones y las líneas sinuosas y en espiral de la escalera. Sin embargo, la dirección inducida por la mirada de este protagonista, hacia el espectador y el exterior de la escena, es una perpendicular al plano del cuadro en dirección ascendente. Y la dirección representada mediante el ángulo de su pierna derecha se dirige hacia la esquina inferior izquierda de la PS. Las miradas del resto de personajes, dirigidas hacia el protagonista, concentran remiten la atención en dirección a este, desde el interior del espacio representado hacia su zona superior. La repetición en ambas ilustraciones de la cama crea una dirección interna hacia la derecha que relaciona a ambas.</p>	<p>El equilibrio relativamente estático de la PS par, donde se impone la estructura simétrica de las escaleras, contrasta con el dinamismo de la composición en la siguiente imagen. En el espacio plano de la PS impar el equilibrio está fundamentado en el desplazamiento hacia la esquina superior derecha del principal centro de atención (Leopold); y hacia el interior del espacio representado, a causa del vector direccional de la lectura que se refuerza con los ritmos. Esta tendencia se compensa en ambos espacios (plano y representado) con otro vector, hacia la esquina inferior izquierda de la PS y en dirección ascendente, originado en el principal protagonista (Leopold) y reforzado por otras direcciones inducidas por el resto de personajes.</p>	<p>La estabilidad compositiva de la página par consolida gráficamente la determinación de Leopold a continuar y el momento de pausa en el camino y reflexión, previo a la acción, representado. El dinamismo de la página impar se ajusta al principio de la acción. La dirección de Leopold, hacia la esquina superior derecha del formato, de avance y ascensión en el espacio plano, refuerza su optimismo e induce a la continuación de la lectura. El elemento sobredimensionado y escorzado consigue que una sola dirección funcione de maneras diferentes en el espacio plano y en el representado que simula la tercera dimensión, suscitando así la fusión de ambos. El lenguaje mímico, corporal y facial, comunica gráficamente actitudes (euforia, entusiasmo) o sentimientos (sorpresa, ilusión). La dirección interna a la composición, basada en la repetición de un elemento (cama) en ambas ilustraciones, relaciona las escenas diferentes presentes en la DP, combinando el espacio interior y el exterior de un solo espacio.</p>
<p>XXIX. Carencia: vigilia de Leopold obsesionado por el fracaso. Desea cumplir el sueño de volar. Leopold / en la habitación de la posada. XXX. Principio de la acción del héroe-buscador: despierta a sus dos compañeros para comunicarles su entusiasmo. Leopold, Gustav y Max + figurante / junto a su habitación, en la escalera de la posada.</p>				
	<p>La situación del prototipo en la zona derecha de la DP le proporciona a este elemento mayor peso visual, equilibrándose en la PS impar por su localización centrada y la disposición simétrica, respecto al eje vertical de este formato, de otros dos elementos (personajes protagonistas y mansión). El aislamiento del prototipo, más lejano, en la parte inferior izquierda de la DP, también le proporciona a este elemento mayor peso visual.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos en ambas páginas, creando el vector direccional perpendicular al soporte que relaciona a los personajes del fondo con el gran prototipo en primer plano y su trayectoria hacia el lector. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de este prototipo, una perpendicular al plano del cuadro, levemente ascendente, hacia el exterior del espacio representado y la esquina superior derecha, la más inestable del formato. Esta última dirección se completa con los ritmos creados por otros elementos aéreos (las golondrinas y las nubes) y con la dirección interna, ondulante horizontal, generada por los dos prototipos más próximos al eje horizontal de la DP. Las direcciones representadas mediante los brazos levantados de Max y Gustav también son ascendentes. Las alineaciones de flores e insectos en la zona inferior de la DP y los otros dos prototipos de la PS par, todos ellos con trayectorias diversas, no se ajustan a un único vector direccional.</p>	<p>Equilibrio dinámico resultado de un espacio muy jerarquizado: la notable diferencia de peso entre las zonas izquierda y derecha de la DP, provocada por la acumulación e importancia de los elementos localizados en su extremo derecho, especialmente el prototipo sobredimensionado, se tensa en dirección opuesta por medio de la línea horizontal y ondulante generada en comunión con el pequeño modelo de la izquierda, ubicado en este extremo del formato. La tendencia de avance hacia el lector y perpendicular al plano del cuadro, provocada por la dirección de la lectura a través de las miradas y la representación escorzada del prototipo de la derecha, se combina en el espacio plano con el vector de avance que asciende hacia la esquina derecha formato.</p>	<p>El dinamismo de la composición se ajusta al momento narrativo: el ensayo de pequeños prototipos voladores se acompaña de un equilibrio inestable y de un movimiento de avance sinuoso. Con el paso de página, el contraste tonal y la luminosidad del color, pasando de la oscuridad a la luz, funcionan también como vía para la narración. La dirección de las miradas y la orientación del prototipo, hacia la esquina superior derecha del formato, de avance y ascensión en el espacio plano, junto con otras direcciones que reconducen la mirada hacia diversos puntos del formato, refuerzan el optimismo de la escena e inducen a la continuación de la lectura. El elemento sobredimensionado y escorzado consigue que una sola dirección funcione de maneras diferentes en el espacio plano y en el representado que simula la tercera dimensión, suscitando así la fusión de ambos. El lenguaje corporal comunica gráficamente actitudes humanas (euforia, entusiasmo). Los signos gráficos cinéticos expresan movimiento.</p>
<p>XXXI. Los tres amigos continúan con sus experimentos y construyen varios modelos científicos. Leopold, Gustav y Max / frente a un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.</p>				

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>Escenario: Ausencia, solo suelo.</p>	<p>Línea de base, superposición de elementos y gradientes de profundidad en tamaño y detalle. El primer plano lo ocupan personajes parcialmente omitidos.</p>	<p>Punto de interés de gran tamaño (modelo nº 1) desplazado del centro de la DP hacia la derecha pero desbordado hacia la PS par. En el margen inferior de la PS par, próximo a su centro, otro punto de interés de igual importancia narrativa (los tres amigos) aunque menor tamaño. Sus cabezas alineadas próximas a la diagonal del formato de la PS.</p>	-	<p>Tensión entre los centros geométricos de los espacios de la DP y de la PS impar: el mayor peso visual del gran centro de interés (prototipo) descentrado hacia la derecha respecto de la DP se tensa con su desplazamiento hacia la izquierda en la PS impar.</p> <p>Tensión derivada de la descentralización del otro punto de interés (los tres amigos) muy próximo al eje de la DP y desplazado hacia la derecha del centro geométrico de la PS par.</p> <p>Contraste cromático entre los tonos saturados y claros de los personajes y los neutros y oscuros del prototipo.</p>	-
<p>XXXII. Los tres amigos contemplan su primer prototipo, el modelo nº 1, <i>Drachenvogel</i>. Leopold, Gustav y Max / frente al modelo nº 1, <i>Drachenvogel</i>.</p>						
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>Leopold: estilo descriptivo.</p> <p>Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base, perspectiva óptica oblicua (muro) y gradientes de profundidad en tamaño detalle y textura. El primer plano lo ocupa elemento (prototipo) superpuesto y de gran tamaño respecto al resto de los elementos del fondo, en el que resalta ciertas superficies mediante colores y texturas.</p>	<p>Centro de interés de gran tamaño (modelo nº 2) desplazado del centro de la PS par hacia la derecha, tocando el eje central de la DP. Incluido en él y muy próximo al centro geométrico de esa PS, otro punto de interés de menor tamaño (Leopold).</p> <p>A distintas alturas pero equidistantes del centro de la PS impar, otros dos centros de interés (Gustav y Max).</p>	Inclinación del cuerpo de Max, ascendente hacia la derecha.	<p>Tensión entre las zonas derecha e izquierda de la DP por la concentración y el desplazamiento hacia la izquierda de los centros de interés.</p> <p>El desplazamiento y la proximidad del punto o de la zona de interés al centro de la DP o de la PS par.</p>	-
<p>XXXIII. Los tres amigos ensayan su segundo prototipo, el modelo nº 2, le <i>Perroquet</i>. Leopold, Gustav y Max / con el modelo nº 2, le <i>Perroquet</i> frente a un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.</p>						

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
 <p>Luego de tales experimentos fabricaron su primer prototipo. Basado en la célebre locomotora ligera y primitiva de Alst que Artur Galle construyó en 1830, poseía un cuerpo pequeño y un eje de eje al que en gran medida contribuyó Max. Le quite se agarró a la verga para presenciar los extraordinarios de aquellos tiempos jóvenes. Gustav encendió los aparatos y puso en marcha el motor: pero una máquina reducida no se comporta igual que un modelo a tamaño real. El enguano verificaba cada día de movimiento hacia adelante, hacia atrás y los lados: todo bajo el de elevación. En la hora más de plano no hubiera volado pero; y eso que los cuño 7000 marcos.</p>	<p>La situación del prototipo, en su mayoría en la zona derecha de la DP pero desbordado hacia la izquierda, le proporciona a este elemento mayor peso visual tensado, solo parcialmente, por la presencia del otro centro de atención, los tres protagonistas, figuras de gran tamaño localizadas en una zona más estable, a la izquierda de la ilustración y próximos al eje vertical de la PS par.</p> <p>Este centro de interés (Max, Gustav y Leopold) posee un esquema compositivo triangular estable, apoyado sobre un lado, en el que Gustav se localiza por encima de sus compañeros y ocupa el vértice más alto y Leopold en el vértice derecho.</p> <p>El escenario tras los centros de interés desaparece, destacando así las formas sobre el fondo y focalizando la atención en el gesto de los personajes ante el bizarro aparato.</p>	<p>La dirección de lectura de la imagen está marcada mediante la ascensión de izquierda a derecha, por medio de la acción de los protagonistas (la contemplación del nuevo prototipo) que se evidencia gráficamente a través del vector direccional creado por sus miradas y es reforzado por la orientación del propio prototipo, induciendo todo ello al paso de página y a la continuación de la lectura.</p> <p>El esquema compositivo triangular al que se ajustan los personajes implica una marcada tendencia descendente.</p>	<p>Equilibrio dinámico resultado de un espacio muy jerarquizado en el que los dos centros de interés se tensan según un vector direccional dominante que asciende de izquierda a derecha y se completa con la tendencia descendente del esquema triangular que incluye a los protagonistas. La tensión entre los centros geométricos de los diferentes espacios (la DP, la PS y la ilustración) y las derivadas de la descentralización del prototipo y de los personajes dinamizan la composición.</p>	<p>La pesadez que caracteriza a este primer prototipo se refleja gráficamente por el gran tamaño de la superficie que ocupa en el formato y se refuerza por medio de su orientación y ubicación en el espacio plano.</p> <p>Se sigue manteniendo la estructura triangular estable para los tres protagonistas, con una única dirección inducida, representación gráfica de su amistad, y la jerarquización entre ellos, destacando la superioridad de Gustav. Sin embargo es Leopold quien ocupa la zona más avanzada, hacia la derecha del formato, en señal de su mayor iniciativa.</p> <p>Aunque la imagen presenta menor dinamismo compositivo que la mayoría, el vector direccional dominante hacia la derecha del formato acompaña a la situación optimista que se narra y anima a la continuidad en la lectura.</p> <p>El lenguaje mímico, corporal y facial, comunica gráficamente actitudes (reflexión, duda) humanas.</p> <p>El autor hace uso de las tensiones creadas entre los centros geométricos de la ilustración, la escena y el formato de la DP para dinamizar la narración.</p> <p>El autor utiliza el blanco de la DP como único soporte contextual al omitir el escenario de la imagen. De este modo, integra texto e ilustración en un fondo común y concentra la atención en ciertos aspectos narrativos relevantes de la imagen (el estado de los protagonistas o la monumentalidad del prototipo).</p>
<p>XXXII. Los tres amigos contemplan su primer prototipo, el modelo nº 1, <i>Drachenvogel</i>. Leopold, Gustav y Max / frente al modelo nº 1, <i>Drachenvogel</i>.</p>				
 <p>Oh, es un simple problema de desproporción entre su peso y su fuerza. Pero ya lo resolviremos", dijo Leopold. "La aviación humana más allá de la superficie de la tierra se hará realidad". "¿U crees que es posible?" preguntó Gustav. "¡Es claro que lo es! Los pájaros son más pesados que el agua y sin embargo vuelan. El modelo nº 1 fue solo un ensayo. A los pájaros se les da el color como se les da el color a los pájaros de una manera muy hermosa con el verde de los capullos de los. La lección nº 2, que era mucho más liviana y fue bautizado por Dios como "Le Perroquet". Era imponente. Debía ser capaz de volar con energía y levantar, pero al día siguiente se hundió en uno de los árboles y cayó hacia tierra. En Koenigsdorf hubo barajas a que. Decían que más lo valdría gastar mejor su dinero. Y Gustav no pudo porque Leopold había robado la respuesta y los visillos del palacio para montar aquel estúpido loro.</p>	<p>La figura del prototipo ocupando la zona más estable de la DP y su gran volumen se tensa con la presencia de un elemento cuantitativamente menor (Max), que adquieren mayor peso visual por estar localizado en la zona derecha de la DP y en una zona inestable de la PS impar, próxima y a la derecha de su eje vertical.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos creando el vector direccional perpendicular al soporte que relaciona al personaje del fondo (Gustav) con su compañero de escena (Max) y con el gran prototipo en primer plano. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la supuesta trayectoria del prototipo, hacia la zona más estable, la zona izquierda del formato, y por la acción de fuerza de Max que tiende, en dirección opuesta y ascendente, hacia la zona más inestable, la esquina superior derecha del formato.</p> <p>Las líneas internas a la composición de la cuerda tensada y la palanca y el vector direccional inducido por la mirada de Gustav afianzan gráficamente ambas direcciones.</p>	<p>Equilibrio dinámico en un espacio muy jerarquizado a lo largo del cual se reparten tres núcleos principales de interés cuyos pesos visuales se estabilizan: disminuyendo en tamaño al desplazarse de las zonas de mayor estabilidad en el formato hacia las ubicaciones menos estables y de las localizaciones más próximas al lector a las más alejadas de este.</p>	<p>La localización de los elementos sobre el soporte refuerza los sucesos de la escena: El desplazamiento hacia la izquierda del nuevo prototipo respecto del anterior le confiere menor peso visual que al primero, confirmando así los comentarios del narrador a cerca de su mayor ligereza.</p> <p>El esquema compositivo basado en la estabilidad por contrapesos, donde confluyen dos direcciones opuestas, expresa gráficamente la acción de catapultar al prototipo. Su orientación hacia la izquierda, en dirección de retroceso, expresa gráficamente el desenlace de la prueba, su fracaso y el estancamiento o poco progreso que supone para el desarrollo de la empresa.</p> <p>El lenguaje mímico, corporal y facial, comunica gráficamente actitudes (esfuerzo, entusiasmo) y sentimientos (esperanza).</p>
<p>XXXIII. Los tres amigos ensayan su segundo prototipo, el modelo nº 2, le <i>Perroquet</i>. Leopold, Gustav y Max / con el modelo nº 2, le <i>Perroquet</i> frente a un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf.</p>				

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINÁMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Leopold, Gustav y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Prototipo: Líneas cinéticas. Thyra: estilo descriptivo. Escenario: función representativa, estilo descriptivo y expresivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base y perspectiva óptica oblicua en elemento arquitectónico. El primer plano lo ocupan elementos superpuestos que resaltan por su textura y cromáticamente respecto al fondo.</p>	<p>Una zona de interés general próxima al centro geométrico de la PS par, localizada en su parte inferior hacia la derecha. En ella se incluyen dos puntos de interés (Gustav y Thyra/Max), alineados en su diagonal descendente, uno de los cuales (Gustav) está muy próximo a su centro geométrico. Centro de interés de gran tamaño (modelo nº 3) llenando la PS impar y levemente desplazado hacia la zona superior. Incluido en él, muy próximo al centro geométrico de esa PS y en la mitad inferior de su diagonal ascendente, otro punto de interés de menor tamaño (Leopold).</p>	-	<p>El desplazamiento y la proximidad de los diferentes puntos o grandes zonas de interés respecto al centro de cada una de las PS.</p>	-
<p>XXXIV. Los tres amigos ensayan su tercer prototipo, el modelo nº 3, <i>Juggans</i>, que se levanta dos palmos de la tierra. Carencia de una novia: llega de visita la princesa Thyra, prima de Gustav y este abandona el interés por la aeronáutica y lo reemplaza por el amor hacia su prima. Leopold y Max + Gustav y Thyra / con el modelo nº 3, <i>Juggans</i>, en un parque.</p>						
	<p>XXXV- XXXVI. Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. XXXV. Leopold: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Gustav: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial, y repetición (recurso cinético). Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico facial. Thyra: estilo descriptivo lenguaje mimico corporal. XXXV. Leopold y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Autoridades: caricatura, estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. XXXV- XXXVI. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>XXXV- XXXVI. Espacio continuo conjugando la representación de elementos tridimensionales de un mismo escenario desde distintos puntos de vista y su superposición, produciendo espacios bidimensionales; con la representación del espacio óptico (mediante perspectiva oblicua y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez, color, textura y detalle). XXXV. El primer plano lo ocupan personajes parcialmente omitidos y algo sobredimensionados. Pasan a primer término elementos bidimensionales del fondo (estampados de Leopold), resaltando ciertas superficies.</p>	<p>Intersección de dos centros de interés (Gustav le niega la ayuda a Leopold y se centra en el amor a su prima) localizadas en la zona superior izquierda de la PS par. La cabeza de Gustav besando la mano de Thyra está muy próxima a su centro geométrico y su inclinación coincide con la diagonal ascendente de izquierda a derecha del formato. A la misma altura y también en la zona superior izquierda de la PS impar se localiza uno de los puntos de interés de la siguiente escena (expulsión). Próximo al centro geométrico de la página, desplazado hacia la esquina inferior derecha, la otra zona parte de la escena (Leopold y Max expulsados).</p>	<p>Los brazos y dedos indicadores de las autoridades en dirección al margen derecho de la DP.</p>	<p>El desplazamiento y la proximidad de los diferentes puntos o centros de interés respecto al centro geométrico, la diagonal o el eje vertical y horizontal de la DP o de cada una de las PS. Oblicuidad en la orientación de Max en la PS par, desplazado hacia la derecha respecto de la dirección vertical del formato. La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del edificio de la PS impar, genera cierta tensión en las direcciones de las líneas convergentes.</p>	-
<p>XXXV. Principio de la acción del héroe-buscador: Leopold le pide a Gustav el motor de su automóvil para probar de nuevo. El héroe no es reconocido: Gustav le niega la ayuda y se centra en el amor a su prima. Leopold y Max + Gustav y Thyra / en una baranda. XXXVI. Los héroes son expulsados de la universidad: agresión. Leopold y Max + autoridades / en una calle.</p>						

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO			INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La situación del prototipo en la zona derecha de la DP le proporciona a este elemento mayor peso visual tensado por la presencia del otros centros de atención, figuras localizadas en una zona más estable, a la izquierda de la ilustración y próximos al eje vertical y a la diagonal de la PS par. Este centro de interés posee un esquema compositivo triangular apoyado sobre la base, cuyo vértice superior culmina en Gustav y Thyra, situados por encima de los otros dos personajes de la escena.</p>	<p>La dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria del prototipo, desde la izquierda hacia una zona más inestable, el límite derecho del formato. Esta tendencia se refuerza gráficamente a través del vector direccional creado por las miradas de Max y Leopold, induciendo todo ello al paso de página. Sin embargo, en contraposición a ellos, la mirada de Gustav retrocede y se dirige hacia la zona más estable y en dirección a Thyra. El esquema compositivo triangular al que se ajustan los personajes de la izquierda implica una marcada tendencia descendente.</p>	<p>Equilibrio dinámico en la DP resultado de un espacio muy jerarquizado en el que los dos centros principales de interés, repartidos en cada una de las páginas simples, se tensan según un vector horizontal de doble dirección: el de avance hacia la zona derecha del formato, originado en la figura de Max y con continuidad en Leopold y el prototipo, y el de retroceso, hacia la izquierda, siguiendo la dirección inducida de Gustav. La dirección horizontal dominante se completa con la tendencia descendente del esquema triangular que incluye a Gustav, Thyra y Max.</p>	<p>Mientras que Gustav se encuentra desplazado y dirige su mirada hacia la zona izquierda del formato (Thyra), Gustav y Leopold dirigen su atención en dirección opuesta, hacia la zona derecha, más inestable, del espacio plano. Este contrapunto de direcciones, derecha e izquierda, de avance y retroceso, hacia la zona inestable y estable del formato, acompaña el momento narrado y se anticipa a los futuros: la continuidad de Max y Leopold en la aventura incierta y el abandono por parte de Gustav de esta empresa, en cambio de mantener su sólida posición junto a su prima Thyra. No en vano, ambos destacan sobre Gustav en la estructura triangular, como indicio de su superioridad jerárquica. Este contraste manifiesta gráficamente alguno de los temas reiterados del relato: las posiciones encontradas entre el héroe moderno y el clásico y la habitual confrontación entre el pensamiento lírico y el pragmático. El autor hace uso de los signos gráficos y del lenguaje mímico, corporal y facial, para expresar movimiento y comunicar sentimientos (interés, expectación).</p>
<p>XXXIV. Los tres amigos ensayan su tercer prototipo, el modelo nº 3, <i>Junggans</i>, que se levanta dos palmos de la tierra. Carencia de una novia: llega de visita la princesa Thyra, prima de Gustav y este abandona el interés por la aeronáutica y lo reemplaza por el amor hacia su prima. Leopold y Max + Gustav y Thyra / con el modelo nº 3, <i>Junggans</i>, en un parque.</p>				
	<p>Las figuras localizadas en la escena de la izquierda de la DP, por su gran tamaño, sus contrastes de valor y el tratamiento de sus superficies, adquieren mayor densidad y tensan el resto de la composición de este formato. Estas se encuentran además en la zona más estable de la PS par. En la PS impar, uno de los centros de atención (agresores) posee un esquema compositivo estable, basado en la simetría axial. La localización del otro punto de atención (Leopold y Max) en una zona más inestable, a la derecha de la DP y próxima al centro de la PS impar, le procura mayor peso visual a estos personajes.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos creando el vector direccional perpendicular al soporte que relaciona los personajes del fondo y los del primer plano. En la PS par predomina la variedad de direcciones inducidas por las miradas de los diferentes personajes, que no se ajustan a un único vector direccional. A diferencia de ella, en la PS impar la dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de Leopold y Gustav, hacia la derecha del espacio representado y el margen derecho del formato, más inestable. Sin embargo, la dirección inducida de sus miradas se bifurca: mientras la de Max se pierde en el espacio de su derecha, la de Leopold permanece en la escena. El vector direccional representado por los brazos y dedos indicadores de las autoridades que coincide con la dirección inducida de sus miradas, también se dirige hacia el margen derecho de la DP, induciendo todo ello al paso de página y a la continuación de la lectura. El esquema compositivo triangular al que se ajustan los agresores próximos al eje vertical de la DP implica una marcada tendencia descendente.</p>	<p>Equilibrio dinámico en la DP resultado de un espacio muy jerarquizado en el que los cuatro puntos principales de interés, que narran el principio de la acción (PS par), la negación de Gustav (PS par) y la expulsión del héroe (PS impar), se suceden y tensan en un vector direccional que desemboca en el margen inferior derecho del formato. Las direcciones inducidas de la PS par que concentran la atención en su interior se tensan con las direcciones de la página contigua: la perpendicular al soporte y las que estimulan el avance en la lectura.</p>	<p>En la PS par, la variedad de direcciones inducidas por las miradas en la PS reconducen la mirada hacia diversos puntos de la escena, reforzando el ambiente de desacuerdo y disonancia entre los tres protagonistas, inicio de su separación. De entre los personajes, la presencia de los tres protagonistas principales se equipara en tamaño, destacando sobre ellos la figura aristocrática de Thyra, indicio de su superioridad jerárquica y de la influencia decisiva que ejerce en el desenlace de los hechos. En la PS impar, en el vector direccional que desemboca en el margen inferior derecho del formato, de avance y descenso en el espacio plano, refuerzan el momento de decaimiento que narra la escena e inducen a la continuación de la lectura. El agente agresor, representante de la autoridad académica, se estructura en una ordenación espacial estática basada en la simetría, afianzando así el carácter sólido y estable de esta institución. El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para expresar actitudes (súplica, desacuerdo, recelo) y comunicar sentimientos (tristeza, decepción), exagerando la expresión anatómica del agresor, hasta la caricatura, para manifestar su actitud (desprecio).</p>
<p>XXXV. Principio de la acción del héroe-buscador: Leopold le pide a Gustav el motor de su automóvil para probar de nuevo. El héroe no es reconocido: Gustav le niega la ayuda y se centra en el amor a su prima. Leopold y Max + Gustav y Thyra / en una baranda. XXXVI. Los héroes son expulsados de la universidad: agresión. Leopold y Max + autoridades / en una calle.</p>				

SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO

ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN

Selección de escenas: personajes y escenarios

ESPACIO REPRESENTADO

DINAMISMO

ESTILO GRÁFICO

CENTROS DE INTERÉS

ELEMENTOS DINÁMICOS

Función icónica

Representación

Puntos

Direcciones de escena representadas

Tensiones

Ritmos



Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Leopold: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal. Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.

Espacio óptico, mediante perspectiva aérea y gradientes de profundidad en tamaño y detalle. El primer plano lo ocupan personajes principales, superpuestos y sobredimensionados en comparación con el fondo. Pasa a primer término elementos del fondo (cielo, agua), resaltando ciertas superficies por su textura, cromatismo y luminosidad, creando así espacios bidimensionales.

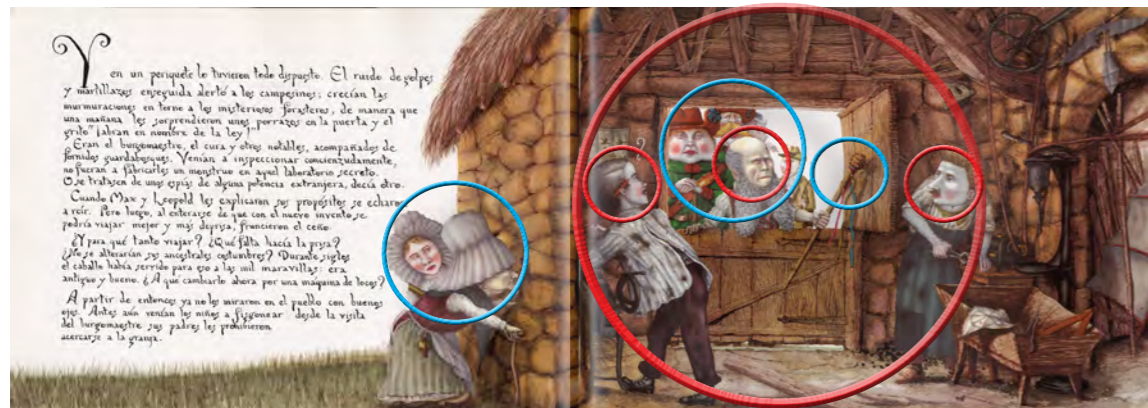
Una sola zona de interés (momento de transición) en el cuadrante inferior derecho de la PS impar, entre el centro geométrico y la esquina. Incluidos en ella, dos puntos principales (caras de Leopold y Max) coincidiendo o tocando con la diagonal descendente, de izquierda a derecha, del formato.

-

El desplazamiento y la proximidad de los diferentes puntos de interés respecto al centro geométrico o la diagonal de la PS impar. Contraste lumínico entre las zonas más iluminadas de la PS (esquina superior izquierda, zona próxima al centro y cabeza y espalda de Leopold) y las de penumbra u oscuridad. La relación de proporción entre los elementos de delante, algo sobredimensionados, y los del fondo. La concentración del único centro de atención principal en el extremo derecho del formato.

Alineación horizontal descendente de margaritas, desde la derecha hacia la izquierda, en la mitad inferior del el formato. Alineación de nubes onduladas verticales en la zona superior.

XXXVII. Mediación, momento de transición: una vez más, Leopold convence a Max y le propone sus intenciones. Leopold y Max / en un acantilado.



Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial. Leopold: signo gráfico (sensograma, ?, interrogación indicio de perplejidad). Campesinos y sus autoridades: caricatura. Onomatopeya (BOM, BOM, BOM). Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.

Espacio continuo: Conjugua línea de base en el exterior y sección arquitectónica permitiendo la visión simultánea del espacio óptico perspectiva frontal. Aproxima el muro de fondo disminuyendo la profundidad de campo y prioriza la superposición de planos, creando espacio bidimensional. Alteración de la percepción de las distancias pasando a primer término pequeños elementos del fondo (trajes de los agresores), haciendo uso de la temperatura y la saturación del color.

Una zona de interés general (publicidad de la hazaña) desplazada a la izquierda respecto del centro geométrico de la PS impar, en la que se incluyen tres puntos principales de interés: dos de ellos (cabezas de Leopold y Max) alineados sobre el eje horizontal de la página, uno en el margen izquierdo y otro próximo a su centro geométrico; entre ambos y un poco más arriba el tercero (autoridad). El bastón de mando se encuentra en muy próximo al centro geométrico de la PS impar. Otros dos centros secundarios (espectadores), uno de los cuales está desplazado a la izquierda del eje vertical de la DP.

-

El desplazamiento y la proximidad de los diferentes puntos o zonas de interés respecto al centro geométrico, la diagonal o el eje vertical y horizontal de la DP o de cada una de las PS. Contraste cromático entre la generalidad de la imagen en tonos neutros y el tono saturado secundario de uno de los personajes (chaqueta verde de una espectadora). Contraste lumínico entre la luminosidad de los rostros y la generalidad de los tonos oscuros y en penumbra del resto de la imagen.

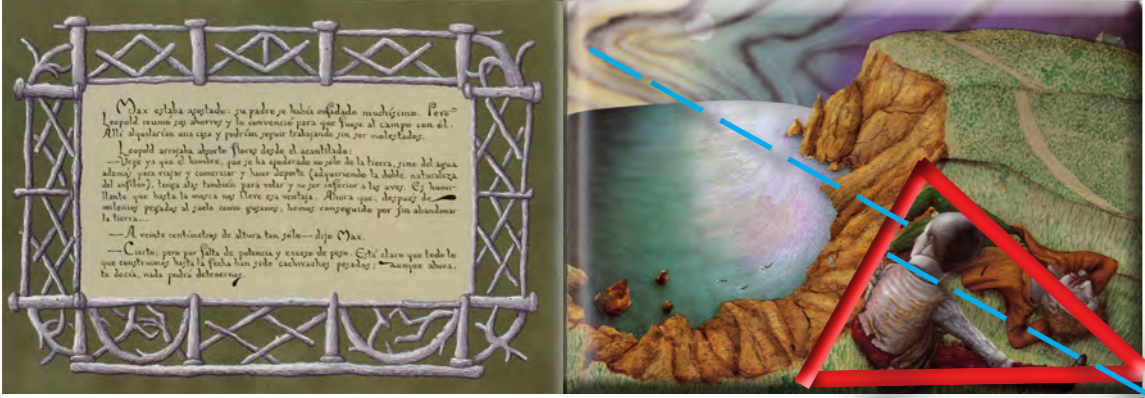
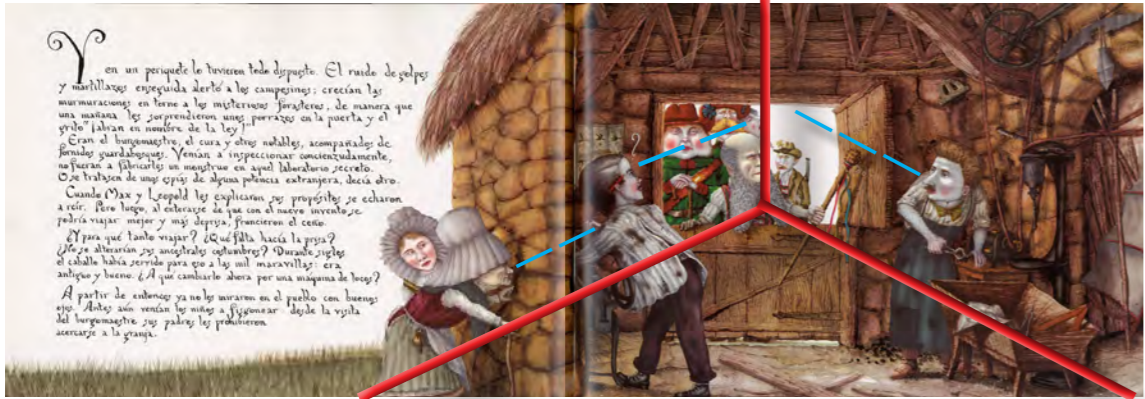
-

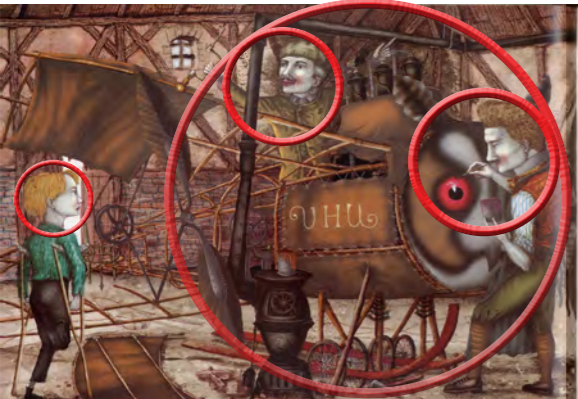



XXXVIII. Entrada en escena del agresor. Publicidad de la hazaña: les visitan los habitantes del lugar y sus autoridades. El héroe no es reconocido: los espectadores se muestran alertados y recelosos de lo que hacen. Leopold y Max + campesinos y sus autoridades / en un taller-granero.

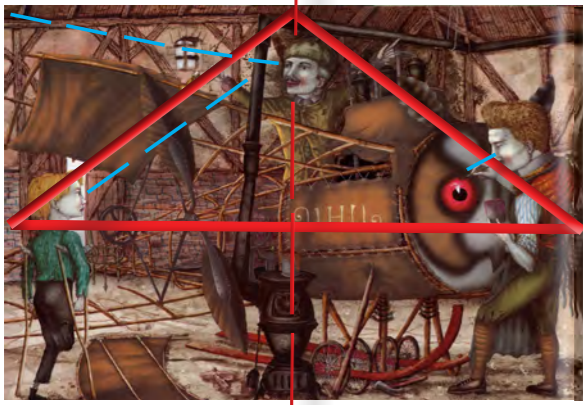

ANÁLISIS NARRATIVO: <i>LEOPOLD. La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
--	----------------	----------------

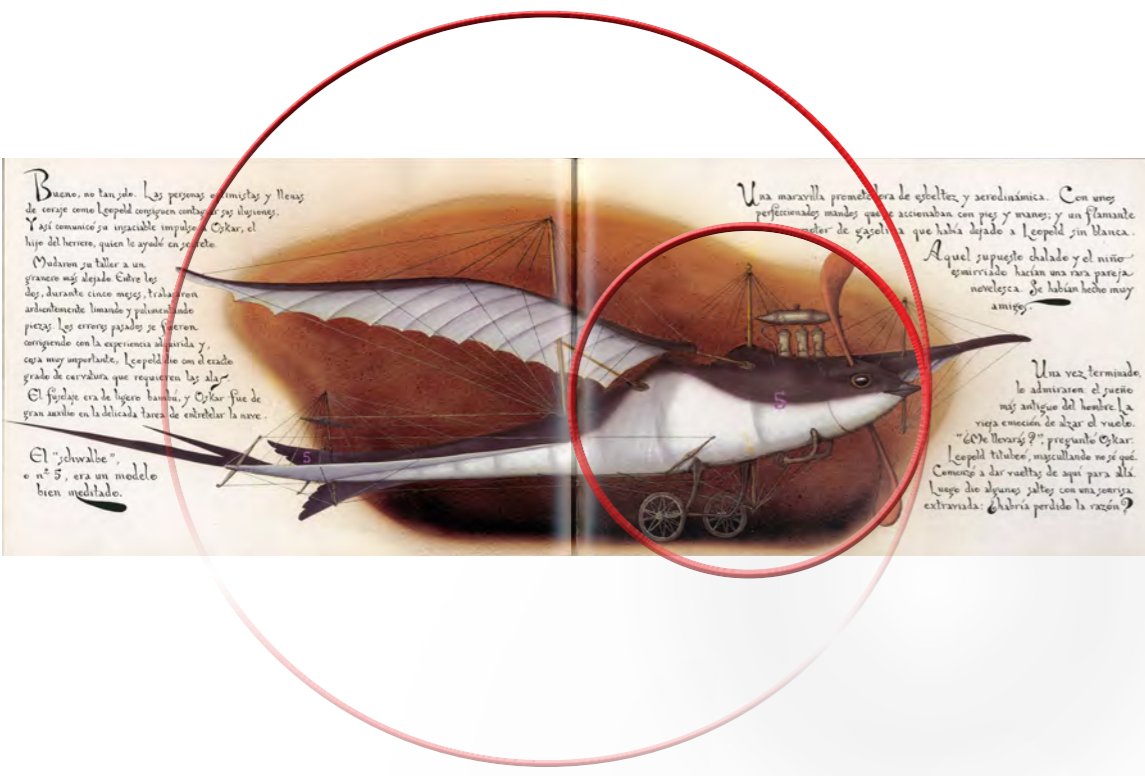
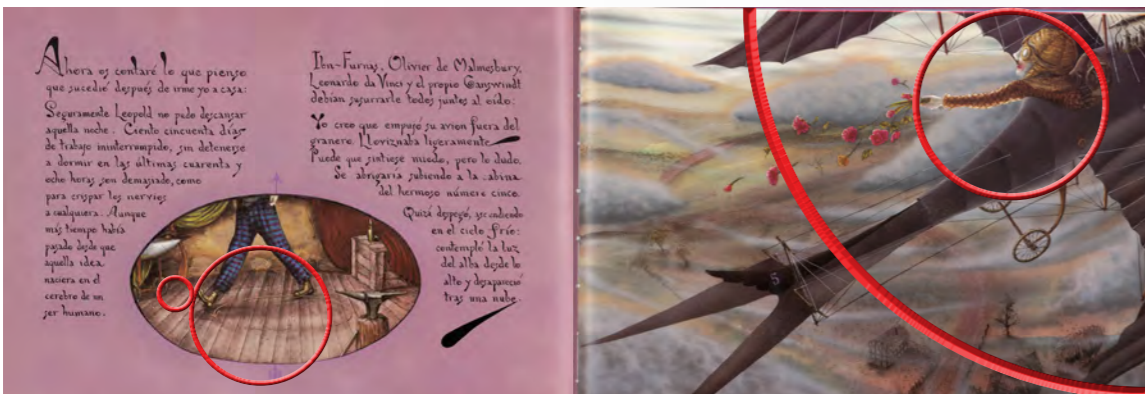

SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO

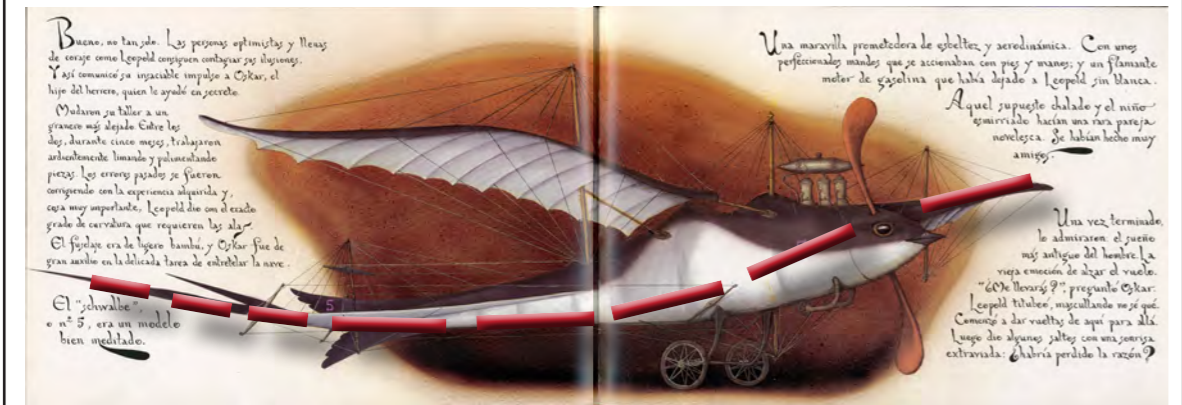
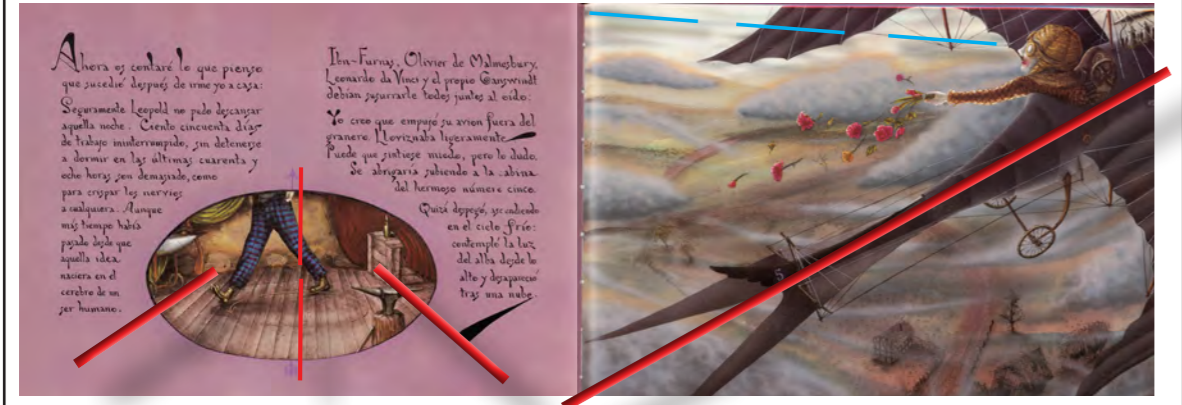
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN

Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La localización del centro de atención principal (Leopold y Max) en el extremo derecho inferior de la PS y la DP, más inestable que la zona izquierda de ambos formatos, le procura mayor peso visual en el conjunto de la escena. Las figuras de gran tamaño atraen esta zona al primer plano, tensando el resto de la composición de la PS.</p> <p>Este centro de interés posee un esquema compositivo triangular estable, apoyado sobre la base, cuyo vértice superior culmina en Leopold.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos creando el vector direccional perpendicular al soporte que relaciona los elementos del fondo y los personajes del primer plano. En el espacio representado este vector implica además la dirección arriba-abajo, entre el límite superior del acantilado, donde se encuentran los protagonistas, y el mar de fondo. Esta dirección se subraya mediante el ritmo de caída producido por la alineación descendente de las margaritas, desde la derecha hacia la izquierda.</p> <p>La dirección de lectura de la imagen está marcada por la acción de Leopold (su conversación con Max sobre el pasado de la especie humana y sus anteriores ensayos para alcanzar el vuelo) representada mediante la dirección inducida de su mirada, hacia la zona opuesta de su localización sobre el formato, la esquina superior izquierda del espacio representado que en el espacio plano, teniendo en cuenta el sentido de la escritura occidental, refiere a la idea de pasado. En este espacio plano de la PS se produce un vector direccional dominante en el que confluyen: la dirección dirigida hacia la esquina superior izquierda del soporte y la alineación de elementos coincidentes (cabeza y pie de Leopold) o paralelos (Max y brazo de Leopold) con la diagonal descendente, de izquierda a derecha, del formato.</p>	<p>Equilibrio dinámico resultado de un espacio muy jerarquizado: la notable diferencia de peso entre las zonas izquierda y derecha de la DP, provocada por la acumulación e importancia de los elementos en la esquina inferior derecha del formato, se tensa por medio de la tendencia en dirección contraria, generada por las direcciones de lectura e inducidas, hacia la esquina superior izquierda, perpendicular al plano del cuadro en el espacio representado.</p> <p>Esta tendencia se refuerza, además, con el ritmo descendente creado por las flores que caen hacia el acantilado.</p>	<p>El esquema compositivo y la dirección inducida por la mirada del principal protagonista, Leopold, acompaña al momento narrativo: el carácter transitorio de la situación se refuerza por medio de una estructura dinámica en la que la zona izquierda, la más estable del soporte, acoge un espacio abierto (acantilado) y la derecha alberga a los personajes principales. La acción llevada a cabo por Leopold (disertación respecto al tiempo pasado) se concentra en su mirada a la zona izquierda del soporte, contraria al avance de la lectura y ajustada al momento de reflexión y reposo previo a la acción. Sin embargo, el vector direccional dominante invita a pasar página y a dar paso a la acción.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mimico, corporal y facial, para expresar actitudes y sentimientos (bienestar, sosiego).</p> <p>Los dos personajes se inscriben en una estructura triangular estable, representación gráfica de su amistad. La ubicación de Leopold por encima de su compañero Max adelanta el peso narrativo de aquel en el desarrollo posterior de la trama.</p>
<p>XXXVII. Mediación, momento de transición: una vez más, Leopold convence a Max y le propone sus intenciones. Leopold y Max /en un acantilado.</p>				
	<p>La posición de la escena en la zona derecha de la DP le imprime mucho peso visual. La situación del principal agresor (autoridades) en la zona derecha de la DP, centrado en la ilustración pero levemente desplazado del eje vertical de la PS impar y con el bastón de mando muy próximo al centro geométrico de la PS impar, aumenta su peso visual, equilibrándose con la disposición, casi simétrica respecto a él, del resto de elementos de la escena (campesinas, Leopold y Max).</p>	<p>La dirección de lectura de la imagen está marcada por la acción de intromisión de los campesinos y sus autoridades en las actividades que Leopold y Max realizan en el taller-granero, concentrando la atención en los agresores localizados en la zona central de la ilustración y en la de la PS impar (bastón de mando), desplazándola a través del resto de personajes, hacia la izquierda (campesinas, Leopold) y la derecha (Max), en dirección a las esquinas inferiores de la imagen. Estas tendencias se refuerzan gráficamente a través del vector direccional creado por las miradas de Max, Leopold y la anciana campesina localizada en el extremo inferior izquierdo.</p>	<p>Aunque la escena se estructura en base a una ordenación bastante estable y próxima a la simetría, fundamentada en un eje central (agresor) y dos elementos semejantes a ambos lados (Max y Leopold), el conjunto de la imagen presenta un equilibrio dinámico y asimétrico originado por la acumulación de personajes en su zona izquierda. Sin embargo, estas diferencias se estabilizan por medio de los vectores direccionales de lectura e internas, opuestas entre sí (desde los extremos derecho e izquierdo del espacio plano, desde el exterior al interior del representado) que confluyen en el centro de la escena.</p>	<p>Tanto la representación del entorno como la disposición de los personajes y otros elementos se estructuran en una ordenación espacial estática basada en la simetría. Esta estructuración afianza el carácter sólido y estable de los personajes situados en la zona superior y el eje central (autoridades) y refuerzan su presencia narrativa decisiva en escena. Sin embargo, es la asimetría inducida por el otro núcleo secundario de atención (campesinas en el exterior) el elemento que desestabiliza y dinamiza el conjunto, en alusión a la transgresión que supone la acción que realizan, la intrusión por medio de la mirada en un espacio vetado para ellas. El contrapunto entre esquemas dinámicos y estáticos reafirma gráficamente alguno de los elementos semánticos recurrentes en el relato: las posiciones encontradas que se adoptaron frente a los cambios y los nuevos avances científico-tecnológicos durante mediados y finales del siglo XIX.</p> <p>El lenguaje mimico, corporal y facial, comunica el carácter y los sentimientos de los distintos personajes (desconfianza, recelo, sorpresa), siendo más exagerado en la fisonomía del agresor.</p>
<p>XXXVIII. Entrada en escena del agresor. Publicidad de la hazaña: les visitan los habitantes del lugar y sus autoridades. El héroe no es reconocido: los espectadores se muestran alertados y recelosos de lo que hacen. Leopold y Max + campesinos y sus autoridades / en un taller-granero.</p>				



ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO					
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN					
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO	
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Leopold y Max: estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial. Oskar: estilo descriptivo.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base con muro próximo y puerta al fondo. Prioriza las superficies autónomas de colores neutros y texturas variadas, y la superposición de planos frente a la ilusión espacial, produciendo espacio bidimensional. Resalta ciertas superficies del primer plano mediante el uso del color y la textura (ropa de Oskar y ojo del protipo).</p>	<p>Una zona de interés de mayor tamaño (construcción de artefacto) desplazada hasta el margen derecho de la PS par, en la que se incluyen dos puntos principales de interés (cabezas de Leopold y Max) que coinciden o se aproximan a los ejes horizontal y vertical del formato. Casi al margen izquierdo de la página, coincidiendo con su eje horizontal, el otro pequeño punto de interés (Oskar).</p>		<p>Desplazamiento del mayor centro de interés hacia el margen derecho de la PS par. La proximidad o coincidencia de los puntos de interés respecto a los ejes horizontal y vertical de la PS par. Contraste cromático entre la generalidad de la imagen en tonos neutros y los tonos muy saturados: el secundario de uno de los personajes (camisa verde de Oskar) o el tono primario (magenta) del ojo del prototipo. Contraste lumínico entre la luminosidad de los rostros y la generalidad de los tonos oscuros y en penumbra del resto de la imagen.</p>
<p>XXXIX. Construcción de artefacto-objeto mágico: el nuevo artefacto, llamado <i>Uhu</i>, el modelo nº 4. Entrada en escena del auxiliar: reciben la visita de un muchacho del pueblo, Oskar. Leopold y Max + Oskar / con el modelo nº 4, <i>Uhu</i> en un taller-granero.</p>					
	<p>Personajes: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mímico corporal y facial. Campesinos: caricatura.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Espacio óptico, mediante perspectiva central y gradientes de profundidad en tamaño, color, textura y nitidez: El primer plano lo ocupan personajes principales sobredimensionados en comparación con el resto.</p>	<p>En la DP, dos zonas principales de gran tamaño: una de ellas desplazada hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la PS par (Max, Gustav y Thyra) y la otra (campesinos), de similar tamaño, en el extremo derecho de la DP. Entre ambas zonas, un importante punto de interés (Leopold), aunque pequeño en tamaño, desplazado a la izquierda respecto del eje vertical de la DP.</p>		<p>Contraste lumínico entre la oscuridad de los dos mayores puntos de interés de los extremos de la DP y la claridad del resto. La relación de proporción entre los elementos de delante, algo sobredimensionados, y los del fondo. Oblicuidad en la orientación de uno de los elementos (árbol) en la PS impar, que se desplazan respecto de la vertical del formato. El desplazamiento y la proximidad de las dos grandes zonas de interés respecto al centro de cada una de las PS.</p>
<p>XL. Carencia no reparada: en el vuelo de prueba, el nuevo artefacto estalla y se estrella cerca del pueblo. Sacrificio: sus habitantes destruyen lo que queda de él. Leopold + Max, Gustav y Thyra + campesinos / con el modelo nº 3, en el campo.</p>					

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. <i>La conquista del aire</i>	IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN			
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO		ESTRATEGIAS NARRATIVAS
 <p data-bbox="697 388 1172 703"> <i>No todos eran vityas tan francamente hostiles. Un día se encontraron un muchacho del pueblo. Era el hijo del herrero; aunque al principio no se atrevió a entrar, pronto Leopold consiguió ganarse su confianza. Efecto, que se le llamaba el niño, había un vaso de agua y corría tranquilamente en el taller.</i> <i>— ¿Y en volar? Si parece una jaula... — ¿Aere... plane? — Sí, es muy sencillo. Estas aviones de madera se mueven de sola y se levantan por sí mismos. Le que pedimos llamado "Uhu". Así lo hacemos, moviendo como las de las gaviotas, para hacerlos despegar que no se caigan. Fíjate por los superficies: fíjate que lo hacen flotar en el aire gracias a la velocidad del aparato.</i> <i>— ¿Pero qué se puede hacer con eso? Allí arriba no hay nada para apoyar primero un pie y luego el otro... — Ahí está la gracia. Con el viento. Los hilos se encargan de hacer de una manera que, cuando en la parte inferior de las alas, que son ligeramente curvas por abajo. El viento es suficiente suficiente por una parte cubren de aire invisible. Una vez, resuelto el problema de la elevación, el primer paso lo más difícil también es vencer. Pero eso son otros tiempos en la vida. Y esto es el fin de la aventura. Me voy a hacer que la jaula flote, voy a construir tres modelos antes que este. Y seguiré, porque esto vale por fin. ¿Dices un palabra sobre los acidos carbonatos? Ahí está que arriba, en esta posición.</i> <i>— En el pueblo, habían muchos de estos. Dices que son los polvos, y que con estos inventos van a cambiarlo todo, y que ya no habrá más... ¿Qué hiciste en tu vida si ya no tienes que punto de partida?</i> Max y Leopold no supieron qué responder. </p>	<p data-bbox="1202 331 1498 661"> En la PS par, los centros de interés (Oskar, Leopold y Max) poseen un esquema compositivo triangular estable, apoyado sobre la base, cuyo vértice superior culmina con Leopold, localizado además en la parte superior del eje vertical del formato, lo que le concede mayor peso visual respecto a los otros dos personajes. </p>	<p data-bbox="1516 331 2027 808"> La dirección de lectura de la imagen está marcada por las acciones de construcción e intercambio de pareceres entre Leopold, Max y Oskar, estableciendo entre ellos un recorrido que mantiene el esquema triangular. La mirada de Oskar refuerza este triángulo por medio de la dirección inducida de su mirada que lo pone en relación con Leopold. La de Max se centra en el elemento de contraste del prototipo (mascarón) y, sin embargo, la de Leopold, al igual que la dirección representada por su brazo, se dirige hacia la esquina superior izquierda del soporte. Esta dirección ascendente se subraya con la posición erguida del personaje, que coincide con el eje vertical del formato en el que se aprecia, además, otro vector de dirección producto de la línea quebrada vertical representada por la estufa. </p>	<p data-bbox="2362 331 2873 777"> La ordenación equilibrada y estable de los principales centros de atención (Leopold, Max y Oskar) se acomoda a una situación de tranquilidad laboriosa y de comunicación. Los tres personajes se inscriben en una estructura triangular, representación gráfica de su futura relación amistosa. La ubicación de Leopold por encima del resto refleja el peso narrativo del personaje en el desarrollo de la trama. El vector direccional originado por la situación y orientación del prototipo implica un desplazamiento hacia la derecha del formato que anima el avance de la lectura. El lenguaje mímico, corporal y facial, comunica el carácter y actitud de los distintos personajes (entusiasmo, interés). </p>
<p data-bbox="103 968 1172 1054"> XXXIX. Construcción de artefacto-objeto mágico: el nuevo artefacto, llamado <i>Uhu</i>, el modelo nº 4. Entrada en escena del auxiliar: reciben la visita de un muchacho del pueblo, Oskar. Leopold y Max + Oskar /con el modelo nº 4, <i>Uhu</i> en un taller-granero. </p>			
 <p data-bbox="400 1102 638 1438"> <i>Inserten Thyra y Gustav de visita, invitado al vuelo de prueba del nº 4. ¡Flap, flap! El nuevo modelo salió volando, pero cerca de ellos y... ¡Bang! Estalló en pedruzcos. Leopold cayó sobre un pajaro.</i> <i>El nº 4 se estrelló cerca del pueblo. Como lo recuerdo bien. Cuando el pájaro y el cara loco que aquella criatura prescila del infierno. Los más valientes se apresuraron a pelear y se pelearon con lo que quedaba de él.</i> <i>«¿Cuánto tiempo de mejor cuando este estalló? Al fin se le había estropeado su invento, y Max se desentendía de nuevos experimentos.» Ahora que está solo Leopold. </i> </p>	<p data-bbox="1202 1066 1498 1512"> La escena del prototipo destruido se localiza aislada y en la zona superior derecha de la DP, la más inestable del formato, condiciones que le proporcionan a este elemento mayor peso visual. La localización de otro centro de atención a la izquierda de la DP, más estable, con personajes (Gustav, Thyra y Max) grandes y oscuros que refuerzan el carácter silueteado y les otorga mayor densidad, tensa el conjunto de la composición. </p>	<p data-bbox="1516 1066 2027 1449"> La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos creando el vector direccional perpendicular al soporte que relaciona los elementos del fondo y los personajes del primer plano. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la acción de destrucción del prototipo, representada en la zona superior derecha de la DP, la más inestable. La acción se subraya por las direcciones inducidas de las miradas de Max y Leopold, de izquierda a derecha, y algunos de los agresores. Sin embargo la mirada de Gustav se dirige hacia la esquina inferior izquierda, la zona más estable del soporte. </p>	<p data-bbox="2362 1066 2873 1575"> La escena presenta un momento de fracaso y pérdida por parte del héroe que se acompaña por medio de una composición dinámica. Aunque los dos mayores pesos están equilibrados y localizados cada uno de ellos en una de las PS, la mayoría de las direcciones concentra la atención en el desastre del prototipo destruido. Este vector direccional que atrae hacia la zona superior derecha del formato la mirada, anima también el avance de la lectura. Como contrapeso, la dirección inducida por Gustav, de retroceso hacia la esquina opuesta de la DP, es pareja a su acción de renuncia a la aventura y de abandono hacia el héroe. Sin embargo las miradas de Max y Leopold coinciden con el vector de avance, señal de su implicación en la acción. El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, para comunicar sentimientos (enfado). </p>
<p data-bbox="103 1879 1172 1963"> XL. Carencia no reparada: en el vuelo de prueba, el nuevo artefacto estalla y se estrella cerca del pueblo. Sacrificio: sus habitantes destruyen lo que queda de él. Leopold + Max, Gustav y Thyra + campesinos / con el modelo nº 3, en el campo. </p>			

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>Aeronave: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Estilo descriptivo.</p> <p>Escenario ausente.</p>	<p>Se intuye una línea de base. Representación tridimensional mediante superposición de elementos.</p>	<p>El centro de interés (modelo nº 5) se encuentra desplazado hacia la izquierda respecto del eje vertical de la DP, sin embargo, la zona de mayor interés del mismo (el cuerpo principal que incluye el mascarón con su ojo), ocupa el cuadrante inferior izquierdo de la PS impar.</p>	-	<p>Contrastes de valor entre las zonas luminosas y las muy oscuras o en penumbra de la imagen.</p> <p>Tensión entre el desplazamiento del centro de interés mayor hacia la izquierda de la DP y el avance hacia la derecha del punto de interés menor, respecto del centro de la PS impar.</p> <p>Proximidad al centro de la PS impar del ojo pintado en el mascarón del modelo nº 5.</p>	<p>Hilos tensores, confluencia de líneas rectas.</p>
<p>XLII. El <i>Schwalbe</i>, el modelo nº 5. El <i>Schwalbe</i>, el modelo nº 5.</p> 	<p>XLII-XLIII. Leopold: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha.</p> <p>XLII. Estilo descriptivo y expresivo, lenguaje corporal y signo gráfico (flecha indicadora de movimiento circular).</p> <p>XLIII. Estilo descriptivo y expresivo, lenguaje mimico corporal y facial.</p> <p>XLII-XLIII. Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>XLII. Línea de base con muro próximo y espacio óptico, mediante perspectiva central y gradientes de profundidad en tamaño. Resalta ciertas superficies mediante el uso del color y la textura decorativa (cortina del fondo y pantalón de cuadros), priorizando su bidimensionalidad.</p> <p>XLIII. Espacio óptico, mediante perspectiva aérea y gradientes de profundidad en tamaño, color, nitidez y detalle. El primer plano lo ocupan elementos superpuestos (el avión y el personaje principal) y parcialmente omitidos. Resalta ciertos elementos del primer plano (rosas) mediante el contraste cromático.</p>	<p>El óvalo de la viñeta que encierra la imagen está centrada respecto al eje vertical de la PS par y su punto más alto coincide con el centro geométrico de esta. Sin embargo, los dos principales centros de interés (vigilia de Leopold/modelo nº 5) se encuentran desplazados, en contacto con la zona superior y hacia la izquierda respecto al eje central vertical del óvalo.</p> <p>En la PS impar, uno de los elementos principales (el modelo nº 5), partiendo de la esquina superior derecha del formato, ocupa gran parte de él. El otro punto de interés (Leopold) se desplaza hacia la izquierda de esa misma esquina.</p>	<p>Brazo de Leopold en dirección hacia la zona izquierda del soporte.</p> 	<p>El desplazamiento y la proximidad de la mayor zona de interés respecto al centro del óvalo en la PS par.</p> <p>La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad del suelo en la PS par, genera cierta tensión en las direcciones de las líneas convergentes.</p> <p>El desplazamiento hacia la izquierda y la proximidad respecto a la esquina superior derecha de uno de los centros de interés (Leopold) en la PS impar.</p> <p>El contraste lumínico entre los dos ángulos superiores de la PS impar.</p>	<p>Alineación oblicua descendente de flores, desde la derecha hacia la izquierda, en la mitad superior del formato coincidiendo en ocasiones con la diagonal ascendente de derecha a izquierda de la DP.</p>
<p>XLII. Tras construir el último modelo, vigilia de Leopold, a la espera de ensayar su último trabajo. Leopold / en el taller.</p> <p>XLIII. La carencia es colmada y el sueño del héroe es cumplido como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico. Desplazamiento en el espacio por los aires. Leopold / sobrevolando el taller, en el cielo.</p>						

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO			ESTRATEGIAS NARRATIVAS
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
 <p>Bueno, no tan solo. Los pesos optimistas y flacos de cuerpo como Leopold consiguen cambiar sus direcciones. Y así comienza su espaciable impulso a Cyfar, el hijo del herero, quien le ayudo en secreto.</p> <p>Maldito su taller a un granero más lejano. Entre los días, durante cinco meses, trabajaron arduamente limando y pulimentando pesos. Los errores pasados se fueron corrigiendo con la experiencia adquirida y cada vez mejorando. Leopold dio un estado grado de curvatura que requieren las alas.</p> <p>El soporte era la ligera bambú y Cyfar fue de gran ayuda en la delicada tarea de estabilizar la nave.</p> <p>El "Schwalbe" n° 5, era un modelo bien meditado.</p> <p>Una maravilla prometedora de espeltes, y aerodinámica. Con unos perfectos mandos que se accionaban con pies y manos; y un flamante motor de gasolina que había legado a Leopold sin blanca.</p> <p>Aquel supuesto delgado y el niño "guerrillero" hacían una rara pareja novelesca. Se habían hecho muy amigos.</p> <p>Una vez terminada le admiraron el joven más antiguo del hombre. La vieja emoción de alzar el vuelo.</p> <p>"¿De verdad?" preguntó Cyfar. Leopold titubeó, masticando en su qué. Comenzó a dar vueltas de aquí para allá. Luego dio algunas saltos con una sonrisa extraviada: ¿Había perdido la razón?</p>	<p>El desplazamiento del prototipo hacia la izquierda de la DP, más estable, aligera su peso visual.</p>	<p>El límite ondulado entre las zonas claras y oscuras del prototipo y las líneas sinuosas del timón y las alas, próximas a las diagonales de la DP, crean vectores en dirección oblicua ascendente y descendente, que cruzan el soporte y confluyen en la cabeza del avión.</p> <p>La sinuosidad de estos vectores contrasta con los ritmos creados por la confluencia de líneas rectas (hilos tensores) en los que la dirección cambia bruscamente.</p>	<p>Equilibrio dinámico generado por el desplazamiento hacia la izquierda del centro de interés de mayor tamaño (modelo n° 5) que se tensa con la ubicación, a la derecha de la DP, del centro de interés de menor tamaño (el cuerpo principal que incluye el ojo).</p> <p>Las direcciones internas y los ritmos dinamizan la composición y le confieren la tendencia ascendente, en el sentido de avance de la lectura.</p>	<p>El equilibrio dinámico de la composición y la sinuosidad de las direcciones internas se ajustan a la ligereza con que se caracteriza en el texto al prototipo representado. Su orientación y la dirección ascendente dominante refuerza esta cualidad y anuncia su futura ascensión, movimiento de avance sinuoso.</p> <p>Este vector direccional que desemboca en el margen derecho del formato, de avance en el espacio plano, refuerza el momento optimista que narra la escena e induce a la continuación de la lectura.</p>
<p>XLII. El <i>Schwalbe</i>, el modelo n° 5. El <i>Schwalbe</i>, el modelo n° 5.</p>  <p>Ahora es cuando le que pienso que sucederá después de irme yo a casa.</p> <p>Siguramente Leopold no pudo descansar aquella noche. Cien veces dio de trabajo intermitente, sin detenerse a dormir en las últimas cuarenta y ocho horas, con demencia, como para cruzar los nervios a cualquiera. Aunque más tiempo había pasado desde que aquella idea naciera en el cerebro de un pequeño humano.</p> <p>Ibn-Faruj, Olivier de Malmoctary, Leonardo da Vinci y el propio Góngorodid debían saberle todos juntos al oído.</p> <p>Yo creo que empujó su avión fuera del granero. Moviósele ligeramente. Puede que sintiese miedo, pero le dudo. Se alegraría subiendo a la cabina del hermoso número cinco.</p> <p>Quizá después, se colóndose en el cielo, frías: contempló la luz del sol desde lo alto y desapareció tras una nube.</p>	<p>La simetría y horizontalidad de la forma contenedora, centrada en el formato la PS par, se descompensa por medio de la asimetría en el reparto de los elementos de la escena interna, desplazados de la vertical. La situación del principal centro de atención (Leopold), desplazado a la izquierda del eje vertical pero en contacto con éste, le confiere a este un mayor peso visual. El aislamiento del prototipo, más lejano, en la parte superior izquierda de la viñeta, le proporciona a este elemento mayor peso visual, que se tensa con la figura del yunque en primer plano. En la PS impar, el centro de interés se localiza en la parte más inestable del formato, incrementando su peso visual.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan en ambas ilustraciones los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte, que en el espacio representado de la PS impar supone la dirección arriba-abajo, cielo-tierra.</p> <p>En la viñeta de la PS par, la dirección de lectura de la imagen está marcada por la trayectoria de Leopold, hacia la zona inferior izquierda del espacio representado, más estable.</p> <p>Sin embargo, la dirección de lectura de la PS impar está marcada por la trayectoria opuesta: la ascensión de Leopold que coincide con la dirección diagonal ascendente del formato, hacia su zona más inestable, su esquina superior derecha. La dirección inducida de su mirada, reforzada por la dirección de las flores, es opuesta y se dirige hacia la zona izquierda del formato.</p> <p>La dirección ascendente de izquierda a derecha se refuerza con el ritmo creado por algunas líneas sinuosas (la sucesión de nubes y el viento).</p> <p>El corte del avión por el margen derecho de la DP induce al paso de página y a la continuación de la lectura.</p>	<p>En la PS par, la escena se inscribe en una forma contenedora (óvalo) bastante estable y se ordena en base a una estructura próxima a la simetría, fundamentada en un eje central en el que se ubican las piernas de Leopold. Sin embargo, el desplazamiento de estas hacia la izquierda (tanto en el espacio plano como en el sentido de la acción) imprime dinamismo a la imagen. Este vector hacia la izquierda se equilibra con otro en dirección perpendicular al plano del cuadro.</p> <p>En la PS impar, el equilibrio dinámico está fundamentado en la confluencia sobre la esquina superior derecha de varios vectores diferentes: la dirección del vuelo ascendente y de avance (en el sentido de la lectura) y las de retroceso hacia la izquierda, en sentido ascendente (la inducida por la mirada de Leopold) o descendente (rosas).</p>	<p>En la viñeta de la PS par, la estructuración en base a una ordenación espacial cercana a la simetría se acompaña a la situación de espera y pausa anterior a la acción. Sin embargo, es la asimetría inducida por el núcleo de interés, Leopold, el elemento que desestabiliza y dinamiza el conjunto en alusión al estado de inquietud y vacilación en el que se encuentra. La estabilidad de conjunto que proporciona esta página contrasta con la energía de la siguiente, marcada mayormente por un vector direccional ascendente de avance, signo de la ascensión de Leopold, refuerzo del optimismo de la escena e impulsor de la continuidad en la lectura. A su vez, el sentido de retroceso descendente de las rosas refleja el olvido en que caen los héroes del pasado. Para la representación de Leopold en ambos momentos narrativos el autor recurrió a ambientaciones en las que predominan fundamentalmente suelo y cielo. Este contrapunto entre ambas PS y el contraste entre la estructuración espacial, estática o dinámica, de ambas reafirma gráficamente uno de los elementos semánticos recurrentes en el relato: el debate constante entre lo ligero y lo pesado asociado respectivamente a lo dinámico y lo estático.</p> <p>El autor hace uso del lenguaje mímico, corporal y facial, y de los signos gráficos (flecha indicadora de movimiento circular) para expresar movimiento y comunicar sentimientos (felicidad).</p>
<p>XLII. Tras construir el último modelo, vigilia de Leopold, a la espera de ensayar su último trabajo. Leopold / en el taller.</p> <p>XLIII. La carencia es colmada y el sueño del héroe es cumplido como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico. Desplazamiento en el espacio por los aires. Leopold / sobrevolando el taller, en el cielo.</p>				

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO						
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN						
Selección de escenas: personajes y escenarios	ESPACIO REPRESENTADO			DINAMISMO		
	ESTILO GRÁFICO		CENTROS DE INTERÉS		ELEMENTOS DINAMICOS	
	Función icónica	Representación	Puntos	Direcciones de escena representadas	Tensiones	Ritmos
	<p>Oskar: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Estilo descriptivo y expresivo, lenguaje corporal.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base y espacio óptico mediante perspectiva cenital y gradientes de profundidad en tamaño, nitidez, textura y detalle. El primer plano lo ocupa el personaje principal sobredimensionado (Oskar) en comparación con los elementos del fondo (taller y acantilado). Pasa a primer término elementos del fondo (cielo, nubes), resaltando ciertas superficies por su textura, cromatismo y luminosidad, produciendo así superficies bidimensionales.</p>	<p>En la DP, el centro de interés principal (Oskar) se localiza próximo al margen derecho del formato y desplazado hacia la derecha respecto del eje central de la PS impar. Desplazada hacia la izquierda respecto del centro geométrico de la PS par, otra zona de interés (ausencia: ni Leopold ni su avión están allí).</p>	-	<p>El desplazamiento y la proximidad del principal punto de interés respecto al centro geométrico de la PS impar. La progresión derivada de la representación bidimensional de la profundidad de suelo y pared en la PS par, genera cierta tensión en las direcciones de las líneas convergentes. La relación de proporción entre el personaje de delante, algo sobredimensionado, y los elementos de su izquierda.</p> <p>Los contrastes cromáticos de luminosidad y tono y sus transiciones en el paisaje, utilizando colores claros, muy saturados para el cielo (malvas, azules, amarillos y anaranjados) en contraste con los oscuros y neutros de las nubes y del personaje.</p>	<p>Alineaciones de nubes desde el cuadrante superior izquierdo de la PS impar hacia su zona inferior derecha, próxima a la esquina.</p> <p>Alineación de aves en dirección ascendente, desde la derecha hacia la izquierda, en la zona superior de la PS impar próxima a la diagonal descendente, de derecha a izquierda,</p>
XLIV. Oskar regresa al taller abandonado: ni Leopold ni el n° 5 están allí. Oskar / junto al taller en el acantilado.						
	<p>Oskar: función representativa, de línea cerrada, limpia, fina y modulada que encierra la mancha. Estilo descriptivo.</p> <p>Escenario: función representativa, estilo descriptivo con dominancia de mancha, compacta y definiendo la forma.</p>	<p>Línea de base con muro y cercado al fondo muy próximos. Gradientes de profundidad en tamaño, nitidez y textura. Prioriza las superficies autónomas de colores y texturas variadas, y la superposición de planos frente a la ilusión espacial, produciendo espacio bidimensional. Resalta ciertos elementos y superficies del primer plano (tejado, chimeneas, suelo) mediante el uso del color, la textura y el mayor tamaño.</p>	<p>En el cuadrante superior izquierdo de la PS par, en la mitad entre el margen izquierdo y el eje vertical del formato, se localiza un único punto de interés.</p>	-	<p>El desplazamiento y la proximidad del principal punto de interés respecto al centro geométrico de la PS impar y su concentración en la zona izquierda superior del formato. El contraste lumínico del principal centro de atención, muy oscuro, sobre la claridad de fondo.</p>	<p>Ritmo modular del embaldosado, al pie, mediante alineaciones de hexágonos irregulares.</p>
XLV. Oskar- Narrador / en la azotea de una casa.						



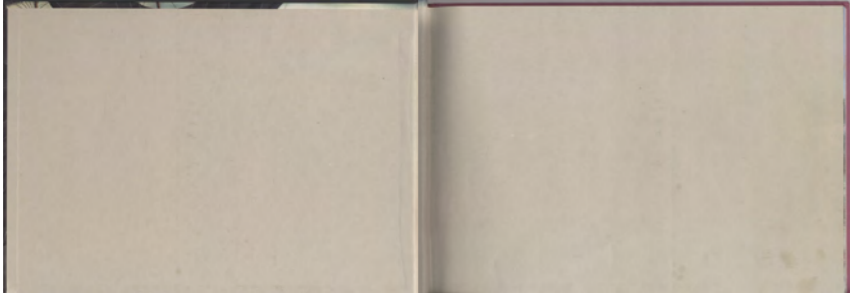

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire	IDENTIFICATIVO		INTERPRETATIVO	
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO				
ELEMENTOS TEXTUALES: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS MORFOLÓGICOS Y DINÁMICOS DE LA IMAGEN				
Selección de escenas: personajes y escenarios	CÓDIGO COMPOSITIVO		ESTRATEGIAS NARRATIVAS	
	PESOS	DIRECCIONES	EQUILIBRIO	
	<p>La localización del punto de atención principal (Oskar) muy próximo al centro geométrico de la PS impar y al extremo derecho de la DP (más inestable que la zona izquierda) le procura mayor peso visual en el conjunto de la escena. La figura de gran tamaño de este personaje atrae esta zona al primer plano. Sin embargo, la solidez del elemento de la izquierda (taller), estructurado según un esquema compositivo estático proximo a la simetría y localizado en la zona más estable del soporte, tensa y cohesiona la composición unificándola.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al plano del cuadro, que en el espacio representado de la PS impar supone, además, la dirección arriba-abajo entre el límite superior del acantilado, donde se encuentra Oskar, y el mar del fondo. La línea de horizonte y la del suelo que unifican el espacio único posee una marcada dirección ondulante y descendente que se dirige hacia la esquina inferior derecha de la DP e induce al paso de página. La dirección de lectura de la imagen está marcada por la acción de Oskar, sus especulaciones acerca del posible desenlace de la historia y el futuro de Leopold, representado mediante el acantilado de la derecha. La acción es subrayada por la dirección inducida de su mirada, hacia la zona derecha del formato (indicio de futuro y devenir), donde el espacio que contempla el personaje es velado al lector pues no se incluye en el espacio representado. Esta última dirección es reforzada por los ritmos creados mediante otros elementos aéreos que viajan (las gaviotas y las nubes) y se pierden por el margen inferior derecho, induciendo con ello al paso de página.</p>	<p>Equilibrio dinámico resultado de un espacio muy jerarquizado: la ubicación del principal centro de interés en el extremo derecho del soporte, en primer plano, se compensa con la localización del centro secundario, de mayor tamaño pero menor carga significativa, en el extremo opuesto, con un eje vertical desplazado hacia la izquierda respecto al centro geométrico de la PS par y con una marcada tendencia hacia el fondo, perpendicular al plano del cuadro. Los ritmos y las líneas onduladas que desembocan en la esquina derecha inferior del soporte y en dirección al fondo del espacio representado, dinamizan la composición.</p>	<p>La asimetría producida por el desplazamiento hacia la derecha del formato del principal centro de interés, Oskar, y las direcciones e inducida de su mirada desestabilizan y dinamizan el conjunto en un vector de avance que, además de impulsar la continuidad en la lectura, es muy ajustado al momento narrativo: el posicionamiento optimista de este personaje respecto al devenir del héroe. La dirección de su mirada, hacia el futuro, enlaza con su presencia posterior, en el paso de página, caracterizado como un el anciano narrador.</p> <p>La disposición de izquierda a derecha de los elementos sobre el soporte coincide con el orden en la sucesión de los hechos (ausencia de Leopold en el taller y posterior reflexión de Oskar). El contraste y la luminosidad del color, pasando de la oscuridad a la luz, funcionan también como eficiente vía para la narración</p>
<p>XLIV. Oskar regresa al taller abandonado: ni Leopold ni el nº 5 están allí. Oskar / junto al taller en el acantilado.</p>				
	<p>En la PS par, el centro de interés se localiza a la izquierda, en la zona estable del formato, disminuyendo así su peso visual y procurando ligereza al personaje.</p>	<p>La perspectiva óptica y los gradientes de profundidad, las diferencias de tamaño y tratamiento, destacan los primeros y últimos términos, creando el vector direccional perpendicular al soporte, fuera-dentro y derecha-izquierda, que enlaza las chimeneas en primer término con el personaje. Esta dirección, interior-exterior, es reforzada por la mirada fija de Oskar hacia el lector, concentrando en él la atención. El avance del bastón y las direcciones internas marcadas por las sábanas inducen una dirección descendente, hacia el margen derecho de la PS.</p>	<p>Equilibrio de naturaleza dinámica fundamentado en un esquema compositivo estable, en ángulo recto, dispuesto en el lado más estable del formato. El desplazamiento hacia la izquierda del centro de atención se equilibra por medio de los elementos en primer plano (chimeneas) cortados por el margen, la dirección interna descendente (bastón de Oskar y sábanas) y el vector interior-exterior procedente de la mirada del personaje.</p>	<p>La composición acompaña al momento narrado: La ubicación del personaje en la zona izquierda, más estable, del formato y su estructura estable suprimen de esta escena el movimiento de avance presente en otras. Las dirección visual inducida por la mirada del personaje, perpendicular al plano del cuadro y dirigida al lector, congela todavía más la escena y le procura una extraña intimidad. Intimidad y soledad similar a la de la escena inicial, siendo así muy coherente con el proverbio latino: <i>Finis coronat opus</i>.</p>
<p>XLV. Oskar- Narrador / en la azotea de una casa.</p>				

8.3. Análisis narrativo del relato como discurso



8.3.3. Análisis e interpretación de la confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos

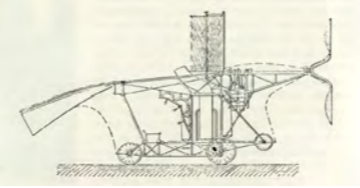
■ 8.3.3.A. Análisis descriptivo de la confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos

■ 8.3.3.B. Análisis identificativo e interpretativo de la confluencia de elementos transtextuales, materiales y gráficos

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire				DESCRIPTIVO				
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO								
CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS								
ELEMENTOS PERIFÉRICOS				ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS				
PARTES DEL LIBRO			MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS	PERITEXTOS				
CONTRACUBIERTA	LOMO	CUBIERTA		TÍTULO Y SUBTÍTULO	AUTOR	CRÉDITOS	PRÓLOGO	
			<p>Tapa dura o cartóné, de formato rectangular a la italiana o apaisado (250 mm. alto x 330 mm. ancho). Lomo y contracubierta de un solo tono malva. Caligrafía en negro en el lomo y en composición epigráfica sobre ilustración en la cubierta.</p>	<p>Título completo: <i>LEOPOLD La conquista del aire por Oskar Keks</i></p> <p>En sentido longitudinal sobre el lomo, a la francesa (de abajo a arriba): <i>LEOPOLD La conquista del aire</i></p> <p>El nombre, <i>LEOPOLD</i>, aparece en ambos casos resaltado por medio de un filete en amarillo.</p>	-	En la parte inferior del lomo, transversalmente, el pie editorial, nombre y el símbolo gráfico: AURA Comunicación	-	
SOBRECUBIERTAS								
4.ª DE CUBIERTA	3.ª DE CUBIERTA	LOMO	1.ª DE CUBIERTA	2.ª DE CUBIERTA	<p>Papel acartulinado de 150 g/m² aproximadamente, mate por fuera y satinado en su interior, con ilustración continua en lomo y páginas centrales. Caligrafía en negro en el lomo y en composición epigráfica sobre ilustración en la 1ª de cubierta.</p>	<p>En la 1.ª de cubierta, título completo caligrafiado en negro sobre forma contenedora de la ilustración continua:</p> <p style="text-align: center;"><i>LEOPOLD La conquista del aire por Oskar Keks</i></p> <p>En la 2.ª de cubierta, título completo de menor cuerpo caligrafiado en negro y encabezando el texto.</p>	<p>Firma caligráfica (Francisco Meléndez) y retrato del autor, mezcla de imagen fotográfica y dibujo, incluido en la ilustración de una de las soblapas (4.ª de cubierta).</p>	<p>Número de identificación ISBN y código de barras en la parte inferior izquierda de la 3.ª de cubierta.</p> <p>Prólogo escrito y caligrafiado por Francisco Meléndez donde sintetiza el argumento y apunta alguno de los temas principales: <i>Ideas que llegaron demasiado pronto, desaliento, talento científico y amistad se unen para lograr el sueño más antiguo.</i></p>
								
GUARDAS								
					<p>Papel mate de 120 g/m² aproximadamente, en tono uniforme gris perla.</p>	-	-	-
CONTRAPORTADA		PORTADA O FRONTISPICIO						
					<p>Papel mate de 120 g/m² aproximadamente, en tono uniforme gris perla con ilustraciones enmarcadas y texto caligrafiado en negro y en composición epigráfica.</p>	<p>Título completo en cuerpo menor al de la cubierta:</p> <p style="text-align: center;"><i>LEOPOLD La conquista del aire por Oskar Keks</i></p> <p>Subtítulo con rasgo¹ en la parte inferior sobre forma contenedora decorativa: <i>Una historia belle époque de la primera aviación</i></p>	<p>En la portada, sobre forma contenedora decorativa, una alusión a la identidad del ilustrador:</p> <p style="text-align: center;"><i>Con muchos dibujos de Francis Meléndez</i></p>	<p>En la contraportada, créditos legales: nombre del autor, fecha y número de publicación, denominación y dirección del editor, lugar de impresión, depósito legal e ISBN. Se presentan inscritos en un marco ovalado decorativo de color amarillo nápoles, acompañados de una ilustración en la parte superior y una viñeta² en la inferior. En la parte inferior de la portada denominación de la editorial.</p>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO ELEMENTOS					
CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS					
ELEMENTOS PERIFÉRICOS		ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS			
PARTES DEL LIBRO	MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS	PERITEXTOS			
		TÍTULO Y SUBTÍTULO	AUTOR	CRÉDITOS	DEDICATORIA
COLOFÓN	Papel mate de 120 g/m ² aproximadamente, en tono uniforme blanco con texto caligrafiado en negro y en composición epigráfica, incluido en forma contenedora decorativa.	-	Mención explícita del autor: <i>Francisco Meléndez concibió, escribió, ilustró y caligrafió esta historia ficticia del buen Leopold</i> ...	Fechas que marcan el periodo temporal desde la concepción al término del libro: desde 23 de septiembre de 1989 a 30 de marzo de 1990, festividad de San Amadeo, ...	El autor hace una dedicatoria general de la historia a un personaje histórico real: <i>... dedicada a la memoria del insigne profesor Ganswindt.</i>
CONTRAPORTADA	Texto caligrafiado con plumilla y tinta china sobre el ejemplar impreso.	-	-	-	El autor dedica en latín ³ un ejemplar concreto a un destinatario general: <i>... a quien de Alemania, en Leipzig, tanto nos honra con un diploma elegante y con condecoraciones de plata,...</i>

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		DESCRIPTIVO			
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO ELEMENTOS					
CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS					
TARJETA INVITACIÓN		ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS			
PARTE INTERIOR	MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS	EPITEXTO			
		PRESENTACIÓN			
 <p>Tendrá lugar el próximo día 4 de junio de 1991 a las 19 horas en la Biblioteca Pública de Aragón (c/ Dr. Ferrada, 22), donde estarán expuestas del 5 al 8 de junio las ilustraciones originales del libro.</p> <p>Zaragoza, 1991. La Biblioteca Pública Aragonesa y AURA Comunicación esperan que les acompañen...</p>	Formato rectangular apaisado y troquelado (95 mm. alto x 380 mm. ancho aproximadamente) de papel verjurado de 200 g/m ² , en tono crema uniforme con ilustración y texto impreso en negro, incluido en forma contenedora decorativa o separado por filete fino o de caña.	Inauguración, <i>de la mano de su autor, Francis Meléndez</i> , de la exposición que tuvo lugar el 4 de junio de 1991 en la Biblioteca Pública de Aragón, donde se presentaron las ilustraciones originales del álbum: - LEOPOLD - <i>Un libro de gran autonomía cual avión con alas de papel impreso</i>			
PARTE EXTERIOR	 <p>... en el primer vuelo tripulado de - LEOPOLD - Un libro de gran autonomía cual avión con alas de papel impreso</p> <p>De la mano de su autor, Francis Meléndez</p> <p>Quienes quedamos en tierra compartimos luego un cocktail</p>	Las entidades convocantes: La Biblioteca Pública Aragonesa y AURA Comunicación, editorial del álbum.			

ANÁLISIS NARRATIVO: LEOPOLD. La conquista del aire		IDENTIFICATIVO	INTERPRETATIVO
SEGUNDO NIVEL: EL RELATO COMO DISCURSO			
CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS			
ELEMENTOS TRANSTEXTUALES: PARATEXTOS		CÓDIGO PARATEXTUAL	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
PERITEXTOS	TÍTULO Y SUBTÍTULO	El título varía dependiendo de su ubicación: El título completo, <i>LEOPOLD. La conquista del aire por Oskar Keks</i> , aparece en la sobrecubierta, la cubierta, en la portada y en la 2.ª de cubierta, esta última vez con menor cuerpo y encabezando un texto. El abreviado, <i>LEOPOLD La conquista del aire</i> , en el lomo, en sentido longitudinal, a la francesa. El nombre del héroe. LEOPOLD, siempre aparece en mayúsculas y resaltado por medio de un filete en amarillo. El título de la portada se completa con un subtítulo (<i>Una historia belle époque de la primera aviación</i>) sobre una forma contenedora geométrica decorativa semejante a las utilizadas en las revistas ilustradas del siglo XIX.	El título completo, <i>LEOPOLD. La conquista del aire por Oskar Keks</i> , localizado en los lugares más señalados nos presenta como autor del relato a un personaje imaginario que, además, forma parte de la historia. De este modo, ya desde su periferia, este álbum introduce al lector en la ficción al tiempo que traslada a uno de sus personajes, Oskar Keks, al límite de la misma con la realidad del lector. En todos los casos, el título destaca gráficamente al principal protagonista: <i>LEOPOLD</i> . En el título como en el subtítulo se reconocen algunos de los principales contenidos temáticos: trascendencia, heroísmo o memoria histórica. Tanto su significado como el estilo gráfico con el que aparecen avanzan la época en la que se desarrollará el relato.
	AUTOR	El nombre de Francisco Meléndez no se encuentra en la cubierta ni en la sobrecubierta de manera inmediata pues aparece en una de sus solapas, sin alusión directa a su autoría, por medio de su firma caligráfica y en un retrato fotográfico transformado en <i>raspa decimonónica</i> mediante dibujo. Ya en el interior se alude a él de manera directa pero humilde en el frontispicio, solo en calidad de dibujante. Esta mención en la portada que sigue al nombre de Oskar Keks en la cubierta hace pensar que Francis Meléndez es solo ilustrador del álbum. No es hasta el final del relato, en el colofón, cuando se evidencia como autor integral del álbum.	A pesar de que, generalmente, la cubierta en el álbum ilustrado incluye el nombre del autor y del ilustrador, Francisco Meléndez enmascara su identidad y no se presenta como autor integral hasta ya finalizado el relato: está ausente o no se evidencia expresamente en las zonas más destacadas ni próximas al lector en su acercamiento al libro. Esta ausencia parece ser una estrategia de Meléndez para no responsabilizarse de la autoría total del álbum, confundir al lector y llevarle a pensar que puede ser una historia real ilustrada por él. Cuando se muestra en la imagen, aunque acompañado de su firma y verdadero nombre, adopta una apariencia fantástica y extraña, acompasada al estilo decimonónico. En base a su propia identidad construye un ser imaginario combinando, como en el seno de la historia, realidad y ficción.
	CRÉDITOS	Los créditos legales que aparecen en la contraportada están acompañados de imágenes que se corresponden con las vistas en sistema diédrico de un verdadero prototipo científico, el primer aeroplano que se elevó del suelo con su piloto en 1890. <div style="text-align: center;">Representación del alzado del Éole con los detalles dados en la patente de Clément Ader⁴.</div>  El colofón indica el periodo temporal desde la concepción al término del libro. Contiene las fechas en que se inició y en que terminó de imprimirse, el lugar y la imprenta y la fecha de impresión con la festividad (San Amadeo) del día siguiente, que coincide con el aniversario del autor. También aquí se declara el carácter ficticio de su historia y todo ello con una retórica literaria florida.	La funcionalidad de los créditos legales se presenta integrada en la gráfica del diseño. A su vez, el autor se apropia de imágenes ya existentes utilizándolas de soporte narrativo que acompaña a la temática del álbum y a las actividades y el carácter positivista de los protagonistas de su historia, mudando la función descriptiva de la imagen (plano de taller de un prototipo aéreo) en estética. El estilo retórico del colofón y su contenido son signo de un refinamiento propio de la época en que transcurre el relato. En él se manifiesta expresamente el carácter ficcional del relato y el tiempo de elaboración desde su génesis.
	PRÓLOGO	En una de las solapas de la sobrecubierta se localiza el prólogo autorial donde se describe el contenido del texto, valorando su temática e introduciendo a su lectura.	El autor utiliza el prólogo como estrategia que induce a la lectura, facilitando las claves para su interpretación al exponer algunos de los temas.
	DEDICATORIA	El autor sitúa la dedicatoria común a todos los ejemplares al final, en el colofón, una localización poco frecuente. En ella dedica la historia a un personaje histórico real, el <i>insigne profesor Ganswindt</i> , incluido en el propio relato como elemento desencadenante y motivador de la trama. El autor dedicó un ejemplar concreto: <i>... a quien de Alemania, en Leipzig, tanto nos honra con un diploma elegante y con condecoraciones de plata,...</i> Esta dedicatoria específica, en latín, se encuentra al inicio, encarada a la portada y manuscrita con plumilla y tinta china. En este caso el autor agradece el premio Schönste Bücher aus aller Welt (dedicado a <i>Los libros más bellos del mundo</i>) recibido en 1990 por su álbum anterior, <i>El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado</i> (Ediciones B, 1989), dirigiéndose a sus responsables (la Stiftung Buchkunst o Fundación Arte del Libro).	El autor dedica la obra a la memoria del <i>insigne profesor Ganswindt</i> , un personaje del relato (elemento motivador y desencadenante) y también una figura histórica que ejemplifica la genialidad y la valentía de algunos individuos cuyas ideas, tal y como explica el autor en el prólogo, <i>llegaron demasiado pronto</i> . El estilo de la dedicatoria particular de 1991 en agradecimiento a la entidad que le procuró la condecoración el año anterior es, además de un signo del talante generoso y agradecido del autor, una muestra de su destreza como calígrafo y de su capacidad para integrarse en sus propias ficciones.
EPITEXTO	PRESENTACIÓN	El 4 de junio de 1991, aproximadamente un año después de la publicación del <i>Leopold</i> , tuvo lugar la exposición de sus ilustraciones originales en la Biblioteca Pública de Aragón. Francisco Meléndez asistió a la misma y se encargó del diseño de su invitación. En ella, a través de una hermosa metáfora (<i>Un libro de gran autonomía cual avión con alas de papel impreso</i>), piropea modestamente su libro y lo compara con el elemento principal de su contenido: el avión.	Al equiparar el libro a un avión, el autor refuerza en la propia presentación del álbum uno de sus elementos intratextuales: el poder de evasión que proporciona la lectura, una manera de volar o trascender con la imaginación.
ELEMENTOS PERIFÉRICOS Y DOCUMENTALES		CODIGO MATERIAL Y GRÁFICO	ESTRATEGIAS NARRATIVAS
MATERIALIDAD Y OBJETOS GRÁFICOS		El álbum presenta una edición cuidada y resistente con sobrecubiertas y cubiertas de tapa dura o cartón y una buena calidad de papel que realza los elementos gráficos. Su formato rectangular, muy apaisado, ayuda a la narración gráfica de su interior fortaleciendo la dirección de movimiento y avance que son, además, conceptos recurrentes en la historia. La manufactura y el formato de la tarjeta de invitación es similar a la del álbum. Las ilustraciones de la sobrecubierta, la cubierta y la portada del álbum (coincide con la de la invitación) se encuentran en su interior. En ellas se identifica al protagonista, adelantan momentos cruciales de la narración e incluso, la imagen de cubierta desvela el posible desenlace. En todas ellas se potencia el movimiento de avance, reflejado tanto por los motivos representados (bicicleta o aviones) como por las direcciones inducidas de su composición. Los objetos gráficos no pictóricos (tipografía, formas contenedoras y viñeta) presentes en el álbum son coherentes con los del interior y semejantes a los de la tarjeta.	Al igual que en el interior, el autor utiliza para los elementos periféricos una grafía específica y unos recursos funcionales y decorativos propios del diseño gráfico del siglo XIX, vinculando la presencia externa del libro con el estilo de la época. De este modo, interactúan con los elementos discursivos del interior y con la propia historia, participando de la expresividad global del álbum. La materialidad y el formato del libro resultan atractivos al lector y colaboran en la construcción de la historia. Los criterios tipográficos y compositivos entre el interior y el exterior del libro son coherentes entre sí y, por estar al servicio de la narración, también lo son con los significados implícitos en la trama, procurando unidad al libro y a la historia que en él se narra. El autor traslada a la tarjeta de presentación estos mismos criterios funcionales y estéticos.

Notas

- 1 Trazo de adorno ejecutado al escribir.
 - 2 Dibujo o estampa que se sitúa al principio o final de los libros o capítulos, en los contornos de las planas, ... a modo de adorno. MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea, 2001, p. 426.
 - 3 *Franciscus Meléndez, Celtibera Natio et Caesaraugustana illustratio cui de Germania, in Leipzig, tanto nos honorat elegante cum diploma et argentinis cum phaleris gratias agimus, octies millia affabitates et novum opus ad suam bibliotecam impleendam offerimus. Caesaraug., 16. XI. 91*
Francisco Meléndez, la nación celtibera y la ilustración zaragozana damos las gracias a quien de Alemania, en Leipzig, tanto nos honra con un diploma elegante y con condecoraciones de plata, le ofrecemos ocho veces mil afabilidades y una nueva obra, para que su biblioteca se colme.
Zaragoza, 16. XI. 91.
 - 4 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*. London: Studio Editions, 1990, p.100.
-

8.4. Recopilación de resultados tras el análisis narrativo del relato como discurso

CONFLUENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS

Código escénico

En su mayoría, las escenas seleccionadas nos ofrecen una atmósfera teatral y dinámica en la que se condensan momentos decisivos, como el origen de la trama, el principio de la acción o su desenlace, desplazamientos, situaciones iniciales que informan sobre el carácter y las actividades del héroe o momentos en los que entran en escena los principales personajes, entre los que se encuentra el narrador.

La selección de personajes por escenas posee regularidad e imprime unidad al discurso: el principal protagonista aparece como hilo conductor en la mayor parte de ellas y las escasas ocasiones en que no aparece se muestra su mirada como PV subjetivo.

Además de la acertada selección del momento narrativo, llama la atención el modo en que el autor sintetiza la trama y optimiza

el espacio de la DP, planteando en una misma ilustración varios sucesos y diferentes relaciones entre personajes; que pueden apreciarse de manera autónoma o en su conjunto, induciendo al espectador a avanzar sobre el formato del ejemplar.

El autor ofrece una variada selección de personajes y escenarios acentuando la idea de desplazamiento tan significativa en la trama. Fortalece este efecto con la presencia simultánea en dos escenas consecutivas y en las dos PS de la DP de los personajes principales, imprimiendo un movimiento de avance a la ilustración. (Fig. 1 y 2)

Código del cuadro

Domina el punto de vista objetivo con una visión distanciada y aparentemente imparcial de los sucesos.

(Fig. 1) Ilustración 4 a DP (Pp. 8-9) que presenta dos escenas consecutivas (IV-V), una transición de acción a acción, que narra el viaje y la llegada en ferrocarril de Leopold. La primera escena, en el interior del tren, se superpone aisladamente a la siguiente, ya en la estación, creando un juego entre tiempos (pasado dentro de presente) y espacios (interiores y exteriores).





(Fig. 2) Ilustración 8 a DP (Pp. 16-17) que presenta dos escenas consecutivas (IX-X), una transición de acción a acción, que narra la competición entre Gustav y Max frente a Leopold, el triunfo de éste y el comienzo de su amistad.

Los momentos de excepción en los que éste se reduce a la mirada del héroe suponen una pausa del tiempo diegético (Fig. 3).

En la última escena del relato, el autor construye una isotopía temporal donde convergen la historia y el momento de la narración haciendo uso, además, de una metalepsis en la que el narrador, dirigiéndose frontalmente al lector, se incluye en el universo diegético. Esta estrategia incrementa el dramatismo y aproxima la realidad representada a la realidad del lector.

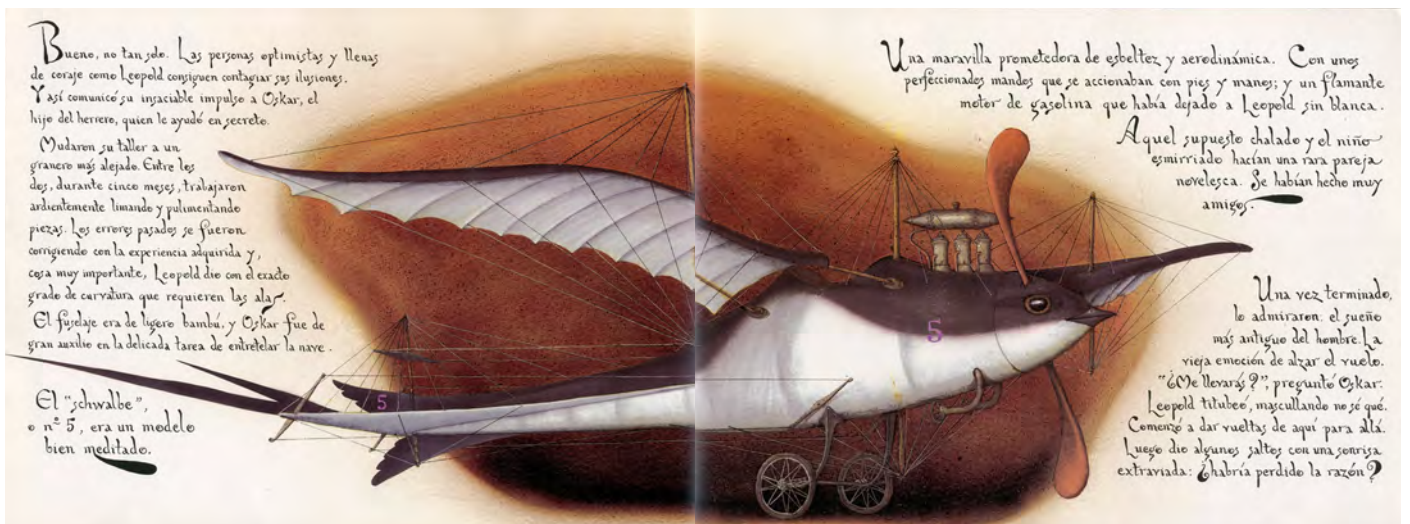
El autor hace un uso narrativo del FCI como medio de evidenciar

la ausencia de algunos personajes importantes (carta, Fig. 22) y retrato del profesor Ganswindt (Fig. 5)), como recurso retórico o estrategia narrativa de síntesis similar a los utilizados en revistas ilustradas decimonónicas (carta del menú, Fig. 4).

El autor visibiliza el FCEO abatiendo los planos frontales y exponiendo así una visión simultánea de varios espacios físicos contiguos parcelados, empleando la frontera arquitectónica visible (muro, tabique o pared) como límite entre escenas narrativas (Fig. 5) o como frontera entre la masa caligráfica y la ilustración a la que ésta se refiere (Fig. 6).

(Fig. 3) Ilustración 35 a DP (Pp. 66-67) que presenta una única escena (II), el momento final de la construcción del Schwalbe, o modelo N.º 5, que contemplan Leopold y su ayudante. El texto que la acompaña explica: "Una vez terminado, lo admiraron: el sueño más antiguo del hombre."

Única figura del álbum donde la ilustración se presenta centrada y rodeada por el texto. El gran tamaño de la imagen presiona al texto hacia los cortes exteriores izquierdo y derecho del soporte, aumentando la éntasis de la aeronave allí representada.





(Fig. 4) Ilustraciones 13 y 14 localizadas en dos PS encaradas (Pp. 26-27) que presentan dos escenas consecutivas (XVI-XVII) que narran la entrada del héroe en un espacio académico, a hurtadillas, para robar los planos que le permitan construir una aeronave y el brindis en la cena celebrada por Gustav, Max y Leopold, con ocasión de la cual juran conquistar el espacio aéreo. El contraste gráfico entre ambas imágenes es semejante al derivado de su fondo: entre el sigilo de la primera escena y el regocijo solemne de la segunda. A la izquierda, sobredimensionado e incluido como un elemento más del escenario, aparece el menú de la cena celebrada a continuación. Encontramos idéntico mecanismo como recurso narrativo gráfico en la revista *La Ilustración Española y Americana* (Fig. 23, «Banquete en el Hotel Universal: menú dibujado por Bordallo Pinheiro»). Resulta apropiado para la composición y representación espacial de su discurso.

Esta concepción arquitectónica de la imagen facilita la inmersión en la intimidad de los personajes y enfatiza la acción representada.

La articulación de la ilustración a toda página, fragmentada en viñetas que, a su vez, configuran escenarios anexos relacionados entre sí por elementos de la propia escena, es también frecuente en las revistas ilustradas del siglo XIX para narrar momentos diferentes con un tema común (Fig. 24).

Manteniendo una planificación regular de las escenas, por lo general muy descriptivas y dominadas por el PG, el autor consigue diferentes resultados narrativos:

(Fig. 5) Ilustración 11 a DP (Pp. 22-23) que presenta varias escenas continuas (XIII-XIV) y sus respectivos escenarios: la visita de Gustav, Max y Leopold al gabinete de ingeniería (a la izquierda de la imagen) y el momento posterior de transgresión, entrada furtiva en el trastero esquivando la atención de las autoridades académicas (futuros agresores). Indirectamente, este espacio apartado presenta la figura del futuro donante y desencadenante de la acción, retratado en el lienzo de la zona inferior derecha de la imagen. Su presencia en la ilustración se justifica en el texto que sigue al paso de página: "El retrato que habían descubierto era el del profesor Hermann Ganswindt, y aquel cuarto polvoriento su antiguo despacho."





(Fig. 6) Ilustración 10 que ocupa y desborda la PS (+) sin llegar a completar la totalidad de la DP (Pp. 20-21). La imagen presenta una única escena (XII) concentrada en los tres personajes protagonistas de la página impar: un momento de intimidad en casa de Gustav, tomando el té con Max y Leopold.

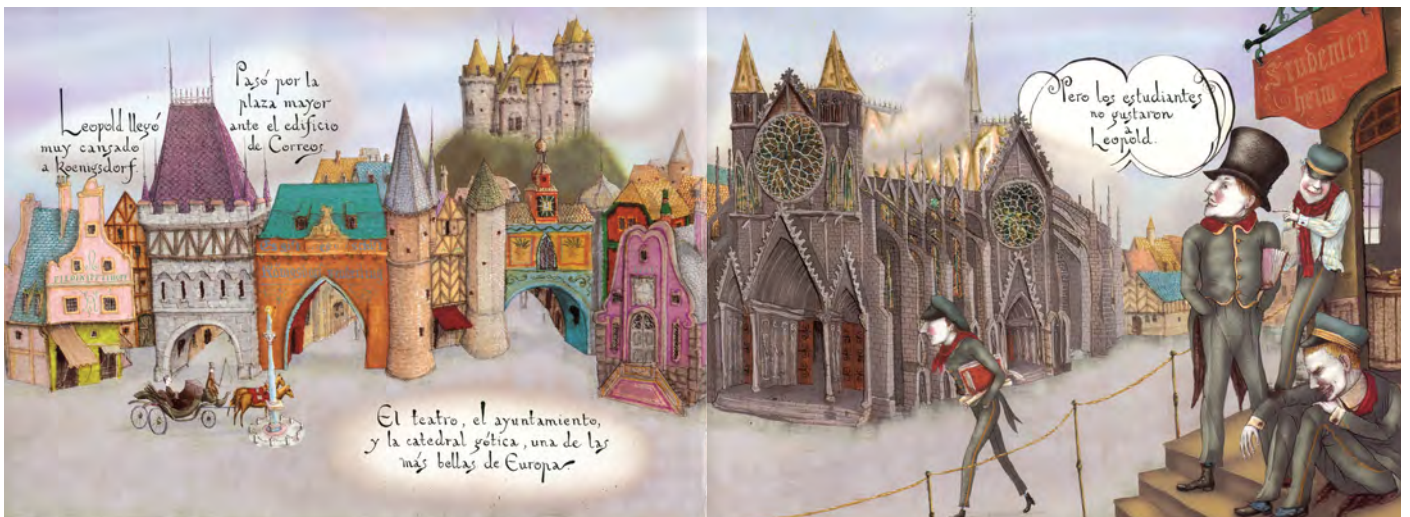
Por medio de la panorámica horizontal que ocupa la DP, a modo de *plano secuencia*, invita a un recorrido visual sobre la escena que combina lo general con el detalle, encadenando situaciones y acciones y contextualizando a los personajes. El aislamiento o el tamaño de los personajes en este formato y su distanciamiento del espectador son factores asociados a su significación en la trama y a su peso narrativo. En una sola imagen a DP, mediante el enlace o la fusión de PGC y PG, el autor logra narrar varias acciones correspondientes a escenas enlazadas o momentos simultáneos de una sola escena (Fig. 7).

Ocupando la PS o la PS+, el uso del PG permite una apreciación más detallada de los escenarios y de los principales personajes.

Combinado con el PP o el PA, aumenta la porción de espacio que ocupan ciertos personajes, sobre los cuales, y sobre sus relaciones de amistad o enemistad, enfoca la atención del lector (Fig. 8).

El autor emplea el PGC para las escenas de mayor intensidad emocional, aproximando al lector la experiencia de los personajes inmersos en ella, su situación espacial y anímica e incluso su punto de vista subjetivo.

(Fig. 7) Ilustración 5 ocupando la DP (Pp. 10-11). Representa en una sola escena (VI) la llegada de Leopold a la ciudad de Koenigsdorf. Incluye una entrada de los futuros agresores del héroe. Si bien la agresión se hará efectiva en la página siguiente, ya ésta incorpora indicios en el texto, a modo de ironía: "Pero los estudiantes no gustaron a Leopold"; que confirman en la imagen mediante una caricatura grotesca de estos personajes.





Primero asistieron al seminario de humanidades, donde estudiaba Max. A Max le entusiasmaban la geografía y la historia, y era también coleccionista de obras de arte. Sabía sobre ellas tanto o más que sus profesores.

Les enseñó una momia de una reina antigua que el Khedive de Egipto había regalado a la universidad. En el seminario estaba un doctor recitando una lección acerca de los orígenes de la escritura:

«Cuando nuestros primeros padres se columpiaban en las ramas, allí expresaban sus sensaciones rudimentarias, lanzando al aire las primeras palabras que fueron, seguramente, monosílabas.
 «Luego aprendieron a escribirlas: no se sabe cómo pero el caso es que ya hace muchos siglos Dioniso de Nalcarnago vio un paño de angustia entre Tarquino el Sobervio y los jales, escrito en un círculo de madera colgado en el templo de Júpiter. En la Biblioteca Real de Dretilo existe un gran volumen escrito sobre piel de oveja; y en la Biblioteca Real de Dretilo se conservan algunos fragmentos de la historia de los incas escritos en piel humana. También estuvo en uso escribir sobre hojas de los árboles, siendo las de la palmera y el laurel las más preferidas.
 «Y los antillanos se valieron de lenes, ladrillos y piedras como soporte de papeles. Los rollos viejos de papiros escritos servían a los antiguos para hacer calzado, cuyas suelas formaban juntando muchas hojas.
 «Yo mismo he encontrado varios de estos antiguos modelos de gran utilidad para la arqueología y la filología, en algunos sepulcros de las monjas egipcias, en saque importantes datos y noticias.»



(Fig. 8) La PS par (P. 18) presenta su masa tipográfica silueteando una ilustración no narrativa localizada a su izquierda, que documenta gráficamente el contenido textual. El texto viene justificado en bandera centrada y con el párrafo final compuesto en pie de lámpara. Composición que evoca una solemnidad en consonancia con el momento relatado, a la derecha de la DP: una clase magistral sobre los orígenes de la escritura.

A la derecha, la ilustración 9 en la PS (P. 19) muestra a Max, Leopold y Gustav asistiendo a la clase de humanidades en ceremonial ambiente académico. La escena (XI) coincide con un momento de pausa para describir a los protagonistas, planteando entre ellos la incipiente relación de amistad.

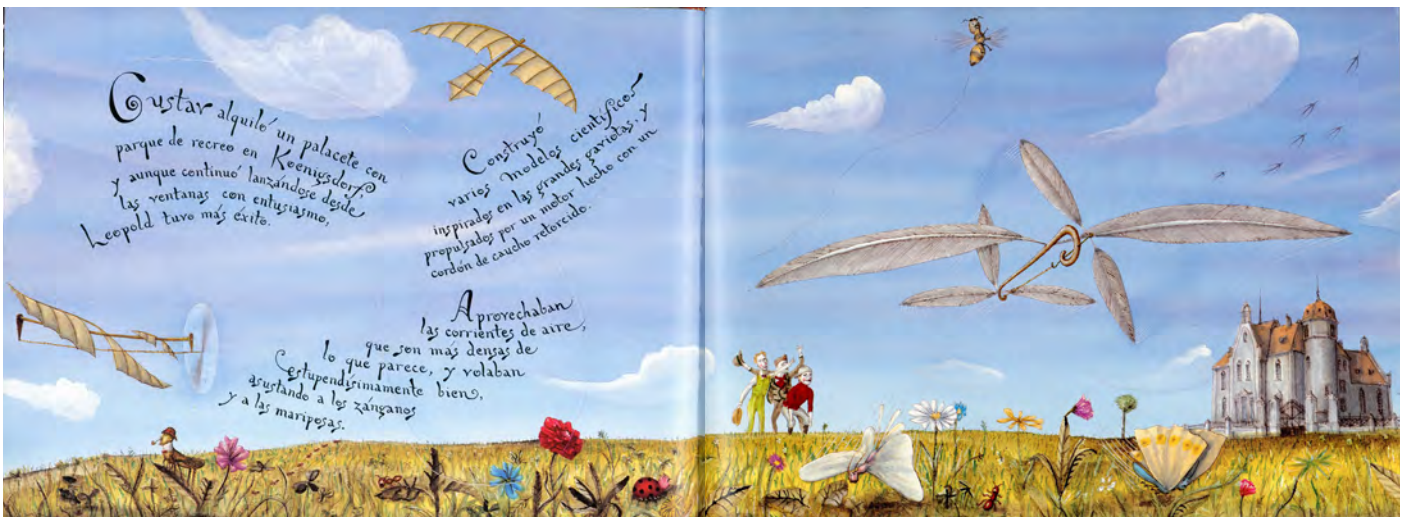
Mediante la fusión de planificaciones extremas (PGC y PP) en una misma escena, un objeto aparentemente irrelevante adquiere gran presencia, sirviendo como enlace a la siguiente acción (Fig. 9).

Haciendo uso del PGL, el autor documenta y da protagonismo al espacio y al tiempo histórico en el que se mueven los personajes, ralentizando el ritmo de la acción. Su aplicación a las escenas de viaje se adecúa a la noción de tránsito que representan, de paréntesis en la actividad y de observación. Su combinación con el PP o el PG de otros elementos o personajes estimula la atención del lector sobre ellos.

Mediante el PM enmarcado refuerza la intimidad de ciertos momentos que representa (Fig. 1) y el estado anímico de los personajes que aparecen en ellos.

El ángulo de visión regular a la altura de los personajes contribuye a la identificación del lector con el supuesto espectador.

(Fig. 9) Ilustración 26 a DP (Pp. 48-49) que presenta el principio de la acción de los tres amigos protagonistas y sus primeros ensayos de aeronaves voladoras. Escena (XXXI) de acción y optimismo que nos muestra, en primer plano y sobredimensionado, uno de los pequeños prototipos del ensayo. La composición de las pequeñas masas tipográficas, integradas sobre la ilustración y flotando por el espacio representado con el resto de elementos, procura unidad a este conjunto y redundancia gráficamente en la acción de volar, que es el núcleo de la escena.





(Fig. 10) Ilustración 17 a DP (Pp. 32-33) que presenta la escena (XX) donde la nave construida por Gustav, Max y Leopold asciende para desplazarse sobrevolando la ciudad de Koenigsdorf. La angulación del encuadre nos permite una visión aérea como la que disfrutaban los personajes.

Las escenas que presentan un PV elevado acompañan la visión del héroe (Fig. 10). Los contrapicados caracterizan espacios y personajes (Fig. 11).

Código de montaje-tiempo

Son comunes las transiciones de escena a escena que, con variaciones significativas de espacio, tiempo y personajes, permiten un avance lógico, continuo, de la historia.

(Fig. 11) En el extremo izquierdo de la PS par (P. 28) una ilustración significativa documenta gráficamente el texto que acompaña. Trae artefactos voladores que remiten a prototipos ideados por los precursores de la navegación aérea (Figs. 27 y 29). A la derecha, la ilustración 15 en la PS (P. 29) muestra la escena (XVIII) en que Max, recogido en el ambiente solemne y silencioso de una biblioteca (reforzado por la angulación del encuadre en su representación), indaga los antecedentes históricos del vuelo humano.

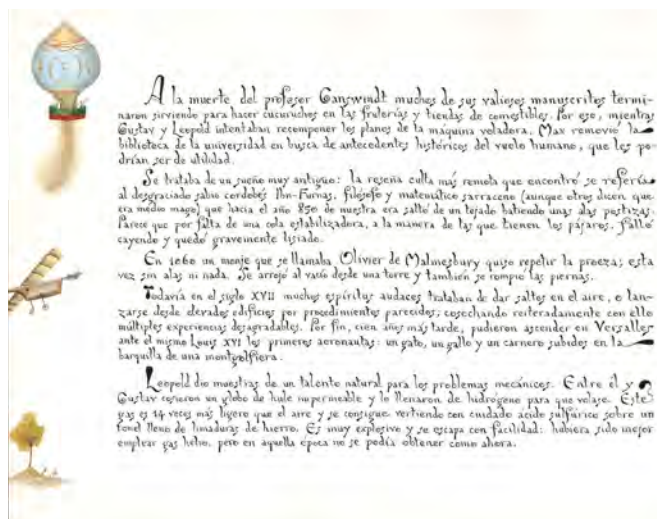
Transiciones entre acciones, en situaciones que implican movimiento, traslación o comienzo de la acción son fluidas al aumentar la cadencia rítmica (Figs. 1 y 2). Una transición aspecto a aspecto sirve de clausura al relato recrean-

do en un espacio los dos finales alternativos de la historia.

En el diseño de la duración temporal del relato, el movimiento narrativo común es la elipsis implícita, siendo hacia el desenlace del relato cuando parece una mayor concentración de elipsis explícitas y determinadas que otorgan peso al tiempo de las últimas escenas.

En lo que respecta al orden, la narración es lineal (isocronía) y, salvo en escasas excepciones, su lógica temporal no es alterada.

Las variaciones siempre responden a intenciones narrativas: las analepsis que se re-



CONFLUENCIA DEL DISCURSO LITERARIO Y GRÁFICO

montan al pasado reconstruyen personajes que animarán la acción del héroe. El desenlace futuro es anticipado mediante elementos prolépticos.

La variedad y contraste de formas y de fórmulas empleadas por el autor para estructurar el espacio donde convergen texto e imágenes, jerarquizando sus componentes, confiere dinamismo al conjunto y redirige la lectura, combinando diversidad con unidad.

Código marco

La fragmentación es bastante irregular: la ocupación de las escenas varía entre la doble página (DP), la página sencilla (PS), la PS+ (página sencilla que desborda por el margen del lomo) o la viñeta.

El autor no se preocupa de mantener la correspondencia entre escena e ilustración, siendo muy elocuentes sus estrategias de conexión para relacionar coherentemente, en la DP o la PS+ y por medio de una sola imagen, varios momentos simultáneos.

En ocasiones se muestran compartiendo, sin límites escénicos, elementos de un mismo espacio de representación (línea de horizonte, Fig. 2) o fusionadas entre sí (Figs. 18 y 19).

En otras, presenta las escenas aisladamente, enmarcadas en formas contenedoras segregadas: geométricas (Fig. 2) o decorativas (Fig. 12) pertenecientes al espacio plano, o bien en el interior de espacios representados, limitados por marcos que forman parte de la arquitectura o el escenario de la acción: cortinas (Fig. 13), muros, paredes (Figs. 5, 6, 16); permitiendo a los protagonistas desplazarse entre escenas o desaparecer de ellas. Este último caso vincula las estructuras del espacio representado, el habitáculo, y la geometría del encuadre, fundiendo dos códigos, el del marco y el compositivo.

Las fuentes documentales de estos variados sistemas de fragmentación nos remiten a los modelos utilizados en la ilustración gráfica europea del siglo XIX, armonizando adecuadamente con el marco espacio-temporal de la historia. (Figs. 23, 24, 25, 26 y 31).

(Fig. 12) Ilustración 19 ocupando y desbordando la PS (+) sin llegar a completar la totalidad de la DP (Pp. 36-37) que presenta dos escenas consecutivas (XXII-XXIII): transición de acción a acción que narra la visita de los tres protagonistas a las bulliciosas calles de París y, aislada en la forma contenedora decorativa, su entrada posterior al espacio recoleto de un cinetoscopio-panorama. La focalización de ambas escenas varía entre la primera, que asume el punto de vista de los protagonistas, y la segunda, que mira desde sus espaldas. La ilustración, limitada y comprimida por la masa tipográfica, alude al motivo que se narra: la entallada moda femenina parisién. La segunda escena, el interior del cinetoscopio, se superpone aisladamente a la anterior, un exterior de las calles de París, produciendo un juego temporal (futuro dentro de pasado) y espacial (interiores y exteriores).





(Fig. 13) Ilustración 3 ocupando y desbordando la PS (+) sin llegar a completar la totalidad de la DP (Pp. 6-7) que presenta una única escena (III), el padre de Leopold obliga a éste a marchar a la ciudad para emprender la carrera de comercio. Modo de enmarcar la escena principal y la masa tipográfica similar al que encontramos en la ilustración de la Fig. 26, proveniente de la revista *La Ilustración Española y Americana*.

La ordenación espacial de las escenas se ajusta a su cronología siguiendo el código espacial (izquierda-derecha) de la lectura occidental.

La interacción formal entre la representación de las escenas (superposición, interrupción, permeabilidad) es consecuente con su relación temporal o causal (paréntesis, desplazamiento, continuidad).

El autor presenta escenas a DP y en combinación con el PGL o el PG enfatizando su valor descriptivo y documental. En la unidad de las escenas o acciones representadas en la DP, resulta significativa la autonomía narrativa que mantiene cada porción de

imagen en la PS, pudiendo elegir entre aislar cada momento sucesivo o hacer una lectura conjunta de los mismos, fluctuar de uno a otro o combinarlos en una visión conjunta.

(Fig. 14) A la izquierda, la PS par (P. 68) presenta una viñeta (ilustración 36) que narra la vigilia de Leopold, previa al ensayo tras finalizar la construcción del último prototipo. Un marco ovalado aísla la escena (XLII), pero su planificación (PP de las piernas) propicia una incursión por parte del lector en la intimidad del personaje. La flecha solapada por la ilustración dirige su mirada hacia el área superior, sobre la calle que divide en dos columnas la masa tipográfica. Este signo gráfico y la composición del texto subrayan la incertidumbre del momento que se narra, una pausa que precede al lanzamiento del héroe en el vacío. A la derecha, la ilustración 37 en la PS (P. 69) muestra el viaje aéreo de Leopold. La escena (XLIII) nos presenta el sueño del héroe cumplido, uno de los finales alternativos del relato.





(Fig. 15) Esta imagen presenta texto e ilustración compartimentados en una DP. El marco ovalado y la presencia de motivos vegetales, además de como un complemento del diseño de la página, funciona como elemento de relación entre ambos códigos y evoca un estilo distinguido de las revistas de aquella época (Fig. 23 y 25).

A la derecha, ilustración 20 en la PS impar (P. 39) muestra el regreso a casa, a pie, desde París. La escena (XXIV) es un momento de silencio reflexivo, transición hacia la siguiente acción. Es un avance de las diferentes posturas que los héroes mantendrán ante la empresa de volar: mientras Leopold sostiene la mirada alta y fija en elementos de la escena, Gustav y Max parecen dispuestos a salir de ella. Los personajes transgreden el límite del marco, lo que simbólicamente sugiere su eventual abandono de la escena y de la historia. Es un recurso que también encontramos en las revistas ilustradas del XIX que emplea el autor como fuente documental (Figs. 23 y 30).

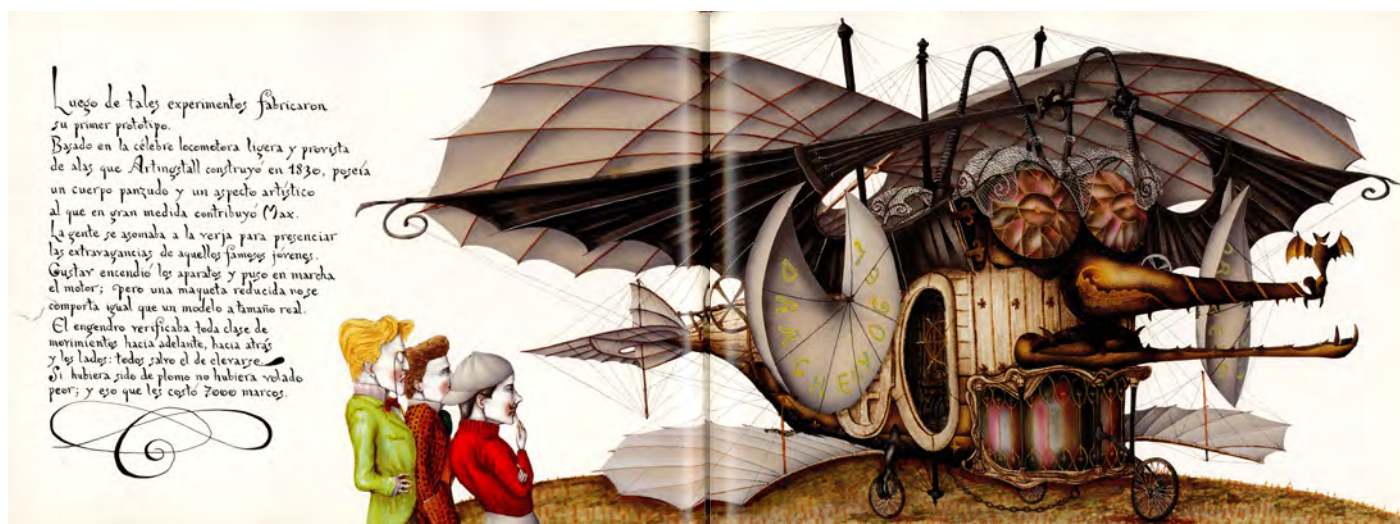
A lo largo de todo el discurso, la fragmentación infiere un ritmo variable de lectura que es consecuente con el de los acontecimientos que se narran. Los sistemas para limitar la imagen también son muy diversos, ajustándose a los significados de la misma:

La ilustración *a sangre*, tan profusa en este álbum, y sus variaciones expresivas derivadas de su combinación con distintas planificaciones (PGL, PG, PGC) y ocupaciones del formato (DP, PS) favorecen el desarrollo de la trama e involucran de diferentes modos al lector, envolviéndolo o sumergiéndolo en la escena.

El uso del marco, más escaso, supone un distanciamiento de la escena y una clara disociación entre la realidad del espacio plano y la ficción de la representación.

(Fig. 16) Ilustración 23 ocupando y desbordando la PS (+) sin llegar a completar la totalidad de la DP (Pp. 44-45) que presenta una transición entre escenas consecutivas (XXVII-XXVIII): la transformación de Gustav en hombre-pájaro y su aparatosa caída al suelo testificada por los visitantes y el personal del balneario, y el retorno en diligencia de Gustav, Max y Leopold a Koenigsdorf, humillados por el incidente. El espacio de la diligencia funciona como viñeta decorativa que separa e integra ambas escenas.





Luego de tales experimentos fabricaron su primer prototipo. Basado en la celebre locomotora ligera y prevista de alas que A. L. Moir construyó en 1830, poseía un cuerpo panzudo y un aspecto artístico al que en gran medida contribuyó Max. La gente se asomaba a la verja para presenciar las extravagancias de aquellos famosos jóvenes. Gustav encendió los aparatos y puso en marcha el motor; pero una máquina reducida no se comporta igual que un modelo a tamaño real. El engendro verificaba toda clase de movimientos hacia adelante, hacia atrás y los lados: todos salvo el de elevarse. Si hubiera sido de plomo no hubiera volado peor; y eso que les costó 70000 marcos.

(Fig. 17) Ilustración 27 ocupando y desbordando la PS (+) sin llegar a completar la totalidad de la DP (Pp. 50-51) presenta en su única escena (XXXII) una pausa en la acción, la contemplación frustrada del primer prototipo que han construido Gustav, Max y Leopold. El texto destaca su pesadez.

En tales excepciones, resulta significativo cómo el autor suaviza ficticiamente las fronteras entre los tres espacios (plano, representado y narrativo), simulando el tránsito entre ellos cuando un personaje abandona la escena de ficción (Fig. 15) o bien se adentra en ella el espectador (Fig. 14) al tiempo que realza la riqueza los significados de la historia.

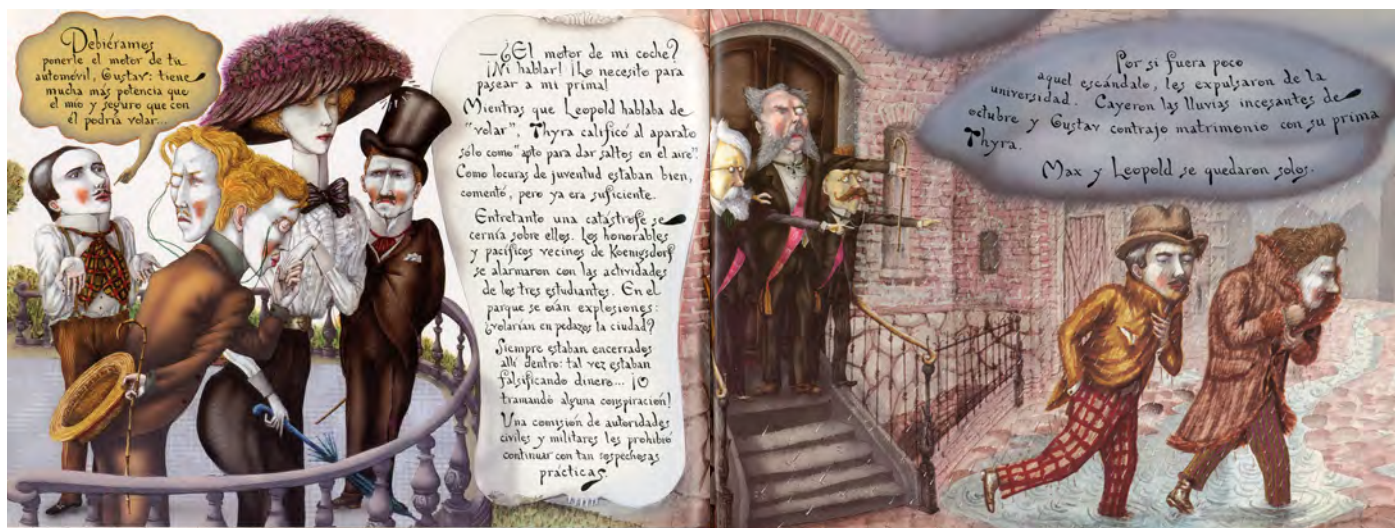
(Fig. 18) Ilustración 22 a DP (Pp. 42-43) que presenta simultáneamente las acciones del héroe trifolío compuesto por los tres protagonistas. La escena (XXVI) retrata a cada uno de ellos caracterizándolo en función de actividades y localizaciones, y enlazando todas ellas mediante la fusión de espacios o el uso de distintos gradientes de profundidad. Sistema de fragmentar espacios para mostrar una unidad escénica compuesta de momentos diferentes, es recurso común en las revistas del siglo XIX (Fig. 24).

La aparente intromisión de un personaje o de ciertos elementos de la escena en el espacio del lector también es frecuente en las revistas ilustradas decimonónicas consultadas por el autor.

El uso de la ilustración silueteada (Fig. 17) o fundida sobre el fondo y rebasando la página sencilla (PS+) en dirección contraria al sentido de lectura, conteniendo gran cantidad de datos gráficos, visualmente más pesada, se ajusta bien a escenas que frenan el ritmo narrativo o que relatan el desafío de superar la gravedad.

Las ilustraciones no narrativas combinan su función decorativa con el valor documental y narrativo que aproxima los hechos al lector confiriendo mayor veracidad a la historia (Figs. 8, 11, 22).





(Fig. 19) Ilustración 30 a DP (Pp. 56-57) que presenta dos escenas (XXXV-XXXVI) fusionadas entre sí, aunque distanciadas por una elipsis temporal. Narran el principio de la acción, cuyo motor es Leopold, quien solicita ayuda a Gustav, y la ignominiosa expulsión de la Universidad de Max y Leopold. La manera de fusionar diferentes escenas con personajes que transitan entre ellas procede de algunas narraciones gráficas consultadas por el autor en la revista *La Ilustración Española y Americana* (Fig. 31). Transformación decorativa del globo de diálogo con su delta en forma de manecilla, que enfoca la atención del lector sobre el personaje de Leopold, fortaleciendo expresivamente la acción de súplica que desempeña y enfatizando el texto que contiene.

Código gráfico

Los objetos gráficos no pictóricos cargan el relato de matices significativos:

El estilo decorativo de la forma tipográfica, una resonancia de la estética centroeuropea del Jugendstil, se concierta con la localización espacio-temporal del narrador predisponiendo al lector a sumergirse en su época.

El aspecto rítmico y la variedad de densidades de la masa tipográfica están en consonancia con el tono dinámico y alegre que marcan la aventura y algunos temas del relato.

Algunos recursos gráficos presentes sobre la imagen o a su lado, como la grafía especial e indicadores numéricos (Fig. 18), evocan el refinamiento tipográfico de aquella *belle époque*, reforzando la inmersión en la época en que transcurre el relato, dirigiendo su lectura y subrayando su significado (Fig. 12).

La distribución de la masa tipográfica, la justificación de los párrafos y su relación espacial con las imágenes son también una réplica de las revistas ilustradas decimonónicas. Además de colaborar en la legibilidad y agilidad de la lectura, dinamizan la página y le proporcionan calidad estética a su diseño.

La composición de las masas tipográficas, integradas sobre la ilustración narrativa (Fig. 9) o limitando a ésta (Figs. 3, 14), centraliza el interés en ella y redonda gráficamente en la acción que representa o que traslada el texto.

También las formas contenedoras, además de su valor funcional, son un reflejo del estilo gráfico de las revistas ilustradas del siglo XIX e, indirectamente, un sólido vínculo a su época, a su interés divulgativo y al espíritu positivista de muchas de aquellas publicaciones. Una vez más, el autor nos encamina mediante la apariencia de la página al momento en que se desarrollan las acciones y a algunos contenidos recurrentes de la historia.



No todo eran visitas tan francamente hostiles. Un día se encontraron un muchacho del pueblo. Era el hijo ego del herrero: aunque al principio no se abrevió a entrar, pronto Leopold consiguió ganarse su confianza. Oskar, que así se llamaba el niño, bebió un vaso de agua y curioseó tímidamente en el taller.

- ¿Y eso volará? Si parece una jaula...
- Es solo la estructura del "aeroplano". Un nuevo medio de transporte.
- ¿Aero... plano?
- Sí. Es muy sencillo. Estas nervaduras de madera se recubren de tela y ya tenemos los planes. Lo que podríamos llamar "alas". Antes las hacíamos móviles, como las de las gaviotas, pero hemos descubierto que no es necesario. Fíjate: son las superficies fijas que lo hacen flotar en el cielo gracias a la velocidad del aparato.
- ¿Y cómo se sujeta para correr? Allí arriba no hay suelo para apoyar primero un pie y luego otro.
- Ahí está la gracia. En el viento. Las hélices lo empujan a través de una corriente que incide en la parte inferior de las alas, que son ligeramente curvas por abajo. El avión es sostenido entonces por una densa columna de aire invisible. Una vez resuelto el problema de la elevación, es preciso dirigir la nave hacia donde uno quiera. Para eso son estos timones en la cola. Y esto es el tren de aterrizaje. No voy a creer que la vida fácil: tuvimos que construir tres modelos antes que éste. Y seguro, seguro, que éste vuela por fin. Lleva un potente motor de ácido carbónico alejado aquí arriba, en esta góndola.
- En el pueblo hablan mucho de ustedes. Dicen que son locos peligrosos, y que con estos inventos van a cambiarlo todo; y que ya no habrá caballos. ¿Qué hará mi padre si ya no tiene que ponerles herraduras?

Max y Leopold no supieron qué responderle.

(Fig. 20) Ilustración 33 en la PS (P. 62) donde se muestra a Leopold y Max en plena construcción del nuevo artefacto, llamado Uhu, el prototipo Nº. 4. La escena (XXXIX) coincide con la entrada del auxiliar, en la forma de visita inesperada de un niño, Oskar.

Algunos de los recursos gráficos utilizados en el diseño de tales formas contenedoras, como su simbolismo, la introducción de texto en elementos de la ilustración (Fig. 13), la iconización del marco (Figs. 13 y 18) o la transformación decorativa de un globo de diálogo (Fig. 19) permiten completar, reforzándolo, el sentido del texto que encierran. Colaboran a una lectura bien combinada con la imagen, enriqueciendo la relación entre ambos e imprimiendo unidad dinámica al relato.

(Fig. 21) Ilustración 16 ocupando y desbordando la PS (+) sin llegar a completar la totalidad de la DP (Pp. 30-31) que presenta una única escena (XIX) concentrada en los tres personajes protagonistas localizados en la página impar: la ascensión del recién construido Flugapparaten en presencia de transeúntes y de futuros agresores, las autoridades de la ciudad de Koenigsdorf.

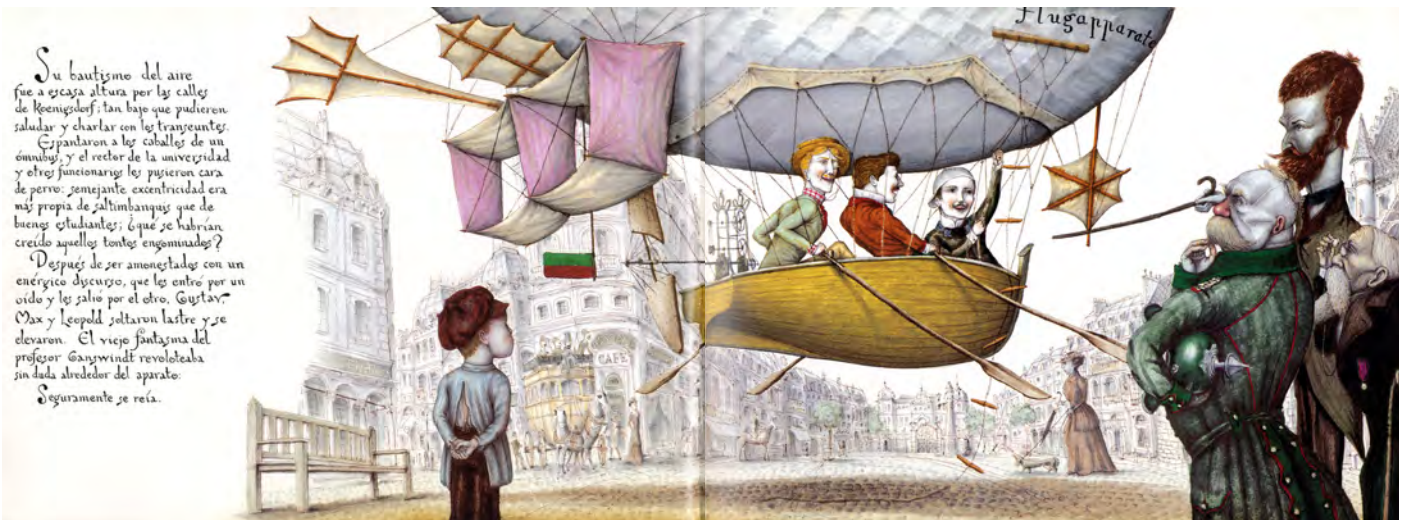
Los elementos de enlace, visibles e invisibles, además de funcionar en el espacio plano como conectores entre la ima-

gen y el texto, nos remiten a una época pasada y prestan a este álbum una apariencia refinada (Fig. 15). Algunos de ellos (Fig. 14), además, transmiten significados que son coherentes con los de la escena contigua.

Código relacional

Relación espacial texto e imagen

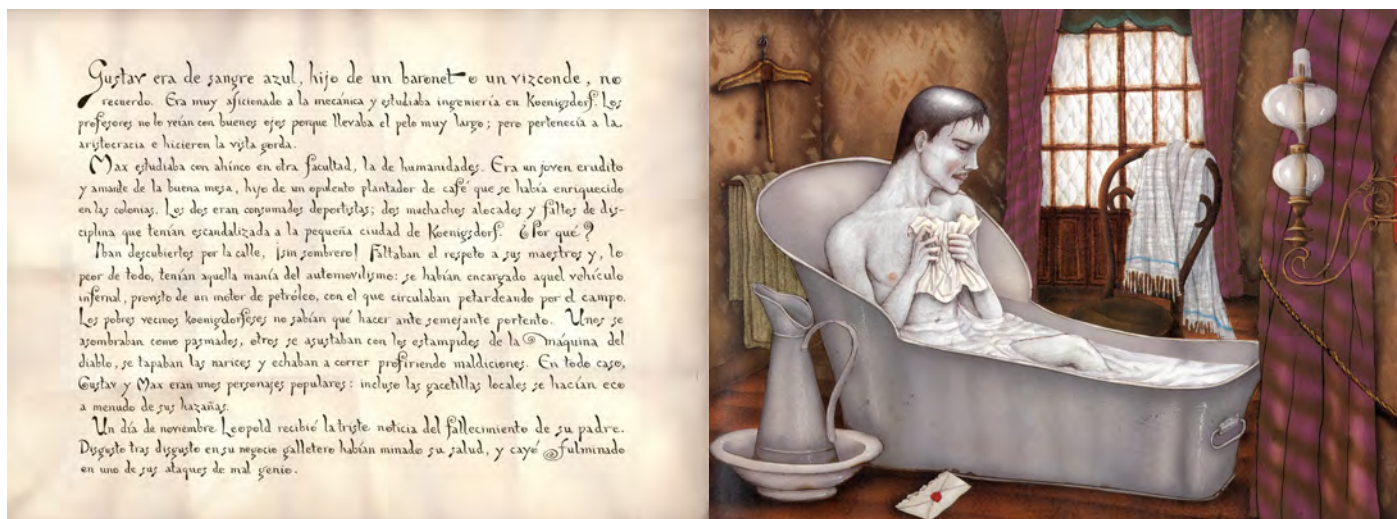
La disposición imagen-texto en este álbum es muy variada, con cambios y contrastes que confieren diversidad a su discurso y favorecen el ritmo y la dirección de su lectura.



Su bautismo del aire fue a escasa altura por las calles de Koenigsdorf; tan bajo que pudieron saludar y charlar con los transeúntes. Espantaron a los caballos de un ómnibus, y el rector de la universidad y otros funcionarios les pusieron cara de perro: semejante excentricidad era más propia de saltimbancas que de buenos ciudadanos; ¿qué se habrían creído aquellos tontos engomados?

Después de ser amonestado con un enérgico discurso, que les entorpeció por un lado y les saltó por el otro. Gustar. Max y Leopold saltaron lastre y se elevaron. El viejo fantasma del profesor Ganzwindt revoloteaba sin duda alrededor del aparato.

Seguramente se veía.



(Fig. 22) Ilustración 7 en la PS (P. 15) que muestra a Leopold estrechando entre sus manos la notificación del fallecimiento de su padre. La escena (VIII) coincide con un momento de transición y transformación del héroe, pausa previa a la acción. En la PS de la izquierda (P.14), a modo de ilustración no narrativa, el fondo de la masa tipográfica simula el papel arrugado, aludiendo a la carta que menciona el texto.

De forma mayoritaria, coexisten en la unidad de la DP ambos códigos. Sobre la PS, simultáneamente, texto e imagen mantienen relaciones de superposición, coexistencia o entrelazado, que cohesionan narrativamente ese único espacio.

Muchas relaciones espaciales entre texto e imagen y el tipo de composiciones que de ellas se derivan acompañan en forma a las escenas que narran y al contenido implícito que se destila de ellas (Fig. 9).

Cuando coexisten sobre la DP ambos códigos, la imagen en general se dispone a la derecha, aprovechando el vector direccional inducido por nuestro código de lectura y confiriendo mayor fluidez al discurso.

Las excepciones a estos casos responden a intenciones expresivas. Entonces, la distribución del texto y de la imagen se acomoda gráficamente a la acción reproducida en la secuencia ilustrada, como en la ascensión de la Fig. 10; o refuerza un contenido textual, como la descripción épica del último modelo de avión (Fig. 3).

Si ambos códigos se disponen compartimentados en la DP, la imagen se localiza a la derecha. En tales casos, la desconexión espacial entre ellos y el silenciamiento de la imagen, que queda sin palabras son consonantes con situaciones de ausencia de ruido, intimidad o aislamiento que ofrecen las secuencias y con el concepto de soledad, un tema medular en el relato (Figs. 8, 11, 14, 22).

Tan solo uno de estos casos presenta la imagen a la izquierda: en una intrusión singular, eco de la que trae la propia ilustración (Fig. 20).

La lectura conjunta de ambos códigos con el texto superpuesto a la imagen en el espacio de la PS impar acentúa el ruido del primero y fortalece actos de alegría como un brindis (Fig. 4) y la euforia que preside la escena, resaltando otro de los importantes centros de interés en el relato: la amistad.

A modo de epílogo que corona el discurso, la última escena queda en la página par, donde texto e imagen se entrelazan sin avanzar en el formato.



(Fig. 23) *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 5. Madrid, 8 de febrero de 1882, P. 93 «LISBOA. - FESTEIOS ORGANIZADOS POR LA «ASOCIACIÓN DE ESCRITORES PORTUGUESES», EN HONOR DE LOS PERIODISTAS ESPAÑOLES. Paseo por el Tajo, a bordo del vapor Don Alfonso. - Banquete en el Hotel Universal: Menú dibujado por Bordallo Pinheiro. - Velada literaria en el teatro de Doña María: Aspecto del foyer. (Dibujo del natural, por nuestro especial artista J. Comba.)»

Con respecto a la proporción de cada componente sobre la superficie de la DP, es evidente el dominio de la imagen sobre el texto. Las excepciones en que se equiparan texto e imagen suelen recoger momentos narrativos de pausa, consolidando el equilibrio entre ambos códigos en el discurso (Fig. 11).

Relación semántica de texto e imagen

Con frecuencia, texto e ilustraciones se complementan en mutua dependencia.

Si bien comparten y repiten contenidos, también completan sus significados en un juego de ecos, integrando las informaciones de ambos códigos y constituyendo una unidad en base a la singularidad de sus integrantes.

Las relaciones sémicas de subordinación son menos frecuentes e implican cierta variación significativa. De esta alternancia surgen ritmos diferentes de los cuales se sirve el autor para pautar el contenido del relato: a las pausas descriptivas de un personaje les imprime un movimiento de retroceso, a las acciones de huida un gran avance y a las de espera y tensión, una parada.

Ocasionalmente encontramos una relación de contrapunto que coincide con escenas de agresión.

Las situaciones violentas para el héroe incluyen matices humorísticos: una visión muy optimista, semejante a la del espíritu del principal protagonista (Fig. 7).

CONFLUENCIA
DE ELEMENTOS
MORFOLÓGICOS
Y DINÁMICOS

Código compositivo

El autor exprime las posibilidades del formato de DP como unidad narrativa:

Hace uso de las tensiones que produce por el desplazamiento entre centros diferentes (de la escena principal, de la imagen y del formato de la DP). Es un recurso dinámico (Figs. 6, 17).

Puede concebir la estructura de la DP como un ensamblaje de unidades, al modo de habitaciones o espacios

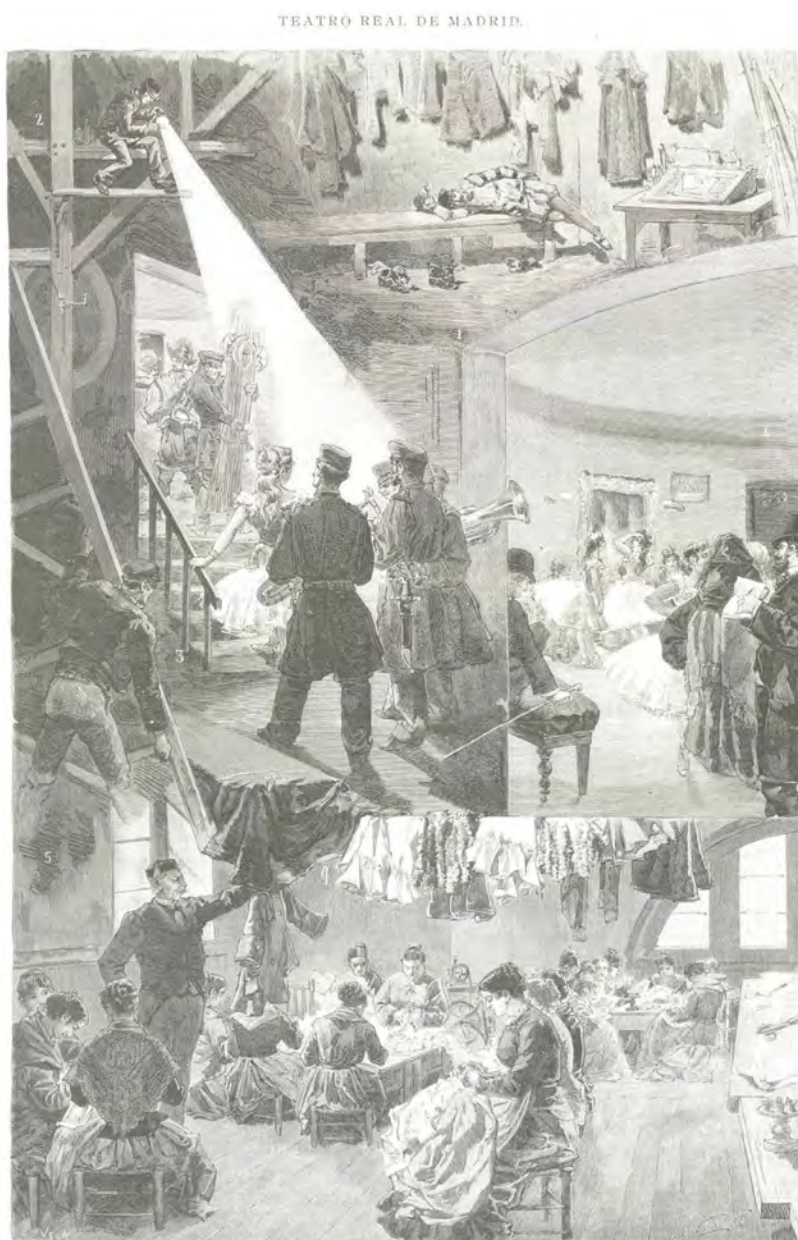
interiores donde localizar escenas y personajes.

Se trata de una *narración continua* que presenta unitariamente varias escenas o momentos de interés narrativo. Las direcciones representadas o inducidas relacionan entre sí diferentes espacios y situaciones, favoreciendo la continuidad entre secuencias. (Figs. 5, 6, 18).

Mediante direcciones y reparto de pesos visuales sobre el formato, construye una unidad plástica de donde emerge una linealidad narrativa inducida por la estructura compositiva. Se trata de una corriente interna, jerarquizada narrativamente, que dirige el avance y refuerza el código de lectura izquierda-derecha (Figs. 9, 10).

Omitiendo el fondo escénico de una acción emplea el blanco de la DP como único soporte contextual de la imagen, integrándola con el texto adyacente en ese fondo común para concentrar la atención en los aspectos narrativos relevantes (Fig. 17).

La composición acompaña al momento narrativo y a los temas del relato:



DE TELÓN ADENTRO.—1. DEPARTAMENTO DE LOS COMPARSAS.—2. TELARES DESDE DONDE SE BRADA LA ELIZ DRUMONT.—3. ESCALERA QUE CONDUCE A LOS CAMARINES DE LOS ARTISTAS.—4. «FOYER» O «REDONDELA» DEL CUERPO DE BAILLE.—5. TALLER DE LA SASTRERÍA.
(Apuntes del natural, por Samuel Urrabieta Vierge.)

(Fig. 24) *La Ilustración Española y Americana*. Año XXV. Núm. 44. Madrid, 30 de noviembre de 1881 P. 325 «TEATRO REAL DE MADRID. DE TELÓN ADENTRO» Apuntes del natural, por Samuel Urrabieta Vierge. El autor guarda en su cuaderno la siguiente nota sobre esta imagen: «5 escenas de telón adentro en el Teatro real. Curiosa documentación».

La clase de equilibrio, el tipo de vector direccional dominante o de esquema compositivo empleado para representar ciertas acciones o espacios semejantes presentan concurrencias, asociadas a cualidades narrativas comunes que afianzan gráficamente en el discurso significados y temas recurrentes.

El contraste entre esquemas dinámicos y estáticos, o entre las direcciones de avance y retroceso, manifiestan gráficamente un enfrentamiento de opiniones

ante el progreso y la aventura, según diferentes estamentos y tipos sociales de finales del siglo XIX (Figs. 7, 21).

Los espacios solemnes vinculados a instituciones se organizan en estructuras estáticas que refuerzan su solidez. Son el núcleo que encierra la acción de los protagonistas principales, un elemento desestabilizador y dinámico, símbolo de transgresión que alude al tema del héroe moderno (Figs. 5, 8, 11).

Los espacios públicos de acción (calles de París, galería balnearia y sus instalaciones) se ajustan a esquemas compositivos de otro tipo, inestable, con elevada densidad de información, variedad de direcciones y no un único vector, que nos remiten al bullicio y a una frenética actividad desarrollada allí (Fig. 12).

Las escenas que presentan un momento de tránsito (Fig. 1), acción o iniciativa por parte del héroe se adaptan al movimiento y al incremento de actividad mediante una potente composición. Las escenas que aminoran el dinamismo de la imagen corresponden a escenas de reflexión o pausa narrativa (Figs. 17, 22), sincronizadas de este modo al ritmo de la trama.

Las direcciones ascendentes o descendentes en la imagen realzan acciones cargadas de optimismo o pesimismo, respectivamente, acompañando así la escena narrada, como el brindis que da inicio a la acción (Fig. 4).

(Fig. 25) *La Ilustración Española y Americana*. Año XVI. Núm. 11. Madrid 16 de marzo de 1872. P. 165. «EL DÍA DE SAN JOSÉ».

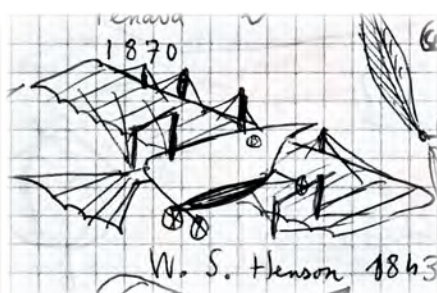




(Fig. 26) *La Ilustración Española y Americana*. Año XVIII. Núm. 23. Madrid, 22 de junio de 1874. P. 365. «MADRID. - INSTALACIÓN DE LOS SRES. SERT HERMANOS Y SOLÁ, EN LA EXPOSICIÓN REGIONAL».

Cada escena y su desarrollo exponen jerarquías de poder y relaciones de distanciamiento, acercamiento, amistad, superioridad (Figs. 2, 6, 8) entre los protagonistas, sus tendencias o su estado de ánimo, que evolucionan al avanzar el relato, traduciéndose en el discurso mediante una relación proxémica con el resto de presencias en la escena.

(Figs. 27 y 28) A la izquierda, Fig. 27, detalle de un grabado de 1843: el Aerial Steam Carriage proyectado por William Samuel Henson, de la *Enciclopedia de aviación y astronáutica*¹ consultada y registrada por el autor en su cuaderno, como muestra la Fig. 28 a su derecha.



distancia o posición relativa mantenida sobre la DP, y los esquemas compositivos a que se ajustan, realzan su carga expresiva, derivando en efectos narrativos intencionados y evaluados previamente por el autor.

El estilo gráfico del que se sirve Meléndez para representar espacios y personajes es un elemento narrativo que se ajusta al formato y al significado que quiere comunicar:

Complejidad formal y variedad de representaciones espaciales forzadas mediante el plano holandés (Figs. 6 y 18), vistas en picado alternando en una imagen distintos sistemas perspectivos o empleando distintos gradientes de profundidad (Figs. 12, 16, 21), dan fuerza a la narración. Se acompañan a su contenido de la misma y a las situaciones psíquicas de los personajes.

Los atributos de los personajes se definen gráficamente mediante un estilo descriptivo enfatizado por simbolismos gestuales fundados en el uso, tan expresivo, de lenguajes mímicos, corporales y faciales; de signos gráfico-cinéticos que funcionan como instrumentos comunicando sentimientos, actitudes y caracteres.

Ésta es una vía más de lectura que puede adaptarse a distintos roles, exagerando la expresión de algunos personajes agresores hasta la distorsión caricaturesca (Fig. 7).



(Fig. 29) Aerostato de aire caliente de Montgolfier (1783), localizado en *Aviation: The Pioneer Years*².

El tratamiento de la luz y del color, tan evocador y sugestivo, se ajusta no obstante a principios netamente instrumentales con finalidad narrativa: crea tensiones, movimiento, concede peso a personajes o elementos y clarifica los componentes de la imagen por contraste, ayudando a que su lectura agrupe o resalte algunos personajes.

Las variaciones cromáticas, además indicadoras de la situación o del curso anual de las estaciones, hacen emerger eficaces asociaciones significativas; en las que tonos y contrastes del entorno o de la

indumentaria de los actores se ajustan tanto al momento narrativo como al estado anímico de los personajes principales.



(Figs. 30) *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Núm. 12. Madrid, 30 de marzo de 1882. P.196. «SEGUNDO CENTENARIO DEL FALLECIMIENTO DE MURILLO».



(Fig. 31) *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIII. Núm. 42. Madrid, 15 de noviembre de 1879. P. 309. «INGLATERRA. - NUEVA ORGANIZACIÓN DEL SERVICIO CONTRA INCENDIOS: LA BRIGADA DE BOMBEROS VOLUNTARIOS DE SAINT-PETER»

El autor guarda en su cuaderno la siguiente nota sobre esta imagen:

«Varios interesantes grabados sobre bomberos, carruaje de estos, y procedimientos en U.K.».

CONFLUENCIA DE ELEMENTOS TRANSTEXTUALES, MATERIALES Y GRÁFICOS

Código paratextual

Los peritextos completan su carácter funcional (identificar el libro, presentar al que será su principal protagonista, inducir a su lectura, facilitar las claves para su interpretación o avanzar su contenido temático) añadiendo significados al relato.

Algunos de ellos contribuyen a diluir las fronteras entre la realidad del lector y la ficción, aproximando a ambos.

La ausencia del verdadero autor en las zonas destacadas del libro y próximas al lector, y la alusión al ficticio, un personaje del relato presente en el título completo (*LEOPOLD. La conquista del aire por Oskar Keks*), trasladan a éste al límite con la realidad. Al tiempo, el verdadero autor se incorpora a la ficción al transformar su identidad y adoptar una apariencia imaginaria, que se camufla con el estilo decimonónico de la obra (Fig. 32).



(Fig. 32) Firma caligráfica y retrato de Francisco Meléndez, mezcla de imagen fotográfica y dibujo, incluido en la ilustración de una de las solapas de la sobrecubierta.

Por otro lado, la dedicatoria general se dirige a la memoria de un personaje del relato, el *insigne profesor Ganswindt*, ejemplo histórico real de la genialidad y de la valentía de algunos individuos avanzados a su tiempo. Incluso la dedicatoria particular exhibe la capacidad del autor para integrarse en sus ficciones.

Y, sin embargo, el colofón aclara expresamente el carácter ficcional del relato y el tiempo de elaboración desde su génesis.

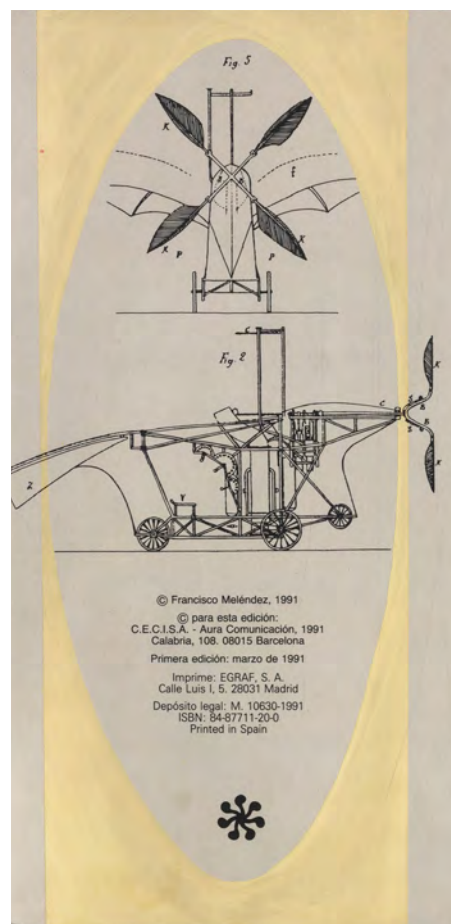
La gráfica y la retórica de los paratextos se integra en la globalidad del álbum, acompaña la época en la que se desarrolla el relato y refuerza algunos de los elementos intratextuales.

Código material y gráfico

Los elementos periféricos vinculan la presencia externa del libro con el estilo gráfico propio del siglo XIX, participando de la expresividad global del álbum y procurándole unidad.

La materialidad, el formato y los criterios tipográficos y compositivos de los elementos periféricos o documentales resultan atractivos y están en consonancia con los significados implícitos en la trama.

(Fig. 33) Los créditos legales se ubican en un marco ovalado decorativo acompañados de una viñeta en la zona inferior y de una ilustración en la superior que se corresponde con las vistas en sistema diédrico del *Éole*, un verdadero prototipo científico, el primer aeroplano que se elevó del suelo con su piloto y constructor, Clément Ader, en 1890.



Notas

1 SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan- Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica*. Barcelona: Garriga, 1972, pp. 1061-1062.

2 MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*. London: Studio Editions, 1990, p. 2.

Valoración de resultados tras el estudio de
Leopold. La conquista del aire

9.1. Comparativa temática en los álbumes de Francisco Meléndez

Este apartado se dedica al estudio comparado de los elementos de contenido recurrentes o núcleos de interés comunes en los álbumes de Francisco Meléndez, a partir de las constantes temáticas macrotextuales encontradas tras el análisis previo de uno de ellos, *LEOPOLD. La conquista del aire por Oskar Keks* (Aura Comunicación, 1991); cuyo desglose se muestra a continuación:

ELEMENTOS TEMÁTICOS	
Elementos textuales supra o macrotextuales	
Temas	
REALIDAD	TRASCENDENCIA
	MEMORIA
	IMAGINACIÓN
	CIENCIA E ILUSIÓN
SOLEDAD	INDIVIDUO FRENTE A COLECTIVO
	PENSAMIENTO SOÑADOR FRENTE A PRAGMATISMO
	LIBERTAD
	AMISTAD
HEROÍSMO	HEROE MODERNO FRENTE A HÉROE CLÁSICO
	HEROE CREADOR/LIBERTAD
MUERTE	

Para proceder a la práctica analítica de los textos que conforman el *corpus*, mantenemos como sistema axial la división según los componentes temáticos mencionados. La disertación se articula en torno a ellos, valorando su presencia y desarrollo a través de una línea temporal que ordena cronológicamente el resto de miembros de la comparativa, e incluyendo las observaciones relativas a las interrelaciones textuales. Este sistema nos parece conveniente a la hora de apreciar la permanencia o ausencia de algunos centros de interés en la obra del autor. Es oportuno aclarar que no se trata únicamente de destacar

la existencia o trazar un índice de los temas que concurren en ella en el transcurso de los años, sino que es inevitable evaluar su relevancia e indagar la especificidad personal de sus enfoques y funcionamiento, sus posibles cambios, adaptaciones o combinaciones.

En definitiva, pensamos que este planteamiento permite destilar aquellos elementos que son constantes y enlazan los diferentes ejemplares y nos ayuda a estimar el grado de unidad en la obra de este autor, lo uno en lo diverso.

En el desarrollo textual o discursivo, la actualización del tema para cada uno de

los álbumes aglutina tanto el *motivo* (entendido como concepto, *macrotextual*, que engloba las situaciones generales y los tipos humanos básicos) como la dimensión *microtextual*, estructurada mediante la serie de elementos temáticos pequeños (los personajes y localizaciones concretos que integran cada una de esas situaciones o constelaciones arquetípicas); por lo que, en el transcurso de la exposición, aparecerán interrelacionados.

No obstante, a través del breve recorrido por los álbumes, solo se mostrarán apuntes muy concretos de los mismos pues, lo que pretende este apartado es emparentarlos a través de un hilo conductor temático.

REALIDAD *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*
(Ediciones B, 1989)

El título de su primer álbum, *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*, ya apunta el carácter *verdadero* de una versión de la realidad, validada por el hecho de que su narrador fuera testigo y formara parte de ella.

La apertura del relato:

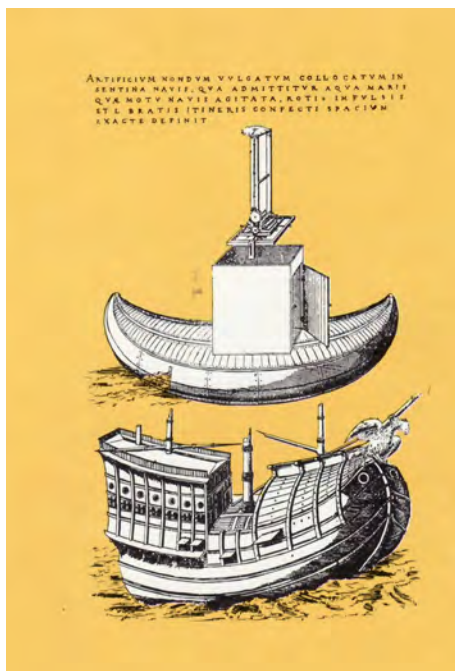
El noble Tobías Chimérique, emparenta al principal protagonista con el término *quimérico*, inaugurando la cuestión que analizamos, por su alusión a lo *fantástico*, *ilusorio* y *no real*, desde el

momento en que se presenta en el relato.

Igual que en *Leopold*, también aquí son frecuentes las mezclas de personajes, hechos y lugares reales y ficticios. Son numerosos los datos documentales, tanto verbales como gráficos, que concuerdan con el panorama, las tendencias y la cultura material de un periodo histórico (desde la primera mitad del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII) en el que, supuestamente, se desarrollan las acciones; falseando la realidad ordinaria y entretejiendo otra.

El relato está repleto de datos textuales marginales que son posibles en un contexto real (el *Chevalier* de la Tour, el rey Carlos el Calvo, Flandes, la campaña de Ostende, la condecoración de la orden de San Luis, el mar Mediterráneo, la Provenza francesa, Liguria, Richard de Bury¹, las piedras imán de la lejana Persia, la marmita de Papin o el conde de la Motte), aunque combinados con algunas referencias ficticias enmascaradas bajo la forma (ingeniosa) de una posible verdad (la mención al *duque de Mamèluc*, la batalla de Wyndale o los extravagantes epígrafes de algunos libros, escritos por el protagonista:

Trece hipótesis sobre la verdadera fábrica y naturaleza de los canales de Marte, Certísima interpretación del canto de los pájaros, con un útil diccionario para traducirlo correctamente, Breviluquio



(Fig. 1) Detalle de la página de créditos del *Inventor* donde se incluyen texto e imágenes alusivas a inventos de la época.

anepigráfico sobre un análisis de la Belleza, con “B” mayúscula o Estudio racionalista sobre la armadura del cangrejo y otros crustáceos acorazados).

Algunas de las *curiosas invenciones, civiles o militares*, que se le atribuyen a Tobías (el *musculus*, el *carruaje-velero*², el *autómata-asistente*, la *mochila-tienda de campaña desplegable*, el *fusil-antejo-telescópico*, las *murallas falsas de cartón piedra*, la *banda de música mecánica*, la *bandera-bum* o el *estandarte-bum*) y las inverosímiles imágenes que las acompañan, resultan estar muy próximas a la realidad de la época histórica³ o a diseños similares existentes de verdad⁴, pues fue un periodo muy prolijo en inventos y adelantos (Fig. 1 y 2); hecho que el propio Annibal Gobelet destaca también para su tiempo⁵.

El propio narrador, detallándonos el equipaje de Tobías Chimérique, incluye una relación (de entre los cien que le acompañan) de *libros científicos con luminosos grabados*, algunos de los cuales (*Los veintiún libros del inventor Juanelo Turriano*⁶, el *De re militare* de Valturius⁷) resultan ser documentos bibliográficos auténticos referidos a ingenios militares y civiles.

Apuntamos que, al igual que en el relato de *Leopold*, los libros aparecen en el viaje, acompañando la soledad del héroe, proporcionándole un medio de evasión, una alternativa a la infelicidad

que le produce su situación real⁸; otro motivo alusivo a la ambivalencia *realidad-ficción*.

Otros inventos del *noble Chimérique* que quedan en proyectos, como “su delirante plan para cruzar el Canal de la Mancha a través de un túnel submarino”⁹ o el sueño de surcar el cielo subido en una barquilla voladora (sustentada en el aire por tres parejas de águilas), acaban siendo planes visionarios que, siglos después, serán hazañas reales, posibles gracias a la ciencia y al ingenio de algunos soñadores como él; la imaginación y la realidad están muy próximas, las creaciones de la fantasía pueden hacerse realidad.

En ambos relatos podemos apreciar cómo el modo en que los héroes se aproximan a alcanzar sus fantasías comprende la necesaria unión entre la ciencia¹⁰, la observación y la imaginación.

Advertimos cómo, igual que en *Leopold*, también el protagonista de este álbum se propone el ambicioso desafío de volar que, en este caso, no consigue: “¡Adiós, sueños voladores, en que se veía acunado por el viento en las alturas!”¹¹ Mientras que en el relato se confunden, conciliando imaginación y realidad, las fantasías del protagonista chocan con ésta. Tal como nos explica el narrador, *sus proyectos más ambiciosos nunca pudieron llevarse a cabo por culpa de miserables razones prácticas*¹².

(Fig. 2) Detalle de las guardas del *Inventor* donde se incluyen texto e imágenes alusivas a inventos de la época.



En ambos relatos, el *Leopold* y el *Inventor*, es patente el deseo de trascendencia de sus principales protagonistas, «ir más allá», el empeño por sobrevolar el mundo o superar la realidad que les rodea, con la ayuda de ingenios producto de su fantasía.

Sin embargo, el relato del *Inventor* presenta una importante variación respecto al patrón del *Leopold*, pues el punto de partida de su movimiento argumental es el súbito estallido de pasión sentido por el héroe en el primer encuentro con la que será su amada¹³ y lo que mueve a Tobías a construir el *fabuloso aparato* que da su nombre al álbum es el amor; aspecto irrelevante para el otro protagonista.

En los dos relatos comparados se percibe el constante enfrentamiento entre los sueños del héroe y lo que la realidad de su existencia les depara. Tobías Chimérique descubre a la bellísima muchacha que, de seguido, resulta ser una *ninfa marina*, como si fuera una visión. Enamorado, para llegar a ella, construye un submarino al que bautiza con el nombre de *Quimera*, en honor a su aspecto (parecía un *dragón* o un *monstruo*) y como alusión al animal fantástico; augurando, además, un desastroso final para ese amor que acaba en desengaño.

El concepto de quimera que recorre todo el *Inventor*, en su acepción de algo agradable

que se tiene por posible no siéndolo en realidad¹⁴, es el amor que solo existe en la imaginación de Chimérique. Es otra muestra de ese difuso límite que, en la concepción del mundo de Leopold y de Tobías, existe entre la fantasía y lo real.

Las referencias espacio-temporales al inicio y al final del relato localizan los acontecimientos en un marco histórico posible: desde el trayecto entre Ostende y la Provenza francesa a orillas del Mediterráneo a principios o mediados del siglo XVII (por alusión a la campaña de Ostende (1601-1604) en la que participó el joven Tobías como alférez) hasta la Revolución francesa a finales del siglo XVIII (referido por el hecho de que “Hubo una *revolución*: el populacho ejecutó al Rey de París y ahora, ni la tierra ni la casa nos pertenecen”); si bien es un periodo demasiado extenso en comparación con el decurso biológico del protagonista y funciona, más bien, como espejismo de una realidad histórica pasada.

En ese marco definido y verosímil suena la voz del narrador que define al protagonista, relatando los momentos singulares en su vida. Los hechos se trasladan desde el entorno público al privado, cuando sumido en la tristeza y el aburrimiento, el protagonista resuelve retirarse (*secretum iter*), acompañado de su criado, único testigo de la vida de su amo. En el retiro

el espacio se concreta en una agradable existencia cotidiana (*locus amœnus*¹⁵) hasta chocar con la experiencia del amor.

En tierra, el narrador no omite el ciclo natural o el cálculo del tiempo transcurrido¹⁶, desde la primera visión de la muchacha hasta la construcción del artefacto y su posterior transformación. En ese tiempo incluye una serie de segmentos en donde las alusiones temporales son fragmentos que corresponden a distintos y pequeños incidentes. El protagonista habita esa realidad particular que puede elaborar mediante su imaginación y autenticar a través de sus ingenios.

Sin embargo, en el mar, ni el espacio ni el tiempo se concretan, se trata de un lugar fantástico, irreal.

El escenario, abstracto, es una extensión de la aventura, no se describe en su conjunto, tan solo alguna pequeña situación, fenómenos aislados o curiosidades. Tampoco los acontecimientos bajo el agua siguen un estricto ciclo temporal y, a pesar de ello, el modo en que la relación entre Tobías y su amada degenera delata el paso del tiempo. En el universo submarino los hechos transcurren con suma rapidez. Al sumergirse se traslada a la fantasía del mundo subacuático, el sueño, la quimera.

Y, ya desengañado, de nuevo en tierra, los hechos

protagonizados por Tobías adquieren una medida temporal aproximada¹⁷ y se localizan en un momento histórico real; regresa a la realidad ordinaria, de las ideas generales, al mundo marcado por el paso de los sucesos en la Historia. Al igual que en el *Leopold*, también aquí la vida del héroe se presenta en un espacio y tiempo destacados por los notables cambios para la humanidad.

Así pues, el modo de presentar los dos mundos encontrados, tierra y agua, superficie y profundidades, sugiere nuevamente la dualidad entre el mundo real y el fantástico en cuyo límite se reúnen el héroe y la ninfa marina.

A modo de parodia de un relato épico, el final de este relato incluye el regreso del héroe a su anterior realidad (ahora más difícil) y un evidente desengaño respecto a aquello que él juzgó posible y no lo fue.

A diferencia del *Leopold*, la escena final del *Inventor* nos muestra al caballero Chimérique en completo desamparo, expuesto en el *teatro de la vida*¹⁸, con un bufón riéndose de él en segundo plano (Fig. 3).

A pesar de su triste final, la realidad puede ser otra pues, como dicta el título del álbum, este desafortunado personaje fue *El verdadero inventor del buque submarino*.

(Fig. 3) Ilustración perteneciente al *Inventor*, p. 68, donde se presenta el triste final de su protagonista.



El peculiar rally París-Pekín
(Aura Comunicación, 1991)

De entre todos los álbumes, este es el que menos convergencias temáticas presenta con el resto. Pero también en él se encuentran algunas referencias al suceso real que inspira la ficción, mencionado por el propio autor, en la página de créditos previa al comienzo del relato:

“Esta obrita está inspirada, aunque con harta libertad, en el verdadero y ciertamente deportivo raid que desde Pekín a París se celebró en el año 7 de nuestro siglo”.

El álbum narra una carrera automovilística de recorrido inverso a la real, con la que coinciden el año de celebración, algunas localizaciones de su itinerario (Moscú, Siberia, Mongolia o el desierto del Gobi) o ciertos detalles gráficos (Figs. 4, 5): la alusión al diario francés *Le Matin* (verdadera

entidad patrocinadora de la prueba donde se publicó la convocatoria de participación en el evento), la presencia de una botella de champán cuya marca (*Mumm*) concuerda con la de la botella que recibiera, como único trofeo, el verdadero ganador de la carrera; o la referencia a la fama adquirida por los participantes y a la edición de tarjetas postales que registraron en imágenes fotográficas sus peripecias.

También el desarrollo de la narración relata, con personajes y hechos de ficción, algunas situaciones semejantes a las acaecidas en el transcurso de la hazaña automovilística real: el talante solidario mostrado tanto entre los individuos concurrentes a la prueba cuanto por muchos otros espectadores ajenos a la misma; y la actitud de rivalidad por parte de uno de ellos.

Este relato es una versión alternativa a una aventura verdadera. Al igual que el *Leopold*, construye una realidad sobre una proeza que en su momento parecía imposible; construida a base de personajes y escenarios cuya actitud y aspecto recrean el espíritu y la cultura material de aquel momento.

El viaje de Colonus
(Aura Comunicación, 1992)

También en este caso la inspiración del álbum arranca de un suceso relevante de la Historia y se elabora a partir de los relatos de sus protagonistas,

(Fig. 4) Detalle de la contracubierta del *Rally*, alusiva a la edición de tarjetas postales.





(Fig. 5) Detalle de ilustración del *Rally*, p.1, donde se representa el diario *Le Matin* con imágenes fotográficas de la época.

o bien, de quienes más adelante lo contaron. A modo de presentación, el propio autor ya se refiere a ellos en la guarda anterior del ejemplar (junto a los datos legales de edición): “Texto basado en escritos de Colonus, de su hijo D. Hernando y de los cronistas de Indias.”

Pudimos confirmar este hecho al encontrar, en uno de los cuadernos del autor, numerosas anotaciones gráficas y citas, fragmentos de estas crónicas¹⁹, escolios o comentarios a ellas y a la figura histórica de Colón, de los que extrajo los datos con los que construye la filigrana narrativa.

Una vez más, la realidad es el resorte, el punto de partida que devendrá en ficción, mostrándose como una fantasía. El libre paso entre lo real y lo imaginario sobre el que bascula este relato nos lo comenta el propio autor en la contracubierta del ejemplar, donde leemos:

Francis Meléndez ha dibujado a lo largo de tres metros y medio la aventura del descubrimiento. Ésta es la crónica verdadera o inventada, fantástica pero no imposible del viaje de Colonus para llegar a las Indias. Dando un paseo por este friso sabremos lo que encontró cuando llegó allí.

Con este comentario, Meléndez expone claramente la naturaleza confusa de la realidad. Este patrón temático se nos presenta a modo de epopeya que, antes de ser posible,

comenzó siendo fantasía²⁰. Una vez más, se trata de una ficción entrelazada con un suceso histórico, las aventuras de uno de los viajes más extraordinarios concebidos por el ser humano, que contradijo una *verdad* fundamental de aquel momento²¹ y planteó otra verdad posible²².

En la imagen que da comienzo al álbum se puede observar la representación de la tierra en forma de disco influenciada por los orbis terrarum ptolemaicos (Fig. 6), imagen del mundo como era concebido en la Edad Media, donde tres continentes (Asia, África y Europa) se disponían alrededor del mar Mediterráneo.

También en el *Colonus* está presente el motivo del libro (*un cuento fabuloso*, según lo califica el narrador), en este caso como elemento inspirador. *El libro de las maravillas*, que narra los viajes de Marco Polo a China, estimula la imaginación de Paolo²³ y de su joven amigo Colonus²⁴, el principal protagonista, despertando en él el ansia por conocer un nuevo mundo que desemboca en la azarosa travesía del descubrimiento.

Una vez más, igual que en relatos anteriores, el *Leopold* y el *Inventor*, Colonus (como hiciera el histórico Colón) parte a través del abismo, cruzándolo en busca de un lugar maravilloso en otro mundo, otra realidad. Durante el viaje, los seres y fenómenos fantásticos²⁵ con

(Fig. 6) Detalle de ilustración del *Colonus*, p.2.





(Fig. 7) Ilustraciones del *Colonus*, pp. 10-12.

que se encuentra son narrados de forma que desdibuja las lindes entre el mundo real y el sobrenatural (Fig. 7).

Esta oscilación entre lo real y lo imaginario estaba ya presente en los sucesos que fueron punto de partida para el álbum:

Cristóbal Colón, conocedor de una versión en latín de los relatos de Marco Polo, libro que describe seres fantásticos que habitan en los límites del mundo, buscó a aquellas criaturas durante su aventura. Sus textos, como discurso de ficción, contribuyeron a construir una leyenda sobre el Nuevo Mundo y su imaginario colaboró en nutrir las producciones cartográfica y alegórica de América durante los siglos posteriores²⁶.

Y, al otro lado del abismo, la llegada al Nuevo Mundo subraya esa dualidad.

Al igual que lo explicara Colón en su momento, también las descripciones en el álbum (tomadas muchas de ellas de sus escritos y narradas desde entonces al modo de crónica en primera persona) compararan el lugar con un lugar de ensueño (*locus amænus*), con el Paraíso Terrenal²⁷.

De ahí que, como nos dice el autor del *Colonus*, éste podría ser otra versión fantástica de lo ocurrido en la realidad.

Kifuko Yep-yep Nami-gú (Ikusager, 1992)

El relato de *Kifuko*, como nos cuenta su título completo²⁸, historia las aventuras del



(Fig. 8) Ilustración del *Kifuko*, p.1, donde se representa al narrador, el Profesor Edmund H. Wallace. En la cubierta del libro junto a él figura el nombre de Ángel Canellas.

primer *homo sapiens* de la mano del Profesor Edmund H. Wallace de la Universidad de Helenville. Todo ello se completa con algunos comentarios que aparecen en la solapa posterior de la sobrecubierta:

Esta es la divertida historia de un oportunista²⁹, llena de risas y amargura, y mucha poesía. Un verdadero y novedoso manual de antropología para jóvenes y adultos que usted debe leer para informarse, y para desentrañar además los secretos de nuestra raza. Fue escrito con científico acierto por el renombrado profesor Wallace, quien empleó su vida entera estudiando las memorias de Yep-yep.

De forma manifiesta e irónicamente, el escritor intenta persuadir a su lector de la certeza y del rigor científico de este *manual*, camuflando un relato de ficción bajo la forma de un ingenuo tratado antropológico.

Tanto la Universidad de Helenville³⁰ como su renombrado profesor (Fig. 8) son ficticios y, sin embargo, tanto el nombre (Ángel Canellas³¹) que se lee en la portada del libro junto a él, en su retrato³², como el aspecto de

uno de los personajes (Figs. 9, 10 y 11) representados al inicio del relato³³, resultan ser reales.

También en este álbum su autor introduce, dentro de la ficción, multitud de datos científicos veraces y ajustados para un manual antropológico³⁴ que reconstruyen posibles situaciones de la época prehistórica, junto con otros datos documentales relativos a los comportamientos, las actitudes y el aspecto de personas pertenecientes a los siglos XIX y XX. En ocasiones, estos últimos corresponden a gestos humanos o posiciones corporales, atemporales, que el autor incorpora a las actitudes de sus personajes, imprimiéndoles expresividad y realismo³⁵. En otros casos, los datos incluidos referidos a su aspecto, nombre³⁶ o a detalles de su existencia y de su entorno apuntando a una época concreta, enormemente distanciada del tiempo del relato; construyendo así dentro de la ficción una suerte de realidades anacrónicas.

Una vez finalizado el relato del *Kifuko*, el narrador argumenta el origen real de su *increíble historia*, las *memorias literarias*³⁷ de Yep-yep; expone la veracidad de los datos que le permitieron componerla y apunta incluso la deficiente interpretación flotante que debió hacer de algunos de ellos.

El héroe de este álbum cree existir en medio de un gran caos³⁸ y se plantea, de forma

De izquierda a derecha (Figs. 9, 10 y 11): detalle y apunte en cuaderno de ilustración (*El Maestro Offenbach*) perteneciente a *La Ilustración Española y Americana*. Y en tercer lugar, detalle de ilustración del *Kifuko*, p. 3.



muy directa, ciertas cuestiones sobre su realidad individual. En un esquema en que el autor, acompañando la voz del narrador, presenta una síntesis del pensamiento del protagonista y sus cavilaciones, este se plantea la posibilidad de ser una ficción:

*Tal vez yo no existo, y solamente soy un sueño mío*³⁹.

Por otro lado, el modo en que el narrador, en una acción cooperativa de lectura, centra nuestra atención en un fragmento de la existencia de ese personaje, en sus sentimientos de irrealidad, nos convence de su realidad y nos ofrece la posibilidad de construirla.

*¿Quién será ese tipo? ¿Y qué está haciendo sin comer hojas como los demás? Es un miembro de la banda con un talento muy especial, no completamente desarrollado todavía. Por lo tanto, nadie puede apreciarlo salvo nosotros, que estamos leyendo el libro*⁴⁰.

(Fig. 12) Ilustración del *Kifuko*, p. 11, que nos muestra a su protagonista en el acantilado.



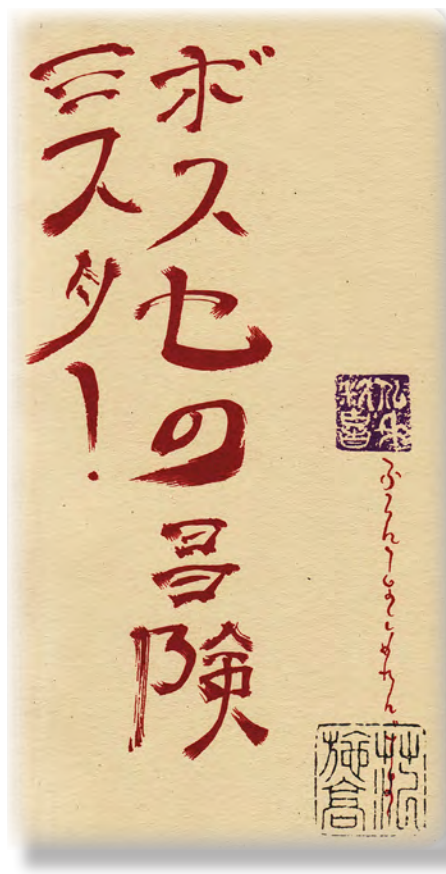
También Yep-yep, igual que Leopold, expresa su aspiración a la trascendencia. Este interés que le acompaña hasta el final⁴¹ de sus días lo manifiesta (también junto a un acantilado), en un sentido físico (Fig. 12), a través de la inquietud que muestra por volar, y en un significado, más profundo, de ensoñación y de superación del mundo sensible:

*Miró con codiciosa ensoñación a los pterodáctilos en el cielo rojo del crepúsculo. Le gustaría volar como ellos. Así podría escapar indemne a los bichos carnívoros, y caer desde lo alto sobre muchas suculentas presas. Por sorpresa... ¡Ha! Cerraba los ojos y soñaba. ...*⁴²

Este relato recrea una aventura verosímil en el periodo prehistórico: la evolución del hombre en sus inicios, a través de un *hombrecillo* que, según el propio narrador, *creía, necesitaba creer desesperadamente, en algo mejor*⁴³.

En este álbum, Meléndez construye la memoria individual de uno de los primeros *pioneros de la humanidad*⁴⁴; una vez más, un héroe que intenta superar su realidad haciendo uso de su ingenio y fantasía.

*Ser un hombre es una nueva condición que significa fantásticos avances, pero también una montaña de preocupaciones*⁴⁵.



(Fig. 13) Cubierta de uno de los ejemplares editados en 1993, *Aventuras de Mr. Boisset*.

Aventuras de Mr. Boisset.
Tomi-kikansha:
Continuación de las aventuras
de Mr. Boisset
 (La Biblioteca de Lastanosa,
 1995)

En diciembre de 1993, tal como figura en la página inicial junto a la dedicatoria, se editaron 350 ejemplares de la primera entrega de este álbum: “por la industria de Sansueña se publican ahora las «*Aventuras de Mr. Boisset*», ilustradas al buril por Francisco Meléndez.”

Ya en los preliminares del ejemplar, este primer dato técnico sobre las imágenes que acompañan al relato disfrazaba la realidad de su verdadera producción: pues su factura es diferente y, sin embargo, la apariencia de las ilustraciones se asemeja al de la técnica xilográfica.

Esta pequeña transgresión de la verdad que confunde la realidad y la apariencia se repite, de otro modo, en la cubierta (Fig. 13), donde figuran el título del libro y el nombre del autor.

En este caso⁴⁶, el tipo de escritura utilizado, mezcla de escrituras japonesas (*katakana*, *hiragana* y *kanji*) que, en general, resulta dificultosa para el lector occidental, sitúa a éste, antes de abrir el libro, frente a la realidad de la ficción pues el desenlace del relato desembocará en Japón. Título y autor figuran nuevamente en la portada del ejemplar, acompañados de su traducción al castellano y del retrato del protagonista (Mr.

Boisset de joven), de cuya boca sale un globo en el que puede leerse el nombre de su creador: por Francis Meléndez.

Esta proximidad entre el autor y el personaje de ficción es un indicio de la estrecha relación que, en la realidad, existe entre los dos: el verdadero *señor Boisset*, Francisco Boisset, además de amigo personal de Meléndez, fue el responsable de la impresión de las dos ediciones del ejemplar en su taller zaragozano, Industrias Gráficas Sansueña; tal como se especifica en la página de créditos, al dar comienzo la segunda parte del álbum en su edición de 1995:

Industrias Gráficas Sansueña, los mejores impresores del orbe occidental, produjeron en el barrio de la Química 300 ejemplares de este libro tan cursi y tan precioso: «Tomi-kikansha» o El tren Tomi.

Ya dentro del relato (Fig. 14), el personaje real y el de ficción se funden en un retrato fotográfico⁴⁷, donde Francisco Boisset interpreta al personaje, *Mr. Boisset* (o Bossuet, dado que, como nos cuenta el narrador, *no se sabe muy bien cómo se llamaba exactamente*); mezclando en un soporte que, en sí, resulta más veraz, *realidad y realidad imaginada*.

También en el epílogo, concluyendo las historias de *Mr. Boisset* y de *Tomi* editadas en 1995, se nos presenta el personaje que construyó el relato: *Un hombre viejo y tonto, que conoció a Boisset, recopiló esta historia de*

(Fig. 14) Interior de *Aventuras de Mr. Boisset*, en su edición de 1993, entre pp. 27 y 28.



Un retrato de Mr. Boisset en la edad proveceta.



(Fig. 15) Retrato de Francisco Meléndez formando parte de la ilustración del *Tomi*, p. 46.

diversas fuentes. La empezó a escribir una noche en Londres y la terminó a orillas del lago Titicaca, con un lapicero que le regaló un amigo suyo limpiabotas.

Ese *hombre viejo y tonto* que se nos muestra sobre el texto, también en un retrato fotográfico (Fig. 15), con una indumentaria y en un entorno que evocan la cultura japonesa, está encarnado por el propio

(Fig. 16) Detalle de la página enpapel vegetal intercalada que da paso a la *Continuación de las aventuras de Mr. Boisset*. *Tomi-kikansha*.



autor, Francisco Meléndez; de tal manera que el creador de la obra consigue entrar en su propia creación.

Como bien nos cuenta el texto a pie de foto, comenzó a escribir la historia en Londres⁴⁸, en la escala de su regreso a España, tras una estancia de 40 días en Japón; e igualmente cierto es que la terminara de escribir durante su recorrido por América del Sur.

Una vez más, advertimos que Meléndez construye la ficción a partir de verdades, de hechos posibles reflejo de la realidad; mundos y personajes de ficción, entre los que se incluye.

El texto de cubierta de la primera edición de *Mr. Boisset* pasó a formar parte de los preliminares de la edición de 1995⁴⁹ como portada, acompañando al comienzo del relato y a la *advertencia*.

En esta nota preliminar, con un estilo que combina el anuncio comercial y el poemario zen, se previene al lector de forma muy directa, con gran dosis de humor y una clara alusión a *Don Quijote*, del peligro y la confusión que en él puede provocar su lectura.

En tono similar se dirigen al lector los anuncios incluidos en la página intermedia que precede al relato de *Tomi*.

Emulando la venta por entregas de los folletines decimonónicos y en un estilo similar al del anuncio del XIX (aunque actualizado a la divertida imitación de un discurso

comercial del siglo XX) se nos presenta la continuación de *Mr. Boisset*, al tiempo que se resaltan las capacidades artísticas de su autor y un retrato (exageradamente falso) del mismo (Fig. 16):

Es la novela que ofrecemos a nuestros lectores la obra maestra del eximio Sr. Meléndez, que ha puesto en ella tal acumulación de sorprendentes episodios, tal fidelidad en las descripciones, tal viveza en el diálogo y tanta fuerza de dibujo en los caracteres, que TOMIKIKANSHA ha sido un éxito; un indiscutible y colosal éxito para su autor Francisco Meléndez, quien se ha colocado en su última obra, también conocida como EL TENORIO ORIENTAL en primera fila entre los artistas contemporáneos.

pero próxima al tiempo y el lugar en que se narrarán los hechos (Figs. 17, 18 y 19), imitando y mezclando estilos discursivos de épocas y entornos diferentes.

La mixtura y mimesis de estilos se encuentra, además, en los aspectos gráficos de todo el ejemplar y en sus significados, reforzando las ficciones del relato.

En cubierta (como en la de 1993), el tipo de escritura replica la vigorosa caligrafía japonesa realizada con pincel. Sus caracteres se pueden traducir como *tren tomi*, y también como *tren de vapor con suerte*⁵¹ (Fig. 20).

En el interior del álbum, esta escritura no aflora hasta que el protagonista de la historia comienza su aventura en Japón.

De izquierda a derecha (Figs. 17, 18 y 19): detalle y apunte en cuaderno de ilustración (*Wagner juzgado por los italianos*) perteneciente a *La Ilustración Española y Americana* (8 de setiembre de 1876), Año XX. Núm. 33, p. 152. Y en tercer lugar, ilustración y texto de *las Aventuras de Mr. Boisset*, p. 5.

A modo de pastiche heroico-cómico⁵⁰, el autor confecciona una realidad un tanto deformada





(Fig. 20) Cubierta de *Aventuras de Mr. Boisset*.
Tomi-kikansha, editado en 1995.

En el primer relato, Mr. Boisset encarna el ideal aventurero de aquellos viajeros de espíritu ilustrado que durante el siglo XIX partieron hacia regiones exóticas en busca de otros mundos.

Al igual que sucediera en *Leopold*, el momento recreado se asemeja a la situación de los últimos decenios del siglo XIX en que interrumpen la electricidad, la mecánica, la fotografía, el fonógrafo, las innovaciones de la imprenta o el desarrollo del ferrocarril: la época en la que el arte y la ciencia se conjugan para hacer realidad algunos sueños (Fig. 21).

También aquí, tanto el mundo que recrea la ficción como las acciones de su protagonista encierran datos veraces, aunque bastante distorsionados⁵², propios de Francisco Boisset⁵³ o correspondientes al pensamiento y las tendencias

positivistas de la época, acudiendo para ello, la mayoría de las veces, a documentos de la época como la revista *La Ilustración Española y Americana*.

Cuando la acción es trasladada a Japón, los hechos se suceden en un tiempo indefinido que avanza al son de los encuentros y los descubrimientos del nuevo protagonista, Tomi-kikansha, durante su recorrido por un lugar también difuso: el paisaje y la cultura del país.

Encontramos un relato salpicado de préstamos: mezclas de fragmentos tomados de textos japoneses adaptados a situaciones similares a las que estos narran y multitud de alusiones gráficas⁵⁴ a la historia, la geografía, el pensamiento, la cultura y las costumbres niponas.

Una vez da comienzo la segunda parte, ya desde su

inicio continúa la inclusión de ciertos recursos literarios procedentes de obras clásicas⁵⁵ que producen una apariencia próxima al código cultural nipón.

*Silencio. Los grillos cantaron
“kawai, kawai, kawai”
toda la noche: callaron
a la salida del sol,
que fue en silencio⁵⁶.*

La fusión y la transformación de citas tanto textuales como gráficas es constante. Mediante su combinación el autor recrea los personajes y su entorno e, incluso, en el tratamiento de ciertos conceptos, asimila el modo en que lo enfoca el gusto y la sensibilidad orientales.

Así, la descripción coloquial del concepto de *Amor* que presenta en los siguientes fragmentos extraídos del álbum se formula combinando citas literarias de distinta procedencia:

...

” ¿Qué mejor bien que encontrarse con quien una ama, y tener su brazo por almohada?

...

“Dos juntos en su pequeña habitación, lejos del bullicio y de la gente. El sonido del agua hirviendo en la tetera, y él dice entonces:

escucha el viento fuera”

...

” Busca, busca, Tomi-kikansha: frágil e incierto es el Amor. Es un barquito en medio del océano. Está en todas partes y en ninguna. No tiene forma ni color. No es algo, ni tampoco

es nada. Dura eternamente y un soplo lo destruye, ¡adiós! ¿Cómo reconocerlo cuando lo encuentres?⁵⁷

En parte lo compone mediante citas tomadas de relatos de geishas⁵⁸ que, además, acompaña de aporías y contradicciones, de modo similar al utilizado por los maestros zen para argumentar conceptos filosóficos. En este caso, el autor modificó un fragmento prestado de un texto que explica la esencia de la mente⁵⁹; sacado de contexto, hizo uso de él y conservó el modo y el concepto de búsqueda presente en estas enseñanzas aplicándolo, algo distorsionado, a la noción de *Amor*.

El capítulo sobre el encuentro con un monje budista, *Mu* acoge muchos datos y citas que provienen de *101 Historias Zen*⁶⁰, con los que nuestro autor construye este personaje⁶¹.

Su condición de vagabundo⁶² que vive en una cueva al pie de la montaña⁶³ o compartiendo su vida con otros bajo un puente⁶⁴ (Fig. 22), la representación del personaje acompañado de la imagen de Bodhidharma⁶⁵ (Fig. 22, 23 y 24), el nombre de su difunto maestro⁶⁶ (Mokurai, el *Trueno Silencioso*) y sus estrategias pedagógicas⁶⁷, su estilo de vida⁶⁸ o muchas de las expresiones que utiliza⁶⁹.

Algunos fragmentos del álbum que nos describen a *Mu*⁷⁰, muy similares en esencia al contenido de los cuentos⁷¹ y

(Fig. 21) Ilustración y texto de las *Aventuras de Mr. Boisset*, p. 16. La película que se proyecta en pantalla, *The Adventures of Robin Hood* dirigida por Michael Curtiz y William Keighley en 1938, es una muestra de cómo Meléndez, a pesar de construir una ficción bien documentada, incluye datos cronológicamente impropios para la época.



16

En unas semanas montó un cinematógrafo al que podían asistir todos los que quisieran: en él se proyectaban películas de cine mudo, con vampiresas y bandidos del oeste americano, que causaban furor entre el respetable por la novedad de la invención. Y la entrada únicamente costaba un yen. Abrió también un restaurante francés y, como los japoneses sólo utilizan los palillos, una escuela para aprender a comer con cuchara, cuchillo y tenedor.



(Fig. 22) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 14, en la que se presentan varias escenas del personaje, Mu. En una de ellas se acompaña de una imagen de Bodhidharma.

las enseñanzas de los maestros zen, recrean la confusión entre ficción y realidad; o plantean una concepción de ésta que comprende la posible existencia de muchas versiones o realidades diferentes⁷².

El capítulo titulado *HIDEYOSHI* es una historia de reencuentro y reconciliación (Fig. 25) entre dos discípulos (Mu e Hideyoshi) que, tras años de enfado, separación y búsqueda, se retiran a vivir juntos; sucesos todos ellos muy similares a los narrados en algunas de las historias de camaradería que aparecen en las historias de samuráis⁷³.

(Figs. 23 y 24) A la izquierda, representación de Bodhidharma localizada en el Templo Tenryu-ji de Kyoto, visitado por el autor el 9 de febrero de 1992. A su derecha, un apunte del mismo en su cuaderno de viaje, al que acompaña el siguiente comentario: "Y hay un daruma gracioso a rabiar".



En torno al personaje de Hideyoshi el autor recrea a un verdadero soberano del siglo XVI, Toyotomi Hideyoshi (Fig. 26), e indirectamente alude al periodo feudal, sus fortalezas, el comienzo de la paz shogunal a comienzos del siglo XVII, la oligarquía militar y el declive de la actividad de los samuráis⁷⁴.

Para crear a otro personaje femenino, Tekisui, el autor utiliza también contenidos de *101 Historias Zen* pues tanto su nombre⁷⁵ como las cualidades dramáticas⁷⁶ que describen a esta marioneta de Bunraku son parejas a las que describen dos de los cuentos, *El zen del cuentista*⁷⁷ y *Amigos de verdad*⁷⁸. En ambos casos se resalta la capacidad interpretativa del orador para evocar y reconstruir la realidad, de tal modo que, al igual que Tekisui, convence al espectador hasta tal punto que lo contagia de ella.

Antes de dar comienzo como tal la historia de *Tomi*, ya en el final de la primera parte del relato, el despertar súbito del nuevo protagonista se acompaña del siguiente texto (muy próximo a la expresión de un canto japonés⁷⁹) que resalta el carácter confuso e incierto del mundo:

*En este mundo oscuro el significado de las cosas está oculto, como oscura era la noche que Tomi-kikansha pasó en el bosque*⁸⁰.

Como en el resto de los álbumes, comprobamos que, también en



(Fig. 25) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 21. En ella se presenta la reconciliación de dos personajes, Mu e Hideyoshi, a través de un gesto (entrelazar los meñiques) común en la cultura japonesa al formular una promesa, en este caso de amistad incondicional. Los meñiques entrelazados aparecen en el interior de un círculo *ensō*, considerado por el budismo, entre otros conceptos, como el símbolo del vacío o de la totalidad.

este, su protagonista confunde y mezcla realidad y sueño:

*Aguzó el oído. De nuevo se notaba el eco de una voz: la misma que había espantado a los demonios. Era tan bonito y misterioso como tener un sueño. El hombre sabe algo sobre el sueño que tuvo, pero no sabe explicarlo*⁸¹.

Estas consideraciones del narrador a cerca de los sentimientos de Tomi son similares a las apreciaciones presentes en un fragmento del comentario a un cuento de *El portal sin puerta*⁸².

La idea de realidad en cuanto a la capacidad de construirla que ya hemos visto al hablar del personaje llamado Tekisui, se evidencia en otras muchas ocasiones mediante alusiones directas a las actividades teatrales.

En el capítulo llamado *BUNRAKU (EN ESTILO TEATRAL)*, el discurso narrativo varía notablemente: el texto se presenta fragmentado

y precedido de epígrafes o números que marcan la diferencia entre la descripción del entorno, la voz del narrador y la voz de los diferentes personajes (Fig. 27). Este tratamiento expositivo tan directo, a modo de guión dramático, permite al lector coexistir con la realidad de los personajes de la obra de teatro; hecho que queda reforzado cuando, al final del capítulo, se incluye frontalmente la imagen del narrador interpretando el papel de apuntador en el proscenio, entre la obra y el público, localizando al lector ante la realidad del escenario.

Este capítulo se compone a su vez de muchas alusiones a fenómenos escénicos diversos que, nuevamente, el autor combina.

Por un lado, la presencia del narrador-apuntador en la imagen (Fig. 28), protegido por la concha o tornavoz, remite al modelo clásico de teatro occidental y, sin embargo, tanto su aspecto como el de los espectadores es netamente oriental.

Tal como indica el nombre del capítulo, *bunraku* es una forma teatral. De carácter melodramático e inverosímil, combina la manipulación de marionetas y la narración musicada, siendo parte importante de su repertorio los temas cotidianos, entre los cuales abundan los que tratan del amor. En el *bunraku*, junto a los manipuladores de las marionetas, había un narrador y un tañedor de *shamisen*⁸³ (Fig. 27).

(Fig. 26) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 20. En la escena de reencuentro de Mu e Hideyoshi, el texto en escritura japonesa situado a su izquierda se transcribe como: *torcer la oreja del feudo importante*. Este es uno de los numerosos ejemplos desperdigados por el álbum en los que, de manera encubierta, el autor introduce elementos disonantes que en apariencia encajan con la realidad recreada.





(Fig. 27) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 28.

Del mismo modo, en el álbum, también la voz del narrador se hace patente y, tanto la historia que canta Tekisui (*una antiquísima balada china*) como los hechos que se narran entre ella y Tomi, poseen ese mismo tono increíble y dramático.

Al igual que los títeres verdaderos de Bunraku todos los personajes son muñecos⁸⁴ y especialmente el rostro del personaje femenino posee una apariencia de próson teatral, así como algunas de sus mismas particularidades anatómicas⁸⁵ (Fig. 29).

(Fig. 28) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 30, en la que se presenta al narrador.

Sin embargo, tal como especifica el narrador⁸⁶, a diferencia de los títeres del

bunraku, los de la historia tienen movimiento autónomo y propio. Este rasgo, sus posiciones y ciertos datos inferidos de su aspecto, imponen que tres de las marionetas masculinas (Fig. 26) del relato se aproximen también a los actores de kabuki⁸⁷.

Éstos, al igual que los del álbum, recurren a un sofisticado maquillaje facial y, en ocasiones, de piernas y brazos cuando son visibles. Sus representaciones incorporan gestos faciales, saltos, escenas acrobáticas, movimientos rápidos e incluso agitadas escenas de grupo⁸⁸. En el discurso teatral del *kabuki* los actores detienen unos segundos determinadas poses (*mie*) para puntuar situaciones concretas⁸⁹.

Los nombres de los tres personajes o actores, su vestuario, maquillaje (*kumadori*)⁹⁰ y caracterización se refieren a figuras y estereotipos reales del teatro *kabuki*. El narrador los presenta según rango y jerarquía, tendencia ésta muy propia del pensamiento japonés.

El de mayor importancia, con el nombre de Ichikawa, parece hacer referencia a Ichikawa Danjuro I (1660-1704) considerado el creador del estilo *aragoto* y fundador de una familia *kabuki*⁹¹. El siguiente, Nimaimé, es un personaje de estilo *aragoto*⁹², uno de los papeles más espectaculares del *kabuki* caracterizado por





(Fig. 29) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 30, en la que se presenta al personaje, Tekisui.

su fuerza y por su ímpetu. Sin embargo, en el teatro *kabuki* Nimaime corresponde al arquetipo masculino conocido como *wagoto*⁹³, caracterizado por su debilidad y sumisión, de estilo suave y naturaleza refinada.

Otro de los personajes de teatro es un anciano *sin nombre que remendaba los vestidos* y que podría remitir a los ayudantes que en el teatro *kabuki* asisten al actor durante los cambios de vestuario o auxilian en cualquier labor que requiera el montaje de la obra⁹⁴.

Con todas estas referencias, no parece que el autor quiera representar una realidad concreta, más bien, recrear una ficción que pueda confundirse con la realidad; al igual que en el teatro los actores, tal como explica el narrador, confunden la suya siendo el mundo su escenario:

*Así es la vida de los actores: de la gloria al olvido en un instante. Igual que su peculiar carácter: habituados a encarnar los personajes más dispares, se confunden con su propia vida*⁹⁵.

(Fig. 30) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 29.



En el *Tomi* el narrador comenta dos libros reales:

Un clásico literario de temática similar, *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry, mediante la representación de una posible portada del mismo (Fig. 31), mediante la inclusión en una ilustración de algunos de sus mismos elementos (Figs. 32 y 34) o mediante alusiones en el texto:

*“La luna debe ser como este mundo nuestro”, pensó. Y debe tener gente también”. Lo había leído en un libro que Mr. Boisset se dejó olvidado en su taller, y que se titulaba El pequeño príncipe. Era un libro precioso*⁹⁶.

Y también hace un escolio de uno de sus propios álbumes, *El peculiar rally París-Pekín*, al que menciona indirectamente:

*Hace tiempo leí en un libro bastante ingenuo que, en el Tíbet, unos automovilistas que tomaban parte en cierto rally, salieron volando con ayuda de ciertas cometas mágicas*⁹⁷ (Fig. 33).

En ambos casos comprobamos cómo el autor utiliza ficciones, ajenas o propias, como soporte para construir su historia y como un medio para convencer al lector de la realidad de su relato:

Yo podría ahorrarme muchos quebraderos de cabeza e inventarme una patraña parecida: explicar ahora que los amigos de Tomi le habían atado sus cometas a la punta de la nariz, y que este se echó



(Fig. 31) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 27.

a volar así sobre el océano. ¡Vaya tonterías! ¿Quién iba a creérselo? Tomi-kikansha pesaba mucho. Demasiado como para levantarse por los aires así de simplemente. Aquí no valen cometas mágicas, ni nada: esta historia es verdadera desde el principio al final. Y solamente contaré. Lo que pasó en ella, sin cambiar o añadir nada⁹⁸.

Al igual que el Principito y algunos de los protagonistas del resto de los álbumes, en el final del relato también Tomi trasciende su realidad volando por el cielo (Fig. 34) y llegando hasta una nueva tierra, California, una tierra de fantasía donde las cosas más inusitadas pueden suceder, pensando que es la Luna.

*Tomi se creía que había llegado a la luna como pasó en el Libro del principito*⁹⁹.

La confusión del protagonista equivocando la Tierra con la Luna, está presente y sugerida en el transcurso del relato por medio de la coexistencia de ficciones y la continua ambivalencia entre el mundo fantástico y vinculado a las leyendas y a la mitología japonesa (común en la segunda parte del relato) y la ficción occidental relacionada con la ciencia y los inventos del siglo XIX (visible en la primera parte y clausurando el relato).

Y así, como nos explica el narrador con una exótica referencia religiosa, el viaje de Tomi por el cielo, pudiendo ser efecto de *la respiración de los*



(Fig. 32) Detalle de ilustración perteneciente a *El Principito* (Alianza, 1979), p. 63.

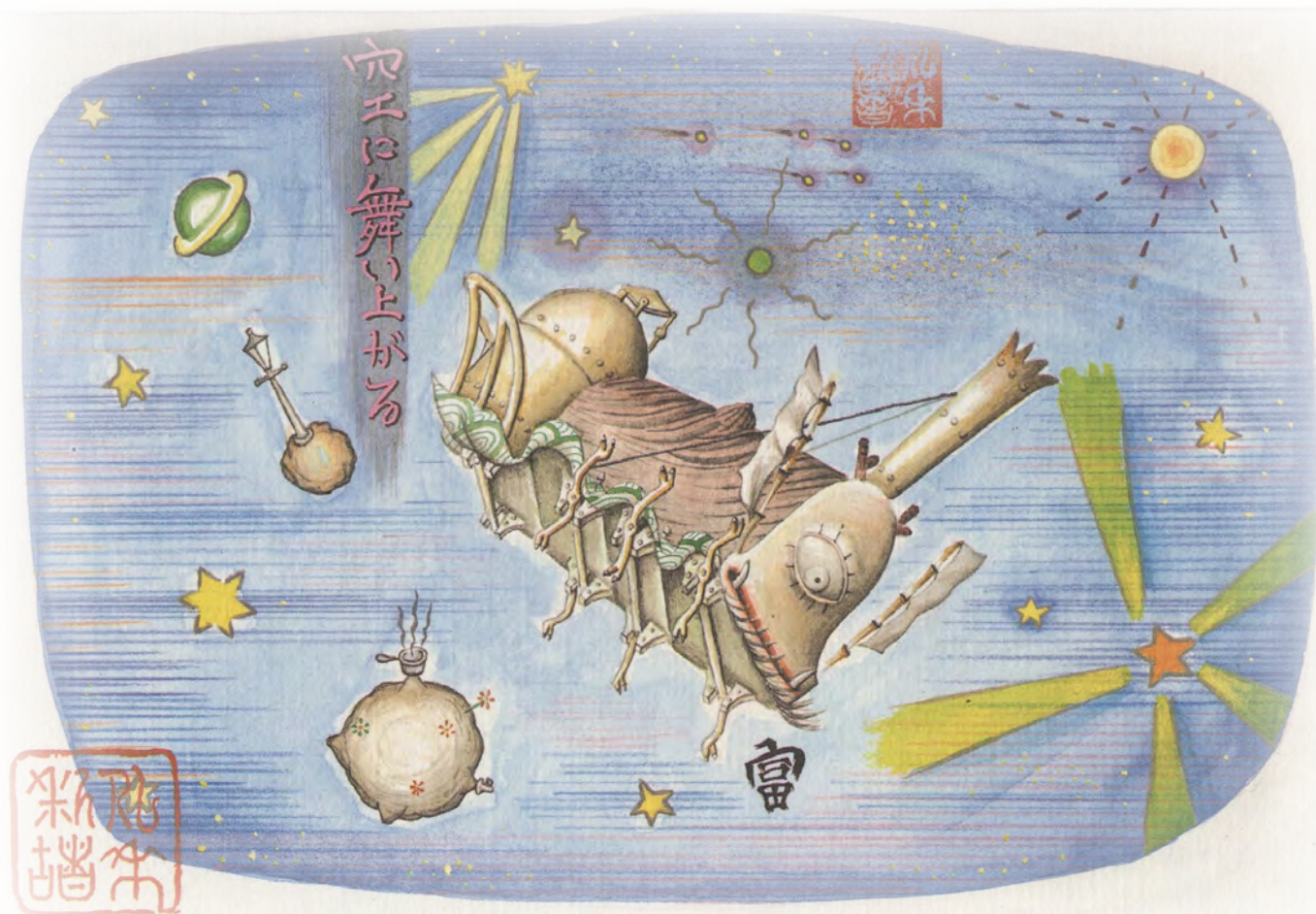
númenes Hotei y Fukurokuju o del *soplido de Okininushi no mikoto*, fue resultado de la atracción de un potente imán discurrido por Mr. Boisset (Fig. 35).

De entre todos los álbumes del *corpus*, es éste el que presenta una mayor densidad narrativa en la que se amalgaman abundantes resonancias intertextuales tanto literarias como gráficas.

(Fig. 35) Detalle de ilustración perteneciente al *Tomi*, p. 44, donde presenta a Mr. Boisset junto al invento que atrae a Tomi por los cielos.

(Fig. 33) Detalle de ilustración perteneciente a *El peculiar rally París-Pekín*, p. 22, en la que se representa el momento en que sus protagonistas echaron a volar con cometas mágicas.





(Fig. 34) Detalle de ilustración perteneciente a *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*, p. 42. Algunos de los elementos que rodean al protagonista, Tomi, hacen alusión al libro de *El Principito*.

No solo recrean diversos tiempos, espacios y culturas, sino que también aluden a experiencias y ficciones relacionados con el concepto de realidad.

SOLEDAD *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado* (Ediciones B, 1989)

Como ya comentamos previamente, Tobías Chimérique encarna a un personaje aislado del resto y soñador.

Ya en su presentación, el narrador desliza algunos datos que indican que en él hay una fuerte dosis de imaginación

difícilmente compatible con la realidad, que determinará su itinerario y su destino.

Incluso el apellido, *Chimérique*, refiriéndose a esperanzas o proyectos halagüeños, pero sin fundamento o imposibles, anuncia el fatal desenlace de los hechos.

Al igual que el joven Leopold también Tobías, protagonista del *Inventor*, resulta ser un personaje solitario, ensimismado en la lectura¹⁰⁰ y en sus fantasías. Es también rechazado en varias ocasiones por la comunidad, representada en este álbum por diversos personajes colectivos que encarnan a los elementos de poder. En ocasiones se trata de autoridades del ámbito del héroe que, frente a sus ingenios



(Fig. 36) Detalle de ilustración perteneciente al *Inventor*, p. 17, en la que se recrea la actividad solitaria de su protagonista.

(Fig. 37) Ilustraciones del *Colonus*, pp. 26 y 27, donde se recrea la acogida por parte de los habitantes del Nuevo Mundo a los recién llegados.



y fantasías reaccionan con desprecio e incomprensión, considerándolos actos carentes de sentido ¹⁰¹; prosiguiendo aquél su camino en soledad (*secretum iter*)¹⁰².

En otras son tipos sociales, una clase popular que observa temerosa el artefacto-invento que ofende sus tradiciones¹⁰³ o los representantes del poder en el mundo submarino de su amada, el rey y los cortesanos, quienes reaccionan hostilmente frente a su condición terrestre, distinta a la suya.

También en este álbum existe la comunión y la relación amistosa del individuo con uno de sus semejantes, el narrador y fiel criado Annibal Gobelet. Incondicional ayudante que entiende y propicia llevar a efecto las fantasías del protagonista, Annibal comparte

con nosotros la vida personal, privada y solitaria de Tobías, su aislamiento y sus problemas personales, tan alejados de los del resto de la gente.

El héroe solo se expone públicamente en el final del relato cuando, resignado, su maltrecha situación privada resulta ser un espectáculo que debe ofrecer para ganarse menguadamente el sustento.

En todos estos casos se percibe el talante de un personaje individual que, frente a la comunidad, antepone su soledad¹⁰⁴, su libertad, actividad creativa y desarrollo personal (Fig. 36), aunque de resultas de ello quede aislado y desvalido.

El peculiar rally París-Pekín (Aura Comunicación, 1991)

A diferencia del resto de álbumes, el *Rally* se plantea como una aventura colectiva en la que, pese al carácter competitivo de la prueba que relata, abundan las acciones amistosas y dominan las relaciones solidarias.

El personaje individual y aislado no es aquí el protagonista del relato, ninguno de los personajes destaca sustancialmente sobre el resto, tratándose más bien un coro en el que todos participan.

El viaje de Colonus
(Aura Comunicación, 1992)

En el *Colonus*, cuyo punto de partida es la amistad e intercambio de intereses entre dos jóvenes, también el protagonista se enfrenta a la visión pragmática e incrédula de otro personaje colectivo indefinido que, sujeto a las convenciones de la época, se mofa de sus ideas visionarias¹⁰⁵.

(Fig. 38)

Ilustración del *Kifuko*, p. 7, en la que nos presenta a su protagonista, Yep-yep.

Una vez más, será el coraje infundido por los sueños de Colonus el que lo impulsará

hacia su partida, alejándose tanto de la comunidad como de su concepción tradicional del mundo. Sin embargo, en este héroe el distanciamiento no resulta doloroso y pasa a segundo término cuando

logra arribar a tierra firme: en este nuevo *paraíso terrenal* la relación amistosa con sus habitantes, un colectivo afable, desplaza cualquier atisbo de soledad (Fig. 37).

Kifuko Yep-yep Nami-gú
(Ikusager, 1992)

En el relato del *Kifuko*, la soledad y la insatisfacción de su héroe, Yep-yep, se constata desde su comienzo. La narración arranca con la presentación del personaje colectivo, cómicamente denominado los *fulani*¹⁰⁶, unos *buenos salvajes* unidos por su interés común en sobrevivir, no por la amistad¹⁰⁷. Entre ellos, el protagonista destaca por su aislamiento e insatisfacción (Fig. 38).

Igual que los protagonistas del *Inventor* y *Leopold*, Yep-yep es un personaje más complejo y diferente a los de su entorno. Son notables su autopercepción o conciencia refleja, su fuerte sentimiento identitario, de incompreensión a veces, y cierta inclinación a transgredir las normas establecidas que no entiende.

En su caso, a diferencia de los otros miembros del grupo, el héroe se libera de los instintos coercitivos e





(Fig. 39)

Ilustración del *Kifuko*, p. 55, en la que nos presenta a Yep-yep amistosamente junto a Prometeo, un amigo de su tribu.

inicia voluntariamente su proceso de individuación con el consiguiente aumento de soledad.

Yep-yep se encontrará solo y libre. Del desamparo y la debilidad nacerá su condición humana: comenzará a pensar creativamente y adquirirá una mayor conciencia de sí mismo. Y para paliar la soledad practicará la relación directa con el mundo, la naturaleza y la solidaridad activa con otros congéneres afines, con quienes formará una tribu (Fig. 39). Con este grupo de amigos que irá *recolectando*, Yep-yep inventará instrumentos, modificará progresivamente su entorno y, más adelante, soñará con trascender su mundo.

(Fig. 40)

Detalle de ilustración perteneciente al *Tomi*, p. 45, donde presenta al tren Tomi junto a su enamorada, Gretchen.

Sin embargo, con la vejez y la muerte de todos sus amigos retornará aquel sentimiento de irremediable soledad.

Aventuras de Mr. Boisset.

Tomi- kikansha:

Continuación de las aventuras de Mr. Boisset

(La Biblioteca de Lastanosa, 1995)

En comparación con el resto de álbumes anteriores, en los que se hace patente el enfrentamiento entre el protagonista, individuo aislado y soñador, y un colectivo representante del poder establecido, la tradición y el pensamiento práctico, en el caso del *Tomi* no destaca oposición ninguna entre cualquiera de sus dos protagonistas y el resto de los personajes.

En lo relativo a Mr. Boisset, aunque lleve sus andanzas en solitario, es evidente la buena acogida y el reconocimiento de sus actividades e invenciones en su entorno.

La soledad, en el caso de Tomi, presenta semejanzas con la de otro monstruo célebre, el de Frankenstein¹⁰⁸, con quien lo compara el narrador. Al igual que éste, el tren Tomi emerge al mundo solitario, desvalido y de inmediato parte en busca de la comunión con el entorno, intentando remontar la soledad que la salida al exterior le ha producido¹⁰⁹.

En esta peripecia, el héroe opta por entablar relaciones espontáneas con la naturaleza y con los personajes que la habitan, estableciendo estrechos lazos de amistad.

Y, además, a diferencia de otros héroes, el motivo de búsqueda de éste es el amor, que alcanza en el final feliz de



Por cierto, que no se ver

este relato al encontrar otro ser irónicamente muy semejante, con quien compartir en adelante su existencia (Fig. 40).

HEROÍSMO *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*
(Ediciones B, 1989)

Desde el comienzo del *Inventor*, su héroe destaca tanto en el oficio de las armas como en el quehacer literario. Su relación con los inventos y las empresas de ingeniería, así como la capacidad del personaje para cambiar su realidad son hechos que lo conforman como un personaje más moderno. Ya en el planteamiento inicial se intercalan los datos claves para la constitución del héroe, el primer personaje presentado:

(Fig. 41) Detalle de ilustración perteneciente al *Inventor*, p. 25, en la que se presenta a Marie Thérèse, amada del protagonista.



el noble *Tobías Chimérique*, último descendiente de una antigua familia provenzal, de unos cuarenta años, alférez con pasado glorioso, distinguido por su valor en el combate y por otros méritos relacionados con su erudición y habilidad para la ingeniería en sus variadas ramas.

Hombre ilustrado e ingenioso, aunque modesto, técnico, inventor de curiosas máquinas de guerra y extravagantes mecanismos. Y, a la par, humanista y filántropo¹⁰, generoso y de buen corazón, de espíritu tierno y amable.

Su propio apellido, *Chimérique*, aludiendo a las esperanzas o proyectos halagüeños, sin fundamento o imposibles, también anuncia el desenlace fatal que marca su destino.

En su retiro voluntario, el motivo que estimula la salida del Tobías Chimérique hacia la orilla del mar en el *Inventor* es su espíritu curioso orientado al estudio de la naturaleza (la armadura del cangrejo). Más tarde, será su encuentro con la hermosa ninfa marina, Marie Thérèse (Fig. 41), el que provocará tanto su largo periplo por el mundo submarino como su recorrido interior, un itinerario experiencial de su amor por ella.

Los intentos de acercamiento del héroe hasta su amada, la invención del submarino y su posterior metamorfosis ocupan la mayor parte del relato. Como en el *Leopold*, la actividad creadora resulta ser

la alternativa del héroe para alcanzar su sueño y, en este caso, compartir la existencia con su amada.

Sin embargo, a diferencia de aquel, una vez alcanzada su ilusión y tras disfrutar del amor correspondido, el héroe de este álbum sufre un desencanto.

El narrador relata brevemente el posterior desinterés y la decadencia de la relación entre Tobías y su amada. La pérdida de aquella fe ilusoria en el amor absoluto y la disolución del ensueño confirma la inviabilidad de mantener sus propósitos idealistas en la realidad que le circunda.

Su regreso al mundo de partida y a la condición de libertad individual concluye en una situación muy degradada del protagonista, pues su transformación y la aventura bajo el mar le pasarán la factura; un desenlace éste más propio de los relatos realistas que de los cuentos clásicos.

(Fig. 42)

Ilustración del *Rally*, pp. 2 y 3, en la que nos presenta a los protagonistas de la historia.



El peculiar rally París-Pekín
(Aura Comunicación, 1991)

La aventura del *Rally* también presenta el heroísmo de los exploradores que, a principios del siglo XX, partieron a tierras lejanas y poco conocidas despreciando el peligro: son las hazañas personales de varios personajes que se proponen el atrevido experimento de cubrir una larga travesía, desde París a Pekín, en automóvil. Sin embargo, a diferencia de los demás relatos, ninguno de ellos destaca especialmente sobre el resto (Fig. 42) y, si bien se aprecia en todos ellos el espíritu romántico de la aventura, no se resalta el modelo del héroe creador ni se concibe el motivo del viaje y el camino en el sentido de un recorrido personal.

El viaje de Colonus
(Aura Comunicación, 1992)

En el relato de *Colonus* se encuentra, una vez más, el patrón del héroe apasionado por la exploración de tierras incógnitas y siempre fiel a sus sueños que adelantándose a su tiempo lo expone todo, desprecia los peligros y parte a la aventura. Como en el *Rally*, el desarrollo del relato transcurre en una sola expedición donde, si bien el héroe alcanza un mundo nuevo, no se destacan su evolución ni su experiencia personal. Sin embargo, en las acciones de *Colonus* sí se aprecia el mismo genio creativo que se percibe en Leopold y que lo une al *paraíso terrenal* recién hallado.

Kifuko Yep-yep Nami-gú
(Ikusager, 1992)

En cuanto a Yep-yep, también emprende un viaje tras ser expulsado de su mundo y, tal como explica el propio autor en la solapa anterior de la sobrecubierta del álbum, se propone una difícil empresa adelantada a su tiempo y determinante en el futuro: la de explorar no solo nuevos territorios geográficos sino la propia identidad del ser humano. Yep-yep quería conducirse a él y al resto de su tribu por el *difícil camino que separa a los simios del Hombre*.

El *Kifuko* se desarrolla en un esquema del viaje como recorrido personal, con lo que implica de transformación, conocimiento y libertad individual. Se trata de un trayecto semejante al que emprendiera Leopold, en el sentido de elevar al ser humano y trascender su entorno por medio de la creación individual; donde Yep-yep, aunque consciente de su fragilidad, también despunta por su ingenio, por su autoconciencia, por su coraje y por la búsqueda de su gloria personal (Fig. 43).

También en este álbum, igual que en el *Leopold*, el héroe sintetiza el espíritu de los personajes curiosos y adelantados a su tiempo, *pioneros de la humanidad*¹¹¹ quienes, ante los fenómenos naturales y a través de la experimentación, intenta escudriñar la realidad y, de hecho, con estas palabras se despide el narrador, evocando

la heroicidad de este desconocido:

*¿Podría Yep-yep imaginar todo lo que vendría tras de sí? Hombrecillo pequeño, oportunista, feo y debilucho, ¿mereció la pena su viaje? Me parece que sí, porque era inteligente: Y creía, necesitaba creer desesperadamente, en algo mejor*¹¹².

Aventuras de Mr. Boisset.

Tomi- kikansha:

Continuación de las aventuras de Mr. Boisset

(La Biblioteca de Lastanosa, 1995)

Aunque en modo diferente, los dos héroes del relato de *Tomi* se ajustan a la figura del héroe aventurero que se adelanta al paso de su tiempo.

Mr. Boisset, un hombre con valor, explora tierras incógnitas y sigue la marcha de los inventos novedosos y los avances del siglo XIX.

El tren *Tomi* encarna también el descubrimiento y el asombro por lo desconocido a través del viaje fantástico definido por el mundo de las costumbres y valores de Japón.

Al igual que Leopold, también estos personajes son fieles a sus sueños. Mr. Boisset se mueve por sus inquietudes y curiosidad, no busca el reconocimiento público¹¹³.

El *Tomi* se ajusta al relato del héroe clásico y al motivo del camino, el encuentro y

(Fig. 43) Ilustración del *Kifuko*, p. 65, que nos muestra a su protagonista, ya mayor, ingeniando unos primitivos códigos de escritura.





(Fig. 44) Detalle de ilustración perteneciente al *Tomi*, p. 32, donde presenta al tren Tomi mordiendo sus ruedas para cedérselas a su recién conocida amiga, Tekisui. El texto de la izquierda se traduce del japonés como: *te doy el pie para poder bailar.*

la búsqueda de *no se sabe qué*¹¹⁴, de sí mismo y del amor partiendo de la ignorancia, atravesando la crisis y el renacimiento hasta llegar a alcanzar su anhelo.

El tren Tomi comparte con algunos de los otros héroes mencionados una experiencia de viaje como desplazamiento geográfico, pero, sobre todo, como singladura y evolución íntimas, un recorrido que le transforma, libera y le ayuda a conocer el mundo a través de sí mismo y los demás.

También el tren Tomi invierte su capacidad creativa en mejorar las condiciones de su entorno, pero, a diferencia de los restantes héroes en quienes el impulso de sus actos se origina en sus intereses personales, en él destaca su carácter bienhechor y solidario que invierte esfuerzos o cede partes de su cuerpo, e incluso arriesga su vida anteponiendo el bienestar ajeno (Fig. 44).

MUERTE *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado* (Ediciones B, 1989)

En *la noche más amarga de su vida*, tras el rechazo amoroso, Tobías Chimérique considera hasta dos posibles maneras de quitarse la vida a sangre fría:

A oscuras, en medio de un aire enrarecido, pensó en abrir la escotilla y arrojarse a las tenebrosas aguas para dejarse morir en ellas. Y, en honor a los

*finos sentimientos del alférez, debo decir que casi no le hizo falta: lloró tantas y tan gruesas lágrimas, que el líquido le llegaba a las rodillas. Hacia la medianoche se le ocurrió que lo mejor sería dispararse un pistolazo en el pecho, como hacían los oficiales derrotados en las novelas*¹¹⁵.

La voluntad de morir de este personaje confiere al héroe una visión romántica de corte épico.

Y, sin embargo, en su modo de contarlo, el narrador tiñe la acción de ciertos matices tragicómicos que se acentúan hacia el final del relato cuando la alternativa buscada, la *decisión que afectaría al resto de sus días*, sustituir sus piernas por una cola de pescado, le conducirá hacia otro fatal destino:

*Monsieur y yo nos dedicamos desde entonces a exhibir la cola de Monsieur por las ferias y los circos. Un oficio triste y vil; pero lo único que encontramos en estos tiempos difíciles*¹¹⁶.

El peculiar rally París-Pekín (Aura Comunicación, 1991)

En el *Rally*, cuando uno de los protagonistas intenta eliminar al resto de sus competidores en carrera, la alusión a la muerte no tiene peso suficiente para que esta sea un elemento determinante por sí mismo sino, más bien, un hecho que desencadena otras acciones en la trama.

El viaje de Colonus
(Aura Comunicación, 1992)

Kifuko Yep-yep Nami-gú
(Ikusager, 1992)

La presencia de la muerte en la aventurada expedición de Colonus se percibe en el riesgo que corren sus protagonistas (Fig. 45). Un síntoma de su heroísmo es enfrentarse resueltamente a ella para explorar y descubrir nuevos lugares.

*Es ese momento comenzó una tormenta espantosísima. Los marineros se restregaban la cara: ojos nunca vieron la mar tan alta, fea y hecha espuma. Aunque no eran muy devotos rezaban todos a coro, pues temían por sus vidas*¹¹⁷.

La alusión a una muerte posible no supone un nudo de contenido en este relato pues el riesgo y la aventura van parejos: su viaje hacia el abismo recalca finalmente en el paraíso.

(Fig. 45) Ilustraciones del *Colonus*, pp. 14 y 15, donde se recrea la tormenta durante la travesía.



Haciéndose eco del *Leopold*, también en el epílogo del *Kifuko* el motivo *¿ubi sunt?* subraya la incertidumbre del devenir de la vida: su narrador se despidió comunicándonos su incertidumbre sobre el destino final de Yep-yep, cuestionándose el modo en que murió, comentando además algunos de los profundos cambios que en el acontecer humano se sucedieron a lo largo de los siglos, siguiendo el camino trazado por este personaje que tanto determinó nuestro presente.

*Desconozco cómo terminó sus días. A lo mejor consiguió saltar sobre un cóndor, o un ave parecida, y ésta lo despeñó al emprender el vuelo. O se cayó desde lo alto de aquellos peñascos. No importa. ¡Pobre y tremendo Yep-yep!*¹¹⁸

Pero además de esta alusión al tema de la muerte como fin irremediable, también se introducen algunos modos de asumirla: tanto desde su lado trascendente como desde una visión reduccionista.

En torno a la muerte del anciano Kung (Fig. 46), uno de sus amigos de la tribu, el narrador comenta la vulnerabilidad de los humanos y, en boca de Yep-yep, incluirá también una manera de superarla mediante la ideación de un ser superior, *Pu-chi-kú*, el dios del cielo y la creencia en una existencia ultraterrenal, en una enorme pradera celeste donde siempre es verano.



(Fig. 46)

Ilustración del *Kifuko*, p. 39, en la que nos presenta la muerte del anciano Kung, uno de los compañeros de Yep-yep.

*Les aliviaba creer que eran diferentes, y que nunca morirían; que existían seres inmensos como Pu-chi-kú. Yep-yep lo necesitaba como Trifón le necesitaba a él*¹¹⁹.

A diferencia de Yep-yep, otro componente de la tribu ofrecerá otra versión más escéptica de los hechos:

Sin embargo, R.W: Owens mascullaba por lo bajo:

*– Pues yo no me creo ni una palabra: después de morir nos desintegraremos en sustancias más simples. Y se nos comerán las bacterias*¹²⁰.

Y, ya casi al final del relato, el propio Yep-yep, sintiendo la soledad de la vejez, enlaza su despedida de la vida con el persistente deseo de volar (Fig. 47) que le conduce entonces a trepar sobre unos acantilados, escalada que se confunde con su último destino natural, siendo sus últimas palabras:

*¡Qué alto he subido! Un poco más...*¹²¹

(Fig. 47) Ilustración del *Kifuko*, p. 69, en la que nos presenta a Yep-yep, ya anciano.



En general, el tema de la muerte en este álbum está asociado a la conciencia de la misma y a la necesidad de trascender ese destino último; tal vez eludiéndolo mediante piadosas fantasías.

Aventuras de Mr. Boisset.

Tomi- kikansha:

Continuación de las aventuras de Mr. Boisset

(La Biblioteca de Lastanosa, 1995)

El desenlace optimista en el álbum de *Tomi*, una excepción en el conjunto de la obra de Meléndez, despunta ya en el modo en que, poco antes de culminar el relato, introduce el tema de la muerte.

En lo que parece ser el fin del tren *Tomi*, casi al término de su expedición, se expone a la aventura más terrible hasta el momento y, por salvar la vida de uno de los niños que había caído en el río (Fig. 48), arriesga la suya en un final glorioso.

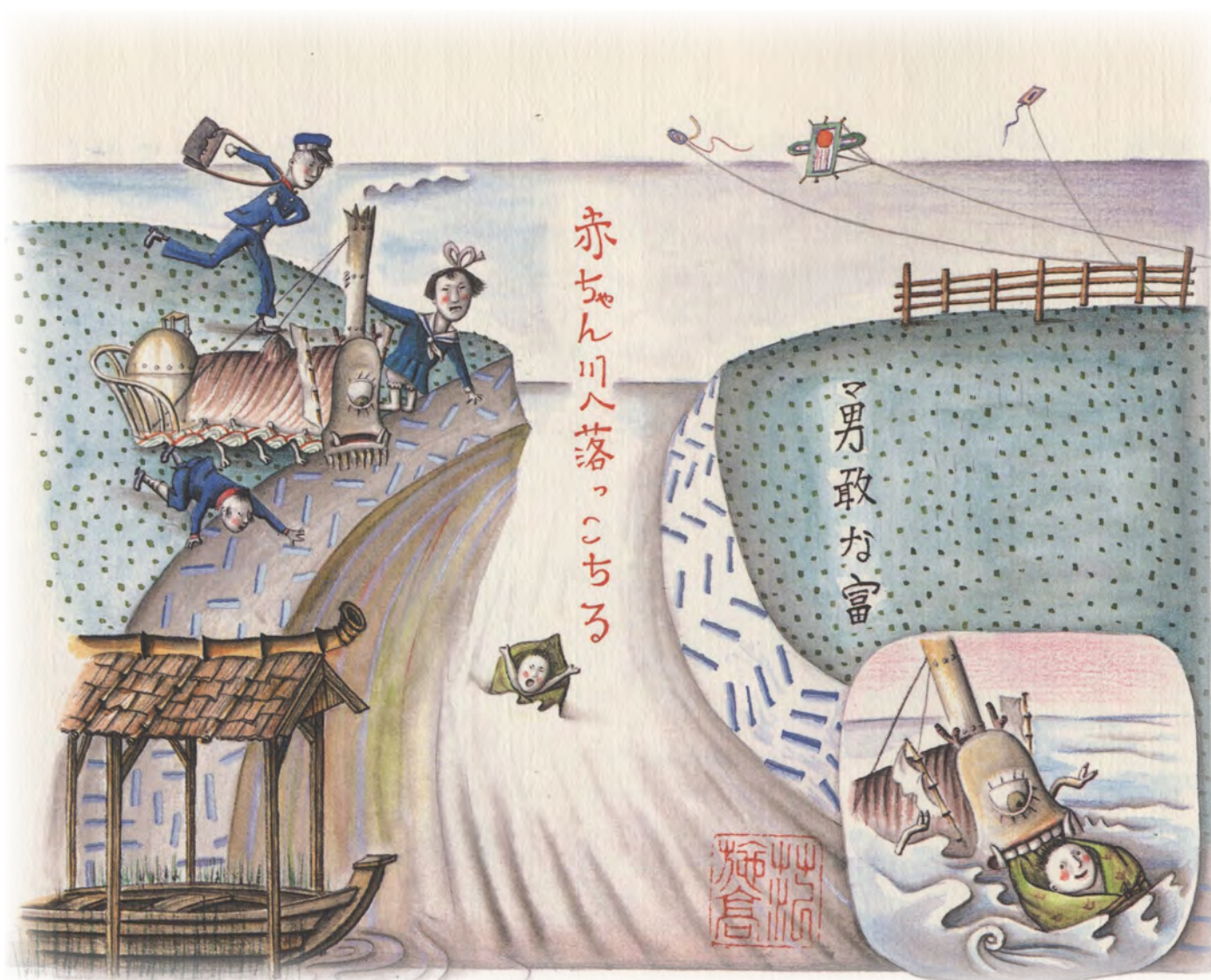
*¡Oh! ¿Qué es esto? ¡Tomi debía haber tragado demasiada agua! Se quedó quieto. Todo cubierto de óxido y verdín. Frio como cenizas muertas*¹²².

Esto resulta innovador respecto al resto de relatos del autor, no solo por ser la primera vez en la que el héroe se presenta inerte, sino porque el impulso aventurero que hacía peligrar las vidas de los demás protagonistas nunca ha tenido como móvil el bienestar ajeno. Ésta es una muerte épica, un acto digno de recordar y lleno grandeza. Pero, además, el modo en el que finalmente

se resuelve la vuelta a la vida de Tomi, alzado por los aires¹²³, induce a una visión trascendental e idealista de la muerte, la vida en el más allá, que se transforma en verdadera palingenesis:

El caso es que, aunque hacía sólo un rato lo habrían dado por muerto, se encontraba volando francamente bien¹²⁴.

(Fig. 48) Ilustración perteneciente al *Tomi*, p. 40, donde se presenta al tren Tomi rescatando a un niño caído al río. El texto sobre la ilustración se traduce del japonés como:
*Un bebé se cae en el río.
Tomi valiente.*



1 Richard de Bury (1287–1345) fue un escritor bibliófilo y monje benedictino, autor de *Filobiblión*, escrita para enseñar a los clérigos el amor a los libros.

2 El «carro a vela» fue un vehículo anfibia diseñado por Simon Stevin, ingeniero al servicio de Mauricio de Nassau, quien lo probó con éxito en su viaje inaugural en 1602. https://es.wikipedia.org/wiki/Sitio_de_Ostende#/media/Archivo:CarrusVeliferi.jpg

3 El sitio de Ostende fue una campaña completa dentro de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), en la que se sucedieron constantes combates terrestres y navales, intentos de asalto y contraataques, obras de ingeniería militar e innovaciones tecnológicas. La época al final del Renacimiento fue muy propicia para los avances tecnológicos.

https://es.wikipedia.org/wiki/Sitio_de_Ostende

4 El apartado 5.3.1. (pp. 343-353) de este documento recoge las fuentes documentales de estos ingenios.

5 Dice Annibal a su señor, Tobías Chimérique, "...en nuestra época se han realizado notables avances científicos..." MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. Barcelona: Ediciones B, 1989, p. 35.

6 https://issuu.com/juanelo-turriano/docs/sue_o_e_ingenio-bajas?fr=sZTJKnzExOTE30Q

El manuscrito de finales del siglo XVI titulado *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo*, uno de los tratados sobre hidráulica más relevantes de la Europa renacentista que en realidad no pertenece a este autor. Juanelo Turriano supone un soporte fundamental sobre el que fundamentar la historia de la ingeniería en España durante la Edad Moderna. A él se le atribuyó también la construcción de un aparato antropomórfico en madera cuya finalidad era recolectar limosnas. Cremonés de nacimiento, trabajó y vivió en Toledo desde 1534, donde murió en la indigencia.

W.AA. *Sueño e Ingenio. Libros de ingeniería civil en España: del Renacimiento a las luces*. Madrid: BNE y Fundación Juanelo Turriano, 2019. Catálogo de la exposición del mismo nombre.

7 VALTURIO, Roberto. *De re militari*. Verona, 1483. Fondos digitalizados en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/724/11/de-re-militari-libris-xii/>

8 Refiriéndose a la relación del héroe con los libros, el narrador comenta: "..., desengañado de este jardín florido (y sin fruto) que es el mundo, viajaba en compañía de los mejores amigos que pudiese encontrar: ...". MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p. 10.

9 *Ibidem.*, p.10.

10 "Poseídos de un espíritu empírico, construyeron un modelo a escala del aparato, de unos dos palmos de eslora, e hicieron unas cuantas pruebas de inmersión en el estanque del jardín". MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p.41.

11 *Ibidem.*, p.10.

12 *Ibidem.*, p. 8.

13 Como se explica ya en la solapa de la sobrecubierta: "Solo un arrebatado impulso amoroso podía hacer imaginar tan portentoso artefacto."

14 MOLINER, María. *Diccionario de uso del español. H-Z*. Madrid: Gredos, 1997, p. 912.

15 "En su tranquila villa, retirada del ruido y del bullicio, el marqués volvió a sentirse feliz. Tendría que ver lo hermosa que es aquella región, a orillas del mar que los antiguos llamaban Liguria. ... En esa fiesta mediterránea de los sentidos, ¿quién se extrañaría de que Monsieur ensanchase el pecho, de que aspirase aire perfumado y sus labios sonrieran sin saber por qué?". MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p. 14.

16 "Transcurrió un año, mientras nuestros héroes llevaban a cabo los preparativos, y llegó finalmente a concluirse el extraordinario invento. La Tierra había dado una vuelta completa a su órbita y se hallaba de nuevo en una espléndida mañana de verano; ...". MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p. 43.

17 Es al salir del agua, cuando el narrador concreta el tiempo que Tobías permaneció sumergido "todos aquellos meses de vida submarina". MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p. 68.

18 La voz del narrador explica: "Monsieur y yo nos dedicamos desde entonces a exhibir la cola de Monsieur

por las ferias y los circos." MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p. 68.

19 Un total de 114 páginas numeradas con las siguientes reseñas:

Diario de Colón: libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias. Madrid: Edición y comentario preliminar por Carlos Sanz, 1962.

El libro de los libros de Chilam Balam. Traducción de sus textos paralelos por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón basada en el estudio, cotejo y reconstrucción hechos por el primero, con introducciones y notas. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1972.

Historia de las Indias por Fray Bartolomé de las Casas

La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista de Jacques Soustelle. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1978.

La Navegación a través de los siglos de Carlos Kervern con ilustraciones de Jean-Jacques Vayssières.

Relaciones y cartas de Cristóbal Colón. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1927

Washington Irving, biógrafo de Colón de Carmen Bravo-Villasante

En busca de las Indias de Bjorn Landstrom. Barcelona: Editorial Juventud, 1971.

Ymago mundi y otros opúsculos de Pierre d'Ailly. Madrid: Sociedad Quinto Centenario, 1992.

Décadas del Nuevo Mundo de Pedro Mártir de Anglería. Madrid: Polifemo, 1989.

Elogios o vidas breves de los Caualleros antiguos y modernos de Paolo Giovio. En Granada: en casa de Hugo de Mena, 1568.

20 DE GANDÍA, Enrique: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. Buenos Aires: Juan Roldán y compañía, 1929, p. 21. "La visión idealizada de Asia, que los antiguos presentían hacia Occidente, por las ideas pitagóricas sobre la esfericidad de la tierra y las relaciones de los antiquísimos viajeros y comerciantes que habían alcanzado la India, estableciendo una comunicación constante entre el lejano Oriente y la Europa Mediterránea, dieron origen al ensueño de las tierras occidentales, allende el *non plus ultra* del Océano tenebroso, ..."

21 Casi al comienzo del relato, con ironía, ya se plantea el carácter subjetivo

de algunas verdades que fueron absolutas y el modo en que la imaginación las puso en duda: "Un geógrafo es un sabio barbudo que conoce dónde se encuentran los mares, los ríos, las montañas y los desiertos. También sabe que al final de la tierra está el océano. Tras él un precipicio. Y, luego, la nada. Pero Paolo, otro sabio más joven, soñó una noche que el universo no tenía fin ni era plano, sino más bien como una manzana o pelota". MELÉNDEZ, Francisco. *El viaje de Colonus*. Barcelona: Aura Comunicación, 1992, p.2.

22 DE GANDÍA, Enrique: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*, op. cit., p.21. "La obsesión del Asia y del Oriente clásico creó espejismos e hizo ver falsas apariencias. Los mitos de los autores griegos y latinos se reprodujeron en América por la convicción de que aquella tierra era la India y el afán de explicarlo todo con la autoridad de los sabios antiguos. Así germinaron los principales mitos de la conquista americana: las siete ciudades encantadas de Cibola, los gigantes, los caribes y las amazonas."

23 El nombre de Paolo puede hacer referencia al cosmógrafo italiano Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482), al que algunos atribuyen la autoría de una carta en la que el sabio florentino expuso a Colón la idea de llegar a las Indias, lugar de donde procedían las especias, navegando hacia el oeste.

DE GANDÍA, Enrique: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. op. cit., p.17

https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/3400/RU012_05_A003.pdf

24 *Ibidem.*, p.15. Tal como explica el autor refiriéndose a Colón y citando a López de Gomara: "...se movió a buscar la tierra de los antípodas y la rica Cipango de Marco Polo, ..."

25 Un maravilloso ramo de fuego, extrañas criaturas, sirenas, peces voladores, monstruos, la llama de San Telmo.

26 CAMPOS LÓPEZ, Ronald. "Los nuevos retratos de América: El *Diario de navegación* de Cristóbal Colón y las cartas de viajes y documentos de Américo Vespucio como intertextos de los primeros mapas americanos". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, pp. 5-7.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924727>

27 *Ibidem.*, p. 35.

28 *Kifuko Yep-yep Nami-gú* (*Yep-*

yep, el primer Homo sapiens) *UN MANUAL DE ANTROPOLOGIA PARA JÓVENES Y ADULTOS* por el Profesor Edmund H. Wallace de la Universidad de Helenville.

29 MORRIS, Desmond. *El hombre al desnudo. Una guía de campo del comportamiento humano*. Barcelona: Orbis S. A., 1986. pp. 539-540. "Esto es muy importante para un animal oportunista como el hombre, que como tal sobrevive usando muchas posibilidades."

30 Helenville es un lugar designado por el censo ubicado en el condado de Jefferson en el estado estadounidense de Wisconsin. <https://es.wikipedia.org/wiki/Helenville>

31 Angel Canellas (1913-1991) Historiador y catedrático de Paleografía y Diplomática, decano de su Facultad, secretario general y, por dos veces, vice-Rector de la Universidad de Zaragoza.

32 MELÉNDEZ, Francisco. *Kifuko Yep-yep Nami-gú*. Vitoria: Ikusager, 1992, p. 72.

33 En la página número 3 del álbum, aparece un personaje inspirado en la figura de Jacques Offenbach (Colonia 1819-París 1880), compositor y violonchelista creador de la opereta moderna y de la comedia musical. La imagen del personaje fue extraída por el ilustrador de la revista *La Ilustración española y americana*. Año XXIV. Núm. 38. Madrid, 15 de octubre de 1880, p. 229.

34 En el relato se incluyen términos pertenecientes al sistema de clasificación científica de homínidos, la descripción de ambientes y costumbres, el modo en que los seres evolucionan y se yerguen, el cortejo, la risa, el habla, las señales genéricas del cuerpo derivadas de la actividad humana, las herramientas y el modo en que hacen uso de ellas, las prácticas de caza y agricultura, la comida, las viviendas, las manifestaciones artísticas (pintura, danza, música), los dioses, el adorno corporal o los inicios del vestido y la escritura.

35 MELÉNDEZ, Francisco. *Kifuko Yep-yep Nami-gú*, op. cit., p. 7. El mismo narrador, en el comienzo del relato, ya advierte sobre la importancia del gesto de aquellos seres *primitivos* a falta de una comunicación verbal más elaborada: "Verdaderamente, apenas hablan; sin embargo, sus cambios de humor se expresan con fidelidad a través del rostro. ¡Estupendo! Y esto es importante, porque un tigre o una rana siempre tienen la misma cara. Pero el rostro de estos chicos es mucho más complejo: con pequeños movimientos de las cejas, boca, ojos y frente, llegan a

transmitir sutilmente muchos sentimientos y sensaciones."

36 El nombre del protagonista, Kifuko Yep-yep, podría proceder del suajili kifuko y traducirse como *bolsa* y del inglés Yep-yep, como variación de "Sí-sí". Kung, término que podría traducirse por trabajo, es el nombre asignado a uno de los personajes que le acompañan, que se define a sí mismo como un *Sinanthropus pequinensis*, considerada una subespecie de *Homo erectus*, primera especie *faber* (que hace o fabrica). El nombre del perro de Yep-yep, Trifon, del griego *tryphe* o delicado, resulta acorde para un pequeño perro de aguas con el pelo rizado y recortado. El nombre del Neanderthal que proporciona el fuego al resto del clan, es Prometeo.

37 MELÉNDEZ, Francisco. *Kifuko Yep-yep Nami-gú*, op. cit., p. 66.

38 *Ibidem.*, p.11. "El mundo está sin duda muy desordenado. Quizá volaré algún día."

39 *Ibidem.*, p. 9.

40 *Ibidem.*, p. 8.

41 *Ibidem.*, p. 67. "Nunca, nunca, nunca había dejado de acariciar aquél deseo, que ahora brillaba con renovada intensidad."

42 *Ibidem.*, p. 10.

43 *Ibidem.*, p. 72.

44 *Ibidem.*, p. 67.

45 Solapa anterior de la sobrecubierta de Yep-yep.

46 En la portada figuran en vertical y en dirección ascendente de derecha a izquierda:

En mayor tamaño

冒・陰

que se traduce por "aventura", seguido de

ボイセの

ミスタ!

que en romaji puede transcribirse como

mi. su. ta

bo. i. e. no

y traducirse como Mister Boisset.

Y, en menor tamaño, en hiragana y en dirección descendente:

ふ.ら.ん.し.す.こ

め.ね.ん.て.す

que en romaji puede transcribirse como

Fu . ra . n . shi . su . ko

Me . ne . n . te . su

y traducirse como Francisco Meléndez.

47 La fotografía de Francisco Boisset está realizada por su esposa, Stella Ibáñez, en el domicilio de ambos. En ella aparecen elementos singulares:

- Una antigua cámara de estudio fotográfico de gran tamaño sobre un pie, que se asemeja a una cámara alemana de alrededor de 1890.

- Una puerta corredera que separa la estancia del dormitorio, con el emblema de la Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des grandes Express Européens. (Fundada en 1876 por el ingeniero belga Georges Nagelmackers y conocida por sus siglas CIWL ('Compañía Internacional de Coches Cama').

- Un pico para trabajar el balasto en vías y obras de ferrocarril, unos planos y un cubo de zinc. Lo que parece ser un chaleco es un delantal.

- Y un libro que asoma, un tomo de la Enciclopedia Espasa Calpe, a la que es muy aficionado Francisco Boisset.

48 En las doce últimas páginas del cuaderno de su viaje a Japón, encontramos la primera redacción de *Mr. Boisset* y numerosas anotaciones y referencias que, posteriormente, el autor incluyó en la elaboración del álbum *Tomi*.

49 La edición de 1995 comienza con el relato de las Aventuras de Mr. Boisset y, separado por una página de transición entre ambas historias, le sigue la *Continuación de las aventuras de Mr. Boisset. Tomi-kikansha*.

50 La designación de pastiche heroico-cómico la tomamos de la clasificación propuesta por Gerard Genette al plantear las diferentes interferencias hipertextuales puntuales. Entre las especies de parodia, al pastiche le caracteriza, entre otras cosas, una cierta burla de la epopeya o de cualquier género noble o serio, obtenida por vía de la imitación estilística, introduciendo un tema común sin atentar a la nobleza del estilo. GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-44.

51 En la cubierta, caligrafiados, figuran los siguientes kanjis:

富 気 関 車

en hiragana

とみ き かん・しゃ

que en romaji puede transcribirse como

to-mi ki ka . n sha

próspero vapor tren

Pudiendo traducirse como: tren de vapor con suerte.

52 A modo de parodia de la realidad, entre los *grandes hechos* atribuidos al protagonista figuran los siguientes: instalar una red de alumbrado en el desierto del Sahara y una maquinaria para obtener limonada fresca utilizando arena como materia prima, abrir un periódico en China, inventar el piróscafo, las navajas de acero inoxidable y de un sistema que transforma en carbón el oro o difundir el fonógrafo de disco para instalarlo en las galerías de retratos (a modo de audio-guía actual). Ya en Japón, Mr. Boisset instaló un cinematógrafo, un restaurante francés y una escuela para aprender a comer a la manera occidental. Allí también desarrolló sus teorías sobre la locomoción a vapor, donde dejó casi acabado "un carro que camine sin caballos" (el tren de vapor, Tomi-kikansha).

53 La descripción del personaje de ficción presenta algunos rasgos físicos o de carácter y aficiones similares a los de Francisco Boisset: De pálida fisonomía, largas barbas pelirrojas y ojos azules, solía fumar en pipa. Trabajador incansable, poco amigo de la fama y de los compromisos sociales.

Si a Mr. Boisset se le describe como un sabio, fotógrafo, aeronauta que en el Japón instaló un cinematógrafo y comenzó la construcción de una locomotora; Francisco Boisset y su esposa, Stella Ibáñez, estudian y coleccionan, además de variados y curiosos utensilios antiguos, ingenios para la producción y reproducción de imágenes en movimiento, cámaras de fotografía y materiales impresos relacionados con el ferrocarril.

Si Mr. Boisset ideó una nueva religión "pancientífica-teosófica-progresista", a Francisco Boisset le despertaron el interés por la teosofía y los escritos de Mario Rosso de Luna unos libros antiguos que encontró en la librería de Inocencio Ruíz.

Y si el relato culmina con la retirada de Mr. Boisset a un atolón en el Pacífico,

donde disfruta de unas largas vacaciones y se mejora el nivel de colesterol en su organismo, el verdadero Francisco Boisset había sido intervenido quirúrgicamente de una dolencia cardiovascular poco antes de que Meléndez emprendiera su viaje hacia Japón y comenzara a construir la historia.

54 Estos aspectos ya fueron introducidos en los apartados 3.1. y 3.2.1. de este documento al aproximarnos a la biografía y obra editorial ilustrada de Francisco Meléndez.

55 *Kawai, Kawai (My dear, my dear)* es el título del canto N.º 69 de *Songs of the Geishas* que comienza así: The firefly singing not / Burns in silence;/She suffers more /Than the loud insect who says: /"Kawai, kawai j"/....

SAIKAKU, Ihara. *Comrade Loves of the Samurai* by Saikaku Ihara and *Songs of the Geishas*. Vermont: Tuttle Publishing, 1972, p. 129.

56 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*. Zaragoza: Biblioteca de Lastanosa, 1995, p. 1.

57 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*. , op. cit., p.7.

58 En un fragmento del canto N.º 9, *Unstable Love*, se lee: ".../Things do not go as I would hae them. / I see him in the dream of a light sleep/ Or resting on one arm in place of a pillow. /...".

En otro fragmento del canto N.º 18, *Intimacy*: "Two in their Little room /Far from other people and from life. /The silence of boiling water, /And she says: "Listen to the wind /In the pine tops."

Y el N.º 45, *Who Loves*, dice así: "A body that loves /Is fragile and uncertain, /A floating boat. /The fires in the fishing boats at night/Burn red, my heart burns red./Wooden stakes hold up the nets/ Against the tide of Uji.

SAIKAKU, Ihara. *Comrade Loves of the Samurai* by Saikaku Ihara and *Songs of the Geishas*, op. cit., pp. 108, 111 y 120.

Parte del resto del poema lo encontraremos también en el álbum, en otra descripción del sentimiento de amor del tren Tomi: "Allá lejos, sobre el mar negro, los fuegos de los barcos de pesca ardían rojos. El corazón de Tomi también ardía rojo." MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p.32.

59 "...La esencia de la mente no nace, por lo que nunca morirá. No es una existencia, que es precedera. No es un vacío, que es mero espacio sin nada en

él. No tiene ni forma ni color. No goza de placeres ni sufre dolores...Tu fin que es interminable, es como un copo de nieve que se disuelve en el aire puro." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "Carta a un moribundo" *101 Historias Zen*. Barcelona: Martínez Roca S.A, 1998, p. 97.

60 *101 Zen Stories* recoge enseñanzas vitales y anécdotas de antiguos maestros zen, que versan sobre el autoco-nocimiento.

61 Tal como nos cuenta el narrador: *Mu quiere decir "NADA"*. MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 14.

Esta misma idea se encuentra en el cuento 17, titulado *Enseñanza insuficiente*: "Y ofreció a Kusuda el mu de Joshu, que es el primer problema iluminador de la mente presentado en el libro titulado *El portal sin puerta*. Kusuda reflexionó en el problema del mu (nada) durante dos años...".

SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. *101 Historias Zen*, op. cit., p. 38.

62 Semejante a como Paul Reys se refiere a su amigo y colaborador Nyogen Senzaki como "...monje sin hogar...". SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. *101 Historias Zen*, op. cit., p. 13.

63 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p.14. Respecto a las condiciones en que vivía Mu, el narrador comenta: "Por otro lado vivía la más simple clase de vida que pueda concebirse: durmiendo hoy en una cueva al pie de la montaña; ...".

Este fragmento es similar al que encontramos en el cuento titulado *No es posible robar la luna*: "Ryokan, un maestro zen, llevaba la clase de vida más sencilla posible en una pequeña choza al pie de una montaña." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "No es posible robar la luna" *101 Historias Zen*, op. cit., p. 99.

64 En un relato sobre Tosui, un maestro de zen muy conocido en su época que desapareció, se comenta: "Al cabo de tres años, uno de sus discípulos descubrió que vivía con unos mendigos bajo un puente de Kyoto. En seguida imploró a Tosui que le enseñara." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "El zen en la vida de un mendigo" *101 Historias Zen*, op. cit., p. 57.

65 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*. Zaragoza: Biblioteca de Lastanosa, 1995, p.14. Monje hindú, patriarca del budismo y fundador de la forma de budismo Zen. Su representación en el álbum está inspirada en la pintura del hall en el Templo Tenryu-ji

de Kyoto, de la cual Francisco Meléndez realizó un apunte en su cuaderno.

El relato titulado "El vinagre de Tosui" comienza del siguiente modo: "Tosui era el maestro de zen que abandonó el formalismo de los templos para vivir bajo un puente con los mendigos. ... Mientras Tosui hacía vinagre, uno de los mendigos le dio una imagen del Buda. Tosui la colgó de la pared de su choza y puso un letrero al lado. ..." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "El vinagre de Tosui" *101 Historias Zen*, op. cit., p. 99.

66 El nombre de su maestro aparece en *La historia de Sunkai*: "El abad de Kennin, Mokurai, Trueno Silencioso, era severo. Observaba los preceptos y esperaba que sus sacerdotes también lo hicieran." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "La historia de Sunkai" *101 Historias Zen*, op. cit., p. 31.

67 El uso reiterado que hace Mu de los golpes de bastón como sistema idóneo para el aprendizaje es comentado en el álbum por el narrador "El viejo era muy aficionado a acompañar de tal manera sus lecciones: porque decía que así *perduran más en la memoria*." MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p.14.

Un ejemplo de este hecho lo encontramos en el siguiente fragmento del cuento titulado *La obra de Gisho*, muestra del método para el adiestramiento impartido por los maestros zen: "...Le reñía con la intensidad de una tormenta. Le daba bofetadas para despertar su naturaleza interior." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "La obra de Gisho" *101 Historias Zen*, op. cit., p. 53.

68 El narrador describe el estilo de vida de este personaje del siguiente modo: "De esta forma, libremente, caminaba Mu entre el cielo y la tierra: ...". Este pequeño texto es similar al que aparece al inicio de *El portal sin puerta*, donde Nyogen Senzaki y Paul Reps transcriben las palabras de Mu-mon en la introducción a la obra:

"...Cuando uno cruza su portal sin puerta
Camina libremente entre el cielo y la tierra."

SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. *101 Historias Zen*, op. cit., p. 109.

69 Una muestra de ello la encontramos, por ejemplo, en el modo en que Mu expresa su edad y alude a su experiencia: "Haz caso, joven, a estos ojos que setenta y siete veces han visto el paisaje cambiante del otoño." MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 13.

Este fragmento es similar en forma y contenido al de un cuento titulado *La clara comprensión* de Ryonen: "Cuando Ryonen estaba a punto de abandonar este mundo, escribió otro poema: Sesenta y seis veces han contemplado estos ojos la cambiante escena del otoño, ...".

SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "La obra de Gisho" *101 Historias Zen*, op. cit., p. 63.

70 "Monje vagabundo, se sentaba a meditar pensando que era una ola en medio del inmenso mar. Y aseguraba que olía la sal, y que los peces saltaban entre sus ropas." MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p.14.

71 La acción descrita para Mu en el álbum está tomada de un cuento que narra otra semejante: "O-nami se sentó a meditar, tratando de imaginarse como las olas. Pensó en muchas cosas diferentes y entonces, gradualmente, fue acercándose a la sensación del oleaje. A medida que la noche avanzaba, las olas eran cada vez más grandes. Derribaban las flores en sus jarrones, e incluso el Buda en el santuario estaba inundado. Antes del amanecer, el templo no era más que el flujo y reflujo de un mar inmenso." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "Grandes Olas". *101 Historias Zen*, op. cit., pp. 27-28.

72 Sobre Mu se comenta en el álbum: "Solía hacerse preguntas que no tienen respuesta, y veía fenómenos que para ti o para mí son invisibles por completo." MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 14.

Esta idea es similar a la de algunos fragmentos del libro de Nyogen, en la introducción a *El portal sin puerta* de Ekai, transcrito por Nyogen Senzaki y Paul Reps, en referencia a los *Koan*:

"¿Cuál es la respuesta correcta a un Koan? Hay muchas respuestas correctas y, por otro lado, no hay ninguna."

"...Quienes viven en el zen comprenden un koan tras otro, cada uno a su propia manera, como si vieran lo invisible y vivieran en lo ilimitable."

SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. "Grandes Olas". *101 Historias Zen*, op. cit., pp. 106-107.

73 Este capítulo posee algunas semejanzas con algunos de los relatos de Ihara Saikaku (*Voto de amor hecho a un muerto* o *Se amaron hasta edad muy avanzada*) e incluso encontramos un fragmento similar tomado de uno de ellos. La expresión de Hideyoshi hacia su amigo Mu:

¡Ay, amigo! ¡Soy el hombre más feliz bajo el sol!

pertenece al relato *Carta de un sacerdote budista contando a su amigo que su amado viene a él:*

Pero, mi querido amigo, estoy herido, más que maldecido. Él ha leído mi carta y me ha dado una respuesta muy amable. ¡Oh, cuán tierno y simpático es! Soy feliz y estoy satisfecho, soy el hombre más feliz bajo el sol.

SAIKAKU, Ihara: *Historias de amor entre samuráis*. Barcelona: Laertes S.A, colección Rey de Bastos, 1982, p. 86.

74 "Despidieron a los samuráis, que se hicieron todos pastores de vacas, y el castillo se quedó vacío". MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 22.

75 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 30.

Este nombre traducido "Gota de Agua" en el álbum, se encuentra en un fragmento del cuento de igual título: "El joven estudiante alcanzó en aquel instante la iluminación del zen. Cambió su nombre por el de Tekisui, que significa una gota de agua". SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. Cuento número 93, "Una gota de agua". *101 Historias Zen*, op. cit., p. 30.

76 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., pp. 33-34. "No me canso de repetirlo: cuando contaba una historia de guerra, era como si los oyentes estuvieran en medio del campo de batalla; y empuñaban sus espadas o contraían los músculos en los pasajes de mayor tensión. Tekisui tenía el poder de hacer reír o llorar a su público. Aquella noche cantó una antiquísima balada china que hablaba de ese poder. Eran dos amigos: uno de ellos tocaba el arpa y tocaba tan bien que, cuando tocaba o cantaba algo sobre una montaña, su compañero decía: "puedo ver la montaña ante nosotros dos". O escuchaba el murmullo del agua corriente, o el batir de alas de las mariposas. Cuando el músico murió, su amigo cortó las cuerdas de su instrumento y ya nadie lo volvió a tocar jamás. Desde entonces, cortar cuerdas de arpa ha sido un signo de íntima amistad."

77 "Encho era un famoso cuentista. Sus relatos de amor emocionaban a sus oyentes. Cuando narraba una historia de guerra, era como si los mismos oyentes estuvieran en el campo de batalla. Un día Encho conoció a Yamaoka Tesshu, un lego que casi había conseguido el dominio del zen. –Tengo entendido – le dijo Yamahoka–, que eres el mejor cuentista de nuestro país y que haces reír y llorar a la gente a voluntad..." SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. Cuento número 93, "El zen del

cuentista". *101 Historias Zen*, op. cit., p. 95.

78 "En China, hace mucho tiempo, vivían dos amigos, uno de los cuales tocaba el arpa virtuosamente mientras el otro escuchaba con oído experto. Cuando uno tocaba o cantaba acerca de una montaña, el otro decía: "Veo la montaña delante de nosotros". Cuando el otro tocaba acerca del agua, el oyente exclamaba: "¡Aquí está la corriente del arroyo!". Pero el oyente enfermó y murió. El primer amigo cortó las cuerdas del arpa y nunca más volvió a tocar. Desde entonces cortar las cuerdas del arpa ha sido siempre una señal de amistad íntima."

SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. Cuento número 84, "Amigos de verdad". *101 Historias Zen*, op. cit., p. 89.

79 En un fragmento del canto *Nº 12, Blackness*, se lee: "The night is black/ And I am excited about you. / My love climbs in me, and you ask/ That I should climb to the higher room. / Things are hidden in a black night. / Even the dream is black/ On the black-lacquered pillow, / Even our talk is hidden.

SAIKAKU, Ihara. *Comrade Loves of the Samurai* by Saikaku Ihara and *Songs of the Geishas*, op. cit., p. 109.

80 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p.32.

81 *Ibidem.*, p. 27.

82 "Entonces su conocimiento inferior previo desaparece. Como un fruto que madura en sazón, la subjetividad y la objetividad se unifican de un modo natural. Es como un mudo que ha tenido un sueño. Lo sabe, pero no puede contarlo."

Este fragmento pertenece al libro de Nyogen, en *El portal sin puerta* de Ekai, en el comentario de Mu-mon al primer koan, *El perro de Joshu*. SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. Cuento número 84, "El perro de Joshu". *101 Historias Zen*, op. cit., p.112.

83 VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón: Satori Ediciones, 2010, pp.81-87.

Esta narración, conocida como *jōruri*, fue usada también en el kabuki. Proviene de la unión de las representaciones de marionetas que se hacían en los monasterios sintoístas y de las narraciones de epopeyas o leyendas. A principios del XVII apareció un nuevo tipo de juglares que ofrecían espectáculos en Kyoto y sus alrededores. La recitación del texto se acompañaba con el *shamisen*, instrumento de tres cuerdas y de caja cuadrada cubierta de piel, muy semejante a la que aparece en la ilustración del álbum.

84 Los muñecos que representan a personajes humanos masculinos tienen cabeza, tronco y extremidades de madera. Las caderas se forman a partir de unos aros de bambú. Las extremidades se cuelgan de los hombros mediante cuerdas.

BRÁZHNIKOVA TSYBIZOVA, Violetta. *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro Kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, 2012, p. 170.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=101153>

85 VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*, op. cit., p. 88.

Los muñecos tienen el brazo izquierdo más largo que el derecho para evitar que su manipulador pueda interferir y los títeres de mujer no tienen pies, para potenciar la caída del kimono.

86 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 29.

Con palancas y artificios unos hombres que negro ropaje viste, les menean la cabeza, las espaldas, piernas, brazos, bocas y ojos; ¡porque en la escena cobren vida! Arte elevadísima, sutil; mas éstos, finos, eran de una troupe très à la mode: derramando su talento en cantidades tales que solos se accionaban sin mediar la mano humana.

87 El teatro de marionetas ejerció una influencia real sobre el kabuki. Muchas de las maneras y movimientos de los títeres de bunraku fueron adoptados y reinterpretados por los actores vivos debido a su potencial expresivo. En ambos había un narrador y un tañedor de shamisen a la vista del público. El kabuki es una forma de teatro japonés tradicional que, al igual que el teatro de marionetas, trata de asuntos populares o tramas históricas. Con ella desapareció por completo el uso de caretas y el actor comenzó a valorar su propio cuerpo como medio de expresión.

VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*, op. cit., pp. 93-94.

88 *Ibidem.*, pp. 99-111.

89 *Ibidem.*, pp. 100 y 115.

90 BRÁZHNIKOVA TSYBIZOVA, Violetta. *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro Kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español* (Tesis doctoral), op. cit., p. 211.

91 *Ibidem.*, p. 190.

92 El *aragoto* presenta un vestuario ancho y un maquillaje con una base blanca sobre la que destacan rayas de colores (kumadori). Sus movimientos son grandilocuentes y, convencionalmente, es el estereotipo de la fuerza, rudeza, violencia. VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*, op. cit., p.107.

93 BRÁZHNIKOVA TSYBIZOVA, Violetta. *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro Kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español* (Tesis doctoral, op. cit., pp. 189-190.

94 VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*, op. cit., p.108.

95 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 30.

96 *Ibidem.*, p. 26.

97 *Ibidem.*, p. 41.

98 *Ibidem.*, pp. 41-42.

99 *Ibidem.*, p. 43.

100 Respecto a la relación del protagonista con sus libros el narrador comenta: *Puedo asegurarnos que con ellos se divertía más que con ninguna persona viva y parlante. Y debéis aplicaros esto vosotros también si en alguna ocasión os encontráis solos y tristes.* MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*. op. cit., p. 11.

101 *Ibidem.*, p. 10.

En cuanto a su delirante plan para cruzar el Canal de la Mancha a través de un túnel submarino, invadiendo por sorpresa a cierta potencia extranjera, fue rechazada sin demasiadas consideraciones por la cámara de consejeros de palacio.

102 *Ibidem.*, p. 10.

Y como la guerra ya se había terminado por entonces, así se quedó licenciado el Chevalier de la Tour. Sumido en una especie de triste aburrimiento, sin escenario para sus experimentos, sin barquilla de águilas voladoras, ni túnel submarino; y encima, tuerto. Por lo que resolvió viajar a sus pequeñas posesiones en la orilla del Mediterráneo y sepultarse en ellas.

103 *Ibidem.*, p. 44.

Parecía un dragón, o un monstruo; los aldeanos se paraban boquiabiertos, santiguándose a la orilla del camino al verlo pasar.

104 *Ibidem.*, p. 11.

Tal como decía el propio Tobías Chimérique: ..., "nunca menos solo que cuando estoy solo".

- 105 MELÉNDEZ, Francisco. *El viaje de Colonus*, op. cit., pp. 6-7.
La gente no creía sus locuras; antes con risa y burlando las negaba.
...
- "¡Qué tonto!" Pensaban muchos: ¡caería al precipicio del fin del mundo y algún monstruo se lo comería!
- 106 MELÉNDEZ, Francisco. *Kifuko Yep-yep Nami-gú*, op. cit., p. 12.
Una vez descubierta su identidad, Yep-yep se diferencia del resto claramente: *A los demás los denominó fulani, que significa "esos de ahí"*.
- 107 *Ibidem.*, p. 6.
Los pobres hombres, o lo que fueran, carecían por completo de la mínima capacidad de colaboración.
- 108 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 40.
Pero su corazón era de hierro, y él mismo era muy feo. Más feo que el monstruo de Frankenstein. Los feos son más valientes que el resto de las personas.
- 109 *Ibidem.*, p. 3.
El propio Tomi hablando con los monos les explica: *Estoy perdido... No tengo casa: ¡no sé quién soy! -renegaba.*
- 110 MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*, op. cit., p. 8.
"Demostraba así el Chevalier de la Tour no sólo sus cualidades como técnico, sin también como humanista y filántropo, señalando, cuando le felicitaban por el éxito, que no son los golpes quienes hacen funcionar a la gente: mucho más lo consiguen el arte y la psicología".
- 111 MELÉNDEZ, Francisco. *Kifuko Yep-yep Nami-gú*, op. cit., p. 67.
- 112 *Ibidem.*, p. 72.
- 113 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 13.
Nada parecía bastar a Mr. Boisset, una vez que obtenía gloria en alguna región del planeta, movido de su espíritu inquieto marchaba luego a otro donde no le conociesen; ya que la fama, solía decir, granjea demasiados compromisos sociales.
- 114 *Ibidem.*, p. 6.
- 115 MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del Buque Submarino por Annibal Gobelet, su fiel criado*, op. cit., p. 52.
- 116 *Ibidem.*, p. 68.
- 117 MELÉNDEZ, Francisco. *El viaje de Colonus*, op. cit., p. 14.
- 118 MELÉNDEZ, Francisco. *Kifuko Yep-yep Nami-gú*, op. cit., p. 71.
- 119 *Ibidem.*, p. 41.
- 120 *Ibidem.*, p. 41.
- 121 *Ibidem.*, p. 69.
- 122 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 41.
- 123 En clara alusión al final del Principito, en el que también tras la presunta muerte, desaparece y, según confirma el narrador, vuelve a su planeta.
- 124 MELÉNDEZ, Francisco. *Aventuras de Mr. Boisset. Tomi-Kikansha*, op. cit., p. 42.

9.2. Acercamiento a la definición del álbum ilustrado en Francisco Meléndez

Una vez expuestos los resultados del proceso de análisis e interpretación del Leopold y finalizado el estudio comparado de sus temas con el resto de álbumes del corpus, proponemos categorizar el concepto de álbum en Meléndez, exponer los rasgos distintivos de esta parcela de su obra editorial, en base a las pautas y conceptos planteados al inicio de la investigación: la unidad de significado entre todos los álbumes y la unidad del medio y el mensaje en la obra seleccionada.

UNIDAD DE SIGNIFICADO

Respecto a la unidad de significado entre los diferentes títulos, su comparativa nos descubre que sí existen temas recurrentes y ciertas analogías entre todos ellos, aunque, en cada álbum, la gestión de los mismos resulta diferente, su formulación y aparición varían y, en ocasiones, su interpretación resulta divergente. Por nuestra parte, consideramos el conjunto de los álbumes como una metamorfosis, una reformulación sucesiva o variación de los siguientes temas, que son constantes e inherentes al ser humano:

REALIDAD

La fluctuación entre lo real y lo ficticio se presenta constantemente en la obra de Meléndez.

El concepto de realidad, aunque con variaciones en su aspecto, ocupa un lugar sobresaliente en sus relatos y los asuntos relacionados con este círculo temático nos remiten a aspectos diferentes que podrían concretarse en la volun-

tad o necesidad de trascenderla y la posibilidad de construirla. La mayoría de sus héroes observan la naturaleza como un mundo fantástico colmado de misterios que aguardan una solución, habitan en una realidad individual imaginaria que intenta superar a la comúnmente admitida. Persisten en el empeño de escapar a sus limitaciones y alcanzar esa ilusión, aunque a veces les resulte inaccesible. El vuelo, el viaje en busca de aventura, de un lugar o del amor es el portal hacia lo imaginario que sobrepasa la realidad cotidiana.

Pero también el modo en que el autor construye los relatos que, en ocasiones visibiliza la voz del narrador, y el material de fondo que utiliza en su ensamblaje conforman una obra en la que se acentúa la extraña condición de la realidad, confundiéndola con la ficción. En algunas de las ficciones de Meléndez se perfila cuidadosamente el sustento creíble de los hechos y en todas ellas hemos podido encontrar abundantes inserciones documentales, citas que contienen destellos de

la cultura y de la época en que sitúa las historias; de tal manera que, reelaboradas, se acaban diluyendo en las ficciones hasta resultar ambas difícilmente distinguibles e inestables¹.

Nos referimos a la cita en el sentido instrumental, como sistema de trabajo habitual en los artistas del entorno post-moderno de los ochenta y los noventa que “emplean el material proveniente de la tradición como depósito formal para una nueva «paleta»”². El modo en que Meléndez, con sus recreaciones, nos aproxima el pasado se ajusta al concepto «de desplazamiento» definido por Omar Calabrese al hablar de la «cita neobarroca»: *el artista hace algo más: «renueva» el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad*³.

La cita así entendida, para el caso que nos ocupa, no es copia, es alusión: la descontextualización de un pedazo de imagen o discurso icónico y su inclusión en otro. En esta operación, creemos que es determinante el empleo que Meléndez hace del cuaderno como *depósito* y herramienta de trabajo. La documentación visual, estudio de la imagen narrativa y, en general, de los clásicos en materia de comunicación de ideas, que queda registrado en las páginas de sus cuader-

nos, fue una alternativa consciente a la producción contemporánea. En sus cuadernos encontramos una visión fragmentaria donde el material documental se nos presenta mezclado, abundante, diferente y transformado. De igual manera, al apropiarse y hacer uso de este material enciclopédico en sus álbumes, Meléndez recompone una historia de fragmentos que combina estilos, tiempos y humores de forma lúdica y anárquica, sin ninguna restricción; proponiendo la continuidad entre el pasado y el presente:

*Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible*⁴.

En el caso de Meléndez, el pasado y la tradición son medio y objeto de ficción, pero, lejos de reconstruirlo, el empleo que hace de él se acerca, más bien, al comentado por Calabrese en referencia al artista contemporáneo: “..., un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia, antes que a su revalorización”⁵.

Todos los álbumes parecen compartir premisas similares: la historia real pasada y fundamentada en los sueños de generaciones anteriores es la materia de partida de sus obras. El autor convoca a los protagonistas de esos sueños y a sus mundos, ya desaparecidos, de aventura y de descubrimiento. En sus relatos funde la memoria histórica con su ima-

ginación introduciendo la sospecha, fruto de entremezclar el mundo real y el de ficción.

Así pues, en el conjunto de estos álbumes existe la dicotomía realidad-ficción tanto en los propios personajes como en sus mundos, recreados con tanta consistencia por el autor que hacen dudar de su realidad al propio lector.

Así como algunos de los narradores de estos álbumes intentan persuadir a sus lectores de la verdad de lo que cuentan, también la obra de Meléndez afirma que el mundo imaginado podría ser veraz y que los sueños de algunos personajes, las fantasías de unos pocos calificados como locos por sus contemporáneos, pudieron ser materia real, verdadera y tangible. Una realidad histórica posible muy bien documentada, que testimonia de forma un tanto ambigua los esfuerzos espontáneos de personajes llenos de espiritualidad, de ingenuidad y belleza.

En algunos de sus álbumes, el hecho de imaginar y visualizar una historia posible, el pasado a través de los personajes olvidados, indica una manera particular de comprender la historia y la memoria, próxima a la concepción benjaminiana que, tal como explica Miguel A. Hernández-Navarro, busca los hechos no contados y necesita del recuerdo:

La tarea del historiador es, entonces, la de hacer efectivo el pasado. Despertar el pasado dormido, el de los sueños, el de las posibilidades. [...] En la

visión de Benjamin, la historia está llena de posibilidades no efectuadas, de promesas incumplidas y de caminos que han sido cortados. La clave de la historia que quiere contar el filósofo no está en los hechos sino en los no-hechos, es decir, en las posibilidades⁶.

SOLEDADE

Cinco de los seis álbumes participan de este núcleo de interés: la soledad y el aislamiento del individuo frente a la colectividad.

En la mayoría de ellos se parte de esta premisa y el héroe inicia su andadura en solitario con la intención de alcanzar un ideal romántico que es expresión de su libertad individual e, incluso en uno de ellos (el *Inventor*), la soledad se propone expresamente como una de las mejores compañías. La mayoría de los héroes en la obra de Meléndez resultan ser personajes aislados, enfrentados de manera individual a colectivos dominantes o gregarios que, dirigidos por una mentalidad pragmática, convencional y un pensamiento bastante más rudimentario que el del héroe rechazan sus ideas visionarias y, en ocasiones, incluso provocan su partida.

También en todos ellos se producen actos de camaradería entre el héroe y otros personajes afines y poco numerosos con los que colabora o le procuran ayuda y compañía. Leopold y

Tobías defienden su libertad y desarrollo individual, aunque el distanciamiento suponga la pérdida de amigos o pareja y sea doloroso.

El tema continúa en tres de los siguientes álbumes, aunque introduciendo variaciones: los héroes del *Colonus* y el *Kifuko* pasan a formar parte de un colectivo amable en el que logran integrarse, sorteando así el aislamiento o el desamparo iniciales; y el *tren Tomi*, que desde el comienzo de su historia manifiesta abiertamente su situación de desamparo y su deseo de encontrar el amor, además de crear vínculos francos y directos con la naturaleza y con otros seres de su entorno, finalmente, consigue arraigarse en un lugar con un ser, en principio, similar a él. Aunque éste es el segundo álbum en el que el héroe se enamora, tan solo se muestra en el *Tomi* esta alteración en la que el héroe intenta remediar su soledad con el amor.

HEROÍSMO

Los héroes de los relatos de Meléndez homenajean la valentía humana, el coraje y el talante apasionado y épico de algunos personajes del pasado: aventureros del espacio marítimo y aéreo o de otros mundos lejanos y fantásticos, protagonistas de conquistas, hazañas deportivas, exploradores de espacios desconocidos, pioneros de la epopeya humana que arriesgaron su vida por un ideal difícil y romántico.

Son héroes originales, capaces de elegir un objetivo extraño e imponente y de cumplirlo a pesar de las contingencias que conlleve. Salvo uno de ellos, el resto de los álbumes se ajustan estructuralmente al esquema de la prueba o del viaje mítico del héroe, aunque las acciones de sus protagonistas estén actualizadas, según los casos, a los posibles sucesos de la Prehistoria o a los valores del progreso y la confianza en la ciencia y la razón propios de las edades Moderna y Contemporánea.

La magia de los cuentos pasa a ser en algún álbum la magia de las máquinas y su construcción nos hacen meter las manos entre tuercas, motores y mecánica. Y los viajes físicos suponen para estos héroes un recorrido por su ser y una transformación que les acerca al conocimiento del mundo, de sí mismos y a su libertad individual.

También la mayoría de los álbumes honran el potencial creativo de los inventores, su afán de conocimiento y su capacidad de experimentar, hallar soluciones y resolver problemas que mejoren las condiciones materiales de su entorno y de la existencia humana desde sus comienzos. Esta creatividad es el medio del que disponen para modelar la realidad e imponerse fugazmente a ella, alcanzando con ello una mayor autonomía.

MUERTE

La concepción del tema de la muerte, presente como tal en cuatro de los álbumes, oscila principalmente entre su percepción épica y su fatalidad, aunque en alguno de ellos (el *Inventor*) este sentido se subvierte y aparezca enmascarado de comedia.

En tres de los álbumes se presenta como el final posible que justifica la desaparición, irremediable o provocada, de su principal protagonista. En el epílogo de dos de ellos, *Leopold* y *Kifuko*, el narrador subraya el carácter incierto del destino último del héroe y la condición fatal de la muerte. Y en el *Inventor*, la voluntad por parte de su protagonista de poner fin a su existencia se mitiga mediante una solución que implica otro final desolador. Sin embargo, en el *Tomi*, el renacimiento del héroe tras su muerte figurada y el final feliz introducen una perspectiva trascendente de la misma; presente ya en el modo de explicarla uno de los héroes anteriores, Yep-yep, al crear tras ella una ilusión de paraíso y de ideal de vida más allá.

UNIDAD DEL MEDIO
Y EL MENSAJE

En lo referente a la **unidad del medio** y el **mensaje** como herramienta para comunicar los temas y significados mencionados, el análisis del discurso en Leopold hace evidente la coherencia entre continente y contenido, producto de la minuciosidad con la que Meléndez planifica y presenta la

totalidad de los aspectos de su libro; aprovechándolos eficazmente para conseguir un producto final unitario, en consonancia con el contenido y sus ideas de partida.

Al exponer en los resultados del estudio la relación de estrategias narrativas, hemos podido demostrar que, en este autor, el estilo gráfico de las representaciones espaciales y de los personajes, el tratamiento de los elementos morfológicos, los criterios compositivos que dirigen la construcción del interior y el exterior del álbum, son consonantes entre sí y favorecen el significado global de la historia.

En estos medios mixtos, Meléndez experimenta con el potencial que ofrecen las relaciones entre los códigos visuales y verbales. La diversidad de disposiciones y relaciones espaciales entre ambos, con un dominio generalizado de la imagen, favorecen siempre el ritmo de lectura y refuerzan el contenido del relato. En lo referente a su relación semántica, el autor ofrece varias combinaciones de imagen-texto: desde su mutua dependencia hasta la subordinación, pausando con ello el contenido del relato; y, ocasionalmente, el contrapunto en las escenas de agresión.

Para producir sus libros, Meléndez encuentra en sus predecesores y en los antecedentes de la narración gráfica el material y el apoyo documental, formal y técnico que, posteriormente, nos presen-

ta actualizado en sus trabajos. De ahí que algunas de las estrategias enunciativas elegidas por Meléndez sean esencialmente evocativas.

La elaboración de las ilustraciones del Leopold, estructuradas como ensamblaje de unidades (a modo de habitaciones o de espacios interiores) en un continuo narrativo, guarda un visible paralelismo con el estilo gráfico y las composiciones de las revistas del siglo XIX, en alusión al momento narrativo y a los temas del relato. Las estrategias narrativas que utiliza no responden a una intención meramente formal, intentan simular o parecerse a las de aquella época, asociando con ello el medio y el mensaje.

Como ya se dijo al hablar del contenido y de los temas de sus libros, utiliza la yuxtaposición de fragmentos y citas que, a modo de reflejos de otra época, aluden a los contextos en que se desarrollan las historias. Otro de sus recursos narrativos es la inserción y reinterpretación de emblemas, imágenes alegóricas consideradas tradicionalmente «contaminadas por el lenguaje»⁷. Y, si los emblemas, como forma compuesta de imagen y palabra, diluyen la barrera entre ambos códigos, el texto caligrafiado por Meléndez, además de evocar por su estilo formal la estética de un momento histórico concreto, trasgrede igualmente los límites entre la forma escrita y la icónica.

Al igual que en la pintura de historia occidental⁸, es muy común en este autor aprove-

char la cualidad simbólica de los gestos en la representación de personajes, como portadores de significado. Sin embargo, el evidente uso expresivo de los lenguajes corporales es también fruto de su cantera personal de fuentes y del modo particular de interpretarlas. Deudor del universo gráfico de Grandville y Daumier, maestros en captar lo esencial del personaje en la tarea de contar una historia, y de las teorías de Desmond Morris respecto a la condición animal del ser humano; Meléndez produce con sus personajes una sofisticada metamorfosis: a diferencia de Grandville, que dotaba de atributos humanos a los animales, nuestro autor, por medio del humor y la exageración, animaliza irónicamente al ser humano.

Utilizar como soporte y fundamento obras pasadas ha sido una constante inevitable en el proceso artístico. Meléndez, además, como nos dice Gadamer, las actualiza:

...: como seres finitos, estamos en tradiciones, independientemente de si las conocemos o no, de si somos conscientes de ellas o estamos lo bastante ofuscados como para creer que estamos volviendo a empezar [...] Por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo⁹.

Notas

- 1 Para Calabrese el gusto contemporáneo, de marcados tintes barrocos, incluye la inestabilidad, la fragmentación, la metamorfosis, como algunos de sus fenómenos propios. CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989. pp. 96-131.
- 2 *Ibidem.*, p. 195.
- 3 *Ibidem.*, p. 194.
- 4 *Ibidem.*, p. 101
- 5 *Ibidem.*, p. 196
- 6 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micro-megas, 2015, pp.53-54. Para la exposición completa de estas cuestiones véase BENJAMIN, Walter. "Sobre el concepto de historia", *Obras completas*. Libro II/2. Madrid: Abada, 2005, pp. 303-312.
- 7 MITCHELL, W.J.T.. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios visuales, 2009, pp. 89-90 y 189. Mitchell nombra como elementos «lingüísticos» o «textuales» afines o asociados al lenguaje: las palabras, los sonidos, el tiempo, la narratividad y el significado arbitrario y «alegórico».
- 8 *Ibidem.*, p. 31. Según este autor, "... una de las características principales de la pintura de historia occidental: el lenguaje del cuerpo humano como vehículo de la significación narrativa, dramática y alegórica ...".
- 9 GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 116
-

IV

CONCLUSIONES

10. Conclusiones finales

El objetivo principal de este trabajo ha consistido en profundizar sobre el concepto de álbum ilustrado en Francisco Meléndez Pérez, para lo cual hemos realizado inicialmente una aproximación a su biografía, entendida como experiencia vital, a su obra ilustrada y a las fuentes iconográficas relacionadas con ella. Estas últimas resultan de importancia capital en este autor, por la hibridación de géneros y registros que presenta su trabajo.

Posteriormente, hemos propuesto una metodología y un modelo teórico de análisis del álbum que identifica los códigos que entretienen el relato y sobre los que se asienta su contenido. A esta tarea esencial le hemos intentado dar respuesta proponiendo los niveles (historia y discurso) y las fases del proceso analítico (descriptiva, identificativa e interpretativa), articulando los elementos de estudio implicados según una estructura de categorías. La especificidad del álbum ilustrado incorpora en su doble narrativa (literaria y gráfica) elementos de naturaleza diversa (textuales, transtextuales, materiales) que resultó complicado disociar.

Esto exigió una reagrupación de las categorías que facilitara la exposición final de resultados diferenciando: para el análisis crítico de la historia, significados y estructura; para el análisis crítico del discurso, distintos tipos de confluencias.

La aplicación a uno de sus libros, *Leopold. La conquista del aire*, nos ha permitido conocer tanto sus temas como algunas de las estrategias narrativas empleadas por el autor para expresarlos. El seguimiento de estos temas en el resto de los álbumes y su comparativa, han permitido valorar el grado de unidad en el conjunto de esta parcela de su obra, advirtiendo uno de los primeros aspectos a reseñar, desarrollado ya en el acercamiento a la definición del álbum en Meléndez: sí existe un sustrato de significados comunes a todos ellos, unas premisas en torno a las cuales se han generado sus historias.

Con todo ello, esta investigación, pensamos, ha conseguido alcanzar el propósito inicial de revisar parte de la obra editorial de Francisco Meléndez. La documentación aportada, en mi opinión, correcta, supera en extensión, profundidad y concreción de datos a los listados disponibles hasta ahora, que no hacían justicia a la obra de este autor, por dos ocasiones Premio Nacional de Ilustración (1987 y 1992).

Durante el desarrollo de la práctica analítica y, previamente, en el rastreo exhaustivo y laborioso de las fuentes a través de sus cuadernos, hemos podido conocer y consultar las referencias que han nutrido la obra de este autor y el modo, particular, en que se ha apropiado de ellas. Esta

oportunidad nos ha permitido establecer algunas de las primeras conclusiones.

En el cotejo atento de las referencias encontradas hemos podido recorrer un segmento de la historia y las corrientes de la narración gráfica de origen, ámbito y cronología muy diversos: obras clave en el desarrollo de la ilustración con ambición didáctica y comunicativa, transmisora de conocimiento; clara evidencia de la inclinación de este autor hacia el lenguaje de la imagen.

Relieves asirios, pinturas y relieves románicos, son representaciones visuales de marcado propósito aleccionador, imágenes narrativas que, aunque fuera del libro, guardan el atributo particular de la ilustración que las distingue de otro tipo de imágenes: su capacidad de comunicar ideas y acontecimientos mediante secuencias.

El seguimiento de la evolución y transformación de dichas fuentes en las nuevas ilustraciones de Meléndez aporta indicios suficientes para inferir aquello que llamaba la atención del ilustrador, no solo desde el punto de vista formal o estilístico, los recursos documentales o gráfico-plásticos, sino desde la técnica de la ilustración que debe contemplar tanto la imagen como el texto para contar, es decir, los recursos narrativos.

Sus referentes se remontan a los inicios del libro impreso,

remitiendo a obras fundamentales como *Hypnerotomachia Poliphili*, editada en 1499 por Aldo Manuzio, cuya concepción unitaria y criterios estéticos, guiados por la mutua relación y coherencia entre continente y contenido, siguen vigentes. A la manera de las vanguardias históricas de principios del siglo XX, donde la forma sigue a la función, también Meléndez contempla la producción del libro en su conjunto, teniendo en cuenta el potencial comunicativo de todos sus componentes, como una obra total.

Sin duda esta influencia se acusa en el recinto más personal de su producción, sus álbumes. Tal como manifiestan los resultados del análisis de *Leopold*, parece incuestionable afirmar que el autor plantea como un todo perfectamente trabado su proyecto editorial: los temas, el entramado del discurso, la producción de significados mediante la asociación texto/imagen, sus fronteras o su entidad física.

De igual manera, la selección de personajes y de escenas, su secuenciación y transformación en imágenes y texto, atenta a los encuadres, a la composición y a las relaciones espaciales y semánticas entre ambos; la elección de un estilo gráfico y unos aspectos materiales diferentes para cada álbum, hacen que en su trabajo la calidad artística no interfiera en el acceso a la lectura.

Por otro lado, como producto del proceso de apropiación

de aquellas referencias, en el que intervienen los cuadernos, se desprenden algunas de las cualidades que, como ya hemos mencionado en la valoración que da término al análisis, definen el álbum en Meléndez. Éstas identifican gráficamente su trabajo: la fragmentación, la cita y la mezcla de influencias.

Estos conceptos nos permiten incluirlo en la poética neobarroca definida por Omar Calabrese, por encima de la postmodernista de François Lyotard, a pesar del uso libre del apropiacionismo presente en sus álbumes. El semiólogo italiano, junto a los filósofos Gilles Deleuze y Francisco Jarauta, abogan por la conexión entre el panorama estético inspirado en la cultura europea del siglo XVII y el arte contemporáneo, tesis que ejemplifica muy bien Meléndez.

La coincidencia de Meléndez con la propuesta neobarroca sin duda se apoya en su rechazo a cualquier tipo de normatividad. Observador, conocedor y usuario habitual de la historia y la cultura de la imagen, Meléndez ha sido y es un artista de su tiempo: asimiló muchos estilos y lenguajes gráficos con los que modeló los propios, haciendo de la suya una ilustración intencionada y cultivada que enriqueció el panorama ya existente.

El modo en que Francisco Meléndez consigue ficcionar en base a la realidad queda ejemplificado en *Leopold:*

una unidad de fragmentos extraídos en su mayoría de las crónicas de la aviación y de la revista *La Ilustración Española y Americana*. La prensa gráfica del siglo XIX no solo le procuró gran cantidad de material documental, también aquellos recursos narrativos propios del discurso visual de la época que permitieron al autor re-escribir el pasado en el presente. Una realidad pasada que se actualiza y sustituye por lo que pudo ser y que, tal como ya explicamos al definir el álbum en Meléndez, es muy afín al concepto de historia desarrollado por Walter Benjamin.

Meléndez adoptó el talante de la «no-generación» de ilustradores de los ochenta y los noventa, quienes estaban animados por el afán de renovación del libro ilustrado, a modo de rebeldía ante los productos existentes en el mercado, a través de las técnicas y las temáticas.

Como hemos visto al analizar el contenido de sus álbumes, a diferencia de otros muchos profesionales del sector, sus preferencias temáticas (realidad, soledad, muerte, heroísmo) no se centraron en los libros ilustrados destinados exclusivamente a la infancia. Prefirió la obra estética al texto adoctrinador, se alejó de aquellas tendencias, muy comunes entonces, que cargaban las historias con un exceso de contenido educativo, suplantando con él a otros de mayor valor artístico.

Meléndez, de acuerdo con las tendencias y reivindicaciones democráticas de los años ochenta y los noventa, produjo una generación de personajes soñadores, libres y transgresores, independientes de lo normativo y del poder que les circunda. A diferencia de las historias que circulaban en el mercado cultural, necesitadas de un *happy end*, sus protagonistas son personajes solitarios y las aventuras que emprenden pueden transformarse en desventuras: sufren el desamor y luchan por sus sueños, aunque fracasen personalmente o el resultado de su acción sea incierto. Aparecen entonces los inevitables factores de la vejez y de la muerte. Meléndez introduce personajes que acaban mutilados, desengañados o que desaparecen, sin sentimentalismo y a través de una estética impecable de ejecución minuciosa.

Acaso por estos motivos su aportación personal a la ilustración española no ha sido lo suficientemente valorada ni estudiada. Sin embargo, esta incursión del ilustrador en las temáticas que amplían la edad de su posible receptor, para distanciarse de la visión que habitualmente se da de ciertas cuestiones vitales a la infancia, resulta ser una de las cualidades que definen su álbum, al igual que definen el álbum ilustrado del siglo XXI.

De la presente investigación colegimos que las aportaciones al álbum ilustrado de Francisco Meléndez, producto de

un afortunado acoplamiento de bagaje e intereses intelectuales, sensibilidad artística y habilidades técnicas, siguen a día de hoy igual de consecuentes y son un sólido referente para los futuros profesionales de la ilustración.

El análisis aplicado a *Leopold* contribuye a un mejor conocimiento del álbum en Meléndez, especialmente al no ceñirse a la publicación del mismo y ampliar con el estudio documental del contenido y de sus influencias, definido en el desarrollo analítico como código cultural, su intertextualidad.

En el estudio de su álbum nos hemos acercado a sus gustos, preferencias y sensibilidades. De sus fuentes detenta una esencia coherente, pues posee cualidades similares a la disciplina que practica.

En el estudio de su álbum nos hemos acercado a sus gustos, preferencias y sensibilidades. Tanto sus libros como el resto de su obra son una mina de tesoros documentales, un universo iconográfico que podría ampliarse con otras referencias no explícitas en los cuadernos. De manera subjetiva y a través de elementos estilísticos comunes, creemos que las obras de Meléndez mantienen paralelismos con algunas de las corrientes artísticas del siglo XX: la imaginería de Balthus, la gráfica crítica de la República de Weimar o las vanguardias surrealista y futurista. Este estudio exigiría una mayor dedicación que excedería con mucho la de este trabajo, pero que sería necesario continuar.

V

FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y MATERIAL ANEXO

11. Fuentes

11.1. Fuentes directas

11.1.1. OBRAS DE CREACIÓN CON ILUSTRACIONES DE FRANCISCO MELÉNDEZ MENCIONADAS

11.1.1.1. LIBROS

ALEGRÍA, Ciro. *Sacha en el reino de los árboles*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1986.

- *Once animales con alma y uno con garras*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.

ALIBÉS, María Dolors. *Cuentos para la hora de los postres*. Zaragoza: Luis Vives, 1994.

ALMENA, Fernando. *Panki, mi amigo de las nubes*. Madrid: Ediciones SM, 1993.

ARGILLI, Marcello. *Las diez ciudades*. Barcelona: Editorial Noguer S.A, 1988.

ARMIJO, Consuelo. *Los machafatos*. Zaragoza: Edelvives, 1987.

- *Los machafatos siguen andando*. Zaragoza: Edelvives, 1989.

AZNAR GRASA, José. *Viaje a una casa tradicional aragonesa del valle medio del Ebro*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1985.

BARREIRO, Javier et al. *Cuentos de trenes*. Zaragoza: Cremallo, 1998.

CAPEK, Josef. *Ocho cuentos del perrito y la gatita*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

DÍAZ, Gloria Cecilia. *El valle de los Cocuyos*. Madrid: SM, 1986.

COSCULLUELA, María Ángeles. *Bigulín. Segundo curso de educación musical*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1986.

ESPINA, Roberto. *La carpa de Trufaldino*. Zaragoza: Teatro Arbolé, Cultural Caracola, 1997.

ESQUIVEL, Laura. *Íntimas succulencias*. Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

- *Estrellita marinera*. Madrid: Ollero & Ramos, 1999.

ROSELL, Joel Franz. *Los cuentos del mago y el mago de los cuentos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1995.

GASTÓN, Rafael. *El hombre del aire libre*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1984.

HEISER-KORIOTH, Gabriele. *Jacobo no es un pobre diablo*. Madrid: SM, 1987.

HERNÁNDEZ, Pau Joan. *El problema de los ferivales*. Barcelona: El Arca, 1996.

- HERRERA, Juan Ignacio. *La isla de las ballenas*. Gijón: Júcar, 1988.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Wilhelm. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones*. Madrid: Mondadori, 1987.
- IRVING, Washington. *The Legends of Sleepy Hollow and Rip Van Winkle*. Madrid: Macmillan Heinemann ELT, 2008
- LEROUX, Gaston. *The Phantom of the Opera*. Madrid: Macmillan Heinemann ELT, 2008
- MARQUINA, Eugenia. *La noche de las papeleras*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987.
- MARTÍNEZ, Antonio. *La huída*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- MELÉNDEZ, Francisco. *El verdadero inventor del buque submarino*. Barcelona: Ediciones B, 1989.
- *Leopold. La conquista del aire*. Barcelona: Aura Comunicación, 1991.
 - *El peculiar rally París-Pekín*. Barcelona: Aura Comunicación, 1991.
 - *Trivium, Quadrivium et novum Sexivium*. Zaragoza: Biblioteca de Lastanosa, 1991.
 - *El viaje de Colonus*. Barcelona: Aura Comunicación, abril 1992.
 - *Kifuko Yep-yep Nami-gú*. Vitoria: Ikusager, 1992.
 - *Travesuras sobre 70 metros cuadrados de apariencias escénicas en forma de libro abierto al siglo XV*. Zaragoza: Biblioteca de Lastanosa, 1992.
 - *Aventuras de Mr. Boisset*. Zaragoza: Biblioteca de Lastanosa, 1993.
 - *Tomi-Kikansha*. Zaragoza: Biblioteca de Lastanosa, 1995.
 - *Estampas de Navidad en la Europa Común*. Bilbao: Fundación BBV, 1997.
 - *Snu, melotherapy-mix, destrucción y anástasis*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, U.Z., Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- MONTERDE, Bernardo. *El gigante de la selva*. Madrid: Montena, 1989.
- *La sortija milagrosa*. Madrid: Montena, 1989.
 - *El anillo de Simplicio*. Madrid: Montena, 1989.
 - *La calabaza de la suerte*. Madrid: Montena, 1989.
 - *La hija del minero*. Madrid: Montena, 1989.
 - *La amazona de los bosques*. Madrid: Montena, 1989.
 - *El delfín de oro*. Madrid: Montena, 1989.

MONTERROSO, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. Madrid: Alfaguara, 1986.

NESBIT, Edith. *Los buscadores de tesoros*. Madrid: SM, 1987.

QUIROGA, Horacio. *Los cuentos de mis hijos*. Madrid: Alfaguara, 1988.

OMAR WALLS, Alberto. *El pequeño Carlos contra el Almirante*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento, 1995.

RODRÍGUEZ Almodóvar, Antonio. *Animales de aventura*. Madrid: Altea, 1995.

SÁNCHEZ, Gabriela. *Cuentos que me contaron*. Zaragoza: Fundación Nueva Empresa, 1991.

SWIFT, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: SM, 1988.

TWAIN, Mark. *Los diarios de Adán y Eva*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2010.

11.1.1.2. MATERIAL DIDÁCTICO

CALVO, Mercedes. *El gran circo de primero de Primaria: cartilla de lectura*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación Cultura y Deporte, 2004.

VV.AA. *Ya me lo sé*. Zaragoza: Departamento de Educación Cultura y Deporte, 2007.

- *La nieta de Drácula*. Zaragoza: Departamento de Educación Cultura y Deporte, 2008.
- *Misterios de Chicas*. Zaragoza: Departamento de Educación Cultura y Deporte, 2009.

11.1.1.3. POLÍPTICOS

MELÉNDEZ, Francisco. *Vida de San Úrbez*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1986.

- *Baltasar Gracián y Morales*. Zaragoza: IFC, 2000.

SOLSONA, J. *Miguel Serveto, 1511-2011*. Zaragoza: IFC, 2011.

VV.AA. *Jerónimo Zurita, 1512-2010*. Zaragoza: IFC, 2012.

11.1.1.4. CUBIERTAS

SCHAMI, Rafik. *Narradores de la noche*. Siruela, 1990.

- *El honesto mentiroso*. Siruela, 1994.

VV.AA. *De letras*. Zaragoza: IFC, desde 2005.

11.1.1.5. REVISTAS

Revista de Historia Jerónimo Zurita. Zaragoza: IFC, 1987 a 2005, a excepción de los números 71 y 73.

11.1.2. ORALES

Entrevistas mantenidas con Francisco Meléndez, D. Francisco Boisset y con el Dr. Ángel San Vicente.

11.2. Fuentes indirectas

11.2.1. HEMEROGRÁFICAS

Periódicos

- *El País*
- *Heraldo de Aragón*
- *El Periódico de Aragón*)

Revistas especializadas:

En arte y diseño

- *Visual*

En cultura aragonesa

- *Rolde*

En literatura

- *El Urogallo*)

- *CLIJ*

Darabuc

Nous Voulons Lire!

Peonza

Revistababar

11.2.2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

12. Bibliografía

12.1. Bibliografía general

AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: Concejalía de Cultura. 3000 Informática, 2006.

ALDERSON, Brian. *Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*. Cambridge: University Press, 1986. En SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012.

ALTARRIBA, Antonio. Prólogo. En BARTUAL, Roberto. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017.

ALTARRIBA, Antonio. En: *Cine antes del cine. Colección Francisco Boisset-Stella Ibáñez*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2007.

APARICI, Roberto; MATILLA Agustín García y VALDIVIA, Manuel. *La imagen*. Madrid: UNED, 1992.

ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 393.

BALLESTER, Arnal: “Debate: el libro escolar”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

BALZOLA, Asun. “De William Blake al Corte Inglés”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

- “Debate: propuestas para impulsar el álbum ilustrado”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
- “Debate: salvar el álbum”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 261-262

BARRENA, Pablo. “La literatura infantil y juvenil de los años noventa ante el futuro”. En AA.VV. *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999.

BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

- *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1995.
- *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1998.
- *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

BARTUAL, Roberto. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989.

- “Sobre el concepto de historia”, *Obras completas*. Libro II/2. Madrid: Abada, 2005.
- *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2016.

BLAND, David. *A History of Book Illustration*. Faber & Faber, 1958. En SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012.

BORDES, Enrique: *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Cátedra, 2017.

BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995.

BOSCH ANDREU, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Duran Armengol y la Dra. Lydia Sánchez Gómez. Universitat de Barcelona, 2015.

BOZAL, Valeriano. *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.

BREMOND, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.

CALATAYUD, Miguel. “El álbum a debate“, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

- “¿Arte mayor o arte menor?”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

CARRER, Chiara. “El álbum a debate“, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

CARRETE PARRONDO, Juan. “La ilustración de los libros. Siglos XV AL XVIII”. En: ESCOLAR, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1994.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

COLOMBO, Valentina. "Centenario de Bruno Munari", *Revista Babar*. [Consultado en noviembre 2012 en: <http://revistababar.com/wp/centenario-de-bruno-munari/>]

COLOMER, Teresa. "El álbum y el texto", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

- *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- "Cuentos para las nuevas generaciones", *CLIJ*. Madrid: julio/agosto 1999, núm. 118.
- "La protección de *Buenas noches, luna* y otros valores actuales", *Peonza*. Cantabria: abril 2006.

COONEY, Barbara. "Ways of saying. Ways of knowing: Art of ages". En KIEFER, B. Z. *The potential of picturebooks*. Ohio: Prentice-Hall, 1998.

DALLEY, Terence. *Guía completa de Ilustración y Diseño*. Madrid: Akal, 1981.

DE CUENCA, Luís Alberto. "Presentación" en *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992.

DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Introducción al alfabeto visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

DUPONT-ESCARPIT, Denise. "La ilustración del libro infantil: un arte ambiguo", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1999, núm. 51.

- "Leer un álbum, ¡es fácil! Una manera de interpretar y criticar los álbumes ilustrados", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.

DURÁN, Pep: "Mesa redonda con editores y libreros", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

DURAN, Teresa. "La ilustración: primera lectura y educación artística", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

- *Literatura para cambiar el siglo: una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999.

ECO, Umberto. *Cómo hacer una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1983.

- *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.

- ERRO, Ainara. “La ilustración en la literatura infantil”, *Rilce*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2000, núm. 16.3.
- ESCARABAJAL, Ana. “Mesa redonda con editores y libreros”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
- ESCOLAR, Hipólito. *Historia del libro*. Madrid: FGSR, Ediciones Pirámide, 1984.
- FERNÁNDEZ, Victoria. “Algo se mueve”, *CLIJ*. Madrid: octubre de 1997, núm. 98.
- “Conclusiones”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
 - “La ilustración a debate”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
 - “La ilustración: primera lectura y educación artística”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
 - “Protagonistas: libro ilustrado y poesía”, *CLIJ*. Madrid: septiembre de 1998, núm. 108.
- FERRER, Vicente. “1900-2002: 102 años de libros ilustrados”, *Cien años de ilustración infantil*, Madrid, Instituto Cervantes, 2003-2011, www.cvc.cervantes.es/actcult/ilustration (02/05/2011).
- FOUCAULT, M. *This is not a Pipe*, trad. De J. Harkness, Berkeley, University of California Press, 1982. [ed.cast.: *Esto no es una pipa*, Ensayo sobre Magritte, trad. De F. Monge, Barcelona, Anagrama, 1981.] En : MITCHELL, William J. Thomas. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios visuales, 2009.
- GABAN, Jesús. “El álbum a debate”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.
- “Aproximación al proceso de ilustración. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado II”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. “Breves notas históricas sobre el oficio o arte de ilustrar en España”. *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- “El libro infantil en el siglo XX”. En: ESCOLAR, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L. 1996.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona: Glénat, 2000.

GARCÍA SOBRINO, Javier: "Debate: el libro escolar", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

- "Todos los cuentos", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.

GASCA, Luis y GUBERN, Román. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1994.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. París: Seuil, 1987.

- *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GINESTA, Montse. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1973.

GUBERN, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1972.

- *La mirada opulenta*. México: GG MassMedia, 1992.

GUSTI: "Debate: propuestas para impulsar el álbum ilustrado", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

HALLIDAY, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1994.

HEARNE, Betsy. "Libros-álbum perennes sembrados por la tradición oral", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2015.

HYATT MAYOR, A. *Prints and People*. Princenton: 1971. En Martínez Moro, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004.

IVINS Jr., William M. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JONES, Raymond E. "Donde viven los monstruos de Maurice Sendak: la poesía del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

KIEFER, Barbara. "Una mirada más allá de las preferencias del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

KUNZ, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.

LAIRLA, Sergio. “La experiencia del proceso creativo en la construcción de dos álbumes metaficcionales”, *Contar en Aragón: palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006.

LESSING, G. E. *Laocoonte*. Madrid: Editora Nacional, D.L., 1977.

LEWIS, David. “La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción”, *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

LIONNI, Leo. “Antes de las imágenes”, *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

LLOP, Rosa. *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

LOBATO, Arcadio. “Suspiros de España”, *CLIJ*. Madrid: diciembre 1992, núm. 45.

LÓPEZ ROYO, Raquel y CENCERRADO MALMIERCA, Luis Miguel. “La literatura infantil ya tiene quien le escriba. Acercamiento al panorama de la investigación sobre literatura infantil y juvenil en España”. *Educación y Biblioteca*, N. 82, 1997, pp. 58-64.

MAINER, José Carlos. “La cultura de la transición o la transición como cultura”. En: YSÀS, Pere ... [et al.] *La transición, treinta años después*. Barcelona: Península, 2006.

MARANTZ, Kenneth. “Con estas luces”, *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

MARTÍN ROGERO, Nieves y VIÑAS, Laura. “La construcción de la identidad en el álbum escrito en Castellano” en *Bookbird*, 2010. http://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird_specialissue/BB_Spanish_July_Art3_Castellano_Rev.7-07.pdf)

MARTINEC, Radan y SALWAY, Andrew. “A system for image-text relations in new (and old) media”. *Visual Communication. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, 2005*. [Consultado en octubre 2018 en: <http://vcj.sagepub.com>]

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea, 2001.

MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004.

MELÉNDEZ, Francisco. “El álbum a debate”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.

MERSCH, Dieter. “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”. En: GARCÍA VARAS, Ana. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

MITCHELL, William J. Thomas. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios visuales, 2009.

MOEBIUS, William. "Introducción a los códigos del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

MOLES, Abraham y JANISZEWSKI, Luc. *Grafismo funcional*. Barcelona: CIAC, 1992.

MOLES, Abraham. *La imagen: comunicación funcional*. México: Sigma, 1991. En GUBERN, Roman. *La mirada opulenta*. México: GG MassMedia, 1992.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1997.

MOLINERO, Carme. "Treinta años después. La Transición revisada". En: YSAS, Pere ... [et al.] *La transición, treinta años después*. Barcelona: Península, 2006.

MONSERRAT, Pep. "El álbum a debate", *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

MORÁN ORTÍ, José. "Arte en los ilustradores para niños", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2004.

NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: ARCOLIBROS S.L., 2001.

NEWMeyer, Peter F. "Cómo se comunica el significado en los libros-álbum: El caso de Chris Van Allsburg", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

NIKOLAJEVA, M. y SCOTT, C. "The Dynamics of Picture-book Communication", *Children's Literature in Education*. 2000, núm. 31. En ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morag. *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

NODELMAN, Perry. "Cómo funcionan los libros-álbum", *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.

OBIOLS, Nuria. *Mirando cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, 2004.

ORQUÍN, Felicidad. "La ilustración: primera lectura y educación artística", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

- "Tendencias en los libros ilustrados para niños", *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

- ORR, Deborah. *The Independent*, 18 de abril de 2009. En SALISBURY, Martin y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*, Barcelona: Blume, 2012.
- ORTIZ, Carlos. “Ilustración y desarrollo (I+D)”, *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.
- PACHECO, Miguel Ángel. “Recorrido histórico. Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
- PARMEGIANI, Claude-Anne. “Historia de las ilustraciones”. En GARDAZ, Elisabeth [et al.] *Libros y bibliotecas para niños*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, 1987.
- PARRONDO, Juan Carrete. “La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII”. ESCOLAR, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Colección Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1994.
- PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2010.
- POLANCO, José Luis. “Collage de palabras prestadas. Invitación al placer del mirar demorado”, *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- RIEGO, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: 2001. En MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004.
- ROSS, Tony. “El álbum a debate”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.
- SALISBURY, Martin y STYLES, Morag: *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012.
- SANMIGUEL, David. *Todo sobre la técnica de la ilustración*. Barcelona: Parramón Paidotribo, 2003.
- SANZ, Juan Carlos. *Lenguaje del color*. Madrid: Blume, 2009.
- SATUÉ, Enric. “Para una educación de la sensibilidad”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
- *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- SCHIAVONI, Giulio. “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión, 1989.

- SHULEVITZ, Uri. “¿Qué es un libro-álbum?”, *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.
- SENDAK, Maurice. *Caldecott & Co: Notes on Books and Pictures*. Farrar: Strauss & Giroux, 1988. En SALISBURY, Martín y STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012.
- SILVA-DÍAZ ORTEGA, María Cecilia. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Colomer. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- “La función de la imagen en el álbum”, *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.
- SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.
- SOTELO, Roberto. “Tomy Ungerer”, *Imaginaria*, nº 14. [Consultado en diciembre 1999 en: <https://www.imaginaria.com.ar/01/4/ungerer.htm>]
- STEINER, George. *Errata*. Madrid: 1998, p. 196. Citado en MARTINEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría*. Oviedo: Trea, S.L., 2004.
- TODOROV, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- TRABADO, José Manuel. *Encrucijadas gráfico-narrativas. Novela gráfica y álbum ilustrado*. Gijón: Ediciones Trea, 2020.
- TUSELL, Javier. “La transición democrática y el gobierno socialista”. *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus minor, 2007.
- “Consolidación de la Democracia: El gobierno socialista”. *La España Democrática*. En: LYNCH, John (director) *Historia de España*. Madrid: EL PAÍS, S. L., 2008.
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015.
- VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. *El cómic: Texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Colección Vitor, 2007.
- VAUGHAN, William. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Destino, 1995.
- VÉLEZ, Pilar. “La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX”. En: ESCOLAR, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, D.L. 1996.
- VENTURA, Antonio. “Diez álbumes ilustrados: una selección”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

- “Texto e imagen, ¿matrimonio a la fuerza?”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.
- “A propósito del álbum ilustrado”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119.

VENTURA, Nuria: “Debate: salvar el álbum”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102, p. 66.

VERNON LORD, John. *Some aspects of what an illustrator as to think about when creating children’s picture books*. Ponències del IV Simposi Internacional Catalònia d’Il·lustració. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. En DURAN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2006.

VV.AA. “El álbum a debate”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

WENSELL, Ulises. “Debate: salvar el álbum”, *CLIJ*. Madrid: febrero de 1998, núm. 102.

ZAPARAÍN, Fernando y GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

12.2. Bibliografía específica

ANÓNIMO. “El álbum a debate”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

ANÓNIMO. “El viaje de Colonus”, *EL PAÍS Semanal*. 23 de diciembre de 1990.

ANÓNIMO. “Entrevistamos a Francisco Meléndez”, *Peonza*. Cantabria: octubre 1993, núm. 26.

ANÓNIMO. “Francis Meléndez”, *Visual*. 1997, núm. 64.

ANÓNIMO. “Leopold”, *Revistababar*, 2005-2012 <http://revistababar.com/wp/?p=357> (01/05/2012)

ANÓNIMO. “Los diarios de Adán y Eva, de Mark Twain, ilustrados por Francisco Meléndez.” *Darabuc. Literatura infantil e ilustración*, 8 noviembre 2010 <http://darabuc.wordpress.com/2010/11/08/los-diarios-de-adan-y-eva-de-mark-twain-por-francisco-melendez/>

ANÓNIMO. “Los diarios de Adán y Eva”, *Revistababar* 2010-2012 <http://revistababar.com/wp/?p=2916> (05/08/2012)

AZPEITIA, Ángel. “Francisco Meléndez”, *Heraldo de Aragón*. Zaragoza: 6 de diciembre de 1985.

BALZOLA, Asun. “Escuela de ballenas”, *CLIJ*. Madrid: mayo de 1992, núm. 39.

BARÓ, Mónica. “En la variedad está el gusto”, *El Urogallo*. Madrid: 1991, Bolonia 1991 Feria del Libro infantil.

BLASCO SÁNCHEZ, Fátima. *El diseño gráfico en la producción del libro en Aragón*, investigación pre-doctoral inédita (fecha de depósito 27/09/2012, Universidad de Zaragoza).

- “El diseño gráfico en las publicaciones de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, España”. *RChD: creación y pensamiento*, 4(6), 2019.

CASTEJÓN, Encarna. “La aventura del aire”, *El Urogallo*. Madrid: 1992, Bolonia 1992 Feria del Libro infantil.

CASTRO, Antón. “Francisco Meléndez ilustra a Twain”, *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 3 de octubre de 2010.

CENDÁN, Fernando. “Los ilustradores españoles en los foros internacionales”, *El Urogallo*, abril 1991, Especial Bolonia.

CISNEROS LAGUNA, Jesús. “Apuntes sobre el álbum ilustrado. Tres ejemplos”. Centro del Libro de Aragón. http://www.centrodelibrodearagon.es/asp/articulos_detalle.asp?cod=40 (05/06/2013)

DUPONT-ESCARPIT, Denise. “NOUS AVONS RENCONTRE...Francisco MELENDEZ”, *Nous Voulons Lire!*. Bordeaux: 1994, núm.106.

- “La ilustración en libros infantiles y juveniles”, *Peonza*. Cantabria: diciembre de 1996, núm. 39.

DURAN, Teresa. “Ilustración, comunicación, aprendizaje”, *Revista de educación*, núm. extraordinario 2005, p. 247. http://www.revistaeducacion.educacion.es/re2005/re2005_18.pdf

- “En el ruedo de la ilustración”, *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.
- *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro Rosa Sensat, 2009.
- “Breve panorámica de la trayectoria del álbum en España”, VAN DER LINDEN, Sophie. *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015.

FERNÁNDEZ, Victoria. “100 obras de literatura infantil del siglo XX”, *CLIJ*. Madrid: septiembre 2000, núm. 130.

- “Encerrados en las páginas de un libro” en *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- “Un siglo que pudo ser de oro”, *Cien años de ilustración infantil*. Madrid, Instituto Cervantes, 2003-2011, www.cvc.cervantes.es/actcult/ilustration (02/05/2011).

GARCÍA PADRINO, Jaime. "Clásicos de la literatura infantil española", *Presente y futuro de la literatura infantil*. Fernando Alonso ... [et al.]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

- *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

GARCÍA SOBRINO, Javier. "Kikufo Yep-yep Nami-gú", *Peonza*. Cantabria: octubre de 1993, núm. 26.

GARRIDO, Raquel, "La ilustración infantil en Aragón", *AACA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. 2009, núm.8. www.aacadigital.com

- *Categorías documentales para el análisis de los álbumes infantiles ilustrados: estudio de la producción editorial en Aragón entre los años 2000 y 2015*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. María del Carmen Agustín Lacruz. Universidad de Zaragoza, 2016.

GISBERT, Jose Manuel. "Leopold ", *Peonza*. Cantabria: 1999, núm. 47-48.

- "Aventuras en el umbral de la aeronáutica ", *CLIJ*. Madrid: mayo 2001, núm. 138.

GUTIÉRREZ DEL VALLE, Diego. "Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: 2002, núm. 60.

- "Biblioteca 25 años", *Peonza*. Cantabria: 2012, núm. 100.

M.S. "Contra viento y marea", *El Urogallo*. Madrid: 1993.

MARTÍNEZ, Luis. "Los inventos de Meléndez", *EL PAÍS DE LAS TENTACIONES*. 9 de junio 1995.

MELÉNDEZ, Alfonso. "Francisco Meléndez", *Andalán. Periódico quincenal aragonés*. Zaragoza: 1985, núm. 440.

MELÉNDEZ, Francisco. *El texto iluminado: una mirada a la ilustración española y latinoamericana con contemporáneas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

MORÁN ORTÍ, José. "Los nuevos autores clásicos de álbumes ilustrados". *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119.

PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena", *CLIJ*. Madrid: septiembre de 1993, núm. 53.

POLANCO, José Luis. "Collage de palabras prestadas", *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.

ROY SINUSÍA, Luis. "La obra del ilustrador zaragozano Francisco Meléndez", *Peonza*. Cantabria: abril de 2010, núm. 92.

RUANO, Alfonso. "Un caso insólito y mucho eclecticismo", *CLIJ*. Madrid: mayo de 1992, núm. 39.

SANTIAGO, Michel. “Bolonia, ilustradores españoles”, *El Urogallo*. Madrid: abril de 1991, Especial Bolonia.

- “Francisco Meléndez”, *El Urogallo*. Abril 1991, Especial Bolonia.
- “Ilustradores españoles”, *El Urogallo*. Madrid: 1991, Bolonia 1991. Feria del Libro infantil.
- “Ilustradores del año”, *El Urogallo*. Madrid: 1992, Bolonia 1992 Feria del Libro infantil.

SILVA-DÍAZ, María Cecilia. “La investigación en el libro álbum”. *Peonza*. Cantabria: diciembre de 2016, núm. 119.

TABERNERO, Rosa. “¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? Ilustración, texto e interpretación”. En Tabertero, R.; Dueñas J.; Jiménez, J. L. (coord.). *Contar en Aragón: palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006.

- “La literatura infantil del siglo XXI en Aragón”, *Rolde Revista de Cultura Aragonesa*. Zaragoza: 2008, núm.126.

TEJERINA, Isabel. “Leopold. La conquista del aire”, *Peonza*. Cantabria: abril de 2006, núm. 75-76.

VASSAR, María M. “Literatura española en Bolonia, con el 92 de fondo”, *El Urogallo*. Madrid: 1992, Bolonia 1992 Feria del Libro infantil.

Consultas en páginas web

Entrada sobre Francisco Meléndez en el blog de Koldo Barros. “Tras la estela de Francisco Meléndez” www.koldobarroso.com/behind-the-comet-francisco-melendez (28/06/2011)

Entrada sobre Francisco Meléndez en *Internacional children's library*. <http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRavens?searchText=francisco+melendez>

Entrada sobre Premios Junceda 2011 en la web de Entrecomics <http://www.entrecomics.com.com/?p=63636> (09/06/2011)

12.3. Bibliografía consultada en el seguimiento de las fuentes y el estudio del álbum en Francisco Meléndez

AA.VV. *Vie privée et publique des animaux*. GRANDVILLE, J. J. (ilustré par); avec la collaboration de P. J. Stahl, Honoré Balzac, George Sand, Émile de la Bédollière. París: Gallimard, 1977.

AGUDO ROMEO, M^a del Mar, ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo y ESTEBAN LORENTE, Juan Fco. *Trescientos emblemas morales / Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017.

- ANÓNIMO. *Guillermo Pérez Villalta*. Catálogo de la Exposición celebrada en la Sala Luzán *ALGUNAS OBRAS de 1973 a 1985*. Zaragoza: CAI, del 7 de marzo al 13 de abril de 1985.
- BARLOY, Jean-Jacques. *La Prehistoria: del Australopithecus a los cazadores de mamuts*. Madrid: Altea, Colección Junior universo 3, 1987.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL John T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- BIANCHINI, M.A. *Tintoretto*. Traducción de Gómez de la Serna, Julio. Buenos Aires: Codex, 1964.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y GARCÍA GUATAS, Manuel. *La pintura románica en Aragón*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1978.
- BRÁZHNIKOVA TSYBIZOVA, Violetta. *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro Kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, 2012.
- BRUNET Y VIADERA, Gaspar. *Curso de aviación: Historia retrospectiva de la navegación aérea*. Barcelona: Feliu y Susanna, 1910.
- BUSCH, Wilhelm. *Max e Moritz*. Buenos Aires: Librería Goethe, 1917.
- CAMPOS LÓPEZ, Ronald. "Los nuevos retratos de América: El *Diario de navegación* de Cristóbal Colón y las cartas de viajes y documentos de Américo Vespucio como intertextos de los primeros mapas americanos". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018.
- CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades. Tomo I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- CASELLI, Giovanni. *Las primeras civilizaciones*. Madrid: Ediciones General Anaya, colección *La vida en el pasado*, 1985.
- CLARK, Christopher. *El Reino de Hierro. Auge y caída de Prusia. 1600-1947*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016.
- COLONNA, Francesco. *Sueño de Polifilo. Vol. 1 y 2*. Traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de PEDRAZA, Pilar; prólogo de DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier. Murcia: Librería Yerba. Comisión Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.
- DE BRY, Theodore. *América (1590-1634)*. Madrid: Siruela, 1992.
- DE GANDÍA, Enrique: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. Buenos Aires: Juan Roldán y compañía, 1929.
- DIDEROT Y D'ALEMBERT. *L'Encyclopédie: Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication*. París: Henri Veyrier, 1965, vol.1-24.

- ESCUADERO, Jesús Adrián. *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser*. Edición digital: Herder, 2015.
- FETSCHER, Iring; GREBING, Helga; DILL, Günter. *El socialismo: de la lucha de clases al estado providencia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974.
- FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Madrid: Paidós, 1947.
- FULBROOK, Mary. *Historia de Alemania*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 173.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GRANDVILLE, J. J. *Vida privada y pública de los animales*; José María González-Ruiz (traductor). Madrid: Anaya, Volumen 1 y 2, 1984.
- HUMBERT, Claude. *Label design*. London: Thames and Hudson Ltd, 1972.
- KYBALOVA, Luzmila; HERBENOVA, Olga; LAMAROVA, Milena. *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*. París: Gründ, 1988.
- LAMBERT, David. *Guía de Cambridge del Hombre Prehistórico*. Madrid: Guías Cambridge, Editorial EDAF S. A., 1988.
- LANCON, Daniel. "Louis Pierre Mouillard, aviateur utopiste au Caire", *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, 2003, núm. 120. [Consultado en mayo 2017 en https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2003_num_33_120_6099].
- LARISCH, Rudolf. *Unterricht in ornamentaler Schrift*. Viena: Office du Livre, 1926.
- LEITHAEUSER, Joachim G. *La segunda creación del mundo*. Barcelona: Destino, 1958.
- LIGHTBOWN, Ronald. *Piero della Francesca*. New York: Abbeville Press, 1992.
- MACKENSEN, Ludolf von. *Científicos e inventores alemanes a lo largo de cuatro siglos*. Bonn: Intern Naciones, 1991.
- MACKWORTH-PRAED, Ben. *Aviation: The Pioneer Years*. London: Studio Editions, 1990.
- MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. *Historia del arte*. Madrid: Gredos, 1978.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea, 2001.
- MARZAL, José Javier y GÓMEZ-TARÍN, José Javier. *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Difusora Larousse-Ediciones Cátedra, 2015.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español. H-Z*. Madrid: Gredos, 1997.

- MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1986.
- MORRIS, Desmond. *El hombre al desnudo. Una guía de campo del comportamiento humano*. Barcelona: Orbis S. A., 1986.
- NAVARRO MARQUEZ, Ernesto. *Historia de la Navegación Aérea*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- OTERO CARVAJAL, Luis Enrique. “Ocio y Deporte en el nacimiento de la sociedad de masas. La socialización del deporte como práctica y espectáculo en la España del primer tercio del siglo XX”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2003, núm. 25.
- POPESKO, Peter. *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos VOLUMEN II*. Barcelona: Salvat D. L., 1981.
- PUJADAS, Xavier y SANTACANA, Carles. “El club deportivo como marco de sociabilidad en España. Una visión histórica (1850-1975)” *Hispania*, 2003, LXIII/2, núm. 214.
- RACINET, Albert. *The Historical Encyclopedia of Costume*. London: Studio Editions, 1989.
- REY, Robert. *Honoré Daumier*. New York: Abrams, 1985.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Álvaro. “La inversión en la elite deportiva versus la práctica popular: Europa y España”, *Revista de humanidades*, 2018, núm. 34, pp. 177-178.
- SAIKAKU, Ihara: *Historias de amor entre samuráis*. Barcelona: Laertes S.A, colección Rey de Bastos, 1982.
- SAIKAKU, Ihara. *Comrade Loves of the Samurai by Saikaku Ihara and Songs of the Geishas*. Vermont: Tuttle Publishing, 1972.
- SÁNCHEZ-ROCHA, José y MIQUEL CASADO, Juan-Antonio. *Enciclopedia de aviación y astronáutica. VOL 1-7*. Barcelona: Garriga, 1972.
- SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul. “Carta a un moribundo” *101 Historias Zen*. Barcelona: Martínez Roca S.A, 1998.
- SUAY BELENGUER, Juan Miguel. “El vuelo transcultural de la cometa”, *Synergia. Primer encuentro de jóvenes investigadores en Historia de la Ciencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- TORREBADELLA I FLIX, Xavier. “Origen e institucionalización del asociacionismo gimnástico-deportivo en España en el siglo XIX (1822-1900)”, *Apuntes para el siglo XXI*, 1.er trimestre 2015, núm. 119.
- TORRES, José Manuel [et al.] *Enciclopedia de Europa. T. 2*. Alemania. Barcelona: Planeta, 1995.
- URKÍA, José María. “El esplendor de los balnearios”, *Congreso Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Vol. 1, 2004. [Consultado en junio 2019 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1090032.24/08/2017>]

- VALTURIO, Roberto. *De re militari*. Verona, 1483. Fondos digitalizados en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/724/11/de-re-militari-libris-xii/>
- VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón: Satori Ediciones, 2010.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 8, Early German Artists*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1980.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 11, Sixteenth century german artist: Hans Burgkmair, The Elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach, The Elder*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1980.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 14, Early german masters: Albrecht Altdorfer : Monogrammists*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1980.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 15, Early german masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1978.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 17, Early german masters: Hans Brosamer, the Hopfers*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1981.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 18, German masters of the sixteenth century*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1982.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 19-1, German masters of the sixteenth century: Virgil Solis*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1987.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 19-2, German masters of the sixteenth century: Hans Rudolf Manuel (Deutsch), Tobias Stimmer*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1988.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 20-1, German masters of the sixteenth century: Jost Amman*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1991.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 20-2, German masters of the sixteenth century: Jost Amman*. Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1985.
- VV. AA. *The illustrated Bartsch. 23, German and Netherlandish masters of the fifteenth and sixteenth centuries*; Editado por Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1985.
- VV.AA. *Sueño e Ingenio. Libros de ingeniería civil en España: del Renacimiento a las luces*. Madrid: BNE y Fundación Juanelo Turriano, 2019. Catálogo de la exposición del mismo nombre.
- VV. AA. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, desde el 1º de enero de 1872, AÑO XVI-NÚM. I hasta 15 de octubre de 1882, Año XXVI. Núm. 38.

WILLBERG, Hans Peter. “La gótica de fractura y el nacionalismo”, *diCom 2016*. [Consultado en febrero 2018 en: <http://maestriadicom.org/articulos/la-gotica-de-fractura-y-el-nacionalismo/>]. Publicación original: BAIN, Peter y SHAW, Paul (coord.). *La letra gótica: tipo e identidad nacional*. Valencia: Editorial Campgràfic, 2001.

ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. *Tisícrocie módy. Z dejín odievania na Slovensku*. Vydavateľstvo Osveta, 1988.

ZWEIG, Stephan. *El mundo de ayer*. Barcelona: Juventud, 1968.

Consultas en páginas web

<https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/science-and-technology/made-in-scotland-changing-the-world/scottish-science-innovations/percy-pilchers-hawk-glider/>].

<https://es.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigsberg>]

https://es.wikipedia.org/wiki/Almanaque_de_Gotha].

<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=de&u=https://de.wikipedia.org/wiki/Fleischextrakt&prev=search>].

https://es.wikipedia.org/wiki/Hermann_Ganswindt].

https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Michael_Pfaff].

<http://www.almendron.com/artehistoria/arte/arquitectura/la-techumbre-de-la-catedral-de-teruel/>

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924727>

https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/3400/RU012_05_A003.pdf

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=101153>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Helenville>

https://es.wikipedia.org/wiki/Sitio_de_Ostende

https://es.wikipedia.org/wiki/Sitio_de_Ostende#/media/Archivo:CarrusVeliferi.jpg

https://issuu.com/juaneloturriano/docs/sue_o_e_ingenio-bajas-res?fr=sZTJkNzExOTE3OQ

ANEXOS

A. Anexo I: Entrevista Dr. Ángel San Vicente Pino

ENTREVISTA CON Dr. ÁNGEL SAN VICENTE PINO
Y FRANCISCO MELÉNDEZ PÉREZ.

Presentes: Virginia Martínez e Isabel Cebolla.

13 DE JULIO 2015



[Click aquí](#)

B. Anexo II:

AL APARTADO 8.1.1.A. Desarrollo del análisis descriptivo y detallado de la lógica de las acciones

AL APARTADO 8.1.2.A. Desarrollo del análisis descriptivo y detallado del reparto de las funciones y de la sintaxis de los personajes

ANEXO II AL APARTADO 8.1.1.A. Desarrollo del análisis descriptivo y detallado de la lógica de las acciones

APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS A *Leopold. La conquista del aire*

8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.1. Análisis e interpretación de la lógica de las acciones

8.1.1.A. DESARROLLO DEL ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y DETALLADO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES

A continuación, tal y como se expuso en el apartado 7.2.2.1.A. sobre el proceso analítico, procedemos a desarrollar el ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y DETALLADO DE LA LÓGICA DE LAS ACCIONES.

I. Transcripción del relato de *Leopold, la conquista del aire* en las unidades narrativas utilizadas por Propp

<p>Leopold vive en una pequeña ciudad con su padre, que tiene una fábrica de galletas, las Kaiserbiscuits. (1) De niño se las come, se sube a los árboles y vuela cometas. (2)</p> <p>Páginas 2 y 3.</p>	<p>1. Situación inicial 2. Retrato de la infancia del héroe. <i>Elemento de unión</i>: actividades relacionadas con las aficiones y carácter del héroe. La situación tan idílica contrasta con la desdicha venidera: relaciones con el cuento clásico.</p>	<p>α El futuro héroe §, Indicio</p>
<p>Durante el invierno hace tanto frío que parece que la casa entera estuviese dentro de un sorbete. (3) Leopold hojea algún libro paseándose inquieto por el caserón. (4) Así, año tras año, va creciendo sin darse cuenta. (5)</p> <p>Páginas 4 y 5.</p>	<p>3. Paso de situación inicial a situación hostil o carencia: soledad. 4. Libros: <i>Elemento de unión</i>. 5. Crecimiento rápido del héroe. Relación con el cuento clásico.</p>	<p>a §, Indicio El futuro héroe</p>
<p>El padre de Leopold, Theophil Kapp, es un hombre mayor, severo y de carácter amargo. Aferrado a la tradición, no prospera en su negocio que va de mal en peor. (6) Decide enviar a su hijo a estudiar comercio (7) a la Universidad de Koenigsdorf (8) y aunque a Leopold no le gusta la idea, obedece sin rechistar (9). Su padre le bendice antes de partir recomendándole: visitar a su amigo el señor Pfaff y no defraudar a sus antepasados. (10) El joven realiza su primer (10) viaje en tren. (11)</p>	<p>6. Retrato del padre: Futuro agresor. Relación con el cuento clásico donde el agresor es un agente muy próximo. 7. <i>Elemento de unión</i>: Carácter del agresor. 8. El héroe víctima es expulsado de su mundo: soledad. 9. El héroe se va de su casa: partida. 10. La bendición, elemento común al cuento clásico.</p>	<p>Agresor §, Indicio A9 ↑</p>

<p>Desde la página 6 hasta la página 9, ambas inclusive.</p>	<p><i>Elementos de unión:</i> el señor Pfaff y los antepasados familiares. 11. Desplazamiento por tierra en tren. <i>Elemento de unión:</i> primer viaje.</p>	<p>G2 §, Indicio</p>
<p>Leopold pone en su baúl algunos libros (12) y algo de indumentaria. (13) Llega cansado a Koenigsdorf. Admira los edificios del lugar (14) pero no así sus estudiantes (15) que le gastan cien mil novatadas. Está muy a disgusto en la escuela; (16) lo único que le gusta es salir los fines de semana a las afueras de la villa para hacer carreras ciclistas. (17) Entonces conoce a Gustav y Max. (18)</p>	<p>12. Libros: <i>Elemento de unión.</i> 13. Descripción del héroe. <i>Elemento de unión</i> con su cambio posterior. 14. <i>Elemento de unión</i> con el carácter del héroe. 15. Entrada en escena del agresor. 16. Situación incómoda provocada por agresiones que llevan a la partida del héroe. 17. Momento de transición: Surge el héroe-buscador que toma la iniciativa de partir. 18. Entrada en escena de los que serán sus amigos.</p>	<p>§, Indicio §, Indicio §, Indicio Agresor A B3↑ Auxiliar</p>
<p>Desde la página 10 hasta la página 12, ambas inclusive.</p> <p>Estos van subidos en un chisme movido por fuerzas invisibles. “Rugía de un modo ensordecedor y levantaba nubes de polvo y humo apestoso. (19) Pero aquel maloliente artefacto corría por lo menos a 14 Kms./h.” (20) Leopold tiene envidia. (21)</p> <p>Página 13.</p>	<p>19. Aparición en un objeto mágico que rugie, entre nubes de humo: <i>Elemento de unión</i> con el cuento clásico. 20. Objeto mágico como artefacto que irrumpe a gran velocidad: <i>Elemento de unión</i> con la idea de progreso. 21. Carencia: necesidad de un objeto mágico, un artefacto que corra a gran velocidad.</p>	<p>§, Indicio Objeto mágico §, Indicio a2</p>
<p>Gustav es de sangre azul, aficionado a la mecánica y estudiante de ingeniería. (22) Max, erudito y amante de la buena mesa, es hijo de un adinerado plantador de café y estudia humanidades. Los dos, consumados deportistas, alocados y faltos de disciplina, (23) tienen escandalizada a la ciudad: (24) van descubiertos por la calle, faltan el respeto a sus maestros (25) y son aficionados al automovilismo. (26)</p> <p>Tres primeros párrafos de la p.14.</p>	<p>22. Descripción de un futuro auxiliar: Gustav. 23. Descripción de un futuro auxiliar: Max. 24. <i>Elemento de unión</i> con los sucesos posteriores: futuros agresores. 25. <i>Elemento de unión:</i> Cuestionar a las instituciones. 26. El automovilismo, ejemplo de progreso. <i>Elemento de unión.</i></p>	<p>Auxiliar Auxiliar §, Indicio §, Indicio §, Indicio</p>
<p>Un día de noviembre Leopold recibe la triste noticia de la muerte de su padre, (27) quien le deja en una desahogada posición económica. (28) Cambia de</p>	<p>27. Donante 28. Transmisión: Le deja su fortuna.</p>	<p>Donante D</p>

<p>indumentaria (29) y con su bicicleta y un motor de esencia que se compra, construye “un caballo artificial”. (30) Con él gana en carrera a Max y Gustav. (31) Los tres se hacen amigos. (32)</p> <p>Desde el último párrafo de la página 14 hasta la página 17 incluida.</p>	<p>29. Transformación del héroe: nuevos ropajes. 30. Construcción de artefacto-objeto mágico: motocicleta. 31. Reparación de la fechoría (malestar) por medio del objeto mágico. Restauración de la carencia (anhelo de un objeto): motocicleta a gran velocidad; resultado inmediato de las acciones precedentes. 32. Reparación del mal: soledad. Como resultado directo de las acciones precedentes surgen tres amigos. La triplicación es un elemento común al cuento clásico.</p>	<p>T3 F3=Sacrificio K5=K4 K4</p>
<p>Juntos asisten al seminario de humanidades, donde estudia Max, a quien le entusiasma la geografía y la historia. (33) También es coleccionista de obras de arte: “sabía sobre ellas tanto o más que sus profesores.” (34) En el seminario, un doctor recita una lección sobre los orígenes de la escritura. (35)</p> <p>Desde la página 18 hasta la página 19, ambas inclusive.</p>	<p>33. Descripción de un héroe: Max y su afición por las humanidades. 34. <i>Elemento de unión</i>: Cuestionar a las instituciones. 35. Libros: <i>Elemento de unión</i>.</p>	<p>Héroe §, Indicio §, Indicio</p>
<p>En casa de Gustav toman el té. Este se presenta como un hombre de mundo, sofisticado e inteligente. (36) Los tres amigos hablan de avances técnicos y deportes. Nada que ver con sus compañeros de la escuela de comercio. (37) Leopold es nombrado por sus amigos, tercer socio del Automóvil Club de Koenigsdorf (38) y es invitado a sus clases de la mañana siguiente.</p> <p>Desde la página 20 hasta la página 21, ambas inclusive.</p>	<p>36. Descripción de un héroe: Gustav y sus lujos sofisticados. 37. Situación inicial de prosperidad: El deporte del automovilismo, funciona como motivación para los personajes y elemento de unión. 38. Los tres amigos constituyen un Club del Automóvil: <i>Elemento de unión</i>.</p>	<p>Héroe α §, Indicio</p>
<p>En el gabinete de ingeniería, llevados de la curiosidad, se colocan sin ser vistos (39) en un cuarto trastero (40) lleno de aparatos maravillosos, entre los que descubren un retrato. (41)</p> <p>Páginas 22 y 23.</p>	<p>39. Transgresión de la prohibición. 40. Alejamiento. Parte preparatoria común al cuento clásico. 41. <i>Motivación</i>: Aparatos maravillosos y retrato, desencadenantes de la historia.</p>	<p>γ β Mot.</p>
<p>El cuarto y el retrato pertenecen al profesor Hermann Ganswindt, hombre sumamente original: (42) formuló la grandiosa teoría de una enorme aeronave semirrígida, mayor que el arca de Noé. (43) La fiebre de volar se apodera de los estudiantes. (44)</p> <p>Los dos primeros párrafos de la página 24.</p>	<p>42. Presentación del personaje, de Hermann Ganswindt: soñador y chiflado. Futuro donante. 43. <i>Elemento de unión</i>. 44. Carencia: Necesidad de volar.</p>	<p>Héroe- Mandatario §, Indicio a</p>

<p>El profesor Ganswindt era un gran científico que no logró llevar a la práctica sus sueños. Incomprendido en su momento, fue denunciado por los habitantes de la ciudad de Koenigsdorf y encarcelado. Aunque fue absuelto, perdió su trabajo y su reconocimiento. Sumido en la pobreza junto con su familia, tuvo que destrozarse todo su trabajo y murió presa de la melancolía. (45) “La vida de Ganswindt, tenebrosa y genial, expoleó a Leopold, a Max y a Gustav: era el delirio de un nuevo deporte.” (46)</p> <p>Desde el tercer párrafo de la página 24 hasta la página 25, ambos inclusive.</p>	<p>45. Relato dentro de relato: <i>Predicción</i> del desenlace de la historia.</p> <p>46. Momento de transición: El conocimiento de ese precedente les mueve a actuar.</p>	<p>Predicción, Indicio B</p>
<p>A hurtadillas se llevan los trastos del científico y planean la construcción de la aeronave, sin contar con la opinión del catedrático. (47) Tras organizar los planes cenar juntos. Luego pronuncian un brindis-juramento en el que prometen conquistar el imperio del aire. (48) Lo graban en un cilindro gramofónico (49) para que, si fallan en el intento, “no lo borrase la muerte”. (50)</p> <p>Páginas 26 y 27.</p>	<p>47. Los héroes se plantean una tarea difícil: reconstruir el sueño del profesor Ganswindt, una aeronave con la que poder volar.</p> <p>48. Aparición del héroe. Principio de la acción. El juramento es común al cuento clásico</p> <p>49. <i>Elemento de unión:</i> Lo graban.</p> <p>50. <i>Premonición.</i></p>	<p>M</p> <p>Héroe.C</p> <p>§, Indicio Predicción</p>
<p>Gustav y Leopold intentan recomponer los planos de la máquina voladora del profesor Ganswindt. (51) Max busca en la biblioteca de la universidad antecedentes históricos. Leopold muestra un talento natural para los problemas mecánicos (52) y entre él y Gustav construyen el globo de hidrógeno. (53)</p> <p>Páginas 28 y 29.</p>	<p>51. Los héroes reciben del donante el medio que les permitirá la construcción del objeto-mágico.</p> <p>52. Cualidades del héroe.</p> <p>53. Construcción de artefacto-objeto mágico: globo de hidrógeno.</p>	<p>D</p> <p>Héroe F3</p>
<p>Bautizan el artefacto, <i>Flugapparaten</i> en la ciudad de Koenigsdorf, saludando a los transeúntes. (54) El rector de la universidad y otros funcionarios les ponen cara de perro (55) y piensan que “semejante excentricidad era más propia de saltimbanquis”. (56) Los amonestan verbalmente (57) pero Gustav, Max y Leopold sueltan lastre y se elevan. (58) El viejo fantasma del profesor Ganswindt revolotea sin duda alrededor del aparato. Seguramente se ríe. (59)</p> <p>Páginas 30 y 31.</p>	<p>54. Publicidad de la hazaña-espectáculo: futuros agresores.</p> <p>55. Agresores.</p> <p>56. Incomprensión: saltimbanquis. El héroe no es reconocido. Calificado de saltimbanqui.</p> <p>57. Combate: enfrentamiento agresores y héroes.</p> <p>58. Victoria sobre el agresor.</p> <p>59. La tarea es realizada: la aeronave del profesor Ganswindt es un hecho y su sueño de volar, compartido por los tres jóvenes, cumplido por encima de sus detractores.</p>	<p>Pu</p> <p>Agresor Qneg</p> <p>H J N</p>
<p>La nave sube, pero en el espacio aéreo pierden el control. El viento los lleva lejos y ellos se duermen. (60)</p>	<p>60. Desplazamiento por los aires.</p>	<p>G1</p>

<p>Páginas 32 y 33.</p> <p>Al despertar se encuentran a más de 700 km de distancia, en París, colgados de la torre construida tan solo hace cinco años. Sobre la ciudad evolucionan cientos de naves como la suya. El aparato de Gandswindt había sido ya inventado allí e incluso “era algo pasado de moda”. (61)</p> <p>Desde la página 34 hasta el primer párrafo de la página 36, ambos inclusive.</p>	<p>61. La carencia no es restituida. El triunfo no es tal, el sueño de ser los primeros en volar les es arrebatado.</p>	<p><i>Kneg</i></p>
<p>Bajan de la torre y desayunan. La ciudad consuela su tristeza. Es un espectáculo: los habitantes, el idioma, cafés, teatros y curiosidades como el cinetoscopio. (62)</p> <p>Desde el segundo párrafo de la página 36 hasta la página 37, ambas inclusive.</p>	<p>62. <i>Elemento de unión:</i> La ciudad, llena de espectáculos e inventos novedosos, entre la ciencia y el recreo o las ilusiones.</p>	<p>§, Indicio</p>
<p>Sin dinero (63) regresan a pie a casa (64) Por el camino piensan una mejor solución para los problemas del vuelo. (65) Los globos ya no despiertan interés. “Hay que crear un ingenio móvil,…” (66) Llegan a Koenigsdorf sucios y arrugados como vagabundos (67) El intendente de policía quiere encerrarlos en prisión y casi son expulsados del liceo (68) pero el padre de Gustav los salva. (69) Deciden irse de vacaciones al mar. (70)</p> <p>Páginas 38 y 39.</p>	<p>63. Sacrificio: Pérdida de todo el dinero invertido. 64. Retorno a casa. 65. Mediación, momento de transición: carácter científico. 66. Principio de acción 67. Nuevo retrato de los héroes: aspecto de vagabundos. 68. Los héroes son perseguidos. 69. Los héroes son auxiliados. 70. Partida.</p>	<p><i>Srf</i> ↓ <i>B</i> <i>C</i> Héroe <i>Pr</i> <i>Rs</i> ↑</p>
<p>En la galería balnearia toman baños de mar y Gustav es proclamado campeón de remo. (71) También frecuenta el Círculo Gimnástico donde hace toda clase de ejercicios, especialmente los que fortalecen brazos y hombros. (72) Max visita los famosos restaurantes del país (73) y Leopold contempla las gaviotas (74) desde su buhardilla.</p> <p>Desde la página 40 hasta la 43, ambas inclusive.</p>	<p>71. Retrato del héroe: <i>Elemento de unión: (con nº 76 plumas remeras)</i> 72. <i>Elemento de unión</i> con el siguiente invento de Gustav. 73. Retrato del héroe y <i>elemento de unión</i>:. 74. Retrato del héroe y <i>elemento de unión</i>:</p>	<p>§, Indicio §, Indicio §, Indicio §, Indicio</p>
<p>Gustav ha preparado un ornitóptero: (75) otro artefacto volador con alas inspiradas en las alas remeras de las aves. (76) Vestido de hombre-pájaro, (77) ante un nutrido público de sirvientes y veraneantes, (78) salta desde un tejado, pero se precipita en el suelo. (79) Las damas se ríen (80) de aquellas locuras. (81) Gustav, Leopold y Max toman una diligencia que les conduce hacia</p>	<p>75. Nuevo invento: Construcción de artefacto-objeto mágico: ornitóptero. 76. <i>Elemento de unión:</i> plumas remeras. 77. Transformación del héroe: nuevos ropajes. 78. Publicidad de la hazaña-espectáculo: futuros</p>	<p><i>F3</i> §, Indicio <i>F3-T3</i> <i>Pu</i></p>

<p>Koenigsdorf. (82) Se sienten humillados. (83)</p> <p>Páginas 44 y 45.</p>	<p>agresores. 79. Fracaso: carencia no reparada 80. Burlas: agresores. <i>Elemento de unión.</i> 81. Incomprensión: locuras. El héroe no es reconocido. 82. Retorno: viaje por tierra con diligencia. 83. Sacrificio: Pérdida de su popularidad.</p>	<p><i>Kneg</i> §, Indicio <i>Qneg</i></p> <p>↓ <i>Srf</i></p>
<p>Por la noche, en una posada a mitad de camino Leopold no puede dormir: el fracaso le obsesiona. (84) Sus observaciones sobre el vuelo en la gaviota (85) le llevan a comprender el error y planea un nuevo invento que permita al hombre volar por sus propios medios: un vehículo aéreo. (86) Contento, despierta a todos con sus gritos. (87)</p> <p>Páginas 46 y 47.</p>	<p>84. Carencia: El héroe necesita cumplir su sueño de volar y el reconocimiento asociado al logro. 85. <i>Elemento de unión.</i>: Enlace con la secuencia anterior y la siguiente a través de la figura <i>gaviota</i>. 86. Mediación, momento de transición: carácter científico. Reconocimiento del error y espíritu de superación, carácter luchador. 87. Principio de la acción del héroe-buscador: planteamiento del nuevo proyecto y publicidad de la idea. Construcción de un artefacto aéreo.</p>	<p><i>a</i> §, Indicio <i>B</i> <i>C</i></p>
<p>Gustav alquila un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf, donde los tres amigos continúan con sus experimentos. (88) Leopold tiene más éxito. Construye varios modelos científicos inspirados en gaviotas y propulsados con un motor. (89)</p> <p>Páginas 48 y 49.</p>	<p>88. Entrada en escena, amigo que le ayuda en su empresa al héroe. La partida queda implícita. 89. Elementos de unión con secuencia anterior: gaviotas.</p>	<p>↑ §, Indicio.</p>
<p>Fabrican su primer prototipo: Drachenvogel. (90) La gente presencia (91) las extravagancias de los jóvenes. (92) El engendro, muy artístico, (93) se mueve, pero no se eleva. (94) Les cuesta 7000 marcos. (95)</p> <p>Páginas 50 y 51.</p>	<p>90. Nuevo invento: Construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 1, Drachenvogel. 91. Publicidad de la hazaña: futuros agresores. 92. Incomprensión: extravagancia. El héroe no es reconocido 93. Elementos de unión: Calificativo negativo/positivo no científico, panzudo y artístico. 94. Fracaso: Carencia no reparada. 95. Sacrificio: pérdida de dinero.</p>	<p><i>F3</i> <i>Publicidad</i> <i>Qneg</i> §, Indicio. <i>Kneg</i> <i>Sacrificio</i></p>

<p>Nuevamente Leopold comprende el error (96) y planea su arreglo. (97) Gustav le pregunta si es posible y este asegura que sí: “los pájaros son más pesados que el aire, y sin embargo vuelan. El modelo nº 1 fue solo un ensayo”. (98) A las pocas semanas tienen construido el nº 2: le Perroquet. (99) Aunque imponente, (100) cae hecho trizas. (101) En Koenigsdorf hay burlas a granel. (102) Dicen que más les valdría gastar mejor su dinero; y Gustav se queja porque Leopold ha roto las persianas y los visillos del palacete (103) para montar aquel estúpido loro. (104)</p> <p>Páginas 52 y 53.</p>	<p>96. Mediación, momento de transición: carácter científico. Reconocimiento del error y espíritu de superación, carácter luchador. 97. Principio de la acción del héroe-buscador: planteamiento del nuevo proyecto y publicidad de la idea. 98. Diálogo, elemento de unión: carácter científico que enlaza con la secuencia anterior. El anterior no es un error sino una prueba del siguiente. 99. Nuevo invento: Construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 2, le Perroquet. 100. Calificativo positivo no científico: imponente. 101. Fracaso: Carencia no reparada. 102. Se sobreentiende la publicidad de la hazaña: burlas de los agresores. 103. Sacrificio: Destrozo del palacio. 104. Incomprensión: estupidez. El héroe no es reconocido</p>	<p>B</p> <p>C</p> <p>§, Indicio.</p> <p>F3</p> <p>Kneg Publicidad</p> <p>Sacrificio Qneg</p>
<p>Llega de visita la prima de Gustav: princesa Thyra (105) Lleva sombreros enormes y su porte es distinguido como el de su primo. (106) Gustav, más atento a su prima, (107) no se fija casi en el siguiente prototipo que Max y Leopold construyen. Ellos dos no se desaniman (108), “...; la ciencia se compone de errores que, a su vez, son los pasos para llegar a la verdad.” (109) El nuevo invento funciona con la maquinaria de gasolina que Leopold ha sacado de su propia motocicleta. (110) El alegre aparato, modelo nº3: Junggans, ya construido (111) se levanta dos palmos de la tierra, con Leopold como piloto, durante 50 metros. Luego capota de morro en un parterre. (112) No se pudo hacer más; pero era la primera vez en la historia que una máquina más pesada que el aire se eleva por su propia fuerza con un hombre a bordo. (113)</p> <p>Páginas 54 y 55.</p>	<p>105. Entra en escena la princesa. 106. Descripción de la princesa 107. Carencia de una novia. 108. Reaparecen en escena el héroe y el auxiliar. Carácter científico. 109. El principio de la acción implícito. Elemento de unión entre secuencias: Los anteriores inventos no son errores sino pasos hacia los siguientes. 110. Sacrificio: Destrozo de invento anterior. 111. Nuevo artefacto-objeto mágico: el modelo nº3, Junggans. Calificativo positivo no científico: alegre. Elemento de unión: 112. Fracaso: Carencia no reparada. 113. Publicidad o espectadores de la hazaña: el</p>	<p>a1</p> <p>B</p> <p>C</p> <p>Sacrificio F3</p> <p>§, Indicio. Kneg Publicidad=Q</p>

	narrador contraría el aparente fracaso, pequeño reconocimiento del héroe.	
<p>Leopold le pide el motor de su automóvil a Gustav para probar de nuevo con más potencia. (114) Pero Gustav se lo niega pues lo necesita para pasear a su prima, (115) quien menosprecia el nuevo aparato como una locura de juventud: (116) “apto para dar saltos en el aire”. (117)</p> <p>Los tres primeros párrafos de la página 56.</p>	<p>114. Principio de la acción del héroe-buscador: planteamiento del nuevo proyecto y publicidad de la idea.</p> <p>115. El anterior auxiliar rechaza la petición del protagonista.</p> <p>116. Incomprensión: locura. El héroe no es reconocido</p> <p>117. Calificativo positivo no científico: circense. Elemento de unión.</p>	<p>C</p> <p>Qneg</p> <p>§, Indicio.</p>
<p>Entretanto, los vecinos de Koenigsdorf y sus autoridades civiles y militares, (118) alarmados y recelosos de las actividades de los tres jóvenes, (119) prohíben a estos continuar con sus actividades. (120) A causa del escándalo son expulsados de la universidad. (121) Gustav contrae matrimonio con su prima. (122) Max y Leopold se quedan solos. (123)</p> <p>Tres últimos párrafos de la página 56 y página 57.</p>	<p>118. Agresores.</p> <p>119. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.</p> <p>120. Agresión: Impedir realizar su sueño.</p> <p>121. Agresión: Expulsión.</p> <p>122. Matrimonio.</p> <p>123. Desaparece uno de los auxiliares.</p>	<p>ξ</p> <p>A</p> <p>A9</p> <p>Wº</p>
<p>Leopold reúne sus ahorros y convence a Max (124) para que le acompañe al campo y allí poder seguir trabajando con sus inventos. (125) En su conversación, Leopold recuerda el pequeño triunfo anterior y reconoce los errores, animando al amigo a una nueva empresa. (126)</p> <p>Páginas 58 y 59.</p>	<p>124. Transición: Publicidad de las intenciones. Carácter de superación y luchador.</p> <p>125. Principio de la acción.</p> <p>126. Diálogo: carácter científico que enlaza con la secuencia anterior y las siguientes. Los anteriores prototipos no son errores sino pasos hacia los siguientes. <i>Elemento de unión.</i></p>	<p>B</p> <p>C</p> <p>§, Indicio.</p>
<p>Ya en el campo comienzan su nueva empresa. (127) Una vez más, los habitantes del lugar y sus autoridades, alertados por el ruido y recelosos de lo que hacen se presentan en la casa. (128) Cuando Max y Leopold les explican sus propósitos se echan a reír. (129) Pero al enterarse de que con el nuevo invento se podría viajar mejor y más deprisa, fruncen el ceño y no los miran con buenos ojos, calificándolo de máquina de locos. (130)</p>	<p>127. La partida se sobreentiende.</p> <p>128. Aparición en escena de los futuros agresores.</p> <p>129. Publicidad de la hazaña: burlas de los agresores.</p> <p>130. Incomprensión: máquina de locos. El héroe no es reconocido</p>	<p>↑</p> <p>Publicidad</p> <p>Qneg</p>

<p>Páginas 60 y 61.</p> <p>Un día reciben la visita de un muchacho del pueblo, Oskar, (131) el hijo del herrero al que le falta una pierna (132) y Leopold se gana su confianza. Oskar bebe un vaso de agua y curiosear el taller mientras hablan (133) sobre el nuevo artefacto, llamado Uhu, que construyen Max y Leopold. (134)</p>	<p>131. Aparición del futuro auxiliar. 132. Descripción del auxiliar. 133. Diálogo: Elemento de unión. 134. Nuevo invento: Construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 4, Uhu.</p>	<p>§, Indicio. F3</p>
<p>Páginas 62 y 63.</p> <p>En el vuelo de prueba, el modelo nº 4 estalla y se estrella cerca del pueblo, provocando el pánico de sus habitantes que destruyen lo que quedaba de él. (135) “Entusiasmo de mejor causa” dijo Gustav. A Thyra se le había estropeado su sombrero, y Max se desentendió de nuevas experiencias. (136) Ahora sí que estaba sólo Leopold. (137)</p>	<p>135. Fracaso: Carencia no reparada. 136. Sacrificio: Amistad. 137. Carencia: Pérdida de amigos y soledad.</p>	<p>Kneg Sacrificio a1</p>
<p>Páginas 64 y 65.</p> <p>Leopold, optimista y lleno de coraje, (138) comunica su ilusión a Oskar. (139) Mudan el taller a otro granero más alejado (140) acompañado de Oskar, quien le ayuda en secreto (141) y entre los dos, durante cinco meses, trabajan corrigiendo errores. Leopold da con el exacto grado de curvatura de las alas. (142) Consiguen construir el modelo nº 5: El Schwalbe. (143) Una maravilla prometedor (144) que había dejado a Leopold sin blanca. (145) Admiran el invento y Oskar le pide a Leopold que lo lleve con él, (146) pero este no le responde.</p> <p>Páginas 66 y 67.</p>	<p>138. Momento de transición. Retrato del héroe nuevamente. 139. Principio de la acción del héroe-buscador: nuevo proyecto. 140. Partida. 141. Intervención del auxiliar. 142. Construcción del nuevo invento. Reconocimiento del error y espíritu de superación, carácter luchador. Carácter científico. Elemento de unión. 143. Nuevo artefacto-objeto mágico: el modelo nº 5, el Schwalbe. 144. Calificativo positivo no científico: maravilla prometedor. Elemento de unión. 145. Sacrificio: pérdida de su fortuna. 146. Carencia reparada: amistad. Como resultado directo de las acciones precedentes surgen dos amigos.</p>	<p>B C ↑ Auxiliar §, Indicio. F3 §, Indicio. Sacrificio K4</p>
<p>El niño se va a casa. (147)</p> <p>Primer párrafo de la página 68.</p>	<p>147. Separación</p>	<p><</p>

<p>Final 1. Lo que imagina el narrador de la noche anterior: Esa noche Leopold empuja su avión fuera del granero, despega, asciende en el cielo frío (148): contempla la luz del alba desde lo alto y desaparece tras una nube. (149)</p> <p>Desde el segundo párrafo de la página 68 hasta la página 69, ambos inclusive.</p>	<p>148. Desplazamiento en el espacio por los aires. 149. La carencia es colmada: el sueño del héroe es cumplido como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico. El héroe es reconocido como tal.</p>	<p>G1 K 4-5-Q</p>
<p>Lo que conoce el narrador: Cuando Oskar vuelve al taller está abandonado: ni Leopold ni el nº 5 están allí.</p>		
<p>Final 2. Lo que imaginan los agresores: Los del pueblo dicen que esa noche se marchó (150) desanimado. (151) Leopold nunca más volvió a ser visto.</p> <p>Página 70.</p>	<p>150. Abandono y desaparición del héroe. 151. Fracaso: Carencia no reparada. El héroe no es reconocido.</p>	<p>K neg-Qneg</p>
<p>Final 3. Lo que imagina el narrador de la noche anterior: ¿Habrà caído al mar o está volando por el cielo?</p> <p>Página 72.</p>		

Si aislamos todas las funciones de este relato se obtiene el siguiente esquema:

S I: $\alpha \{ a$
 $A-9 \} \uparrow G2 \dots\dots\dots$

S II: $A B3 \uparrow$
 $\} D T3 F3=Sacri K5= K4$
 S III: $a2$

S I: $K4$

S IV: $B M C D F3 Pub Qneg H J N G1 Kneg Sacri \downarrow \dots Pr Rs$

: $\alpha \gamma \beta a$

S V: $B C \dots\dots\dots \uparrow F3-T3 Pub Kneg Qneg \downarrow Sacri$

S VI:

$a B C \uparrow F3 Pub Qneg Kneg Sacri$
 $B C F3 Kneg Pub Sacri Qneg$

S VII:

$a1 \dots\dots\dots$

S VI:

$B C Sacri F3 Kneg Publ=Q$
 $C Qneg$

S VIII:

$\xi A A9$

S VII:

W^o

S VI:

$B C \uparrow Pub Qneg F3 Kneg Sacri$

S IX:

$a1$

S VI:

$B C \uparrow D F3 Sacri$

S IX:

$K4$

S VI:

$G1 K 4-5-Q$

S VIII:

$<$

S VI. BIS:

$K neg-Qneg$

II. Seguidamente, mostramos una síntesis del contenido del cuento en frases cortas, repartidas según las respectivas secuencias, incluyendo únicamente las funciones principales.

PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA SECUENCIA:

La primera secuencia inicia el relato y, sin embargo, su última función se encuentra tras el final de la tercera. Intercaladas en esta primera se desarrollan la segunda y la tercera secuencia que, a su vez, aparecen fusionadas en un final común.

S. I. Un niño vive con su padre (α). El niño, Leopold, crece rápidamente y se siente solo (carencia: soledad, **a**). Es expulsado por su padre (fechoría: expulsión **A9**) y el héroe-víctima parte de su casa (\uparrow) y se va en tren a otra ciudad (desplazamiento por tierra, **G2**). En la ciudad conoce a Gustav y Max comenzando entre ellos una fuerte amistad (reparación de la fechoría y la carencia, soledad, como resultado de las acciones precedentes, **K4**).

S. II. Leopold sufre la agresión por parte de los estudiantes (**A**) y este decide partir a las afueras de la villa a pasear en bicicleta (el héroe tiene la iniciativa de partir **B3**). Allí ve a Gustav y Max.

S. III. Leopold siente envidia del artefacto que conducen (carencia de una rareza, **a2**)

S. II y III. El padre de Leopold muere y le deja su fortuna (**D**). A raíz de ello, él cambia de aspecto (transformación del héroe: nuevos ropajes, **T3**) y con el dinero y su bicicleta construye una motocicleta (construcción de artefacto-objeto mágico: motocicleta, **F3=Sacrificio**). Con ella gana en carrera a Max y Gustav (Reparación de la fechoría (malestar) por medio del objeto mágico, **K5**. Restauración de la carencia (anhelo de un objeto): motocicleta a gran velocidad; resultado inmediato de las acciones precedentes, **K4**).

CUARTA Y QUINTA SECUENCIA:

Estas secuencias parten de una situación inicial común y de la misma carencia, sin embargo, no se suceden inmediatamente. El comienzo de la quinta se intercala antes de finalizar la anterior y continuará hasta dar inicio a la siguiente.

Situación inicial: Situación inicial de prosperidad (α) en la que los tres amigos comparten su afición por los avances técnicos y los deportes: el automovilismo fusiona ambos aspectos funcionando como elemento de unión.

A escondidas (transgresión de la prohibición, γ) entran en un cuarto trastero (alejamiento, β) lleno de aparatos maravillosos, entre los que descubren el retrato del profesor Hermann Ganswindt.

S. IV: En esta secuencia, el precedente de ese personaje contagia a los estudiantes la fiebre de volar (carencia: necesidad de volar, **a**) y a su vez les mueve a actuar (momento de transición, **B**): se planean la construcción de la aeronave (tarea difícil: reconstruir el sueño del profesor Ganswindt, **M**) y juntos prometen conquistar el imperio del aire (principio de la acción, **C**). Para su empresa cuentan con los planos de la máquina voladora del profesor Ganswindt (reciben el medio que les permitirá acceder al objeto-mágico, **D**) y construyen el globo de hidrógeno (construcción del artefacto-objeto mágico: **F3**). Los jóvenes hacen público su invento en la ciudad de Koenigsdorf (publicidad de la hazaña-espectáculo, **Publicidad**) donde los representantes del orden, el rector de la universidad y otros funcionarios, lejos de reconocer su hazaña (el héroe no es reconocido, **Qneg**) les increpan (combate agresores y héroes, **H**). Los muchachos resultan victoriosos (victoria sobre el agresor, **J**) y la aeronave se eleva volando por el cielo (la tarea difícil es realizada: la aeronave del profesor Ganswindt es un hecho y su sueño de volar cumplido, **N**).

Sin embargo, arriba pierden el control y el viento los lleva lejos (desplazamiento por los aires, **G1**). Despiertan en París, donde cientos de naves como la suya surcan el cielo. El aparato de Gandwindt “era algo pasado de moda” y el sueño de ser los primeros en volar les es arrebatado (la carencia no es restituida, **Kneg**). Sin dinero (pérdida de la inversión, **Sacrificio**) regresan a pie a casa (retorno a casa, **↓**). El intendente de policía quiere encerrarlos en prisión y casi son expulsados del liceo (los héroes son perseguidos, **Pr**) pero el padre de Gustav los salva (los héroes son auxiliados, **Rs**).

S. V: Esta secuencia da continuidad a la misma situación inicial y su origen es común al de la cuarta (carencia: necesidad de volar, **a**) En el camino de regreso desde París, los tres jóvenes piensan una mejor solución para los problemas del vuelo (mediación, momento de transición: **B**) y la construcción de un nuevo ingenio (principio de acción, **C**). Desde Koenigsdorf deciden viajar al mar de vacaciones (partida, **↑**).

Allí, Gustav prepara un nuevo artefacto, el ornitóptero, y vestido de hombre-pájaro (construcción de artefacto-objeto mágico y transformación del héroe: nuevos ropajes, **F3-T3**), ante un público de sirvientes y veraneantes (publicidad de la hazaña-espectáculo, **Publicidad**), salta desde un tejado y se precipita contra el suelo (carencia no reparada, **Kneg**). Se burlan de los tres jóvenes (los héroes no son reconocidos, **Qneg**) que toman una diligencia hacia Koenigsdorf (Retorno: viaje por tierra, **↓**) sintiéndose humillados (pérdida de su popularidad, **Sacrificio**).

SEXTA SECUENCIA:

La sexta es la secuencia más extensa de las nueve, el núcleo del relato que continuará hasta su término dando fin a la historia. Partiendo de la misma carencia se repiten, en parecido orden, similares funciones. En esta secuencia se intercalan además los comienzos de otras tres secuencias breves. Dos de ellas terminan antes que la sexta y la otra se plantea como un final alternativo a esta.

En la posada, de camino a Koenigsdorf, Leopold no puede dormir obsesionado por el fracaso (carencia: cumplir el sueño de volar y el reconocimiento asociado al mismo, **a**).

1. El héroe planea un nuevo invento, un vehículo aéreo que permita al hombre volar por sus propios medios, (mediación, **B**) y despierta a sus dos compañeros para comunicarles su entusiasmo (Principio de la acción del héroe-buscador: **C**).

Gustav alquila un palacete en Koenigsdorf (partida implícita, ↑) donde los tres amigos fabrican su primer prototipo: Drachenvogel (construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 1, F3). La gente presencia (**Publicidad**) lo que consideran una extravagancia de los jóvenes (el héroe no es reconocido, Qneg). Estos no consiguen elevarlo (carencia no reparada, Kneg) y pierden su inversión económica (pérdida de dinero, Sacrificio).

2. Leopold comprende el error (mediación, momento de transición, B) y planea un nuevo proyecto (principio de la acción del héroe-buscador, C). Construyen le Perroquet (construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 2, F3) que cae hecho trizas (carencia no reparada, Kneg). En Koenigsdorf se burlan de ellos (se sobreentiende **Publicidad**). Los ciudadanos recriminan la mala inversión de su dinero y Gustav a Leopold el haber roto las persianas y los visillos del palacete para la construcción (pérdida económica, Sacrificio) de aquel «estúpido» invento (el héroe no es reconocido, Qneg).
3. Max y Leopold no se desaniman (mediación, B) y vuelven a intentarlo (principio de la acción del héroe-buscador, C). Para construir el siguiente prototipo, Leopold utiliza la maquinaria de gasolina que saca de su propia motocicleta (destrazo de invento anterior, Sacrificio). El nuevo aparato, Jungans (construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 3, F3), se levanta dos palmos de la tierra con Leopold como piloto, pero se choca contra el suelo (carencia no reparada, Kneg). Tan solo el narrador, que parece presenciar la hazaña, reconoce su heroicidad (el héroe es reconocido, **Publicidad=Q**).
4. Leopold le pide a Gustav el motor de su automóvil para probar de nuevo (principio de la acción del héroe-buscador, C) pero éste se lo niega. El nuevo proyecto es menospreciado y tachado de locura (el héroe no es reconocido, Qneg).
5. Una vez más, Leopold convence a Max (mediación, momento de transición, B) para seguir trabajando en sus inventos (principio de la acción, C). En el campo (se sobreentiende a partida, ↑) comienzan su nueva empresa. Les visitan los habitantes del lugar y sus autoridades (**Publicidad**) alertados y recelosos de lo que hacen (el héroe no es reconocido, Qneg). En el vuelo de prueba, el nuevo artefacto, llamado Uhu, (construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 4, F3) estalla y se estrella cerca del pueblo (carencia no reparada, Kneg). Sus habitantes, llevados por el pánico, destruyen lo que queda de él y Leopold queda solo pues Max y Leopold se desentienden de nuevas experiencias (pérdida de la amistad, Sacrificio).
6. Leopold insiste nuevamente (mediación, momento de transición, B) y transmite a un joven muchacho, Oskar, su optimismo (principio de la acción, C). En un lugar más alejado (partida, ↑), con la ayuda del muchacho, construyen el Schwalbe (construcción de artefacto-objeto mágico: el modelo nº 5, F3) donde Leopold invierte su último capital (perdida de su fortuna, Sacrificio).

El niño se va a casa (separación, <) y, esa noche, Leopold despegua su último invento. Ascende al cielo (desplazamiento en el espacio por los aires, G1) y desaparece tras una nube (la carencia es colmada: el sueño del héroe es cumplido como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico. K 4-5 El héroe es reconocido como tal por el narrador, Q).

SEXTA BIS. SECUENCIA:

Aparece como un final alternativo y opuesto al de la sexta.

La noche en que Leopold se separó de Oskar (separación, <) abandonó desanimado su sueño (carencia no reparada, **K neg**). El héroe no es reconocido, **Qneg**).

SÉPTIMA SECUENCIA:

Esta breve secuencia, intercalada en la sexta, comienza en el paso del segundo al tercer grupo de funciones repetidas y finaliza antes de dar comienzo el quinto grupo.

Llega de visita la princesa Thyra, prima de Gustav. Este abandona el interés por la aeronáutica y lo reemplaza por el amor hacia su prima (carencia de una novia, **a1**). Ambos contraen matrimonio (matrimonio, **W°**).

OCTAVA SECUENCIA:

Su comienzo se incluye dentro de la sexta y sexta bis secuencia presentando un final común a éstas.

Los vecinos de Koenigsdorf y sus autoridades civiles y militares, recelosos de las actividades de los tres jóvenes (el agresor recibe informaciones sobre su víctima, **ξ**), prohíben a estos continuar con sus actividades (agresión: impedir realizar su sueño, **A**). Son expulsados de la universidad (agresión: expulsión, **A9**).

Las acciones de desconfianza de los ciudadanos personifican la mentalidad que, ante los avances y el progreso, y frente a lo desconocido, reacciona de forma temerosa. “En los primeros días, los profetas del poder aéreo fueron a menudo acusados de exagerar el asunto. Sufrieron el desprecio y el ridículo,”¹

NOVENA SECUENCIA:

Otra breve secuencia, de tan solo dos funciones también intercaladas en la sexta: al comienzo y al término del sexto grupo de funciones repetidas.

Tras la puesta en marcha del cuarto prototipo Gustav y Max abandonan las empresas comunes con Leopold y éste queda solo (carencia de amigos y soledad, **a1**). Al finalizar la construcción del quinto prototipo, Oskar le pide a Leopold que lo lleve con él (carencia reparada como resultado de las acciones precedentes: amistad, **K4**).

¹ SAUNDBY, Sir Robert: *Años heroicos de la aviación. El logro de un viejo sueño*. Barcelona: Nauta, 1971.p. 121.

II. Aplicación simplificada del método de Bremond a la historia de *Leopold, la conquista del aire*:

Como en Bremond, el signo = empleado se utiliza cuando el mismo acontecimiento cumple a la vez, en la perspectiva de un mismo rol, dos funciones distintas.

S. I. II. Y III.:

Soledad de Leopold niño

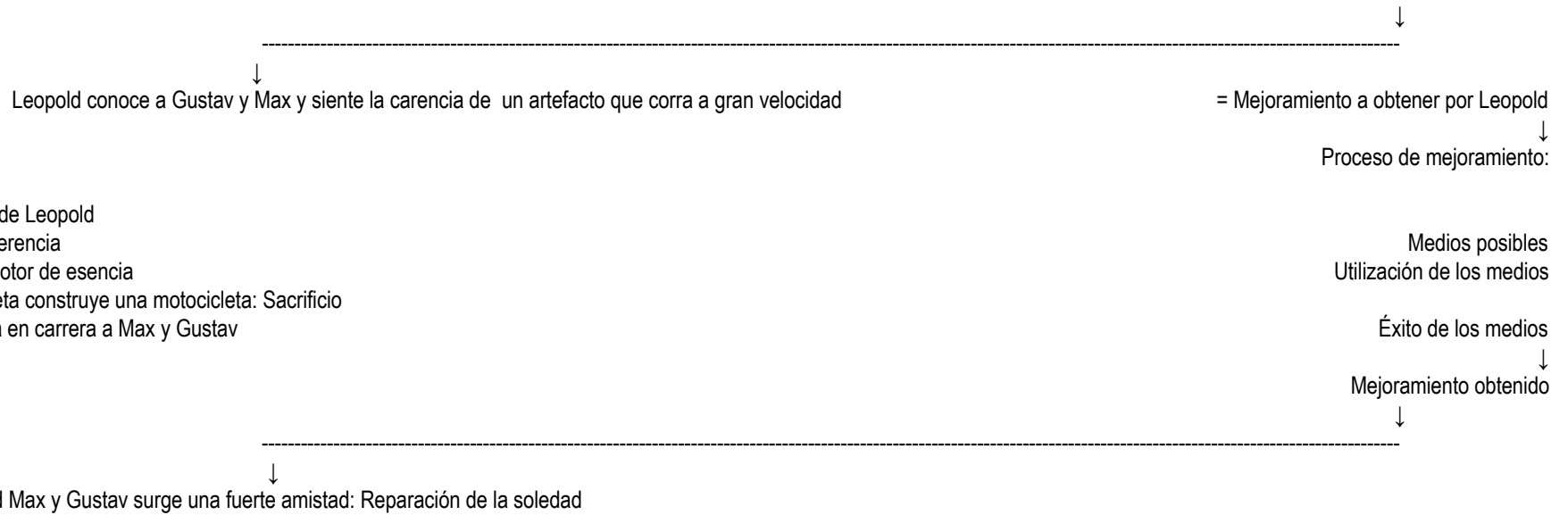
= Mejoramiento a obtener por Leopold
↓
Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Proceso de degradación
↓
Degradación producida
↓

↓
Leopold es expulsado por su padre

= Mejoramiento a obtener por Leopold
↓
Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Proceso de degradación
↓
Degradación producida
↓

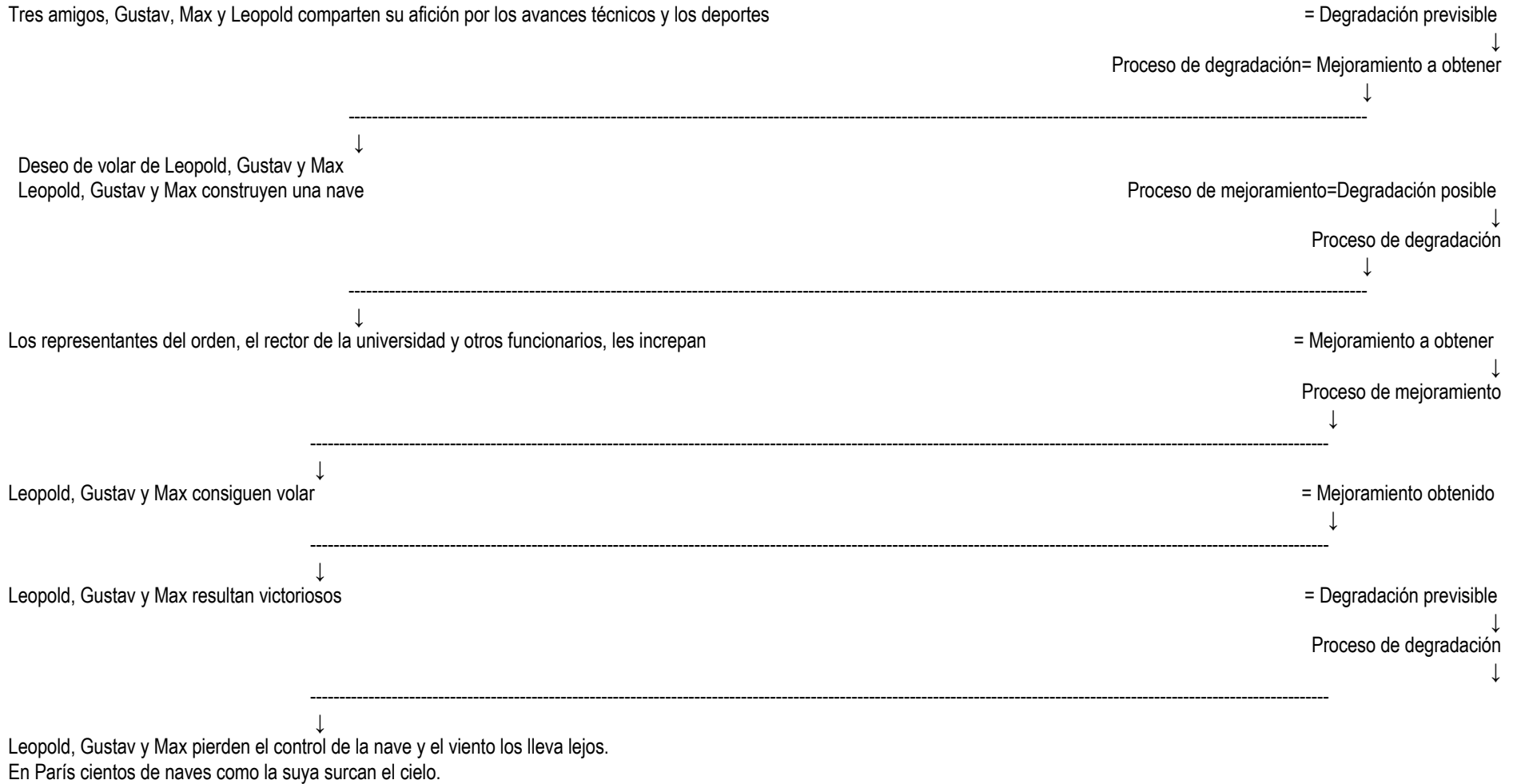
↓
Leopold sufre la agresión por parte de los estudiantes

= Mejoramiento a obtener por Leopold
↓
Proceso de degradación
↓
Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Degradación producida



S. IV Y V.:

Tres amigos, Gustav, Max y Leopold comparten su afición por los avances técnicos y los deportes



Leopold, Gustav y Max pierden su triunfo.
Regresan a casa sin dinero: Sacrificio

= Mejoramiento a obtener
↓
Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Proceso de degradación
↓

↓

Leopold, Gustav y Max son perseguidos
El padre de Gustav la salva del arresto

= Degradación evitada

S. V.:

Tres amigos, Gustav, Max y Leopold comparten su afición por los avances técnicos y los deportes

= Degradación previsible
↓
Proceso de degradación= Mejoramiento a obtener
↓

↓

Deseo de volar de Leopold, Gustav y Max
Leopold, Gustav y Max planean un nuevo ingenio

Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Proceso de degradación
↓

↓

El ingenio no funciona y Gustav se precipita contra el suelo
Pérdida de popularidad: Sacrificio
El público se burla de Leopold, Gustav y Max

= Degradación producida

S. VI. VII. VIII Y IX:

Deseo de volar y de reconocimiento de Leopold

= Mejoramiento a obtener por Leopold
↓
Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Proceso de degradación
↓

↓
Leopold planea el modelo n° 1
Consigue la ayuda de Gustav y Max

Medios posibles
↓
Fracaso de los medios
↓

↓
El primer prototipo no funciona

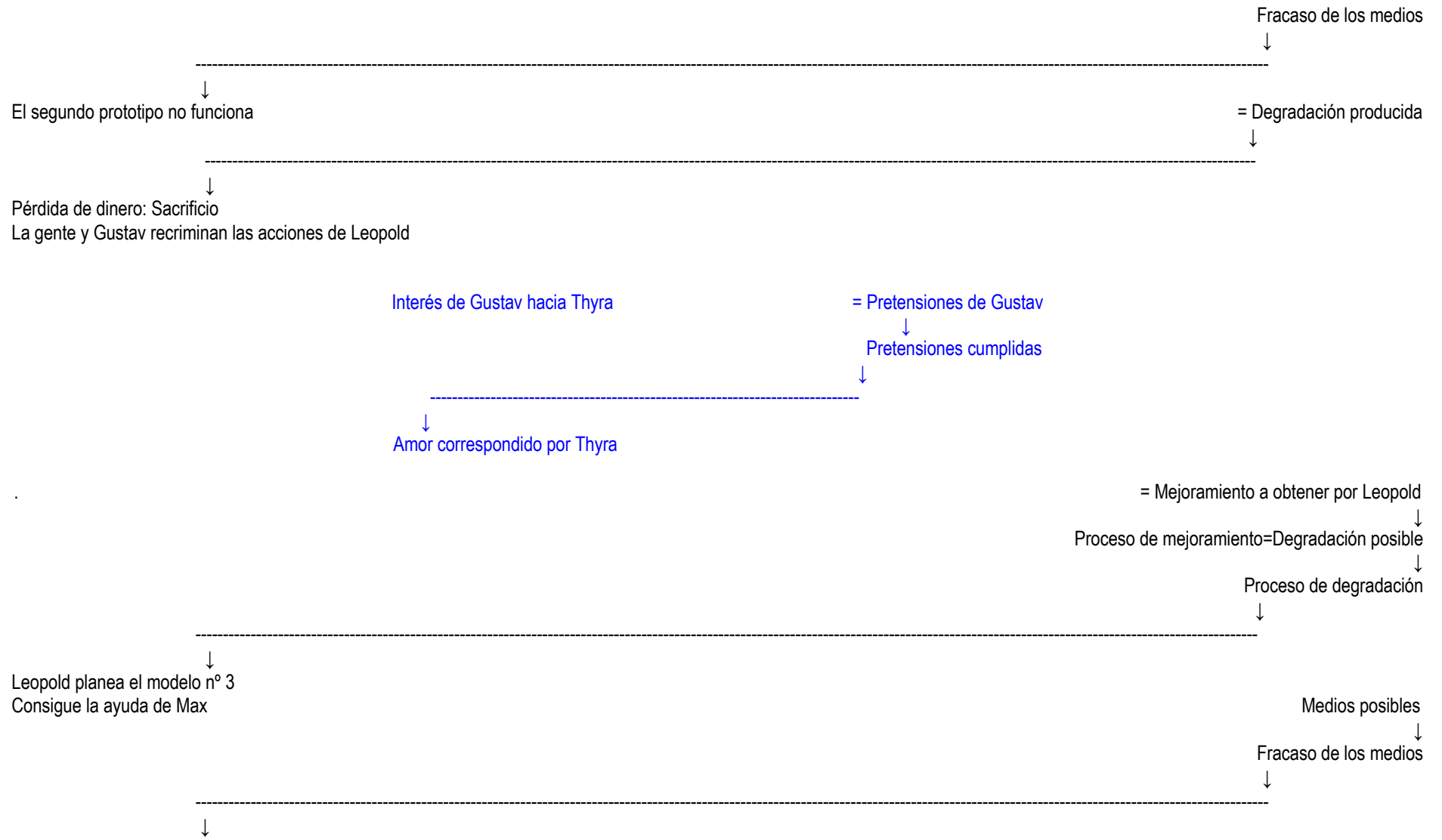
= Degradación producida
↓

↓
Pérdida de dinero: Sacrificio
La gente menosprecia a Leopold.

= Mejoramiento a obtener por Leopold
↓
Proceso de mejoramiento=Degradación posible
↓
Proceso de degradación
↓

↓
Leopold planea el modelo n° 2
Consigue la ayuda de Gustav y Max

Medios posibles
↓



El tercer prototipo no funciona

= Degradación producida



Utiliza el motor de su motocicleta en el prototipo: Sacrificio
No es reconocida su hazaña

Los vecinos de Koenigsdor recelan de Leopold, Gustav y Max

= Adversario a eliminar

Proceso de eliminación

Adversario eliminado

Leopold, Gustav y Max son expulsados

= Mejoramiento a obtener por Leopold
Proceso de mejoramiento=Degradación posible

Proceso de degradación

Leopold planea el modelo n° 4
Gustav le niega su ayuda
Consigue la ayuda de Max

Medios posibles

Fracaso de los medios

El cuarto prototipo no funciona

= Degradación producida



↓
Sus amigos Max y Gustav abandonan a Leopold: Sacrificio
Queda solo y sin ser reconocido

= Mejoramiento a obtener por Leopold

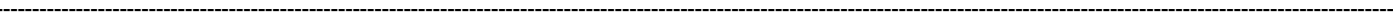
↓
Proceso de mejoramiento



↓
Leopold planea el modelo nº 5
Invierte el resto de su fortuna: Sacrificio
Consigue la ayuda de Oskar

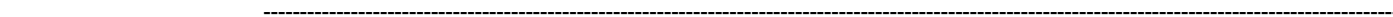
Medios posibles

↓
Éxito de los medios



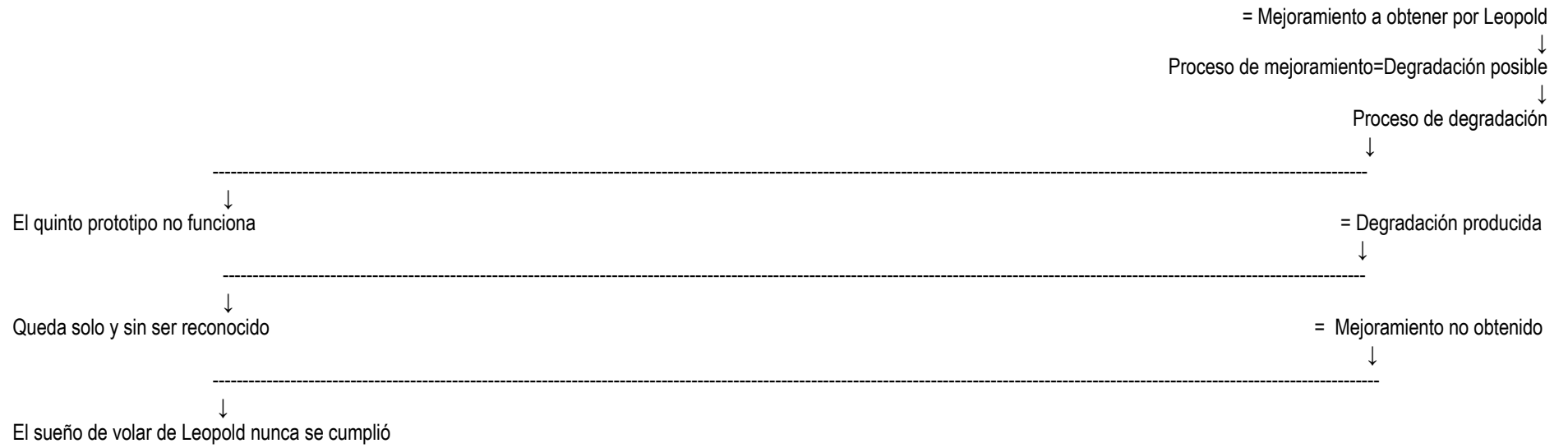
↓
El quinto prototipo funciona

= Mejoramiento obtenido



↓
El sueño de volar de Leopold se cumple y su hazaña es reconocida por su joven amigo Oskar.

S. VI. BIS:



ANEXO II AL APARTADO 8.1.2.A. Desarrollo del análisis descriptivo y detallado del reparto de las funciones y la sintaxis de los personajes

APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS A *Leopold. La conquista del aire*

8.1. Análisis narrativo del relato como historia

8.1.2. Análisis e interpretación de la sintaxis de los personajes

8.1.2.A. DESARROLLO DEL ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y DETALLADO DEL REPARTO DE LAS FUNCIONES Y DE LA SINTAXIS DE LOS PERSONAJES

A continuación, tal y como se expuso en el punto 1º del apartado 7.2.2.2.A. sobre el proceso analítico, procedemos a desarrollar el ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y DETALLADO DEL REPARTO DE LAS FUNCIONES entre las diferentes figuras arquetípicas: Adaptación del modelo de Propp.

I. Siguiendo el modelo de Propp en el estudio de los personajes procedemos a determinar la clase de funciones que asume cada «tipo» de personaje:

PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA SECUENCIA

HEROE:

LEOPOLD

Funciones del héroe:

Secuencia I: Partida del héroe-víctima (↑). Desplazamiento por tierra en tren G2

Secuencia II: Momento de transición donde el héroe-buscador decide partir y partida (B3↑),

Secuencias II y III: Transformación del héroe con nuevos ropajes (T3), un objeto mágico es fabricado y puesto a disposición del héroe incluyendo un sacrificio (F3=Sacrificio-Srf).

En la situación inicial de la primera secuencia (α) aparece el retrato de su infancia, junto con la definición espacio-temporal y la composición de la familia. Es una situación de prosperidad muy favorable para el héroe, donde se incluyen algunos atributos que funcionan como elementos de unión con la trama posterior: carácter intrépido y afición a los artefactos voladores.

P. 2: Leopold vivía en una pequeña ciudad. Su padre tenía una modesta fábrica de galletas, las Kaiserbiscuits. Leopold se las comía, se subía a los árboles y volaba cometas.

Inmediatamente se transforma en una situación hostil (a). De forma semejante sus atributos cambian sustancialmente: aparece como un joven solitario junto a elementos auxiliares (libros) que le ayudan a pasar estos momentos:

P. 3: Durante el invierno hacía tanto frío que parecía que la casa entera estuviese dentro de un sorbete. ...

P. 4: Corrientes de aire helado recorrían los oscuros aposentos, y Leopold hojeaba algún libro paseándose inquieto por el caserón. Así, año tras año, fue creciendo sin darse cuenta.

En el nudo de la intriga de esta primera secuencia es enviado por su padre a estudiar comercio a la Universidad de Koenigsdorf y se acompaña nuevamente de los libros. El héroe-víctima expulsado de su casa se muestra como un personaje austero y poco experimentado, herencia del progenitor. Estas cualidades suponen elementos de unión con la posterior transformación del héroe:

p. 7: Leopold puso en su baúl de mimbre algunos libros, su chistera, media docena de corbatas negras y dos blancas, una levita de su padre y algunas cosas más. Nunca había viajado en tren.

Parte de su casa (\uparrow) y ya en la ciudad se presenta como un personaje sensible a la belleza. Allí se transforma en el héroe-buscador de la segunda secuencia, que, nuevamente en un entorno hostil y voluntariamente, parte a las afueras de la villa ($B3\uparrow$) para hacer carreras ciclistas.

p. 11: ... Leopold estaba muy a disgusto en la escuela; lo único que le gustaba era salir los fines de semana a las afueras de la villa para hacer carreras ciclistas.

Contrario a su entorno y al carácter de su padre, se muestra como un gran admirador de los avances y los primeros automóviles, que provocan el arranque de la tercera secuencia ($a2$) al contemplar a Gustav y Max subidos en su máquina:

p. 12: Leopold tuvo envidia.

Llevado por el ejemplo de Max y Gustav, el héroe lleva a cabo su propia transformación ($T3$)

P.15: Lo primero que hizo Leopold fue comprarse un sombrero panamá de fina paja trenzada y tirar sus viejas pecheras acartulinadas. En vida de su padre jamás se hubiera atrevido a vestir así.

El esfuerzo del héroe culmina con la construcción de un artefacto-objeto mágico: motocicleta (**F3**). Para ello el héroe invierte algo muy preciado para él: su bicicleta (**Sacrificio-Srf**).

P. 15: También compró un motor de esencia como el de Max y Gustav, y lo montó en su bicicleta construyéndose un caballo artificial, una tosca “máquina de viajar” que llamó motocicleta. La arrancó, detonó el motor, y trepidando velozmente a la carrera, les ganó.

AGRESORES:

THEOPHIL KAPP

Funciones del agresor:

Secuencia I: Fechoría por expulsión (**A9**).

Como agresor de la primera secuencia, aparece en la situación inicial de la misma y cobra mayor importancia a la par que esta se transforma en una situación hostil para el héroe (**a**).

p. 3: Durante el invierno hacía tanto frío que parecía que la casa entera estuviese dentro de un sorbete. El padre de Leopold mandaba cepillar su vieja capa: con ella puesta tenía el aspecto de una tienda de campaña.

p. 5: La lluvia batía sin cesar los cristales de las ventanas y Theophil Kapp, el padre de Leopold, pasaba largas horas cabizbajo ante el fuego de la chimenea.

Es presentado como un personaje severo, cruel y de carácter amargo.

p. 5: Pero no era un hombre malo del todo, como os podríais figurar. Sólo tenía un carácter amargo que a quien más hacía sufrir era a él mismo: ... Apenas hablaba y, cuando lo hacía, Leopold le obedecía sin rechistar.

Extremadamente tradicional, no prosperaba en su negocio por su austeridad y rigidez.

p. 5: Tampoco era el pobre lo que se dice un buen negociante: aferrado a la tradición, llevaba fabricando el mismo tipo de galletas desde que comenzó con su empresa, hacía ya 57 años. ... ensayó nuevas estrategias comerciales, como obsequiar un lapicero por cada compra de uno de sus paquetes. Pero la competencia regalaba entonces silbatos y se los quitaban de las manos.

Enemigo del progreso:

p. 6: Este maldecía los silbatos, y los tontos adelantos que revolucionaban el mundo, y se ponía de un humor de mil demonios.

En el nudo de la primera secuencia funciona como el agresor-mandatario que envía a Leopold (**B**), fuera de casa y en contra de su voluntad (**A9**), a estudiar fuera en la ciudad de Koenigsdorf.

p. 6: ... cuando decidió enviar a su hijo a estudiar comercio a la Universidad de Koenigsdorf, Leopold no se atrevió ni a abrir la boca. Y eso que no le gustaba la idea.

ESTUDIANTES

Funciones del agresor:

Secuencia II: Fechoría (**A**)

Como agente agresor de la segunda secuencia aparece en el nudo de la intriga de la misma. Son los actores de la fechoría (**A**) que turba la paz del protagonista y provoca la situación incómoda que lleva a la partida voluntaria del héroe.

p. 5: Pero los estudiantes no gustaron a Leopold.

p. 6: Eran unos estúpidos y le gastaron cien mil novatadas.

DONANTE:

THEOPHIL KAPP

Funciones del donante:

Secuencia II y III: Donante (**D**), un objeto mágico es fabricado y puesto a disposición del héroe (**F3**).

El fallecimiento de Theophil y la transmisión de su fortuna (**D**), son los elementos en los que confluyen la segunda y la tercera secuencia ya iniciadas. La herencia provee al héroe de los medios necesarios para que este pueda construir el objeto-mágico (**F3**), motocicleta, que le ayuda a reparar la carencia de la tercera secuencia y a entablar relación con los auxiliares.

P.15: Teophil Kapp había dejado a su hijo en una desahogada posición económica. ...

AUXILIAR:

GUSTAV Y MAX

Funciones del auxiliar:

Secuencia I: Reparación de la fechoría como resultado de las acciones precedentes (**K4**).

Secuencia II y III: Reparación de la fechoría como resultado de las acciones precedentes (**K4**), reparación de la fechoría gracias a la utilización del objeto mágico (**K5**).

Se incorporan a la escena en el transcurso de la segunda a la tercera secuencia con un doble papel ya que dependiendo de las circunstancias se presentan como elementos motivadores o auxiliares para Leopold:

- En el nudo de la tercera secuencia son el desencadenante de la misma: conducen el automóvil (objeto mágico) que provoca la envidia de Leopold y la carencia del protagonista (**a2**).

P.11-12: ... Entonces conoció a Gustav y a Max. Iban subidos en un chisme movido por fuerzas invisibles. Rugía de un modo ensordecedor y levantaba nubes de polvo y humo apestoso, pero aquel maloliente artefacto corría por lo menos a 14 Kms./h. Leopold tuvo envidia.

Gustav y Max descubren al héroe la idea de progreso y optimismo. En el desarrollo de la tercera secuencia, la acción de estos personajes inspira al héroe en su transformación (**T3**). La presencia de ambos en su automóvil provoca la carencia y al mismo tiempo conduce a Leopold a la construcción del objeto mágico que la repara (**K4**). En esta tercera secuencia, la obtención del objeto de la búsqueda, un artefacto que corra a gran velocidad, se lleva a cabo del mismo modo que la construcción del objeto mágico (motocicleta).

P.15: También compró un motor de esencia como el de Max y Gustav, y lo montó en su bicicleta construyéndose un caballo artificial, una tosca “máquina de viajar” que llamó motocicleta. La arrancó, detonó el motor, y trepidando velozmente a la carrera, les ganó.

Gustav y Max, tras ser vencidos en la carrera por Leopold con su motocicleta, aparecen como los auxiliares de la primera y segunda secuencia al reparar (**K5** y **K4**), con su amistad, las fechorías (expulsión de su casa y malestar provocado por las novatadas de los compañeros) y la carencia (soledad) del protagonista.

P.16: Pero ya os dije que Max y Gustav eran grandes deportistas, y se hicieron amigos.

La presencia de Gustav y Max mueve a Leopold a construir una motocicleta. Como consecución de las acciones precedentes y de la construcción de dicho objeto mágico, Leopold consigue reparar la fechoría y colmar sus carencias (**K5**, **K4** y **K4**): remedia el malestar provocado por la agresión de los estudiantes, colma la necesidad de poseer un artefacto que corra a gran velocidad y repara la soledad tras ser expulsado de la casa de su padre.

CUARTA Y QUINTA SECUENCIA

HEROE:

GUSTAV, MAX y LEOPOLD

Funciones del héroe:

Secuencia IV: Principio de la acción (C), tarea difícil (M), realización de la tarea (N), victoria sobre el agresor (J), vuelo por los aires (G1).

Secuencia V: Momento de transición donde el héroe-buscador decide partir (B), principio de la acción (C), partida (↑), el objeto mágico es fabricado (F3) transformación (T3), regreso (↓), pérdida (Sacrificio-Srf).

En la situación inicial común a la cuarta y quinta secuencia (α), Gustav y Max son presentados nuevamente con nuevas aportaciones de atributos. Acompañados de Leopold serán los tres héroes (triplicación) de las acciones venideras. En adelante asisten juntos a las clases y toman el té en la casa de Gustav. Nuevamente, cuestionar a las instituciones, el deporte y el progreso, serán sus motivaciones y sus elementos de unión.

P. 17: Primero asistieron al seminario de humanidades donde estudiaba Max. A Max le entusiasmaban la geografía y la historia, y era también coleccionista de obras de arte: sabía sobre ellas tanto o más que sus profesores.

Les enseñó una momia de una reina antigua que el Khedive de Egipto había regalado a la universidad.

P. 19: Le invitaron a tomar el té en casa de Gustav. Gustav Ernesto von Linden era un distinguido dandy que llevaba un diamante solitario en su sortija y varios más en la botonadura de la pechera. El Almanaque de Gotha dedicó un artículo a su impresionante colección de corbatas: Gustav conocía 32 formas distintas de anudarlas. Poseía una brillante conversación y era inteligentísimo: a los dos años ya sabía leer y durante su infancia estudió una docena de idiomas.

También sabía tocar fenomenalmente una gran variedad de instrumentos musicales, y habló con sus invitados acerca de avances técnicos y deportes.

(...)

- Ahora eres el tercer socio del Automóvil Club de Koenigsdorf, Leopold: ¿por qué no vienes mañana a nuestras clases?

Sus **motivaciones** son personificadas en la figura del profesor Hermann Ganswindt, cuya historia funciona como nudo de la trama de la cuarta y quinta secuencia. Desencadena la carencia (a) común a ambas y hace aparecer en escena a los tres héroes-buscadores.

En la cuarta secuencia, movidos por la necesidad de volar (a) y la genialidad del precedente emprenderán sus acciones (C).

P. 23: La vida de Ganswindt, tenebrosa y genial, expoleó a Leopold, a Max y a Gustav: era el delirio de un nuevo deporte.

P. 26: Luego pronunciaron un brindis- juramento en el que prometían conquistar el imperio del aire.

Despreciando la autoridad de sus superiores se plantean la construcción de una aeronave (**M**), repartiendo las tareas en base a sus atributos:

p. 25: Entraron a hurtadillas para llevarse los trastos de Ganswindt: construirían ellos mismos la aeronave “¿Y qué opinará el catedrático de esto? ¿No se enfadará?”, preguntó Leopold. “Que diga lo que quiera”, respondió Gustav. “No he visto una persona más antipática en mi vida. Es ... Como un pepinillo en vinagre... ¡Ja, ja ja!”

p. 27: ... Max removió la biblioteca de la universidad en busca de antecedentes históricos del vuelo humano, que les podrían ser de utilidad.

...

Leopold dio muestras de un talento natural para los problemas mecánicos. Entre él y Gustav cosieron un globo de hule impermeable y lo llenaron de hidrógeno para que volase. ...

En la culminación de la cuarta secuencia los héroes consiguen superar la prueba (**N**) que ellos mismos se proponen, la construcción de la aeronave (**M**) del profesor Ganswindt. Es un momento de victoria sobre sus oponentes (**J**) en que la nave asciende y los tres jóvenes navegan por el espacio aéreo (**G1**).

En contra del aparente triunfo los héroes no consiguen restituir plenamente la carencia inicial (**Kneg**), su ansia de volar, pues una vez arriba pierden el control de la nave que por azar les transporta por el aire hasta París:

P. 31: Pero habían perdido el control. (...) Al fin les envolvió la noche y se durmieron; ¿qué otra cosa podían hacer?

P. 33: Despertaron entre un velo nuboso transparente. ... habían ido a parar a la siempre bella ciudad del Sena.

Tristemente, en París el invento de Ganswindt ya no es novedad:

P. 34: Pero, cosa caprichosa: sobre la ciudad evolucionaban cientos de navecillas como la suya.

P. 35: Hacía tiempo que el aparato de Ganswindt había sido inventado allí: Incluso era algo pasado de moda.

Las descripciones de los héroes en su regreso a Koenigsdorf (↓) combinan una dualidad de aspectos: fracaso y planificación de la siguiente hazaña.

La vuelta por tierra de los héroes desde París en el final de la cuarta secuencia toma la forma de fracaso y pérdida (**Sacrificio**). La nueva descripción de su aspecto ilustra su derrota:

P. 37: Como se habían quedado sin dinero tuvieron que regresar a pie a casa: París es carísimo.

(...). Gustav, Max y Leopold llegaron a Koenigsdorf sucios y arrugados como unos vagabundos después de su primera experiencia aeronáutica.

Sin embargo, los planes de retomar la empresa y construir un nuevo ingenio dan muestra del espíritu de superación de Max, Gustav y Leopold. Este momento da paso a la continuación de la quinta secuencia, iniciada anteriormente con la cuarta dado que ambas comparten el origen (**a**). Aparecen de nuevo los tres héroes (**B**) que nuevamente deciden actuar (**C**) y parten enseguida (↑).

P. 37: Por el camino fueron pensando en alguna solución mejor para los problemas del vuelo. (...) Había que crear un ingenio móvil, algo con impulso propio y capaz de ser dirigido eficientemente. (...) Faltaba poco para terminar el curso y los tres decidieron ir de vacaciones al mar.

En la quinta secuencia, son retratados nuevamente a través de sus acciones y tipificados según sus caracteres.

p. 40-41: Gustav concurre en solitario a las regatas, y fue proclamado campeón de remo. También frecuentó asiduamente el Círculo Gimnástico del balneario. Hacía sin parar toda clase de ejercicios corporales, con trapecios, anillas y aparatos análogos: especialmente aquellos que fortalecen los brazos y los hombros.

p. 42: Max visitaba los famosos restaurantes del país y Leopold contemplaba mientras tanto las gaviotas desde su buhardilla.

En esta quinta secuencia, Gustav cobra mayor protagonismo y destaca sobre los otros dos héroes como constructor-sujeto de la hazaña. La descripción de las acciones de Gustav, «campeón de remo», enlaza con la construcción, por parte de este, de un nuevo invento (**F3**) que supone su propia transformación como «hombre-pájaro» (**T3**).

p. 43: Finalmente se supo el porqué de la pasión gimnástica de Gustav. Se había preparado un ornitóptero; unas alas artificiales de tela y cañas, inspiradas en la colocación de las plumas remeras de las aves.

En esta quinta secuencia tampoco alcanzan su sueño de volar (**Kneg**). Paralelamente a la cuarta, tras el fracaso del invento se desvanecen como héroes y regresan por tierra a la ciudad de Koenigsdorf (↓) perdiendo su popularidad (**Sacrificio-Srf**):

P. 44: ... y Gustav, Leopold y Max tomaron una diligencia que les conduciría a Koenigsdorf de nuevo. Se sentían humillados.

DONANTE-MANDATARIO:

EL PROFESOR GANSWINDT

Funciones del donante-mandatario:

Secuencia IV: Envío del héroe (**B**), primera función del donante (**D**), el objeto mágico es fabricado (**F3**).

El profesor Hermann Ganswindt es el héroe-renacido de un relato localizado dentro del propio relato analizado: un gran y original científico que formuló la teoría de una enorme aeronave. Lejos de ser reconocido como tal, perdió su status, fue menospreciado por sus compañeros de la universidad, denunciado por los habitantes de la ciudad de Koenigsdorf y encarcelado. Sacrificó su fortuna y su familia, tuvo que destrozar todo su trabajo y murió presa de la melancolía sin poder ver cumplidos sus sueños.

Como ya se ha dicho anteriormente, Ganswindt personifica las motivaciones del héroe, pues la genialidad de este precedente anima su partida (**B**).

La inclusión del relato de los datos sobre el carácter y la vida del profesor Ganswindt, localizado poco antes del desarrollo de la cuarta secuencia, funciona como elemento de unión en la historia.

1. Ganswindt forma parte de la esfera del donante, es el proveedor que les permite disponer del objeto mágico: la reconstrucción de los planos de su máquina voladora (**D**), encontrados por los tres jóvenes, permiten a Gustav y Leopold la construcción del artefacto (**F3**),

p. 27: A la muerte del profesor Ganswindt muchos de sus valiosos manuscritos terminaron sirviendo para hacer cucuruchos en las fruterías y tiendas de comestibles. Por eso, mientras Gustav y Leopold intentaban recomponer los planos de la máquina voladora,...

2. Como héroe no reconocido es el modelo inspirador de los tres jóvenes. Desencadena todas las secuencias, dado que ejemplifica el espíritu científico y de superación que motiva continuamente a los protagonistas a planear la nueva acción.

Al culminar la cuarta secuencia renace acompañando a los tres jóvenes cuando ascienden con la nave, compartiendo con ellos el momento de victoria sobre el agresor común a ambos (**J**) y el orgullo de alcanzar el sueño que años atrás supuso su fracaso: la aeronave que ideó es un hecho y su sueño de volar, cumplido por encima de sus detractores.

P. 29-31: Después de ser amonestados, con un enérgico discurso, (...), Gustav, Max y Leopold soltaron lastre y se elevaron. El viejo fantasma del profesor Ganswindt revoloteaba sin duda alrededor del aparato:

Seguramente se reía.

La nave subió y subió, invadiendo una sensación de vértigo y embriaguez a sus tripulantes.

3. A la vez, el trágico desenlace de la vida de Ganswindt es un elemento de predicción de los sucesivos fracasos de los héroes (**Predicciones**).

AGRESORES:

AUTORIDADES

Funciones del agresor:

Secuencia IV: Publicidad de la hazaña del héroe (**Publicidad-Pub**), no reconocimiento del héroe (**Qneg**), combate contra el héroe (**H**) y persecución (**Pr**).

Estos agresores aparecen en el desarrollo de la acción y su alcance en la cuarta secuencia comprende:

- La publicidad de la hazaña en la que los tres jóvenes ascienden por el aire (**Publicidad-Pub**), castigando con su incomprensión y con calificativos no científicos, «saltimbanquis», pertenecientes más bien al ámbito circense, a los héroes que no son reconocidos como tales (**Qneg**).

P. 29: ..., y el rector de la universidad y otros funcionarios les pusieron cara de perro: semejante excentricidad era más propia de saltimbanquis que de buenos estudiantes; ¿qué se habrían creído aquellos tontos engominados?

- El combate verbal (**H**) del cual los héroes resultan salir airosos.

P. 29: Después de ser amonestados con un enérgico discurso, que les entró por un oído y les salió por el otro, Gustav, Max y Leopold soltaron lastre y se elevaron.

- La persecución de los héroes (**Pr**) tras su regreso a Koenigsdorf.

P. 37: El intendente de policía, contrario a tales exhibiciones, quería encerrarlos en prisión, a aquellos granujas. ...

SIRVIENTES Y VERANEANTES

Funciones del agresor:

Secuencia V: Publicidad de la hazaña del héroe (**Publicidad-Pub**) y no reconocimiento del héroe (**Qneg**).

Estos agresores también hacen acto de presencia en el desarrollo de la trama y su esfera de acción en la quinta secuencia comprende:

- La publicidad de la hazaña en la que Gustav ensaya su nuevo invento (**Publicidad-Pub**) y, tras su fracaso, las consiguientes burlas de los agresores y la incompreensión hacia los actos de los héroes que en este caso son calificados de locuras (**Qneg**).

P. 43: Ante un nutrido público de sirvientes y veraneantes saltó desde un tejado buscando apoyo en el aire. Pero no lo halló, pese a ser un consumado atleta, y se precipitó en el suelo.

P. 44: Las damas se rieron de aquellas locuras,...

AUXILIARES:

PADRE DE GUSTAV

Funciones del auxiliar:

Secuencia IV: el héroe es socorrido (Rs)

Este personaje aparece en la intercalación entre la cuarta y la quinta secuencia

En el final de la cuarta secuencia libra a los tres jóvenes de las acciones de sus agresores (Rs): ir a prisión y ser expulsados del liceo.

Esto permite, a su vez, la partida de los héroes dando continuidad a las acciones ya introducidas en la quinta.

P. 37: ... Y por poco los expulsan del liceo por faltar tantos días a clase. El padre de Gustav los salvó por los pelos.

SEXTA SECUENCIA

HEROE:

LEOPOLD

Funciones del héroe:

Secuencia VI:

1. Mediación y momento de transición (B), principio de la acción y partida implícita del héroe-buscador (C↑), fabricación del objeto mágico (F3) y pérdida (Sacrificio-Srf).
2. Mediación y momento de transición (B), principio de la acción del héroe-buscador (C), fabricación del objeto mágico (F3) y pérdida (Sacrificio-Srf).
3. Mediación y momento de transición (B), principio de la acción implícito del héroe-buscador (C), pérdida (Sacrificio-Srf) y fabricación del objeto mágico (F3).
4. Principio de la acción implícito del héroe-buscador (C)
5. Mediación y momento de transición (B), principio de la acción y partida implícita del héroe-buscador (C↑), fabricación del objeto mágico (F3) y pérdida (Sacrificio-Srf).
6. Mediación y momento de transición (B), principio de la acción (C), partida (↑), fabricación del objeto mágico (F3), pérdida (Sacrificio-Srf), desplazamiento en el espacio por los aires (G1) y carencia colmada como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico (K 4-5).

De forma análoga al desarrollo de las dos secuencias anteriores, el fracaso de la quinta secuencia enlaza con el comienzo de la acción de esta. En su inicio, como un paréntesis en el retorno a Koenigsdorf, se incluyen las acciones del que será, en esta ocasión, el héroe. Estas combinan una vez más, con el fracaso y con la pérdida, la situación de transición que hace aparecer al héroe (B) y el principio de la siguiente acción (C), en la que el héroe comunica los planes para desarrollar la nueva hazaña.

Leopold, llevado por el anhelo de volar (a), reaparece como héroe-buscador.

P. 45: Por la noche, en una posada a mitad de camino, Leopold no podía dormir. El desastroso fracaso del ornitóptero le obsesionaba.

En adelante, guiado por el espíritu científico, planteará hasta el final del libro la construcción de sucesivos vehículos aéreos que le permitan alcanzar su sueño. El reconocimiento del error mediará entre los sucesivos fracasos. Consecutivamente Leopold aparece como el héroe (B) que asume el principio de la acción (C). Los grupos de funciones repetidas culminan en la construcción de cinco prototipos diferentes (F).

1. Primeramente Leopold reflexiona en torno a sus observaciones de las aves, efectuadas durante el desarrollo de la anterior secuencia. Analizados los errores (B) les comunica a sus amigos la decisión de construir un nuevo intento (C).

P. 45: Sus propios infatigables estudios sobre el vuelo de las aves demostraban que una gaviota, merced a sus alas encorvadas, puede mantenerse inmóvil en el aire a partir de un impulso inicial. Era inútil que Gustav se esforzase: (...) Leopold hacía mentalmente cálculos y diseños. ¡Era precisa más fuerza y un vehículo aéreo, más que un hombre-pájaro! ¡El hombre volaría por sus propios medios, sin necesidad de imitar a la Naturaleza!

p. 46: Se puso tan contento que despertó a todos con sus gritos.

2. Por segunda vez y tras el desastre del primer modelo (Kneg), *Drachenvogel*, Leopold plantea nuevamente los errores (B) y anima a sus amigos a seguir (C).

P. 52: “Oh, es un simple problema de desproporción entre su peso y su fuerza. Pero ya lo arreglaremos”, dijo Leopold. “La navegación humana más allá de la superficie de la tierra se hará realidad”.

3. A pesar de fracasar en su segundo intento (Kneg), el modelo nº 2, le *Perroquet*, Max y Leopold siguen con ánimo (B). Se embarcan en una nueva empresa, la construcción del modelo nº3, *Junggans*. Aunque no se menciona el principio de la acción (C) queda implícita pues precede evidentemente a la construcción.

P. 53: Max y Leopold no se desanimaron; la ciencia se compone de errores que, a su vez, son los pasos para llegar a la verdad.

El tercer intento, *Junggans*, también es un fracaso (Kneg).

4. En la cuarta ocasión la acción del héroe es más costosa ya que reparte sus esfuerzos buscando apoyo entre sus dos amigos (auxiliares): Gustav y Max. Directamente Leopold acude a Gustav y le solicita ayuda para el siguiente intento. La reflexión sobre el error está enlazada con el principio de la acción del héroe (C) y no aparece como tal el momento de transición.

P. 55: Deberíamos ponerle el motor de tu automóvil, Gustav: tiene mucha más potencia que el mío y seguro que con él podría volar.

En este punto Gustav desiste del empeño y se retira guiado por otros intereses. Esto da pie al desarrollo de la séptima secuencia.

5. Leopold, acompañado tan solo por su amigo Max, convence a este para seguir en el empeño (B). Reconoce los aciertos, asume los errores y ambos deciden la construcción del siguiente prototipo (C), el modelo nº 4, Uhu.

P. 57: Max estaba asustado: su padre se había enfadado muchísimo. Pero Leopold reunió sus ahorros y lo convenció para que fuese al campo con él. Allí alquilarían una casa y podrían seguir trabajando sin ser molestados.

También el cuarto falla (Kneg).

6. En el quinto y último intento, el modelo nº 5, Schwalbe, tampoco le acompaña Max y, sin embargo, reaparece nuevamente como el héroe ilusionado (B). En esta ocasión transmite a un joven, Oskar, su proyecto (C):

P. 65: ... Las personas optimistas y llenas de coraje como Leopold consiguen contagiar sus ilusiones. Y así comunicó su insaciable impulso a Oskar, el hijo del herrero, quien le ayudó en secreto.

Según una versión, finalmente consigue alzar el vuelo (G1) y reparar la carencia a través de dicho invento (K 4-5).

Al fracaso de cada prototipo le acompaña una pérdida, el héroe ofrece algo preciado (Sacrificio) en cada intento: su fortuna, su motocicleta, su posición social y sus amigos.

P. 49: ... Si hubiera sido de plomo no hubiera volado peor; y eso que les costó 7.000 marcos.

P. 52: ...; y Gustav se quejó porque Leopold había roto las persianas y los visillos del palacete para montar aquel estúpido loro.

P. 53: El nº 3 se llamaba «Junggans» y funcionaba con la maquinaria de gasolina que Leopold había sacado de su propia motocicleta.

P. 56: Por si fuera poco aquel escándalo, les expulsaron de la universidad. (...)

P. 64: «Entusiasmo digno de mejor causa», dijo Gustav. A Thyra se le había estropeado su sombrero, y Max se desentendió de nuevas experiencias. Ahora sí que estaba sólo Leopold.

P. 66: ... Con unos perfeccionados mandos que se accionaban con pies y manos; y un flamante motor de gasolina que había dejado a Leopold sin blanca.

AUXILIARES:

GUSTAV Y MAX

Funciones del auxiliar:

Secuencia VI: Fabricación del objeto mágico (F3) y no reconocimiento del héroe (Qneg).

Estos personajes aparecen a lo largo de la sexta secuencia y engloban las acciones que permiten el paso del objeto a disposición del héroe (la construcción de cada uno de los cinco prototipos, **F3**), sin embargo, progresivamente estos auxiliares asumen funciones que hasta ahora formaban parte de la esfera de acción de los agresores, pues se alejan del héroe a la par que no lo reconocen como tal (**Qneg**).

De manera simétrica al inicio, al comienzo de la secuencia continúan presentándose como una unidad de complementarios, pues comparten su apoyo a las empresas de Leopold aunque lo hacen de diferente modo y dando continuidad a los caracteres ya planteados: Gustav, acorde con su carácter arrojado, facilita inicialmente el lugar donde poder experimentar; Max, más atento a la estética, es responsable del aspecto artístico del primer artefacto que entre los tres fabrican.

P. 47: Gustav alquiló un palacete con parque de recreo en Koenigsdorf, y aunque continuó lanzándose desde las ventanas con gran entusiasmo, Leopold tuvo más éxito.

P. 49: Luego de tales experimentos construyeron su primer prototipo. ..., poseía un cuerpo panzudo y un aspecto artístico al que en gran medida contribuyó Max.

Los dos amigos permanecen al lado de Leopold en la consecución de su primer y segundo intento (**F3**). Pero, si bien en este último Max todavía se muestra entusiasta, Gustav, algo receloso, critica la actuación de su amigo calificando el invento como «estúpido» (**Qneg**).

P. 52: ...Ya tenían el nº 2, que era mucho más liviano y fue bautizado por Max como “le Perroquet”.; y Gustav se quejó porque Leopold había roto las persianas y los visillos del palacete para montar aquel estúpido loro.

Gustav se desentiende de la construcción del tercer ingenio ya que centra su interés en la llegada de su prima; y Max sigue acompañando a Leopold.

P. 53: Aquel mes llegó de visita la prima de Gustav. ... Por cierto, que éste se mostraba muy atento con ella: tanto, que casi no se fijó en el modelo nº 3 que estaba en construcción. Max y Leopold no se desanimaron: ...

En la cuarta tentativa Gustav no participa con su apoyo y abandona definitivamente. No está dispuesto a desprenderse de su coche, cuando Leopold le pide ayuda, ni a renunciar al matrimonio con su prima, Thyra. Es ella quien, ahora, desacredita la heroicidad de Leopold (**Qneg**).

P. 55: – ¿El motor de mi coche? ¡Ni hablar! ¡Lo necesito para pasear a mi prima! Mientras que Leopold hablaba de «volar», Thyra calificó al aparato sólo como «apto para dar saltos en el aire». Como locuras de juventud estaban bien, comentó, pero ya era suficiente.

Max, aunque algo reticente, todavía acompaña a Leopold en su cuarto empeño (**F3**).

P. 57: Max estaba asustado: su padre se había enfadado muchísimo. Pero Leopold reunió sus ahorros y lo convenció para que fuese al campo con él.

Sin embargo, renuncia tras el revés que éste supone.

P. 64: ..., y Max se desentendió de nuevas experiencias.

OSKAR

Funciones del auxiliar:

Secuencia VI: Fabricación del objeto mágico (**F3**).

Este personaje, Oskar, hace su aparición una vez avanzada la sexta secuencia. Se incorpora inicialmente como observador de las acciones del héroe, Leopold, y su ayudante, Max, poco después del abandono definitivo de Gustav.

62: No todo eran visitas tan francamente hostiles. Un día se encontraron un muchacho del pueblo.

Más adelante, Oskar pasa a ser el único auxiliar de Leopold tras la renuncia de su amigo Max. La esfera de acción de este auxiliar incluye el paso del objeto a la disposición del héroe: mediante su ayuda en la construcción del quinto y último ensayo (**F3**).

P. 65: Mudaron su taller a un granero más alejado. Entre los dos, durante cinco meses, trabajaron ardientemente limando y pulimentando piezas. ... El fuselaje era de ligero bambú, y Oskar fue de gran auxilio en la delicada tarea de entretelar la nave.

y el pensamiento práctico A diferencia de la dureza de la acción y de los materiales asociados a su padre (herrero, hierro) Oskar ayuda con tareas delicadas y con materiales no pesados, como entretelar.; y lo ligero, asociado a la figura de Leopold, a los viajes, al vuelo y al pensamiento soñador.

OSKAR-Narrador

Funciones del auxiliar:

Secuencia VI: Publicidad y reconocimiento del héroe (**Publicidad-Pub=Q**). Su versión de los hechos implica además el reconocimiento último (**Q**), el vuelo del héroe por los aires y la reparación de la carencia como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico.

Aunque, como narrador, su presencia es continuada a lo largo del relato es durante esta secuencia cuando parece tomar partido y opinar a cerca de la figura del héroe.

Casi al inicio de la misma, introduce un comentario respecto a los experimentos previos a la fabricación del primer prototipo.

P. 47: ... Leopold tuvo más éxito.

Leopold no es reconocido abiertamente como héroe a lo largo de toda esta secuencia excepto, tímidamente, por el propio narrador: Tras el fracaso del tercer experimento, el narrador-espectador declara la relevancia de los hechos a pesar del aparente desastre (**Publicidad-Pub=Q**)

P. 54: No se pudo hacer más; pero era la primera vez en la historia que una máquina más pesada que el aire se elevaba por su propia fuerza con un hombre a bordo.

Y, al final del relato, plantea su versión de los hechos: Leopold consigue despegar y alcanzar su sueño de volar. Ello implicaría el desplazamiento del héroe en el espacio por los aires (**G1**) y la carencia colmada como resultado inmediato de las acciones precedentes y por medio del objeto mágico (**K 4-5**), el

modelo nº 5, Schwalbe. Dado que el narrador-Oskar, desconocedor del desenlace exacto de las acciones, propone un final en el que el héroe consigue despegar y alcanzar su sueño de volar, la esfera de acción de este personaje abarcaría, nuevamente, el reconocimiento de la heroicidad de Leopold (Q).

P. 67: Ahora os contaré lo que pienso que sucedió después de irme yo a casa: (...) Yo creo que empujó su avión fuera del granero. Lloviznaba ligeramente. Puede que sintiese miedo, pero lo dudo. Se abrigaría subiendo a la cabina del hermoso número cinco. Quizá despegó, ascendiendo en el cielo frío: contempló la luz del alba desde lo alto y desapareció tras una nube.

AGRESORES:

CIUDADANOS, CAMPESINOS Y SUS REPRESENTANTES

Funciones del agresor:

Secuencia VI: Publicidad (**Publicidad-Pub**) y no reconocimiento del héroe (**Qneg**).

En esta sexta secuencia también aparecen continuamente espectadores a lo largo del desarrollo de la acción: ciudadanos, campesinos y sus representantes. Su esfera de acción incluye la publicidad de cada nuevo invento del héroe (**Publicidad-Pub**) y el menosprecio de la actividad y del héroe (**Qneg**).

- En la exhibición del **primer** prototipo (**PublicidadPub**) los curiosos, lejos de reconocer las acciones del héroe (**Qneg**), las califican negativamente como «extravagancias».

P. 49: La gente se asomaba a la verja para presenciar las extravagancias de aquellos famosos jóvenes.

- Análogamente ocurre con el **segundo** invento del que se burlan tras su exhibición (**Publicidad-Pub**).

P. 52: En Koenigsdorf hubo burlas a granel. Decían que más les valdría gastar mejor su dinero;...

- Una vez más, los habitantes del lugar, incluyendo a las autoridades, hacen su entrada en escena al inicio de la fabricación del **cuarto** prototipo. Su descripción incluye la murmuración, la desconfianza, la agresividad, el abuso de poder y la conspiración.

P. 59: Y en un periquete lo tuvieron todo dispuesto. El ruido de golpes y martillazos enseguida alertó a los campesinos; crecían las murmuraciones en torno a los misteriosos forasteros, de manera que una mañana les sorprendieron unos porrazos en la puerta y el grito «¡abran en nombre de la ley!».

Eran el burgomaestre, el cura y otros notables, acompañados de fornidos guardabosques. Venían a inspeccionar concienzudamente, no fueran a fabricarles un monstruo en aquel laboratorio secreto. O se tratasen de unos espías de alguna potencia extranjera, decía otro.

Los representantes de los campesinos se burlan de Leopold y Max cuando estos les comunican sus propósitos y las virtudes del cuarto ingenio (**Publicidad-Pub**) que están construyendo. Los representantes del pueblo, como defensores de la tradición más férrea, temerosos del cambio o del progreso y lejos de reconocer al héroe (**Qneg**), muestran a este su hostilidad calificando a su invento de «máquina de locos».

P. 59: Cuando Max y Leopold les explicaron sus propósitos se echaron a reír. Pero luego, al enterarse de que con el nuevo invento se podría viajar mejor y más deprisa, frunció el ceño.

¿Y para qué tanto viajar? ¿Qué falta hacía la prisa? ¿No se alterarían sus ancestrales costumbres? Durante siglos el caballo había servido para eso a las mil maravillas: era antiguo y bueno. ¿A qué cambiarlo ahora por una máquina de locos?

A partir de entonces ya no los miraron en el pueblo con buenos ojos. ...

Tras el fracaso de este cuarto prototipo los temerosos agresores destrozan lo que queda de él, juzgando su procedencia de infernal.

P. 64: El nº 4 se estrelló cerca del pueblo. Casi lo incendia todo. Cundió el pánico y el cura dijo que aquella criatura procedía del infierno. Los más valientes la emprendieron a pedradas y escopetazos con lo que quedaba de él.

Ante la desaparición de Leopold y su último invento, los personajes del pueblo suponen un final abatido y derrotista, contrario al del narrador-Oskar,

P. 69: Mi padre y los del pueblo dijeron que seguramente el forastero se habría marchado desanimado aquella noche...

SEXTA BIS. SECUENCIA:

Esta secuencia plantea otro final posible del relato, paralelo al de la sexta, situado la noche en que Leopold se separó de Oskar (separación, <).

El narrador traslada la opinión de los habitantes del pueblo donde Leopold preparó su último artefacto. Según esta versión el joven derrotado (**K neg-Qneg**) abandonó su empresa.

P. 69: Mi padre y los del pueblo dijeron que seguramente el forastero se habría marchado desanimado aquella noche...

HEROE:

LEOPOLD

En el desarrollo del quinto y último prototipo, en esta versión, se muestra un héroe-víctima que marchó desanimado.

Funciones del héroe:

Secuencia VI BIS.: Partida del héroe-víctima (↑).

AGRESOR

EL PUEBLO

Funciones del agresor:

Secuencia VI BIS.: No reconocimiento del héroe: Descrito como desanimado (*Qneg*).

Un desarrollo de los hechos contrario al anterior, en el que Leopold marchó de forma diferente: una partida en la que abandona y donde no hay reparación ni reconocimiento del héroe (*Qneg*). No existe el héroe, pues renuncia a su sueño y fracasa.

SÉPTIMA SECUENCIA

Esta secuencia, intercalada en el transcurso de la sexta, es muy breve y tan solo tiene dos funciones: *a1* y *Wº*. Supone el inicio de la desaparición de Gustav en la trama.

HEROE

GUSTAV

Funciones del héroe:

Secuencia VII: Matrimonio (*Wº*).

Gustav se desentiende como auxiliar a lo largo del desarrollo de la anterior secuencia. Niega su apoyo a Leopold dado que sus intereses han cambiado: ahora se centran en su prima (*a1*). Pasa a ser el héroe de la secuencia que él protagoniza, a modo de mini- cuento de hadas, y que termina en matrimonio (*Wº*).

P. 56: Cayeron las lluvias incesantes de octubre y Gustav contrajo matrimonio con su prima Thyra.

PRINCESA

THYRA

Funciones de la princesa:

Secuencia VII: Matrimonio (**W^o**).

Thyra se incorpora en el desarrollo de la sexta secuencia y es el motivo por el que Gustav descuida su ayuda a Leopold.

P. 53: Aquel mes llegó de visita la prima de Gustav. Se llamaba Thyra y era princesa. Llevaba unos sombreros enormes y su porte era tan distinguido como el de su primo. Por cierto, que éste se mostraba muy atento con ella: tanto, que casi no se fijó en el modelo nº 3 que estaba en construcción.

El matrimonio entre ella y Gustav (**W^o**) supondrá la pérdida de éste para Leopold.

OCTAVA SECUENCIA

Tras la puesta en práctica del tercer invento, durante la sexta secuencia, los habitantes de Koenigsdorf reaccionan con gran desconfianza en contra de las acciones de los tres jóvenes, prohibiéndoles seguir con sus prácticas y expulsándoles de la universidad. Se da comienzo así a la octava secuencia, muy breve e intercala en el transcurso de la sexta.

Se compone de muy pocas funciones, una doble agresión (**A** y **A9**), y se lleva a término mediante los dos posibles finales, ya mencionados, de la sexta.

HEROE:

LEOPOLD

Funciones del héroe:

Secuencia VIII: No hay una función asociada al héroe como tal.

AGRESOR:

LOS VECINOS Y LAS AUTORIDADES DE KOENIGSDORF

Funciones del agresor:

Secuencia VIII: Agresión (**A9**) y prohibición de realizar sus sueños (**A**).

Inicialmente el agresor recibe información sobre sus víctimas (5) y al momento deciden actuar: impiden a los jóvenes seguir con sus intentos de volar para cumplir su sueño (A) y les expulsan de la Universidad (A9).

P. 55: Entretanto una catástrofe se cernía sobre ellos. Los honorables y pacíficos vecinos de Koenigsdorf se alarmaron con las actividades de los tres estudiantes. En el parque se oían explosiones: ¿volarían en pedazos la ciudad? Siempre estaban encerrados allí dentro: tal vez estaban falsificando dinero... ¡O tramando alguna conspiración! Una comisión de autoridades civiles y militares les prohibió continuar con tan sospechosas prácticas. Por si fuera poco aquel escándalo, les expulsaron de la universidad.

NOVENA SECUENCIA

Otra breve secuencia incluida en el desarrollo de la sexta. Se inicia con la pérdida definitiva que sufre Leopold de la amistad de Max y Gustav (a1) provocada a lo largo de sus sucesivas tentativas.

P. 64: Ahora sí que estaba sólo Leopold.

Esta carencia es reparada (amistad, K4) al llevar a término la construcción del quinto prototipo, cuando Oskar le pide a Leopold que lo lleve con él.

HEROE:

LEOPOLD

Funciones del héroe:

Secuencia IX: No hay una función asociada al héroe como tal.

AUXILIAR

OSKAR

Funciones del auxiliar:

Secuencia IX: Reparación de la carencia o fechoría (K4).

La carencia del héroe es subsanada cuando Oskar, al término del último proyecto en el que ayuda a Leopold, le ofrece su amistad (K4).
P. 66: *Aquel supuesto chalado y el niño esmirriado hacían una rara pareja novelesca. Se habían hecho muy amigos.*

II. Siguiendo el modelo *actancial* de Greimas en el estudio de los personajes simplificamos las relaciones de los personajes del relato según los siguientes cuadros, adoptando el sistema de abreviaturas por él presentado:

Secuencias I, II Y III:

Las secuencias están entrelazadas por lo que los actantes quedan consignados del siguiente modo:

Secuencia I.:

Theophil Kapp F (Fuente) vs. D Gustav y Max (Destinatario)
Leopold S (Sujeto-víctima) vs. Amistad O (Valor)
Gustav y Max A (Ayudante) vs. (T) Padre (Opositor)

Secuencia II y Secuencia III:

Estudiantes F (Fuente) vs. Leopold D (Destinatario)
Leopold S (Sujeto-héroe) vs. Objeto móvil O (Objeto)
Ausencia de Theophil Kapp A (Ayudante/Opositor ausente) vs. (T) Presencia de Gustav y Max (Opositor/Ayudante ausente)

Comentarios a las Secuencias I, II Y III:

- ❖ En las tres primeras secuencias Leopold actúa como el Sujeto, víctima/héroe.
- ❖ Los anhelos de amistad y de conseguir un artefacto que corra a gran velocidad representan el Objeto-valor que anhela y mueve al protagonista.
- ❖ La fuente o emisor que impulsa al sujeto a actuar, está representada: en la primera secuencia, por el padre de Leopold, Theophil Kapp, quien le envía a la ciudad de Koenigsdorf; y en la segunda, por los estudiantes que provocan la partida de Leopold al parque.
- ❖ El destinatario coincide con Gustav y Max ya que reciben el beneficio de la amistad del sujeto; y el propio Leopold, beneficiario de los hechos tras conseguir su objetivo de construir el artefacto.

- ❖ Los roles de oponente y ayudante se distribuyen entre el padre y Max y Gustav:
 - El opositor en la primera secuencia está representado por el padre, asociado a la soledad de Leopold. La desaparición del padre que, indirectamente, también es el oponente en las siguientes secuencias por su actitud contraria al progreso, funciona como ayuda.
 - El ayudante en la primera secuencia esta representado por Gustav y Max, ejemplo de amistad y diversión. En la segunda secuencia son los personajes que se enfrentan con el héroe, compiten con Leopold y, en potencia, son capaces de anular el triunfo de su invento por lo que representan el papel de opositor. Y a su vez, simétricamente al rol del oponente, pueden considerarse como ayudantes en el desenlace pues ambos favorecen la acción del sujeto como partidarios de los avances y el progreso.

Secuencias IV Y V:

También estas secuencias están entrelazadas.

Secuencia IV:

La figura del Profesor Ganswindt F (Fuente) vs. D Leopold, Gustav y Max D (Destinatario)
 Leopold, Gustav y Max S (Sujeto-héroe) vs. Reconstruir el globo de hidrógeno, alcanzar el sueño del profesor Ganswindt O (Objeto)
 Planos del profesor Ganswindt y Padre de Gustav A (Ayudante) vs. (T) Autoridades y funcionarios (Opositor)

Secuencia V:

La figura del Profesor Ganswindt F (Fuente) vs. Leopold, Gustav y Max D (Destinatario)
 Gustav S (Sujeto-héroe) vs. Volar O (Valor)
 Espíritu entusiasta de Leopold, Gustav y Max A (Ayudante) vs. Los ciudadanos espectadores T (Opositor)

Comentarios a las Secuencias IV Y V:

- ❖ En la cuarta secuencia el héroe está representado por los tres jóvenes amigos: Leopold, Gustav y Max, En la quinta, aunque la narración abarca la acción de los tres protagonistas, la acción principal se desplaza hacia Gustav que asume mayor protagonismo y actúa como Sujeto/héroe.
- ❖ El Objeto-valor buscado en ambas secuencias es el ansia de volar y ello se materializa, en la cuarta secuencia, en la construcción de la máquina voladora del profesor Ganswindt y la reconstrucción de un globo de hidrógeno.
- ❖ El precedente del profesor Ganswindt que les transmite la fiebre de volar a los jóvenes representa la fuente o emisor que les impulsa a actuar en ambas secuencias.
- ❖ El destinatario coincide con el sujeto: Leopold, Gustav y Max, ya que reciben el beneficio o sufren las consecuencias de sus acciones.

- ❖ En la cuarta secuencia cuentan, para la construcción del artefacto, con los planos encontrados del profesor Ganswindt. Y con la ayuda del padre de Gustav para escapar de la amenaza de prisión y así poder llevar a cabo sus acciones, en la siguiente secuencia, ayudados por su espíritu entusiasta y luchador.
- ❖ El opositor en ambas secuencias está representado por la ciudadanía y sus representantes: Los representantes del orden, el intendente de policía, el rector de la universidad, otros funcionarios y ciudadanos espectadores.

Secuencias VI:

Espíritu entusiasta, aventurero y científico de Leopold F (Fuente) vs. Leopold D (Destinatario)
 Leopold S (Sujeto-héroe) vs. Volar O (Valor)
 Gustav, Max y Oskar (Narrador) A (Ayudante) vs. Autoridades y espectadores T (Opositor)

- ❖ En la sexta secuencia el sujeto está representado nuevamente por Leopold.
- ❖ El Objeto-valor buscado por el sujeto es cumplir su sueño de volar y alcanzar el reconocimiento asociado a ello.
- ❖ Su propio entusiasmo científico y su optimismo actúan como fuente que le impulsa a continuar en cada intento.
- ❖ El destinatario coincide también con el sujeto: Leopold y es beneficiario o sufre las consecuencias de sus acciones.
- ❖ Leopold cuenta con la ayuda de Gustav y Max, inicialmente. Tras perder su confianza consigue el apoyo de Oskar y, como narrador, su reconocimiento.
- ❖ El opositor lo representan los espectadores: los ciudadanos, campesinos y sus representantes.

Secuencia VI BIS:

Leopold S (Sujeto-héroe) vs. Volar O (Valor)
 (No Ayudante) vs. El Pueblo T (Opositor)

- ❖ En la secuencia sexta- bis. el sujeto continúa siendo Leopold, al igual que en la secuencia seis.
- ❖ El Objeto-valor buscado por el sujeto es cumplir su sueño de volar.
- ❖ Sin embargo, desaparece el entusiasmo científico y el optimismo que actuaban como fuente.
- ❖ Al abandonar desanimado no resulta ser beneficiario de la acción.
- ❖ El opositor lo representan *los del pueblo* al crear esta versión de los hechos.
- ❖ En esta versión de los hechos Leopold no cuenta con ayuda alguna.

Secuencia VII:

Mentalidad conservadora o El mundo de las costumbres F (Fuente) vs. Thyra D (Destinatario)

Gustav S (Sujeto) vs. Esposa O (Valor)

- ❖ En la séptima secuencia el sujeto está representado por Gustav.
- ❖ El Objeto-valor buscado por el sujeto es una esposa.
- ❖ El deseo de normalidad actúa como fuente que le impulsa a conquistar a su amada.
- ❖ El destinatario es la prima de Gustav, la princesa Thyra.
- ❖ No existen ayudantes ni oponentes.

Según ejemplo de greimas: los cuatro actantes se encuentran invertidos pero sincretizados bajo la forma de dos actores.

Thyra (puede representar la Mentalidad conservadora o El mundo de las costumbres) F (Fuente) vs. Gustav D (Destinatario)
Gustav S (Sujeto) vs. Thyra O (Valor)

Secuencia VIII.:

Mentalidad conservadora F (Fuente) vs. Leopold, Gustav y Max D (Destinatario)
Ciudadanos y autoridades S (Sujeto) vs. Orden establecido O (Valor)

- ❖ En la sexta secuencia el sujeto está representado por los vecinos de Koenigsdorf y sus autoridades civiles y militares.
- ❖ El Objeto-valor buscado por el sujeto es acabar con las actividades de los tres jóvenes que alteran el orden y la tranquilidad de los ciudadanos.
- ❖ Su tendencia conservadora y recelosa del progreso y de los cambios actúa como fuente.
- ❖ El destinatario que sufre las consecuencias de la acción del sujeto está representado por Leopold, Gustav y Max: son expulsados de la universidad y vetadas sus actividades.
- ❖ No existen ayudantes ni oponentes.

Secuencia IX.:

El optimismo de Leopold F (Fuente) vs. Oskar D (Destinatario)
Leopold S (Sujeto) vs. Amistad O (Valor)

- ❖ En la sexta secuencia el sujeto está representado por Leopold.
- ❖ El valor buscado por el sujeto es la amistad y la ayuda.

- ❖ El optimismo y entusiasmo de Leopold.
 - ❖ El destinatario que se beneficia de los hechos es Oskar.
 - ❖ No existen ayudantes ni oponentes.
-
- ❖ El destinatario que se beneficia del sujeto es Leopold, quien fue perdiendo poco a poco sus amigos: Gustav y Max. Ahora, con la intención de cumplir su sueño, consigue también amistad (reparando la carencia producida por la pérdida de Max y Gustav y una de las carencias iniciales).



Vale

