



Artes gráficas en Portugal en el periodo de las vanguardias históricas (1909–1926)

Luís Miguel Marques Ferreira

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ERRATA

(Este cuaderno substituye únicamente el apartado de las **Conclusiones** del **Volumen 2** [resumen en castellano], corrigiendo exclusivamente errores de ortografía y sintaxis)

CONCLUSIONES

El movimiento de vanguardia histórica portuguesa surgió en la década de 1910 con una propuesta de revolución de las artes y cultura nacionales. Una propuesta para romper con la tradición que, desde mediados del siglo XIX, se había limitado a seguir los patrones institucionalizados, primero del romanticismo y más tarde del naturalismo.

La vanguardia cultural portuguesa se manifestó a través de prácticas artístico-literarias, con raíces en el movimiento futurista italiano, encontrando su medio de expresión preferido en las revistas literarias. Su elección estaba relacionada con la mayor libertad ofrecida en conexión con el peso simbólico de las normas y reglamentos propios de la edición de otros medios. Una autonomía que hacía las publicaciones periódicas ideales para la experimentación, para la discusión de ideas, y que ofrecía diversas posibilidades de formalización material y gráfica.

También fue el momento en que las revistas literarias dejaron de tener una orientación estética unívoca, pasando a emerger sincrónicamente asociadas con grupos o tendencias estético-literarias, según dos directrices: la tradición y la vanguardia. Aunque las revistas literarias no tuvieron como objetivo primordial cuestionar o afirmar sus métodos formales (gráfico-visuales) o técnicos, en varios casos la intención de destacar una posición cultural, a través de su contenido literario y artístico, fue acompañada o acentuada por su formalización gráfica. En este contexto, aquellas publicaciones pueden considerarse como un espejo de los patrones gráficos de ese tiempo, teniendo en cuenta que en algunos casos contribuyeron concretamente a mantener o rediseñar estos modelos gráficos.

Las propuestas de la “generación de *Orpheu*” surgieron bajo un envoltorio y condiciones particulares. La libertad de expresión conseguida con la implantación de la República, celebrada el 05 de octubre de 1910, abrió el espacio requerido para el libre pensamiento y la libre publicación de ideas. El inicio de la guerra en Europa obligó a regresar a artistas e intelectuales que estudiaron o trabajaron en el extranjero. Estos jóvenes artistas y escritores, influenciados por los movimientos de la vanguardia internacionales, se unieron a aquellos que ya habían comenzado a intentar cambiar el *status quo*. Un intento de renovar el panorama cultural portugués, que alcanzó su apogeo con la publicación de los dos números de la revista literaria *Orpheu*, en 1915, y que culminó dos años después con el intento del lanzamiento de *Portugal Futurista*.

El estudio gráfico del *corpus* de análisis nos mostró que, en términos generales, los estilos de gráficos/tipográficos aplicados en las revistas se determinaron en los talleres tipográficos que las producían. Estos talleres se han identificado en 37 de los 38 casos examinados – no identificados en la revista *Eh Real!* –, entre los cuales hay 10 títulos con la identificación de un director artístico, que era responsable o corresponsable del grafismo de estas publicaciones. En cualquier caso, fueron las limitaciones materiales y humanas de los talleres tipográficos las que tallaron los estilos o modelos gráficos, pues sólo se podrían aplicar realmente si tenían disponible un catálogo tipográfico (fuentes y/o adornos), sistemas de reproducción, materias primas (tintas y papeles) y, especialmente, la capacidad técnica para satisfacer las necesidades de formalización de la expresión deseada.

La elección de los talleres tipográficos estaba, en esos casos, sujeta a dos cuestiones fundamentales. Por una parte, guardaba relación con la formación de los directores y editores de las revistas literarias, los responsables de esa elección. Éstos eran casi todos escritores con experiencia editorial y que por lo tanto tenían previas relaciones con los talleres donde imprimían sus libros u otras publicaciones. Naturalmente se centraron en estas elecciones, habiendo incluso algunos talleres conocidos por esta afinidad, y que normalmente tenían buena calidad de la impresión de obras literarias. En este contexto, destacamos la Tipografía Costa Carregal (Oporto) y la Imprensa Libânio da Silva (Lisboa).

Por otro lado, dicha elección de talleres guardaba relación con las limitaciones presupuestarias de los proyectos editoriales. Esta segunda cuestión era un elemento más determinante. La precariedad de presupuestos revelada en varias revistas fue el factor que más limitó la elección de los talleres tipográficos, porque los mejores y con más recursos técnicos y materiales eran los más caros, restando en los casos de mayor debilidad financiera el acceso a los talleres menos capacitados.

El grafismo de las revistas literarias en la época de la “generación de *Orpheu*” se puede definir dentro de un marco estilístico entre el neoclásico y el *Art Nouveau*. El estilo neoclásico (Didot) fue introducido en Portugal a finales del siglo XVIII por medio de la influencia cultural y comercial francesa, que prevaleció en el medio literario nacional hasta finales del siglo XIX. La continuidad de este estilo en el siglo XX fue justificada por una cuestión de tradición. En otras palabras, en el contexto de las obras literarias (libros y revistas) los talleres tipográficos optaban por seguir aquel modelo tradicional: uso de una o dos familias tipográficas romanas, cuerpo de texto compuesto simétricamente en una sola columna, con alineación justificada, títulos bien jerarquizados y con alineación centrada, uso de encabezamiento, e imágenes (cuando había) intercaladas en el texto o en páginas *hors-text* (cuando implicaba la modificación de recursos técnicos). Así, hemos podido concluir que el uso del modelo neoclásico estaba relacionado con una cuestión de hábito. La propuesta de una composición gráfica idéntica a la de un libro de literatura gustaría a los editores de las revistas literarias, en su mayoría escritores, sintiéndose éstos cómodos con aquel modelo tradicional.

A pesar de la engañosa simplicidad del modelo neoclásico, comprobamos que su correcta aplicación implicaba buenos conocimientos técnicos y una cuidada selección estilística del material tipográfico. Sin embargo, uno se da cuenta de que estas condiciones serían accesibles sólo a un número limitado de talleres tipográficos con mayores recursos, ubicados generalmente en los principales centros urbanos de la época (Lisboa, Oporto y Coimbra). Aunque en aquel momento ya existían las máquinas de composición caliente (*Monotype* y *Linotype*) que permitía resolver el problema de la disponibilidad de caracteres de un determinado tipo de letra, en Portugal estas máquinas sólo se difundieron en la década de 1930 y la impresión continuaba haciéndose, utilizando el tradicional proceso tipográfico de plomo.

Confirmamos así algunas de las alertas que Libânio da Silva presentó en su *Manual do typographo* de 1908. Nos damos cuenta de que el estilo neoclásico atravesaba por un declive en su afirmación, comprobándose que son pocas las revistas analizadas donde no hay ningún tipo de contaminación provocada por la introducción de elementos tipográficos exógenos. Esta cuestión introdujo una debilidad estilística del vocabulario neoclásico relacionado con el siguiente conjunto de factores: a) la proliferación de pequeños talleres tipográficos que utilizaban mano de obra con falta de formación técnico-profesional y cultural; b) una crisis económica que afectaba a la industria gráfica y condicionaba la modernización de los talleres, conduciéndolos a la compra y al uso de material sin calidad o de segunda mano; c) un mercado de consumo interno reducido, centrado en los grandes centros urbanos, con poca capacidad de recursos económicos y poco exigente desde el punto de vista cualitativo.

El tema de la proliferación de pequeños talleres tipográficos, creados con una perspectiva de mercado, presagió también la ruptura de un ciclo. Es decir, se rompió con la idea de que los trabajos de artes gráficas podrían hacerlos únicamente los “hombres del oficio”, en que el aprendizaje tradicional se hacía con el maestro, metodología por la cual se construía el perfil creativo de un buen impresor. Esta ruptura había introducido en los talleres a una mano de obra sin formación o con limitaciones técnicas, lo que debilitó seriamente el vocabulario y la riqueza de ese estilo.

Nos aseguramos también de que, al igual que lo que sucedió en toda Europa, la entrada en el nuevo siglo abrió el apetito para la búsqueda de un estilo “moderno”, que reflejara el estado de ánimo de la época. Esta demanda condujo a nivel nacional, a la importación del estilo *Art Nouveau*, de origen francés. Sin embargo, mientras que el estilo neoclásico se introdujo en las artes gráficas a través de la propia industria, estabilizándose en un momento donde el tiempo corría lentamente; la “velocidad” del nuevo siglo encontró a un país no sólo industrialmente retrasado, sino también con la falta de bases para entender el enfoque poético del vocabulario del *Art Nouveau*. El tradicionalismo naturalista del arte y la cultura nacionales, sumado a la debilidad de entendimiento del Simbolismo, han limitado el espacio de las propuestas de aquel llamado “estilo moderno”. Un contexto donde el retraso de la industria nacional tampoco permitía una buena conexión entre el arte y la ciencia, o una reflexión sobre cuestiones de funcionalismo que aquel estilo requería.

La adopción del estilo *Art Nouveau* en Portugal asumió por entonces un carácter decorativo y/u ornamental, no suficiente para afirmarse ni para desencadenar una renovación completa de las artes gráficas. La aceptación irreflexiva de aquel vocabulario *Art Nouveau* en las artes gráficas estuvo además condicionada por el historicismo de la cultura artística portuguesa, dando lugar a una mezcla inconsistente entre los estilos *Art Nouveau* y el historicista *Fin-de-siècle*. Es decir, como salvaguardia a unas pocas excepciones, encontramos más frecuentemente una expresión gráfica con un carácter específico: una mezcla del historicismo revivalista, inherente al siglo XIX, y el beaux-artismo y los apuntes del *Art Nouveau*.

La aplicación superficial de los elementos (ornamentales o tipográficos) del estilo *Art Nouveau* en el grafismo de las revistas literarias configuraba, sobre todo, un intento de valoración embellecedor, o una expresión de un supuesto “buen gusto”, apreciada por la élite burguesa. Estos aspectos señalaban un indicio de una utilización de aquellos elementos como un expediente de persuasión, o de atracción de nuevas audiencias para las revistas literarias, dominando sobre otras tipologías estilísticas, gracias a la expresividad.

Observamos aún que algunas revistas mezclaban detalles gráficos de otros estilos que, de alguna manera, acababan por marcar la expresión visual de publicaciones con temas específicos. Eso es notorio en algunas revistas tradicionalistas de rasgo nacionalista o monárquico. No presentando un estilo homogéneo, se mezclan características finiseculares, *Art Nouveau* y neoclásicas, pero diferenciándose mediante la aplicación de elementos tipográficos y simbólicos de estilo gótico. El uso de estos elementos pretendería crear un vínculo con el pasado, haciendo referencia a los momentos clave de la historia nacional, con la intención de retornar a los valores de la tradición y connotar visualmente la ideología de las revistas con los principios monárquicos y nacionalistas defendidos.

Por último, hemos observado dos títulos que siguieron una configuración gráfica similar a la de un periódico diario. Esta opción verificada en la revista *Gente Nova* (1912) y en los dos primeros números de la *Alma Nova* (1914) coincide con la fragilidad económica de esos proyectos –en este último caso sólo obtuvo impulso presupuestario con el traslado a Lisboa, mejorando gradualmente su calidad gráfica. Estos problemas financieros fueron determinantes en varios aspectos de la construcción de las revistas, limitando el acceso a los mejores talleres tipográficos o el uso de materiales con más calidad, especialmente el papel. Estos problemas eran comunes a todas las revistas con más dificultades económicas, que optaban por talleres basados en valores de producción en detrimento de la calidad. Esos talleres estaban, normalmente, destinados mayormente a la labor comercial, con menos énfasis en la precisión tipográfica de los estilos deseados, y denotaban algunas limitaciones en la calidad material y de producción –menos rigor en la composición tipográfica y el uso de papeles de calidad inferior.

Los mejores talleres tipográficos se distinguían por su capacidad de respuesta en los aspectos gráficos/tipográficos, materiales y técnicos. Entre los identificados en nuestro

estudio podemos distinguir la Tipografía Costa Carregal (Porto), la Imprensa Libânio da Silva (Lisboa), la Typographia do Anuario Comercial (Lisboa), las Oficinas da Imprensa Lucas & C^a (Lisboa), las Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa (Lisboa) y la Imprensa da Universidade de Coimbra (Coimbra). Confirmamos que las revistas producidas en estos talleres tenían generalmente una buena calidad tipográfica y estilística. Sin embargo, también se ha podido observar que es en este grupo donde se encontraban las revistas más caras. Por ejemplo, la revista *A Águia*, duplicó su precio cuando, en la segunda serie, comenzó a imprimirse en la Tipografía Costa Carregal, utilizando papel de buena calidad y mejorando sustancialmente su calidad tipográfica y estilística.

Percibimos la importancia de la capacidad financiera de los resultados gráficos cuando analizamos los casos en los que hay solamente un estilo gráfico, pues fueron todas impresas en ese grupo de talleres tipográficos: *A Vida Portuguesa* en la Tipografía Costa Carregal; *Atlântida* y *Athena* en la Imprensa Libânio da Silva; *A Rajada*, *Centauro* y *Pela Grei* en la Typographia do Anuario Comercial; *Folhas de Arte* en las Oficinas da Imprensa Lucas & C^a; *Lusitânia* en las Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa. Aparte de la *A Rajada*, en estilo *Sezessionstil*, todas las demás presentaron un grafismo neoclásico bien aplicado, confirmando que estos talleres fueron capaces de realizar una interpretación técnica del estilo, y que ese estilo mantuvo siempre su aceptación en el medio literario.

Nuestro estudio se centró en el análisis gráfico de tres elementos esenciales de la estructura gráfica-editorial de las revistas: la cubierta, el índice/sumario y las “páginas tipo” – página o conjunto de páginas que definen un modelo gráfico, o que se distinguen por su construcción macro tipográfica. Si la observación de las páginas tipo nos ha permitido establecer conclusiones acerca de los modelos gráficos que prevalecieron en aquel momento, referidas anteriormente, la observación de las otras nos llevaron a conclusiones distintas.

Por lo general, el índice o sumario se introducía en páginas preliminares, incluyendo esta información junto con la ficha técnica y/o otra información complementaria –podría ser, entre otras, el valor de la suscripción, el precio por ejemplar, la publicidad de otras publicaciones y anuncios comerciales. Estas páginas seguían generalmente el mismo estilo de composición que se podría observar en el interior de las respectivas revistas. Sin embargo, observamos que en algunos casos la composición se llevaba a cabo utilizando una gran diversidad de estilos tipográficos. Este recurso decimonónico tuvo sus orígenes vinculados a aspectos comunicativos de la publicidad comercial del siglo XIX. Constaba de una elaboración gráfica que servía para que los impresores demostrasen no sólo sus habilidades técnicas, sino también la oferta de diversidad tipológica del taller tipográfico. Representaba, en estos casos analizados, una implementación simple de una costumbre establecida, no cuestionada por quien lo realizaba y no constituyendo, por sí mismo, un estilo o un modelo. La influencia tipográfica de la publicidad comercial novecentista dejaba aún otra marca en el grafismo de las revistas, caracterizada por la proliferación de tipografías egipcias y de fantasía.

Las cubiertas de las revistas representan un caso particular en el análisis gráfico. Con la excepción de las dos publicaciones que siguieron el formato de periódico diario con una primera página típica, todas las demás presentaban cubierta. En términos generales, este elemento de presentación de las revistas revela siempre algún tipo de inversión gráfica o artística, un reconocimiento de su valor en la afirmación y la comunicación al público. Aun así, se verificó que un amplio conjunto de revistas estaba pensado desde su fundación para tener sus números agregados en volúmenes. Un proceso en el que, como regla general, se quitaron las cubiertas de cada número. Este principio justifica la cantidad de revistas que hemos analizado y cuya cubierta surgía sin cambios durante el periodo en el que se editaron.

Entre los casos en que las cubiertas se mantuvieron idénticas, hay unos cuantos casos en los que se ha notado una variación de algunas características. Estos cambios incidían

principalmente en la información contenida en la cubierta, coincidiendo normalmente con el inicio de una nueva serie, cambio de subtítulo, o aún, la alteración del taller tipográfico donde se producía la revista. Cuando en este último caso permanecían las similitudes, los cambios se produjeron por la falta de disponibilidad del mismo catálogo de fuentes tipográficas y adornos, lo que implicaba opciones alternativas. Las imágenes de las cubiertas tenían menos tendencia a cambiar, porque en la mayoría de los casos sus clichés podrían ser propiedad de los directores artísticos o de las direcciones de las publicaciones, justificando su continuidad sin importar el taller que producía la revista.

En otros casos sólo cambió el color del papel en el cual se imprimieron. Esto se produjo por dos razones: a) servía como diferenciador de los números del título, sobreponiéndose a la inmutabilidad del grafismo de la cubierta, o b) significaba solamente que la cubierta se había imprimido utilizando el papel que estaba disponible en el taller, explicando así los casos en los títulos en los que el color y/o el tipo de papel cambiaban en el mismo número.

La expresión gráfica de las cubiertas se dividió entre las exclusivamente verbales – algunas complementadas con adornos tipográficos – y las compuestas por elementos verbales e icónicos (imágenes fotográficas o ilustraciones). La opción por una expresión exclusivamente verbal no seguiría cualquier otra regla aparte de la estilística. Entre todas las revistas, esta opción sólo fue justificada en el segundo número de la revista *Orpheu*, por medio de una nota introductoria. Entre las cubiertas exclusivamente verbales se destacan por su calidad gráfica los siguientes títulos: *Atlântida* (primeros números) y *Athena*, ambas en estilo neoclásico, la historicista *Ícaro* o el enfoque diferente *Art Déco* en la *Nova Phenix Renascida*.

Entre las revistas que presentaban cubiertas con elementos verbales e icónicos se distinguen las que exponen un notable valor artístico. Destacamos en este caso el trabajo de Correia Dias en *A Águia* y la *A Rajada*, de António Carneiro en *Límia* o el de Saavedra Machado y Roberto Nobre en *Alma Nova*. Roberto Nobre también se destacó en *Seara Nova*, juntamente con Leal da Câmara, Humberto Pelágio, Jorge Barradas, José Tagarro, Mário Eloy y Rodrigues Miguéis. Resaltamos aún la colaboración de Raul Lino en la cubierta de *Folhas de Arte*, António Carneiro en *Límia* y José Pacheco en las cubiertas de *Orpheu* y *Contemporânea*. En esta última también colaboró José de Almada-Negreiros, identificándose todos ellos con los principios de la “generación de *Orpheu*”.

La colaboración de estos artistas en las cubiertas surgió normalmente como un trabajo independiente, contratado y pagado, o como complemento de la labor de director artístico. También significaba un reconocimiento de su capacidad artística. Estos jóvenes artistas “modernos” aportaron nuevos y eclécticos enfoques discursivos, aunque en algunos casos no fueron consistentes con el estilo gráfico del interior de las revistas. Se destacaron también por la capacidad semántica y simbólica en la construcción iconográfica. Entre las cubiertas realizadas por aquellos artistas nos encontramos con influencias que van desde el *Jugendstil* al *Sezessionstil* vienés, pasando por la variante escocesa de la Escuela de Glasgow, influencias de los trabajos del Wiener Werkstatte o del expresionismo alemán, encontrándose también los primeros pasos del *Art Déco* y del neorrealismo en Portugal. Una contribución que constituyó un valor inestimable desde el punto de vista artístico y gráfico, dándonos indicativos de los primeros pasos nacionales de algunos de esos estilos.

La historia nos dice que el crecimiento de la industria tipográfica y de los medios impresos producidos en Portugal a partir de mediados del siglo XIX, estuvo en el origen de un gran número de talleres tipográficos con una perspectiva comercial. Muchos de estos talleres se abrieron mal equipados materialmente, tenían una mano de obra con deficiencias de formación y presentaban una débil capacidad de respuesta estilística. Sin embargo, estos hechos que se dieron en el origen de la decadencia de las artes gráficas nacionales, a la imagen de lo que sucedió en otros países, abrieron un espacio para el surgimiento de un

nuevo protagonista en ese medio, el director artístico. El director artístico actuaba como una interfaz entre la junta editorial y los compositores tipógrafos e impresores, dando instrucciones y coordinando detalles de ejecución gráfica y artística de las publicaciones impresas.

En el conjunto de revistas revisadas hay 10 casos con un director artístico identificado. A excepción de los casos de Tarquínio Bettencourt en la revista *A Galera*, cuya formación se desconoce, y Germano Vieira en la *Conímbriga*, médico y artista autodidacta, todos los demás tenían estudios de artes plásticas. Fueron ellos António Carneiro n' *A Águia* (desde la segunda a la quinta serie), Correia Dias en *A Rajada*, José Pacheko en *Contemporânea*, Joaquim Lopes en *A Labareda* y *Gente Lusa*, Humberto Pelágio y Leal da Câmara en *Seara Nova*, Ruy Vaz en *Athena*, mientras que *Alma Nova* era al principio dirigida por Carlos Lyster Franco y Samora Barros, y más tarde por Saavedra Machado. Aunque estos artistas no tenían ninguna formación específica en el área gráfico o tipográfico, supieron sobreponer esa falta de formación con su sentido estético. Fueron importantes en la creación de vínculos entre el discurso editorial y el gráfico-visual, en la traducción de los modelos y opciones gráfico-visuales que algunos artistas y escritores trajeron de sus pasajes por publicaciones extranjeras. Aportaban aún una sensibilidad artística que permitía cuestionar el uso de algunos estilos gráficos, a menudo utilizados únicamente por razones de moda o tradición.

En general, verificamos que la intervención de los directores artísticos modeló una armonía estilística en el grafismo de las revistas, incluyendo la elección selectiva de imágenes y colaboraciones artísticas. Resaltamos en este contexto el trabajo de José Pacheko, Ruy Vaz, António Carneiro y Correia Dias. Los datos encontrados sobre el trabajo y el papel de los directores artísticos en la realización gráfica de las publicaciones nos permiten considerar que nos enfrentamos a un conjunto de personalidades que desempeñaron, en aquel momento, una actividad basada en proyectos que podríamos ya considerar de “diseñador gráfico”. En este contexto encontramos una participación activa de los artistas de la “generación de *Orpheu*”, permitiéndonos descubrir cómo se visualizó gráficamente el concepto portugués de la modernidad.

Los jóvenes artistas de la “generación de *Orpheu*” sustentaron sus principios en las ideas modernas de fuera. Es decir, buscaban plasmar un arte cosmopolita y desnacionalizado con origen en Europa, la cual, según Fernando Pessoa, en aquel entonces era “la región civilizada que da[ba] el *tipo* y la *dirección* a todo el mundo”. La propuesta de innovación y ruptura con la tradición pasó, así, por la apertura del entorno cultural portugués a las nuevas disruptivas estéticas que se afirmaban en los principales centros culturales europeos.

Desde el punto de vista gráfico, la importación de esas ideas significó no sólo el reconocimiento del valor de esos modelos estilísticos, sino también demostró ser la reflexión de las experiencias de algunos artistas y escritores en otros países donde, a menudo, habían colaborado o tenido contacto con publicaciones locales, identificándose diversas influencias que venían de Europa. De Francia encontramos paralelos con la revista *L'Assiette au beurre*, en la cual colaboró Leal da Câmara, y también influencias del *Art Nouveau* y, posteriormente, del *Art Déco*. De Austria percibimos influencias del vienés *Sezessionstil* y de la revista *Ver Sacrum* presentadas por Correia Dias. Este mismo artista mostró ecos de la geometrización típica del estilo introducido por la Escuela de Glasgow, Escocia. Desde Alemania encontramos referencias al *Jugendstil* en las ilustraciones de Jorge Barradas, al expresionismo de la revista *Der Sturm* en el trazo de Rodrigues Miguéis y Roberto Nobre, o de los principios del *Deutsche Werkbund* en la obra de Leal da Câmara y José Pacheko. Hemos comprobado una influencia particular de algunos artistas españoles, incluyendo en particular la relación con los artistas catalanes Xavier Gosé y Lluís Bagaria i Bou, o por medio de las revistas *El Día Gráfico* y la *Veü de Catalunya*.

La importación de “otras ideas” traída por escritores y artistas jóvenes pretendía cambiar la forma de transmitir sus ideas, una forma de cuestionar los modelos tradicionales. Una

opción que en las revistas literarias contribuyó a la exploración de direcciones gráficas alternativas o *ex novo*, luchando contra las modas superficiales de carácter ornamental. También fueron el resultado de una importación más intelectualizada, observándose la tentativa de relación con las líneas editoriales de las revistas, prescrita en los contenidos literarios, artísticos, políticos e ideológicos.

Mientras que en las artes plásticas o literatura los artistas podían expresar sus ideas libremente, en el medio tipográfico portugués continuaba utilizándose la tradicional impresión tipográfica de plomo. Esta técnica imponía más restricciones expresivas que libertades, siendo sólo reemplazada por la litografía o procesos de fotograbado en algunas cubiertas y páginas con imágenes. Sin embargo, la mayor parte del trabajo tipográfico fue ejecutado por impresores y compositores, en algunos casos bajo las instrucciones de los directores de arte.

En este camino, las revistas asociadas con los principios de la “generación” anteriores a la publicación de *Orpheu* indicaron dos tendencias gráficas principales, alejándose de las influencias superficiales del *Art Nouveau* o *Fin-de-siècle* que iban caracterizando varias revistas de la tradición. Una llevaba al estilo neoclásico como la opción de neutralidad gráfica. La otra optó por una ruta discursiva cercana al *Sezessionstil* o al simbolismo. En el primer caso vemos un paralelismo con el despertar del clásico que también ocurrió en aquel momento, en Cataluña o en Italia, donde este estilo de raíz latina surgía como alternativa a las formas *Art Nouveau* que llegaban del norte de Europa. Sin embargo, el estilo neoclásico no siempre fue tratado de forma tan hermética, conviviendo en algunos casos con el progresista *Sezessionstil* o el simbolismo. Estilos que se adoptaron para las cubiertas, configurando una exploración de las posibilidades expresivas y discursivas más allá de los límites impuestos en la tradición académica, además de cumplir con las funciones persuasivas fundamentales. El segundo caso fue identificado en la revista *A Rajada* (1912), dirigida artísticamente por Correia Dias. Este artista aplicó allí el vienés *Sezessionstil* en todo su esplendor, siendo la única revista que abordó el principio hodierno de obra de arte total. Correia Dias realizó allí uno de los más completos e interesantes proyectos gráficos de la época, mostrando conocimiento y dominio de los elementos del lenguaje gráfico. Un trabajo global de edición de notable calidad, a cuya cuidadosa ejecución gráfica se debe dar crédito es la *Typographia do Annuário Comercial*. Sin embargo, la partida de Correia Dias para Brasil, en 1914, significó una severa pérdida en la estrategia de implementación de la vanguardia en Portugal, y también para el desarrollo del campo del diseño gráfico portugués.

El año 1915 quedó marcado por la publicación de la revista *Orpheu* (1915), el logro más importante de la vanguardia histórica portuguesa, seguida dos años más tarde por el intento de publicación de la *Portugal Futurista*. El grafismo de estas dos revistas constituye un espejo del proceso de ruptura de la tradición lanzada por la “generación de *Orpheu*”. Aunque estas dos publicaciones introdujeron algunas soluciones gráficas/tipográficas innovadoras en el contexto nacional, nos quedó una sensación de acción epidérmica, configurando una subversión gráfica que apenas sobrepasaba los límites de la composición tipográfica ortogonal. Es decir, el acercamiento a la “*rivoluzione*” tipográfica propuesta por los futuristas italianos –abordada por Bettencourt-Rebello en la *Portugal Futurista*– a través de la cual buscaban aumentar el significado de las palabras, creando una comunicación literaria más intensa, expresiva y de ruptura, no fueron más que tímidos intentos.

El acercamiento a la vanguardia cultural de orientación futurista tuvo lugar solamente en el segundo número de *Orpheu* –el primero siguió los estilos gráficos que dominaban hasta entonces las publicaciones literarias cerca de la ideología de la “generación”, una cubierta simbolista con un interior neoclásico, neutral y armónico, adecuado al contenido exclusivamente poético. Sin embargo, el intento de ruptura gráfica surgió sólo en el texto de Mário de Sá-Carneiro, una ruptura con la tradición a nivel gráfico y literario, extendiendo así su valor semántico. Una situación confirmada en *Portugal Futurista*, que sólo muestra rastros de la “*rivoluzione*” tipográfica propuesta por los futuristas italianos. Estas opciones se

aplicaron otra vez en los textos de Almada-Negreiros y Raul Leal, confirmando que eran ideas que se limitaban a la individualidad de algunos artistas. Pero incluso esas rupturas fueron condicionadas por las restricciones impuestas por los catálogos tipográficos de los talleres tipográficos.

Aún así, los textos de aquellos autores fueron modelados de acuerdo con la fascinación por la máquina y las metrópolis, o por los trabajos de ámbito comercial y publicitario. La misma idea que estuvo en la base de la cubierta de la segunda edición de *Orpheu*, o en la cubierta y en el interior de *Portugal Futurista*, donde hay una valorización de tipografías egipcias y palo seco, o el uso de la composición diagonal (idea de dinamismo futurista), que en aquel momento se utilizaban poco fuera del contexto publicitario. Estos ejemplos constituyeron intentos de manipulación gráfica que constituían la búsqueda de una nueva sintaxis, una nueva semántica poética y tipográfica que rompiera con la organización tradicional de los textos en la página.

Sin embargo, volvemos a concluir que eran opciones tímidamente realizadas, rastros de una ruptura tipográfica que se diluyen en todo el cuerpo de la revista. La ruptura de los modelos tradicionales necesitaba no sólo una apertura creativa, pero también requería una mayor capacidad técnica en todos los protagonistas, artistas, compositores e impresores. No obstante, el medio gráfico/tipográfico nacional no estaba preparado para una revolución tipográfica en el ámbito cultural y técnico. Estas limitaciones afectaban objetivamente la calidad del medio gráfico y tipográfico portugués en aquel momento. Por otro lado, esa también sería una opción que encarecía los proyectos editoriales, una situación que siempre fue un fuerte condicionante de las publicaciones periódicas nacionales.

Después de esa fase dorada de afirmación de la vanguardia, realizada según los principios futuristas, se observó una clara decaída de las actividades de la “generación”, en el intento de renovación estética y social, sin que esto haya implicado el abandono del lenguaje de la vanguardia. A pesar de ello, todas aquellas ideas y conceptos no se agotaron en esa primera fase, pues el enfoque teórico plasmado en los manifiestos, textos y experimentalismos consolidó un aporte gráfico y tipográfico indeleble. Aunque la sociedad continuara arraigada a los valores estéticos ochocentistas (que nunca había abandonado), el conjunto de eventos vanguardistas agitadores captó la atención del público, en gran parte debido al papel desempeñado por las publicaciones literarias.

En los años 20, con el comienzo del período llamado de “euforia urbana” –vvida principalmente en Lisboa y Oporto– comenzó el camino hacia una segunda fase vanguardista, llamada el Segundo Modernismo y correspondiente al *International Modernism*. Es un periodo que quedará marcado por la edición de dos revistas de literatura y arte: la *Contemporânea* y la *Athena*, títulos que por sí mismo demuestran sus diferentes orientaciones. La primera fue un proyecto personal de José Pacheko, que en el año 1915 participó en el lanzamiento de la revista *Orpheu* e hizo un primer intento de publicación de la revista *Contemporânea*. Un proyecto que sólo seguiría en 1922, pero que iba a convertirse en uno de los más notables e influyentes proyectos editoriales y gráficos nacionales. La segunda, más clásica, fue dirigida artísticamente por Ruy Vaz y se presentó con un estilo neoclásico muy bien definido.

En su mayoría, las revistas vinculadas a la tradición mantuvieron el mismo enfoque gráfico, prolongando el tiempo de la presencia del estilo *Art Nouveau* que permanecía como el estilo considerado de “buen gusto” por la burguesía. Sin embargo, las revistas que se oponían a esta línea tradicionalista comenzaron un camino divergente, que conduciría en Portugal a la introducción de nuevas y, en algunos casos, direcciones estilísticas innovadoras.

La década de 1920 fue el período en el cual algunas revistas literarias abandonaron el principio de continuidad de las cubiertas. Las revistas *Contemporânea*, *Seara Nova* (1921), *Alma Nova* (tercera y cuarta serie, a partir de 1922) y *Tríptico* (1924,) importaron el principio

utilizado en otras tipologías editoriales, cambiando no sólo los estilos, pero también en términos discursivos entre cubiertas verbales y verbales-icónicas. Esta opción estuvo relacionada con el “espíritu de la época” vivido principalmente en Lisboa, donde se editaron 3 de esas 4 revistas. Un momento que anunciaba la entrada en la comunicación de masas en la cual existía una intención de diversificar a los públicos. Hubo así una apertura del tema discursivo en el cual se nota una creciente utilización de la imagen femenina en las cubiertas, buscando introducir un estereotipo de urbanidad que marcaba el comienzo de esa década. En el discurso de los “nuevos” artistas la imagen de la mujer, o las referencias a la moda, iban sustituyendo la caricatura y al humor que en aquel momento parecía estar agotándose. Las colaboraciones artísticas y gráficas más importantes han surgido especialmente en las cubiertas, habiéndose elegido para las páginas interiores una opción de mayor sobriedad en el tratamiento gráfico.

Esta fue una opción que también incrementó el atractivo de las revistas y de las ventas, un tema que justifica la colaboración de los artistas seleccionados o la reproducción de obras de destacados nombres (nacionales y algunos internacionales). Funcionó también como un medio de difusión artístico y de los valores de la cultura nacional. La inversión artística de estas revistas en los “jóvenes” artistas condujo a una inversión en el discurso semántico reelaborado, un discurso icónico y verbal construido sobre una multiplicidad temática y estilística.

En términos generales, no había un estilo claramente definido, observándose una combinación de temáticas y discursos gráficos. Así, el *Sezessionstil* o el *Jugendstil* fueron dando paso al *Art Déco* a través de una síntesis de su discurso pictórico y gráfico. El estilo *Art Déco* no era una novedad, había sido anunciado por los artistas afines a los principios de la “generación de *Orpheu*”, como por ejemplo en las ilustraciones de Almada Negreiros y Jorge Barradas en el número *specimen* de la revista *Contemporânea* (1915). Era un estilo que se adaptaba a una ilusión cosmopolita de modernidad deseada por la “generación”, señalando también una transición de una cultura popular a una cultura de masas. El tema de la síntesis tipográfica fue un legado del Futurismo y de la *Portugal Futurista*, percibiéndose la creciente utilización de tipos de palo seco en títulos y cubiertas de varias revistas. Una influencia que se extendía hasta las cubiertas de revistas vinculadas a la tradición, como por ejemplo en los casos de *Nova Phenix Renascida* (1921) o de *Labareda* (1ª serie, 1924) –el cuerpo de estas revistas mantenían el estilo de un clásico libro de literatura, donde los títulos iban cambiando entre diferentes estilos tipográficos.

A nivel iconográfico, presenciamos en *Seara Nova* y en *Tríptico* la introducción de estilos *anti-establishment* como el futuro-expresionista –de ascendencia alemana y que llegaron por medio de la revista *Der Sturm*–, la vanguardia pictórica realista o los primeros pasos del Neo-Realismo nacional. Estos estilos configuraban fundamentalmente una opción ecléctica de alejamiento de un gusto popular y burgués. Es importante destacar el papel desempeñado por los directores artísticos, que fueron capaces de determinar una identidad propia en la variedad temática, mediante el reconocimiento, valoración y uso de algunos elementos gráficos –filetes, adornos o logotipos. La cuestión de la identidad, donde sobresalen los logotipos de *Alma Nova*, *Seara Nova*, y *Contemporânea*, fue, en este último caso, tratado de manera ejemplar por José Pacheko. En el estudio de esta revista podemos encontrar documentación donde el concepto de imagen de identidad está perfectamente establecido y aplicado, por ejemplo, en el papel de carta utilizado en la correspondencia con los colaboradores.

El estilo neoclásico continuaba marcando su presencia, siendo este aplicado según dos conceptos. Por un lado, surgió como respuesta alternativa al *Art Nouveau*, constituyendo una defensa del latino frente a los ornamentos y formas del *Art Nouveau* francés. En este contexto destacan entre las revistas con una coherente y rigurosa aplicación de ese estilo: *Homens Livres* (1923), *Athena* (1924) y *Lusitania* (1924).

Por otro lado, la recuperación del latinismo portugués a través de la vía del neoclásico agregó un conjunto de recuperaciones historicistas, utilizando una variedad de elementos tipográficos y gráfico-visuales (filetes, ornamentos, grabados, entre otros), construyendo una nueva semántica gráfica por medio del distanciamiento de su contexto original. Esta propuesta fue presentada por Leal da Câmara en *Seara Nova* y José Pacheko en *Contemporânea*, siendo en la segunda, por la individualidad e independencia del proyecto, donde más se destacó.

De las contribuciones de José Pacheko al diseño gráfico nacional destacamos el carácter de recuperación historicista que convocó los principios del *Deutsche Werkbund*, evocando connotaciones positivas de calidad y bien hacer. Se manifestó con una vocación latinista, que pasaba a través del neo-academismo y valoración del tradicional clasicismo ochocentista. Esta propuesta no ignoró las concepciones desarrolladas por la vanguardia nacional, pero se actualizó según una perspectiva de comunicación diferenciada. Es decir, las recuperaciones historicistas tomaron una nueva dimensión expresiva mediante la construcción de una nueva semántica gráfica, lograda a través de una relación entre el texto y los títulos. La intención de manipular los valores semánticos contenidos en los títulos, utilizando juegos tipográficos de junción/oposición de estilos, colores, orientación y proporción, se ha unido a la capacidad de crear una riqueza rítmica y cromática en la composición gráfica de las páginas. Esas opciones gráficas y de composición aportaban a los elementos clásicos un papel muy alejado del contexto original del que fueron retirados, pero que demostró ser fundamental para la construcción de nuevos significados. Son opciones que atestiguan el nacimiento de una nueva expresión gráfica que llevaría al diseño gráfico nacional por el camino del *International Modernism*.

José Pacheko y la *Contemporânea* marcaron, sin duda, el tiempo con un nuevo discurso gráfico, creando una influencia que se extendió a otras publicaciones editadas después de 1922. En este estudio hemos encontrado esos reflejos en varias publicaciones, pero aquí destacamos los proyectos gráficos de las revistas *Tríptico* (1924) y *Folhas de Arte* (1924) que fueron más allá de una simple réplica de las ideas gráficas. La primera se distingue por la inusual relación conceptual entre el título y su estructura en forma de "tríptico", así como por el paralelismo entre la cantidad de páginas y el número de secciones temáticas. En el segundo caso se destaca también la exploración material y gráfica del cuerpo de la revista, organizada en partes separadas (hojas sueltas o dobladas), con papeles de diferentes texturas y colores, y con un trabajo gráfico riguroso y ricamente ilustrado. Un proyecto donde aventuramos la hipótesis (no confirmada) de la existencia de una coordinación gráfica de Raul Lino, figura mayor de la arquitectura portuguesa, cuya obra se caracterizó también por la recuperación del espíritu latino y del clasicismo ochocentista, entre otros aspectos.

Durante el curso del presente estudio han surgido datos que permiten nuevas líneas de investigación, señalando situaciones ocurridas en paralelo al contexto del estudio, así como en periodos anteriores o posteriores. Finalmente cabe señalar que este estudio ha inducido un mayor estímulo a lo largo de mi actividad como profesor, ampliando las bases del conocimiento en las áreas de la tipografía y de la historia del diseño, especialmente en lo relacionado con el contexto portugués. Esta información de gran valor puede formar parte de un conjunto de contribuciones para la elaboración detallada de una historia del diseño nacional.