

El contenido conceptual y gráfico de las cubiertas de libros vascos experimentó una importante evolución entre 1900 y 1936, acompañada con los movimientos socioculturales contemporáneos. En este estudio se han analizado los referentes iconográficos y las letras dibujadas por grafistas vascos en cuya producción se evidencia la simbiosis entre vanguardias artísticas y tradición gráfica.

Palabras Clave: Cubierta de libro. País Vasco. Diseño gráfico. Vanguardias artísticas. Grafistas vascos. Gráfica identitaria. 1900-1936.

Euskal liburu azalen eduki kontzeptual eta grafikoak bilakaera garrantzitsua jasan zuen 1900 eta 1936 urteen artean, bere garaiko mugimendu soziokulturalekin batera. Ikerlan honetan erreferente ikonografikoak eta euskal grafistek marraztutako letrak aztertu dira; haien produkzioan abangoardia artistikoen eta tradizio grafikoaren arteko sinbiosia nabarmentzen da.

Giltza-Hitzak: Liburu azala. Euskal Herria. Diseinu grafikoa. Abangoardia artistikoak. Euskal grafistak. Identitate-irudikapenak. 1900-1936.

Le contenu conceptuel et graphique des couvertures de livres basques connut une importante évolution entre 1900 et 1936, cadencée avec les mouvements socio-culturels contemporains. Dans cette étude ont été analysés les références iconographiques et les lettres dessinées par les graphistes basques dont la production met en évidence la symbiose entre l'avant-garde artistique et la tradition graphique.

Mots Clés : Couverture de livre. Pays Basque. Design graphique. Avant-gardes artistiques. Graphistes basques. Graphique identitaire. 1900-1936.

---

\* Este trabajo se ha realizado gracias a la concesión de una Beca Predoctoral para la Formación y Perfeccionamiento de Personal investigador del Gobierno Vasco, otorgada a José Antonio Morlesín Mellado.

# Cubiertas de libros y grafistas vascos (1900-1936): Identidad y Vanguardias\*

(Book covers and Basque  
graphic designers (1900-1936).  
Identity and Avant-garde  
movements)

**Morlesín Mellado, José Antonio;  
González-Miranda, Elena**

Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Fac. de Bellas Artes.  
Dpto. de Dibujo. Barrio Sarriena s/n. 48940 Leioa  
joseantonio.morlesin@ehu.es;  
elena.gonzalezmiranda@ehu.es

A lo largo de la historia, la cubierta del libro ha sido la puerta de entrada al fragmento de conocimiento que alberga en su interior. Un libro se protege y se identifica gracias a su cubierta, además de hacerse único, especial y reconocible. En las primeras décadas del siglo XX se produjeron cambios sociales, económicos y tecnológicos en las formas de comunicación y en la materialización de la cultura. Estos cambios transformaron la producción editorial en general y afectaron especialmente a la presentación visual y a la expresión gráfica de las cubiertas de los libros. Con la mecanización de la sociedad se produjo el desarrollo de las Artes Gráficas en Europa. Se perfeccionaron las técnicas de impresión, el proceso de encuadernación pasó de ser artesanal a industrial, se abarató el papel y con esto, la posibilidad de realizar una mayor tirada de ejemplares. A su vez, el aumento de la alfabetización propició el crecimiento del público lector, que tuvo a su alcance una literatura más asequible. En lo referente al sector editorial, los procesos de trabajo se fueron especializando. Comenzó a emerger la figura del editor moderno como empresario con conocimientos amplios del mercado. Este profesional fue progresivamente reemplazando al impresor en las decisiones sobre la demanda, los precios, el formato, la distribución, la publicidad y sobre el diseño del libro, con lo que se produjo una mayor cooperación entre artistas, dibujantes, editores e impresores. Por otra parte, las nuevas técnicas de reproducción de imágenes como el fotograbado y la litografía reemplazaron a la calcografía y a la xilografía. Gracias a estas técnicas, los grafistas e ilustradores disponían de nuevos recursos para interpretar el contenido del libro e identificar textual y visualmente los ejemplares. La simplicidad de la portada tipográfica clásica dio paso a la cubierta moderna más cargada de significados visuales. Esta libertad compositiva permitió crear propuestas gráficas con una amplia y variada tipología de imágenes, con mayor intensidad cromática e impacto visual.

En el contexto de nuestro territorio histórico, los grafistas ilustraban cubiertas de libros que eran producto de la influencia de ciertos movimientos artísticos y culturales, en simbiosis con la iconografía de su propia tradición popular. Encontramos una producción editorial muy relevante y extensa sobre diferentes ámbitos de la cultura del País Vasco así como interesantes ejemplos de varios géneros literarios: música popular, historia del País Vasco, textos educativos para el aprendizaje en euskera, temas referidos al nacionalismo vasco, textos cómicos tra-

dicionales o sobre personajes populares, ficción, ensayo, cuentos, poesía vasca, etcétera. A finales del siglo XIX, estas influencias externas llegaron al País Vasco principalmente desde Barcelona y desde París. En esta época surgió una corriente estilística que se caracterizó por la fluidez de las formas y por sus composiciones inspiradas en elementos vegetales y conocida con distintas denominaciones: “*Arts & Crafts* y *Modern Style* en las Islas Británicas y Estados Unidos; *Art Nouveau* en Francia y Bélgica; *Secession* en Austria; *Jugendstil* en Alemania, y *Liberty* en Italia”<sup>1</sup>. En España y más concretamente en Cataluña, se denominó *Modernismo*.

Además, el cambio en la concepción del cartel con Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret, Eugène Grasset y Alphonse Mucha a la cabeza, aglutinó los preceptos modernistas de estilización orgánica en imágenes, letras y elementos decorativos. Los carteles y las cubiertas de libros vascos se nutrieron de estos recursos gráficos así como de los criterios del *Noucentisme* o *Novecentismo* catalán, que supuso un retorno gráfico y cultural al pasado grecorromano<sup>2</sup>. Otro aspecto que afectó a la expresión gráfica de la cubierta fue la rotulación manual de textos. Este proceder permitía dibujar letras decorativas con más libertad que con la composición de tipos. El origen de esta práctica se encuentra en las letras a gran escala dibujadas a mano para los rótulos y anuncios comerciales de la calle, cuyo principal propósito era que se pudieran reconocer a distancia y así captar la mirada del viandante. La arbitrariedad en la transferencia de rasgos gráficos característicos de la rotulación comercial a la cubierta del libro, que era un formato de dimensiones considerablemente más reducidas, presentará, en algunos casos, cierta problemática en lo que concierne a la sintáctica y a la legibilidad del texto de la cubierta del libro. Estos cambios socioculturales de las primeras décadas del siglo, junto con la búsqueda de una gráfica identitaria en los años 1930, dieron paso a una nueva redefinición de la cubierta del libro y a creaciones singulares en nuestro territorio.

## 1. Pintores grafistas: del lienzo a la cubierta del libro

En los primeros años del siglo XX, los artistas enfocaban su trabajo en varias facetas creativas como manera adicional de obtener retribuciones económicas que no conseguían con su obra artística. Con el cambio conceptual de la figura del impresor a la del editor, en el sector de las artes gráficas se fue creando una tipología de encargo en la que el editor encomendaba un trabajo y negociaba con los artistas de la época el diseño de un cartel, la publicidad de un producto o la cubierta de un li-

1. SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1988; p. 120.

2. El *Novecentismo* fue una corriente estética de carácter clasicista. En la Península Ibérica se desarrolló especialmente en Cataluña, denominándose *Noucentisme* y supuso una alternativa al *Modernismo* europeo, incidiendo en la identidad mediterránea de la región y en la deuda artística y cultural con el pasado grecorromano. Los artistas vascos estuvieron en contacto con compañeros de profesión e intelectuales catalanes, como Eugeni D’Ors, de quienes recibieron la influencia *Novecentista*. Véase: CARMONA, Eugenio; MUR, Pilar. *Novecentismo y vanguardia (1910-1936): en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1ª ed. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009; 550 p.

bro. Así se fue definiendo el trabajo del grafista que antes correspondía al operario de la imprenta. Estas imprentas solicitaban la colaboración ocasional de pintores para ilustrar las cubiertas de sus publicaciones. Aurelio Arteta, Antonio de Gueza, José Arrue, Gustavo de Maeztu o Ángel Cabanas Oteiza son ejemplos destacados. La mayor parte de estos creadores transferirá su estilo pictórico a las ilustraciones.

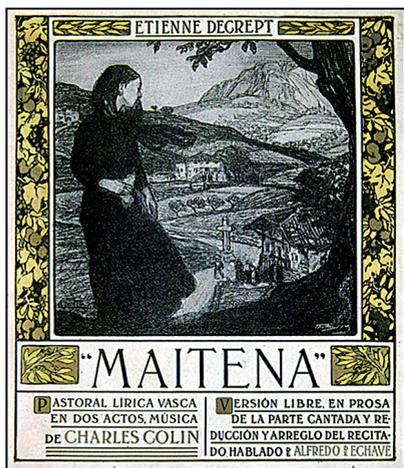
La faceta como grafista de Aurelio Arteta ha quedado en segundo plano por su celebrada trayectoria como pintor. Sin embargo, este artista contaba con una sólida formación en el ámbito de las Artes Gráficas. Aprendió las técnicas de litografía y grabado en la Editorial de Leonardo Miñón en Valladolid, en el transcurso de sus estudios de Bellas Artes. Posteriormente, durante su formación en la Escuela de San Fernando de Madrid trabajó como litógrafo, uno de los oficios que le ayudaron a subsistir a su regreso a Bilbao, llevando a cabo encargos desde el campo de las Artes Gráficas.

Las cubiertas ilustradas por Arteta analizadas en este estudio pertenecen a diferentes géneros como la música, la poesía, la novela o el ensayo. Algunas combinan influencias del *Modernismo* con una estética costumbrista en consonancia con el contenido textual del libro. En *Maitena* (1909) y *Mirentxu* (1910) las viñetas rodean la ilustración y el texto; se aprecian elementos vegetales y frutales, claro reflejo de la decoración modernista. La representación de las mujeres, vinculadas al ámbito rural, desprende cierta apariencia melancólica, como sucede en algunas de sus obras pictóricas. En la cubierta de *Agar* (1920) se puede observar un dibujo más sintético de las figuras, paralelo a la evolución de sus pinturas. Sin embargo, esta cubierta recupera la teatralidad en la representación de la figura y la selección de un suceso dramático de la obra como imagen de la cubierta (Fig. 1).

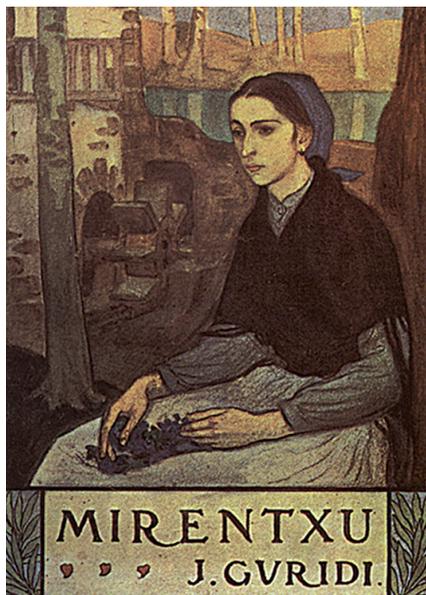
En general, se observa una reseñable diversidad gráfica, tanto en la elección de la iconografía como en los procedimientos empleados. Este hecho podría sugerir el deseo del artista de comunicar significados acordes con el argumento y las connotaciones de su contenido textual. En *Maitena* (1909) y en *El Discurso de las Armas y las Letras* (1915) se aprecian grandes superficies de color negro, de uso habitual en el movimiento *Arts and Crafts* anglosajón. Estas composiciones, en las que predominaba una superficie negra, se denominaban “punto negro”<sup>3</sup>. Sin embargo, en *El Discurso de las Armas y las Letras* (1915), podemos rastrear influencias novecentistas. En su ilustración, la disposición centrada de los elementos y la utilización de iconografía romana le confieren a la cubierta cierto clasicismo, en consonancia con el *Novecentismo* catalán. La utilización de los colores negro y rojo evoca el diseño tradicional de las portadas de libros en siglos anteriores. Las cubiertas ilustradas por Arteta ofrecen diferentes grados de semejanza cromática con la realidad representada, desde el color plano esquemático hasta el color realista icónico con variantes más saturadas y simbólicas como en el caso de la cubierta para *Agar*<sup>4</sup> (Fig. 1).

3. MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. 4ª ed. Barcelona: RM Verlag, 2009; p. 200.

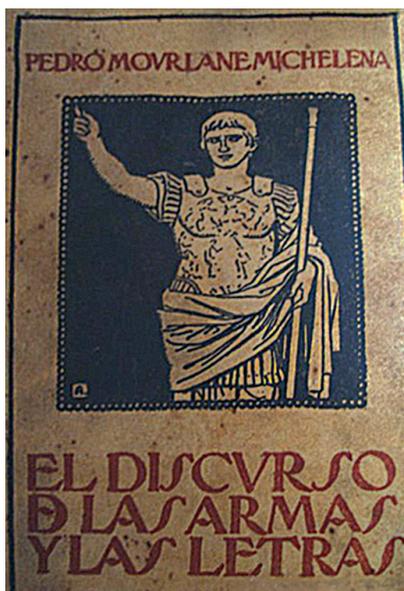
4. En lo que concierne al análisis sobre los valores cromáticos de las cubiertas, hemos partido de la clasificación funcional de los colores en el apartado Semiótica del color, de Joan Costa en *Diseñar para los ojos*. 1ª ed. Barcelona: Costa Punto Com Editor, 2007; pp. 57-81.



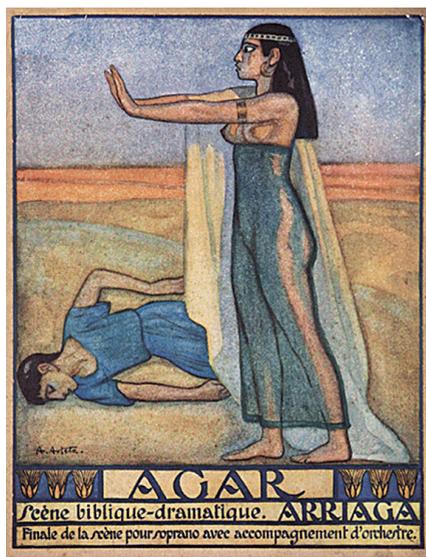
1909



1910



1915



1920

Fig. 1. Cubiertas ilustradas por Aurelio Arteta

Además de Aurelio Arteta, varios pintores trasladaron la iconografía costumbrista de sus pinturas a las cubiertas de libros. El artista Ángel Cabanas Oteiza se sirvió de una escena pastoril en un paisaje vasco montañoso para *De Música Popular Vasca* (1918). La ilustración y el título están rodeados por viñetas que contienen motivos vegetales y evocan la decoración de los códices miniados medievales. Por su parte, el marco de motivos vegetales recuerda la composición de orlas mediante bloques combinables, práctica extendida en la configuración de portadas en los primeros años de la imprenta. La cubierta está impresa a todo color y posee una riqueza cromática reseñable (Fig. 2).

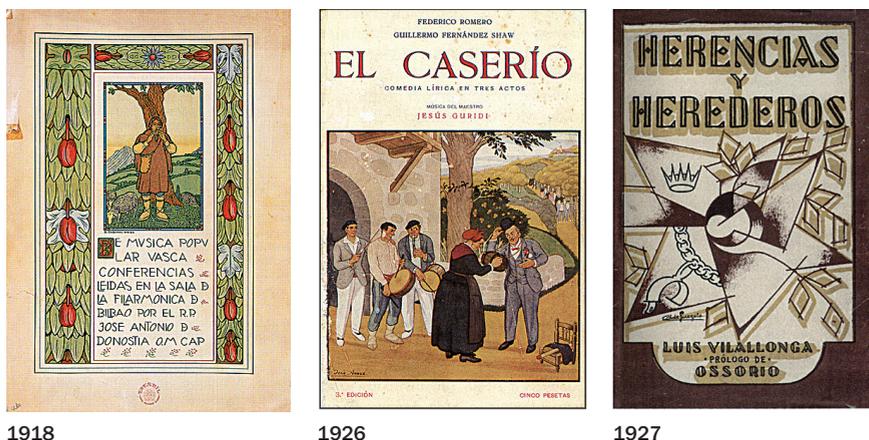
El pintor José Arrue trasladó el humor a las numerosas colaboraciones editoriales que realizó, sobre todo para la prensa. Participó en numerosas publicaciones periódicas de su tiempo, como *El Coitao* o *Vida Vasca*, revista para la que realizó 25 cubiertas, incluida la del número inaugural. En cuanto a las cubiertas de libros, predomina el carácter humorístico ya demostrado en su pintura, que transfiere a novelas como la serie *Cuadros Vascos* o a la comedia lírica *El Caserío* (1926) (Fig. 2). Sobre su obra gráfica, Ayerbe Echebarria señala:

Unos veían, en aquellos tiempos de fuerte enfrentamiento ideológico entre el nacionalismo y el socialismo, una ridiculización de 'lo vasco' identificado con lo rural o lo ruralizante. Otros no dejaban de observar en esa representación algo de tierna simpatía. De hecho la posguerra así lo interpretó hasta el punto de que el conjunto de su obra resulta un testimonio vivo de un mundo, de un ambiental modo de vida, que ya ha desaparecido. El carácter eminentemente narrativo de sus escenas aldeanas, en el mejor sentido de la palabra, refuerza este valor etnográfico<sup>5</sup>.

La popularización de lo rural en la gráfica autóctona podría hacernos pensar en un País Vasco aislado y anclado en sus costumbres. Sin embargo, la realidad económica y social de las primeras décadas del siglo XX permitió que la mirada de nuestro territorio, sin perder de vista sus tradiciones, se dirigiera a la Europa más vanguardista. Los pintores asimilaron e interpretaron estas corrientes, adaptándolas a los gustos locales. Varios artistas vascos tuvieron la posibilidad de viajar a París, que era el centro cultural de la época. Barcelona también era la puerta de acceso más destacada de las nuevas corrientes estéticas europeas. Entre los pintores vascos con influencias vanguardistas, podemos destacar a Antonio de Gueza, que a partir de 1920 empezó a experimentar con la geometría en su obra, adoptando fórmulas procedentes del *Fauvismo* y la *Secession* vienesa, movimientos que pudo conocer de primera mano en sus viajes por Europa. Este autor abarcó prácticamente todas las facetas de las Artes Gráficas: practicó el grabado y la litografía, diseñó carteles, logotipos y otras piezas de comunicación visual y maqueto publicaciones como la revista *Vida Vasca*. También realizó dibujos para cubiertas de libros en los que se observan estas influencias. Sus cubiertas contienen "una frescura y modernidad poco común y son expresión gráfica de su cada

5. AYERBE ECHEBARRIA, Enrique. "Figuración y ornamentación identitaria (1930-1936)". En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas III. Historia gráfica (XIX-XX). Dibujo, fotografía, animación, ciberarte*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005; p. 10.

vez más acentuada vocación vanguardista”<sup>6</sup>. Se observa en la cubierta del libro *Herencias y herederos* (1927) con clara inspiración cubista y predominio de elementos geométricos tanto en la imagen como en los textos (Fig. 2).



1918

1926

1927

Fig. 2. De izquierda a derecha, cubiertas ilustradas por Ángel Cabanas Oteiza, José Arrue, y Antonio de Guezal, respectivamente.

## 2. El dibujo publicitario

A partir de los años 1920, la profesionalización del grafismo traerá consigo la convivencia en la industria editorial entre pintores que ilustraban cubiertas de libros e ilustradores específicos. El País Vasco vivió una modernización socio-cultural, fruto del desarrollo económico internacional, a pesar de las reformas en conflicto con este espíritu, impulsadas por la dictadura de Primo de Rivera. En estos años comenzó a desarrollarse el modelo de consumo de masas. Como consecuencia de esto, la publicidad de los productos y la demanda de comunicación gráfica se dispararon, lo mismo que el interés social por las Artes Aplicadas. La Universidad Comercial de Deusto participó en este interés generalizado, desarrollando y ofreciendo estudios superiores relacionados con la publicidad<sup>7</sup>. Esta especialidad avanzó pau-

6. MUR, Pilar. “Los diseñadores y artistas en la imprenta vizcaína”. En: ZALDUA, Iban; MUR, Pilar; MADARIAGA, Xabier. *Artes Gráficas. Una introducción a la Historia de la Imprenta en el País Vasco*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1995; p. 36.

7. Alfonso Carnicero Barrio, profesor del centro impartió clases de Publicidad y Ventas desde principios de la década de 1920. En 1926, la Sociedad General de Publicaciones de Barcelona editó la colección *La Nueva Técnica de los Negocios*, en la que Carnicero Barrio constaba como coautor de varios libros dedicados en particular a la publicidad. Los títulos a destacar eran: *La técnica del cartel moderno*, en colaboración con los teóricos Paul Dermée y Eugène Courmont, *Teoría y práctica del anuncio en los periódicos*, en colaboración con L. Chambonnaud y *Arte de preparar catálogos, prospectos e impresos...*

latinamente como práctica profesional en el País Vasco, abonando un terreno que posibilitaría la aparición de ilustradores y grafistas formados en las Artes Gráficas. Estos profesionales ofrecían sus servicios a las imprentas y a las empresas de publicidad que florecieron junto a éstas. La cristalización del grafismo como antecedente del diseño gráfico permitió que se estableciera una división entre los profesionales de este ámbito y los pintores que colaboraban ocasionalmente con la industria editorial. Esta situación no desplazará a los pintores que ya desde principios de siglo llevaban a cabo proyectos de carteles y cubiertas de libros. De hecho, también en estos años “se acentúan y consolidan las incursiones de artistas vizcaínos en la ilustración gráfica libresca”<sup>8</sup>.

Una de las figuras que mejor representa la emancipación y consolidación del ilustrador profesional en el País Vasco es Jon Zabalo Ballarin “Txiki”. A diferencia de otros ilustradores coetáneos como Aurelio Arteta, los hermanos Arrue, Nicolás Martínez Ortiz o Antonio de Guezala, Txiki no se dedicaba a la práctica pictórica. Sus problemas de salud no le permitieron acceder a estudios especializados, de manera que volcó su trabajo y esfuerzo en la ilustración publicitaria y editorial. En 1927, se anunciaba en la prensa su “Empresa Txiki”, dedicada a realizar “Dibujos artísticos e industriales”<sup>9</sup>, como ilustraciones editoriales, diseño de carteles o dibujos publicitarios. En el ámbito editorial destacó por sus viñetas humorísticas y por las diversas ilustraciones para libros de texto como *Xabierto* (1925), *Txomiñ-ikasle* (1931), el silabario en euskera *Martin Txilibitu* (1931) o *Nekazaritzako irakurraldiak* (1933). Su primera cubierta fue para el libro *Yolanda* (1921). Los elementos decorativos de inspiración vegetal en la línea del *Art Nouveau*, característicos de esta pieza, que subrayan la composición modular de la imagen, la convierten en una excepción en la trayectoria de Txiki. A partir de la cubierta para el libro *Sorgin-Lapurra* (1923), emerge la síntesis formal y cromática, así como el trazo regular y nítido, rasgos identificativos en gran parte de su producción gráfica. El autor nos muestra otros ejemplos de estos recursos en las cubiertas de *Darr-darr-darr* y *Txomin Arlote* (1929). En este libro la ilustración de Txiki se enmarca en una viñeta negra como en sus historietas, anticipando o sugiriendo el carácter humorístico de la trama. Representa una escena costumbrista donde el protagonista del libro descansa apoyado en un árbol, en una suerte de Tom Sawyer vasco, con un caserío como telón de fondo. La redondez de las formas y la idílica placidez que ofrece el marco natural recreado por Txiki sugieren una ternura y simpá-

---

... *atractivos* en colaboración con L. Chambonnaud, A. de la Jaille y F. Thibaudeau. El grafista Pedro Antequera Azpiri también escribió un libro divulgativo sobre publicidad, *La publicidad artística para todos*, editado en 1928 por Hijos de Santiago Rodríguez en Burgos. Citados en UNSAIN, José M. “El anuncio gráfico en la prensa de San Sebastián y Bilbao, 1866-1936”. En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas IV. Historia Gráfica. La Publicidad*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005; p. 83.

8. MADARIAGA ATEKA, Javier; SÁENZ DE BURUAGA RENOBLES, Pepa. “La ilustración gráfica en Bizkaia en el siglo XX”. En: MADARIAGA ATEKA, Javier [et al.]. *Ilustradores Vizcaínos (XVI-XX): Una odisea gráfica*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2011; p. 134.

9. UNSAIN, José M. “El anuncio gráfico en la prensa de San Sebastián y Bilbao, 1866-1936”. En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas IV. Historia Gráfica. La Publicidad*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005; pp. 76-187.

tía que contrasta con la aséptica tipografía de palo seco empleada en el texto. La cubierta de *Usauri* (1930) ofrece una ilustración de ejecución similar, transfiriendo el estilo de su dibujo a la rotulación de las letras. En la ilustración para la cubierta de *Pernando Amezketarra* (1927), recurre al estereotipo rural vasco con tintes humorísticos a través de una figuración naturalista, como ya hiciera José Arrue, alejándose de la síntesis formal y cromática. Por el contrario, para la cubierta de una reedición del clásico *Garoa* (1935), Txiki desarrolla un dibujo donde la geometría de las formas y los colores planos son los elementos gráficos preponderantes, junto con el título rotulado en orientación vertical y en letra vasca. La ilustración presenta a un layador en su entorno rural, en plena actividad labriega. Como vemos, la estética costumbrista también se reinventa y se adapta a la tendencia hacia la geometría propia de las vanguardias y del cartelismo de su tiempo (Fig. 3).

La ilustración para *Blancos y negros* (1934) demuestra la versatilidad de estilos y técnicas de este autor, donde la aldea ilustrada de manera naturalista sorprende al ojo habituado a otro tipo de representación formal. En el libro *Umezurtz olerkiak* (1934), Txiki opta por una solución gráfica inspirada levemente en el *Puntillismo* que aplicará de una manera coherente, tanto en la ilustración como en el texto de la cubierta. En esta imagen, la cualidad de representación de la figura adquiere connotaciones más clásicas, al servicio de su característica síntesis gráfica (Fig. 3). Por último, es necesario destacar otra cualidad presente en la obra gráfica de Txiki: la intensidad cromática. Por lo general, este grafista utiliza colores provistos de un alto grado de saturación que acentúan el impacto visual y hacen la cubierta más reconocible<sup>10</sup>.

---

10. La opción de reducir el número de tintas a dos o tres colores planos era un recurso muy utilizado para acrecentar el interés visual y la función persuasiva en el receptor. En la actualidad, también los diseñadores gráficos se sirven de este recurso con los mismos objetivos.



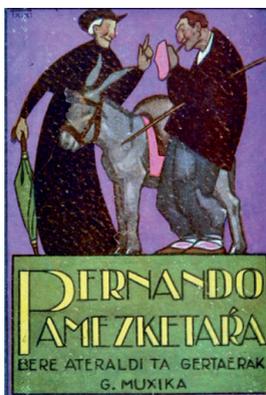
1921



1923



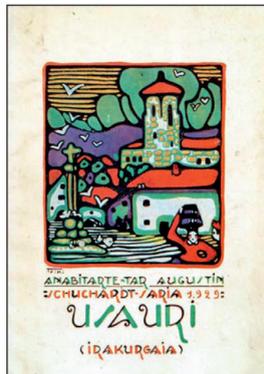
1925



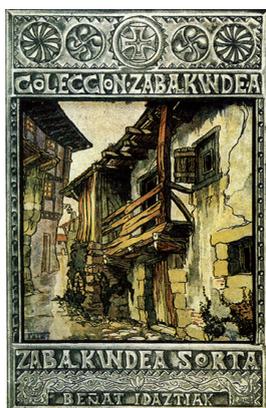
1927



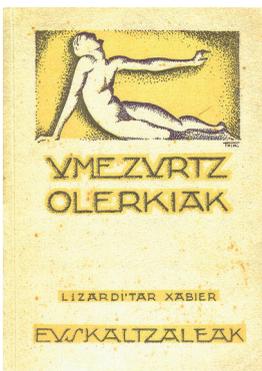
1929



1930



1934



1934



1935

Fig. 3. Cubiertas ilustradas por Jon Zabalo "Txiki"

### 3. Identidad de origen vasco

El interés por la identidad originaria de nuestro territorio, impulsado por el nacionalismo vasco, potenció la investigación en áreas de conocimiento como la etnografía, la historia, la lingüística, la música o el arte vernáculos. En lo que concierne a la representación gráfica, estos estudios tenían el objetivo de establecer una tipología genuinamente vasca inspirada en la tradición popular. A finales del siglo XIX, Henri O'Shea compiló su labor documental sobre los elementos ornamentales procedentes de lápidas o estelas funerarias vascas, en su libro *La Tombe Basque. Étude des monuments et usages funéraires des euskariens* (1889), considerado el primer repertorio de iconografía lapidaria vasca. En 1923, Louis Colas publicó en Biarritz *La Tombe Basque*, un estudio inspirado en el trabajo de O'Shea, que recopilaba los rasgos geométricos de la epigrafía vasca, con el propósito de constituir una estética vasca que "ayudó a cohesionar el elemento simbólico de los artistas vascos de ambas fronteras"<sup>11</sup>. El V Congreso de Estudios Vascos, celebrado en Bergara, en 1934, contó con la presencia de Philippe Veyrin cuyo trabajo *Systématisation des motifs usités dans la décoration populaire basque* representaba esta inquietud estética.

Estos estudios, junto con una profunda politización social tuvieron también sus manifestaciones en la comunicación visual de la época. Los rasgos gráficos que sirvieron para establecer un código identitario se dividen en dos vertientes. La primera, de carácter ornamental, se compone de elementos geométricos extraídos de la decoración lapidaria medieval. La segunda vertiente es de corte naturalista, basada en los estudios etnográficos, como por ejemplo los dibujos que ilustran el *Diccionario vasco-francés* (1926) de Pierre Lhande. A través de la figuración, los grafistas representaban escenas y personajes de corte costumbrista situados en un escenario rural vasco. Estas dos vertientes, la geométrica y la figurativa, podían confluir y complementarse en el diseño de una cubierta, como muestra la obra del ilustrador francés de ascendencia vasca, Pablo Tillac. Entre 1934 y 1936, tras haber ilustrado libros en París y en Iparralde, realizó las cubiertas para la colección Zabalkundea, una colección emblemática en la edición vasca, dentro de la editorial Beñat Idaztiak, fundada por Bernardo Estornés Lasa<sup>12</sup>. Sus cubiertas suponen un punto de encuentro paradigmático de estas dos vertientes gráficas identitarias. Rodeadas de orlas detalladas con elementos extraídos de los petroglifos vascos, las ilustraciones figurativas reproducen escenas heroicas, costumbristas o mitológicas. De esta manera se perfila y ensalza la imagen idealizada de un pasado heroico. Las cubiertas de estos libros "aportaban algo así como una significación de afirmación cultural ancestral; parecían aportar la

11. MADARIAGA ATEKA, Javier; SÁENZ DE BURUAGA RENOBALLES, Pepa. "La ilustración gráfica en Bizkaia en el siglo XX". En: MADARIAGA ATEKA, Javier [et al.]. *Ilustradores Vizcaínos (XVI-XX): Una odisea gráfica*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2011; p. 150.

12. Tillac realizó ilustraciones para otros libros de Beñat Idaztiak que no llegaron a publicarse debido al comienzo de la Guerra Civil en 1936. Fue el caso de sus ilustraciones para *Fábulas morales*, obra de Félix María Samaniego o *Cuentos roncaleses y otras cosas navarras*, escrito por Bernardo Estornés que no vio la luz hasta 1980.

autoridad de un tiempo pasado mejor; eran un acceso al mundo antiguo de la propia historia"<sup>13</sup> (Fig. 4).

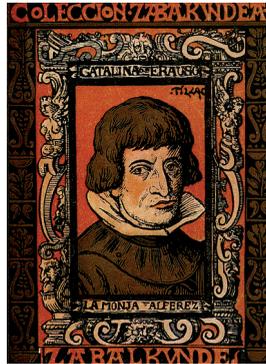
En 1935, Pablo Tillac también firmó las cubiertas para la colección Nobela Baska, compuesta por obras de Arturo Campión. El ilustrador explora el mundo rural en *El último tamborilero de Erraondo* (1935) y en la novela *Contrastes* (1935). Se representan personajes con vestimenta típica y se subraya el escenario de paisaje natural con un árbol de grandes dimensiones. En ambas colecciones, recurre frecuentemente a la iconografía heroica, como en las cubiertas de *El bardo de Itzaltzu* (1935), *El coronel Villalba* (1935), *los hermanos Gamio* (1935) o *Elerti I*. En esta última cubierta, de manera excepcional, también hay elementos ornamentales de inspiración modernista. Los marcos son muy relevantes ya que es en este espacio donde aplica la iconografía inspirada en la ornamentación tradicional así como la letra que se perfiló como heredera de esta cultura popular. Entre la iconografía de estos marcos podemos encontrar hojas de roble, simbologías precristiana y católica, elementos vegetales y animales, referencias a la arquitectura, elementos geométricos decorativos, objetos y personajes relativos al contenido de la novela. Todo ello dentro de una coherencia gráfica destinada a vehicular una identidad vasca que responde al contenido textual del libro y donde se demuestra el eclecticismo de este ilustrador a la hora de aglutinar elementos gráficos de procedencias y naturaleza muy diversa.

---

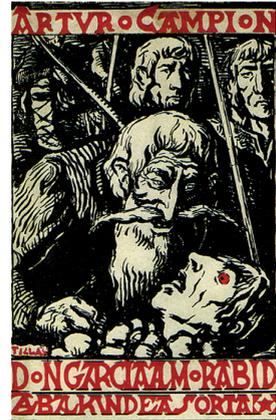
13. AYERBE ECHEBARRIA, Enrique. "Figuración y ornamentación identitaria (1930-1936)". En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas III. Historia gráfica (XIX-XX). Dibujo, fotografía, animación, ciberarte*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005; p. 10.



1934



1934



1934



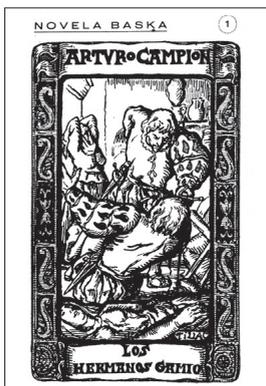
1934



1935



1935



1935



1935



1935

Fig. 4. Cubiertas ilustradas y rotuladas por Pablo Tillac

#### 4. Simbiosis entre influencias externas y estética vasca

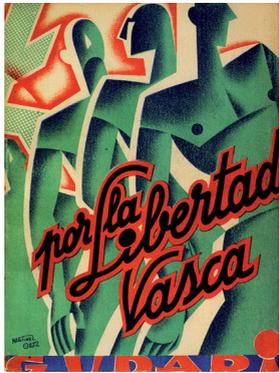
En la década de 1930 encontramos en Nicolás Martínez Ortiz a una figura paradigmática de su época. Aprendió el oficio de grabador bajo la supervisión de su padre, y con diez años comenzó a estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Ya en su juventud destacó en el dibujo. Recibió importantes premios y becas, como la otorgada por la Diputación de Vizcaya, que le permitieron estudiar en la *Academie de la Grande Chaumière* de París, centro en el que continuaron su formación artistas vascos como Ignacio Zuloaga. Allí aprendió los avances técnicos incorporados a la publicidad y al grafismo, como el aerógrafo y el brocheado, técnicas que emplearía habitualmente en su producción gráfica posterior cuando regresó al País Vasco, y que adaptó de manera magistral a las necesidades comunicativas de sus encargos. Desde el cartel que realizó en 1932 para anunciar el Aberri Eguna, Martínez Ortiz definió un estilo que aglutinaba la influencia de las formulaciones vanguardistas, como el *Cubismo* y el *Constructivismo*; además se inspiraba en las imágenes procedentes de la rotulación y del cartelismo europeo del *Art Déco*. El estilo de Martínez Ortiz para estas publicaciones constituye una simbiosis de la estética vasca con las vanguardias artísticas que ya habían impregnado la comunicación visual de la época. En el caso de la ilustración para la obra *Por la libertad vasca* (1933) podemos encontrar influencias cubistas, constructivistas y futuristas (Fig. 5). Esta propuesta influyó en artistas que “como José Arrue revisaron su estilo de ilustración costumbrista y exploraron nuevas vías de expresión artística”<sup>14</sup>. Producto de esta influencia fue la ilustración de cubierta para la ópera *Los Esclavos Felices* (1934). Arrue se valió de efectos conseguidos con el uso del aerógrafo como transparencias y degradados, para añadir una sensación de volumen. La repetición de figuras de carácter monumental que vemos en la cubierta de Martínez Ortiz también la interpreta Arrue en su ilustración (Fig. 6).

De Martínez Ortiz podemos destacar una sintaxis con predilección por la figura humana a través de la geometría, haciendo uso de una monumentalidad característica. En las cubiertas de *Negarrez igaro zan atsua* (1933), *Ereintza* (1935) y *Urretxindorra* (1934), las figuras protagonistas se superponen a las letras del título y abarca prácticamente toda la altura del libro, con una influencia evidente del cartelismo de la época. Este recurso le permite añadir cierto efecto de profundidad así como subrayar la importancia y el tamaño de los personajes representados. En los casos de *Negarrez igaro zan atsua* y *Urretxindorra*, los elementos adyacentes sirven para establecer la escala de estos personajes. En el primero, un pueblo y las siluetas de una multitud tienen una escala considerablemente menor que la figura de la anciana que da título a la obra. En el segundo, la comparación entre las proporciones y la escala que hay entre la anciana y los niños, refuerza el aspecto de gigante de ésta. Con respecto al color, observamos que en sus cubiertas es habitual encontrar combinaciones cromáticas basadas en el uso de los colores de la *ikurrina*. Es el caso de la ilustración para las obras *Por la libertad vasca* y *Negarrez igaro*

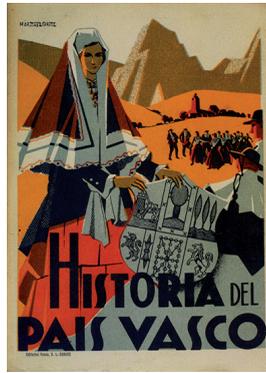
14. MADARIAGA ATEKA, Javier; SÁENZ DE BURUAGA RENOBALLES, Pepa. “La ilustración gráfica en Bizkaia en el siglo XX”. En: MADARIAGA ATEKA, Javier [et al.]. *Ilustradores Vizcaínos (XVI-XX): Una odisea gráfica*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2011; p. 154.

zan *atsua*. La síntesis cromática mediante el uso de colores planos, como en *Historia del País Vasco* (1933) o *Ereintza*, además de los degradados realizados con aerógrafo, serán constantes en su producción gráfica editorial (Fig. 5).

El florecimiento desarrollado en las Artes Gráficas durante el primer tercio del siglo XX será paralizado por el estallido de la guerra en 1936. Posteriormente, en la posguerra, la precaria situación económica y la censura política marcarán el ritmo lento de una imprenta empobrecida. Además, por culpa de la dictadura de Franco, muchos grandes artistas y grafistas partieron al exilio, como Aurelio Arteta, que continuó con su labor creativa en México. Nicolás Martínez Ortiz fue uno de los pocos grafistas de preguerra que permanecieron. Estos años de letargo editorial no impidieron que se realizaran algunas cubiertas interesantes, aunque habría que esperar hasta finales de la década de 1970 para asistir a un renacimiento de la actividad editorial vasca.



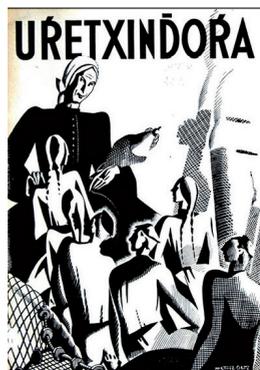
1933



1933



1933



1934



1935

Fig. 5. Cubiertas ilustradas por Nicolás Martínez Ortiz

## 5. La letra dibujada

En estas décadas se produjo un gran interés hacia los caracteres alfabéticos dibujados a mano<sup>15</sup>. En carteles, soportes de señalización y en las portadas y cubiertas de la producción editorial, la composición tipográfica<sup>16</sup> se vio desplazada por la rotulación manual de las letras, ya que la litografía permitía dibujar la ilustración y el texto sobre la misma plancha. Las nuevas necesidades de comunicación reclamaban letras que llamaran la atención hacia un local, hacia un producto de venta o para anunciar la celebración de un evento cultural en carteles publicitarios. La función informativa dio paso a la función persuasiva; los caracteres alfabéticos se hicieron más grandes, circunstancia que permitió todo tipo de intervenciones gráficas con libertad y, en muchos casos, sin tener en cuenta los parámetros regulares de construcción y sistematización propios de las grandes tipografías consolidadas hasta esa época<sup>17</sup>.

En los primeros años, el decorativismo modernista en boga desde finales del siglo XIX dio paso al movimiento *Art Déco*. En los “dorados años 20”, el consumo, la elegancia y la diversión influyeron en la forma de las letras; los caracteres alfabéticos se contagiaron del espíritu de la época, no exento de ciertos tintes de frivolidad. Aparecieron letras con elementos vegetales, letras distorsionadas en altura o anchura, con ilusión de tridimensión, con intervenciones casuales en su anatomía y con riesgos en la legibilidad y visibilidad de las mismas. Estos recursos se trasladaron a la configuración del texto de las cubiertas de libros. Sin embargo, en un formato tan reducido, las pequeñas letras no podían ser dibujadas con la misma precisión, con lo que se agudizaron las deficiencias en su construcción formal. Desde el punto de vista actual del Diseño Gráfico, la pertinencia de este proceder y la utilización de algunos de estos recursos, estarían bastante cuestionados. Como señala Enric Satué:

Con más fantasía que imaginación, y con muy escaso bagaje metodológico, la rotulación urbana se puso de moda y, a pesar de sus excesos y carencias, indujo a los sectores ti-

---

15. Los grafistas e ilustradores crearon muchas letras que no pueden denominarse “tipográficas” ya que no fueron mecanizadas para la composición en tipos de plomo ni reguladas para la lectura de textos largos. Tampoco se creaban directamente de la caligrafía ni de la escritura y, salvo excepciones, se dibujaban a mano rotulando cada letra y adaptado su dibujo según la información a incluir en cada pieza de comunicación. Posteriormente se han ido sistematizando fuentes completas inspiradas en ellas; en la actualidad, podemos encontrar un catálogo muy extenso que bajo la denominación de “fuentes retro”, engloba muchas de las propuestas dibujadas en ese tiempo.

16. Con la aparición de la imprenta, el texto para identificar cada libro se realizaba componiendo estos datos con tipos móviles, según las costumbres al uso de cada época. Este hábito se mantuvo a lo largo de los siglos en la mayoría de las portadas impresas. Ver portadas tipográficas desde la implantación de la imprenta en el País Vasco en: MORLESÍN MELLADO, José A.; GONZÁLEZ-MIRANDA, Elena. “Cubiertas y portadas de libros en el País Vasco (del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XX): Una aproximación a su configuración visual desde el diseño gráfico”. En: *De re bibliográfica*. Enero-Marzo 2012, nº 5-6, pp. 59-76.

17. Podría decirse que estos grafistas comenzaron en esos años la práctica conocida hoy en día como *lettering*. El término *lettering* se emplea para soluciones exclusivas de presentación visual de varias letras únicas formando una o varias palabras. Sin embargo, el diseño de tipos engloba el desarrollo de todos los signos alfabéticos, diacríticos, números y otros símbolos para componer cualquier contenido textual.

pográfico y caligráfico a cometer ciertas locuras tipológicas, sobre todo en el periodo que va de finales del siglo XIX a la primera mitad del XX<sup>18</sup>.

Por otra parte, las vanguardias como el *Constructivismo*, el *Dadaísmo* y, especialmente, el *Futurismo* formalizaron arriesgadas composiciones tipográficas. La síntesis geométrica de la letra, en contraste con la abundancia de elementos decorativos propios del *Modernismo*, fue fruto de la experimentación formal por parte de varios grafistas franceses como Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron), Charles Loupot o Paul Colin en el contexto del cartel. La influencia del Arte en la comunicación visual tendrá especial relevancia en el dibujo de las letras, “dando valor y entidad plástica al signo alfabético (...) partiendo de la estructura tipográfica más simple, elemental y neutra”<sup>19</sup>. La letra se reduce a sus rasgos gráficos esenciales, persiguiendo un inmediato reconocimiento del mensaje textual. Su diseño es puramente geométrico, estilizado, con un principio de construcción modular y/o con trazo regular, basado en las formas básicas, el círculo, el cuadrado y el triángulo<sup>20</sup>.

Estos cambios sociales y tendencias en el ámbito de la letra transformaron las cubiertas de las primeras décadas del siglo XX en el País Vasco. El artista Aurelio Arteta dibuja caracteres alfabéticos, sobre todo en caja alta, inspirados en las romanas novecentistas, con resonancias de una estilización vinculada al *Modernismo*. En varias de sus cubiertas se puede observar el alargamiento de la cola de la “R”, la sustitución de la “U” por la “V” latina y los rasgos caligráficos y contracciones de letras para economizar el espacio, al igual que en los caracteres de la escritura lapidaria romana (Figs. 1 y 7).

Similares recursos relativos a la epigrafía latina, concretamente las contracciones en ciertas palabras como la preposición “de” y la sustitución de la “U” por la “V” se encuentran en la cubierta para *De Música Popular Vasca* (1918), de Ángel Cabanas Oteiza. La escritura, en letra lineal sin serifa, se inicia mediante una letra capitular con motivos decorativos, emulando las letras de los manuscritos medievales. La “O” cursiva contrasta con el resto de caracteres. El texto, justificado a la izquierda, se acompaña de motivos vegetales que sirven para completar los espacios vacíos. Este eclecticismo en el que confluyen *Modernismo* y *Novecentismo* presenta un interesante contraste de connotaciones entre la modernidad formal de la letra y el clasicismo empleado en su disposición (Figs. 2 y 7).

En la segunda y tercera décadas del siglo XX, podemos encontrar en numerosas cubiertas de libros, letras dibujadas a mano y en caja alta, que se asemejan a las letras rotuladas por los grandes cartelistas de la época nombrados an-

18. SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997; p. 121.

19. SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1988; p. 235.

20. Partiendo de las figuras geométricas básicas, se diseñaron propuestas como el Alfabeto Universal, de Herbert Bayer en 1925, elaborada a partir de la estructura de las minúsculas. El criterio con el que se construyen es la fidelidad a una retícula, con lo que aparecen tipografías de diseño muy rígido que van optimizando la legibilidad en años posteriores. Así Paul Renner, en 1928 aplica compensaciones ópticas a las formas básicas, diseñando la tipografía Futura, que llegó a ser una familia muy utilizada en la época y que actualmente está gratamente revalorizada.

teriormente. Sus estudios y descubrimientos en torno a la geometría de la letra fueron imitados por grafistas vascos. *Herencias y herederos* (1927) de Antonio de Guezala, las cubiertas de José Arrue para la Sociedad Euskaltzaleak o algunas letras dibujadas de Jon Zabalo "Txiki" muestran construcciones modulares, desproporción en determinados rasgos anatómicos de las letras, caracteres desalineados, letras heterodoxas o con connotaciones mecanicistas acordes con la época industrial en la que se había sumergido la sociedad (Fig. 7).

En cubiertas de libros como *Eusko Olerkiak* (1932) sobre poesías vascas, José Arrue sorprende con una cubierta sin elementos figurativos, al contrario de lo habitual en sus colaboraciones editoriales, destacando la rotulación del texto inspirada en los experimentos tipográficos del *Art Déco*<sup>21</sup>. En *Iturriagaren ipuinak* (1932), las letras del título remiten a los alfabetos modulares creados en el contexto histórico de la Bauhaus, como el diseñado por Josef Albers en 1925<sup>22</sup>. También es reseñable la aplicación de las reglas ortotipográficas de Sabino Arana como en la letra "r" acentuada<sup>23</sup> (Figs. 6 y 7).

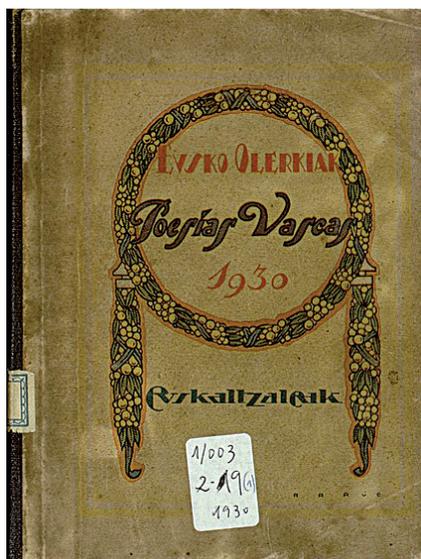
En la producción gráfica de Jon Zabalo se destaca en algunas cubiertas, la reducción de las formas de los caracteres al contorno, evitando la masa de color en su superficie. En este autor se advierte una inclinación por experimentar con diversos tipos de letras que dibuja según tendencias o adecuaciones a los movimientos estéticos, como el *Modernismo*, el *Arts & Crafts*, el *Futurismo* o el *Constructivismo*. Podemos observar que era un dibujante con demostrada solvencia en la rotulación de las letras, aunque en excepciones como en el título *Usauri* (1930), las formas híbridas de las letras pierden su legibilidad en pos de una intención tenue de componer el carácter con un número mínimo de formas, que nos recuerdan a la propuesta de Joan Trochut en Cataluña<sup>24</sup>. En las cubiertas para *Xabiertxo* (1925) y *Umezurtz olerkiak* (1934), texto e imagen se presentan coordinados técnica y estilísticamente (Fig. 3 y 7).

21. Algunos caracteres alfabéticos dibujados por José Arrue son similares a los de la tipografía Broadway, diseñada por Morris Fuller Benton en 1929. Ver tipografía Broadway en <http://www.linotype.com/es/188/Broadway-familia.html>.

22. Este autor diseñó los llamados alfabetos combinables o *Kombinationschriften*, con efecto de estarcido o *stencil* que utilizaban un número mínimo de módulos para facilitar la reproducción en diferentes contextos. Algunas letras de *Iturriagaren ipuinak* son similares pero sin el estarcido característico del alfabeto de Albers. Podemos observar este alfabeto en PUERTAS, César. "Sin regla ni compás". *Foroalfa* [en línea]. 17 febrero 2012. [Consulta: 12 noviembre 2012]. <http://foroalfa.org/articulos/sin-regla-ni-compas>.

23. El interés por dotar de una identidad diferenciada a la escritura vasca se vio reflejado en la ortografía del euskera. Ya encontramos antecedentes de la normalización lingüística en *El Imposible Vencido*, del Padre Larramendi a principios del siglo XVIII, obra en la que introducía ciertas pautas gramaticales, pero sin profundizar en la composición tipográfica. Más tarde, Sabino Arana recogió en el *Pliego Euskeráfilo I*, publicado en 1888, una ortografía específica para el euskera, que contaba con rasgos particulares como las letras con tilde "l" "r", "s", y "t", rasgos que se repiten en un gran número de cubiertas vascas. Para más información sobre la composición tipográfica del euskera, ver: MADARIAGA ATEKA, Xabier. "Las Artes Gráficas en Bizkaia". En: ZALDUA, Iban; MUR, Pilar; MADARIAGA, Xabier. *Artes Gráficas. Una introducción a la Historia de la Imprenta en el País Vasco*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1995; pp. 59-62.

24. La fuente Súper Veloz, de Joan Trochut consistió en una serie de módulos combinables con los que se componían caracteres tipográficos y elementos decorativos. Véase SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997; pp. 131-135. Ver la colección de módulos en <http://www.supervelo.net/typografia.php>.



1930



1932



1932

Fig. 6. Cubiertas ilustradas por José Arrue



1935

En la obra de Martínez Ortiz también encontramos títulos dibujados en consonancia con los modelos de la época. El título *Por la Libertad Vasca* (1933) recuerda a la escritura manual, cuyo trazo regular se aleja de la modulación distintiva de la escritura a pluma. La rotundidad del texto así como el contorneado en otra tinta sirven para destacarlo en el conjunto gráfico de la cubierta, una práctica frecuente en el ámbito del cartel publicitario. El seudónimo del autor, "Gudari", aparece en mayúsculas al pie del formato con letra vasca. En *Historia del País Vasco* (1933), el título está dibujado con letra lineal. Se observa que la "s" puede estar inspirada en la tipografía Neuland de Rudolf Koch (1922-1923)<sup>25</sup>. En algunas cubiertas, el texto se superpone a la ilustración, mientras que en otras sucede lo contrario. En *Negarrez igaro zan atsua* (1933) las palabras se disponen libremente en los espacios que quedan alrededor de la imagen; con letras de estructura cuadrada que invaden todo el formato, con grafía a dos colores y disposición tanto en horizontal como en vertical, aspectos que influyen de manera negativa en la legibilidad del título. En *Urretxindorra* (1934) podemos observar las letras "R" y "D" acentuadas (Figs. 5 y 7).

En muchas de estas propuestas, como los grafistas no tenían formación de tipógrafos, abordaban el dibujo de letras como neófitos, sin conocer los criterios de calidad que definen una fuente. Es decir, criterios formales de construcción sistematizados, cánones de proporción, legibilidad óptima, *ductus* y *cursus* regularizado y compensaciones ópticas, entre otros.

La denominada letra vasca es un caso significativo de letra dibujada que forma parte importante de nuestra historia y herencia gráfica. Desde finales del siglo XIX, se desarrolló una particular inquietud por determinar y definir la letra vasca, como expresión alfabética identitaria. Sus rasgos gráficos proceden de algunas estelas funerarias, cinceladas como bajorrelieve en la piedra o en tallas de madera de muebles populares, y casi siempre se correspondían con mayúsculas o versales. Estos modelos surgieron de la tradición imitativa de generación en generación, pero sus formas no llegaron a normalizarse. El ilustrador Pablo Tillac recurrió en numerosas ocasiones a la letra vasca en la configuración de las cubiertas de libros. Todas las cubiertas realizadas para las colecciones Zabalkundea y Nobela Baska presentan este carácter. La influencia del modelo lapidario vasco es perceptible, ya que emplea diversos recursos característicos de esta escritura. Así, los textos se disponen en caja alta, sustituye la letra "U" por la "V", adapta el tamaño de algunas letras, emplea ligaduras para reducir el espacio que ocupan las palabras y, en algunos casos, suprime los espacios entre las mismas<sup>26</sup>. Pero se observa que la grafía de este autor presenta ciertas deficiencias en la legibilidad de los textos identificativos de los libros, sobre todo en textos donde se rompe la estructura básica de algunas letras, se varían las alturas de las mismas, se crean ligaduras

25. Véase MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. 4ª ed. Barcelona: RM Verlag, 2009; pp. 184-185.

26. Recordemos que los tallistas contaban con la limitación dada por la extensión del soporte pétreo para la escritura, de manera que esta clase de recursos que permitían ajustar el texto a un espacio determinado, eran trasladados también al papel.

**Aurelio Arteta**

- 1909 "MAITENA"  
 1910 MIRENTXU  
 J. GVRIDI  
 1915 EL DISCURSO  
 1920 AGAR

**Angel Cabanas Oteiza**

- 1918  E MUSICA POPV  
 LAR VASCA   
 CONFERENCIAS   
 LEIDAS EN LA SALA D  
 LA FILARMONICA D   
 BILBAO POR EL R.P.

**Antonio de Guezala**

- 1927 HEREDEROS

**José Arrue**

- 1930 **EUSKO OLERKIAK**  
*Bozgar Vagor*  
 1932 **EUSKO**  
**Olerkiak**  
 1932 **Iturriaga' ren**  
**ipuiak**  
**"Ezkaltzaleak"**  
**los esclavos**  
**felices**

**Pablo Tillac**

- 1935 **ARTUR O CAMPION**  
**DON GARCIA M. RABID**  
**ABALKUNDEA SORTAK**

**Jon Zabalo "Txiki"**

- 1921 *YOLANDA*  
 1923 **SORGIN-LAPURÁ**  
 1925 **XABIEÉTXO**  
 1927 **FERNANDO**  
**AMEZKETARA**  
 1930 *USAURI*  
 1934 **VMEZVURTZ**  
**OLERKIAK**  
 1935 **C**  
**A**  
**R**  
**O**  
**A**

**Nicolás Marínez Ortíz**

- 1933 *por la Libertad*  
*Vasca*  
**LIBERTAD**  
 1933 **HISTORIA DEL**  
**PAIS VASCO**  
 1933 **NEGATZ**  
**IZAN** **ZIN**   
 1934 **URETXINDORA**

Fig. 7. Detalle de las letras dibujadas para los títulos de las cubiertas de libros analizadas

que no unen los pares de caracteres de forma natural, se realizan superposiciones forzadas, se añaden rasgos decorativos innecesarios o se anula el interletrado y las separaciones entre palabras (Fig. 7).

En el trabajo gráfico de Txiki destaca el interesante dibujo del texto en *Umezurtz olerkiak* (1934), como un ejemplo de armonía en la composición, intención de geometrización, proporciones regularizadas y reminiscencias de las letras de las estelas vascas. También es interesante el trazo armónico y regular del título en *Garoa* (1935), en letra vasca, que evoca la disposición de la caligrafía oriental. Aunque la legibilidad, tan necesaria en una cubierta de libro, se resiente por la disposición en vertical del texto, así como por la disonancia de la letra “G” que, al no contener el trazo medio horizontal bien definido, puede confundirse con la letra “C”. Sin embargo, debemos resaltar que esta confusión se minimizaría en el Euskera moderno que no emplea la letra “C” (Figs. 3 y 7).

En años posteriores, una de las aportaciones relevantes para la identidad estética vasca vino de la mano de los hermanos Jon “Txiki” y Pablo Zabalo que investigaron los caracteres alfabéticos y la arquitectura publicando *Arquitectura popular y grafía vasca* en 1947. Estos estudios exploraban el origen de la rotulación vasca en las inscripciones realizadas sobre las lápidas medievales. Como señala Jon Zabalo:

Si queremos que nuestro arte de escribir tenga esencias populares, no tenemos más remedio que tomarlas donde las hay, y yo creo sinceramente que nuestra fuente de rotulación vasca se halla en el legado que nos han dejado los “argiña’s” y “arotza’s”<sup>27</sup> del país; particularmente los primeros con sus decoraciones de tumbas y dinteles de puertas principales<sup>28</sup>.

Este texto indica que esta identidad se buscaba exclusivamente en la expresión popular, rechazando así la expresión caligráfica y tipográfica con representantes de origen vasco como Juan de Iciar, Pedro Madariaga, Joaquín Ibarra o José Francisco de Iturzaeta. Esto podría comprenderse porque los calígrafos citados desarrollaron su actividad fuera de nuestro territorio, y trabajaron en torno a caligrafías preestablecidas y regladas, que sin duda no se identificaban como específicas de la cultura vasca.

27. “Canteros” y “carpinteros” en euskera.

28. ZABALO, John de. “Grafía y ornamentación de la rotulación vasca”. En: ZABALO, Pablo de; ZABALO, John de. *Arquitectura popular y grafía vasca*. 1ª ed. Buenos Aires: Ekin, 1947; p. 100.

## 6. Asimilación de influencias foráneas: identidad y vanguardia

La época que delimita nuestro estudio resulta muy relevante en el ámbito del Diseño Gráfico de nuestro territorio, ya que fue en las primeras décadas del siglo XX cuando se sentaron las bases para definir la cubierta moderna, tal como la entendemos hoy en día. Las vanguardias artísticas y el diseño de carteles influyeron en la configuración de las cubiertas de libros, siendo representantes de las inquietudes gráficas y estéticas de su tiempo, del mismo modo que el contenido textual recogía las inquietudes literarias e intelectuales. Las vanguardias fueron asimiladas y adaptadas al estereotipo de la cultura popular vasca, desarrollando una gráfica centrada en la tradición, con repertorios iconográficos locales y costumbristas. Por otra parte, las tendencias de dibujo y diseño de letras procedentes de Europa se tradujeron e interpretaron según las inquietudes gráficas propias. Esta manifestación visual se combinó con otros estudios vinculados al nacionalismo, que difundieron el empleo de una letra vasca. Esta letra, inspirada en la epigrafía de las estelas funerarias, junto con rasgos ortográficos exclusivamente vascos, se empleó en numerosas piezas gráficas, entre ellas las cubiertas de libros, que sirvieron de soporte para vehicular una estética autóctona claramente reconocible.

Por otra parte, las cubiertas de libros asimilaron la práctica de la rotulación de textos para carteles publicitarios, lo cual supuso una ruptura considerable con la ortodoxia del pasado tipográfico. Los textos para las cubiertas de libros dejaron de componerse con tipos de plomo y fueron dibujados en pos de una mayor libertad expresiva. En esta época, las cubiertas se resolvieron como si fueran carteles en miniatura, utilizando criterios formales similares a los empleados en su producción en gran formato.

Podemos concluir que en las primeras tres décadas del siglo XX, las influencias artísticas europeas y la tradición popular vasca confluyen en las cubiertas de libros. Es decir, en ellas convergen los valores estéticos internacionales con los indicadores gráficos autóctonos. Los grafistas vascos de esta época, con sus experimentaciones y postulados iniciaron la simbiosis entre lo global y lo local, conceptos que actualmente se han retomado en gran medida para todas las manifestaciones culturales identitarias del siglo XXI.

## Bibliografía

- AYERBE ECHEBARRIA, Enrique. "Figuración y ornamentación identitaria (1930-1936)". En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas III. Historia gráfica (XIX-XX). Dibujo, fotografía, animación, ciberarte*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005.
- BORGES, Marta. "A Tipografía enquanto Processo Civilizacional". En: *Actas del II Encontro Nacional de Tipografia* [en línea]. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. [Consulta: 22 noviembre 2012]. [http://entipografia.web.ua.pt/atas/Artigo\\_ENT\\_1.pdf](http://entipografia.web.ua.pt/atas/Artigo_ENT_1.pdf)
- CARMONA, Eugenio; MUR, Pilar. *Novocentismo y vanguardia (1910-1936): en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1ª ed. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009.
- COSTA, Joan. *Diseñar para los ojos*. 1ª ed. Barcelona: Costa Punto Com Editor, 2007.
- DENDALETICHE, Claude. *Pablo Tillac. Traqueur d'images. Irudi ehizatzailea*. 1ª ed. San Sebastián: Elkarlanean, 1999.
- KORTADI, Edorta. "Aurelio Arteta. Entre la Renovación y las Vanguardias". En: BRIHUEGA, Jaime; KORTADI, Edorta. *Aurelio Arteta. Una mirada esencial. 1879-1940*. 1ª ed. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- LARRINAGA BERNARDEZ, José A. *Los cuatro Arrue. Artistas Vascos*. 1ª ed. Bilbao: José Antonio Larrinaga Bernardez, 1990.
- LYONS, Martyn. *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*. 1ª ed. Barcelona: Lunewerg, 2011.
- MADARIAGA ATEKA, Javier; SÁENZ DE BURUAGA RENOBALLES, Pepa. "La ilustración gráfica en Bizkaia en el siglo XX". En: MADARIAGA ATEKA, Javier [et al.]. *Ilustradores Vizcaínos (XVI-XX): Una odisea gráfica*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2011.
- MADARIAGA ATEKA, Xabier. "Las Artes Gráficas en Bizkaia". En: ZALDUA, Iban; MUR, Pilar; MADARIAGA, Xabier. *Artes Gráficas. Una introducción a la Historia de la Imprenta en el País Vasco*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1995.
- . "Noticias de los orígenes de la litografía en Euskal Herria". En: ZALDUA, Iban; MUR, Pilar; MADARIAGA, Xabier. *Artes Gráficas. Una introducción a la Historia de la Imprenta en el País Vasco*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1995.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de Edición, Tipografía y Artes Gráficas*. 1ª ed. Gijón: Trea, 2001.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. 4ª ed. Barcelona: RM Verlag, 2009.
- MORLESÍN MELLADO, José A.; GONZÁLEZ-MIRANDA, Elena. "Cubiertas y portadas de libros en el País Vasco (del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XX): Una aproximación a su configuración visual desde el diseño gráfico". En: *De re bibliográfica*. Enero-Marzo 2012, nº 5-6, pp. 59-76.
- MUR, Pilar. "Los diseñadores y artistas en la imprenta vizcaína". En: ZALDUA, Iban; MUR, Pilar; MADARIAGA, Xabier. *Artes Gráficas. Una introducción a la Historia de la Imprenta en el País Vasco*. 1ª ed. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1995.
- PEIGNOT, Jérôme. "El texto y la imagen". En: PÉREZ, Carlos; CELA, Ana (coords.). *El espectáculo está en la calle. El cartel moderno francés*. 1ª ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Aldeasa, 2001.
- PENELA, José R.; GARCÍA MORENO, Dimas. "Tipografía Española 1900-1936". En el Catálogo para la exposición: *Tipografía y Diseño Editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI* [en línea]. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004. [Consulta: 20 mayo 2012]. <http://bibliotecadigital.jcyl.es>.
- PÉREZ, Carlos. "Grafistas. Diseño gráfico español 1939-1935. Segunda parte". *Experimenta magazine* [en línea]. 13 noviembre 2011. [Consulta: 12 mayo 2012]. <http://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/grafistas-Carlos-P%C3%A9rez-2-3225>.
- POHLEN, Joep. *Fuente de letras*. 1ª ed. Madrid: Taschen, 2011.

PUERTAS, César. "Sin regla ni compás". *Foroalfa* [en línea]. 17 febrero 2012. [Consulta: 12 noviembre 2012]. <http://foroalfa.org/articulos/sin-regla-ni-compas>

SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

—. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

STAWINSKI, Gregor. *Retrofonts*. 1ª ed. Barcelona: Index Book, 2011.

TUDURI ESNAL, José M. "El cartelismo vasco en su época clásica (1880-1950)". En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas II. Historia Gráfica (XIX-XX). Ilustraciones, Carteles, Cómic*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005.

UNSAIN, José M. "El anuncio gráfico en la prensa de San Sebastián y Bilbao, 1866-1936". En: AYERBE ECHEBARRIA, Enrique (dir.). *Artes Aplicadas IV. Historia Gráfica. La Publicidad*. 1ª ed. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2005.

—. *Tillac*. 1ª ed. San Sebastián: Museo de San Telmo, 1991.

ZABALO, Jon de. "Grafía y ornamentación de la rotulación vasca". En: ZABALO, Pablo de; ZABALO, John de. *Arquitectura popular y grafía vasca*. 1ª ed. Buenos Aires: Ekin, 1947.

## Editoriales / Imprentas de las cubiertas de libros referenciadas en el artículo

Argia 3.1

Beñat Idaztiak 3.7, 3.9, 4

Bib. de Amigos del País 1.3

Edit. Vasca 2.3, 3.6, 5.2, 5.5

Erein-Aro 3.2

Euskaltzaleak 3.8, 6.1-6.3

Imp. Lib. y Enc. Eléxpuru Hermanos 1.1

Juventud Vasca 5.3

López Mendizabal 3.3, 3.5

Mar & Comp<sup>a</sup> 1.2

Tall. de Jesús Álvarez 2.1

Tall. Gráf. Emeterio Verdes Achirica 5.1, 5.3, 5.4

[s. e.] 1.4; 2.2; 3.4; 6.4.