

ARTÍCULO

EL ARTE SECUENCIAL EN LA LINTERNA MÁGICA Y EL CÓMIC DE LOS ORÍGENES

Dr. Francisco Javier Frutos Esteban
Profesor en el Departamento de Sociología y Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Salamanca
frutos@usal.es

Resumen

A lo largo del siglo XIX, las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica consolidaron una fértil actividad industrial dirigida a dos sectores bien definidos: el profesional, que apostaba por productos y servicios dirigidos a instituciones y espectáculos públicos, y el doméstico, que suministraba al mercado aficionado e infantil. El mercado doméstico trascendía la mera construcción de aparatos, pues los fabricantes vendían en el interior de cajas lujosamente decoradas, no sólo la linterna mágica, sino también un cierto número de colecciones de transparencias que incluía todo tipo de motivos narrativos muy similares a aquellos que aparecían impresos en las publicaciones populares de la época. A menudo, la investigación sobre los orígenes del cómic descuida aspectos relacionados con su contexto mediático visual. Por esta razón, el artículo presta atención a las relaciones del cómic con el arte secuencial presente en la linterna mágica, un medio audiovisual basado en la proyección de imágenes y uso sincrónico de sonidos que alcanzó entre los siglos XVII y XIX una significativa trascendencia cultural.

Palabras clave

Linterna mágica, cómic, industria cultural, historia de la comunicación, medios de comunicación.

Abstract

Throughout the 19th century, audiovisual projections using the magic lantern reflected a fertile industrial activity addressed to two well-defined sectors: the professional sector, which handled products and services addressed to institutions and public showings, and the domestic sector, which supplied the amateur and children's market. The domestic market transcended the mere construction of devices, since the manufacturers also sold, inside luxuriously decorated boxes, not only the magic lantern, but also a certain number of collections of transparencies that there was including all kinds of narrative motives very similar to those that were turning out to be printed in the popular publications of the epoch. Often, the research on the origins of the comic neglects aspects related to his media visual context. For this reason, the article payes attention to the relations of the comic with the sequential present art in the magic lantern, an audiovisual medium based on the projection of images and the synchronic use of sounds that gained significant cultural transcendence between the 17th and 20th centuries.

Key words

Magic lantern, comic, Culture industry, History of communication, Mass media.

INICIO

El arte secuencial en la linterna mágica y el cómic de los orígenes

1. El cómic de los orígenes

Para aquellos investigadores que consideran el cómic como un arte secuencial y un medio de comunicación de masas, sus orígenes se pueden rastrear durante todo el siglo XIX, en paralelo a la evolución de un emergente contexto mediático audiovisual que va configurándose en torno a la mejora de los sistemas de impresión mecánica y de las publicaciones populares (COUPERIE, P., HORN, M., 1971); (KUNZLE, D., 1973); (BLACKBEARD, W., WILLIAMS, M., 1977), (INGE, T., 1982); (HARVEY, R.C., 1994); (EISNER, W., 1996), (HORN, M., 1999) y (Jiménez, J., 2006). Para algunos, deben buscarse en Gran Bretaña, concretamente en las obras pictóricas que [William Hogarth](#) creó desde 1732 en las que se satirizaban los vicios y los disparates sociales de la época. Estas imágenes fueron creadas para ser admiradas en secuencia, formando un relato. Sin embargo, la intención moral de Hogarth pronto quedó eclipsada por la moda de las caricaturas sociales y políticas, cuyo humor sobre cuestiones de actualidad se convirtió en el referente de las primeras historietas. Otros importantes progresos de este periodo fueron los de la creación en 1809 por parte de [Thomas Rowlandson](#) de la serie de aventuras de un personaje dibujado (el doctor Syntax) o el perfeccionamiento de los globos de texto conteniendo lenguaje hablado, en especial en los dibujos de [James Gillray](#), que con sus series de sátiras anti-napoleónicas, contribuyó en gran medida a difundir por Europa esta forma de expresión que en su país se había comenzado a llamar cartoon.

No obstante, el más extendido acuerdo académico sobre el origen de la historieta como modo de expresión y como medio de comunicación se ha situado en Suiza, allá por 1830, y se le atribuye a Rodolphe Töpffer, quien inspirado por la obra de Rowlandson y los grabados de Hogarth realizó sus propias historias de larga extensión y mediante imágenes acompañadas de textos al pie. Töpffer desarrolló un sistema narrativo eminentemente original: sus relatos discurren tanto en las imágenes como en el texto y, aunque a menudo la relación es de redundancia, cada componente expresivo aporta al otro unos matices que se perderían por separado. Töpffer también fue el primer teórico del cómic. En junio de 1837, en el artículo Notice de l'histoire de M. Jabot, Töpffer ya analizó el medio naciente como una nueva modalidad narrativa y distinguió dos modos de escribir 'cuentos': uno mediante capítulos, líneas y palabras -denominado literatura-, y otro mediante una sucesión de imágenes, al que llamó 'cuento de imágenes'.

Los álbumes de Töpffer obtendrían cierta fama, y fueron traducidos y plagiados tanto en Europa como en América. La influencia del autor suizo se hizo notar muy rápidamente en Francia, donde contribuyó al arranque de autores como Cham (Amédée de Noé), Nadar (Felix Tournachon), Gustave Doré y Christophe, que publicaron sus obras en revistas ilustradas como "La revue comique a l'usage des gens sérieux", "Le Journal pour Rire", "Le Chat Noir", "Le Petit Français Illustré" y "Le Journal de la Jeunesse". Wilhelm Busch fue sin duda el más destacado heredero de Töpffer en Alemania. Busch creó al travieso dúo integrado por Max y Moritz en 1865, y sus aventuras terminaron por convertirse en modelo de varios cómics británicos y estadounidenses. Al igual que muchos artistas europeos de cómics que trabajaban en las revistas humorísticas y satíricas de la época, Busch no hacía uso de los bordes en las viñetas ni de los bocadillos (o globos de texto) para el habla, y sus textos, con frecuencia en verso, aparecían impresos bajo sus dibujos. Su estilo audaz y animado, y sus metáforas visuales, que reflejaban el movimiento y los estados psicológicos, fueron muy imitados. Busch también influyó en el personaje de cómic británico Ally Sloper, concebido en 1867 para "Judy", publicación rival de la mítica revista satírica británica "Punch", ilustrado con el seudónimo de Marie Duval por su esposa Emilie de Tessier, entonces la única artista de cómic femenina de Europa. Ally Sloper se hizo tan popular que en 1914 contó con su propia revista.

Pero el gran crecimiento de la historieta como medio de comunicación de masas tendrá lugar en Estados Unidos con el cambio de siglo, cuando se dieron las condiciones adecuadas para que los cómics se desarrollaran como un nuevo fenómeno narrativo, artístico y comercial. Mientras en Europa aumentaban los practicantes del nuevo medio, en Estados Unidos un interés importante por el mismo surgió a partir de revistas satíricas como "Judge" (1881) y 4 -xx

“Puck” (1887). Al comenzar la última década de ese siglo, los rudimentos de la historieta ya debían de ser familiares a muchos de los caricaturistas y dibujantes de la prensa norteamericana. Aunque no fuera la primera historieta ni siquiera en su país, Hogan’s Alley (1895) ha pasado a la historia como el inicio del medio, beneficiada en gran medida por situarse en el centro de la pugna por las ventas entre el “New York World” de Joseph Pulitzer y el “New York Journal” de William Randolph Hearst. Ambos diarios utilizaban los suplementos dominicales y la impresión en color para atraer nuevos lectores a sus periódicos y la tradición europea de las narraciones gráficas acompañadas de leyendas parecía ideal para seducir a los ciudadanos con problemas de lectura. En estas circunstancias, Richard F. Outcault creó la serie Hogan’s Alley, protagonizada por el destructivo Yellow Kid y su banda de amigos. La serie sigue la tradición decimonónica de las publicaciones satíricas ilustradas y refleja la miserable cotidianeidad de los barrios de inmigrantes. En 1896 Hogan’s Alley llegó a ser la sensación de los lectores, especialmente el personaje de Yellow Kid, por lo que Pulitzer respondió promocionándolo con anuncios en el periódico, en los billares y en carteles expuestos en los vagones de los tranvías. Con el tiempo, Yellow Kid siguió ganando espacio dentro del periódico, ganó calidad en el color, se elaboraron juegos y otros gadgets y hasta se hizo un musical. De hecho, el personaje alcanzó tal popularidad que Hearst y Pulitzer se disputaron los servicios de Outcault. En 1896, Hearst fichó a Outcault para sus publicaciones y el autor trasladó su personaje a las páginas del diario “New York Journal”. Pero Pulitzer no asumió su partida y durante algo más de dos años las dos publicaciones ofrecieron dos versiones de la misma serie, una realizada por George Luk para el “New York World” titulada Hogan’s Alley, y la del propio Outcault para el “New York Journal” con el título de Mc Fadden’s Row and Flats. Este enfrentamiento advirtió a otros diarios el camino a seguir para aumentar las ventas de los periódicos y empezaron a insertar historietas protagonizadas por personajes fijos, como The Katzenjammer Kids (1897) de Rudolph Dirks y Happy Hooligan (1899) de F.B. Opper. Así, a principios del siglo XX, la página dominical de historietas se había vuelto imprescindible en toda publicación periódica que aspirase a ser competitiva.

2. Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica y su apogeo industrial

A pesar de la dificultad que supone reconstruir la cultura audiovisual previa al siglo XX, hay testimonios que demuestran cómo se prodigaron las sesiones públicas de linterna mágica, un medio audiovisual basado en la proyección de imágenes y uso sincrónico de sonidos que alcanzó entre los siglos XVII y XIX una significativa trascendencia cultural. Prueba de la emergencia pública del dispositivo -que de forma genérica se denominó ‘linterna mágica’- es la presencia del término en el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española (DRAE), ya en 1734:

Machina catóptrico-dióptrica, dispuesta no sólo para la diversión de la gente, sino también para mostrar la excelencia del arte. Reducese a una caja de hoja de lata o de otro cualquier metal, donde está oculta una luz delante de un espejo cóncavo, enfrente del cual hay un cañón con dos lentes convexas, y pasando por ellas la luz forma un círculo lúcido en una pared blanca hacia donde se dirige. Introdúcense entre la luz y las lentes unas figuras muy pequeñas, pintadas en vidrio o calco con colores transparentes, y se ven representadas con toda perfección en la pared, sin perder la viveza de los colores, y en mucho mayor tamaño, aumentándole o disminuyéndole lo que se quiere, con acortar o alargar el cañón (DRAE, 1734: 413-414).

En los primeros tres cuartos del siglo XIX, la linterna mágica se institucionalizó como medio de comunicación, y tras su industrialización y comercialización en serie, acaecida en el último cuarto del siglo XIX, las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica se acabaron consolidando como un medio sumamente versátil, que ocupó todos los ámbitos sociales, tal como se refleja en el comentario del constructor de óptica británico Charles A. Parker:

Hay pocos instrumentos de naturaleza científica calculados para entretener e instruir mejor que la linterna óptica... Puede decirse que mientras otros instrumentos, como el microscopio o el telescopio, no atraen sino al ojo educado, los efectos de la linterna son de tal naturaleza que se pueden apreciar y entender por un gran número de personas al mismo tiempo (PARKER, C.A., 1890: 19).

Según la lista de fabricantes y comerciantes de linterna mágica activos en Gran Bretaña durante el siglo XIX existieron en aquel país hasta un total de 112 fabricantes o comerciantes, la mayoría de ellos activos en los últimos treinta años del siglo XIX, y entre los que cabe citar a Acher & Sons, Newton & Co., Perken, Son & Rayment, Riley Brothers, Theobald & Co. o W. Wasson & Son (CROMPTON, D., HENRY, D., HERBERT, S., 1990). En el resto de los países europeos aún no se han confeccionado listas de fabricantes tan exhaustivas. En Francia, a partir de datos obtenidos en *L'Annuaire du commerce de París*, entre 1800 y 1900, es posible citar más de una veintena, entre los que destacaban las famosas casas de Louis Aubert, la saga Lapierre -Auguste y Édouard Virgile-, Alfred Molteni, Elie Xavier Mazo o Jules Duboscq (MANNONI, L., 1994). En Alemania, Gebrüder Bing, Georg Carette, Max Dannhorn, Johann Falk, Carl Müller, Ernst Plank y Jean Schoenner fueron las casas fabricantes más importantes (HRABALEK, E., 1985).

El apogeo industrial que demuestra esta relación de casas fabricantes corresponde al final de un proceso de simplificación y mejora técnica, llevado a cabo en un contexto de mercado muy heterogéneo y competitivo, sujeto a una demanda diversificada. De esta manera, el interesado en adquirir un modelo de linterna mágica podía escoger entre una amplia gama de productos comerciales. Cuatro años antes de realizar y producir algunos films pioneros del cine británico, Charles Goodwin Norton (GOODWIN, C., 1893) elaboró una lista de destinos que puede ser ilustrativa del amplio espectro de aplicaciones conquistadas por la linterna como medio:

- 1) Divertir a los amigos en casa, al mostrar cristales de fabricación casera.
- 2) Ilustrar una lectura de naturaleza puramente científica, donde deben usarse únicamente vistas planas.
- 3) La linterna va a estar siempre en el mismo sitio, por ejemplo, una institución pública, pudiendo ser usada para cualquiera de sus muchas actividades.
- 4) La linterna formará parte de un entretenimiento que se ofrecerá en varios sitios, de cuyas características el operador no tiene conocimiento previo.
- 5) Toda la diversión depende del conferenciante, la linterna y el operador.

Teniendo en cuenta estos cinco usos, el propio autor aconsejaba que, para los tres primeros casos, era suficiente contar con una linterna sencilla de aficionado, mientras que en los dos últimos sería necesario el concurso de un sistema más caro y resistente, denominado en algunas ocasiones por los fabricantes 'linterna de proyección', que incluso podían formar sistemas compuestos por varias linternas integradas, situadas una sobre otra. Cualquiera que fuera la elección, nunca se perdía la posibilidad de la sustitución de cristales y, por tanto, de facilitar una transición eficaz de imágenes frente el espectador, en definitiva, la condición necesaria para poder relatar historias con cierta complejidad.

De esta manera, lo que empezó siendo un mecanismo producto de artesanos o del propio linternista, acabó alumbrando una actividad industrial enormemente fértil dirigida a dos sectores bien definidos: el doméstico, que suministraba al mercado aficionado e infantil, y el profesional, que apostaba por productos y servicios dirigidos a instituciones y espectáculos públicos. Una industria que trascendía la mera construcción de aparatos, pues habitualmente, los fabricantes vendían en el interior de cajas lujosamente decoradas, no sólo la linterna mágica, sino también accesorios, un cierto número de colecciones de transparencias, elaboradas por la propia casa, y pequeñas publicaciones o catálogos, que incluían desde instrucciones de uso a lecturas para acompañar las proyecciones. Incluso se editaron publicaciones que revelaban trucos y secretos de los grandes proyccionistas, para los aficionados deseosos de deleitar a sus invitados en las sesiones privadas, como por ejemplo, *The Magic Lantern: Its Construction and Management, an Illustrated Manual Showing How To Make a Magic Lantern and How To Produce Many Beautiful and Startling Effects*, editada por Lock & Co., en 1888.

La casa alemana Gebrüder Bing (G.B.N.), por ejemplo, ofrecía con sus modelos infantiles, y en cinco idiomas, los siguientes consejos prácticos que aparecían en las instrucciones que acompañaban a sus linternas mágicas:

Colocar la linterna sobre una mesa, a una distancia de 1 m. o 1.50 m. de una pared muy blanca, o de una tela o papel bien estirados; enciéndase la mecha, iguálase bien y levántese lo más posible, pero sin producir humo. Poner

la lámpara en su sitio, cuidando que la llave quede de lado, de manera que se pueda regular la llama desde fuera. Introducir las vistas al revés en la abertura practicada al efecto, o portavistas, y enfocar hasta que la proyección sea bien visible. Cuanto menor sea la distancia a la pared, tanto menores serán las proyecciones, pero lo que pierden en tamaño lo ganarán en claridad y detalle; lo contrario ocurre cuando la distancia aumenta, y el efecto obtenido es en ambos casos proporcional a la oscuridad que reina en la habitación.

Del mercado generado en torno a la linterna mágica, conviene profundizar en la edición de catálogos de venta. Los catálogos o materiales impresos que describen los equipos y las transparencias ofrecidos por fabricantes y proveedores se encuentran entre las fuentes más importantes para el estudio de la historia de la linterna mágica. En general, las linternas aparecen ya inventariadas en los catálogos de los fabricantes de instrumentos ópticos del siglo XVIII. A partir del segundo cuarto del siglo XIX, Philip Carpenter transformó el negocio de la linterna mágica en una actividad industrial organizada, sobre todo gracias a la producción múltiple de vistas mediante la utilización de láminas de cobre. Hacia 1850 otras firmas como Horne & Thornwaite o Negretti & Zambra publicaron pequeños folletos donde se catalogaban sus suministros de linterna mágica. A finales de la década de los setenta del siglo XIX los proveedores y fabricantes al por menor eran conscientes de la necesidad de publicar un catálogo que sus clientes pudieran obtener por correo a cambio de una módica cantidad. Por aquellas fechas los empresarios británicos J. Valentine y G. W. Wilson presumían de un catálogo compuesto por más de 3000 temas ilustrados y 2000 fotográficos, respectivamente. Con la rápida expansión del sistema de alquiler de placas y de linternas mágicas durante la década de los ochenta del siglo XIX, no tardaron en verse eclipsados aquellos catálogos de modesta extensión. El catálogo de la firma Hughes correspondiente al año 1882, por ejemplo, constaba de 176 páginas generosamente ilustradas, de las que 130 estaban dedicadas a las placas de linterna mágica.

Los catálogos publicados en los últimos años del siglo XIX por proveedores como Newton, Woods o el denominado "Ejército de la Iglesia" ("Church Army") eran obras monumentales de dimensiones enciclopédicas que siguieron empleándose hasta bien entrado el siglo XX. Por ejemplo, las últimas ediciones de la firma británica Newton & Co. llegaron a superar las 1.200 páginas –en dos volúmenes– y a inventariar entre 100.000 y 200.000 transparencias. El usuario de Newton & Co. se servía de un índice recortado para localizar las principales secciones: imágenes sacras, moralizantes, de arte, de literatura, de ciencias, sobre el estudio de la naturaleza, de geografía, de historia o de industria. Los contenidos no eran tan austeros como pudiera pensarse a partir de estas clasificaciones, por ejemplo, en el capítulo dedicado a la literatura se incluían imágenes de entretenimiento y relatos cómicos infantiles, así como vistas disolventes y transparencias con efectos especiales (CRANGLE, R., HERBERT, S., ROBINSON, D, 2001).

3. El arte secuencial en la linterna mágica y el cómic de los orígenes

La linterna mágica no fue el único artefacto mediático que gozó de relevancia cultural antes de la llegada del siglo XX. La cámara oscura, el fenaquistiscopio, el visor estereoscópico, el zoótropo, el praxinoscopio, el taumatropo, el fonógrafo, el kinetoscopio, los mundonuevos y polioramas, los panoramas o los dioramas son términos que remiten sólo a una pequeña muestra de artefactos mediáticos de naturaleza audio-visual que como la linterna mágica desarrollaron sus potencialidades comunicativas, al ser capaces de sostener prósperas industrias de equipos y satisfacer una variada demanda de prácticas de consumo, a partir del desarrollo de sistemas expresivos y simbólicos llenos de sentido.

No obstante, los mensajes mediáticos posibles al combinar las placas de linterna mágica en el contexto de las sesiones de linterna mágica destacan sobremanera por su potencial naturaleza dinámica y secuencial (FRUTOS, F.J., 2007). De hecho, las imágenes ofrecidas en las sesiones provocaron descripciones tan elocuentes como la que a continuación se transcribe, y que puede servir para ilustrar su compleja naturaleza expresiva. En 1847, el *Semanario Pintoresco Español*, bajo el título *La función de sombras fantásticas. Exposición simultánea de algunos cuadros disolventes y de disolución* -firmado por M.Z. Cazorro-, recogía la descripción de una función de linterna mágica en la que aparecía 'pintado' en la pantalla:

Un cuadro, que por lo corrido de las tintas, lo confuso de los colores y poco determinado de los perfiles no pudimos conocer lo que era. En aquel caos de luces, sombras y colores no aparecía bosquejo alguno de la figura completa. Pero poco a poco [...] los perfiles y contornos se marcaron y el cuadro apareció con una tensión de luz maravillosa. Era el precioso paisaje de una tierra virgen y privilegiada. [...] El paraíso terrenal: Adán y Eva, tales como les pintan las Escrituras, estaban en primer término al pie de un corpulento manzano, cuyo vedado y abundante fruto contemplaban con ansia. Por su atezado tronco se deslizaba en una espiral rampante el escamoso cuerpo de una verdosa serpiente. Por un particular mecanismo las figuras cuyo reflejo se pintaba en la pantalla, eran susceptibles de movimiento. La serpiente trepó hasta alcanzar la manzana con que brindó a la mujer. De pronto el cielo azul del fondo del cuadro comenzó a oscurecerse. Apareció en último término el Ángel vengador en cuyas manos brilló un momento la espada de fuego, y las tintas principiaron a desvanecerse y a confundirse los perfiles (RIEGO, B., 1998: 88-89).

A partir de 1880 la producción cada vez más abundante de linternas y transparencias litográficas de bajo precio constituyó un factor adicional que convirtió a las linternas en artefactos asequibles para el ocio familiar y aumentó su demanda para el ámbito doméstico. Las transparencias domésticas para linterna mágica vendidas a partir de la segunda mitad del siglo XIX ilustraban con idéntica complejidad narrativa que la escena citada por Cazurro todo tipo de temas documentales –monumentos o viajes–, educativos –fábulas, obras de autores famosos, mitología o reproducciones de obras de arte–, religiosos o alegóricos, cuentos populares e infantiles, historias cómicas, series de personajes grotescos o acontecimientos de actualidad. La fuente de inspiración para las placas de linterna mágica a menudo partió de la ilustración impresa, un medio que se estaba desarrollando paralelamente a la linterna mágica y con la que tenía muchos puntos en común. De hecho, los medios impresos -desde la tarjeta postal hasta la caricatura, pasando por el grabado periodístico y la tira cómica-, contaban con la misma audiencia -urbana, industrial y alfabetizada- que disfrutaba de la linterna mágica. Un público de todas las edades que se congregaba en el salón para proyectar sesiones domésticas de linterna mágica (Imagen N° 1), para hojear las publicaciones ilustradas o para escuchar la lectura en voz alta de la literatura popular por entregas (Imagen N° 2).



Imagen N° 1: Proyección doméstica de linterna mágica. J. Cuevas. La linterna mágica (1890).



Imagen N° 2: Familia leyendo en el salón. "Philipon's Papier Peint Comique" (1860-1870).

A la vista de todos estos paralelismos, se entiende perfectamente que ilustradores de la talla de James Gillray, John Tenniel, Wilhelm Busch o Gustave Doré prestaran sus imágenes para que fueran proyectadas en las pantallas. Hay noticias de que el francés Henri Robin, el 17 de julio de 1863, pidió permiso al editor francés Louis Hachette para reproducir los grabados realizados por Doré para *L'enfer de Dante*. El linternista quería ofrecer unas fantasmagorías en su sala, empleando para ello los motivos incluidos en aquella publicación. No se sabe cuál fue la respuesta de Hachette, pero sí se conoce la autorización concedida a finales de siglo por su colega Alfred Mame para utilizar imágenes de *La sainte Bible*, ilustrada también por Doré y editada en 1866, en una colección de cristales de la firma francesa Mazo.

Durante la época dorada de la caricatura inglesa, James Gillray plasmó el motivo de la linterna mágica en su ilustración titulada en *The reception of the Diplomatique and his suite, at the court of Pekin (1792)*, donde a la linterna se le asigna el modesto papel de ser un presente ofrecido al Emperador de la China (Imagen N° 3).



Imagen N° 3: James Gillray. *The reception of the Diplomatique and his suite, at the court of Pekin (1792)*.

Un contemporáneo de Gillray menos destacado que él, George Moutard Woodward, retrató la linterna al menos en dos ocasiones (ROBINSON, D., 1993): en su ilustración para la portada de *Cupid's Magic Lanthorn* (1800) y en su grabado *The Kentish Hop Merchant and the Lecturer on Optics* (1805), donde se ridiculiza a los rústicos del condado de Kent mediante un juego de palabras entre los términos ingleses *optics* ('óptica') y *hop sticks* (en referencia a la guía por la que trepa la planta del lúpulo y por ende a la propia planta) (Imágenes N° 4 y 5).



Imágenes N° 4 y 5: George Moutard Woodward: *Cupid's Magic Lanthorn* (1800) y *The Kentish Hop Merchant and the Lecturer on Optics* (1805).

De entre el puñado de restantes caricaturas inglesas en las que aparece la linterna mágica, una de las más llamativas es la viñeta anónima de 1820 que lleva por título *Advine from the other World – or a peep in the Magic Lanthorn*, donde se subraya el aspecto visionario de la linterna. En esta ilustración el fantasma de William Pitt se le aparece a Jorge IV y le amonesta por su vida disipada y por el descuido de sus deberes mostrándole una serie de impactantes imágenes de caos y destrucción que una linterna proyecta sobre una pantalla (Imagen N° 6).

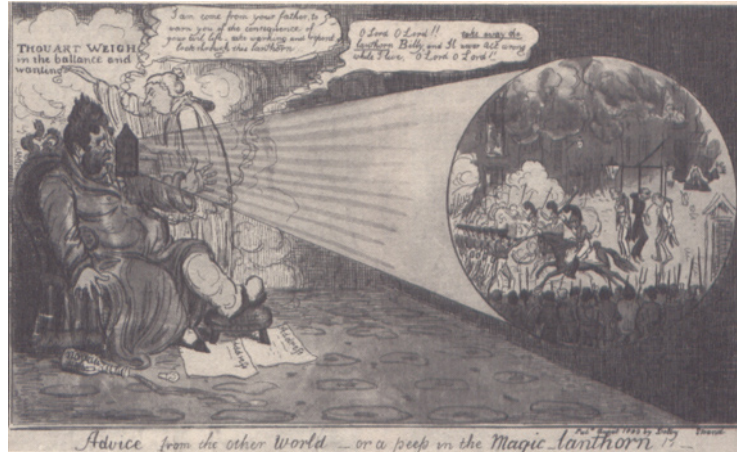


Imagen N° 6: Anónimo. *Advine from the other World – or a peep in the Magic Lanthorn* (1820).

Por su parte, la más famosa publicación británica en el género político-burlesco, la revista *Punch*, publicó en sus páginas de enero de 1886, firmada por Edward Linley Sambourne, *The Gladstone New Year Card Trick, or One up his Sleeve*, que muestra al venerable estadista victoriano en posesión de una flamante linterna: se aprecian también una generosa colección de cristales y un baúl de viaje identificado con la inscripción: 'Vistas disolventes mágicas' (Imagen N° 7).



Imagen N° 7: Edward Linley Sambourne. *The Gladstone New Year Card Trick, or One up his Sleeve* (1886).

Para finalizar con este breve repaso al territorio común -y todavía por investigar- que ofreció el arte secuencial de las imágenes proyectadas mediante linterna mágica y el cómic de los orígenes, sólo algunos casos más de dicha proximidad temática y formal. Una conjunto de imágenes que en esta ocasión van a ir apareciendo organizadas en función de la tipología de placas de linterna mágica según su formato (FRUTOS, F.J., 2007). Por ejemplo, las placas de linterna mágica con formato rectangular, que al tener el lado horizontal mucho mayor que el vertical albergaban varias imágenes registradas a lo largo de un vidrio rectangular (Imagen N° 9).

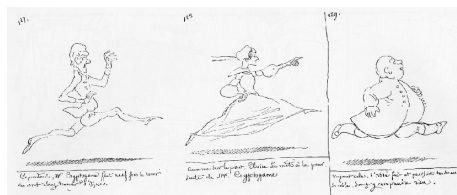


Imagen N° 8: Rodolphe Töpffer. M. Cryptogame (1844).



Imagen N° 9: Placa de linterna mágica de formato rectangular cuyos personajes tienen el mismo dinamismo que las figuras dibujadas por Töpffer en la imagen N° 8.

O las placas de linterna mágica con formato circular, que tenían sus imágenes registradas sobre el perímetro de un disco de cristal (Imagen N° 12).

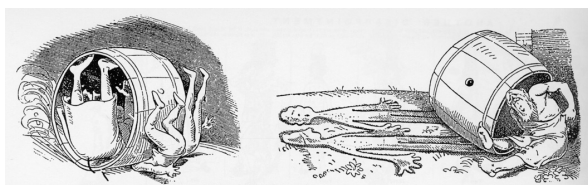


Imagen N° 10: Wilhelm Busch. Diogenes und die bösen Buben von Korinth (1862).

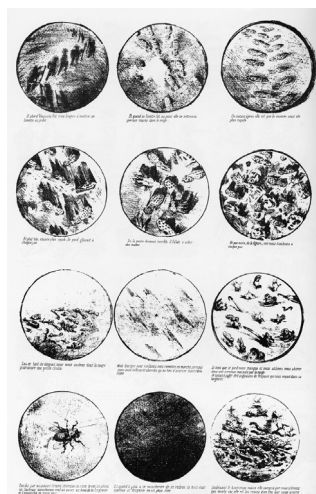


Imagen N° 11: Gustave Doré. Dés-agréments d'un voyage d'agrément (1851).



Imagen N° 12: Placa de linterna mágica cuyo formato circular recuerdan la disposición formal de la página de Doré (Imagen N° 11) y con el famoso motivo de Diógenes y su barril (Imagen N° 10).

También las placas de linterna mágica con formato lineal, que mostraban dos o más instantes concretos de una acción -a partir de una o varias láminas de vidrio y/o de dispositivos metálicos de obturación que se desplazan de forma longitudinal con respecto al objetivo de la linterna mágica-, suministraban al público de la época un arte secuencial similar al que podían obtener sobre cualquier medio impreso (Imágenes N° 14 y 15; 17, 18 y 19).

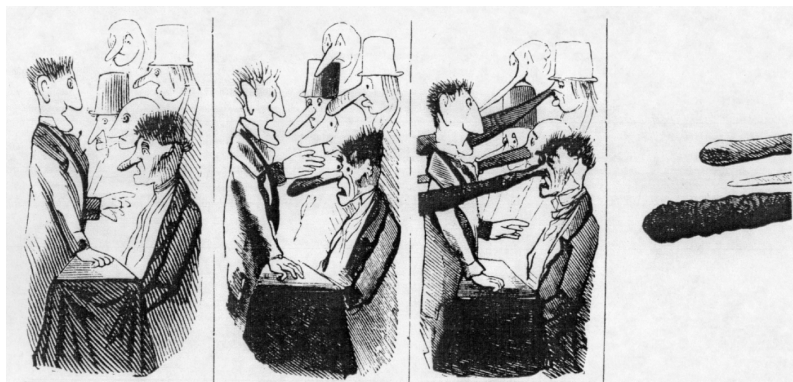


Imagen N° 13: Nadar. La vie publique et privée de Monsieur Réac (1849).



Imágenes N° 14 y 15: Placa de linterna mágica con formato lineal, que al igual que la ilustración de Nadar de la imagen N° 13 tiene a la nariz como el motivo narrativo central.

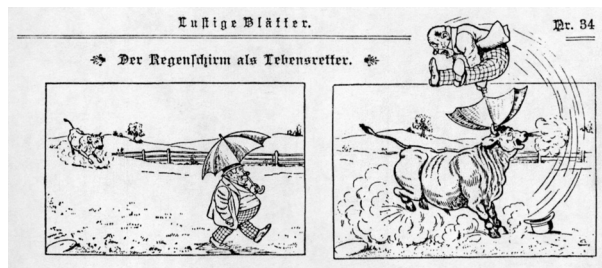
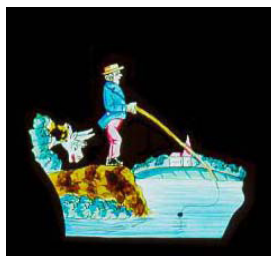
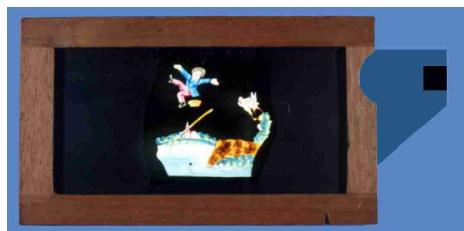


Imagen N° 16: Lustige Blätter (August). Der Regenschirm als Lebensretter (1891).



Imágenes N° 17, 18 y 19: Placa de linterna mágica de formato lineal con idéntico tema al dibujo de Lustige Blätter de la imagen N° 16.

De uso generalizado a partir de 1830, las placas de linterna mágica con formato estándar tienen exclusivamente un motivo aislado registrado por cada placa. Una placa que siempre formaba parte de series que podían ser proyectadas sobre una pantalla de modo secuencial mediante procedimientos mecánicos -con un sistema simple de proyección, (Imagen N° 20)-, o mediante procedimientos lumínicos -con un sistema compuesto de proyección (Imagen N° 21)-. Así, a partir de un simple cambio sin transición visual, o de un fundido encadenado, era posible alternar dos o más motivos diferentes de una secuencia, fuera del tema que fuera (Imágenes N° 22 y 23; 24 y 25; 27, 28, 29 y 30).



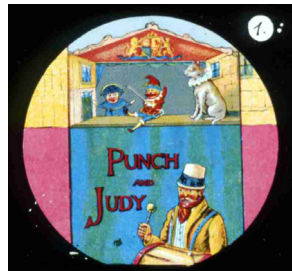
Imagen N° 20: Chasis mecánicos para permitir que una linterna mágica con un sistema simple de proyección pudiera narrar historias de forma secuencial.



Imagen N° 21: Linterna mágica triple que mediante procedimientos lumínicos permitía la proyección dinámica y secuencial en la pantalla.



Imágenes N° 22 y 23: Dos placas de formato estándar inspiradas en los dibujos originales de John Tenniel para la primera edición de Alice in Wonderland (1865), de Lewis Carroll (primera y última de una serie de placas de veinticuatro unidades).



Imágenes N° 24 y 25: Dos placas de formato estándar pertenecientes a una serie inspirada en el célebre personaje Punch (primera y última de una serie de placas de doce unidades).

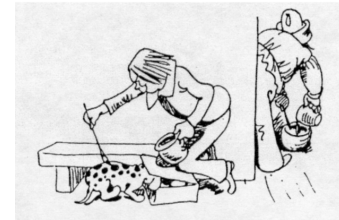
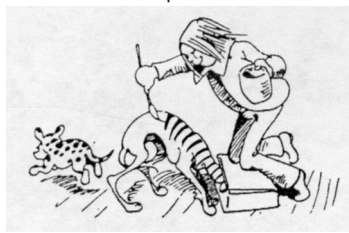
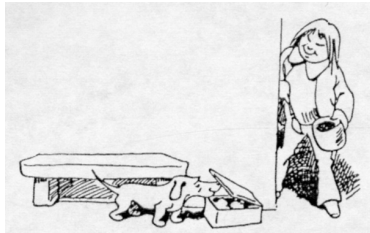
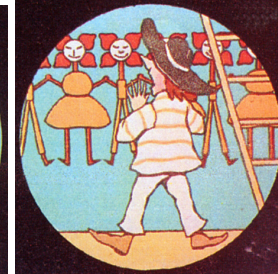
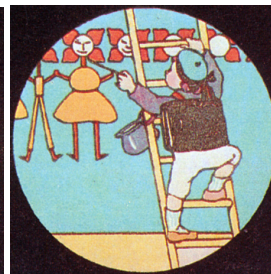


Imagen N° 26: Tira cómica original de Wilhelm Busch Maler Klecksel (1884).



Imágenes N° 27, 28, 29 y 30: Cuatro placas de formato estándar inspiradas en la tira cómica original de Wilhelm Busch Maler Klecksel (1884) (Imagen N° 26).

Las placas de linterna mágica con formato cíclico permitían el deslizamiento de imágenes en torno a la óptica del sistema de proyección mediante uno o varios discos de cristal montados en soportes de madera o metal. Las placas con formato cíclico solían tener el eje de traslación localizado en el centro de la escena y representaban escenas que implicaban un movimiento rotatorio, como por ejemplo, la de un equilibrista en pleno ejercicio (Imágenes N° 35, 36, 37 y 38).

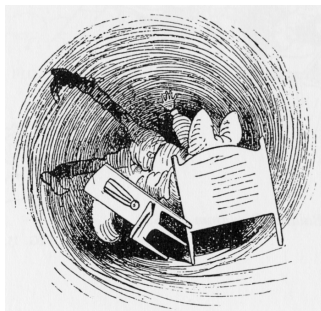
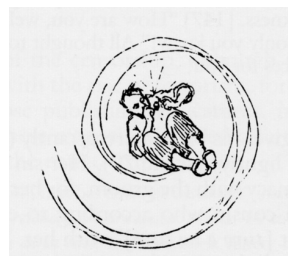
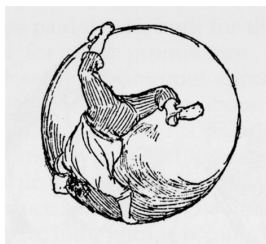
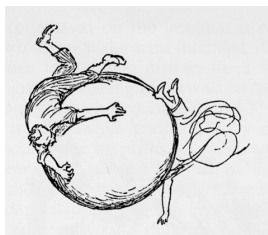
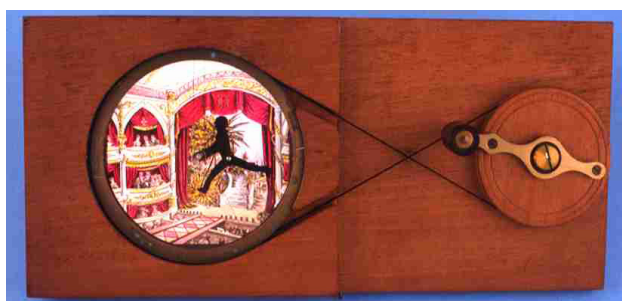
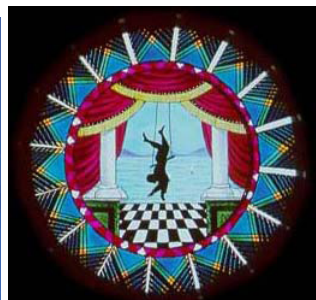


Imagen N° 31: Wilhelm Busch. Ein Abenteuer in der Neujahrsnacht (1863)



Imágenes N° 32, 33 y 34: Tres viñetas de Apeles Mestres pertenecientes a la historieta Del cielo a la tierra (1891).



Imágenes N° 35, 36, 37 y 38: Dos placas de linterna mágica con formato cíclico que conseguían los efectos dinámicos que buscaban representar las viñetas de autores como Busch (Imagen N° 31) o Mestres (Imágenes N° 32, 33 y 34).

Bibliografía

- BLACKBEARD, W., WILLIAMS, M. (eds.). *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1977.
- COUPERIE, P., HORN, M. *A History of the Comic Strip*. Nueva York: Crown, 1971.
- CRANGLE, R., HERBERT, S., ROBINSON, D. *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London: The Magic Lantern Society, 2001.
- CROMPTON, D., HENRY, D., HERBERT, S. *Magic Images: The Art of Hand-Painted and Photographic Lantern Slides*. London: The Magic Lantern Society, 1990.
- EISNER, W. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma, 1996.
- FRUTOS, F.J. *Las placas de la linterna mágica y su organización taxonómica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- GOODWIN, C. "The Rival Merits of Single and Double Lanterns". *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, 4, 54, (1893): 7-12.
- HARVEY, R.C. *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- HORN, M. (ed.). *The World Encyclopedia of Comics*. Philadelphia: Chelsea House, 1999.
- HRABALEK, E. *Lanterna Magica*. Munich: Keyser, 1985.
- INGE, T. *Concise Histories of American Popular Culture*. Connecticut: Greenwood Press, 1982.
- JIMÉNEZ, J. "El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios". *Ámbitos*, 15 (2006): 121-209.
- KUNZLE, D. *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet From 1450 To 1845*. Los Angeles: University of California, 1973.
- MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris, Nathan, 1994.
- PARKER, C.A. "The Triunial optical lantern: How to make it". *Work. An Illustrated Magazine of Practice and Theory*, 2, 83, (1890): 18-30.
- RIEGO, B. *La construcción social de la realidad a través de la imagen en la España isabelina*. Santander: Tesis Doctoral de la Universidad de Cantabria, 1998.
- ROBINSON, D. *The Lantern Image, Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*. London: The Magic Lantern Society, 1993.