

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA
Nº8 2019



Instrumentos metodológicos para el análisis científico de los ephemera. Inventariado y catalogación de los impresos y de las matrices de estampación

Methodological instruments for the scientific analysis of the *ephemera*. Inventory and cataloging of printed matter and stamping dies

MARÍA DEL MAR DÍAZ-GONZÁLEZ

Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo (España)
mdiazg@uniovi.es

Recibido: 12 de julio de 2019

Aceptado: 3 de noviembre de 2019

Resumen:

El estudio de las imágenes requiere la aplicación de una metodología capaz de facilitar lo más posible la profundización de los mensajes icónicos. Este texto comenta el papel desempeñado por una serie de recursos, concebidos para sistematizar la identificación primaria de las piedras y planchas matrices y también de los impresos, denominados ephemera. Son productos funcionales dependientes de una sociedad de consumo que, tras su uso, los desecha muy pronto. Al tratarse de fuentes materiales muy vulnerables son proclives a la desaparición, lo que incita al investigador a generar instrumentos de registro adecuados y específicos, entre los cuales se encuentran los modelos de fichas para desempeñar su inventariado y su catalogación. Esta propuesta recoge cuatro casos concretos, centrados en una colección de libros, una de matrices litográficas, una de carteles y finalmente otra de cómics.

Palabras clave: Metodología, ephemera, inventario, catalogación, matrices litográficas.

Abstract:

The study of images requires the application of a methodology capable of facilitating the analysis of iconic messages. This text comments on the role played by a series of resources, designed to systematize the primary identification of the stones and plates matrices and also printed, also called ephemera. They are functional products that dependent on a consumer society that destroys them very soon, after use. As they are very vulnerable material sources, they easily disappear, which encourages the researcher to devise appropriate and specific recording instruments, among which the

models of index cards for inventing and cataloging these products. This proposal includes three specific cases, centered on a collection of books, one of lithographic matrices, one of posters and finally another of comics.

Keywords: Methodology, *ephemera*, inventory, cataloging, lithographic matrices.



1. Introducción

En estos momentos, la investigación de los impresos comerciales, donde se engloban las etiquetas, carteles, envueltas de productos (chocolates, caramelos, lejías, formulaciones farmacopeas, etc.) y otros soportes publicitarios, goza de una gran estima. De hecho, la Biblioteca Nacional de España (BNE) reúne una colección extraordinaria de *ephemera*, con unas cien mil imágenes¹. Se trata de representaciones gráficas que cumplen propósitos funcionales y mercantiles y, de ahí, sus nulas pretensiones de posteridad (Ramos Pérez, 2014, 24-35). Esta característica apareja un grado de fortaleza enorme, cifrado en su prestancia y singular gracia artística, pero, al tratarse de creaciones funcionales y espontáneas, también implica una gran debilidad, siendo obras de pronta desaparición. En el contexto de una sociedad de consumo ávida de novedades, tras su uso, se destruyen. Así y todo, este caudal de impresos y de objetos suma sin cesar aportaciones de todo género, como cajas de cerillas, habilitaciones para cigarrillos, paipáis, abanicos publicitarios, teatrillos de cartón, mariquitas recortables, estampas devocionales y toda clase de diseños surgidos al amparo de una mercantilización incesante de productos (Botrel, 2013, 21-47).

Por supuesto, los materiales de esta naturaleza son también muy abundantes en Asturias, donde ya han deparado monografías (Díaz, 2004). Este trabajo se concreta a partir del análisis de las matrices litográficas, metalográficas y de los *ephemera* producidos por diversos talleres asturianos, desde 1900 en adelante. El establecimiento Viña de Gijón, fundado en 1920, es uno de los más relevantes a este respecto, ya que fue la única litografía que conservó sus impresos en papel, piedras y planchas matrices hasta su cierre definitivo en 1999. A este elenco, se suma ahora la colección de carteles, postales y libros-catálogos de la Feria Internacional de Muestras de Asturias engrosando, de este modo el corpus de *ephemera* del Principado de Asturias (Díaz González, 2018, 132-168). El planteamiento de esta investigación ha requerido una aplicación metodológica específica, pormenorizada lo más posible líneas adelante.

2. Metodología investigadora

La interpretación de unas fuentes de estudio tan heterogéneas y, al propio tiempo, tan sumamente interesantes, dado que están dirigidas al consumo inmediato y, de ahí, a su casi segura desaparición, requiere arbitrar una serie de procedimientos para entresacar el mayor número posible de datos objetivos y coagular, a partir de ellos, los aspectos subjetivos. El análisis siempre comporta el comentario artístico a la luz de diversos parámetros implicados en el proceso creativo. Para enriquecer al máximo el conocimiento de los mensajes artísticos, también resulta fundamental adentrarse en el estudio de su simbólica y de su contexto sociohistórico. Con frecuencia, son creaciones

¹ <http://www.bne.es/es/Colecciones/Ephemera/> [30/04/2019].

que responden a diseños publicitarios sencillos, directos y bastante candorosos. Surgen por iniciativa de los empresarios, quienes aportaban inicialmente los motivos a representar. En otros casos, se concedía libertad de acción a los artesanos del taller para crear algunas composiciones. Los etiquetados de las conservas, dulces de frutas y bebidas alcohólicas o, incluso, los envoltorios de caramelos y chocolates conforman imaginarios específicos, no exentos por supuesto de criterios estereotípicos (Díaz, 2012, 228-241).

En definitiva, se trata de fuentes iconográficas que delatan el sistema de valores de una sociedad de consumo en ciernes (Rodríguez, 2008, 1-22). También documentan los paradigmas del hábitat rural, de los sistemas constructivos tradicionales (hórreos, paneras y cabazos²), de las profesiones y de los oficios representados (pescador, matarife, conservero, albañil, etc.). Además, los afiches promocionales de los mercados y de las ferias pueden facilitar, asimismo, mucha información sociocultural. Por comparativa con la actual ordenación territorial, estas imágenes atestiguan el deterioro, e incluso la desaparición, de determinados espacios naturales del Principado y aportan referencias muy valiosas acerca de las transformaciones de su tejido comercial e industrial. Se ha de tener en cuenta que nuestra región ha formado parte de las áreas españolas más industrializadas, desde el siglo XIX en adelante. Además, los *ephemera* facilitan información adicional al respecto de las arquitecturas populares y fabriles desaparecidas, pudiéndose deducir los modelos y tipologías más convencionales y también algunas de las más innovadoras (Conservas Ojeda, 1939³).

Por supuesto, la evaluación de los impresos comporta su estudio directo, pero esta labor también requiere consultas específicas a la luz de la hemerografía y de la historiografía. Otras investigaciones de similar naturaleza nos ayudan a profundizar con más rotundidad las conclusiones de nuestros estudios y, sin duda, la intertextualidad es absolutamente ineludible. No obstante, el mayor caudal de datos relativos a los aspectos formales y técnicos emana de las fuentes primarias, es decir los *ephemera*, de las matrices litográficas y las metalografías. En efecto, la obtención de informaciones tan precisas requiere una instrumentalización del análisis desde el inventario de los vestigios y el catálogo de las fuentes, a partir de fichas específicas. Para cumplir ambos propósitos con éxito, un estudio científico riguroso debe comportar obligatoriamente esta sistemática ineludible, en la primera fase de la investigación. Aunque de forma sucinta, cierto es, la relevancia de estos procedimientos metodológicos se justifica en los epígrafes que siguen a estas líneas.

3. Instrumentos de análisis

3.1. El inventario

Es un medio primario de identificación en el que se recogen una mínima descripción y una valoración muy sucinta del bien en cuestión. Se trata de una compilación básica de

² Arquitecturas populares muy arraigadas en Asturias para conservar adecuadamente los alimentos, alejándolos de la humedad y de los roedores. En <https://www.diariodelviajero.com/espana/asturias-horreos-paneras-y-cabazos> [07/05/2019].

³ Por no poner más que este ejemplo, merece la pena destacar el interesantísimo edificio que fue proyectado por el arquitecto Manuel García Rodríguez en un estilo funcionalista, y que encuentra sus mejores parámetros en el Movimiento Moderno de la década anterior. Se hallaba en la calle Artillería y fue, desgraciadamente, demolido en 1990.

datos, pero no por ello menos relevante. Cabe equiparar el inventario a una especie de tarjeta censal de la fuente impresa o de la matriz para corroborar su existencia y reseñar sus características principales. Previamente al proceso de inventariado, podemos levantar un registro muy conciso, reseñando su ubicación (museo, colección, archivo o biblioteca). En la siguiente fase, ya se anotan los datos más relevantes de los bienes, incluyendo otras informaciones pertinentes, tales como la conformación material, la técnica de fabricación, el estado de conservación, etc. En esencia, el inventario debe procurar al investigador un documento manejable y fácil de consultar. De una parte, su razón de ser está fortísimamente relacionada con el trabajo de campo y, de otra, es un instrumento para una primera valoración de los vestigios.

El inventario inédito de los libros-catálogos de la Feria Internacional de Muestras de Gijón, editados de 1965 a 2007, constituye un ejemplo singular a este respecto (Díaz, 2018, 165). Realizado por la documentalista Rosa Cordero Díaz bajo mi dirección, este conjunto integra 43 ejemplares con una secuencia de imágenes variopinta⁴. Además de su interés específico, esta colección documenta algunos carteles desaparecidos. Su periodicidad anual condiciona los diseños de su estructura externa e interna. De hecho, se distinguen cuatro categorías estéticas en sus cubiertas, concebidas a partir de:

- Fotografías descriptivas de determinadas instalaciones feriales y de productos comerciales. En el mismo plano creativo, también aparecen portadas elaboradas sólo a partir de instantáneas de Gijón o de Asturias.
- Diseños independientes de mayor aliento a cargo de artistas o de ilustradores asturianos.
- Reproducciones de pinturas de autores asturianos.
- Reproducciones de carteles realizados desde 1992 hasta 2007.

	<p>Título: IX Feria General de Muestras de Asturias, agosto 1965, Gijón</p> <p>Producción/Impresión: Flores. - Gijón, 1965</p> <p>Descripción Física: Sin paginar, ilustraciones en blanco y negro, color en la cubierta y en algunas hojas. 21'5 x 12'5 cm</p> <p>Nº Normalizado: Depósito Legal O-242-1965 / N.º Registro O-155-1965</p> <p>Colección: Cámara de Comercio de Gijón</p> <p>Notas: En la cubierta, se reproduce el cartel de la feria de "Lara" (José Luis Lara Nosti)</p>
---	--

Figura 1: Ficha para el inventariado de los libros-catálogos feriales

⁴ Esta investigación, patrocinada por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, se enmarca en la exposición *FIDMA. 60 Ediciones. Imágenes. Feria Internacional de Muestras de Asturias. Historia gráfica 1924-2016*. Comisariada por la autora de este texto, fue mostrada en el Centro Cultural Cajastur-Liberbank Palacio Revillagigedo (Gijón), de junio a septiembre de 2017.

3.2. El catálogo

El término deriva del latín *catalogum* e implica una recogida de datos pormenorizados de cada elemento a estudiar. En la práctica, el catálogo es un recurso cognoscitivo más complejo y especializado, e imbrica sus fines con una investigación de mayor envergadura. Junto con la identificación, descripción y ubicación del elemento material propuesto a estudio, se han de incluir datos relativos a las dimensiones, formato, calidad del soporte, técnica de impresión, taller, estampador si lo hubiera, estado de conservación, breve descripción iconográfica y, finalmente, una sucinta valoración histórico-artística, cultural o científica sin descartar, asimismo, la posibilidad de reunir un depurado compendio bibliográfico.

Para la recogida de datos objetivos, el investigador debe concebir tanto la ficha del inventario como la del catálogo, incluyendo los campos básicos mencionados más arriba. Ciertamente, el catálogo puede reunir muchas informaciones, pero no debe dejar de ser un documento auxiliar para el estudio histórico, social, artístico o cultural. Es necesario arbitrar una ficha catalográfica suficientemente amplia, pero abarcable para facilitar lo más posible el propósito del análisis.

3.2.1. La catalogación de las matrices litográficas: un ejemplo específico

Aunque se trata de vestigios precarios y dispersos, no resulta desatinado atribuir ahora al patrimonio industrial litográfico asturiano su máxima importancia artística y cultural (Díaz, 2004). Su generalización se afianza a partir de la segunda industrialización, manteniéndose activa en Asturias durante más de un siglo (1871-1973). La preservación de los escasos depósitos litográficos y metalográficos se debe al fruto de la casualidad y el nivel de destrucción de este patrimonio es, en muchas ocasiones, irreversible. El interés suscitado por unos materiales menospreciados otrora y la revalorización patrimonial de los impresos incitan a su recuento y catalogación.

La colección Viña (1920-1999), casi íntegra, facilita la tarea inicial emprendida. Si bien fragmentarias, otras colecciones también arrojan luz sobre los recursos utilizados en la producción litográfica industrial asturiana. A este respecto, las piedras de la casa Moré atestiguan el método de estampación indirecto lito-offset en retroprensa, un eslabón perdido en la secuencia de procesos litográficos regionales⁵.

Las piedras y planchas matrices son fuentes materiales imprescindibles para la reconstrucción de los procedimientos artesanales. Posibilitan la lectura de las técnicas empleadas y de las secuencias creativas que alientan la elaboración de los impresos finales. La producción de algunos talleres sólo puede valorarse a partir de las imágenes incompletas y fragmentarias de unas pocas matrices dispersas y, aun así, único testimonio material de algunas litografías. Sin embargo, la matriz es un medio material provisional para la transferencia del diseño al papel, verdadero soporte definitivo de la imagen completa y en el que todo concuerda en términos de diseño, plástico y conceptual.

La utilización de las piedras matrices se supeditaba a la máxima rentabilidad productiva. En este sentido, el uso de determinadas técnicas (grabado litográfico, pluma, tintas

⁵ La Escuela de Arte de Oviedo disponía de matrices de la Metalgráfica Moré con imágenes originales.

planas, etc.) en detrimento de procedimientos plásticos pictoricistas (aguadas, pincel, abocetamientos, etc.) redundando en una unificación y simplificación de los esquemas creativos, tanto al nivel de los recursos de ejecución como al de los diseños. En definitiva, la producción industrial litografiada discurría al margen de la experimentación artística. Esta economía de medios técnicos y estéticos estimula la reiteración de estereotipos populares, dominados por los dibujantes de las litografías y, de hecho, muy reconocibles para el consumidor.

El aprovechamiento de la piedra matriz por su anverso y su reverso multiplica la acumulación de los diseños. Con el fin de evitar fracturas de las piedras matrices, el graneador reforzaba las más desgastadas con otra laja de mayor espesor y mismas dimensiones. Por debajo de 3,5 cm la matriz corre peligro de rotura durante el proceso de pulimentado y, sobre todo, durante la fase de estampación por presión de la prensa. Dentro de un proceso de reciclado muy frecuente, se escuadraban las piedras fracturadas a formatos más pequeños. El regente del taller apuraba lo más posible el uso de los productos de importación: matrices, tintas, barnices y papel autográfico.

El empleo de planchas metálicas, más asequibles en Asturias⁶, y también más baratas, obedece a la máxima rentabilización de la producción de impresos. Aunque las metalografías no permiten graneados sucesivos, antes de desecharlas tras varios usos, se reiteran los dibujos sobre su superficie. No obstante, los trabajos más precisos se efectuaron sobre piedra por su mayor calidad de estampación.

La catalogación pormenorizada de las piedras y planchas matrices se inscribe dentro de una primera fase de trabajo marcadamente arqueologista. No obstante, el catálogo pormenorizado de estas fuentes primarias es desde todo punto de vista imprescindible para sistematizar su análisis. A partir de una tarea previa de cuantificación de las colecciones, se procede a la identificación de las matrices mediante su número de registro, la extracción de los datos objetivos más destacables y la confección del corpus de imágenes. A tal efecto, se elaboró la ficha para la anotación de las informaciones de mayor pertinencia y las características generales de cada elemento impresor.

Todas las matrices del taller litográfico llevaban un número de registro sobre alguno de sus bordes o sobre la parte posterior de la plancha de zinc. De existir, se tiene en cuenta siempre el número original asignado por la litografía, que correspondía al de una impresión en papel muy sumaria para facilitar su identificación. En su defecto se atribuye a la matriz un nuevo número de registro que coexiste, con frecuencia, con la numeración original desvirtuada, debido a la descontextualización de los materiales y a la pérdida del registro en papel⁷.

I. IDENTIFICACIÓN	178
Número de registro original:	144
Número de registro nuevo:	NO
Imagen registrada:	SI

⁶ Adquiridas a la Real Compañía Asturiana de Minas en Arnao (Castrillón).

⁷ La dispersión de los vestigios obliga a reasignar nuevos códigos numéricos a la Colección de la Escuela de Artes y la de Bernardo Sanjurjo.

II. CARACTERÍSTICAS DEL SOPORTE	
Longitud:	27,5 cm.
Anchura:	22 cm.
Grosor:	4 cm.
Naturaleza:	Piedra
Tipo:	Amarilla
Denominación:	S/D
III. CARACTERÍSTICAS DEL DIBUJO	
Formato de la imagen:	24 x 17 cm.
Técnica/as:	Tinta litográfica a pluma
Tema/motivo:	Colores para etiquetas y collar
Texto/leyenda principal:	Sidra Champagne "Viva Asturias" Selecta Vereterra y Cangas. Clase selecta
Autor:	Robustiano Viña Mori, padre
Año:	1920-1930
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN	
General:	Bueno, leves desconchados que no afectan a la imagen
Anverso:	Bien
Reverso:	No
Bordes:	Bien
V. INTERVENCIÓN	
Limpieza:	SI
Nuevo entintado:	NO
Nuevo engomado:	SI
VI. REPRODUCCIÓN	
Fotografía:	SI
Diapositiva:	SI
VII. COLECCIÓN	
Propietario actual:	Centro de Estampación Artística Litografía Viña
Ubicación:	Museo del Pueblo de Asturias
	

Figura 2: Ficha para la catalogación de las matrices litográficas

3.2.2. El catálogo de los carteles de la Feria Internacional de Muestras de Gijón (Asturias)

Siendo innumerables las colecciones de *ephemera*, es interesante destacar ahora el ejemplo de la ficha catalográfica para los carteles de esta feria. Se tiene en cuenta, en ella, la singularidad del legado y el planteamiento metodológico de cara al posterior estudio histórico, artístico y social para su exposición. Existen imágenes impresas del certamen desde 1925 y, si bien han desaparecido algunas obras, el conjunto constituye una secuencia coherente en el plano estético y en el del contenido. Además, se puede analizar la evolución de las técnicas tipográficas, litográficas, offset e impresión digital, las cuales influyen en los cambios de diseño y en los planteamientos creativos de los afiches (Díaz, 2017, 117-144).

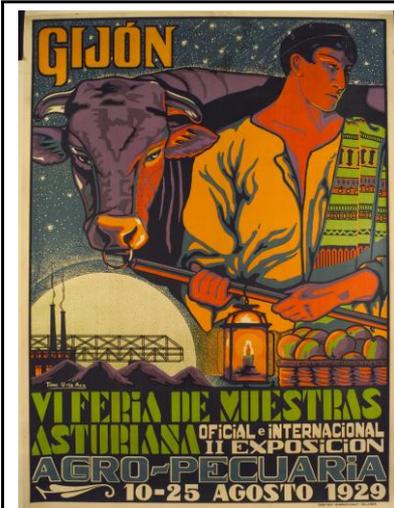
68

La iconografía ferial evoca, casi siempre, de manera alegórica o de forma realista la Asturias agraria e industrial. Sólo muy recientemente (2000-2016), la institución demandante, Cámara de Comercio de Gijón, otorga plena libertad a los creadores, lo que ha procurado nuevas temáticas, impensables antes. El protagonismo de la minería y de las industrias metalúrgicas es recurrente en los carteles publicitarios del primer tercio del siglo XX, al igual que la bucólica de valles y montañas. Además, los atributos mercuriales determinan su omnisciencia simbólica hasta la década de 1960 inclusive. Los referentes sectoriales hallaron siempre acomodo con un fortísimo sentido alegórico en los primeros diseños.

La dualidad creativa diseñador/artista es un referente de este y otros conjuntos de similar naturaleza, en la que intervienen frecuentemente ambos. El planteamiento del diseñador se confronta al del artista, estimulado tan sólo por la preeminencia de la imagen, a la que subordina la enunciación lingüística. Esta actitud emana de planteamientos divergentes en la concepción del sistema de comunicación. El diseñador integra mejor los enunciados y traslada, de tal manera, el mensaje con más eficacia. Por lo contrario, el recurso expresivo del artista privilegia el icono, como primer valor de referencia, dado que el aditamento lingüístico carece de significado ante la potencia enunciativa de la representación.

La ficha propuesta para el catálogo de impresos sobre papel, trátase de carteles, etiquetas o de otros *ephemera*, recoge una serie de datos sistemáticos relativos al autor, taller de estampación, dimensiones de la obra, cronología y colección. Bajo la conceptualización, dirección y revisión de quien firma este texto, Rosa Cordero Díaz se encargó, una vez más, de rellenar los campos de esta plantilla imprescindible para la preparación de la muestra⁸. Con variantes formales, la ficha concebida es aplicable a la catalogación de cualquier otro impreso de semejantes características, incluyendo las etiquetas comerciales de pequeño formato.

⁸ Desde esta nota, agradecemos la eficacia y buen hacer de Rosa Cordero.



Autor: Firmado: “Tyno Uría Aza” (margen. izdo.)

Litografía: [Compañía Asturiana de] Artes Gráficas, Gijón

Dimensiones: 125 x 92 cm

Fecha: 1929

Colección: Museo del Pueblo de Asturias

Breve descripción: Composición compleja y abigarrada, que amalgama todas las simbólicas de la agricultura y de la industria. En primer plano, destaca la figura masculina detrás de un alusivo cesto de manzanas. El personaje sujeta una barra con un candil y a su espalda asoma un toro. La iluminación del farol acentúa la expresividad de sus facciones, el colorido de su camisa y el estampado de la manta que lleva al hombro. En el área izquierda, el artista propone el sector industrial, conformado por medio de cargaderos, chimeneas y escombreras de carbón. Todos estos elementos quedan englobados dentro del arco de medio punto de un túnel. El cielo salpicado de estrellas enfatiza la poética de esta representación, concediéndole incluso una sensación ilusoria y ensoñadora. En el ángulo superior izquierdo, destaca el lugar de celebración del gran acontecimiento ferial: “Gijón”. En el margen inferior, aparece la leyenda: “VI Feria de Muestras/Asturiana Oficial E Internacional/II Exposición/Agro-Pecuaria/10-25 agosto 1929”.

Noticias sobre el autor: Celestino Rufino Uría Aza (Ribadesella, 1904-Avilés, 1984). “Tyno Uría Aza” nació en el seno de una familia que contaba con antecedentes artísticos. Su abuelo paterno había sido un afamado decorador y repujador en Gijón. Tyno Uría fue el benjamín de tres hermanos pintores, por lo que emprende su formación desde niño en Ribadesella. Allí contemplaba las pinturas de su hermano Bernardo, doce años mayor que él. En el plano profesional, Tyno está ligado al negocio familiar “Uría Tejidos”, dedicado al comercio de telas. En 1925, se le documenta trabajando, junto con su hermano Antonio, en el grupo de reproductores, y bajo la dirección del escultor Benito Bartolozzi, director técnico del Museo de Reproducciones de Madrid. Colabora en la copia de varias piezas arqueológicas, entre las cuales se encuentra la Cámara Santa de Oviedo, que sirvió al escultor Víctor Hevia para la reconstrucción del Apostolado. De 1951 a 1953, en compañía de sus hermanos, Tyno ejecuta las pinturas de la bóveda y los frisos de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ribadesella. Gracias a su dominio de la lengua y cultura francesas llega a colaborar en varias publicaciones del país galo, al que envía artículos, críticas y escritos filosóficos.

Fuentes bibliográficas:

Martínez, P. “El universo de los hermanos Uría Aza”. *La Nueva España*. Oviedo, 12 de septiembre de 2012.

Tejo Pérez, C. (2002), *Hermanos Uría Aza, pintores: Una nave con tres velas*, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, Gijón.

Figura 3: Ficha para la catalogación de los carteles feriales

3.2.3. La catalogación de la comicgrafía asturiana

Hasta fechas muy recientes, el noveno arte no ha suscitado el elogio de los investigadores españoles. Muy al contrario, esta aportación artística fue condenada como medio de creación. Durante muchas décadas, la comicgrafía sufrió el desdén del ámbito universitario que ninguneó su estudio, menospreciando incluso su interés como fuente secundaria coadyuvante para el análisis de otras disciplinas humanísticas. Sin embargo, al pasar del tiempo se han multiplicado las investigaciones que equiparan ahora el cómic a una obra de arte valorando siempre, como criterio indiscutible en todos los casos, su calidad. Un buen ejemplo de lo dicho se refleja en la producción historietística franco-belga, situada allí al más alto nivel y con estudios del máximo prestigio.

En el contexto de un Proyecto Transnacional Sócrates (1998 a 2000), *Une éducation des adultes par l'analyse de l'image. Du régional à l'universel à travers de la bande-dessinée*, los equipos de tres universidades europeas [Lovaina-la-Nueva (Bélgica), Burdeos (Francia) y Oviedo (España)] profundizaron en el conocimiento de este recurso creativo en las respectivas áreas geográficas. Esta inestimable oportunidad contribuyó a sentar las bases de una historia del cómic en Asturias, incrementada de manera incesante desde entonces (Fernández, Díaz y Gillain, 1999).

Para desencadenar el proceso de estudio es relevante conocer las colecciones que custodian los álbumes comicgráficos y levantar un catálogo de los mismos. El repertorio final incluye sólo las publicaciones colectivas e individuales más significativas de la producción asturiana, pero no las creaciones insertas en la prensa periódica. La primera singularidad respecto de la producción comicgráfica peculiar, y bastante exigua cierto es, está directamente relacionada con las limitaciones de un género minoritario en Asturias. La ausencia de infraestructura editorial, el desdén del mercado, la dependencia de la prensa periódica como primer medio de difusión, y la autopublicación posterior de las tiras cómicas, caracterizan nuestras historietas.

La edición de álbumes es muy escasa y deriva casi siempre de la iniciativa personal del dibujante patrocinada, en algunas ocasiones, por marcas comerciales, empresas industriales o instituciones. En cambio, más numerosas son las revistas y los periódicos monográficos de participación colectiva. Las limitaciones de este sector influyeron en la prestancia de los productos, afectados por una menor calidad del soporte (papel), reproducción (ausencia de color, líneas borrosas o discontinuas) y tiradas muy exiguas. A pesar de estos condicionantes, encontramos ejemplos de gran categoría, muy competitivos en otras plazas nacionales e internacionales. Si se establece una comparación de la producción asturiana con la de otras regiones (Madrid, Barcelona y Valencia), se corrobora su precariedad. No obstante, este medio tan discreto en apariencia aporta al mundo historietístico internacional magníficos dibujantes, tales como Víctor de la Fuente.

La conceptualización de la ficha catalográfica de los ejemplares más relevantes tiene en cuenta los siguientes parámetros: el título de la publicación, el director del tebeo colectivo y los colaboradores que participan en el mismo (dibujantes y guionistas y sus respectivas aportaciones), autor o/y autores de los álbumes exentos, especificando

primero el guionista, si lo hubiere, y luego al dibujante. Tampoco se pueden omitir datos relativos al editor, el taller de impresión o la imprenta en función de la técnica de reproducción, el lugar y año de edición. Es interesante indicar asimismo el número de páginas si viene al caso, dado que no todos los cómics están paginados. Las características de la publicación y/o de la reproducción (color o/y número de tintas) también son informaciones a consignar. Por supuesto, en cuanto al formato se tiene en cuenta la anchura y la longitud, expresada en centímetros. Ciertamente, las reglas catalográficas de las bibliotecas sólo atañen a la altura del libro. La cortísima periodicidad de las publicaciones colectivas, que no rebasaron casi nunca los diez números, y el precio de salida corroboran la deficiente situación de mercado y la falta de infraestructura editorial.

La clasificación de los ejemplares sigue un criterio cronológico, partiendo de la edición más antigua. La elaboración de la ficha de cada tebeo se aborda en virtud de los criterios vigentes en las Bibliotecas Central Universitaria, Biblioteca de Humanidades y Biblioteca Pública Pérez de Ayala de Oviedo, cuyos fondos son primordiales. La colección a la que pertenecen, sea ésta pública o particular, completa la información. Finalmente, la catalogación incorpora una reproducción de la cubierta del primer tebeo, si lo hubiere, o de cualquier otro ejemplar de la serie. Como se puede advertir en la siguiente ficha catalográfica, se incorpora un número correlativo de clasificación, seguido de un código (R), para la sección de tebeos colectivos, o un código A, cuando se trata de un álbum.

Ficha nº1. A.

Título: <i>Aventuras de Pinín que de Pinón ye sobrin</i> (Álbum recopilatorio de las tiras de prensa periódica, <i>La Nueva España</i> , desde el 14 de noviembre de 1943 al 24 de septiembre de 1944).	
Editor: Autoedición.	
Guionista: Alfonso (Alfonso Iglesias).	
Dibujante: Alfonso (Alfonso Iglesias).	
Imprenta: Litografía Luba, S.L.	
Lugar: Gijón.	Fecha: septiembre de 1944.
Páginas: 53.	
Características: Cubierta a cuatro tintas por el procedimiento de litografía sobre papel de buen gramaje, cuerpo central a una tinta (negro) mediante técnica litográfica sobre plancha de zinc.	
Formato: 30 x 21,2 cm.	
Colección: Biblioteca García Oliveros de la Biblioteca Pública Pérez de Ayala, Oviedo.	



Figura 4: Ficha para la catalogación de la comicgrafía

4. Conclusiones

Afortunadamente, al sentirse avalada por el incremento incesante de las colecciones recogidas en la Biblioteca Nacional de España y también en relevantes depósitos institucionales y privados, la investigación de los impresos comerciales y comicgráfica goza cada día de una mayor estima. En este contexto, el Principado de Asturias también custodia diversos legados del mayor interés que ya han sido objeto de estudios diversos.

Ahora mismo, nadie pone en duda, le interés, la prestancia y, en muchos casos, la belleza de estas fuentes materiales. No obstante, su naturaleza ligada al consumo determina la fragilidad de unos vestigios, prestos siempre a la desaparición. Estas y otras características nos impelen a la aplicación metodológica de instrumentos de registro y de análisis para llevar a cabo su identificación y propiciar su estudio con un mayor grado de solvencia.

Los medios de prospección más adecuados se escinden, de una parte, en la compilación sumaria de los datos dentro de una fase primaria de inventariado, a partir de una plantilla tan sencilla como eficaz. No obstante, este primer punto de partida debe enriquecerse mediante la confección de un catálogo que va a proporcionar al investigador una sistemática de trabajo en profundidad y lograr, de tal modo, un mayor conocimiento de los legados enunciados líneas arriba.

Bibliografía

- Botrel, J.F. (2013). Ardientes mujeres: escritoras y poetisas en cajas de cerillas, en Bordonada, Á. E. (ed.), *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, pp. 21-47. Madrid, España: Editorial Universidad Complutense.
- Bouza, F. (2008). De lo efímero a lo permanente, *Biblioteca Hispánica: obras maestras de la Biblioteca Nacional de España*, pp. 337-365. Madrid, España: BNE. Recuperado de <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2007/BDHvisitavirtual/artic/artic11.pdf>
- Díaz González, M. M. (2002). El patrimonio litográfico asturiano y el proceso de catalogación de los depósitos de matrices litográficas y metalográficas, *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, (6), 191-204.
- Díaz González, M. M. (2004). *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes (1900-1970)*. Gijón, España: Ediciones Trea.
- Díaz González, M. M. (2009). Las chacinerías asturianas desde los cromolitografiados publicitarios, en Areces, M. (ed.), *Patrimonio Industrial Agroalimentario. Testimonios cotidianos del diálogo intercultural*, pp. 397-410. Gijón, España: Centro de Iniciativas Culturales y Sociales (CICEES).
- Díaz González, M. M. (2012). El individuo y la sociedad de consumo desde los cromolitografiados publicitarios asturianos (1920-1960), en AA.VV. *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. 1. Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), pp. 228-241. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela,
- Díaz González, M. M. (2017). Los carteles de la Feria Internacional de Muestras de Asturias (España): concepto, diseño y procedimientos técnicos (1924-2016), *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (5) 117-144. Recuperado de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/1741>
- Díaz González, M. M. (2018). Con la venia de Mercurio. Patrimonio Cultural e Iconográfico de la Feria Internacional de Muestras de Asturias (1924-2016), *RIIPAC. Revista sobre Patrimonio Cultural: Regulación, Propiedad Intelectual e Industrial*, (10), 132-168.
- Fernández, M. y Díaz, M. M. y Gillain, R. (1999). *Asturias: imágenes de historieta y realidades regionales*. Oviedo, Asturias: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Ramos Pérez, R. (2014). La permanencia de lo efímero. Colección de la Biblioteca Nacional de España, *Grabado y Edición*, (45), 24-35.
- Rodríguez Martín, N. (2008). El nacimiento de la publicidad y los orígenes de la sociedad de consumo en la España del primer tercio del siglo XX, en *Seminario de Investigación del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid*, pp. 1-22.