

# Una inédita perspectiva de los orígenes de la cultura audiovisual europea desde la hegemonía histórica de la estampa y la arqueología de los media

Bernardo Riego Amézaga\*

**Resumen:** El presente artículo propone analizar la existencia de un proyecto primitivo audiovisual, previo a la animación, basado en la estampa y en la existencia de productos culturales impresos de fuerte base oral y visual que atravesaron siglos de cultura europea y que, con la emergencia e implantación de la mirada óptica y posteriormente del primer cinematógrafo, fueron borrados y olvidados cuando se configuró el espectador de la modernidad. Se intenta explicar un proceso de largo recorrido basado en una diégesis visual en la que las aucas catalanas y las aleluyas castellanas, pero también otros materiales impresos dotados de cualidades sonoras y musicales ponen en evidencia una tradición con antecedentes narrativos en materiales como el denominado Salterio Anglo-Catalán que tiene sus orígenes en Canterbury alrededor de 1200 y en Cataluña alrededor de 1340.

**Palabras clave:** estampa, arqueología de los medios, aleluya, auca, diégesis visual.

---

## An unprecedented perspective on early European audiovisual culture from the historical hegemony of print and media archaeology

**Abstract:** This article aims to analyse the existence of a primitive audiovisual project, before animation, based on the print and on the existence of printed cultural products with a strong oral and visual base that crossed centuries of European culture. With the emergence and implementation of the optical gaze and later of the first cinematograph, these products were then erased and forgotten when the modern spectator was shaped. The aim is to explain a long process based on a visual diegesis in which the Catalan aucas and the Castilian aleluyas, but also other printed materials with sonorous and musical qualities, highlight a tradition with narrative history in materials such as the so-called Anglo-Catalan Psalter, which originated in Canterbury around 1200 and in Catalonia around 1340.

**Keywords:** print, media archaeology, aleluya, auca, visual diegesis.

---

## Uma perspectiva única sobre as origens da cultura audiovisual europeia, baseada na hegemonia histórica da gravura e na arqueologia dos meios de comunicação.

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise da existência de um projeto audiovisual primitivo, anterior à animação, baseado em gravuras e na presença de produtos culturais impressos com forte fundamento oral e visual, que atravessou séculos da cultura europeia. Com o surgimento e o estabelecimento da visão óptica e, posteriormente, do primeiro cinematógrafo, esses produtos foram apagados e esquecidos à medida que o espectador moderno se consolidava. O artigo busca explicar um processo de longo prazo baseado em uma diegese visual na qual as aucas catalãs e os aleluias castelhanos, bem como outros materiais impressos com qualidades sonoras e musicais, revelam uma tradição com antecedentes narrativos em materiais como o Saltério Anglo-Catalão, originário de Canterbury por volta de 1200 e da Catalunha por volta de 1340.

**Palavras-chave:** impressão, arqueologia da mídia, aleluia, auca, diegese visual.

**E**l presente texto<sup>1</sup> pretende reconocer, en primer lugar, que en estos momentos contamos ya con un relevante cuerpo de investigación internacional sobre la cultura visual y sus mediaciones tecnológicas de base óptica, que ha sido fruto del trabajo de varias décadas y del esfuerzo realizado por muy diversos autores que, desde distintas perspectivas epistemológicas de partida, han abordado un fenómeno que podía parecer, en sus primeras aproximaciones, unas meras prácticas curiosas o singulares. Sin embargo, estudiado con más atención, encerraba en sí mismo todo un complejo de significaciones culturales que, lentamente, se han ido poniendo en evidencia y nos han hecho entender que estamos ante toda una cultura óptica consecutiva, plena de aparatos, invenciones, tecnologías y formas de espectáculo y a la que el cinematógrafo, el logro de la animación, el desarrollo en el tiempo de diversas diégesis o narrativas audiovisuales, sumado a los avances posteriores como el sonido, han dado lugar a todo un extenso fenómeno cultural que, en estos momentos, está de nuevo en fase de reinterpretación. Porque incluso lo que hemos conocido como “cine” ya es ahora, con la posproducción digital y sus intrasuturas narrativas<sup>2</sup>, otra realidad, y nos encontramos de nuevo ante una encrucijada en la que la emergente Inteligencia

---

<sup>1</sup> Artículo publicado con autorización del Museu del Cinema. Ponencia presentada en el *Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine*, Girona, noviembre de 2023 y aparecida inicialmente en: QUINTANA, Àngel y Jordi Pons (eds.). *Visions del cos malalt. Representacions de les patologies físiques i psíquiques a la fotografia i el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol. Ajuntament de Girona, 2024, pp. 157-170. Este texto se enmarca dentro del proyecto VICUEM, dirigido por el Dr. Àngel Quintana Morrajo. Universitat de Girona. Código: PID2021-125555NB-I00

<sup>2</sup> Desde mi intervención en el Congreso Hermes en abril de 2022, con el título “Una revisión de la arqueología de los medios para entender ahora la cultura digital” que puede verse en Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=FkLqTzeUftk>), he venido publicando en torno a los orígenes europeos de la cultura audiovisual dos trabajos previos que, en cierto modo, se cierran con este texto que remite a la intervención en el *Seminari del Cinema* en noviembre de 2023. Véase: RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Rastreado los orígenes de la cultura audiovisual: de las convergencias narrativas a los simulacros para la representación”. En: De las Heras Herrero, Beatriz; Antonio Pantoja Chaves y Fernando Fernández Lerma. (eds.). *Cine y fronteras: Límites fílmicos y espacios de representación del otro*. Madrid: Silex, 2023, pp. 53-83. Y, más recientemente: RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Del sensualismo de Comenius a los paradigmas de la sociedad digital: Una persistente historia de origen europeo sobre las utopías del aprendizaje con recursos y tecnologías educativas”. En: Hernanz Moral, José Antonio y Bernardo Riego Amézaga (eds.). *Educación, literacidad digital, cibercultura y cambio social*. Madrid: Octaedro, 2024, pp. 149-185

Artificial ha difuminado la intermediación óptica como elemento imprescindible de interacción entre las imágenes que son percibidas y entendidas por cada espectador.<sup>3</sup> Comprender todos esos cambios que se han ido produciendo y explicarlos en un esfuerzo global de características históricas, comunicativas o artísticas, está siendo la tarea de muchos autores a los que se ha sumado, desde hace tiempo, la existencia de algunos museos e instituciones, que preservan y muestran muchas de estas tecnologías visuales gracias a la preocupación que tuvieron, de modo muy adelantado, algunos coleccionistas que acometieron su conservación y exhibición en unos momentos en los que el interés público por la *cultura visual* no tenía la importancia que ahora ya ha adquirido. Un caso representativo y singular, por su importancia en nuestro contexto europeo, es la colección de Tomás Mallol que hoy constituye el cuerpo del Museo del Cinema en la localidad de Girona. Nació del interés por el cine y sus antecedentes de este empresario catalán, fascinado por la obra de C. W. Ceram,<sup>4</sup> que le hizo adquirir todo lo abordado en aquel trabajo, publicado por primera vez en España en 1965 (aunque, en realidad, procedía de un estudio académico que hizo el autor en 1938), que mostraba, de un modo muy visual para aquellos años y con una metodología muy novedosa en aquel momento, una auténtica y compleja arqueología de instrumentos explicados en sí mismos como una disparidad que parecía conducir inevitablemente al nuevo medio cinematográfico (nacido a finales del siglo XIX pero que alcanzó su desarrollo en el tiempo de la sociedad de las masas).<sup>5</sup> En estos momentos, existen en el ámbito europeo excelentes

---

<sup>3</sup> El 16 de febrero de 2024, Open AI presentó *Sora*, una herramienta para crear videos que ya no necesitan cámara para la captación de escenas. El usuario describe al Prompt la escena que se imagina y las redes generativas la interpretan y la crean. Una reflexión histórica en torno a lo que supone *Sora* y algunas coincidencias tecnológicas con los inicios del cine, aparecen en mi blog o bitácora. Véase: <https://bernardoriego.wordpress.com/2024/02/17/la-presentacion-de-sora-una-herramienta-de-video-en-ia-o-la-percepcion-de-estar-en-un-momento-similar-a-la-invencion-de-la-fotografia-en-1839-o-del-cine-en-1895/>

<sup>4</sup> CERAM, C.W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965

<sup>5</sup> Es muy significativo que los dos proyectos que darán lugar al cinematógrafo: el Kinetoscopio de Edison presentado como prototipo en 1891 y el cinematógrafo de los hermanos Lumière exhibido por vez primera al público en 1895, provienen de dos concepciones espectaculares paralelas de la contemplación de las imágenes. Edison concibe su invención como una continuación de los espectáculos ópticos individuales derivados de artefactos inmersivos como el mundonuevo y los

colecciones abiertas al público y autores muy pioneros que las pusieron en valor, como Laurent Mannoni, Gian Piero Brunetta o en el caso español, Francisco Javier Frutos Esteban, por citar, sin pretender con ello ser exhaustivos, a algunos autores relevantes que, desde el estudio de diversas colecciones, pusieron en circulación el valor patrimonial y cultural de una pléyade de aparatos y objetos visuales en los que la propia investigación se ha ido adentrando lentamente para descifrar la profundidad de su importancia social y cultural. Por otro lado, la reciente tesis doctoral sobre la cultura óptica en los siglos XVIII y XIX en España, por la investigadora catalana Celia Cuenca Córcoles,<sup>6</sup> –en la que tuve el honor de ser unos de los miembros de su tribunal de defensa en la Universidad de Barcelona en abril de 2023– nos ha permitido entender, gracias a su intensa y documentada investigación, que existe un fenómeno que, tal vez con una imprecisión entendible por lo novedoso de los estudios, se había denominado “precine”, pero que ya puede comenzar a entenderse de un modo culturalmente coherente, consecuente en sus prácticas sociales y extendido en el tiempo, que ahora parece ya cobrar todo un sentido que antes se nos antojaba mucho más disperso. Además, quienes hemos estudiado diversos aspectos de esta cuestión, entendemos y aceptamos ante evidencias a las que luego me referiré con un poco más de detalle, que el logro tecnológico de la animación fue la frontera teleológica de una cultura audiovisual que todos los especialistas convenimos que explica muy bien las transformaciones producidas y que tendrán sus mayores logros como espectáculos en el tiempo de la sociedad de masas con el cinematógrafo, en un proceso que en estos momentos está en otra fase con nuevas formas narrativas que están desarrollándose en el nuevo territorio de las tecnologías digitales.

---

Lumière como una experiencia colectiva heredera de las proyecciones de la linterna mágica. Por razones económicas, la proyección colectiva fue hegemónica durante décadas. Hoy los términos se han invertido porque las imágenes electrónicas y su difusión por las redes digitales están propiciando de nuevo la experiencia individual y aislada de los productos audiovisuales. Como ha ocurrido con Internet, que es una tecnología del siglo XX, pero cuyo desarrollo cultural y social es plenamente un fenómeno del siglo XXI, fruto de la denominada *Sociedad-Red*, el cinematógrafo solo puede entenderse como otro desarrollo más de las consecuencias de la segunda revolución industrial.

<sup>6</sup> CUENCA CÓRCOLES, Celia. *La mirada óptica. Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX*, Universitat de Barcelona 2023. Tesis doctoral inédita.

No cabe duda de que el cuerpo de conocimiento que hemos adquirido durante estas décadas nos permite insertar dentro de la cultura visual un fenómeno tan complejo y a la vez tan esencial como el que se deriva de las narraciones audiovisuales y al mismo tiempo parece el momento de indagar y reflexionar sobre sus orígenes que, hasta ahora, apenas han sido estudiados más allá o más lejos de la cultura de la mediación óptica. La aparición en 2006 de un ensayo sobre la arqueología de los medios del Sifrieg Zielinsky –que ha sido el punto de interés para mí, sobre esta indagación histórica que no ensayística como es la que hace Zielinsky–,<sup>7</sup> me abrió la oportunidad de trabajar en unos territorios que son lejanos culturalmente en muchos aspectos a los que hemos transitado en las investigaciones sobre tecnologías ópticas o fotográficas, pero que abren una puerta interesante a la exploración de unos orígenes de largo recorrido histórico, que deben ser reseñados y, sin duda, escrutados en el futuro y entendidos con más atención en próximas investigaciones que, sin duda, ampliarán y delimitarán los objetivos de mi indagación actual. Ese es uno de los objetivos que se marca este texto, que intenta culminar una serie de trabajos que he venido publicado estos últimos años sobre los orígenes olvidados de una posible “cultura audiovisual” anterior a la de la fascinación de la animación y la mediación óptica por diversas tecnologías, para señalar que puede existir toda una tradición “audiovisual” diferenciada (y lo entrecorillo porque esa categoría requiere de algunas precisiones conceptuales que intentaré poner en evidencia al final de este texto), para entender la existencia de esas prácticas anteriores, borradas o subsumidas, en muchos casos, en los cambios que se van a producir en el desarrollo de las mediaciones ópticas con tecnologías visuales desde, al menos, el siglo XVII.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> ZIELINSKI, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press, 2006. Traducción en español (2012): *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ed. Universidad de los Andes. Sobre el alcance y el enfoque de este ensayo véase mi texto antes citado: “Rastreado los orígenes de la cultura audiovisual...”

<sup>8</sup> Un trabajo que indaga sobre la aparición de las tecnologías visuales de intermediación y su desarrollo conceptual y cultural en el siglo XVII antes de la aparición de los dispositivos fotográficos en el siglo XIX, es el interesante estudio de SNYDER, Laura J. *El ojo del observador. J. Vermeer y Antoni Van Leuvenhoek y la reinención de la mirada*. Barcelona: Ed. Península, 2017

Me propongo, por tanto, en las siguientes páginas indagar sobre esos supuestos orígenes arqueológicos de otra “cultura audiovisual” previa, tomando como referencia central lo acaecido en España con algunas de sus producciones y postulando la idea de que, antes de lo que ahora reconocemos como tradición audiovisual basada en la mediación óptica con diversas narrativas y formas de espectáculos, existió un proyecto anterior que en muchos aspectos pervivió en el tiempo, al menos hasta el siglo XIX basado en la estampa. Sin embargo, la emergencia de las técnicas de animación que dieron lugar a una nueva forma de entender la narración visual, lo borraron de forma definitiva en el transcurso de ese mismo tiempo por los cambios que introdujeron las nuevas tecnologías y espectáculos visuales. Ese proyecto primitivo, que hay que entender en otros contextos históricos a los hasta ahora hemos venido estudiando, tiene su centro de análisis en el papel que ha significado la hegemonía de la estampa como vehículo de difusión de las imágenes, y en unas prácticas culturales casi olvidadas en estos momentos en los que la oralidad (en su dos formas ya estudiadas y categorizadas por algún autor, la prealfabética y la alfabética a las que luego nos referiremos con un cierto detalle) le dieron un sentido y un desarrollo que en estos momentos nos cuesta bastante descubrir a los historiadores. La propuesta de este trabajo, como los anteriores que he ido publicando, y la atención a la generación de nuestra iconosfera contemporánea de imágenes que posibilitaron los logros del fotograbado y sistemas de difusión impresa de las imágenes gracias a las técnicas de imprenta,<sup>9</sup> nos permiten abrir una puerta de investigación que, en modo alguno, pone en cuestión los logros investigadores que hemos conseguido hasta el momento. Al contrario, gracias al interesante espacio de indagación que se crea con la arqueología de los medios, podemos intentar entender el largo proceso en el que las imágenes se constituyeron como discursos narrativos en sí mismos, acompañados en ocasiones de textos alfabéticos y como esos mismos textos, que surgieron con otras funciones

---

<sup>9</sup>.- Véase respecto del significado de la hegemonía de la estampas en la difusión de las imágenes fotográficas RIEGO Bernardo. “El fotograbado en España como iconosfera de las imágenes contemporáneas: una revisión histórica”. En: Rodríguez, Araceli y Agustín Gómez (eds). *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual*. Valencia: Tirant Humanidades, 2023, pp. 21-45.

iniciales, fueron apareciendo en el espacio iconográfico y audiovisual desde las tradiciones instituidas por la cultura religiosa medieval hasta los intertítulos del cine primitivo antes de la llegada del cine sonoro. Un largo espacio de tiempo en el que tuvieron lugar muchas transformaciones culturales en las que los fenómenos de imágenes, textos y oralidad tuvieron su razón de ser y su propio sentido histórico, un territorio que me gustaría poner de manifiesto en este artículo.

### **1.- Alguna pregunta inicial: Elementos primitivos de la narración visual. El caso singular del Salterio Anglo-Catalán como un elemento sintetizador.**

Analizar y poner en valor territorios culturales que, aunque parecen haber estado ahí en otros momentos, ya han sido estudiados desde otras perspectivas por otros especialistas tiene siempre el reto de que se hace necesario ser riguroso y muy respetuoso con esas aportaciones, que ya forman parte del conocimiento científico, aunque nuestro enfoque y mirada sea diferente sobre esos mismos materiales. Para un autor que, como es mi caso, comenzó a indagar hace unas cuantas décadas en torno a las imágenes y el papel cultural, tecnológico y social de la invención de la fotografía a partir del siglo XIX, el estar transitando estos, para mí, nuevos territorios de análisis, tiene que hacerse necesariamente con un cuerpo de conocimiento que sea serio y suficiente. Algo que, en mi caso, me ha resuelto la evidencia que ya poseía del papel hegemónico de la estampa como intermediario de las escenas visuales y la realidad, antes de su sustitución gráfica por la fotografía a partir del siglo XIX. En este sentido, trabajos como el de Elizabeth Eisenstein: “La imprenta como agente de cambio”, nos permiten entender inicialmente, por su sugerente enfoque, algunas cuestiones que me parecen esenciales para seguir el hilo de esta posible arqueología de las imágenes como narración visual. Siguiendo a la autora, el paso del manuscrito al libro impreso tuvo momentos de avance y retroceso en sus prácticas como “industria” y en sus necesidades de uso. No fue una transición inmediata ni abrupta, como generalmente se cree ahora, sino que ambas “industrias”, con sus necesidades y demandas, pervivieron un largo tiempo hasta que la imprenta terminó por ser el único instrumento difusor del conocimiento, un medio privilegiado porque pudo imprimir tipos de letras con conceptos escritos pero también tablas matemáticas e imágenes en

xilografía o grabado en madera: “Que el libro impreso posibilitara nuevas formas de interacción entre esos diversos elementos puede ser más significativo que el cambio experimentado por la imagen, el número o la letra en sí mismos”.<sup>10</sup>

Desde la perspectiva de nuestra indagación existen dos elementos que necesitaba explorar antes de avanzar en la idea de una posible tradición audiovisual primitiva y diferenciada de la que conocemos actualmente en base a la mediación tecnológica óptica: el primero, sería la presencia de la narración visual en sus formas iconográficas y, el otro, la inserción de los textos en las imágenes para “explicar” o resaltar alguna cuestión o aspecto contenido en las propias imágenes. En ese sentido me ha sido de gran ayuda el excelente trabajo pionero de David Kunzle,<sup>11</sup> publicado en 1973, que redefinió las propias condiciones de observación y estudio de las imágenes impresas y sus usos narrativos. Según explica en la introducción del tomo primero de su libro, mientras que durante mucho tiempo se consideró que las escenas narrativas aparecieron en el siglo XVI en las producciones holandesas que mostraban la vida cotidiana, lo cierto es que esa práctica de colocar, en lo que Kunzle denomina una configuración única (*single setting*), en forma de episodios de la misma historia, aparece ya en la alta edad media para contar o detallar principalmente la vida de los santos y sobrevive en el Renacimiento, pero ya en el siglo XVII se considera una forma arcaica de mostrar una historia en favor de la escena única mucho más expresiva y moderna. El autor distingue la técnica sucesiva de la configuración única de una historia como la creadora de la narración visual en favor de otras formas como las escenas simultáneas o las sincrónicas que también aparecen de tanto en tanto. Hay que tener en cuenta que Kunzle estudia todo el fenómeno no, en relación al nacimiento de la narración audiovisual, sino al desarrollo de las bandas dibujadas y lo que dará lugar ya en el siglo XIX al *comic*, al que dedica el segundo tomo de su estudio.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 53.

<sup>11</sup> KUNZLE, David. *The early comic strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Boadsheet from 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press, 1973, p. 4.

<sup>12</sup> Comentando estas cuestiones con Andrea Cuarterolo, directora de la importante revista latinoamericana *Vivomatografías*, me hizo llegar un interesante texto de Tom Gunning que planteaba que algunas de

Otro de los elementos que necesitan atención antes de acometer un trabajo de arqueología de los medios como éste que nos ocupa, era indagar también sobre el origen de los textos que aparecen en las descripciones visuales. Desde los trabajos de Roland Barthes en los años sesenta del pasado siglo XX, quienes investigamos sobre imágenes sabemos que los textos permiten anclar o delimitar, sus significados contextuales en torno a lo que el espectador contempla, ya que si no aparecen pueden posibilitar que sean muy abiertos e imprecisos en su interpretación. En las estampas de los siglos XV y posteriores existen muchos impresos alemanes recopilados por Kunzle con textos descriptivos, otros muchos, que aun teniendo escenas consecutivas no llevan ningún texto y, en el caso español que enseguida veremos, tanto en las aucas catalanas como en las aleluyas castellanas comienzan a estar presentes a partir del siglo XVIII. El texto desde nuestra perspectiva actual denotaría posiblemente la existencia de un lector, lo que nos llevaría de inmediato a la cuestión de quién mira, qué contempla y cómo consume las imágenes narrativas producidas por la estampa, en la evidencia de que estamos durante mucho tiempo en sociedades con una extensa tradición analfabeta que no está exenta por ellos de adquisición y comprensión de los contenidos por otros mecanismos. ¿Cómo surgen los textos en las representaciones iconográficas, que luego tendrán tan extenso recorrido en la historia de las imágenes y que culminarán, ya en el caso del cine primitivo, antes de los logros tecnológicos del sonoro, con los intertítulos?

La presencia primitiva de rótulos en las escenas medievales que, como veremos enseguida, se dan con una cierta frecuencia, parecen tener relación con la tradición religiosa hebrea de las filacterias, estudiadas por Rosina Lajo Pérez, traductora e historiadora, que ya las describió en 1990. Se trata de unas tiras, que tienen impresos o escritos textos sagrados, que los creyentes hebreos se enrollan en los brazos y les sirven como una especie de amuleto y, al mismo tiempo, refuerzan su fe. Las filacterias aún están en uso en los ámbitos más ortodoxos de las prácticas religiosas

---

estas problemáticas de estructura narrativa aparecerían también en el cine primitivo sin relacionarlos este autor con la imagen impresa que plantea Kunzle. Véase GUNNING, Tom “Non continuity, continuity, Discontinuity. A theory of genres in early films”, *Iris*, v. 2, n. 1, 1984, p. 101-112. Una descarga o consulta del artículo puede hacerse en: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21081>

hebreas y no es difícil encontrar imágenes de creyentes actuales orando con las tiras de textos alrededor de sus brazos. Esa tradición judía pasó al primer cristianismo y, en ese mismo tránsito, lo hicieron también a las representaciones visuales, en las que dentro de las escenas que se mostraban, aparecían estos rótulos que se habían “desprendido” del cuerpo del creyente para pasar a formar parte del contenido visual en el espacio de una determinada representación. Esa interacción entre lo que se contempla y un breve texto, que en muchos casos es más alegórico que descriptivo, es lo que dará lugar al sentido de que en las escenas comiencen a convivir ambas formas de información y que se aprecia muy bien en un documento excepcional que nos sirve de perfecto ejemplo para sintetizar estas cuestiones de los orígenes en la interacción del texto y la imagen.<sup>13</sup>



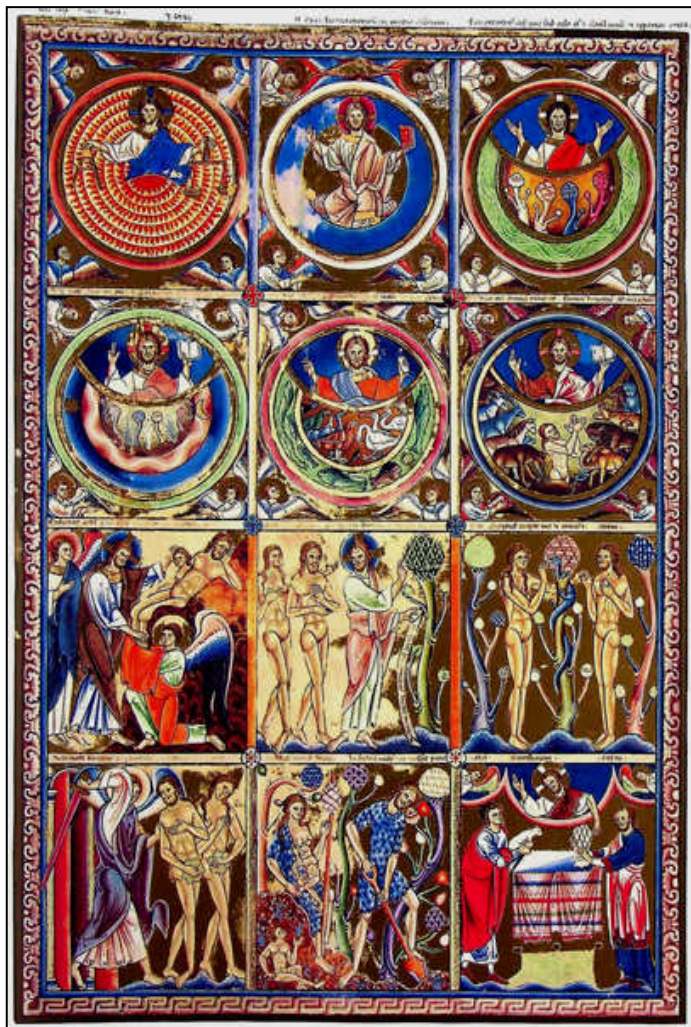
Las filacterias, de su origen religioso hebreo a los espacios visuales del Salterio Anglo-Catalán.

Fuente: Europea.

Se trata del Salterio Anglo-Catalán, una obra única que comenzó a realizarse en Canterbury entre 1180 y 1190 y se continuó en Cataluña entre 1330 y 1340. No se

<sup>13</sup> LAJO PÉREZ, Rosina. *Léxico del Arte*. Madrid: Akal, 1990, p. 82. Donde ya se describe también como: “Representación gráfica de las locuciones de los personajes en cómics y fotonovelas”.

conoce muy bien el motivo por el que esta obra tan extraordinaria visualmente, apareció en Cataluña, donde el pintor Ferran Bassa y otros autores catalanes se encargaron de completar las pinturas que no se habían hecho con anterioridad (aunque se habían dejado los espacios para su desarrollo). La obra tuvo una larga peripecia que concluyó en la colección personal de Napoleón I a comienzos del siglo XIX y, en la actualidad, se conserva en la Biblioteca Nacional francesa en París. En 2006, M. Moleiro, una exquisita editorial con sede en Barcelona que hace copias de grandes obras de la cultura medieval, la reprodujo y, como es habitual en sus trabajos, publicó junto a la edición clonada de la obra con sus mismas características físicas, un estudio del Salterio en el que autores especializados en esta materia hacen un análisis en profundidad de su contenido y evolución.



Dios crea el universo en siete días, Adán y Eva en el Paraíso y sacrificio de Abraham, una lamina secuencial del Salterio Anglo-Catalán que puede seguirse por un creyente contemplando las imágenes. Fuente: Europeana

Lo que a nosotros nos interesa destacar del Salterio Anglo Catalán son otros aspectos relacionados a la primitiva cultura audiovisual, porque la configuración única en el desarrollo –de las escenas de las que hablaba David Kunzle– puede apreciarse al comienzo de la obra. De hecho, su diégesis visual arranca así. El contenido de esta obra excepcional y su significación cultural han sido estudiados con mucho detalle, en su propio contexto, por los especialistas

Rosa Alcoy y Nigel Morgan,<sup>14</sup> en una obra que centra muy bien su inmenso valor y las dos etapas de trabajo de los artistas que intervinieron en su ejecución. De los noventa y ocho salmos que la componen, cuarenta y seis corresponde a los artistas de Canterbury, cuarenta y cinco a los catalanes dirigidos por Ferrer Bassa, y siete tienen una autoría mixta, dando lugar a una obra en la que conviven consecutivamente dos estilos pictóricos de representación por el tiempo transcurrido entre las dos autorías. En ella también puede apreciarse la forma de distribución que se hacía de los contenidos visuales, porque siete láminas se han quedado sin terminar y quedan cuarenta y cinco espacios en blanco destinados a representar escenas que no se hicieron. Al haber quedado partes que están inacabadas, se puede apreciar muy bien cómo podía organizarse la estructura de una obra visual de estas características. Aparecen muchas filacterias en blanco a las que no se les ha puesto texto y, lo primero que seduce del Salterio Anglo-Catalán es un potente inicio visual de cuatro folios en viñetas consecutivas narrando la creación del mundo y los elementos sustanciales narrados en las escrituras hasta la genealogía de Cristo y de la Virgen María. Aunque podríamos haber puesto otros ejemplos,<sup>15</sup> esta obra nos parece perfecta para apreciar como ya se usaba, sin dificultades, la narración visual antes de las imágenes impresas en madera para mostrar el desarrollo temporal de toda una historia religiosa que, quienes la contemplaban, conocían previamente y podían seguir sin dificultad. Las escenas mostradas en el Salterio están llenas de detalles y nos ponen también en relación con una característica histórica de las imágenes, que ya en aquellos momentos se hacía evidente: las imágenes contempladas tienen la importante función de activar la imaginación y en el caso religioso también la memoria de lo ya

---

<sup>14</sup> MIRÓ BLANCHARD, Mónica (directora editorial). *Salterio Anglo-Catalán*. Barcelona: M. Moleiro. Editor, 2006. Con textos de Rosa Alcoy y Nigel Morgan. El Salterio se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia y la edición facsimilar de Moleiro nos ha permitido estudiarlo con detalle.

<sup>15</sup> Sin duda, una alternativa hubiera sido vincular el tema de mi texto con el “Tapíz de Bayeux”, fechado en 1070 y que contiene, en sus 13,65 metros de tela, una narración visual también muy bien estructurada en la consecución de su desarrollo, pero a diferencia del Salterio, creo que no es anticipatorio de lo que hará la estampa, y aunque indica que en la mente medieval esta estructura de tiempo visual está ya desarrollándose en el mismo sentido (que ya lo habían hecho las columnas romanas como la de Trajano, datada en el año 113, D. de C.), “El tapíz de Bayeux” en soporte de tela, estaría más vinculado a la estructura visual de los monumentos conmemorativos mientras que el Salterio Anglo-Catalán anticipa recursos narrativos que luego estarán en las imágenes impresas en xilografía a partir del siglo XV.

conocido como creencia. Tienen por tanto una función desencadenante en quien contempla, que es, sin duda, mucho más potente que la que hoy podríamos apreciar por la saturación a la que estamos sometidos en nuestras iconosferas contemporáneas, en las que consumimos infinidad de imágenes cada día, algo muy diferente a las experiencias del pasado, en el que la contemplación de una imagen o de unas pocas imágenes ocasionalmente, era una experiencia excepcional y sin duda perdurable en la memoria del espectador. Por tanto, el Salterio Anglo-Catalán que no deja de ser una obra de base pictórica singular, no seriada y repetitiva como las que hará la imprenta, nos sirve como punto de partida para entender unas prácticas visuales que podemos contemplar mejor en las producciones gráficas de la imprenta en su relación con la producción más masiva y dirigida a un público tanto culto como popular con materiales específicos que enseguida veremos.

## **2. Ensanchando la mirada a través de sus arqueologías: persistencias y anticipaciones en el extenso ecosistema iconográfico de la cultura visual**

Como ya he detallado en otro texto anterior, los trabajos de arqueología del espectáculo visual de las linternas mágicas como los que hace el grupo alemán Iluminago nos permiten entender, en estos momentos, que, antes de la aparición de la animación cinematográfica, la exhibición de imágenes proyectadas necesitaba de una fuerte convergencia con lo textual.<sup>16</sup> Cada escena en la pantalla tenía que ser explicada exhaustivamente, precisamente para activar en la mente del espectador la contemplación de las imágenes que se veían y necesitaban entenderse en el contexto de lo que contaba concretamente la narración y se relacionaba con la escena proyectada. Comparando uno de estos espectáculos de linterna mágica, hoy reconstruidos, con los del primer cine primitivo, se hace evidente que una de las profundas transformaciones que introdujo la animación es que ya se podía prescindir de todo ese armazón contextual necesario hasta la llegada del cine, porque

---

<sup>16</sup> Para no repetir este aspecto de la diferencia espectacular entre las proyecciones de linterna mágica que necesitan un gran aparato textual explicativo y el cine primitivo, en el que la animación ya explica sin necesidad de contar lo que está ocurriendo, comparo dos sesiones, una ya muy tardía de linterna mágica, de 1905, reconstruida por el grupo alemán Iluminago, y la película de Georges Méliés *Le déshabillage impossible* de 1900. Véase: RIEGO AMÉZAGA, “Rastreando los orígenes de la cultura audiovisual...”, *op. cit.*

el espectador, gracias al movimiento, entendía muy bien lo que estaba ocurriendo en la pantalla y no necesitaba que se le activasen mecanismos previos de descripción, ya que, simplemente, con su mirada los comprendía. Con el paso de los años la animación se convirtió en la característica esencial que definía la naturaleza de lo audiovisual, difuminando los otros modos preexistentes de narrar con las imágenes que estaban necesariamente necesitados de un fuerte componente oral en otros espectáculos en los que la mirada intervenía, pero no lo hacía de un modo tan preeminente como con la animación cinematográfica (que resumía en unos concisos intertítulos todo el aparataje de base oral y textual que anteriormente era tan necesario).<sup>17</sup> Eso era justamente lo que ocurría con el espectáculo de la linterna mágica o del mundo-nuevo, y así lo apuntan los documentos que se han conservado de estos espectáculos, por lo que aproximarse a un proyecto “audiovisual” anterior al del cine y a la animación que era muy diferente al que han conocido nuestras generaciones, plantea hoy dificultades de asimilación cultural muy profundas, y en esa diferencia reside uno de los elementos de la arqueología de la mirada que ahora se nos revela, en toda su naturaleza narrativa, diferente a la actual.

Quedaría en esta nueva forma de mostrar y entender lo audiovisual, un matiz que me interesa destacar y es la presencia en el cine primitivo de la figura del explicador. Que sin duda es un elemento de transición entre ambas formas de narrar un espectáculo audiovisual. Por lo que sabemos, el explicador, daba sentido al significado de las escenas proyectadas en el cine primitivo, las recreaba y, a veces, cambiaba a su gusto, de una sesión a otra, lo que esas escenas parecían mostrar en pantalla a unos espectadores que no tenía mucha experiencia todavía en la nueva cultura visual.<sup>18</sup> Sin

---

<sup>17</sup> No es por casualidad que la aparición de los intertítulos y su concisión dentro de la narración del espectáculo cinematográfico, coincidan en el tiempo con la transformación informativa de la prensa de masas, que introduce, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, titulares y entradillas en las piezas informativas impresas en los diarios y las revistas. Estamos ante unos nuevos lectores que necesitan de una organización de los contenidos que sean más concisos y concretos, lo que se correlaciona con esa misma tendencia en el cine en el que la imagen, en la primera etapa, es la que ya lleva la mayor parte del peso de la historia que contempla el nuevo espectador cinematográfico.

<sup>18</sup> Esa falta de experiencia en una nueva cultura visual que está implantando el cinematógrafo fue hábilmente explotada al comienzo por algunos cineastas como Georges Méliés, al que finalmente se le volvió en contra, porque su espectáculo no pareció evolucionar a la velocidad que lo hizo el público cinematográfico, pero dio lugar en los inicios del cine a piezas de un gran valor visual, entre las que

duda su existencia, en los momentos iniciales del cinematógrafo, era sobre todo una reminiscencia de otros formatos de exhibición de imágenes en los que ya aparecen figuras parecidas, como en la explicación en la calle de las aucas o aleluyas o de los mundonuevos, incluso en algún caso reproduciéndose en los documentos sus específicos recursos orales. Su desaparición tuvo que ver sin duda con dos elementos concatenados: la adquisición, por parte de los espectadores que iban a las barracas de cine, de una mayor y creciente cultura visual de las proyecciones animadas y, posteriormente, la implantación del sonido en las proyecciones. El explicador remite a una cuestión que, más adelante, desarrollaré con algo más de detalle cuando trate de la oralidad como recurso narrativo en el primitivo programa audiovisual. Una recreación filmica de esta figura, presente en el primer espectáculo cinematográfico, aparece en 1949 en la película de Llorenç Llobet-Gràcia, *Vida en Sombras*.

Al igual que ahora muchas ideas visuales se recrean en diferentes soportes y reaparecen con aspectos similares para describir fenómenos diferentes, en la historia de la cultura visual esto ha sido una constante. Hoy cuando analizamos esa arqueología nos encontramos con escenas similares que, en algunos casos, nos indican que quien las pone de nuevo en circulación ya las conocían y por eso las usan, y, en otros casos, pueden ser fruto de una simple coincidencia estilística. Las imágenes y las ideas que sustentan, persisten o se reinventan en función de la época y de los significados que alcanzan en un momento determinado. Estamos ante una densidad tal, en el extenso ecosistema de imágenes publicadas en diversos soportes, que parece que todas pueden ser siempre originales y no tener antecedentes culturales pero la realidad es muy otra y se hace evidente consultando las diversas fuentes publicadas. Como ya han señalado autores como Umberto Eco, la “cultura de superficie” que han propiciado los diversos medios y soportes de comunicación favorecen esta realidad constante de la intertextualidad.<sup>19</sup> Dos simples ejemplos los apreciamos en una escena de una placa de

---

destaco la que, en 1907, realizó Segundo de Chomón para Pathé: *Les Kiriki o los acróbatas japoneses*, en los que la modificación alternativa del punto de vista de la cámara le permite mostrar acrobacias imposibles. Una versión de este corto restaurado y coloreado puede verse ahora en Youtube y es un buen ejemplo de este juego de los primitivos cineastas con la inicial ignorancia del espectador.

<sup>19</sup> Véase ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados* que conoció en castellano desde 1968 diversas ediciones. La intertextualidad es la reacción que mantienen diversos textos entre sí a partir de uno original, ya sean escritos, orales o visuales, y permiten analizar sus características culturales. Las industrias culturales

linterna mágica animada bien conocida, que se conserva en la colección del Museu del Cinema de Girona, en la que una persona dormida en una cama con la boca abierta en el siglo XIX engulle una rata, pero, en 1930, con ese mismo esquema visual lo que entra en su boca es un tren. O la conocida escena del impacto del cohete en la cara de la luna de la película de Georges Méliès de 1902, *Le voyage dans la lune* que, en 1867, una idea visual similar hace que sea un humeante tren el que entre por la boca de la luna en una aleluya referida a los modernos viajes en ferrocarril. Las imágenes son persistentes como las ideas, precisamente porque su función es visualizar esas ideas y, en ocasiones, presentan mecanismos de persistencia que nos permiten reflexionar sobre su valor cultural. Sobre todo, en tiempos de opulencia iconográfica, como los que nos ha tocado transitar.



Viajes en Ferrocarril en una aleluya de 1867. Fuente: Colección Bernardo Riego



La icónica y conocida imagen de *Voyage dans la lune* de Georges Méliès en 1902

### 3.- La hegemonía histórica del grabado y de la estampa para entender la existencia de un proyecto primitivo audiovisual

Una de las creencias más extendidas en la actualidad es que el grabado y la estampa pertenecen a una etapa anterior a la preeminencia de la fotografía. Ese esquema sería más o menos el siguiente: hasta la aparición en 1839 de la fotografía en los dos

---

favorecen los intertextos cuando, por ejemplo, de una novela se hace una película e incluso un videojuego o un *comic* o a la inversa. Cada texto tendrá relaciones y divergencias con los demás.

sistemas que se presentó, el daguerrotipo metálico y el proceso de dos pasos talbotípico, las imágenes creadas por la imprenta con sus diferentes métodos y técnicas eran la forma de visualizar, junto a la pintura, gran parte de los fenómenos que se podían mostrar en imágenes. La fotografía relegó a un segundo plano a las técnicas gráficas de imprenta, especializándolas a los territorios singulares de la creación artística e hizo de las imágenes fotográficas el centro de la modernidad tecnológica en lo que se refiere al modo de ver la realidad captada. Este relato no es del todo exacto. Es cierto que contiene una parte incontestable y es que la fotografía instituyó en la conciencia del siglo XIX una idea cultural nueva y, desde entonces, muy arraigada de veracidad, que las representaciones manuales y estampadas por las prensas de imprenta no podían alcanzar. De hecho, nosotros seguimos teniendo esa conciencia fotográfica de la realidad: una imagen dibujada, impresa en papel por técnicas de imprenta o una pintura salida del pincel de un artista, son aproximaciones que concebimos como subjetivas, obra singular de quien las crea, porque les falta el mecanismo intermediador y neutro de la cámara que introduce una veracidad de la que las escenas manuales carecen. Ese debate ya cerrado desde hace mucho tiempo fue objeto de grandes polémicas en el pasado. Imágenes manuales o quirográficas y técnicas de base fotográfica son dos territorios culturalmente diferenciados y así se entiende en estos momentos.

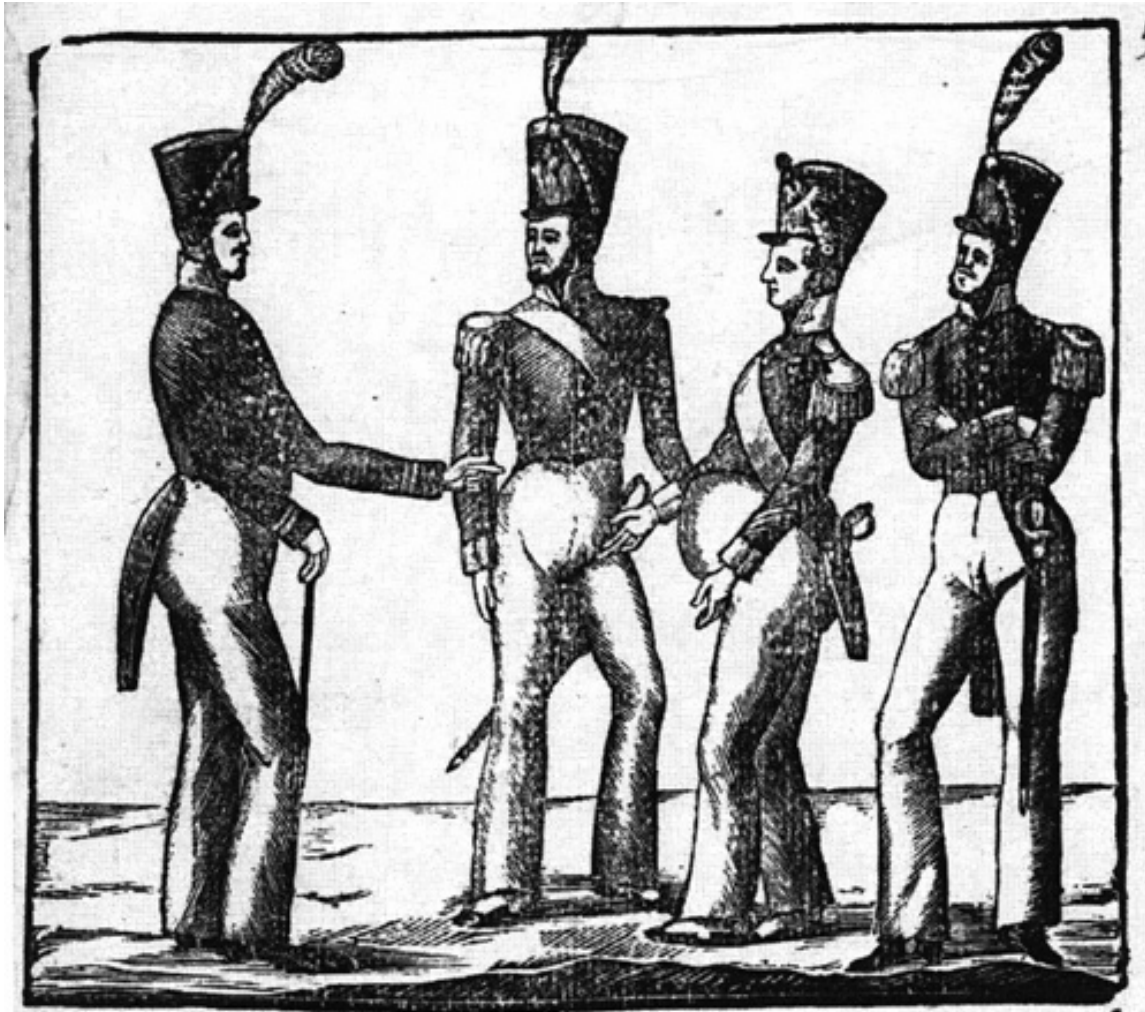
Pero la cuestión deja de ser tan clara cuando hablamos en términos de difusión de las imágenes. En otros textos, cuando he abordado cuestiones de las metodologías historiográficas de la fotografía, ya he escrito que las “historias” generales sobre el medio, que muchos autores hemos publicado, adolecen o falsean, de algún modo, las condiciones históricas de la difusión de las fotografías. Hasta la llegada del fotograbado en la década de 1880, las imágenes fotográficas apenas circulaban, hoy todos los que tienen una cultura fotográfica han contemplado y admirado, por ejemplo, las fotografías de Charles Clifford de los viajes de la Reina Isabel II. Pero en su época, esas escenas en papel fotográfico de gran tamaño y encuadradas en lujosos álbumes, no las contempló casi nadie. La Reina, en 1860, encargó al fotógrafo diecinueve de estos álbumes del viaje a Cataluña y Baleares para obsequiar a personalidades españolas de la época y las únicas escenas que se vieron fueron las que se pasaron a litografía o al grabado en madera por la publicación del cronista Antonio Flores o las que

aparecieron, por ejemplo, en *El Museo Universal*.<sup>20</sup> Solo fue en el siglo XX cuando, gracias al fotograbado y a las técnicas fotomecánicas que se desarrollaron, que las imágenes fotográficas circularon, y lo hicieron impresas en las revistas, los libros y los periódicos. Y es justamente con la modernidad y la sociedad de las masas que la cultura y la mentalidad fotográfica se extienden, culturalmente hablando, porque las imágenes fotográficas circulan a gran escala, muestran todos los acontecimientos y dejan las técnicas dibujadas relegadas a otros planos secundarios o meramente artísticos. Pero realmente, la enorme difusión de la fotografía moderna hasta la llegada de las tecnologías digitales ha sido un logro más de la estampa que gracias a los sistemas de apantallado hizo posible que las tonalidades fotográficas de una escena se pudiesen reproducir en las hojas impresas junto a los textos tipográficos, creando además una conciencia de que la escena no se podía alterar –como se hacía hasta el siglo XIX con el grabado en madera como fuente informativa, antes de la llegada del fotograbado y la difusión fotográfica masiva que coincidirá con el desarrollo, a partir de 1900, de la denominada “sociedad de las masas”.

Por lo tanto, tenemos que admitir que la hegemonía del grabado es central para poder difundir todos los aspectos acaecidos, incluso tras el desarrollo de la fotografía y del cinematógrafo. Las imágenes impresas se publican en diversos formatos y en distintos medios con calidades y detalles adaptados al papel en el que se imprimen. Nos hablan de unas realidades y de la vigencia de unos valores culturales que ahora pueden parecer lejanos, pero que se atreven con muchas cuestiones que incluso hoy todavía nos sorprenden. Es cierto que muchas de estas escenas impresas necesitan de un cierto re-aprendizaje visual para los espectadores actuales que, por la fuerte impronta de la cultura fotográfica que todos poseemos, deben esforzarse un poco para interpretarlas. Sin embargo, una vez entrenados en como muestran y organizan visualmente las escenas, estas presentan muchas cuestiones de un gran interés que, salvo en ámbitos muy especializados, han quedado ya muy relegadas y son muy desconocidas para la mayoría de los espectadores en estos momentos.

---

<sup>20</sup> Véase RIEGO, Bernardo. “Imágenes Fotográficas y estrategias de opinión pública: Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)”, *Reales Sitios*, n. 139, Monográfico sobre Historia de la Fotografía. Patrimonio Nacional, Madrid, 1999, pp. 2-13.



EL CABO MUGER.

*Un cabo primero del regimiento de la Reyna Gobernadora dió á luz un niño. Es el caso, que esta jóven al salir quinto su novio, sentó plaza de soldado, y por sus méritos tiene la cruz de Mendigorrúa, y la de Isabel II.*

Pues señor; cierto soldado  
En un batallón de España  
Encontraron; cosa estraña!  
Nada menos que embarazado:  
Muchos del lance han dudado;  
Mas hubo quien pensó ya  
Viendo el mundo como va,  
Podiera aun tal vez ser  
Que un hombre fuese muger,  
Pues todo en revuelta está.

Mas para adquirir la prez  
De valiente y de strevido  
Sin duda el bribon Cupido  
Produjo el lance esta vez:  
Con el soldado, pardiez,  
Hombres, nos viene á mostrar  
Que no debemos llamar  
Inconstante á la muger;  
Pues su amor podemos ver  
A cuanto puede llegar.

En la librería de J. Lluch calle de la Librería.

La estructura visual de las estampas puede ser lejana para un espectador actual, pero las temáticas que aborda muchas veces son sorprendentes como esta de 1834 sobre la transexualidad. Fuente:

Fundación Joaquín Díaz.



Un grabado recogido por Joan Amades en el que se aprecia un desvinculado grabado religioso en la pared como mera decoración. Una de las varias funciones culturales de las estampas. Fuente: *Imatgeria Popular Catalana*, Joan Amades, J. Coromina y P. Vila 1936 (Colección Joan Boadas)

Las imágenes impresas aparecen en la cultura europea en el siglo XV gracias a las técnicas xilográficas, un poco antes que los tipos móviles de la imprenta, y son lo que autores como John Hobson denominan una parte de la cartera de recursos china.<sup>21</sup> Porque la pólvora, la brújula, la imprenta de tipos móviles y otras innovaciones procedentes del imperio del centro –que desarrollaron el auge de las sociedades europeas a partir del Renacimiento– crearon las condiciones necesarias para que las

<sup>21</sup> HOBSON, John. *Los orígenes orientales de la civilización en occidente*. Barcelona: Crítica, 2006. Las influencias de China en el despliegue europeo desde el Renacimiento son cada vez más conocidas entre nosotros. A destacar también los trabajos de Gavin MENZIES sobre todo su libro 1434. *El año en que una flota china llegó a Italia e inició el Renacimiento*. Barcelona: Debate, 2009.

imágenes y otros muchos recursos informativos se desarrollasen y propiciasen el desarrollo cultural y tecnológico que tuvo lugar en los siglos siguientes. Las técnicas xilográficas en soporte en madera crearon un vasto sistema de información visual que atendió históricamente a tres funciones principales. En primer lugar, las funciones decorativas, es decir, las estampas, muchas de ellas religiosas para colgar en una pared. En segundo lugar, las funciones informativas, mostrando algún acontecimiento o escena relevante sin que, en muchos casos, esté presente en la intención del dibujante la preocupación por una veracidad fotográfica (que no estaba en la mentalidad ni en los imaginarios de tiempos anteriores a esta tecnología surgida en el siglo XIX, en el momento en el que el positivismo está configurándose como concepción filosófica) Y, en tercer lugar, los grabados cumplieron también una función de simple divertimento o placer escópico, por lo que suponía, por ejemplo, contemplar escenas que mostraban cuestiones alejadas de lo cotidiano. En ese territorio, ya desde el siglo XV, las escenas impresas se agrupan en ocasiones mostrando imágenes consecutivas con una secuencialidad evidente, lo que dará lugar en su momento al género de las aucas y aleluyas, y en esas organizaciones comenzarán a aparecer textos que explican las imágenes, fijan su sentido o aumentan su comprensión. El repertorio es inmenso, y los orígenes de las mismas difieren respecto a los autores que las han estudiado. El etnógrafo catalán Joan Amades, en un espléndido estudio en 1931, sostenía que el origen de esas escenas múltiples provenía de una evolución del juego de la oca, de ahí el nombre catalán de aucas.<sup>22</sup> Rafael Gayano Lluich, por su parte, situaba el origen en Valencia en 1524, aludiendo a unas estampas religiosas valencianas con rodolins o viñetas circulares que prefiguraban los recuadros de las aucas.<sup>23</sup> Joaquín Díaz, en cambio, ha puesto el énfasis en su origen religioso como impresos que se recortaban y eran lanzados por los niños al paso que desfilaban en procesiones religiosas, como la del Corpus Christi.<sup>24</sup> Con

<sup>22</sup> AMADES Joan, J. Colominas y P. Vila. *Les auques. Imatgeria popular catalana*. Barcelona: Orbis, 1931.

<sup>23</sup> GAYANO LLUCH, Rafael. *Aucología Valenciana*. Valencia: Biblioteca Valenciana de divulgación histórica, 1942.

<sup>24</sup> Aunque lo ha explicado en varias ocasiones, una buena síntesis de este origen de las aleluyas que explica el importante musicólogo y etnógrafo castellano Joaquín DÍAZ, puede consultarse en su texto “Echazón de aleluyas recortadas”. En: *Aleluyas Urrueña* (Valladolid): Tf. Media y Diseño, 2002, pp. 44-55.

todo, no debemos olvidar que estamos ante un producto cultural europeo que se dará en diversos países y que, por su estructura de imágenes consecutivas de una temática a la que se van añadiendo textos pareados y en ocasiones cambiantes de una edición a otra, se las ha querido ver como antecedente del cómic o del tebeo, y coetáneo de la literatura popular y del pliego de cordel. En el caso del cine, al no tener animación por ser impresas ni estar pensadas para la proyección, como mucho se las ha aproximado por su capacidad narrativa a los guiones gráficos o *storyboards* cinematográficos, pero no se las ha visto en ningún caso como elementos audiovisuales en si mismos, porque la interpretación carecía de un elemento, al que enseguida me referiré, y es la capacidad oral y no tan solo visual de las imágenes impresas en este formato.



Funciones informativas de los grabados. Recuerdo en 1821 de la peste en Barcelona. Fuente: Fundación Joaquín Díaz



Las aleluyas contribuyen a socializar para la baja cultura la idea de nación liberal a través de escenas diferentes a las que están mostrándose sobre Pintura de Historia en los Salones Nacionales (ca. 1880). Fuente: Fundación Joaquín Díaz

En mi entrevista con Joaquín Díaz en su Fundación de Urrueña en Valladolid en mayo de 2023, el etnógrafo y musicólogo castellano destacaba su origen popular, su vinculación a las culturas impresas populares –que tan bien han estudiado autores tan relevantes como Jean-François Botrell–, y se refería a que su eclosión social tiene que ver con el momento en el que la prensa liberal comienza a usar imágenes junto a los textos impresos, resucitando la vieja y ya casi olvidada tecnología del grabado en madera, y su característica de ser pluritemática, como lo será también el cinematógrafo, o la literatura (ya que en sus láminas se cuentan y se visualizan todo tipo de cuestiones culturales y sociales de cada momento de su extensa vigencia). Joan Amades, en el libro de 1931 sostiene que son los impresores catalanes lo que llevarán a Madrid las aucas y que allí se transformarán en aleluyas, aunque Joaquín Díaz cree, como ya dijimos, que el término de aleluyas, alude a la costumbre de lanzarlas en las iglesias con las imágenes que recortaban los niños en sus habituales cuarenta y ocho cuadrados. En todo caso, las miles y miles de aucas y aleluyas que se conservan abarcan diversas temáticas, son en bastantes casos, intertextos de novelas famosas recién publicadas, temas de actualidad o aluden a costumbres sociales, a invenciones recién aparecidas, a aprendizajes educativos, etc., etc. Y cada vez son más y más laicas las temáticas tratadas, por lo que en sí mismas constituyen toda una cultura visual inabarcable y se hace necesario clasificarlas y categorizarlas para poder entenderlas adecuadamente. Las aucas y las aleluyas actúan como vasos comunicantes entre la cultura popular y la liberal-burguesa. Por ejemplo, la pintura de historia, que trabaja a finales del siglo XIX en los procesos nacionalizadores como muy bien han estudiado en sendos trabajos Carlos Reyero y Tomás Pérez Vejo para el caso español, tienen al mismo tiempo una versión popular que trata y visualiza las mismas temáticas de la pintura de Historia que se exhibe en los salones nacionales, pero con otras iconografías en las aleluyas. Así, el mecanismo socializador opera en la alta y en la baja cultura, con diferentes productos gráficos y culturales pero que remiten, en ambos casos a un propósito común. Las temáticas de la cultura popular ya sea en forma de pliegos de cordel o aleluyas pasarán en algunos casos al primer cine mudo, como en *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1903) de Segundo de Chomón, que traslada e intertextualiza en el cine primitivo el mito que creara Francisco de Goya de la figura de Agustina de Aragón en su estampa *¡Que valor!* de los Desastres de la Guerra, un icono junto al cañón que atravesará todo el siglo XIX en la cultura burguesa y en la

popular y continuará en el cine del siglo XX.<sup>25</sup> Las conexiones entre el cine y las aleluyas tienen ejemplos constantes, porque en su estructura impresa parecen estar los fundamentos de la diégesis cinematográfica, aunque faltase evidentemente la animación. Pero, ¿faltaba en ellas y en otras muchas producciones impresas, el sonido? Desde luego no hablamos del sonido grabado que entonces era tecnológicamente impensable, sino de la oralidad de los impresos. Para explicarlo es necesario retroceder un poco en el tiempo para atisbar esas propiedades sonoras en las estampas impresas. Sin duda lo podemos explicar mucho mejor si retornamos hasta el siglo XVI, y analizamos un proyecto educativo para aprender el latín y una lengua vernácula con las imágenes impresas. Es el momento de introducir en este análisis de la arqueología de los medios a un autor tan citado como desconocido entre nosotros, Amos Johannes Comenius.

#### **4. Los problemas del sonido y de la búsqueda de la oralidad en los documentos visuales impresos**

Para un historiador, las fuentes sonoras creadas antes de que existieran técnicamente registros –algo que no comenzó a ser posible hasta 1878 con el fonógrafo de Edison y sus primeros usos y difusión– presentan muchos problemas. Por ejemplo, en Barcelona y Madrid, apenas unos meses después de su presentación en los Estados Unidos, ya se hicieron algunas demostraciones. Celia Cuenca Córcoles ha estudiado en su tesis el caso del óptico Francesc Dalmau en Barcelona, y también en 1879, en el Teatro Apolo de Madrid se presentó un espectáculo con el fonógrafo de Edison en el que, además de escuchar sonidos de personas y animales grabados, se invitaba al público asistente a dialogar con la nueva tecnología de captación de sonido, se supone que grabando sus voces en el cilindro de cera. El sonido grabado y su historia en España han sido estudiados con detalle por la profesora de la Universidad de Glasgow Eva Moreda Rodríguez en un espléndido trabajo que nos remite a una dimensión espectacular sonora y paralela a la del primer cinematógrafo que no deberíamos

---

<sup>25</sup> Es muy interesante al respecto el artículo de SEGUIN, Jean Claude. “El cine en la formación de la conciencia nacional”. En: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. DOI: 10.4000/books.cvz.21007. Por otro lado, el trabajo de RODRIGUEZ FUENTES, Carmen. “Cinematografía e identidad”, *Fotocinema*, n. 33, 2011, pp. 76-93, DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.voi3.5871>, indaga sobre el papel del cine en la construcción de la identidad nacional española desde sus orígenes.

desatender cuando intentamos descubrir el desarrollo de la cultura audiovisual tras la invención del primer dispositivo sonoro (al que siguieron otros a lo largo del siglo XX, hasta que el sonido y la imagen se fundieron desde finales de la década de los años veinte, en un programa común como ocurre hasta el momento actual).<sup>26</sup>

☉:☉:( ☿ ):☉:☉

	<i>Felis</i> , clamat die <b>Kat</b> z mauehet.	nau nau	Nn
	<i>Auriga</i> , clamat der <b>Fuhr</b> mann/rufft	ó ó ó	Oo
	<i>Pullus</i> pipit. das <b>Küch</b> lein pipet.	pi pi	Pp
	<i>Cúculus</i> cúculat. der <b>Kuck</b> uck kucket.	kuk ku	Qq
	<i>Canis</i> ringitur. der <b>Zund</b> marret.	err	R r
	<i>Serpens</i> sibilat. die <b>Schl</b> ange zischet.	si	Ss
	<i>Graculus</i> , clamat der <b>He</b> her/schreyet	tae tae	Tt
	<i>Bubou</i> lulat. die <b>Eule</b> uhuhet.	ú ú	Uu
	<i>Lepus</i> vagit. der <b>Hase</b> quäcket.	vá	Ww
	<i>Rana</i> coaxat. der <b>Frosch</b> quacket.	coax	Xx
	<i>Asinus</i> rudit. der <b>Esel</b> hgaet.	y yy	Yy
	<i>Tabanus</i> , dicit die <b>Breme</b> summet.	ds ds	Zz

El libro de Comenius de 1658 para interaccionar las imágenes con los sonidos en un proyecto educativo de aprendizaje del latín y una lengua vernácula que no se pudo publicar en España.

<sup>26</sup> MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. *Inventing the Recording: The Phonograph and National Culture in Spain, 1877-1914*. New York: Oxford University Press, 2021

El único recurso historiográfico que disponemos quienes queremos encontrar recursos orales en los documentos tipográficos es analizar sus contenidos e intentar extraerlos, lo que no resulta nada sencillo, ya que rastrear fuentes sonoras en documentos impresos presenta una gran dificultad. Sin embargo, es posible analizar en los textos impresos las transposiciones orales de una determinada argumentación pasada al espacio tipográfico, y así lo hemos hecho en algún trabajo publicado hace algún tiempo sobre la publicidad en prensa como indicador del desarrollo social, donde algunos anuncios impresos parecen que están “hablando” como lo haría una persona con sus estrategias discursivas orales, aunque tengan apariencia tipográfica. En ese sentido, la oralidad como elemento cultural ha discurrido por otros caminos en la investigación histórica y se ha encontrado con otras disciplinas como la música, donde se han recopilado diversos pergaminos con canciones y notaciones musicales que pueden reconstruirse con el material impreso. Entre ellos hay ejemplos de un enorme interés y que son indicadores de toda una cultura existente y desconocida en nuestro ámbito del sonido impreso, como es el caso del Pergamino Vindel, unas hojas fechadas entre 1276 y 1300 que se descubrieron por casualidad en el interior de una encuadernación de un libro, y que contienen siete cantigas de ausencia, en las que, además de los textos, aparecen las anotaciones musicales de seis de ellas. Las marcas que presentan sugieren que los que las llevaban consigo las ponían en un clavo en la pared y las tocaban y cantaban, por lo que eran documentos no para contemplar sino de un evidente propósito sonoro.

La presencia de la oralidad en los impresos es una cuestión fundamental para poder sustentar la existencia de una cultura audiovisual anterior a la de la animación cinematográfica, para ello es preciso entender la estructura que tienen algunas estampas y, a la vez, transitar por unos estudios que han quedado un tanto olvidados pero que estamos seguros que volverán a tener interés y presencia con los fenómenos que están provocando las redes sociales en las nuevas generaciones que han perdido, en muchos casos, las tradiciones lectoras. Algo que apreciamos día a día en las aulas universitarias, donde tenemos alumnos que adquieren gran parte de su conocimiento a través de las pantallas digitales, pero que ya no poseen tan arraigada la cultura tipográfica que ha sido característica de todos nosotros hasta fechas recientes. En ese sentido es fundamental, principalmente, el estudio de Walter J. Ong, aunque hay otros

autores que han trabajado aspectos de este tema. En su caso, en su celebrado libro *Oralidad y Escritura* publicado en 1974,<sup>27</sup> pone de manifiesto la existencia de al menos dos culturas orales superpuestas a las que denomina de “oralidad primaria” y de “oralidad secundaria”. La primera es muy potente y extensa en el tiempo y se refiere a la inmensa población analfabeta que ha organizado su pensamiento a través de lo que oye y no de lo que lee, porque no posee unas habilidades lectoras desarrolladas. Durante siglos, muchas personas sintieron que no tenían necesidad de saber leer ni escribir para su día a día, pero fue en la Ilustración, ya en el siglo XVIII, que se instituyó la alfabetización, cuando este movimiento renovador declaró que la misma era un bien social universal, que ayudaba al desarrollo de la sociedad y a la prosperidad de las naciones, y la escuela trabajó para reducir la brecha analfabeta, que efectivamente fue disminuyendo a lo largo de los siglos XIX y XX en Europa y en otros lugares del planeta. La oralidad primaria por lo tanto es la que se organiza desde el pensamiento a través de lo escuchado mientras que la secundaria, que es la que poseemos hoy en día en las sociedades actuales, es la que se organiza con los recursos textuales y tipográficos de la lectura y, luego, con esa organización mental estructurada en base alfabética se explica verbalmente partiendo de una estructura bien diferente. Por ejemplo, cuando preparamos hoy una conferencia o una clase, primero la estructuramos tipográficamente y luego la explicamos oralmente partiendo de ese esquema organizativo que nos proporciona la estructura narrativa tipográfica. Una persona del pasado que no sabía leer, escuchaba y organizaba su saber y sus experiencias vitales a partir de esa oralidad primaria. Ambas formas son operativas pero diferentes en sus alcances y objetivos sociales y culturales, como muy bien explica Ong en su libro, y conectan muy bien con los estudios de antropólogos culturales como Jack Goody respecto a la organización mental que proporciona la lectura y la escritura en unas formas narrativas secuenciales que, por ejemplo, las estructuras digitales del hipertexto alteran por proporcionar un sistema diferente de acceso a la información.

---

<sup>27</sup> Coetáneo del hoy olvidado Marshall McLuhan autor de gran éxito editorial en los años 60, los trabajos y análisis de Ong tienen un enorme interés porque se adentran en un territorio cultural muy ignoto y conectan al mismo tiempo con antropólogos como Jack Goody sobre el valor y el alcance de las culturas orales y la organización mental que supone la escritura en las sociedades. Una edición reciente del libro es: ONG, Walter. J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.



Estampas del siglo XIX, como ésta, recogida por Joan amades en 1936, no están pensadas para ser contempladas, su función es que sirven para ser cantadas y remiten a la cultura de la oralidad.  
 Fuente: Imatgeria Popular Catalana, Joan Amades, J. Coromina y P. Vila 1936 (Colección Joan Boadas)

¿Hablan las estampas? O, para ser un poco más precisos: ¿Son capaces algunos grabados de estar conectados con las experiencias sonoras? Tal vez uno de los indicios de esa potencialidad hay que descubrirlo en una obra fundamental de la pedagogía basada en la interacción de las imágenes impresas educativas y los sonidos y que constituye el eslabón olvidado que nos permite vislumbrar un posible proyecto primitivo audiovisual. Me refiero al *Orbis Sensualium Pictus* o *El mundo en imágenes* publicado en 1658, por el pedagogo luterano Johannes Amos Comenius, que en 150 estampas puso en marcha un proyecto de aprendizaje del latín y de una lengua vernácula para los niños en las escuelas de su tiempo. Fue una obra de gran éxito y vigencia editorial que atravesó siglos de la cultura europea, pero que en España fue prohibida por la Inquisición por el origen religioso de Comenius, que no dudó en alabar la figura de Lutero en sus libros de pedagogía. Las imágenes organizadas y esquematizadas en números remiten a sonidos que pueden reproducirse desde lo impreso por los alumnos, enseñan a pronunciar en diferentes idiomas o a imitar sonidos de animales, e inauguran las prácticas sensualistas en las que aprender por la experiencia visual y sonora es la que recogerán en el siglo XVIII los nuevos filósofos de la educación y que pervivirán hasta la actualidad con las tecnologías de proyección digitales.<sup>28</sup> Hoy cuando usamos recursos de este tipo en las aulas o en las conferencias, estamos reproduciendo las formas de exposición y aprendizaje que autores como el Abate Nollet en el siglo XVIII propugnaban con la linterna mágica, para una mayor eficiencia a través la experiencia de ver y para una enseñanza rápida y efectiva. Antes de las proyecciones de linterna mágica, con sus correspondientes placas, existió el programa impreso de Comenius, que no se conoció entre nosotros. Asimismo, su *Didáctica Magna*, una obra de referencia educativa aparecida en 1630, tuvo que esperar hasta 1922 para ser publicado en castellano por primera vez, por un editor en Reus. Recientemente ha aparecido una versión ahistórica muy cuidada con traducción del latín al castellano de *El mundo en imágenes*,<sup>29</sup> que en los años de vigencia editorial europea no pudo ser publicada en español por estar perseguida

<sup>28</sup> Remito a mi reciente texto RIEGO, “Del sensualismo de Comenius...”, *op. cit.*, pp 149-185.

<sup>29</sup> COMENIUS, Johannes Amos. *Orbis Sensualium Pictus* o *El mundo en imágenes*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2018.

toda su obra en el ámbito católico por el Santo Oficio y puesto en el Índice de libros prohibidos.

Contemplando muchas de las estampas de la cultura popular catalana recopiladas por etnógrafos como Joan Amades, descubrimos enseguida que existen muchas hojas impresas que están pensadas no para ser contempladas, sino para ser leídas en voz alta, e incluso para ser cantadas y, en ocasiones, el ritmo al que debe hacerse se indica en el mismo texto (lo que añade una dimensión diferente a estos productos impresos en los que la imagen atrae al espectador y la capacidad de cantar o de escuchar le hace participe de un espectáculo más complejo que lo que creemos apreciar hoy en esas escenas impresas). El propio Joaquín Díaz, buen conocedor de la cultura popular castellana y de la música que él recopiló por toda Castilla con un magnetofón de cinta abierta y tecnología de válvulas desde la década de los años sesenta del pasado siglo XX, en nuestro encuentro en su Fundación me confirmaba esa tradición en muchas estampas populares que contenían sonido en su interior, y en muchos casos, se hace evidente si se las contempla con un poco de atención por la presentación de sus contenidos.

Es muy llamativo que en muchos grabados del siglo XIX y XX, orientados a la cultura popular y analfabeta, la referencia a los sonidos está muy presente. Posiblemente una clave que a nosotros hoy nos cuesta descubrir, pero que nos indican que, antes del sonido grabado que ahora es nuestro referente, existieron unas tradiciones que soportaron las estampas y que sin duda aluden a toda una cultura sonora que estaban en el sustrato de algunas hojas impresas a pesar de que ahora nos resulte un tanto difícil apreciar sus indicios sonoros por haberse borrado su vigencia cultural y sus usos sociales.

##### **5. Conclusiones: un territorio abierto que nos permite transitar un proyecto de largo recorrido en la historia de las imágenes y sus narrativas.**

Me gustaría resumir algunas pocas ideas para finalizar que, de un modo u otro, aparecen a lo largo de este texto, una aproximación a un proyecto abierto, que requerirá sin duda más investigaciones futuras. La primera pregunta que me surge es

si resulta coherente hablar de un proyecto audiovisual primitivo y de otro moderno, propiciado por la aparición del espectáculo cinematográfico y de la animación. Como nos recordaba Elisabeth L Eisenstein en el caso de los amanuenses y la implantación de la imprenta, los procesos de sustitución tecnológica no son inmediatos, ni se producen de hoy para mañana. En el caso de los usos sonoros de las estampas, fue una práctica que pervivió durante generaciones de modo arraigado y diríamos que ocurrió de una forma natural. Ya hemos visto como en las recopilaciones de Joan Amades del siglo XIX aparecen muchas estampas populares que están pensadas no tanto para ser contempladas, sino para cantarse o leerse recitadas en voz alta, antes de que aparecieran los registros técnicos y materiales de las grabaciones sonoras. Es cierto que lo que hoy reconocemos como “audiovisual” encierra unos condicionantes tecnológicos que en estas prácticas de la estampa no parecen estar presentes –salvo el de la secuencialidad–, pero sin duda este intento de ensanchar la visión de las prácticas narrativas visuales con productos que la cultura ha ido depositando a lo largo de los siglos, la evidencia de la hegemonía de la estampa en la historia de las imágenes, y la búsqueda de unos orígenes de la cultura audiovisual europea, que es también la nuestra, nos abre un extenso territorio en el que algunos de los instrumentos de análisis de la compleja cultura visual actual no parecen ser del todo operativos. Nos encontramos en un momento de profundos cambios culturales y sociales con las imágenes, por la emergencia y hegemonía de las redes sociales, de la posproducción digital y de sus nuevas condiciones de percepción de lo que es “real” y la cada vez más acelerada Inteligencia Artificial que tensiona y reta a nuestra arraigada cultura de la veracidad fotográfica. El reto es entender nuestro tiempo y lo que está apareciendo de modo aparentemente inédito con instrumentos conceptuales que nos hagan comprender también que nuestro presente electrónico y digital, aunque a veces no lo parezca, también es fruto y consecuencia de nuestro pasado.<sup>30</sup> Espero, por lo menos, haber entreabierto una puerta de la primitiva historia

---

<sup>30</sup> Aunque parece que la industria digital pone el énfasis en que todas las prácticas culturales y sociales que ahora están ocurriendo son nuevas e inéditas, frente a esta concepción “adanista” que obvia e ignora el pasado, es evidente de que las conexiones históricas de la digitalidad con prácticas culturales anteriores son muy relevantes. Por ejemplo, ante unas generaciones que apenas leen, es decir que tienen ya cada vez menos prácticas alfabéticas, las redes digitales parece que estarían

de las imágenes que durante tanto y tanto tiempo ha permanecido cerrada, y que autores como Sifrieg Zielinsky nos hicieron vislumbrar. A este autor alemán mi reconocimiento y al Museo del Cinema y a la Universitat de Girona mi agradecimiento por haber acogido estas inquietudes respecto a una etapa de la que tenemos mucho que aprender y conocer en los tiempos venideros.

### Referencias bibliográficas

- AMADES Joan, J. Colominas y P. Vila. *Les auques. Imatgeria popular catalana*. Barcelona: Orbis, 1931.
- CERAM, C.W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965.
- CUENCA CÓRCOLES, Celia. *La mirada óptica. Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX*, Universitat de Barcelona, 2023. Tesis doctoral inédita.
- DÍAZ, Joaquín. “Echazón de aleluyas recortadas”. En: *Aleluyas*. Urrueña (Valladolid): Tf. Media y Diseño, 2002, pp. 44-55.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen, 1965.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GAYANO LLUCH, Rafael. *Aucología Valenciana*. Valencia: Biblioteca Valenciana de divulgación histórica, 1942.
- GUNNING, Tom “Non continuity, continuity, Discontinuity. A theory of genres in early films”, *Iris*, v. 2, n. 1, 1984, p. 101-112.
- HOBSON, John. *Los orígenes orientales de la civilización en occidente*. Barcelona: Crítica, 2006.
- KUNZLE, David. *The early comic strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Boadsheet from 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- LAJO PÉREZ, Rosina. *Léxico del Arte*. Madrid: Akal, 1990.
- MENZIES, Gavin 1434. *El año en que una flota china llegó a Italia e inició el Renacimiento*. Barcelona: Debate, 2009.

---

propiciando una tercera oralidad postalfabética que será necesario comenzar a analizar con todo el rigor, pero con el cuerpo de conocimiento que ya poseemos.

- MIRÓ BLANCHARD, Mónica (directora editorial). *Salterio Anglo-Catalán*. Barcelona: M. Moleiro. Editor, 2006.
- MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. *Inventing the Recording: The Phonograph and National Culture in Spain, 1877-1914*. New York: Oxford University Press, 2021.
- ONG, Walter. J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. “Del sensualismo de Comenius a los paradigmas de la sociedad digital: Una persistente historia de origen europeo sobre las utopías del aprendizaje con recursos y tecnologías educativas”. En: Hernanz Moral, José Antonio y Bernardo Riego Amézaga (eds.). *Educación, literacidad digital, cibercultura y cambio social*. Madrid: Octaedro, 2024, pp. 149-185.
- \_\_\_\_\_. “Rastreado los orígenes de la cultura audiovisual: de las convergencias narrativas a los simulacros para la representación”. En: De las Heras Herrero, Beatriz; Antonio Pantoja Chaves y Fernando Fernández Lerma. (eds.). *Cine y fronteras: Límites fílmicos y espacios de representación del otro*. Madrid: Silex, 2023, pp. 53-83.
- \_\_\_\_\_. “El fotograbado en España como iconosfera de las imágenes contemporáneas: una revisión histórica”. En: Rodríguez, Araceli y Agustín Gómez (eds). *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual*. Valencia: Tirant Humanidades, 2023, pp. 21-45.
- \_\_\_\_\_. “Imágenes Fotográficas y estrategias de opinión pública: Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)”, *Reales Sitios*, n. 139, Monográfico sobre Historia de la Fotografía. Patrimonio Nacional, Madrid, 1999, pp. 2-13.
- RODRIGUEZ FUENTES, Carmen. “Cinematografía e identidad”, *Fotocinema*, n. 33, 2011, pp. 76-93, DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.voi3.5871>.
- SEGUIN, Jean Claude. “El cine en la formación de la conciencia nacional”. En: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. DOI: 10.4000/books.cvz.21007.
- SNYDER, Laura J. *El ojo del observador. J. Veermer y Antoni Van Leuwenhoek y la reinención de la mirada*. Barcelona: Ed. Península, 2017.
- ZIELINSKI, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press, 2006. Traducción en español

(2012): *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ed. Universidad de los Andes.

---

**Autor invitado**

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/7n3jrtaua>

**Para citar este artículo:**

RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. "Una inédita perspectiva de los orígenes de la cultura audiovisual europea desde la hegemonía histórica de la stampa y la arqueología de los media", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 188-222. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/518>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Bernardo Riego Amézaga** es investigador del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid. Doctor en Historia Contemporánea y profesor de Comunicación Audiovisual y Tecnología Educativa, se ha especializado en Cultura Visual de la Sociedad Contemporánea atendiendo a sus diversos fenómenos sociales, tecnológicos y culturales. Su análisis, con una vocación siempre transversal, le ha hecho publicar libros y artículos sobre las significaciones de diferentes espectáculos y técnicas informativas que abarcan desde los fenómenos ópticos, la fotografía o el cine primitivo, pero también los nuevos fenómenos culturales generados por la cultura digital incluyendo la emergente inteligencia artificial. E-mail: [briego@inst.uc3m.es](mailto:briego@inst.uc3m.es).