

El ilustrador Francisco Meléndez. ¿De donde salen sus imágenes?

En una civilización conformada cada vez más por multitud de elementos visuales, procedentes de campos muy diversos, encontramos el ámbito de la ilustración plenamente integrado en la industria y la cultura de la imagería social. La ilustración forma parte del paisaje de fondo de la cultura actual y, no obstante, se encuentra en las fronteras del dominio del arte[\[1\]](#). Inmersos en pleno siglo XXI, nos parece interesante revisar una de las figuras nacionales pertenecientes a ese campo: Francisco Meléndez, uno de los más destacados ilustradores de nuestro país[\[2\]](#).

La incorporación de F. Meléndez al panorama nacional de la ilustración se produjo a principios de los años 80; junto con la de otros nuevos ilustradores que, como él, se convirtieron más adelante en autores literarios. En aquel momento coincidió tener la revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud[\[3\]](#) como con un descenso en la producción y venta de los álbumes ilustrados, más característicos de la década anterior[\[4\]](#). Al igual que otros ilustradores noveles de su época, F. Meléndez conoció y disfrutó la labor de renovación y apertura internacional de Miguel Ángel Pacheco, figura clave en la cantera de ilustradores de los setenta. Con esta generación[\[5\]](#) compartía el auto-didactismo, el afán de búsqueda y experimentación, la originalidad y la independencia en la vocación artística. Precedentes comunes son una relación con la vanguardia extranjera del libro ilustrado y un interés por la pintura de cualquier época. Sin embargo, y según nuestro punto de vista, el desarrollo del proceso creativo de Meléndez presenta una trayectoria inclasificable e independiente de la del resto de ilustradores españoles de aquel momento. En este sentido, Asun

Balzola incluía dentro de la «ilustración del libro de creación» a F. Meléndez quien, dentro de la posmodernidad, en un momento donde había cabida para cualquier tendencia, “...se pasea por el gótico o por la iconografía precolombina o por lo que le da la gana...” (1992: 15).

En una conversación mantenida en 1994 con Denise Dupont-Escarpit, directora de la revista *Nous voulons lire!*, el propio autor afirmaba que aprendió a dibujar por sí mismo^[6]. Aunque reconocía su gusto por una constelación de ilustradores americanos, checos o españoles, no consideraba estar bajo la influencia de ninguno en particular. En aquella entrevista Escarpit (1994: 92-95) subrayaba sus relaciones con lo barroco, surrealista, *naïve* o fantástico. O la mezcla de estilos que acompañan a la sólida documentación del texto de *Colonus*, empleando oportunamente el término «faux naïve » para referirse a la combinación de este con otros elementos que evocan la pintura religiosa italiana. Años más tarde esta misma autora (Dupont-Escarpit, 1996: 14-21), en una visión acerca de la evolución y las corrientes de los álbumes ilustrados, distinguía la tendencia surrealista definida por su iconografía basada en la construcción de un mundo imaginario y onírico. Aunque centrada en autores franceses, Escarpit incluía dentro del surrealismo en España “la fantasía desbordada y desbordante de Meléndez, que inventa en cada ilustración” (1996: 20).

García Padrino lo incluía en su elenco de artistas, destacando de él “...un estilo personal marcado por un abigarramiento de detalles y una concepción plástica de evidente originalidad dentro del panorama de los años ochenta...” (García Padrino, 2004: 357). De sus libros subrayaba la rotunda innovación y la libertad creadora de textos, imágenes, formatos y edición, convirtiéndolos en «auténticos objetos artísticos».

En un artículo para la revista *Peonza*, Teresa Durán citaba a Francis Meléndez como “... Uno de los artistas que con mayor fulgor (y más fulgurosamente) han atravesado nuestra

geografía...” (Durán, 2006: 91-103). En su estudio posterior sobre el álbum ilustrado, lo incluía nuevamente junto con Dusan Kallay o Frédéric Clément, en el grupo de ilustradores que se sirven de la *vía introspectiva* [\[7\]](#) para crear un vínculo de comunicación con el lector: “...ilustradores que no informan del universo externo, sino sobre el propio e intrínseco universo interno. Son ilustradores que no pretenden narrar, sino narrarse, y que en caso de ilustrar textos de otro no se ponen al servicio de la narración sino que la utilizan para manifestar su arte y para informarnos de su universo” (Durán, 2009: 97).

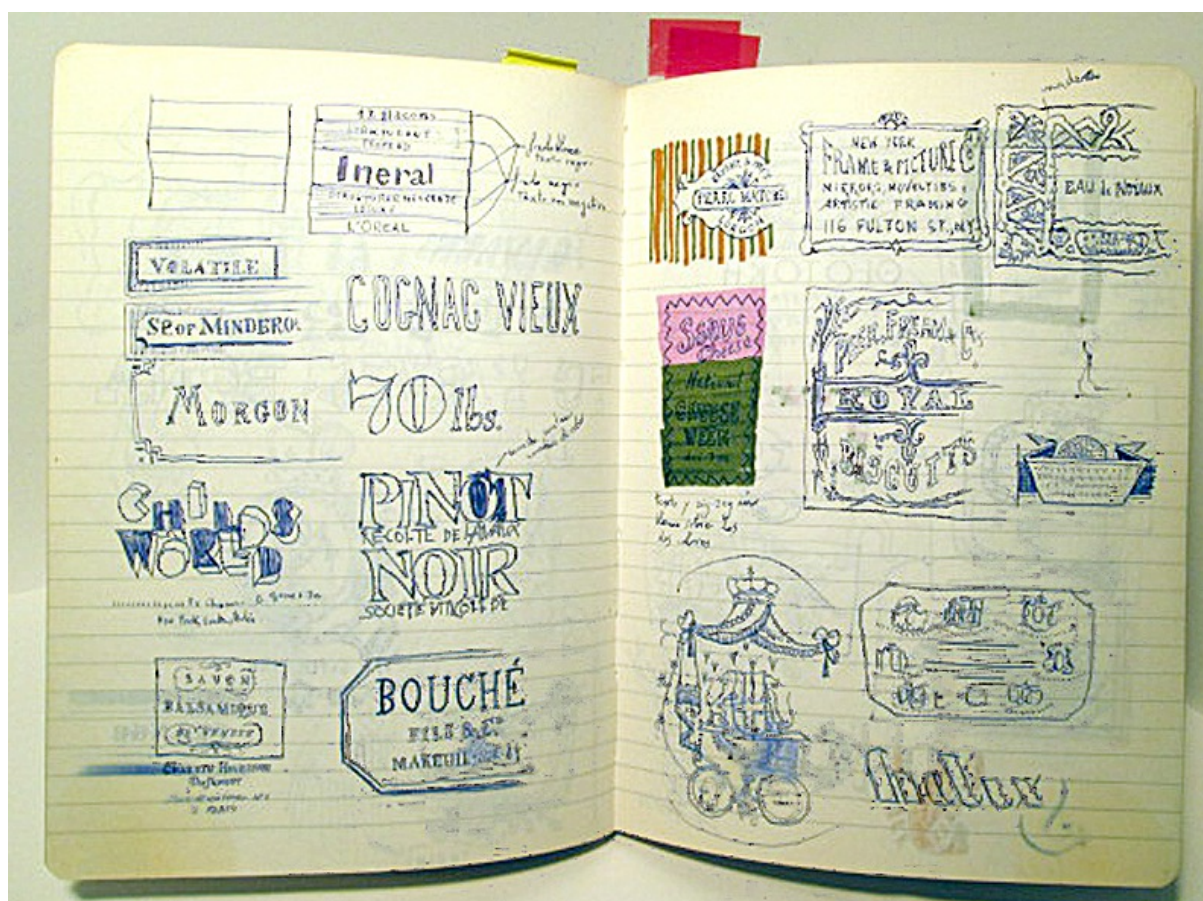
También Luis Roy en su artículo dedicado a la trayectoria del ilustrador F. Meléndez, destaca la singularidad de su producción “...un espíritu creativo inquieto, ajeno a modas y atento, más bien, a una tradición gráfica nada convencional...” (Roy, 2010: 55). Ofrecía allí un recorrido cronológico de sus obras más significativas, estableciendo conexiones entre algunas de ellas y sus variados orígenes, tanto literarios como iconográficos. [\[8\]](#)

En un artículo de prensa a cargo de Antón Castro, en el que a propósito de su entonces reciente trabajo, *Los diarios de Adán y Eva* (Libros del Zorro Rojo, 2010), entrevistó a Francisco, este afirmaba como “estos dibujos nacen de cosas copiadas de aquí y de allá, que es lo que hacemos todos los artistas” (Castro, 2010: 52).

Presentamos a continuación una reflexión en torno a las fuentes iconográficas encontradas en los cuadernos, generosamente prestados por Francisco Meléndez y utilizados por él en la concepción de sus trabajos. Y planteamos la relación entre las fuentes y algunas de las imágenes de su obra editorial ilustrada.

Los cuadernos de Francisco Meléndez

F. Meléndez, ilustrador familiarizado con las Bibliotecas, se movió en unos años decisivos para su formación en ambientes progresistas que le acercaron a la producción extranjera de la literatura infantil y juvenil y le proporcionaron libros muy útiles para su posterior documentación gráfica. Gran parte de dicha documentación aparece recogida en los cuadernos de trabajo que hemos utilizado para el estudio de las fuentes. El contenido de dichos cuadernos es variado: letras, ensayos tipográficos, frases, textos, recortes, sellos, estampas, dibujos de maquinaria, objetos varios, vestuario ... con anotaciones sobre ciertos tratamientos formales y lenguajes gráficos. Los escritos incluyen, entre otras cosas, reseñas de libros y autores que Meléndez acompaña con variedad de dibujos rápidos basados en imágenes de la fuente de partida. En ocasiones texto e imágenes aparecen maquetados como una pequeña enciclopedia de bolsillo. Otras veces, los dibujos están dispuestos a modo de repertorio, clasificados, enumerados y ordenados por temas, que incluyen representaciones espaciales o de personas, expresiones humanas, razas caninas, plantas, tipos de peinados, calzado, vestuario de distintas épocas y lugares, artefactos y maquinaria, gran variedad de objetos curiosos o incluso diseños disparatados, ajenos o inventados, jeroglíficos, anagramas...



Cuaderno de Francisco Meléndez

Las imágenes y escritos de los tres cuadernos analizados son elementos útiles para vertebrar entre las fuentes originales a las que remiten (referencias a ejemplares, artistas o movimientos) y las ilustraciones de los libros y los álbumes donde han sido luego empleadas. Mediante este método de trabajo, la localización de las anotaciones de Meléndez también se duplicó. De una parte, se orientó hacia los ejemplares, las obras o autores reseñados y hacia la búsqueda de las posibles relaciones entre ellos y las anotaciones del cuaderno, incluyendo también el modo en que Francisco Meléndez transcribe la información que le interesa. Para ello consultamos fondos de las bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, del depósito de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza y de la Biblioteca Nacional. De otra parte, dirigimos la búsqueda hacia las imágenes de los libros y álbumes ilustrados, centrando el interés en el uso que hace en estos de las fuentes anteriormente localizadas. Para ello contamos con los ejemplares ilustrados por el artista,

localizados en su mayoría en la Biblioteca de Aragón y su red de bibliotecas, así como en su depósito y en el Instituto Bibliográfico Aragonés.

Tras ordenar el material recopilado, atendiendo a las fuentes reseñadas en cada uno de los tres cuadernos del autor pudimos establecer, en ocasiones, la secuencia que permite visualizar el paso de la fuente a la ilustración definitiva. Esto, a su vez, nos sirvió como base para poder analizar las relaciones entre ambas, fuente e ilustración definitiva. Por medio de un esquema tripartito es posible descubrir los intereses que guiaban a F. Meléndez en la tarea de almacenar información en sus cuadernos: **El interés documental**, relacionado con la función **descriptiva e informativa** de la ilustración, aporta información y conocimientos acerca de otras épocas, países y disciplinas diferentes. Aparecen así variedad de imágenes de artefactos de guerra, indumentaria, mobiliario, arquitectura, ambientaciones; o expresiones faciales, gestos y posturas corporales. En el cuaderno se registran, mediante dibujos y anotaciones, obras originales o ilustraciones de muy distintos autores y épocas que resultan de interés para el ilustrador por su variedad de estilos artísticos y sus diferentes «**maneras de hacer**». Meléndez recoge ciertas cuestiones formales y técnicas de los diversos estilos: tales como la utilización de los elementos gráficos y plásticos, y el modo de abordar la representación tanto espacial como de las figuras (humanas, animales o vegetales). **El interés por los «modos de contar»** o transmitir una historia, mensaje o idea mediante textos e imágenes. La relación existente entre ambos lenguajes y su disposición sobre el soporte, la secuenciación y la búsqueda del *momento-imagen* que contribuya de manera más eficaz a la construcción del relato.

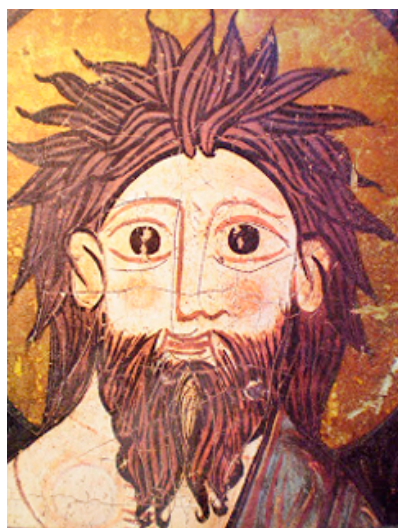
Seguidamente presentamos una relación de las fuentes a las que remiten los cuadernos del ilustrador. El espacio disponible obliga a mostrar tan solo algunas de ellas y a exponer de

forma sucinta las influencias que, creemos, producen en sus obras acabadas. Con este fin, hemos seleccionado una muestra significativa que represente con claridad la secuencia entre la fuente, la imagen del cuaderno y la imagen del álbum ilustrado. Y, seguidamente, hemos estructurado el estudio de cada una de las fuentes encontradas en función de su correspondencia con cada uno de los **tres tipos de interés** anteriormente mencionados, destacando los elementos que pudieron despertar la atención del ilustrador.

Cuaderno 1:

I. Referencia al ejemplar titulado, *La pintura románica en Aragón* de Gonzalo M. Borrás Gualís y Manuel García Guatas. El ilustrador se centra en dos obras concretas que en él se recogen:

El frontal de Betesa (comienzos de la segunda mitad del siglo XIII), dedicado a la Virgen de la Leche y el frontal de Gésera, dedicado a San Juan Bautista, de ejecución más expresionista.



Detalle de la imagen de San Juan Bautista en Gésera.	Dibujo sobre la imagen de San Juan Bautista en Gésera perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez.	Ilustración de Francisco Meléndez para <i>El valle de los Cocuyos</i> , Gloria Cecilia Díaz, Editorial SM, 1986, p. 47.
--	--	---

i. Repertorios de animales, variedad de vestidos y peinados.

ii. Modos de hacer: representación esquemática del cabello. Síntesis del rostro con enormes ojos, con impacto de color en los pómulos para lograr algún volumen. Posiciones de manos y pies frontales. Tratamiento de los pliegues en la ropa, muy estilizados, mediante líneas. Leves efectos de modelado obtenidos mediante rayados de líneas paralelas con tonos claros y oscuros, para acusar el bulto.

iii. Modos de contar: maneras de narrar hechos a través de diferentes secuencias, y de los tamaños, gestos y actitudes de los personajes. Las figuras poseen un gran poder expresivo, pues hablan a través de una seriedad implacable, sirviéndose del gesto para manifestar sus pensamientos.



Imagen retocada del frontal de Betesa resaltando dos de las escenas narrativas de interés para Francisco Meléndez.



Dibujo perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen del frontal de Betesa.	Detalle del rolde la <i>Vida de San Úrbez</i>, Francisco Meléndez, Diputación General de Huesca, 1986, clara referencia a los apuntes del frontal de Betesa.	Dibujo perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen del frontal de Betesa.
--	---	--

II. Numerosos apuntes de *relieves*.



Dibujos en el cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre imágenes de relieves asirios, paleocristianos y románicos.

ii. Modos de hacer: representación realista, aunque exagerada, de lo visible; con minuciosa exactitud en los detalles. Incluso en escenas de poca actividad se perfilan los músculos, siempre en tensión. Con esta exaltación realista convive la estilización de cabellos y de telas. Tratamiento uniforme de los rostros, muy similares entre sí, que posan con ojos inexpresivos y almendrados. Variación de las proporciones en el tratamiento de la figura humana, ensanchando y aplanando sus extremidades, con variación de sus proporciones. Fidelidad anatómica y tensión en la representación anatómica de los animales. Tratamientos muy estilizados de los elementos vegetales.i. Repertorios: elementos vegetales y animales.*Relieves asirios* del Palacio de Aurnasirpal II (siglo IX – VIII a. de C.) y del Palacio de Sennacherib, en la antigua Nínive (siglo VIII a. de C.).

iii. Modos de contar: las escenas suelen aparecer en frisos corridos a lo largo de los principales pasillos del palacio, a modo de *film primitivo*. Las composiciones, muy dinámicas, mantienen la ley de «claridad» (Martín González, 1978: 84).

—¡Qué lindo! —pensó Jerónimo para sus adentros, y sintió la mano invisible del Pajarero Perdido acariciándole la cabeza. También él pensaba que era un hermoso valle.

Las montañas Azules eran en realidad verdiazules. De cerca se podían apreciar



56

57

Ilustración de Francisco Meléndez para *El valle de los Cocuyos*, Gloria Cecilia Díaz, Editorial SM, 1986, p. 56-57.

Un *relieve paleocristiano*, la figura de Jonás incluida en una serie narrativa seguida perteneciente a un sarcófago cristiano del siglo III.

- i. Representación de monstruos.
- ii. Modos de hacer: composiciones rítmicas.
- iii. Modos de contar: las imágenes paleocristianas pretenden transmitir verdades de fe, utilizando en este empeño la pedagogía de la imagen, fundamental en el arte medieval.

Relieves románicos en la puerta de bronce de la fachada oeste de la *catedral de Hildesheim* (Alemania), conocida como la puerta Benward (concluida en 1015), compuesta por dos hojas, donde se narran escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Relieves en la *catedral de San Lázaro de Autun* (Francia) realizados por el escultor Gisleberto y sus seguidores a lo largo de los primeros decenios del siglo XII.

i. Representaciones de personajes y demonios.

ii. Modos de hacer: las figuras, poco naturalistas, responden a un ideal abstracto, a un contenido religioso o bien a otros elementos condicionantes, como la adaptación al marco y a la función arquitectónicas.

iii. Modos de contar: constituyen discursos pétreos que utilizan el valor de lo simbólico con intenciones persuasivas, en ocasiones humorísticas, insertando la comicidad en los dominios del arte (Martín González, 1978: 433).

III. Reseñas de *iconografía mitológica*.

i. Maneras de contar: la capacidad de significación de la imagen y su poder para simbolizar, mediante ciertos atributos, tanto los episodios y personajes mitológicos como el sentimiento o la idea de poder que representan.

IV. Menciona el *Diccionario de Iconología y Simbología* de José Luís Morales y Marín.



Fig. 11 – Detalle de la imagen de Himeneo (Cartari, 1571) perteneciente al *Diccionario de Iconología y Simbología* de José Luís Morales y Marín, Taurus, 1986, p.17.



Fig. 12 – Dibujos pertenecientes al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen de Himeneo perteneciente al *Diccionario de Iconología y Simbología*.

i. Repertorio iconográfico presente en las alegorías del siglo XVI.

ii. Modos de contar: por un lado, el tratamiento de la figura humana y el modo en que sus gestos transmiten actitudes. Por otro, la capacidad de evocación de las alegorías y su potencial para representar una idea mediante objetos y formas humanas o animales. Las formas particulares de percibir la realidad y de acercarse al objeto de estudio que analiza la iconología: para la cual existe una realidad más allá de las formas y los hechos

concretos, que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica.

V. Numerosas alusiones a *Hypnerotomachia Poliphili*. *LUCHA DE AMOR EN SUEÑOS DE POLIFILO, DONDE ENSEÑA QUE TODO LO HUMANO NO ES SINO SUEÑO Y ADEMÁS RECUERDA HÁBILMENTE MUCHAS COSAS DIGNÍSIMAS*, conocido también como *SUEÑO DE POLIFILO* [\[9\]](#) de Francesco Colonna, obra impresa en 1499 [\[10\]](#) por Aldo Manuzio.

i. Repertorios de carros, elementos arquitectónicos, detalles ornamentales, vestidos y peinados.

ii. Modos de hacer: la adaptación física existente entre texto escrito e ilustración-marco. La elección de la tipografía y la composición de tipos, que tiene en cuenta su forma, el correcto espacio interliteral; la disposición de las palabras y los márgenes, subrayando la dimensión espacial del texto y su potencial como imagen [\[11\]](#)

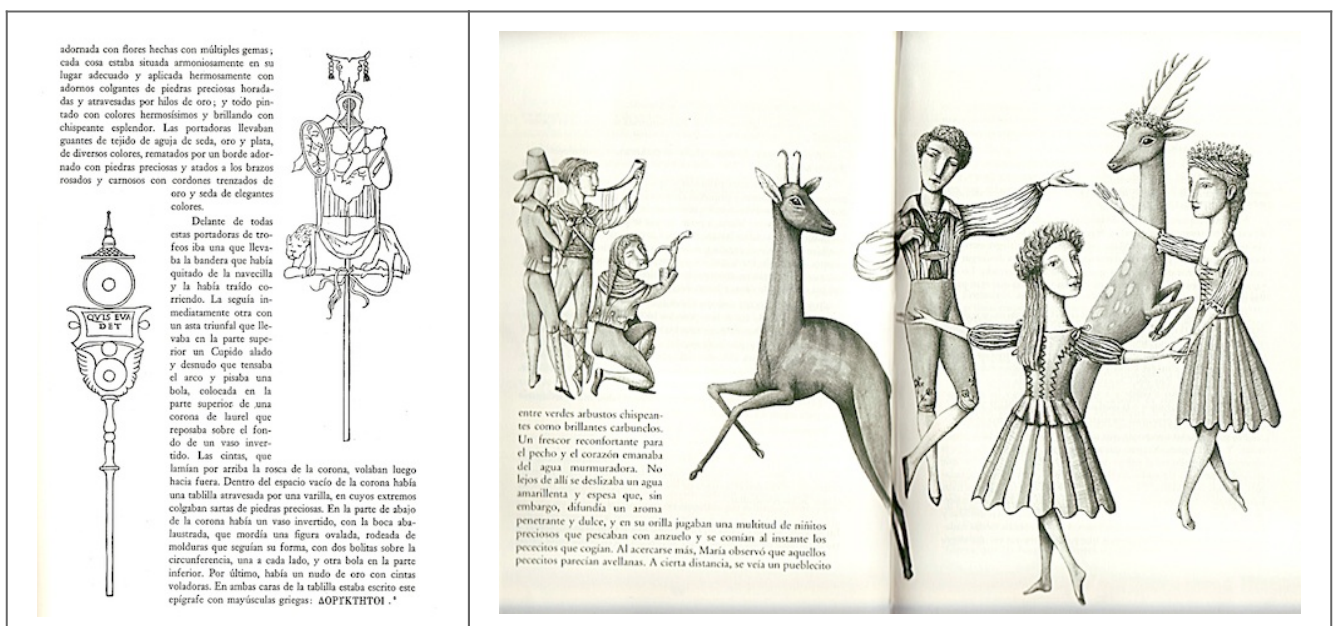


Imagen perteneciente a <i>Hypnerotomachia Polifhili</i> de Francesco Colonna, del ejemplar consultado, traducción de Pilar	Ilustración y maquetación a doble página de Francisco Meléndez para <i>El Cascanueces y el Rey de los Ratones</i> de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Editorial Mondadori, 1987, pp. 78-79.
---	---

iii. Modos de contar: en la obra se hace uso de esquemas en «abismo», sueños dentro de sueños, relatos dentro de relatos. El uso de jeroglíficos y la introducción de secuencias narrativas dentro de las propias ilustraciones acompañan y refuerzan la idea de sueño, estableciendo una simbiosis entre palabra e ilustración, donde las dos se complementan para producir una unidad de mensaje.

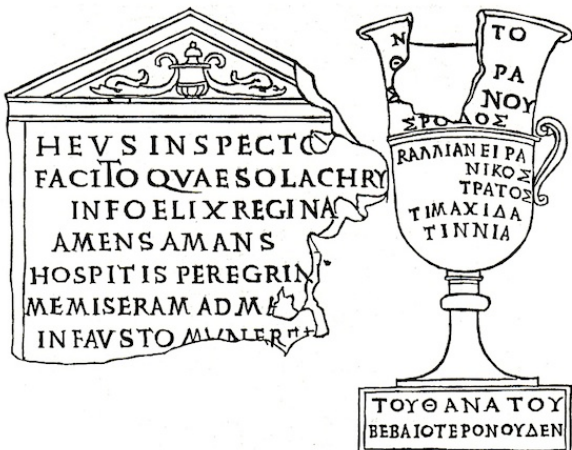
	
Imagen perteneciente a <i>Hypnerotomachia Polifhili</i> de Francesco Colonna, del ejemplar consultado, traducción de Pilar Pedraza, Librería Yerba. Comisión Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p.220.	Dibujos pertenecientes al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen perteneciente a <i>Hypnerotomachia Polifhili</i>



Imagen corrida de la *Vida de San Úrbez*, Diputación General de Huesca, 1986. Francisco Meléndez realizó las ilustraciones, decidiendo además la relación de estas con el texto y la tipografía.

VI. Apuntes de *grabadores alemanes de los siglos XIV, XV y XVI* y del *Dialogus Creaturarum* :

i. Repertorios de monogramas y emblemas (1550-1600), indumentaria de lansquenets y caballeros, vestuario, carros y navegación. La representación de monstruos y animales.

ii. Modos de hacer: uso de la línea para el tratamiento de materiales y superficies. En sus anotaciones hace alusión directa a los «procelosos mares» de Jost Amman, los rayados de Wentzel Jamnitzer en la representación de poliedros, la «manera suelta» de Agustín Hirschvogel, o el claroscuro en Virgil Solis y Hans Sebald Lautensack.

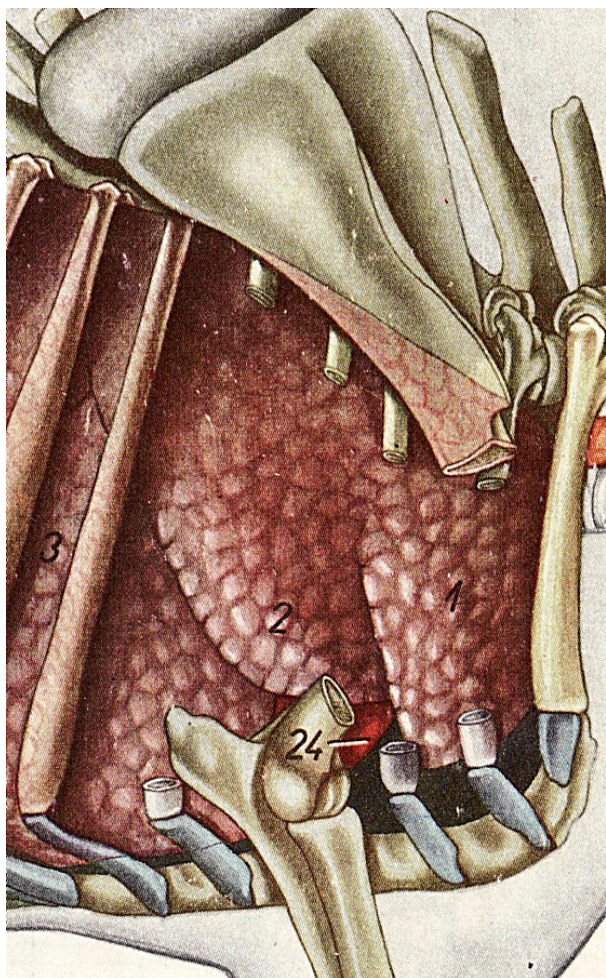
iii. Maneras de contar: el significado enigmático y profundo de carácter moral, teológico o físico que es preciso interpretar y que encierran los jeroglíficos en la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. Representación de las actitudes y escenas populares, como fiestas con músicos danzantes.

Cuaderno 2:

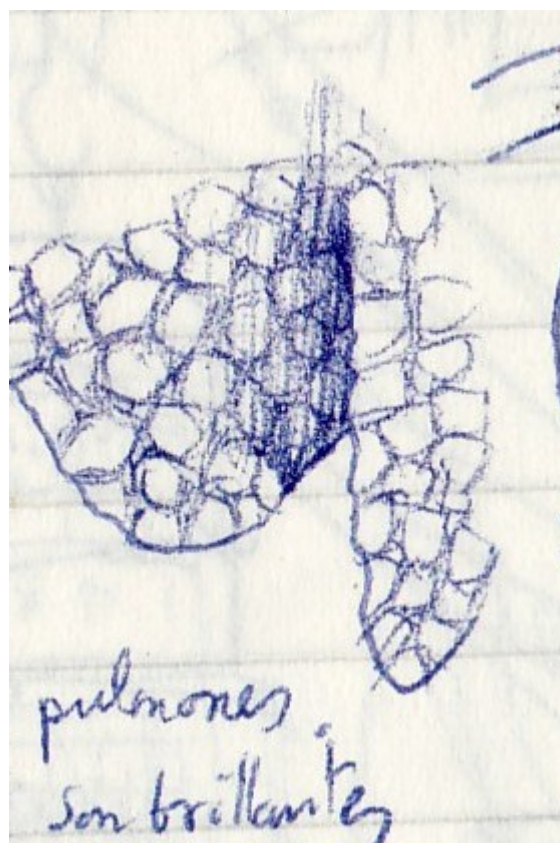
VII. *Atlas de anatomía topográfica de los animales*

domésticos, de Peter Popesko.

i. Aplicación del claroscuro, brillos y texturas, con tratamientos a base de finas veladuras de color que alternan con zonas incoloras. La gama de colores y los fuertes contrastes de pureza y de valor.



Detalle de la imagen « Vista de los órganos internos de una vaca », perteneciente al *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos.VOLUMEN II* de Peter Popesko, Salvat D. L, 1981, p.15.



Dibujos pertenecientes al cuaderno 2 de Francisco Meléndez sobre los recursos gráficos utilizados por Peter Popesko en la representación clara de la anatomía animal.

VIII. *Label design* de Claude Hummbert.

i. Repertorios de tipografías y marcos de etiquetas para membretes.

ii. Modos de hacer: la integración entre la imagen y el texto, junto a la síntesis de algunos elementos.

iii. Modos de contar: la manera clara, impactante y sinóptica con la que estos elementos transmiten una marca, una idea o un mensaje.

IX. *The Historical Encyclopedia of Costume*[\[12\]](#) de Albert Racinet.

i. Repertorios de ropa, calzado, peinados e indumentaria en general o mobiliario, tejidos y estampados.

ii. Maneras de contar: ciertos gestos o actitudes en las figuras que ayudan a transmitir sin palabras el lugar, la época y el momento psicológico de la escena representada.



Detalle de la imagen perteneciente a *The Historical Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, Studio Editions, 1989, p.159.



Dibujo en el cuaderno 2 de Francisco Meléndez, sobre imágenes del libro de Racinet, donde analiza la indumentaria, los gestos y las actitudes que representan una época.

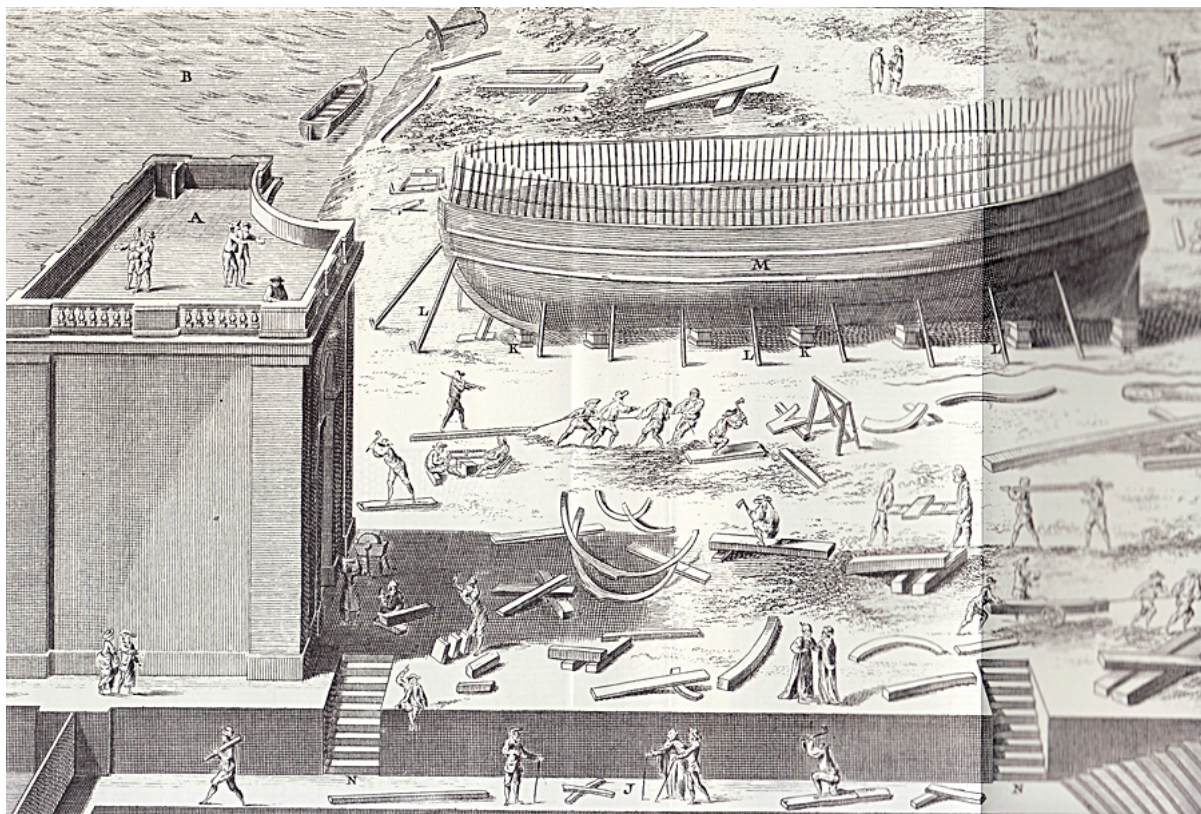


Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a *La sortija milagrosa. Cuentos del pastor* de Bernardo Monterde, Montena, 1989, p. 17

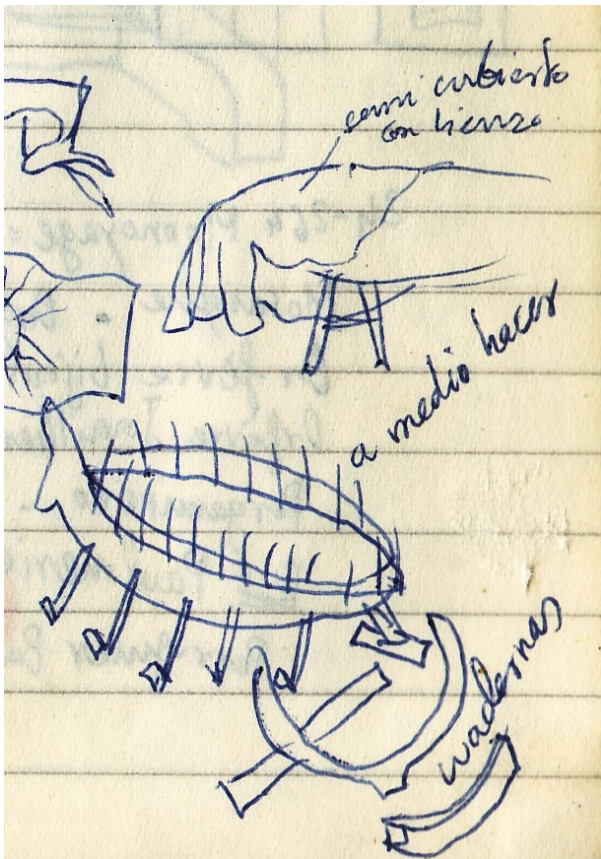
i. Elenco de panoplias, carruajes, instrumental técnico propio de variedad de oficios, arquitectura, peinados, mobiliario, instrumentos musicales, indumentaria de la época, mecanismos, animales y plantas marinos, heráldica, caligrafía, geometría plana, física, ...

ii. Modos de hacer: utilización de la línea de contorno y los rayados para definir volúmenes y detalles. Claridad y precisión en la representación minuciosa de elementos naturales y artificiales. Empleo de diversos sistemas de representación espacial, variables según las diversas planificaciones, que abarcan desde el detalle a la panorámica.

iii. Modos de contar: el poder de la imagen en la transmisión efectiva del conocimiento y su función comunicativa y pedagógica. Empleo de los diferentes códigos de representación y comunicación disponibles, del dibujo científico, analítico o sintético, según qué campo del conocimiento de lo sensible se desea transmitir: Planos de taller, con cortes y secciones para objetos y espacios arquitectónicos, o disecciones en seres vivos. Representación de talleres y de los procesos de fabricación en los que se muestran las acciones secuenciadas para la elaboración de un producto a través de escenas teatrales, actitudes y numeraciones. Diagramas de fuerzas, símbolos y flechas, para el ámbito de la física.



Detalle de la imagen «Marine. Chantier de Construction. Pl. viii» perteneciente a *L'Encyclopédie: Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication*, de Diderot y D'Alembert, Henri Veyrier, 1965.



Dibujo en el cuaderno 2 de Francisco Meléndez, sobre imágenes de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, donde analiza los recursos narrativos utilizados en este ejemplar para transmitir los procesos de fabricación de una nave.

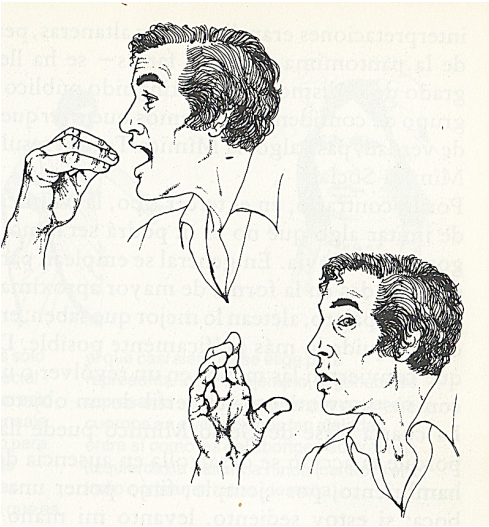


Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su primer álbum de creación, *El verdadero inventor del buque submarino*, Ediciones B, 1989, p.40.

Cuaderno 3:

XI. Texto y dibujos sobre *El hombre al desnudo* [\[14\]](#) de Desmond Morris [\[15\]](#).

- i. Repertorios de gestos, posiciones o actitudes.
- ii. Modos de contar: el poder expresivo de los gestos como transmisores de la psique.

		
Detalle de la imagen perteneciente a <i>El hombre al desnudo</i>. Una guía de campo del comportamiento humano de Desmond Morris, Ediciones Orbis D. L., 1986, p.51.	Dibujo en el cuaderno 3 de Francisco Meléndez, sobre las imágenes de Desmond Morris.	Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado, <i>Kifuko Yep-yep Nami-gú</i>, Ikusager, 1992, p.16.

XII. La revista *La Ilustración Española y Americana* [\[16\]](#).

i. Repertorios de indumentaria y ambientaciones.

ii. Modos de hacer: la destreza en el uso de la línea de los artistas gráficos decimonónicos.

iii. Modos de contar: la capacidad de las imágenes impresas para registrar la actualidad y el ideal de progreso a través de máquinas, inventos, escenas de aventura y expediciones. La manera en que se relatan los hechos, describiendo una escena mediante diferentes secuencias

significativas, superpuestas en un mismo espacio, pero integradas entre sí.

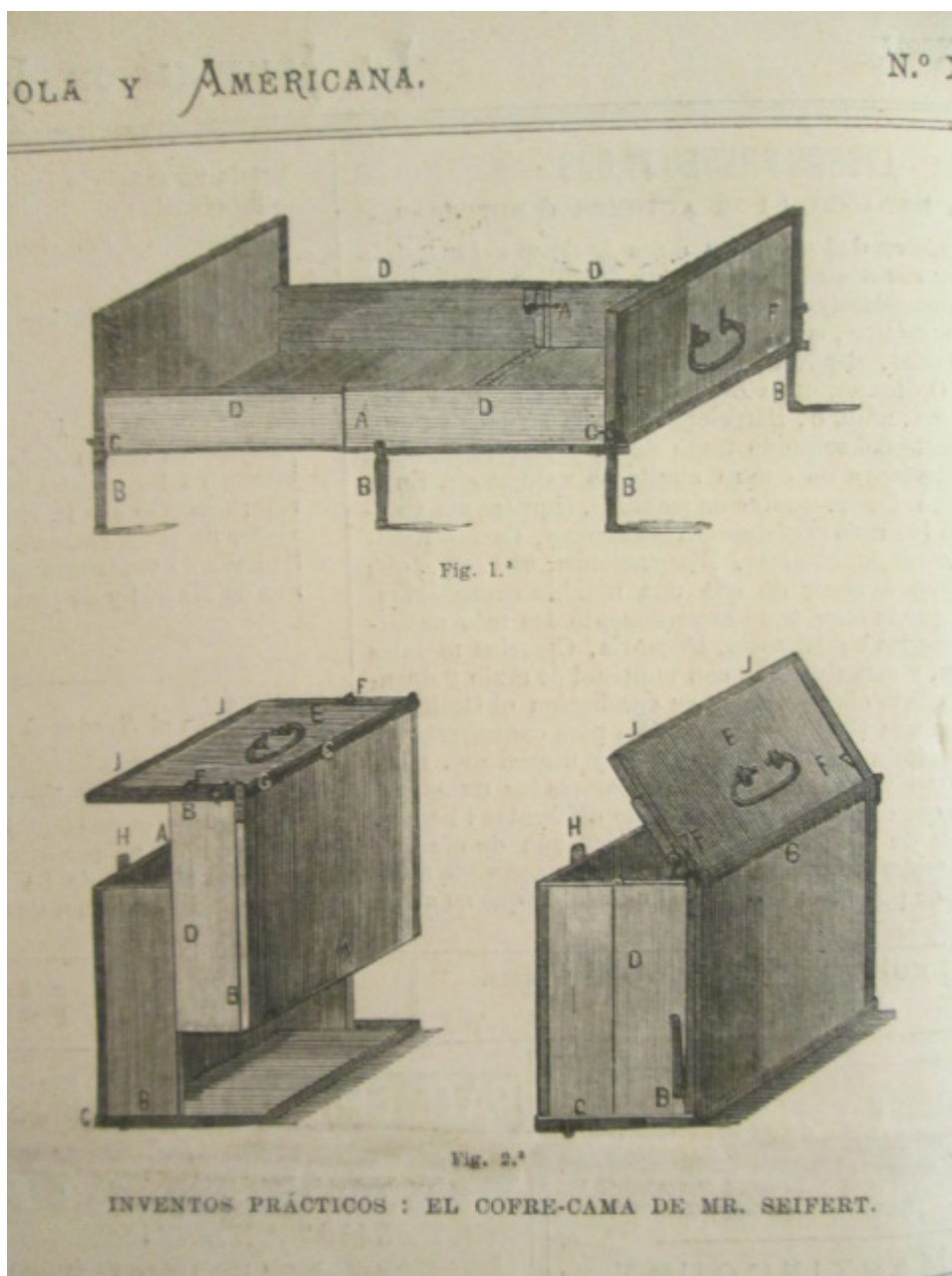


Imagen
«Inventos
Prácticos: El
cofre-cama de
Mr. Seifert»,
perteneciente
a la revista
*La
Ilustración
Española y
Americana*
(Núm.XXXII,
30 de agosto
de 1879,
p.118).
Presenta un
novedoso
invento a
modo de cama
desplegable
para viajes.



Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado *El peculiar rally París-Pekín*, Aura Comunicación, 1991, p. 12.

XIII. Honoré Daumier [\[17\]](#) de Robert Rey.

- i. Repertorio de gestos e indumentarias.
- ii. Modos de hacer: mezcla disonante de tratamientos formales delicados y cargados de sutileza, mordacidad de los rostros y exageración de las expresiones faciales.
- iii. Modos de contar: una gran capacidad

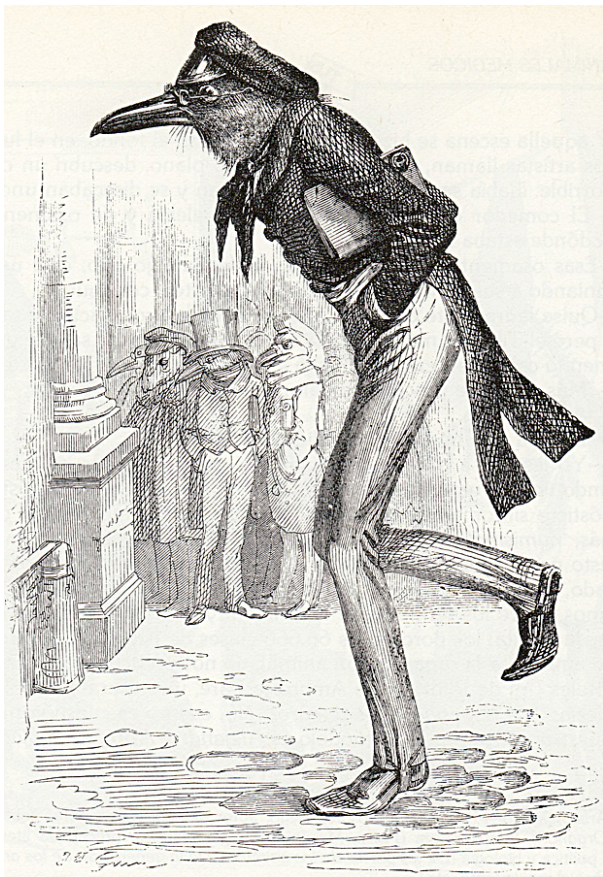
para capturar la esencia del modelo atendiendo a sus formas, rasgos y caracteres. Habilidad para captar los gestos precisos que desnudan al personaje y denotan su personalidad.

XIV. *Vie privée et publique des animaux* de J. J. Grandville [\[18\]](#).

i. Repertorio de indumentaria y personajes.

ii. Modos de hacer: limpieza y destreza en el trazado de la línea, con variedad de matices diferenciados acordes a la profundidad perspectiva.

iii. Modos de contar: la extraordinaria maestría con que la morfología psíquica humana está representada en los rasgos faciales animalescos. La teatralidad de las escenas en las que los individuos, con aspecto humano y rostro de animal, representan una comedia humana.



Detalle de la ilustración de Grandville, perteneciente a *Vida privada y pública de los animales II*, Anaya, 1984, p. 228.



Dibujo en el cuaderno 3 de Francisco Meléndez, sobre la ilustración de Granville perteneciente a *Vida privada y pública de los animales*, prestando atención a la indumentaria y a los gestos.



Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado *Leopold. La conquista del aire*, Aura Comunicación, 1991.p.10.

Aunque hemos ordenado los cuadernos para su exposición, la numeración presentada aquí no se ajusta estrictamente a su cronología, ya que el autor intervino en ellos en diferentes ocasiones a lo largo de los años. Sin embargo, el primero que hemos incluido contiene los que creemos fueron sus primeros referentes, que marcarían el comienzo de un estilo personal visible ya en las primeras obras de interés de F. Meléndez.

Los relieves asirios, las pinturas y relieves románicos, son ejemplo de intención pedagógica a la hora de reproducir icónicamente un acontecimiento. Estas imágenes no cumplían una función meramente ornamental, sino que instruían difundiendo mensajes sin palabras. Meléndez parece tomar como referente este tipo de imágenes narrativas, que poseen la capacidad de comunicar mediante secuencias ciertos hechos o ideas, característica ésta que es intrínseca y específica de la ilustración, pues le adjudica una coordenada temporal [\[19\]](#) que

la diferencia de otro tipo de imágenes.

Algunas de las fuentes encontradas en la documentación, anagramas, emblemas, manuales de iconografía, iconología y simbología, manuales de etiquetas e impresos efímeros pertenecen a la órbita de la ilustración gráfica más próxima al lenguaje.

Obra definitiva en lo que al libro ilustrado se refiere es otra de las fuentes consultadas: la *Hypnerotomachia Poliphili*. En su propia distancia temporal, mantiene una conexión inmediata y directa con el grupo de Morris, Walter Crane, Mackmurdo o Beardsley, artistas más o menos vinculados al movimiento «Arts and Crafts», interesados en recuperar la calidad del libro como objeto estético. Concretamente, Eric Satué nos remite a las opiniones del ilustrador Walter Crane [\[20\]](#), para quien “El estilo de los 164 dibujos, la calidad de su trazo, la simplicidad y al mismo tiempo la riqueza de los dibujos, el aire poético, el misticismo de algunos y el paganismo de otros, convierte la serie en un todo inmejorable.” (Satué, 1998: 76).

Esta obra también sirvió de referente a Francisco Meléndez en el modo de considerar las relaciones entre texto e imagen, tomándola como ejemplo a seguir en la tarea de producir libros que constituyeran un placer para la vista.

Otra de las obras reseñada por F. Meléndez, clave en el desarrollo de la ilustración como imagen didáctica y transmisora de conocimiento, es *L'Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert. Claro ejemplo donde se muestra que el lenguaje visual en sus múltiples variantes resulta más adecuado a los fines pedagógicos que el lenguaje verbal.

El modo en que se presenta dicho conocimiento, a través de las bellas calcografías descriptivas, científicas, técnicas o antropológicas, confiere a esta obra una dimensión estética, ejemplo de la faceta cognitiva del arte, muy atractiva para F.

Meléndez. De hecho, en sus anotaciones, él incluye alusiones a la representación de procesos técnicos, representaciones anatómicas o espaciales, atractivas no tan solo por aquello que representan sino además por la manera en que lo muestran.

También, en el tercer cuaderno, encontramos claras referencias a otro de los pilares de la ilustración gráfica, las revistas de actualidad del siglo XIX, concretamente *La Ilustración Española y Americana*, tan notable por su función documental y por la transmisión de las novedades y del espíritu de la época. En su momento, la prensa gráfica ayudó a la consolidación de modernos recursos narrativos a través de un discurso visual (Riego, 2001: 138-142).

Llama nuestra atención la adaptación expresiva que Francisco Meléndez depura de entre todas estas fuentes y la manera en que nos las ofrece a través del humor, la caricatura y la exageración. Muy influyentes en esta tarea nos parecen tres de los autores por él estudiados, Desmond Morris, Grandville y Daumier, con el común interés que ellos demostraron por las capacidades expresivas y comunicadoras del gesto humano. Si Morris analiza al hombre partiendo de su concepción como animal evolucionado, a través de ciertos gestos que escapan a su conciencia, Grandville dota de atributos humanos a los animales. Y Daumier, maestro como el anterior en captar lo esencial del personaje en la tarea de contar enfáticamente una historia, deforma la realidad para transmitir, mediante el gesto y la apariencia, los sentimientos más internos. Meléndez, de manera irónica y sofisticada, también crea sus metamorfosis: animalizando a los seres humanos.

En conclusión, al preguntarnos por las influencias en la obra de F. Meléndez, resulta interesante conocer la cantidad y variedad de todas ellas. Y, sin embargo, nos parece aún más curiosa la adaptación y la combinación feliz que hace de las mismas. El resultado está tan bien cristalizado que, en sus imágenes, la mezcla de las fuentes pasa a determinar su identidad.

Francisco Meléndez cuenta historias a partir de una recolección de influencias, fragmentos y maneras de narrar en el pasado. Es esto justamente lo que le hace un artista de su tiempo:

Si pensamos por un momento en la extremada dificultad, para el artista contemporáneo, de hacer obras renovando los materiales expresivos, nos daremos cuenta de que –considerada por hipótesis la imposibilidad de encontrar «nueva» materia plástica – los fragmentos del pasado comienzan a ser el nuevo material de la hipotética paleta del artista. En otros términos, el arte del pasado es sólo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación. Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible (Calabrese, 1987: 101).

El mismo Francisco Meléndez refuerza este concepto de *mélange* y reconoce cómo su lenguaje puede chocar por lo barroco. En sus libros recopila, almacena, engulle e intenta recrear antiguos elementos culturales para ofrecerlos a aquellos que no han podido conocerlo de primera mano. Pero según sus palabras: “J’ai l’impression que je n’invente rien” (Dupont-Escarpit, 1994: 91).

[\[1\]](#) Entendemos el concepto de ilustración en el sentido apuntado por Juan Martínez Moro, quien la trata como una categoría estética, en la que se interrelacionan arte y conocimiento. Relaciona la ilustración con el pensamiento, con la historia del conocimiento, con la comunicación y con el

arte. Plantea la dialéctica cultural entre la naturaleza racional de la ciencia y la intuitiva del arte; y la confrontación entre conocimiento logocéntrico y conocimiento visual, que divide en dos lo que debería ser una experiencia única de aproximación oral-visual del ser humano al mundo. Ve en la ilustración tomada como categoría, “una humilde salvaguarda y parcial realización de ese ideal” (Martínez Moro, 2004: 14-15).

[2] Este aspecto valorativo encuentra referentes anteriores: Ruano (1992: 16-20), Pacheco (1993: 18-28), Fernández (2002: 22-27), García Padrino (2004: 336), Durán (2006: 91-103), Tabernero (2008: 21), Garrido (2009), Castro (2010).

[3] En el último capítulo de su amplio estudio dedicado a la ilustración infantil en España, Jaime García Padrino se refiere a su situación a finales del siglo XX calificándola “entre el *boom* y la crisis”. Según el autor, en los inicios de los 80 se produjo una “revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud”, en ocasiones “descontrolada” (2004: 333).

[4] Respecto a este tema, Miguel Ángel Pacheco señala el notable descenso en la venta de álbumes durante los ochenta; y cómo, a mediados de esa década, eran escasas las ocasiones en que los ilustradores del momento podían trabajar en “uno de esos cada vez más raros álbumes” (1998: 30).

[5] Jaime G^a Padrino determina un grupo de ilustradores, entre los que menciona a Miguel Ángel Pacheco o Asun Balzola, bajo la denominación de generación de los 70. Llegarían a disfrutar de un reconocimiento internacional, y marcaron las líneas evolutivas que con posterioridad se desarrollarían posteriormente en la ilustración de libros infantiles. Respecto a la existencia o no de un grupo generacional, no obstante, el autor nos recuerda lo controvertido del tema y la polémica surgida al respecto (2004: 260-264).

[6] El propio F. Meléndez, en otra entrevista posterior para la revista *Visual*, explica cómo aprendió a dibujar manejando libros antiguos; cómo quedó, así, impregnado de antiguas resonancias y de su predilección, además, por obras de la primera mitad del s. XX, cuya factura “se hacía mejor que ahora” (Anónimo, 1997: 86-96).

[7] Según la investigadora, el ilustrador que adopta esta vía explora “las formas visuales que le permiten expresar con eficiencia su yo interior, adopta una paleta de colores propia, un ritmo narrativo y secuencial introspectivo, una estilización de la forma o el trazo personal, etc., se aleja de los *patterns* recibidos en su aprendizaje y, una vez que la obra está acabada, su legado no es transferible a otras exploraciones similares hechas por otros artistas.” Durán Teresa: *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Octaedro Rosa Sensat, 2009, p.98

[8] En relación a estos últimos menciona tratados antiguos de botánica, xilografías renacentistas, el mundo arcaico, la tradición gráfica anglosajona, o el dibujo y la xilografía japonesa. Plantea una estrecha dependencia entre dos de sus trabajos más personales y sus referentes bibliográficos concretos. Respecto a *El verdadero inventor del buque submarino* (Ediciones B, 1989) comenta como “Las escenas, perfectamente ambientadas, reproducen modelos de la *Enciclopedia francesa*” (2010: 58). Y en cuanto a *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991) afirma que el ilustrador “se nutre de *La ilustración española y americana*, manuales de aeronáutica primitiva y revistas de moda de época” (2010: 59-60).

[9] El ejemplar consta de dos escritos. El primero cuenta el viaje onírico y amoroso de Polifilo por regiones y construcciones alegóricas. En el segundo, Polía, su amada, toma la palabra.

[10] Según Pilar Pedraza, autora del facsimil consultado

(traducción literal y directa del original aldino), no se conoce con exactitud la fecha en la que se compuso el libro. A la vista de la que aparece al final del último capítulo, se ha pensado en una datación alrededor de 1467, aunque es dudosa pues posee influencias muy claras de obras posteriores (Pedraza, 1981: 15).

[11] En el prólogo del ejemplar consultado, Francisco Javier de la Plaza Santiago afirma que esta obra, modelo de incunables, está considerada como uno de los más hermosos libros ilustrados de todos los tiempos y reconocida unánimemente como la obra más acabada y armónica de la tipografía renacentista. Para algunos autores posee, además, resonancias que entroncan con ciertas tendencias del arte contemporáneo desarrolladas por simbolistas y surrealistas (De la Plaza Santiago, 1981).

[12] Contiene 313 láminas cromolitográficas con ilustraciones en torno a la indumentaria y el vestuario. Abarca desde la edad Antigua, civilización de Egipto, Asiria, Israel, Persia, Bizancio, Turquía, Roma, Grecia, Oriente Próximo, Srilanka, India, China, América, Japón, ... y Europa desde los bárbaros, los galos, británicos a lo largo del espacio y el tiempo, hasta 1880.

[13] *Recueil de Planches, sur les Sciences , les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication.* Mejor conocida como *L'Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert. Publicada por entregas entre 1751 y 1772 en Francia, es considerada una de las más vastas obras del siglo XVIII y un gran desafío editorial de la época, pues contiene la síntesis de los principales conocimientos de la época para su vulgarización entre el público. Incluye una extraordinaria cantidad de dibujos que representan prácticas hasta entonces pertenecientes a las corporaciones de los distintos oficios, para ser interpretados incluso por lectores poco alfabetizados. Muestra profusamente ilustrado, todo lo que atañe al mundo de lo concreto. Es decir, el ámbito de las

ciencias naturales, físicas, mecánicas o tecnológicas.

[14] En esta obra, Morris analiza cómo los gestos transmiten mensajes. Defiende que, aunque técnica y filosóficamente brillantes, los humanos conservamos marcados rasgos animales, y que, como animal humano, no somos conscientes de muchos de nuestros actos, lo cual hace que sean muy reveladores. Puesto que estamos más atentos al lenguaje hablado, olvidamos movimientos, posturas y expresiones que delatan nuestra psicología y nuestros sentimientos.

[15] Desmond Morris (Purton, Wiltshire, 1928) zoólogo y etólogo inglés que, a partir de los años sesenta, centró sus estudios en la conducta animal y, por extensión, en la conducta humana. Su acercamiento a los seres humanos y a su comportamiento desde el punto de vista zoológico produjo controversia desde sus primeras publicaciones cierta controversia.

[16] *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, desde el 1º de enero de 1872, AÑO XVI-NÚM. I hasta 1882. Publicación periódica quincenal española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, seguidora del modelo de prestigiosas publicaciones europeas como *L'Illustration* en Francia o *Illustrierte Zeitung* en Alemania. Fundada en 1869, en Madrid, por Abelardo de Carlos, director hasta 1881, año en que le sucedió su hijo Abelardo José de Carlos y Hierro. Considerada como la revista española más importante de la segunda mitad del siglo XIX, en la frontera entre el periodismo ilustrado y el periodismo gráfico, daba prioridad a los grabados y combinaba la información sobre sucesos de la actualidad con la divulgación de temas científicos, históricos, literarios y artísticos. Se caracterizaba por la profusión de sus excelentes ilustraciones de la mano de autores como Ortega, Perea y Pellicer, que presentaban un panorama de la vida cotidiana de nuestro país. Pero también importaba imágenes desde el extranjero para ilustrar informaciones internacionales: tales como la guerra Franco-

Prusiana o la comuna de París. Aportó gran cantidad de material gráfico al mundo de la iconografía histórica, en su mayoría reproducciones de grabados.

[17] Honoré Daumier (Marsella, 1808) fue un pintor, escultor y caricaturista francés que adquirió fama por su descarnada sátira política. Su obra se caracteriza por la crudeza y por un marcado carácter social y reivindicativo. Daumier fue pionero en el uso de viñetas en prensa como modo de persuasión y herramienta crítica frente al poder establecido.

[18] Grandville, llamado en realidad Jean Ignace Isidore Gérard, nació en Nancy en 1803. Comenzó a publicar sus dibujos a la edad de 23 años y disfrutó del reconocimiento del público desde 1829. Dibujante y caricaturista de una prolífica producción, ilustró en su época obras célebres: *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver* o *Don Quijote*. En 1840 aparecieron los primeros episodios de la *Vie privée et publique des animaux*. Se trata de una colección de artículos, noticias y cuentos satíricos aparecidos entre 1840 y 1842, recopilados posteriormente en un libro ilustrado en dos volúmenes con el subtítulo, *Études de mœurs contemporaines*. Fue editado por Pierre-Jules Hetzel con la colaboración de célebres escritores, entre los que se encuentran, P.J. Stahl (seudónimo de Pierre-Jules Hetzel), Honoré de Balzac o George Sand. Cada uno de los textos viene ilustrado por las viñetas de Grandville. De estilo a menudo fantástico y satírico, gustaba de representar a sus contemporáneos bajo la forma de animales y de otorgar a los objetos más habituales una apariencia humana o animal.

[19] En un intento de definir el concepto de ilustración, Teresa Durán destaca lo que denomina “«a coordenada temporal de la ilustración». Aunque, en general, el espacio es la dimensión donde se desarrolla la imagen, a diferencia de las denominadas «artes del tiempo», que necesitan una cierta duración temporal para comunicar la totalidad de su contenido, la autora considera que la ilustración se encontraría en la

intersección de ambas: las coordenadas de las artes del tiempo y las del espacio. “...Desde el punto de vista de la técnica empleada por el ilustrador (el emisor), es un arte espacial. Desde el punto de vista del receptor es un arte temporal...” (Durán, 2009: 81)

[\[20\]](#) Promotores de hermosas ediciones, William Morris y su colaborador Walter Crane, introdujeron a mediados del siglo XIX la idea de un criterio unificador que ha de dirigir toda la composición del libro y la necesidad de la armonía entre texto, tipografía e ilustraciones.