

APUNTES PARA UN ESTUDIO DE LA PRENSA ESPAÑOLA EN COLOR EN EL SIGLO XIX

PEDRO PÉREZ

PROFESOR ADJUNTO DE DISEÑO PERIODÍSTICO. UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU DE MADRID

Resumen

El color es una realidad en los periódicos actuales. Hace unos años, el blanco y negro era el único contraste en las páginas de publicaciones de todo el mundo. También en los periódicos españoles. Pero el cambio no se realizó de un día para otro. Desde finales del siglo XVIII muchos impresos han estado buscando soluciones para representar imágenes a todo color. La tinta roja que añadían las primeras Gacetas nunca fue suficiente y los experimentos con formas de grabado y nuevas técnicas de impresión abrirían el camino a través del siglo XIX. Los diarios fueron los últimos en incorporarse, pero primero vinieron muchos otros. Esta investigación está basada en los ejemplares que conserva la Biblioteca Nacional en Madrid y en los conocimientos de otros autores especializados en técnicas de reproducción artísticas y periodismo.

Palabras clave

Color, impresión, periódicos, litografía, fotograbado, xilografía, tipografía, caricatura, dibujo, huecograbado, rotativa.

Abstract

Colour is a fact in today's papers. A few years ago, black and white was the only contrast in pages all over the world. In Spanish newspapers too. The change to colour didn't take place in a short time. Since the end of the XVIIIth century many publications have been trying to come up with solutions to represent full colour images. A different red ink in the early gazettes was not enough. Engraving experiments and new press techniques will open the way to the XIXth century. Daily papers were the last ones to incorporate colour, although prior to this there were other publications that had used it. This research is mainly based on the issues kept in the National Library in Madrid and on the knowledge of Art and Journalism investigators.

Key Words

Colour printing, newspapers, lithography, halftone engraving, xylography, typography, caricature, drawing, rotogravure, rotary press.

INTRODUCCIÓN

Hay un hueco vacío en el estudio conjunto de la Prensa española en color. Sin embargo, hay, en ocasiones desperdigados, algunos trabajos que se acercan con mayor o menor interés al tema. Unas veces, es el hecho tecnológico de la reproducción (ya sea del color o del negro) el que se asoma tímidamente desde la doble perspectiva, bien de la fabricación de la forma o molde, bien desde el sistema de estampación. En este caso se encuentran algunas referencias dispersas en libros de Tecnología de la Información, casi todos ellos publicados por profesores de las facultades de Periodismo. También hay un acercamiento serio al tema en las diferentes obras del catedrático Francesc Fontbona, sobre todo cuando habla de las ilustraciones del siglo XIX.

Otras veces, se hace más importante para el estudio el objeto mismo reproducido en los diarios o revistas (fotografías, caricaturas, dibujos, ilustraciones, tipografías...) y el color pasa a ser una característica más a tener en cuenta. Aquí quizá abundan más las investigaciones que se acercan desde una perspectiva artística y donde destacan los trabajos del catedrático Valeriano Bozal, que giran también alrededor de la ilustración gráfica de finales de XIX y principios del XX en España. Pero también hay un amplio espectro de estudios sobre la ilustración, y más concretamente sobre la caricatura, que abordan trabajos parciales remitidos a una región concreta (Valencia, Granada, Barcelona...) o a una técnica muy determinada de grabado (aguafuerte, xilografía, litografía...).

No hemos descubierto, sin embargo, estudios científicos del color mismo –tanto desde la perspectiva emocional, como desde la física, la psicología, la química, la óptica, el arte o el diseño– donde se preocupen por su evolución en un producto perecedero como el que nos interesa.

En las muchas historias de la Prensa española apenas hay referencias de importancia al tema del color, que se diluye como curiosidad apenas mencionada y, a veces, no suficientemente contrastada. Sin embargo, algunos estudios sí apuntan directamente al tema. ‘El color en la prensa diaria’ es el título de la tesis doctoral del profesor Fernando Lallana García (1986, Universidad Complutense), quien además insiste en el tema en ‘La nueva identidad de la prensa: color y diseño’ (Fundesco, 1988), si bien ambas obras se remiten a espacios de tiempo muy delimitados.

Hoy ya el color de las publicaciones periódicas es tan habitual que nadie repara en que, tan sólo hace unos años, la mayoría de los lectores se informaba en blanco y negro. Pero el camino hasta aquí ha sido largo.

Sin embargo, para acotar el objeto de nuestro estudio, resultará imprescindible plantearse dos cuestiones. Una, ¿qué llamaremos color en nuestra búsqueda entre periódicos? Y, dos, ¿nos resultará del todo indiferente la manera de conseguir ese color? Nos explicamos.

Para la primera pregunta podríamos argumentar que color es cualquier elemento que aparezca en la página en otra tinta que no sea el negro. Y no estaríamos mintiendo. Pero eso, probablemente, nos llevaría a comenzar la investigación poco después de la invención de la imprenta,

entre otras razones, porque entonces el medio más fácil de resaltar algo en la página (una palabra, una capitular, etc.) era su impresión en otra tinta diferente, habitualmente el rojo.

Philipp Luidl dice que "cuando se inició el arte de la impresión, el texto que era preciso enfatizar se escribía o imprimía en color" y que más tarde se emplearon estilos diferentes (Luidl, 2001: 42). También Carlo Frassinelli, cuando habla de las capitulares en las primeras impresiones dice que "al difundirse la imprenta, fueron cayendo en desuso las miniaturas por evidentes razones de economía, y las letras iniciales se imprimieron xilográficamente y sólo en rojo, al igual que las demás letras mayúsculas repartidas por toda la superficie de la página" (Frassinelli, 1948: 151).

Pero lo que servía para el texto también debía ser posible con las ilustraciones en las primeras impresiones. Antonio Gallego, cuando habla de la escuela valenciana de incunables deja constancia de que "en 1499 Cristopher Cofman consigue un pequeño alarde: imprime a dos tintas la famosa ilustración 'Regiment de la cosa publica', de fray Francisco de Eiximenis (Jiménez), retratando al autor y los seis jurados de Valencia ante las torres de los Serranos" (Gallego, 1990: 40).

Hay algunas referencias más durante el siglo XVI. Concretamente Gallego habla también de Jorge Coci, impresor en Zaragoza, "que a veces emplea un ingenioso truco para conseguir con dos matrices una composición única, lo que denota una gran habilidad en la estampación, la misma que, con suma limpieza, consigue en las estampaciones de los títulos a dos tintas, negra y roja" (Gallego, 1990: 83).

Como se entenderá, las obras mencionadas son fundamentalmente libros pero, de hecho, en esta época ya hay registrados colores planos, sobre todo manchas rojas de color, en prácticamente las primeras gacetas.

Pero no es a ese color que conocemos como 'dos tintas' o 'bitono' al que queremos acercarnos, sino a aquel que desde el punto de vista del lector podemos definir como "a todo color", independientemente del engaño o artificio que hayamos utilizado para provocarlo. Y desde esta perspectiva, nuestro estudio podría comenzar a finales del siglo XVIII, cuando las técnicas de grabado calcográfico (con punzón o al aguafuerte) o la xilografía a contrafibra (ambas en base a la estampación de sucesivos moldes, cada uno con una tinta diferente) conseguían la suficiente calidad o ajuste.

Con respecto a la segunda pregunta, la forma de conseguir color, nos parece definitiva, en tanto que la rapidez necesaria en los procesos de fabricación de prensa (sobre todo diaria) no ha podido ser siempre compatible con las técnicas (más lentas) de colorear las publicaciones, muy aptas, por otra parte, para calendarios, libros, etc. Pero la historia está llena, sin embargo, de periódicos a color donde, estamos seguros, la parte que no va en negro ha sido impresa con anterioridad, o bien la entrega de color (láminas sueltas fundamentalmente) se ha hecho con diferentes técnicas y en diferente tiempo que el cuerpo principal de la publicación.

Si condicionáramos el trabajo entonces a la necesidad de que dicho color estuviera estampado al mismo tiempo que el resto de la publicación en negro, sólo podríamos remitirnos a un par de ejemplos en el siglo XIX y a los experimentos de principios del XX. Deberíamos poner entonces la línea de inicio del trabajo prácticamente en la irrupción del *offset* y la fotocomposición en prensa, lo que nos llevaría a los años cincuenta y sesenta del siglo pasado.

No haremos ni lo uno ni lo otro. Es decir, ni en el siglo XVIII ni en el siglo XX. Buscaremos un principio a mediados del siglo XIX que, lo mismo que en la historia de la Prensa, nos permita hablar de características comunes que definan el producto revista o el producto periódico y que, a la vez, propongan el uso del color desde un punto de vista fundamentalmente informativo.

Porque, como apunta Valeriano Bozal, los dibujos de principios del XIX "pretenden ilustrar lo escrito sin contar con argumento o personalidad propia. Estaban ahí para cumplir una función simplemente decorativa y aun comercial: enriquecer y encarecer la presentación. Posteriormente, en los albores de 1868, el dibujo empezará a tener una función aparte, dependiente pero singular, junto al texto no bajo él" (Bozal, 1979: 27).

En cualquier caso, a nuestro estudio le interesa fundamentalmente el hecho de la transmisión de imágenes, la repetición –independientemente del carácter de esa imagen, de que sea artística o no–. Y el hecho de que sea en color. Con las implicaciones emocionales, informativas y estéticas que le sean características.

Como antecedentes generales podemos considerar que hasta el siglo XVIII y sin contar con los ejemplos a dos tintas que hemos mencionado con anterioridad, la manera más habitual de conseguir color en las publicaciones era iluminarlas después de impresas. Esto es, pintar a mano sobre el negro estampado a la manera de los códices ilustrados de la edad media, con mayor o menor precisión, según los casos. Pero lo que era habitual para según qué tipo de publicaciones –lo más extendido parecían ser las cartas o naipes–, no parecía apropiado para publicaciones periódicas que, además de ganarse la enemistad de la censura sólo por lo que decían, no precisaban airearlo a todo color y sí requerían tiempos de fabricación cortos.

No obstante, Juan Carrete Parrondo apunta fórmulas que se ofrecían a finales del XVIII para la estampación en color, a partir de técnicas de grabado perfeccionadas. Estas técnicas se iniciaban lógicamente entre los denominados artistas (pintores y grabadores fundamentalmente, no en el mundo de la prensa), y se aplicaban al conocido como grabado de reproducción, esto es, fiel al original donde lo más habitual era el blanco y negro. "En el caso –dice Carrete– que se quisiera que la estampa fuera a varios colores, el medio más común era grabar tantas planchas como colores se querían conseguir, teniendo en cuenta que en cada una de ellas solamente se grabaría aquello que tenía que salir del mismo color. Una cuidadosa estampación, teniendo la precaución de que el último color a estampar fuera el más dominante, hacia el resto" (Carrete, 2001: 522).

Sin embargo, había otras técnicas como el mismo Carrete reconoce. "El grabado al humo –continúa– fue la técnica más comúnmente utilizada para grabar en colores: bien entintando una

sola lámina con distintos colores para que, a una sola vuelta de tórculo, se estamparan todos los colores a la vez –procedimiento que conllevaba la dificultad de entintar con sumo cuidado para no mezclar los colores–, bien con el procedimiento basado en la propiedad de la combinación de los colores fundamentales (rojo, azul y amarillo) para obtener todos los demás. En este último caso, se grababan tres planchas: en cada una de ellas se dejaba sin raer las zonas en las que tenía que salir el color puro, y el graneado, más débil, donde se tendría que mezclar los colores en la estampa. De esta forma se conseguía una manera bastante fiel de reproducir las pinturas".

De hecho, ya en 1761 "Manuel de Rueda imprimió una 'Instrucción para grabar en cobre al humo', con un nuevo método de grabar las planchas para estampar colores a imitación de la pintura..." (Gallego, 1990: 277).

De todas maneras, poco fue el grabado en color que se realizó. Dice Carrete que "en Madrid, a finales del siglo XVIII, solamente había dos grabadores desarrollando el tema del color, Bartolomé Vázquez y Diego Díaz. Las primeras investigaciones de Bartolomé Vázquez datan de 1783 y van unidas al interés del catedrático del Jardín Botánico, Antonio Palau, en poder publicar en color los estudios de botánica, sin tener que recurrir a la práctica de la iluminación de las estampas. Nada que ver con la prensa como vemos.

Sin embargo, la Academia de San Fernando (recuérdese que estamos hablando de artistas) emitió un informe negativo de este intento primero "debido a (textual) la falta de semejanza que encontró entre la flor que se quería reproducir y la estampa conseguida". Pero en 1785 Bartolomé Vázquez obtiene una perfecta estampación en color que mereció el beneplácito de los pintores Antonio González Vázquez y Francisco Bayeu y del grabador Pedro Sepúlveda. No obstante, la lentitud del proceso y el alto coste impidió un amplio número de obras en color.

Según Antonio Gallego, el platero cordobés Bartolomé Vázquez es un infatigable inventor de nuevos procedimientos de estampación en color y de grabado a los puntos en el Madrid de finales del siglo XVIII, junto a su hijo José. "Fueron –escribe Gallego– verdaderos especialistas del grabado a los puntos, el punteado o pointillé, al estilo inglés, de tan exquisitos efectos pictóricos (...). Introdujeron también innovaciones en la estampación, especialmente en color 'a una sola vuelta del tórculo' en un sólo cobre y en los barnices" (Gallego, 1990: 286).

Si esto era así para 'obras de arte', imaginamos que la Prensa, por entonces aun anclada en el pequeño formato, no debía dar muchas opciones, no ya al color, sino tan siquiera a ilustraciones que, en cualquier caso, debían ser escasas y remitidas a capitulares, orlas y viñetas exclusivamente en xilografía, que permitía imprimir a la vez que la tipografía. Lo que no era posible con los grabados calcográficos.

En cualquier caso, podemos generalizar que los dibujos en la prensa antes del siglo XIX, e incluso en la primera mitad de éste, eran fundamentalmente ilustrativos, decorativos (orlas, iniciales) o identificativos (marcas de impresor fundamentalmente). Y en blanco y negro.

Como prueba de lo expuesto con anterioridad podemos citar a Louis Guéry quien en su obra *Visages de la presse* ofrece algunas páginas de una publicación francesa en color, *GABINET DES MODES*, que en 1785 aparecía cada quince días con un formato de 120 x 195 milímetros. Al parecer, cada ejemplar estaba compuesto por tres planchas en talla dulce iluminadas y de otras ocho páginas más de texto, donde se daban las descripciones detalladas de las otras tres páginas. Estas son las planchas –apunta Guéry refiriéndose a las de color– que no se deben dejar de admirar, las que dan encanto y originalidad al periódico. Se querrían reproducir todas. Las que nosotros publicamos dan una idea de la calidad de estos grabados sobre cobre que están después iluminados, es decir, pintados a mano" (Guéry, 1997: 40).

LAS REVISTAS, A PRINCIPIOS DEL XIX

Pedro Gómez Aparicio dice en su *Historia del Periodismo Español* que "la primera publicación que se sirvió sistemáticamente del grabado fue la trimestral *CARTAS ESPAÑOLAS*, de José María Carnerero, que, recién iniciada la litografía y adoptada por la imprenta de Sancha, insertó en muchos de sus números láminas litográficas en negro y en color, y, alguna vez, páginas musicales (Gómez Aparicio, 1967: 222). Lamentablemente, no da pistas el autor sobre qué tipo de color o coloración presenta la publicación, si bien la data perfectamente entre 1831 y 1832.

Podría ser ésta una de las primeras –sino la primera– referencias a publicaciones periódicas que imprime en otra tinta diferente del negro. No hemos podido comprobarlo. No existen ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Tampoco los hemos encontrado en otros archivos. Además, ningún otro historiador del periodismo español confirma la idea de color de Gómez Aparicio, para quien las *CARTAS ESPAÑOLAS* "fueron un intento de modernidad hasta en lo tipográfico" (Gómez Aparicio, 1967: 180), y constituyeron la base de la *REVISTA ESPAÑOLA*, otra publicación de Carnerero que duró hasta 1836 con muy diversas periodicidades y vicisitudes.

Sí parece cierto que las dos publicaciones citadas anteriormente abrieran la puerta al periodismo ilustrado en España y, con ello –y con el desarrollo tecnológico de nuevas formas de impresión–, se pusieran los cimientos para que se empezara a pensar que el color (en general) podría tener su importancia en el mundo de la prensa.

Será desde entonces que se empiece a hablar de revistas en el panorama periodístico español. Cabeceras como *EL ARTISTA* (1835-1836) y el *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL* (1836-1857) se encargaron de dar una imagen de publicación diferente de lo hecho hasta entonces, aunque seguramente copiando en fondo y forma los *Penny Magazine* y *Magasin Pittoresque* editados en Londres y París.

Entre las características estéticas que presentan estas publicaciones, J. S. Sánchez y C. Barrera destacan "la espléndida presentación externa (tamaño folio, claridad en la impresión, pensados para encuadernar y coleccionarse) y el uso de ilustraciones y láminas intercaladas en el texto" (Sánchez Aranda y Barrera del Barrio, 1992: 130). Pero no dicen nada sobre que fueran impresas en color.

Hay que tener en cuenta que, durante los primeros años del siglo XIX, se van a ir sustituyendo los procedimientos de reproducción artesanales como el grabado al aguafuerte o a buril en favor del grabado en madera a contrafibra y la litografía. Y lo que en un principio producía estampas y láminas principalmente, pronto se va a aplicar a todo tipo de publicaciones periódicas. El principal inconveniente del grabado de madera a contrafibra frente a la litografía era la necesidad de un grabador que, una vez calcado el dibujo sobre el taco de boj u otra madera dura, fuera capaz de trabajarlo y obtener calidades semejantes al dibujo original. A pesar de la dificultad –normalmente la imagen se volvía más simple y tosca–, los excelentes resultados obtenidos muchas veces no hizo fácil la sustitución del grabado en madera a contrafibra por la litografía.

De hecho, "la xilografía –dice Antonio Gallego– fue el medio por el que se introdujo la imagen burguesa costumbrista y satírica. Más tarde, y hasta que los medios fotomecánicos la arruinaron, la xilografía difundió las imágenes de los sucesos de actualidad, incluso de la actualidad lejana. El problema principal, nunca resuelto, estribó en que lo que llegaba al público era una imagen de tercera o cuarta mano: el dibujo que hacía llegar el 'enviado especial' era convertido por otro dibujante en dibujo para grabar, luego trasladado a la madera y, frecuentemente en las xilografías de gran tamaño, la matriz era troceada y repartida entre un equipo de grabadores que se esforzaban por lograr un facsímil de un estilo impersonal y rutinario, aunque muy eficaz" (Gallego, 1990: 368).

El *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL*, que hemos nombrado con anterioridad, fue una escuela de xilógrafos donde destacaron los nombres de Calixto Ortega y Vicente Castelló.

Sin embargo, Alois Senefelder, un músico que buscaba procedimientos más baratos y rápidos de reproducción para sus partituras, fue el inventor de la técnica litográfica a finales del siglo XVIII, y ésta se extendió rápidamente en el primer tercio del XIX. La litografía es un procedimiento de impresión basado en lo antagónico del agua y la grasa, que no pueden mezclarse. El sistema, necesitaba también como soporte o forma impresora de una piedra porosa sobre la que se dibuja con un lápiz graso. La piedra absorbe la grasa que, una vez mojada, sólo recoge el agua en los poros que carecen de grasa. Aplicada posteriormente la tinta sobre la piedra, ésta es repelida por el agua, pero no por la grasa del lápiz que será la que imprima al efectuarse la presión.

Aunque en principio la fragilidad de la piedra supusiera un inconveniente cierto, las siguientes transformaciones –plancha papirográfica o planchas de zinc– acabaron imponiendo la nueva técnica, que no tardó mucho en abrir la impresión al color: "se llamó cromolitografía –o zincografía– al empleo de diversas planchas litográficas con un color diferente cada una y se reveló como una de las técnicas preferidas por los ilustradores hasta que se impusieron las de carácter fotomecánico, el fotograbado, la fototipia, el heliograbado, etc." (Bozal, 2000: 7).

Insiste Valeriano Bozal que "la cromolitografía apareció en Berlín en 1832, donde Hildebrand empleó quince planchas en color. Y en 1836 el impresor francés Godefroi Engelmann inicia los trabajos de cromolitografía, que se extienden a toda Francia a partir de 1857" (Bozal, 1979: 136).

Con todos estos avances, la ilustración, hasta entonces fundamentalmente ornamental en todo tipo de publicaciones, se va a convertir en acompañante asiduo del texto, no sólo para completar la información escrita, sino, en muchos casos, incluso, para sustituirla. Un nuevo lenguaje icónico que se verá, además, reforzado más si cabe con la posibilidad del color que informa, atrae y mantiene la atención de un lector-receptor cada día más interesado.

Dice Gallego, que la primera litografía en España fue la de José María Cardano, en Madrid, en 1818 "y en 1835 ya está funcionando a pleno rendimiento el Real Establecimiento Litográfico que regentó José Madrazo y en el que entre 1835 y 1837 se imprimieron la segunda serie de la colección de vistas de los Sitios Reales y Madrid (...), algunos de cuyos ejemplares fueron iluminados con bellas aguadas en colores por especialistas españoles y extranjeros" (Gallego, 1990: 348). Lo que indica que todavía no se imprimía habitualmente a color.

Este Real Establecimiento tuvo un carácter más funcional y menos lujoso según Gallego: "se trata de la colaboración para ilustrar la revista de arte y literatura *EL ARTISTA* (1835-1836), dirigida por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa" (Gallego, 1990: 349). El más célebre de todos los establecimientos tipográficos en Madrid y, al parecer, el primero en introducir los adelantos de la cromolitografía y el color fue la litografía de Donon, a partir de 1836.

La prensa, en este caso, si tuvo importancia en el desarrollo de las nuevas técnicas. "Muchas revistas contribuyeron a la expansión de la litografía. *EL ARTE EN ESPAÑA*, de Gregorio Cruzada (1862) fue una de ellas. Diez años más tarde *EL MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES* incluía también cromolitografías de los talleres de Donon y Mateu" (Gallego, 1990: 354). La cromolitografía, empleada por primera vez en Madrid en las láminas de color de los *MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS*, se populariza por estos años en los libros de lujo.

Hay muchas referencias sueltas al tema. Gallego incluso defiende que fue el periódico de arte y literatura *EL SUSPIRO* (1845) el que primero se sirvió en Aragón de la litografía en sus páginas (Gallego, 1990, 362). Por otro lado, José Altabella apunta que *EL CISNE* (1840-1845), semanario de literatura, fue el primer periódico valenciano que utilizó la litografía para sus ilustraciones (Altabella, 1970: 65).

LA PRENSA SATÍRICA. LA FLACA

Pero definitivamente, todos los autores parecen de acuerdo en afirmar que la primera publicación en hacer un uso efectivo e informativo del color en España fue la revista satírica *LA FLACA*, una publicación semanal que tuvo una extraordinaria popularidad en el siglo XIX, aunque se vio obligada a cambiar de nombre varias veces. Entre los otros títulos más populares tuvo el de *LA CARCAJADA*, y así está recogida en algunas de las hemerotecas más importantes. También salió con la cabecera de *LA NUEVA FLACA*, según Javier Domingo.

Para Valeriano Bozal, "la primera prensa satírico-política tras la Revolución de Septiembre o bien posee un aire marcadamente popular, o bien desarrolla los modelos hasta ahora elaborados,

mejorándolos mediante la introducción del color en las imágenes" (Bozal, 2000: 97). A esta segunda clase que cataloga el catedrático de Historia del Arte pertenecen la mayoría de publicaciones satírico-políticas, con *LA FLACA* a la cabeza.

La revista nace en Barcelona en 1869 y sus ejemplares constaban de cuatro páginas que, según Valeriano Bozal, tenían una superficie de 44 x 51,5 cm. de papel de excelente calidad y con grabados cromolitografiados en la primera y última página, bien a la mitad o a plana entera. De periodicidad semanal se publicó hasta el 17 de enero de 1872, que fue sustituida por *LA CARCAJADA*. El 31 de octubre del mismo año recupera el primer nombre. Alcanzaría hasta el año 1876.

Sin embargo, los primeros números que nosotros hemos consultado y que están en los depósitos de Alcalá de Henares de la Biblioteca Nacional (HN/2219 Vol. 1) son de febrero y marzo de 1872 y, aunque efectivamente pertenecen a la cabecera de *LA CARCAJADA*, no coinciden las medidas. El primer número encuadernado en Madrid –el número 3, de 1 de febrero– tiene un formato de 35 x 43 cm. y una mancha o caja de 25 x 40 cm., divididas en tres columnas de 8 centímetros con dos corondeles vistos de medio centímetro cada uno (algo más de un cícero).

Aunque los ejemplares de la Biblioteca Nacional están deficientemente encuadernados y los números no son consecutivos, se puede observar que tienen también cuatro páginas pero, al contrario de los que cita Bozal, tienen el color en las páginas centrales, manteniendo la portada y la página cuatro en blanco y negro. Mantiene escritos en prosa y en verso, al gusto de la época, con un cuerpo de texto base grande (en torno a 11 o 12 puntos), y titulines a una columna ligeramente mayores, separados por plecas bastante simples una vez y más historiadas otras.

El papel, de un gramaje considerable, y satinado –aunque sin llegar a las calidades actuales–, aguanta bien las ilustraciones humorísticas a todo el ancho de las páginas centrales, sin más textos. Son como dibujos coloreados y no demasiado bien ajustados, aunque no importa en absoluto ya que el lector los ve ‘en colores’. A veces, se transparenta, sobre todo cuando coincide con el negro de la retiración, que parece impreso a posteriori en tipografía.

"La revista –corroboran otros autores– publicaba excelentes caricaturas en color, que contribuyeron a fijar el estilo de la caricatura política española" (Seoane, 1983: 281).

Efectivamente, el tema de los dibujos es esencialmente político y se caricaturiza constantemente a los protagonistas. No en balde el semanario era republicano y federal, hecho para la burguesía radical y el pueblo, pero, en muchos casos, sólo entendían sus imágenes los conocedores de la política y difícilmente el pueblo llano. Los autores de estos dibujos parecen ser anónimos, si bien Valeriano Bozal apuesta por "Tomás Padró (1840-1877), que era su principal dibujante, dibujos que se hicieron rápidamente famosos y marcaron el sentido de la época" (Bozal, 2000, 98). "En esta publicación –corrobora Javier Domingo– sobresalen los dibujos del catalán Tomás Padró, auténtico maestro de la caricatura que inmortalizará a personajes como los generales Prim, Serrano o Espartero; al Duque de Montpensier y Salustiano Olózaga, a Sagasta y a Salmerón, entre otros" (Domingo, 1991: 16).

Dice Marcelino Tobajas que "incluía *LA FLACA* en cada número una lámina como prueba de la importancia que daba a la imagen; no puede pues extrañar que al anunciar la aparición del tomo que contenía los cien primeros números se invite a su adquisición, «porque así tendrían en letra y en dibujo todo lo que ha pasado en la pobre España durante las ciento diez semanas revolucionarias que dejamos ilustradas» (Tobajas, 1984: 462).

En el número 26 de 7 de agosto de 1872 el ejemplar de *LA CARCAJADA*, en su página 4, hace referencia a *LA FLACA* en un anuncio:

"Quedan aun algunas colecciones de *LA FLACA*, las que se hallan de venta en esta administración al precio de 125 reales en rústica y de 150 reales encuadernadas". También anunciaba la litografía de Juan Vázquez para la distribución de ejemplares, lo que nos pudiera hacer pensar que estuviera impresa también allí. Pero, por otro lado, muchos ejemplares mantienen el pie de imprenta al final de la página 4, donde dice textualmente: "Imp. de Luis Tasso, calle del Arco del Teatro, callejón entre los números 21 y 23".

En el número 36, de 19 de octubre de 1872 se avisa en portada de lo siguiente:

"Ponemos en conocimiento de los suscriptores de este semanario ilustrado que habiendo cesado las circunstancias que obligaron a su editor a cambiar de título y aprovechando la coyuntura de encargarse de la confección del periódico uno de sus primitivos redactores, con la cooperación de distinguidos dibujantes que también colaboraron desde un principio y a quienes se deben no pocas de las excelentes (con 's' en el original) láminas del primer tomo, esta publicación volverá a salir con su característico título de *LA FLACA*, que es el que la ha popularizado en España y en el extranjero y con el que se le ha seguido denominando siempre en Barcelona y provincias, a pesar de los nuevos títulos que las circunstancias le han obligado a adoptar. El cambio de título no influirá en el orden de numeración, que se continuará sin interrupción hasta la conclusión del tomo segundo que tendrá, como el primero, su portada, que a su tiempo recibirán gratis los suscriptores.

En todo lo demás procuraremos ir mejorando siempre las condiciones de nuestro semanario, correspondiendo así a las simpatías con que el público lo ha recibido siempre".

En el número 37, de 31 de octubre de 1872, se disculpa, sin embargo, por no haber podido salir debido a la "huelga de obreros impresores". Y en el número 38, de 7 de noviembre de 1872, reaparece la cabecera de *LA FLACA* –en negro– y añade esta curiosa nota:

"Advertencia: Por distracción o inadvertencia del cajista compaginador, como así ya lo habrán echado de ver nuestros lectores, se dejó de encabezar el último número de este semanario con su primitivo título de *LA FLACA*, que habíamos anunciado sustituiría al de *LA CARCAJADA* y que figura ya al frente de la lámina, desprendiéndose además del contenido del texto de dicho número, que aquel título y no otro es el que le correspondía.

Habiéndose, empero, notado la anomalía cuando estaba ya casi completo el tiraje del número, fue imposible subsanarla; y para que en adelante no quepa la repetición hemos adoptado la viñeta que encabeza el presente número, con lo cual ha mejorado a la vez el aspecto del periódico".

El número 52, de 14 de febrero de 1873, lleva en portada toda una orla alrededor en negro con motivos vegetales. Y el número 75, del 27 de julio de 1873 baja claramente el cuerpo del texto base (unos 10 puntos) y la interlínea.

El estilo y orientación de *LA FLACA* fue seguido por otras revistas de Madrid y Barcelona, entre las que destacarán *LA ESQUELLA DE LA TORRATXA* (1872), *LA FILOXERA* (1878), *EL LORO* (1879), *LA VIÑA* (1880), *EL MOTÍN* (1881), *LA MOSCA* (1881), *LA BROMA* (1881), *LA TRAMONTANA* (1881) y *ACABOSE* (1883). Todas ellas en color, aunque apunta Bozal que "*LA CAMPANA DE GRACIA* y la *ESQUELLA DE LA TORRATXA* solían colocar sus caricaturas en la primera y última página y sólo utilizaban el color en los almanaques anuales de diferente tamaño" (Bozal, 1979: 186).

De *EL MOTÍN*, anticlerical semanal que también imprimía en color y que duró ¡45 años! (desde el 10 de abril de 1881 hasta el 6 de noviembre de 1926) Pedro Gómez Aparicio destaca los dibujos de Eduardo Sojo, más conocido por Demócrito. "Fue Demócrito –dice Aparicio aunque Bozal lo pone en duda– quien introdujo en *EL MOTÍN* los dibujos caricaturescos, de un anticlericalismo audaz, que llenaban las dos páginas centrales de la publicación y que, con los demagógicos artículos de Nakens y Vallejo, constituyeron su principal característica. Por lo común, tales dibujos trataban de representar la imaginada antítesis entre la vida regalada del alto clero y la existencia miserable del clero campesino; dibujos en que se contraponían con frecuencia las supuestas orgías de unos obispos gordos y lustrosos, sentados en mesas ostentosamente abastecidas de manjares y vinos, y la escasez de unos curas rurales de sotanas raídas y aspecto famélico" (Gómez Aparicio, 1971: 445).

"*EL MOTÍN* –asegura Valeriano Bozal– se ha convertido con el tiempo en una publicación mítica –y posiblemente mitificada, pues hubo otras tan interesantes o más que ésta–, medida del alcance y limitaciones del género" (Bozal, 1979: 187).

El crecimiento de la prensa satírica –joco-sería la llaman algunos– sería espectacular en la segunda mitad del siglo XIX. El género se consolida y se hace muy difícil controlar el número de publicaciones que aparecen. Bozal da una descripción general que no debe andar muy lejos de la realidad. "Se impone un periódico –dice– de 28,5 x 39,5 centímetros, con cuatro páginas, ocupadas dos de ellas, las centrales, por una «lámina» cromolitográfica, con textos muy poco organizados, generalmente breves y sarcásticos, en prosa y en verso. La periodicidad solía ser semanal, apareciendo ocasionalmente algún número extraordinario y, por lo general, se solía publicar un almanaque anual" (Bozal, 1979: 183).

Como hemos apuntado, las ilustraciones han evolucionado hacia la caricatura y la temática política marca la pauta de una crónica de actualidad pasada por el tamiz de lo grotesco, donde el color ayuda sobremedida a describir la vestimenta de unas figuras que se mueven en un circo

variado, dinámico y de acuerdo a la realidad que quieren interpretar. A los dibujantes ya no les vale con criticar o presentar los aspectos negativos de lo que acontece. El proceso de la ilustración se hace más complejo.

Lo que no resulta fácil es identificar a los autores de las obras dentro del compendio de publicaciones con un estilo parecido. "Todos los dibujos –dice Bozal– están cortados por el mismo patrón. La intervención del taller litográfico altera sensiblemente el original, endurece o suaviza los colores y los trazos, cambia el ritmo de las líneas, etc. La producción industrial que eran aquellos talleres de cromolitografía se pone de manifiesto en estas «imperfecciones», alteraciones quizá no deseadas por los dibujantes, que hacen dudosa, cuando no imposible, cualquier identificación, pero que resultan inevitables" (Bozal, 1979: 191).

LAS REVISTAS ILUSTRADAS

En los archivos de la *British Library* aparece relacionado el que los ingleses consideran el primer periódico en color (*first coloured newspaper*) –no sabemos si del mundo o sólo del Reino Unido–, honor que atribuyen a *THE COLOURED NEWS*, un semanario ilustrado y de poca continuidad que apareció en Londres en nueve ocasiones, entre el cuatro de agosto y el 29 de septiembre de 1855.

Independientemente de lo puntual de la acotación anterior, si parece cierto, como apunta María Cruz Seoane, que las revistas ilustradas experimentan una extraordinaria transformación en los últimos años del siglo XIX, "con la incorporación del grabado en color y el reportaje fotográfico" (Seoane, 1983: 308).

El color en las publicaciones decimonónicas no se lograría únicamente en base a técnicas xilográficas, calcográficas o litográficas. Las dos últimas décadas del siglo fueron claves para el desarrollo del fotograbado, un método de reproducción de imágenes en base a la fragmentación de estas en minúsculos puntos que, observados a la distancia normal de lectura, dan sensación de tono continuo, como en las fotografías.

Esta fragmentación en puntos se lograba por la interposición de una retícula (William Fox Talbot, alrededor de 1870, y Georg Meissenbach, en 1881) entre el negativo fotográfico y la plancha metálica a emulsionar. Plancha que, una vez tratada con ácidos convenientemente, presentaba un relieve suficiente para que pudiera ser estampada al mismo tiempo que el texto tipográfico.

Si bien es cierto que, al principio, la poca definición de la trama no permitía reproducciones demasiado precisas, el consiguiente perfeccionamiento permitió incluso pensar en reproducciones a color.

Este procedimiento ponía en peligro, sobre todo, a los grabadores xilográficos ya que la reproducción fotomecánica no precisaba de traductores manuales. "En 1876 –dice Francesc

Fontbona– *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* publicaba algún ‘guillotage’, técnica de fotograbado ‘pluma’ ideada por el francés Firmin Guillot partiendo de la zincografía" (Fontbona, 1996: 23).

Pero, aunque la Sociedad Heliográfica Española fue pionera en el fotograbado en España en 1875 y ya existiera en Madrid el primer grabador, Francisco Laporta Valor, en 1880, no será hasta el nacimiento del fotograbado ‘directo’ cuando se consiga dar ilusión no sólo de líneas (como el grabado a pluma) sino también de sombra. Este fotograbado directo, como hemos dicho, proporcionaba un clisé o cliché obtenido a través de una finísima retícula que descomponía las imágenes reales en millones de puntos de distinto grosor, y permitía imprimir una imagen ‘en grises’ que engañaba al ojo del lector.

Los buenos resultados obtenidos animaron a probar también con el color. "La introducción del color en el fotograbado –dice Fontbona– estuvo a cargo de la casa C. Augerer y Guschl –ya presente en el fotograbado en blanco y negro desde 1883 en *LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA*–, cuyas tricromías aparecieron en 1888 en *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* y fueron publicadas más adelante por otras revistas (*LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA*, 1891).

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

Efectivamente, hemos podido constatar en los archivos de la Biblioteca Nacional en Alcalá de Henares que el número 47, de 22 de diciembre de 1888, de *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* comienza la publicación de suplementos en colores que no son otra cosa que láminas sueltas incluidas en el número ordinario de 24 páginas. Concretamente, son dos. La primera, un retrato del cardenal Lavigerie, un cuadro de León Bonnat que colgó en el Salón de París del mismo año 1888. La segunda, una composición alegórica titulada ‘El invierno’, a doble página. En ambas aparece al pie: Chromotypograuvere Boussod, Valadon et Cia, París, lo que no coincide exactamente con la anotación posterior de Fontbona respecto a la autoría.

De cualquier forma, en la segunda página del ejemplar referido (la 362 según numeración) se explica lo de ‘Nuestros suplementos en colores’ y se dice textualmente: "Deseosa la empresa de *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* de corresponder el creciente favor con que el público acoge sus tareas, distribuye con el presente número, que consta de ocho páginas más de las diez y seis habituales, dos láminas en cromotipografía, primeras de una serie que tenemos dispuesta, en obsequio de nuestros consecuentes abonados". Acto seguido pasaba a explicar el contenido de estas.

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA había nacido en 1869 y con una combinación de noticias de actualidad, divulgación artística, literaria, histórica y científica alcanzó hasta 1921. Publicaba habitualmente grabados por línea en blanco y negro –la mayoría xilografías– que en algunas ocasiones apuntaba como sacados "de fotografía".

Efectivamente, Eliseo Trenc apunta, cuando habla de la tipología de las ilustraciones del XIX, que la reproducción de la imagen xilográfica de madera a la testa "se hace, en una primera etapa, a partir de dibujos originales, y en una segunda etapa, a partir de fotografías que se logran reproducir directamente sobre la madera" (Trenc, 1996: 63).

Conviene destacar en esta publicación la participación del dibujante Josep Lluís Pellicer, autor de multitud de dibujos, croquis y apuntes y que pasó por ser un señalado reportero gráfico, aunque cultivó también el género joco-serio.

Cuando inicia la reproducción de grabados a color, *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* es una publicación semanal con formato de 285 x 400 milímetros y una caja o mancha de 236 x 350 milímetros dividida en tres columnas de 76 milímetros y dos corondeles vistos de 4 milímetros mucho más finos que los habituales en prensa diaria. Tiene una confección eminentemente vertical que, no obstante, introduce grabados entre el texto de algunas páginas. Otras son solamente tipográficas y muchas se arman con una imagen de arriba a abajo y un pie que la identifica.

A veces, se permite el lujo de introducir pósteres a doble página en las centrales. Concretamente el número 35, de septiembre de 1888, incluye un desplegable del puerto de Barcelona que ocupa más de cuatro páginas del periódico en xilografía. Habitualmente, los grabados tenían una relación directa con las informaciones.

Volviendo al tema del color en *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*, es el mismo Fontbona quien apunta que "los sucesores de Goupie-Boussod, Valadon y Cia, potente firma dedicada al comercio del arte y que difundía reproducciones de obras de los artistas contratados por ella, también colocó fotograbados en color en revistas españolas" (Fontbona, 1996: 71) y hace referencia de nuevo a *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* de 1890.

Asimismo, Fontbona cita a Josep Thomas, que "introdujo también en fotograbado el color autóctono que explotó en *LA ILUSTRACIÓN CATALANA* (1890) y en *LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA* (1891)", "tendencia que llevaría algunos años después –dice Fontbona– a la primera publicación de la que se anunció como 'la primera ilustración española en colores', es decir, la revista barcelonesa *ALBUM SALÓN* que aparecería entre 1897 y 1907".

Sin embargo, la quincenal *ALBUM SALÓN* –como asegura Pilar Vélez– "estaba reproducida en cromolitografía, la misma técnica que usaban los carteles publicitarios" (Vélez, 1996: 81). y cita como grabador a Josep Roca. Por último, concluye "que fue una de las publicaciones mejor ilustradas, en cuanto al color se refiere, de su época".

Valeriano Bozal escribe que "las publicaciones del tipo de *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* pronto vieron aparecer un competidor en revistas que se movían a medio camino entre el magazín y el periódico ilustrado literario con algunas notas de humorismo. Tal fue el caso de *PLUMA Y LÁPIZ* (Barcelona, 1893), primero con ilustraciones en «tipolitografía» y después con fotograbados, que contó con las firmas de Pellicer, Cilla, Labarta, etc., y reprodujo obras de Aguasot, Muñoz De-

grain y diversos autores extranjeros. También entran dentro de esta tendencia los célebres *MADRID CÓMICO* (...) y *BLANCO Y NEGRO* (...)" (Bozal, 1979: 183).

BLANCO Y NEGRO

La competencia real de *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*, y la que en definitiva acabaría reemplazándola, nace en 1891 con un concepto diferente, más dinámico, más 'periodístico', pero de muy inferior calidad técnica. Es la revista *BLANCO Y NEGRO*, que supo ver el pedazo de pastel en el negocio de las revistas ilustradas y apostó también por la actualidad gráfica (dibujo o fotografía) para completar la información a la que no podían alcanzar los diarios –por tiempo o por economía–. Y también *BLANCO Y NEGRO* hizo sus experimentos con el color, a fin de ganarse el favor del público lector.

En 1892, todavía en talleres ajenos, empieza a publicar fotografías con cierta frecuencia, reproducidas por medio del fotograbado, junto a grabados habituales. Todo en blanco y negro, valga la redundancia. Si bien se permitía a veces, a fin de dar mayor vistosidad, que la cubierta de la revista fuera de papel coloreado, en tanto que los medios técnicos impedían aún el uso de las tintas a color. Era un recurso que empleaban, a finales de siglo, otras publicaciones como, por ejemplo, el *NATIONAL GEOGRAPHIC* en Estados Unidos, que había nacido en 1888.

Pero en 1895, ya con talleres propios, en el número 206, de 13 de abril, *BLANCO Y NEGRO* publica un especial dedicado a la Semana Santa donde algunos títulos y elementos artísticos de las ilustraciones (orlas y recuadros fundamentalmente) aparecían en rojo. Esto no supuso continuidad, ya que los números siguientes continuaron imprimiéndose a una sola tinta, pero abrieron el camino para más adelante.

Mayor relevancia, sin embargo, alcanzaría en el número 296, de 2 de enero de 1897, un Almanaque donde no sólo aparecían los titulares y elementos decorativos en otra tinta con una segunda pasada de máquina, sino que el color (otra vez rojo) aparecía en los mismos grabados. El más famoso de ellos, una ilustración de Méndez Bringa: *Las fiestas del año. Baile de carnaval*, donde el color aparece en los lazos de una figura de mujer dibujada en negro y en algunas flores caídas por el suelo. No es el único. En este ejemplar hay, al menos, una docena más de ejemplos con estas características tonales.

Esta referencia, que se conserva en diversas hemerotecas, está, además, muy documentada por diversos autores. Pedro Gómez Aparicio dice que "fue precisamente *BLANCO Y NEGRO* quien, contradiciendo su título, utilizó el color en unos lazos rojos en unas trenzas de mujer dentro de un dibujo en negro" (Gómez Aparicio, 1974: 613).

Pero *BLANCO Y NEGRO* no se quedó aquí y en el número 317, de 29 de mayo del mismo año 1897, realiza un nuevo experimento con dos pasadas de máquina sobre un original de Huertas titulado *En Recoletos*. En la portada de la revista, en la primera pasada, la mitad de entrada de la

página se había entintado en azul oscuro; y, en la segunda pasada, la mitad de salida, con magenta. El efecto quedó curioso y original.

Tres semanas después, el 19 de junio, la portada de *BLANCO Y NEGRO* volvía a ser un dibujo de Huertas, *Flores en mi barrio*, pero en esta ocasión el procedimiento técnico había requerido tres pasadas de máquina: una para el negro, otra para el amarillo (que quedó fuera de registro), y una tercera para el magenta. Esta composición, que en rigor no podemos considerar todavía como tricromía dado que no estaba presente la selección de color, venía a significar un paso importante hacia esa técnica, ya que, en otras pruebas, se había conseguido el efecto de color verde por la superposición de dos tintas: azul y amarillo. A la tricromía llegaría *BLANCO Y NEGRO* 2 años después, y, luego, a la cuatricromía.

La revista continuaría su particular empeño en mejorar la calidad en el nuevo milenio y Torcuato Luca de Tena, su propietario y promotor, siempre estaría al cabo de los avances tecnológicos, incluido el color.

LOS DIARIOS. EL IMPARCIAL

La curiosidad por el color que asaltaba a la revistas ilustradas a finales del siglo XIX también va a afectar a la prensa diaria que, mediatizada, como hemos apuntado, por la premura de tiempo y el esfuerzo económico implícito, tampoco quisieron renunciar a este elemento diferenciador.

En este caso, va a ser fundamental la idea 'de imprimir a la vez' negro y color, y el sentido eminentemente informativo de lo que va en color. Por ello, podemos distinguir claramente entre los diarios que insertan láminas (al igual que habían hecho las revistas) producidas en un tiempo diferente al resto del diario, y aquellos otros que, como significábamos al principio, incluyen color al mismo tiempo que el cuerpo principal de la publicación.

Todos los datos consultados al respecto permiten suponer que el primer diario español en incluir color fue *EL IMPARCIAL* durante el año 1893. Y en él se dan las premisas de simultaneidad y valor informativo a las que hemos hecho referencia.

El diario había nacido en 1867 y había consolidado el modelo informativo frente a la prensa de partido de mediados del XIX. En 1893, *EL IMPARCIAL* seguía manteniendo 4 páginas con un formato cercano al 400 x 600 milímetros y una caja o mancha de 362 x 575 milímetros dividida en 5 columnas de 70 milímetros cada una y unos corondeles vistos de 3 milímetros.

Mantén constante la confección vertical, sin fotos –sólo algún grabado por línea en los anuncios–, si bien apuntaba una estructura variada en la distribución de secciones (nacional, extranjero, etc.) que agrupaba anuncios y esquelas en la última página y, a veces, en la tercera. Publicaba en primera y segunda el tradicional 'folletín' tan famoso en los diarios decimonónicos y ofrecía un muestrario de tipografías quizá excesivo que se veía corroborado con la variedad de se-

paraciones que existía entre las informaciones siempre a una columna: plecas, bigotes y filetes varios. No existían los titulares tal y como los entendemos ahora y la tipografía del cuerpo base del diario –pequeña– empastaba al imprimir y dificultaba la lectura...

El diario incluía un día por semana un suplemento literario, *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL*, que ocupaba habitualmente las páginas 3 y 4, o sólo la 3. Con estas características, el domingo 6 de agosto de 1893 el diario publica en primera página una nota que titula "Al público", en la cual informa de la aparición en breve de su suplemento *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL* con grabados en colores. El aviso sale en la columna de entrada y se repite al día siguiente.

A partir del día 9, miércoles, el mismo anuncio pasa a ocupar un faldón de 18 centímetros de alto de la página 4. Y se repite el resto de la semana, pero el día 14, lunes, no sale nada extraordinario.

Igual sucede la semana del 16 al 21 de agosto y la siguiente. El primero de septiembre el diario ofrece 2 páginas más de lo habitual y vuelve a aparecer el anuncio, pero el lunes, 12, no aparece color alguno. Pasará un mes sin más novedades.

Sin embargo, el martes, día tres de octubre de 1893, el diario publica en portada un mapa en negro de la ciudad de Melilla al hilo de los avatares con Marruecos que auguran una posible invasión de la ciudad. La tensión informativa con los vecinos del sur es la actualidad durante la semana y el martes, día 10, el diario anuncia en la página 2 la publicación de un plano de Melilla "tirado a cuatro tintas sobre papel satinado".

Es más, el domingo, día 15, incluye también en página 2 una nota a los vendedores del diario con respecto al plano que dice: "Recordamos a nuestros corresponsales encargados de la venta de EL IMPARCIAL en provincias que antes del día 20 deben avisarnos del número de ejemplares del plano de Melilla que desean".

Y el viernes, día 27 de octubre, vuelven a anunciar: "Terminado el dibujo y grabado del plano de Melilla, que generosamente ha hecho para *EL IMPARCIAL* el ilustre geógrafo D. Francisco Coello, dentro de algunos días pondremos en circulación esta carta impresa a cuatro tintas. Asciendan a 280.000 los ejemplares que se han pedido..."

Y, ¡por fin!, el domingo, cinco de noviembre de 1893, se publica el plano de Melilla. Con fecha de octubre. En azul, rojo, negro y marrón. Tenía un formato de 360 x 480 milímetros, en papel satinado, pero no tanto como pudiéramos suponer hoy. Lo anuncia, claro está, en la columna de entrada de la primera página del diario y en la página dos publica en las columnas cuatro y cinco la explicación de sus indicaciones.

Sin embargo, esta intentona no supone para *EL IMPARCIAL* ningún hito –si acaso el de la tirada–, ya que el hecho no pasaba de ser la entrega de una lámina (el plano no está impreso siquiera por la retirada) como habían hecho otras publicaciones.

Sí lo será, por el contrario, la publicación de color en *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL* que vuelven a anunciar el domingo, día 26 de noviembre de 1893, y acaban publicando el lunes, día 27. Después de unas semanas sin aparecer, el suplemento literario del diario aparece –independiente del periódico– con cuatro páginas enteras, en papel satinado y la portada en color. El tema no podía ser de mayor actualidad: la campaña en el Rif. Tenía un grabado grande a color en portada, textos diversos y la última página llena de anuncios en negro.

El suplemento mantiene un pie de imprenta que dice textualmente: "Fotograbado de L. R. y Compañía, San Bernardo, 69. Tirado en máquina cromotipia rotativa Marinoni. Tinta Lorilleux. Imprenta de EL IMPARCIAL a cargo de Ángel García".

Éste era el resultado del proyecto que el 16 de diciembre de 1892 el diario anunciaba en sus páginas: "Desde hace tiempo veníamos buscando la manera de unir en las páginas de EL IMPARCIAL el relato de los sucesos del día, el artículo, el telegrama de actualidad a los grabados y las ilustraciones. La rapidez con que es preciso hacer nuestras copiosísimas ediciones era un obstáculo que parecía invencible. No lo ha sido, sin embargo, porque los progresos de la ciencia y de la industria superan a los que la imaginación concibe como irrealizable. Un notable industrial francés, Mr. Marinoni, ha inventado una máquina rotativa cromotipia que imprime los grabados con una limpieza y una perfección maravillosas y que además los colorea. Dos periódicos solamente hay hoy en Europa que usan esta máquina, cuyos dos primeros modelos acaban de ser construidos. Estos periódicos son *LE PETIT JOURNAL*, de París, y *THE MILLION*, de Londres. Pero estos dos periódicos hacen sus publicaciones ilustradas prescindiendo de la actualidad del momento, y nosotros necesitábamos que en el número en que vayan los grabados en colores referentes a los sucesos de los últimos días, fuesen las informaciones de las últimas horas y para ello hemos acudido al señor Marinoni, quien en servicio a éste nuestro pensamiento, no acometido hasta ahora por ninguna empresa periodística del mundo, ha introducido importantes mejoras en su invento, mejoras con las que la rapidez vertiginosa de una tirada de 20.000 ejemplares a la hora no disminuye la perfecta delicadeza de la estampación".

"La empresa de *EL IMPARCIAL* –decía el diario–, sin reparar en los gastos verdaderamente considerables que esto le impone, ha contratado con la casa Marinoni la construcción de una máquina rotativa cromotipia, con la que publicaremos el número de cada lunes. Esta máquina imprime en 6 colores y da un resultado de estampación admirable (...). A esta perfección del grabado en colores, uniremos el atractivo de la actualidad. El suceso que ha interesado al público, la escena dramática de sensación aparecerán en las hojas ilustradas a las 48 horas de ocurridos, viniendo a constituir esta ilustración semanal una crónica artística de la vida pública".

Aunque, de hecho, *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL* no llegaron a ser exactamente lo que se proponían, como hemos visto, sí fueron la prueba de la incorporación del color a la prensa diaria, salvando los obstáculos antes mencionados.

LOS LUNES DE EL IMPARCIAL en color tuvieron continuidad. El lunes, día 4 de diciembre de 1893, se publicó el número 2, que insiste en el tema de la campaña del Rif, Una embajada, con un pa-

pel algo más satinado y sólo color en portada. Los anuncios en este número van en la página 3. El lunes, día 11 de diciembre, cambia el tema, de bélico a costumbrista, y aparece una ilustración a color, *La vida madrileña*. Estos suplementos subirían la tirada, según el propio diario, hasta los 110.000 ejemplares.

EL IMPARCIAL acabaría el año 1893 con dos suplementos literarios en color más. El 18 de diciembre vuelve, con *Notas de la guerra*, al tema de la campaña en el norte de África; y el día 25, con el número 5 de *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL* a color, con una nueva escena mora en *Narrando la batalla*.

LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA

Otro diario imprimirá en color antes de acabar el siglo. *LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA* que, a finales del XIX era una publicación enteramente tipográfica, aparecía como el resultado de la evolución de la *CARTA AUTÓGRAFA*, que habían creado el marqués de Santa Ana y su mujer en octubre de 1848 como punto de arranque de una prensa eminentemente informativa. En 1895 se convirtió en *LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA*, pero hasta entonces había sido un cúmulo de hojas "escritas a mano y reproducidas luego en escasos ejemplares por medio de una prensa litográfica y servidas a los suscriptores..." (Seoane, 1983: 201).

Pero en 1894 era un periódico de tamaño considerable –400 x 620 milímetros–, con una mancha de 363 x 585 milímetros, dividida en seis columnas de 58 milímetros y corondeles vistos de 3 milímetros. Con una confección totalmente vertical se permitía, sin embargo, algún titular a dos columnas y una composición abierta en comparación con otros diarios de la época.

Incluía – ¡cómo no!– el folletín, pero también algún grabado por línea y no sólo en la publicidad. El 11 de enero de 1894, por ejemplo, publicaba un plano de situación en portada de la bahía de Algeciras. Los anuncios y esquelas se situaban en la última página, pero, a veces, algún anuncio saltaba a la portada. Y tenía anuncios por palabras.

El viernes, día 2 de febrero de 1894, anuncia en página 3 la publicación de "cromos y grabados" al domingo siguiente. Dice así: "El domingo publicaremos el primer número de una nueva serie de ejemplares con colores y fotograbados. Cada quince días publicaremos un número nuevo...".

En efecto, el primer número debió de ser publicado el domingo, 4 de febrero, pero no hemos podido comprobarlo ya que no se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ni tampoco el número 2, que correspondería al domingo 18 de febrero.

Pero el sábado, 10 de marzo, vuelve a anunciar el número 3, en la página 3 del diario, y dice: "El próximo domingo aparecerá el tercer número extraordinario de *LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA*. Está dedicado a conmemorar el natalicio de su santidad León XIII. Contiene dicho

número una página de cromotipia con el retrato del Padre Santo, sostenido por dos ángeles. En el fondo se ve el Vaticano. Este cuadro se debe al lápiz y al pincel del distinguido artista, señor Taberner.

En la cuarta plana del especial van también los retratos a color del Nuncio de Su Santidad, del secretario del Papa, monseñor Rampella, del cardenal Monescillo y de Fray Ceferino González. Como cabeza del texto va una orla muy delicada, original del señor Balaca...".

El viernes, 23 de marzo de 1894, nuevo anuncio del cuarto número ilustrado para el domingo 25. Esta vez estuvo dedicado a la inauguración de la temporada taurina. Este ejemplar lleva sólo color en portada y última. En la primera, una ilustración de Marcelino Unceta titulada *¡A los toros!* En la última, una gran plana de anuncios al cromo de las principales casas comerciales de esta corte.

El mismo planteamiento se repetirá para el número 5 del domingo 8 de abril de 1894, esta vez dedicado a la Feria de Sevilla: ilustración en portada y anuncios de color en la última. Y también para el número 6, de 22 de abril con una Alegoría de la primavera en portada "hecho por la casa Portabella de Zaragoza".

Para el número 7 ofrece una marina en portada que representa la derrota en El Callao en 1866 y titula *Honra sin barcos*. En la última, los ya típicos anuncios en color y una ilustración en negro de Marcelino Unceta titulada *El paso de los toros*.

El número 8, del domingo 20 de mayo, lleva en portada una ilustración a color de un tióvivo titulada *En la pradera*. En la última, los anuncios y un dibujo a color de la pradera de San Isidro madrileña.

La publicación de los especiales continuará durante todo el año con muy diversos temas (procesión del Corpus Christi, el estío, alegoría de la vendimia, etc.) y algunas ilustraciones de diversos autores (Unceta, Isidro Gil, Antonio Vascero...). En algunos números apunta el autor del fotograbado (Thomas en el número nueve) y, casi siempre, la cromotipia de Portabella.

En el número 21, del día 8 de diciembre, publica en portada *Un sueño de Murillo*, y anuncia con antelación: "El señor Portabella, cooperando con entusiasmo a la obra del señor Gascón, ha realizado una verdadera obra maestra de la litografía. Demostrando nuevamente con la interpretación dada a *Un sueño de Murillo* que nuestro país posee en tan difícil ramo casas y artistas que nada tienen que envidiar a los más reputados del extranjero. ¡La estampación de esta obra está hecha a ocho tintas!"

Como resumen final, podemos decir que las publicaciones en color en la prensa española en el siglo XIX, lejos de ser abundantes, constituyen hechos aislados y experimentaciones que dejarán el panorama listo para encarar un nuevo siglo donde, sin bien las revistas ofrecerán alternativas válidas, los diarios tardarán todavía mucho en ofrecer significativos resultados. Los casos de *EL IM-*

PARCIAL y LA CORRESPONDENCIA no se verán continuados, al doblar el siglo, por un nuevo tipo de empresa informativa que nace al hilo de diarios como EL DEBATE y EL SOL, lejos de los periódicos de partido tan abundantes hasta ese momento. Sólo ABC, en los años treinta, iniciará nuevos ensayos en la reproducción del color en prensa diaria, ensayos que vendrán a dar sus frutos mucho después, cuando el *offset* sea el estándar válido de impresión para toda la prensa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1996): *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones 1850-1920*, Montpellier: Université Paul Valéry.
- Altabella, J. (1970): *Las Provincias. Eje histórico del periodismo valenciano 1866-1969*, Madrid: Editora Nacional.
- Bozal, V. (2000): 'El siglo de los caricaturistas', en *Historia del Arte de Historia 16*, nº 29. Bozal, V. (1979): *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Ed. Comunicacón.
- Carrete, J. (2001): 'El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada', en *Summa Artis. Historia General del Arte*, tomo XXXI. El grabado en España. Siglos XV-XVIII. Madrid: Espasa Calpe.
- Carrete, J. y otros. (1988): *El grabado en España. Siglos XIX y XX*, Madrid: Espasa Calpe.
- Domingo, J. y otros. (1991): *150 años de prensa satírica española*, Madrid: Ed. Ayuntamiento de Madrid, Consejería de Cultura.
- Fontbona, F. (1996): 'Las Ilustraciones en España', en *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones 1850-1920*, Montpellier: Université Paul Valéry.
- Gamonal, M.A. (1983): *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Granada: Diputación Provincial.
- Gómez, P. (1971): *Historia del Periodismo Español. De la revolución de septiembre al desastre colonial*, Madrid: Editora Nacional.
- Gómez, P. (1974): *Historia del Periodismo Español. De las guerras coloniales a la dictadura*, Madrid: Editora Nacional.
- Peláez, J.E. (2000): *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX*, Valencia: Universitat de València. Servei de Publicacions.
- Sánchez Aranda, J. J.; Barrera del Barrio, C. (1992): *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S. A.
- Seoane, M.C. (1983): *Historia del periodismo en España 2. El Siglo XIX*, Madrid: Alianza Universidad Textos.
- Tobajas, M. (1984): *El periodismo español*, Madrid: Ediciones Forja S. A.