

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**Imagen corporativa de las editoriales canarias
en el diseño del libro.
Colecciones y series (1980-1999).
Análisis crítico y síntesis de propuestas.**

Autor: Torres Franquis, Francisco Javier

Director: Jaime Hernández Vera

Departamento de Dibujo, Diseño y Estética

TESIS DOCTORAL

la imagen corporativa de las editoriales canarias en el diseño del libro

Colecciones y Series (1980-1999)
Análisis Crítico y
Síntesis de Propuestas.

DOCTORANDO

Francisco Javier Torres Franquis



Departamento de Dibujo, Diseño y Estética
Universidad de La Laguna

TESIS DOCTORAL

**la imagen corporativa
de las editoriales canarias
en el diseño del libro**

Colecciones y Series (1980-1999)
Análisis Crítico y
Síntesis de Propuestas.

(TOMO I)

DOCTORANDO

Ldo. Francisco Javier Torres Franquis

DIRECTOR

Catedrático D. Jaime Hernández Vera



Departamento de Dibujo, Diseño y Estética
Universidad de La Laguna, 2002

*a Mara, Adrián y Amanda
por el tiempo robado.*

Agradecimientos

En primer lugar, deseo expresar mi más sincera gratitud al director de esta tesis, Dr. Jaime Hernández Vera, sin cuyo constante apoyo y acertadas observaciones este trabajo jamás hubiera sido posible. Gracias Jaime, por haber dirigido este trabajo más allá de lo estrictamente académico, gracias profesor y amigo.

Debo agradecer, por otra parte, la colaboración que, tan amablemente, prestaron los responsables de las distintas editoriales encuestadas, quienes ofrecieron una valiosísima información, de primera mano, sobre la edición que se hace en Canarias y, en ocasiones, facilitaron ejemplares de las colecciones y series para su estudio. Gracias, especialmente, a Cándido Hernández, Marco Antonio Temes, Alberto Cañete, Marialo, Juan Manuel Castañeda y a Luis Palmero.

También resultó inestimable las facilidades dadas por la Dtra. Territorial de Cultura, Dña. M^a Jesús de Armas Fera, Eloisa Bacallado y el resto del personal de la Sección de Libros Canarios de la Biblioteca Casa de La Cultura de Santa Cruz de Tenerife, para la consulta y diapositivado del material bibliográfico que conforma el apéndice de este trabajo.

índice

INTRODUCCIÓN	12
1. LAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN. ANTECEDENTES	16
2. ÁMBITO GEOGRÁFICO Y ACOTACIÓN TEMPORAL DE LA TESIS	19
3. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS	20
4. CONCLUSIONES	23

(PARTE I)

CAPÍTULO I. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS SISTEMAS DE ESCRITURA

Introducción	34
1. LA ESCRITURA CUNEIFORME	38
2. LA ESCRITURA GERoglÍFICA	40
3. LAS ESCRITURAS MEDITERRÁNEAS ANTIGUAS	42
3.1. LA ESCRITURA CRETENSE	42
3.2. LA ESCRITURA CHIPRIOTA	43
3.3. LA ESCRITURA HITITA	44
3.4. LAS ESCRITURAS LIBIAS	44
4. LAS ESCRITURAS PRECOLOMBINAS	45
4.1. LA ESCRITURA MAYA	45

4.2. LA ESCRITURA AZTECA	46
4.3. LA ESCRITURA INCA	47
5. LAS ESCRITURAS DEL LEJANO ORIENTE	48
5.1. LA ESCRITURA CHINA	48
5.2. LA ESCRITURA COREANA	49
5.3. LA ESCRITURA JAPONESA	49
6. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS	50
6.1. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS DEL NORTE	51
6.1.1. La escritura fenicia	51
6.1.2. La escritura aramea	52
6.1.3. La escritura hebrea	52
6.1.4. La escritura siríaca	53
6.1.5. La escritura árabe	53
6.2. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS DEL SUR	54
6.3. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS EN ASIA CENTRAL	55
6.3.1. La escritura sogdiana	55
6.3.2. La escritura uigur	55
7. LAS ESCRITURAS INDIAS	56
8. LAS ESCRITURAS DEL CICLO GRIEGO Y EUROPEAS	57
8.1. EL ALFABETO GRIEGO	57
8.2. EL ALFABETO LATINO	59
8.3. LOS ALFABETOS COPTO, ARMENIO Y GEORGIANO	60
8.4. LAS ESCRITURAS ESLAVAS	61
8.5. LAS ESCRITURAS RÚNICAS	62
8.6. LA ESCRITURA OGHAM	62

CAPÍTULO II. MATERIAS ESCRITORIAS

Introducción	65
1. LA PIEDRA	65
2. LA ARCILLA	66
3. EL HUESO	67
4. LA MADERA	68
5. LOS METALES	69
6. LOS TEXTILES	69
7. EL PAPIRO	70
8. EL PERGAMINO	71
9. EL PAPEL	72
9.1. <i>EL PAPEL EN EUROPA</i>	73
9.2. <i>EL PAPEL EN EL SIGLO XX</i>	75

CAPÍTULO III. EL LIBRO ANTIGUO

Introducción	83
1. EL LIBRO EN LA GRECIA HELENÍSTICA	83
2. EL LIBRO EN LA ÉPOCA GRECORROMANA	84
3. EL LIBRO EN LA ALTA EDAD MEDIA	86
4. EL LIBRO EN LA BAJA EDAD MEDIA	88

CAPÍTULO IV. LA IMPRENTA, IMPRESORES Y DIFUSIÓN DEL LIBRO

Introducción	91
1. ANTECEDENTES DE LA IMPRENTA	92
2. EL INVENTO DE GUTENBERG	95
3. DIFUSIÓN DE LA IMPRENTA. LOS INCUNABLES	98

4. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVI	100
4.1. ALDO MANUCIO	101
4.2. OTROS IMPRESORES ITALIANOS	103
4.3. ALEMANIA. LA REFORMA	103
4.4. FRANCIA	104
4.5. SUIZA	105
4.6. INGLATERRA	106
4.7. LOS PAÍSES BAJOS	107
5. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVII	108
5.1. LOS ELZEVIR	109
5.2. OTROS IMPRESORES HOLANDESES	110
5.3. FRANCIA	111
5.4. ALEMANIA	112
5.5. INGLATERRA	113
5.6. ITALIA	113
6. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVIII	114
6.1. FRANCIA	115
6.2. INGLATERRA	117
6.3. ITALIA	119
6.4. HOLANDA	120
6.5. ALEMANIA	120
7. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XIX	121
7.1. INGLATERRA	124
7.2. ALEMANIA	126
7.3. FRANCIA	126
8. EL DISEÑO GRÁFICO Y EDITORIAL EN EUROPA. SIGLO XX	127

8.1. ALEMANIA	128
8.2. LA UNIÓN SOVIÉTICA	130
8.3. FRANCIA	131
8.4. INGLATERRA	132
8.5. SUIZA	134
8.6. ITALIA	135
9. LA IMPRENTA, IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. ESPAÑA	137
9.1. ORÍGENES DE LA IMPRENTA EN ESPAÑA	137
9.2. EL SIGLO XVI	138
9.3. EL SIGLO XVII	141
9.4. EL SIGLO XVIII	146
9.5. EL SIGLO XIX	151

CAPÍTULO V. EL SECTOR EDITORIAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

Introducción	158
1. VISIÓN GENERAL DE LA PRODUCCIÓN EDITORIAL	160
1.1. CONSIDERACIONES TECNOLÓGICAS	166
2. LA EDICIÓN ANTES DE LA GUERRA CIVIL	167
2.1. LA EDICIÓN EN MADRID	169
2.2. LA EDICIÓN EN BARCELONA	174
3. LA EDICIÓN DURANTE LA GUERRA CIVIL	179
3.1. LA ZONA REPUBLICANA	180
3.2. LA ZONA NACIONALISTA	181
4. LA EDICIÓN DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL	182
4.1. LAS EDITORIALES DE MADRID	183
4.2. LAS EDITORIALES DE BARCELONA	188
4.3. LA EDICIÓN EN OTRAS PROVINCIAS PENINSULARES	194

5. EL LIBRO ILUSTRADO ESPAÑOL DEL SIGLO XX	196
6. BREVE VISIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO EN ESPAÑA	203

CAPÍTULO VI. EL LIBRO ELECTRÓNICO

Introducción	220
1. HIPERTEXTO E HIPERMEDIA	226
1.1. UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA	226
1.2. CONCEPTO DE HIPERTEXTO	228
1.3. CONCEPTO DE HIPERMEDIA	229
1.4. LOS LIBROS ELECTRÓNICOS BASADOS EN HIPERMEDIA Y MULTIMEDIA	232
2. LA EDICIÓN MULTIMEDIA EN ESPAÑA	238
2.1. EDICIÓN EN MICROFICHAS	240
2.2. EDICIÓN ELECTRÓNICA EN CD	241
2.3. EDICIÓN DE AUDIOLIBROS	244
2.4. EDICIÓN DE VIDEOLIBROS	245
3. EL LIBRO ELECTRÓNICO. LOS E-BOOKS	246
3.1. CÓMO FUNCIONA EL LIBRO ELECTRÓNICO	250
4. EL PAPEL ELECTRÓNICO	251
5. BIBLIOTECAS VIRTUALES	255
6. A MODO DE REFLEXIÓN	259

introducción



Hablar hoy del libro impreso, más exactamente del diseño corporativo editorial, inmersos como estamos en el siglo XXI, a comienzos de un nuevo milenio marcado por todo lo que suena a digital e Internet pudiera parecer, al menos en principio, que poco o nada nuevo puede ofrecernos. Sin embargo, no es así, estamos seguros que el libro impreso aún ocupará, por mucho tiempo, un destacado papel como bien cultural de primer orden.

Como si de un ciclo se tratara, la historia se repite y si en sus orígenes los incunables aspiraban a imitar a los códices, ahora los nuevos artilugios para la lectura de e-books hacen cuanto pueden por parecerse lo más posible al libro impreso; los e-ink van incluso más lejos y utilizan auténticas páginas –en blanco– de algo parecido al papel "impresas" en tinta digital.

A pesar del advenimiento de la nueva cultura digital, de lo audiovisual y la multimedia, aún nos encontramos lejos de presenciar la desaparición sobre la faz de la Tierra del "sistema del libro", de lo que McLuhan denominó "la Galaxia Gutenberg". Paradójicamente, a pesar de la aparición y uso masivo de los nuevos soportes digitales, jamás como hasta ahora se ha consumido tanto papel y en un solo año se edita tanto como se editó en los últimos cuatro siglos juntos. Esto parece ser un indicador de que los bits dinámicos y cambiantes de lo audiovisual, los ordenadores y lo digital aún habrán de convivir largo tiempo con los átomos inertes de la letra impresa sobre papel.

Parece claro que tendremos que aprender a utilizar de forma racional y combinada los diversos soportes del conocimiento y de la información a nuestra disposición: libros, periódicos, revistas, televisión, internet, e-books, etc... porque cada uno de ellos desempeña su papel y es necesario que todos coexistan y sobrevivan para hacer posible un futuro con diversidad cultural en el que la libertad de elección y el desarrollo del pensamiento crítico sean posibles.

Han transcurrido algo más de 500 años desde el invento de Gutenberg y el libro —tal y como lo hemos conocido hasta ahora— parece encontrarse en una encrucijada rodeado de numerosas interrogantes acerca de su futuro. ¿Cederá irremediablemente su posición de instrumento cultural por excelencia ante la presión de los nuevos medios? ¿Nos encontramos ante el fin del monopolio exclusivo del libro impreso? o lo que viene a ser lo mismo ¿Estamos ante el fin de la divulgación del conocimiento por medio del texto y de las imágenes impresas? ¿Cual será el aspecto del libro del futuro sea cual fuere su soporte?...

Habrà de transcurrir aún mucho tiempo antes de poder contestar de manera categórica a estas y a otras cuestiones al respecto. En cualquier caso, nuestro trabajo no pretende dar respuestas en este sentido, su objetivo es mucho más modesto y se limita a ofrecer una visión del estado en que se encuentra la edición en Canarias, más exactamente de las características que presenta el diseño de las colecciones y series realizadas en las islas durante las décadas de los años 80 y 90; y la aplicación o no de criterios de Diseño Corporativo Editorial por parte de quienes las editan.

El núcleo principal de este trabajo de investigación se centra en el estudio de las editoriales canarias y de aquellos otros sectores vinculados a la edición, tales como diseñadores, fotomecánicas,

talleres de artes gráficas...; así como en el análisis formal y material de un amplio muestreo de ejemplares pertenecientes a aquellas colecciones y series más relevantes y representativas del tipo de publicación que las editoriales insulares, públicas y privadas, producen, con especial atención a aquellas cuestiones que desde la parcela del diseño editorial permiten proyectar en el público una imagen corporativa editorial efectiva y sin fisuras.

El estudio detallado de más de 300 ejemplares correspondientes a un total de 86 colecciones pertenecientes a una selección de ocho editoriales —cuatro institucionales y cuatro privadas— representativas de las distintas tipologías de agentes editores existentes en el Archipiélago, más otros 200 ejemplares pertenecientes a distintas colecciones de otras treinta editoriales insulares nos ha permitido presentar un diagnóstico con suficientes elementos de juicio de cual ha sido la situación del diseño editorial en Canarias desde los años 80 hasta la actualidad.

Dividiendo el importe de la facturación media nacional anual del sector editorial durante los últimos años, alrededor de unos 325 mil millones de pesetas, entre el número de títulos que se editan por año, unos 50 mil, y multiplicando este resultado por el número de títulos editados sólo en Canarias en los últimos años, cifra que ronda los 400, obtenemos que la producción editorial canaria mueve una cifra cercana a los 2 mil millones de pesetas anuales. Esta cantidad sirve de indicador para estimar la incidencia y repercusión que tanto en lo social como en la economía de las islas tiene este sector, amén de su trascendencia en el plano cultural canario.

1. LAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN. ANTECEDENTES

Por alguna razón que no alcanzo a comprender, durante mi infancia y adolescencia mostré cierta facilidad o si se prefiere predisposición hacia todo lo que tuviera que ver con las actividades artísticas y creativas, las manualidades, el dibujo, etc... Al finalizar mis estudios de enseñanzas medias empezó a interesarme el diseño en sus diferentes facetas. El reciente descubrimiento de esta disciplina, en particular del diseño gráfico, me llevaron a cursar estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, donde me licencié en la especialidad de Grabado y Diseño, cinco años más tarde. Fue precisamente mientras cursaba estos estudios cuando entre en contacto por primera vez con diferentes asignaturas relacionadas específicamente con el diseño del libro y las artes gráficas; y donde descubrí que en el libro como soporte concurren la práctica totalidad de las disciplinas en que podemos subdividir el diseño gráfico: la tipografía, la maquetación y composición, la ilustración, aspectos tecnológicos, etc... Tras finalizar la carrera mi actuación profesional se centró en el mundo de la publicidad como director creativo y aunque en menor medida, también tuve la oportunidad de realizar algunos proyectos dentro del ámbito del diseño editorial: el diseño de varias cubiertas, algunas ilustraciones y el diseño de la colección *Diseños Curriculares y Materiales Curriculares*, una serie de más de veinte títulos editados por la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias. Con mi incorporación, en 1990, como profesor a esta Facultad de Bellas Artes para impartir docencia en diseño inicié los estudios de tercer ciclo donde pude reconstrarme con el diseño del libro en el curso *Diseño Editorial* impartido por el profesor y a la postre director de este trabajo, Dr. Jaime Hernández Vera.

Algunos años después, en 1993, tuve la oportunidad de colaborar junto al director de esta tesis y bajo su dirección, en uno de los proyectos editoriales más ambiciosos de cuantos se habían realizados hasta entonces en Canarias, se trataba de La Gran Enciclopedia Canaria, compuesta por 15 tomos y editada por Ediciones Canarias. Tras concluir mi participación en este proyecto comienzo a considerar la posibilidad de encauzar en esta línea de investigación mi tesis doctoral. A la experiencia en este trabajo editorial se sumarían en años sucesivos mi participación en otros tantos proyectos de investigación con el Dr. Hernández Vera como director y en los que participo en calidad de profesor investigador. Los tres proyectos están orientados hacia una misma línea del diseño editorial, concretamente al Diseño Corporativo Editorial y pueden ser considerados como experiencias pioneras en la edición canaria. Tienen, además, la virtud de haber sido llevados a la práctica y estar siendo aplicados en la actualidad, tanto por la empresa editorial como por la institución para los que se realizaron.

El primero de ellos, entre 1997/1998, fue el *Diseño Corporativo Editorial. Estudio y Propuesta de aplicación en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna*. El proceso y conclusiones de este proyecto se recogieron además en el libro "*Diseño corporativo editorial del Servicio de Publicaciones de la ULL*", editado en 1999 por el propio Servicio dentro de la colección Materiales Didácticos Universitarios y en la serie Bellas Artes.

El segundo proyecto *El Diseño Corporativo Editorial. Identificación Visual de los Libros de Primaria, Secundaria y Bachillerato de la Editorial Afortunadas, S.A.*, se realizó entre los años 1998/2000.

El tercero, *El diseño de Revistas. Las publicaciones Periódicas de Investigación del Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna*, se realizó entre los años 2000/2001 y supuso una

prolongación del primero, haciendo extensivo el diseño corporativo editorial propuesto para el Servicio de Publicaciones de la ULL a las revistas de investigación por él editadas, quedando reguladas y normalizadas bajo un mismo criterio todas sus publicaciones. Actualmente está en prensa un libro donde se recoge todo este proceso y conclusiones.

Durante los últimos nueve años y de manera secuencial, he tenido la oportunidad de desarrollar una actividad investigadora centrada siempre en el ámbito de diseño corporativo editorial y que me ha permitido participar en los que, con toda probabilidad, sean los proyectos editoriales más ambiciosos abordados en Canarias. Este proyecto de tesis, pretende recoger toda esta experiencia acumulada y ofrecerla a la comunidad universitaria en general y muy especialmente a todos aquellos que están interesados en el diseño del libro y cuanto le rodea, tanto estudiantes como profesionales.

Este trabajo se inscribe en la línea investigadora que iniciara en 1987, en el hoy extinto Departamento de Bellas Artes, el Dr. Jaime Hernández Vera con su tesis "*El diseño de edición en Tenerife. Análisis crítico, procesos y técnicas*" del que este trabajo es deudor directo y espera ser una digna continuación de aquél. En nuestra modesta opinión, el interés que la realización de este trabajo de investigación pueda tener para la comunidad universitaria en general y para el Departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Universidad de la Laguna y para la UDI de Diseño, en particular, estriba en su aportación a incrementar el corpus teórico y las vías de investigación sobre este campo del saber, contribuyendo a la consolidación del Diseño dentro de los planes de estudios de esta y otras facultades de Bellas Artes; y desde donde esperamos, en especial todos aquellos que impartimos docencia en esta materia, su pronta consideración como área de conocimiento.

Además, esperamos y deseamos que este modesto trabajo suscite entre la comunidad universitaria el suficiente interés y que sirva de punto de partida para que otros inicien y desarrollen futuras líneas de investigación.

2. ÁMBITO GEOGRÁFICO Y ACOTACIÓN TEMPORAL DE LA TESIS

Abordar un proyecto de esta índole requiere, como cualquier otra investigación y a fin de nos dispersarnos, definir y acotar muy bien cual será el ámbito de nuestro estudio.

Geográficamente nuestro trabajo se enmarca dentro del contexto de la Comunidad Canaria y esto obedece fundamentalmente a dos motivos. El primero, la escasez de estudios relativos a este aspecto de la edición en Canarias. El segundo, al hecho de realizar una investigación cuya temática nos sea socialmente próxima y hacia la que, en la medida de lo posible, podamos revertir los resultados de la misma. A estos se suman también otras cuestiones que tienen que ver con nuestra familiaridad y conocimiento de los sectores implicados: editoriales, diseñadores, imprentas, etc... Por otra parte, la propia metodología utilizada ha supuesto el análisis directo de una muestra representativa de la colecciones y series de distintas editoriales, lo que conllevaba manejar un considerable número de ejemplares, haciendo materialmente inabordable extender el ámbito del análisis a más de una comunidad o abarcando, por ejemplo, la producción a nivel nacional. No obstante, el método de análisis aplicado y los criterios utilizados, por su carácter generalista, son a nuestro modo de ver perfectamente extrapolables a otras regiones, obteniendo,

en caso de llevarse a cabo, una panorámica del diseño corporativo editorial que se hace en nuestro país.

En lo referente a la elección del período estudiado, del año 1980 a 1999, tiene su justificación en el hecho de que la producción editorial canaria anterior a estos años apenas resulta relevante en lo que a colecciones y series se refiere; y es precisamente durante las décadas estudiadas cuando se produce una importante reactivación del sector en las islas debido a diversos factores tales como la adopción de políticas de edición por parte de diversas instituciones públicas, especialmente el Gobierno de Canarias; la consolidación empresarial de algunas editoriales privadas; la incorporación al sector de otras de reciente creación y la renovación tecnológica abordada por las empresas de artes gráficas. También durante estos años —siempre hablando dentro del contexto canario— la figura profesional del diseñador se reconoce definitivamente, al igual que desde los sectores institucionales y empresariales se toma conciencia de lo que supone contar con una adecuada imagen corporativa. Además, el período abarcado nos permite valorar el grado de incidencia que en el diseño del libro canario ha tenido la incorporación de las nuevas tecnologías digitales y el uso que de éstas hacen tanto los profesionales del diseño como los sectores encargados de la producción —imprentas, fotomecánicas...— y los propios autores.

3. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS

El presente trabajo de investigación se articula en torno a cuatro partes bien diferenciadas a la vez que complementarias, mientras que físicamente se presenta en tres volúmenes. El

volumen I que recoge la primera parte; el volumen II, que contiene la segunda y tercera parte; y un tercer volumen que, a modo de apéndice, presenta impreso en blanco y negro las cubiertas y páginas interiores de los ejemplares de las distintas colecciones y series consultadas. También se adjunta un CD-Rom con este material a color en formato PDF para PC y MAC.

La primera parte puede considerarse de carácter compilatorio y a lo largo de sus páginas se ofrece una visión necesariamente resumida de lo que ha sido la historia del libro, desde la aparición y evolución de los distintos sistemas de escritura, pasando por la naturaleza de los distintos soportes utilizados por la humanidad para contener la información, el libro antiguo clásico, el invento de Gutenberg, la difusión de la imprenta y los impresores, hasta hacer una breve referencia de los orígenes del diseño gráfico y editorial europeo, con especial atención a lo acontecido en España. En esta primera parte también le dedicamos un apartado a la producción editorial española durante el siglo XX, para finalizar con lo que ha supuesto la aparición del libro electrónico y los sistemas digitales, sus ventajas e inconvenientes frente al libro impreso, etc... En definitiva, recoge una panorámica integral de la evolución del libro, su pasado, su presente y su incierto futuro.

La segunda parte contiene la esencia de esta tesis en si y puede ser considerada nuestra modesta aportación a la investigación en el diseño editorial. Comienza con un estudio sobre los orígenes e implantación de la imprenta en Canarias, al que sigue una reseña sobre el importante papel que han desempeñado los artistas canarios en el diseño editorial asumiendo las funciones propias del diseñador gráfico. En el siguiente apartado ofrecemos una panorámica del sector editorial canario y de sus más reciente producción, clasificando a los diferentes agentes editores en categorías: públicas o institucionales, privadas y edición de autor.

También definimos en qué consiste el Diseño Corporativo Editorial, y proponemos un modelo para su desarrollo y aplicación basado en la metodología seguida para la realización de los proyectos de investigación que incluimos en la siguiente parte. Un capítulo esencial dentro de este bloque y de nuestra investigación es el análisis y valoración crítica de las ochenta y seis colecciones pertenecientes a las ocho editoriales seleccionadas, cuatro institucionales y cuatro privadas, como ejemplos representativos del sector editorial canario.

La tercera parte recoge, como ya apuntamos, el resumen de los proyectos de investigación *Diseño Corporativo Editorial. Estudio y Propuesta de aplicación en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna y El Diseño Corporativo Editorial. Identificación Visual de los Libros de Primaria, Secundaria y Bachillerato de la Editorial Afortunadas*. La Inclusión de estos proyectos resulta fundamental para entender desde el punto de vista de la praxis, de que manera se articula un diseño corporativo editorial tal y como lo planteamos desde esta tesis. Además, los resultados o conclusiones obtenidos en estos proyectos fueron asumidos y puestos en práctica, con muy buenos resultados, por otra parte, por las editoriales para los que se realizaron, incluyendo para su consideración numerosos ejemplos de volúmenes de ambas editoriales con la nueva imagen editorial.

Por último, la cuarta parte consiste en un apéndice que recoge una amplia muestra de cubiertas y páginas interiores de ejemplares pertenecientes a las colecciones analizadas y clasificadas de las ocho editoriales estudiadas; así como otros ejemplos, más de 200, correspondientes a otra treintena de editoriales de las islas. El estudio en conjunto de todo este material gráfico nos permite hacer una valoración con sobrados elementos de juicio de las cualidades y carencias del diseño editorial que

desde el año 1988 hasta la actualidad se viene realizando en Canarias.

A la hora de redactar las conclusiones finales, en especial las concernientes a aquellos aspectos relacionados con la estructura y organización empresarial, hemos tenido en cuenta cierta información obtenida a través de unas encuestas remitidas a las distintas editoriales. Puesto que la proporción de estos cuestionarios contestados fue reducida en relación al total de los que se enviaron, consideramos mejor su no inclusión, pues si bien los datos ofrecidos en ellos han sido de interés para nuestra investigación por los comentarios y observaciones que reflejan, no pueden considerarse, desde el punto de vista rigurosamente estadístico, una muestra lo suficientemente representativa y por tanto fiable, sobre las características generales de las editoriales canarias.

4. CONCLUSIONES

Una vez concluida nuestra investigación y el estudio exhaustivo tanto de las editoriales como de todo el material recabado, la ordenación, verificación y clasificación de los datos obtenidos tras el análisis de los ejemplares pertenecientes a las colecciones y series de las empresas e instituciones seleccionadas, así como el de una amplia muestra de otros volúmenes pertenecientes al resto de los principales agentes editoriales canarios, estamos en condiciones de extraer del conjunto de este trabajo de investigación las siguientes conclusiones:

- Tanto el concepto, como lo que implica el término ***Diseño Corporativo Editorial*** son desconocidos o bien no tenidos en

cuenta, y por tanto no aplicados, por la prácticamente totalidad de las editoriales, institucionales o privadas, establecidas en Canarias.

- De los treinta y nueve agentes editoriales canarios cuya producción bibliográfica está representada en nuestro trabajo —22 privados y 17 institucionales—, sólo tres —2 pertenecientes al ámbito público y una al privado— cuentan con un programa de Diseño Corporativo Editorial correctamente aplicado.

- Mientras que la calidad material que ofrecen los libros editados en las islas está directamente relacionada con las capacidades presupuestarias de los distintos agentes editores; la del diseño de las colecciones viene determinada tanto por el grado de conocimiento y sensibilización que muestren hacia esta disciplina los editores, como por las cualidades profesionales de los diseñadores a quienes se les encomienda. También resulta determinante el hecho de que estos encargos se hagan a diferentes profesionales de forma aleatoria y discontinuada en el tiempo.

- No existe en las editoriales del Archipiélago una adecuada estructura empresarial que se ocupen del seguimiento en la producción del libro en sus distintas fases. Por ejemplo, ninguna cuenta con un consejo de asesores especialistas para la elección de los originales. A nuestro modo de ver, esta ausencia resulta decisiva para entender el porqué del escaso eco y desarrollo que, entre nuestras editoriales, tiene la implantación de una adecuada estrategia para configurar y afianzar su propia imagen corporativa a través de sus productos-libros.

- Aunque parece haber unanimidad por parte los responsables editoriales en considerar que el diseño editorial juega un destacado papel a la hora de materializar un libro, en general, y sus colecciones, en particular; lo cierto es que, en la práctica y tal y como se desprende del análisis de sus colecciones y series, no

parece que tengan asumido lo que con tanto entusiasmo mantienen. En la práctica, lo cierto es que para muchos de estos editores el diseño desempeña un papel secundario, que suele limitarse a una función meramente "cosmética" en las cubiertas y, en muy contadas ocasiones, se extiende también a las páginas interiores.

- Mientras que la mayoría de las editoriales consultadas se conforman con mantener en sus colecciones ciertas características materiales, formales o gráficas constantes —casi siempre se limitan al formato y a la incorporación del logotipo de la editorial— para proyectar en el público una imagen unitaria que permita identificarlas y diferenciarlas las unas de las otras, sólo tres de estas editoriales —Servicio de Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna y Editorial Afortunadas— han entendido que además de lo anterior, deben arbitrarse fórmulas que permitan establecer vínculos entre todas las colecciones que conforman el fondo bibliográfico de la editorial. Esto, no solo tiene que ver con lo gráfico, también implica las cuestiones materiales y de acabado, lo que permite racionalizar y optimizar la producción.

- En muy contadas ocasiones —casi siempre por cuestiones de presupuesto— se comprende y valora en su justa medida la importancia de contar con los servicios o asesoramiento de un diseñador especializado en cuestiones editoriales. Estos especialistas mediante un diagnóstico de las necesidades de comunicación e imagen de la editorial son capaces de proponer soluciones cuya trascendencia va más allá de lo estrictamente estético —ofrecer un libro más atractivo—, pues tienen repercusión en otros puntos vitales para cualquier actividad empresarial, tales como la reducción y racionalización de los costes de producción, la mejora en la calidad y acabados del producto-libro.

- La principal carencia de la que adolece la estructura editorial de las empresas del sector en Canarias, es la ausencia de la figura de un responsable de ediciones que, entre otros cometidos, vele por el cumplimiento y correcta aplicación de las normas que definen la imagen corporativa editorial a través de las colecciones y encargue los proyectos de las colecciones a los profesionales o equipos especializados.

- La incorporación de una nueva serie, colección o libro al fondo bibliográfico, y en consecuencia todo aquello que conlleva respecto a su diseño editorial, viene determinado por la ausencia de una política de ediciones a medio y largo plazo. Así, cada nuevo proyecto editorial se aborda individualmente, como si cada libro se tratara de un producto diferente, con una imagen propia que, por lo común, poco o nada tiene que ver con la de otros libros ya editados, a pesar de pertenecer todos a la misma empresa editorial. De esta manera, lejos de potenciar y consolidar la imagen de la editorial se contribuye a debilitarla y diluirla. Esto resulta particularmente evidente en las editoriales oficiales o públicas, más preocupadas por cubrir el presupuesto anual asignado al capítulo de ediciones que por hacer un proyecto editorial a largo plazo, por otro lado, imposible dado el carácter transitorio de sus responsables políticos.

- El desarrollo de un programa de Diseño Corporativo Editorial supone el análisis de las características y necesidades comunicacionales de la editorial y de sus productos, una adecuada estructuración y normalización de las colecciones y series, la optimización de los aspectos materiales y de producción, etc... Como fácilmente podemos imaginarnos, se trata de una parcela dentro de la gráfica altamente especializada que cuenta, en el ámbito de Canarias, con muy pocos profesionales especialistas; si

bien, esto puede ser debido, a su vez, a la escasa demanda de este tipo de diseñadores por parte de las propias editoriales.

- De la puesta en práctica de una adecuada estrategia de diseño corporativo editorial, así como de la continuidad en el tiempo y rigor en su aplicación, se derivan importantes beneficios para aquellas editoriales que la asuman. Estos beneficios podríamos resumirlos en:

Un efecto potenciador y de refuerzo de la imagen propia de la editorial de cara al público y frente a las otras empresas del sector. Las diferentes colecciones y series se convierten en estos casos en portadores y emisores de la imagen de empresa.

Mejoras en la calidad final de los productos-libros, tanto en lo relativo al plano estético —diseño de las cubiertas, tipografías, colores, páginas interiores, etc...— como al material —formatos, tipos de papeles, encuadernación y acabados—.

Importante reducción en los costes de producción mediante la racionalización y optimización de los recursos técnicos disponibles y materiales a utilizar —por ejemplo, la homologación de los formatos de las distintas colecciones, la utilización de los mismos materiales, ajustes en el número de colores a utilizar, etc...—.

Además, y directamente relacionado con lo comentado en el apartado número dos, una importante incidencia en el incremento de las ventas.

- La ausencia de un diseño corporativo en la mayoría de las editoriales evaluadas se debe a dos factores determinantes:

En primer lugar y desde el punto de vista de la gestión empresarial, observamos importantes carencias en el

organigrama. Con frecuencia una misma persona, generalmente el director, asume multitud de funciones relacionadas con las distintas etapas de gestación del proyecto editorial para las que no está cualificado, desde la selección de los originales y la corrección de estilo, hasta la de diseñador gráfico.

En segundo lugar, estaría la escasez de auténticos especialistas en diseño corporativo editorial, capaces de entender el diseño del libro desde una óptica globalizadora, donde cada volumen perteneciente a cada serie y colección sea capaz de proyectar de manera jerarquizada su propia identidad. Primero identificándose como un producto-libro de una determinada editorial, a continuación como un volumen que junto a otros forma parte de un grupo con el que comparte ciertos aspectos comunes, esto sería una colección, dentro de ésta y a un nivel más concreto como parte de una serie, y por último, como un ejemplar que en el contexto de la serie puede ser identificado del resto de los volúmenes que la componen en virtud de unas características propias.

- Este panorama propicia que las imprentas asuman un protagonismo en el diseño del libro que, en principio, no les corresponde. Así, resulta habitual, sobre todo en el caso de las editoriales institucionales, la práctica de acompañar junto al texto original en disco, un libro impreso —pudiendo ser de cualquier editorial— para que su diseño sirva de modelo.

- Las carencias en el organigrama empresarial que presentan las editoriales canarias, obliga a que los autores deban hacerse cargo de la mayoría de las cuestiones relacionadas con la edición de sus libros, desde buscar o elaborar el material el gráfico, a corregir las pruebas, hacer el seguimiento en las imprentas, etc...;

cuestiones para las que no siempre están preparados y que, lógicamente, inciden en el aspecto y calidad final del libro.

- La generalización en el uso de los ordenadores y el fácil acceso a periféricos y aplicaciones más o menos profesionales, ha contribuido, por otra parte, a que numerosos autores conciban sus libros íntegramente, desde el contenido al contenedor, creyendo que la posesión y conocimientos domésticos de estas herramientas informáticas les cualifica para suplir las funciones y conocimientos de los especialistas. Desgraciadamente, las editoriales aún son muy permisivas con la participación o intervención de los autores en el diseño de sus libros.

- Esta falta de profesionalización lleva pareja la intervención de demasiadas personas ajenas al sector a lo largo de todo el proceso de producción del libro y cuya repercusión en el resultado suele dejar mucho que desear. Por ejemplo, en el caso de las instituciones públicas la calidad en el diseño y los materiales del libro dependerá siempre del grado de interés y sensibilidad que hacia el mundo del libro tengan el político de turno o el responsable de publicaciones.

- La mayoría de los libros no son diseñados. Esto quiere decir que no son proyectados siguiendo un método secuencial y lógico que abarque la totalidad del proceso de creación y materialización; sino que se hace "sobre la marcha", de manera improvisada, directamente en los propios talleres de fotomecánica.

- Otros factores que repercuten en la calidad del diseño editorial que se hace en las islas son:

La ausencia de unos adecuados canales de distribución que favorezcan la venta y la presencia de los libros canarios en todos los puntos de venta posibles.

El hecho de la insularidad y nuestra situación geográfica ultraperiférica, resulta determinante a la hora de que tanto los diseñadores como las imprentas locales puedan optar y ofrecer, respectivamente, a determinados materiales y acabados. La escasa o nula disponibilidad en plaza de estos productos encuentra su justificación en el encarecimiento que conlleva su transporte y almacenaje, o simplemente, a que no poseen distribuidor en las islas.

Los medios tecnológicos con que cuentan las empresas del sector de las artes gráficas muchas veces suponen una considerable limitación a la hora de proponer diseños —formatos y acabados— que se salgan de los estándares habituales, lo que obliga a encargar la impresión fuera de las islas.

- El primer agente editor de carácter institucional de Canarias en abordar la creación de una imagen editorial para todas sus colecciones y series fue el Servicio de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. Este proyecto fue posible gracias a la iniciativa del responsable de ediciones de este servicio durante aquellos años, Jesús Bombín[†].

- Los únicos programas de Identidad Corporativa Editorial realizados y aplicados por editoriales canarias, hasta el momento de concluir esta tesis, son el resultado de dos proyectos de investigación realizados por profesores del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Universidad de La Laguna —de los que he formado parte—, bajo la dirección del Dr. Jaime Hernández Vera para el Servicio de Publicaciones de la ULL, en 1997 y para la Editorial Afortunadas, S.A., en 1999 —los resúmenes de ambos están incluidos en capítulo V de esta tesis—. El concepto integral de estos dos proyectos, donde se abordaron desde la creación y sistematización en el uso de los elementos que componen el

sistema de signos de identidad corporativa de las editoriales hasta el diseño editorial y normalización de las colecciones y series –cubiertas y páginas interiores– los convierten en experiencias pioneras dentro del sector editorial canario y suponen un referente para futuras actuaciones en esta línea de investigación.



(PARTE I)

Capítulo I

Origen y evolución
de los sistemas de escritura



Introducción

El término *escritura*, del latín *scripturam*, se define como un sistema de signos gráficos que constituye un código de comunicación que, a diferencia del lenguaje que se despliega en el tiempo, posee un soporte físico que permite su conservación.

*“La historia de la escritura es, en cierto sentido, la historia del género humano, pues en ella convergen individual y colectivamente, el pensamiento, la expresión, el arte, la intercomunicación y la invención mecánica”*¹.

Por su parte, Joan COSTA considera que:

*“... en la misma medida en que escribir es pensar, escribir es esquematizar. Es expresarse y fijar esta expresión en un soporte material por medio de los signos gráficos de la escritura. Escribir implica una vertiente normalizada (los signos del repertorio y su combinatoria según leyes precisas, que inciden en gran medida sobre la legibilidad del propio texto) y una vertiente mecánica (el mismo hecho de trazar estos signos, siempre los mismos, o de pulsar las teclas de la máquina de escritura). Esta conducta parcialmente mecánica del que escribe se repite simétricamente en el acto de la lectura, ya que el reconocimiento de los signos es una decodificación (operación inversa, simétrica a la de quien escribe) y la extracción semántica de las palabras es asimismo una decodificación del sentido (exactamente igual pero a la inversa de cómo el que escribe compone un texto)”*².

¹ Frederic WILLIAM GOUDY, *The Alphabet and elements of Lettering*. Ed. University of California Press, 1942. Trad. española de Catalina Martínez Muñoz, *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed. ACK Publish, Madrid, 1992, pág. 5.

² *Diseño, Comunicación y Cultura*. Colección Impactos. Ed. FUNDESCO, Madrid, 1994, pág. 54.

Nuestro actual sistema de escritura alfabética fue precedido por otros sistemas de notación. Algunos de carácter icónico, como el *pictográfico*, que se fundamenta en la representación a través de signos figurativos esquematizados; o bien, el *ideográfico*, cuyos grafismos representan convencionalmente ideas³. Otros, se apoyaron en las formas lingüísticas de representación verbal, como las escrituras *logográficas*, cuyos signos representan palabras y las *silábicas*, que reproducen fragmentos verbales⁴. El gran salto entre el pictograma y el fonograma se da, en opinión de Román GUBERN⁵: “... mediante el invento de la **acrofonía**, convención que atribuyó el valor fonético de cada signo al primer sonido de su nombre”.

Entre el 6000 y 5000 a.C., el hombre pasó de toscos sonidos guturales a la articulación de palabras. Esta nueva forma de comunicarse se apoyaba en la memoria del sujeto. El sistema de comunicación oral presenta frente a la escritura una serie de desventajas como, por ejemplo, la de conllevar la presencia física de dos o más individuos, además de que nunca se puede tener la certeza de que el interlocutor sea capaz de retener y transmitir correctamente lo memorizado una y otra vez.

Más tarde, surgió la necesidad de fijar materialmente las impresiones, los pensamientos y las experiencias, e hizo su aparición el *trazo*, embrión de la expresión gráfica y tronco común del que emergen dos nuevas formas de comunicación: el dibujo y la escritura⁶. Los dibujos esquemáticos y abstractos dan paso a los

³ Sobre la escritura pictográfica e ideográfica consultar A.C. MOORHOUSE, *Historia del Alfabeto*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pág.25 y ss.

⁴ Sobre la relación que se establece entre la escritura y el lenguaje, véase A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 32.

⁵ Román GUBERN, *La mirada opulenta*. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987.

⁶ La primera forma de escritura nació como un modo de ayudar a la memoria humana en el registro de cuentas. Joan COSTA, op. cit., pág. 114.

signos, unos grafismos de tipo pictográfico que representan situaciones, cosas y animales y que son el punto de partida de todos los códigos de representación conceptual. Progresivamente los signos van perdiendo su función de dibujo pictográfico para abstraerse y constituirse en entes gráficos autónomos, pasando más tarde a ser asociados con sonidos; siendo capaces, finalmente, de fijar el mensaje verbal y retenerlo en el tiempo, haciéndolo así trascendente. De esta forma, los hombres podrían acceder a la información sin necesidad de que el autor de la misma estuviera presente⁷. La escritura permitió un almacenamiento mecánico de la información y su acceso en cualquier lugar y momento por un individuo conocedor del sistema de signos y por tanto, capaz de descodificarlos e interpretarlos.

Para algunos investigadores, como Albertine GAUR⁸, no existen diferencias sustanciales entre los distintos tipos de escrituras ya sean pinturas rupestres, tarjas, cuerdas con nudos, escrituras pictográficas, silábicas y consonánticas o el alfabeto, pues cada sociedad, según su grado de desarrollo, utiliza el sistema de almacenamiento de información que mejor se adapta a sus necesidades y todas, da igual su grado de complejidad, cumplen el mismo fin, conservar un mensaje por tiempo indefinido.

Todos los sistemas de escritura conocidos presentan ventajas e inconvenientes. Mientras el método ideográfico comunica directamente ideas y pensamientos, de forma independiente al lenguaje, presenta el inconveniente del gran número de signos a

⁷ Sobre la relevancia de este hecho, dice Joan COSTA: "*Esta revolución, que hizo transmisible de unos a otros lo visto, lo hecho y lo pensado, ha sido sin ninguna duda uno de los logros principales - si no el primero - del progreso de comunicación de la especie humana sobre las demás especies animales*". Gérard BLANCHARD, *La letra*. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, pág. 10.

⁸ *A History of Writing*. 1ª Ed. The British Library, London, 1984-1987. Traducción española de Manuel Carrión Gútiérrez, *Historia de la escritura*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S. A., Madrid, 1990, pág. 16.

utilizar y recordar. Este sería el caso de la escritura china con unos cincuenta mil signos para un uso culto. Por otro lado, la escritura fonética es dependiente del lenguaje y esto supone que las ideas han de ser traducidas a sonidos, éstos a signos convencionales, que a su vez son retraducidos a sonidos de la misma lengua y por tanto, susceptible de divergencias entre el lenguaje oral y el escrito; como sucede, por ejemplo, con el inglés.

A pesar de lo complejo del sistema fonético, presenta la gran ventaja de que sólo necesita un reducido número de signos, entre veinte y sesenta, se acorta el tiempo de aprendizaje de los códigos y un menor espacio para el almacenamiento de la información. Esta importante economía de recursos es la razón principal apuntada por el semiótico Roland POSNER para justificar la imposición de las escrituras alfabéticas como sistema de notación dominante en el curso de los tres últimos milenios⁹.

Dependiendo de la naturaleza del grafismo los especialistas distinguen tres grandes tipos de escritura, cuya aparición se sucede cronológicamente a lo largo de la historia de la humanidad y pueden ser consideradas como el resultado de una evolución y perfeccionamiento del código utilizado:

La **escritura sintética**, también llamada mitográfica, en la que cada signo representa una acción completa, frase o enunciado. Como ejemplo, podemos citar las representaciones simbólicas alusivas a objetos, animales, etc..., siendo éste, el sistema más utilizado por las llamadas sociedades primitivas¹⁰.

La **escritura analítica**, en la que los signos denotan un morfema o palabra. Los caracteres ya no representan una idea o hecho, sino a

⁹ Rolan POSNER, *Equilibre de complexité et hiérarchie de précision: Deux principes d'économie dans la notation des langues et de la musique*. Separata de la Technische Universität, Berlín, 1985. Sobre las ventajas del sistema alfabético frente a otros sistemas de escritura, véase Joan COSTA, op. cit., pág. 60.

¹⁰ Pueden encontrarse algunos ejemplos de este tipo de escrituras en A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 19 y ss.

un elemento lingüístico más simple. Como ejemplo estarían las escrituras china y japonesa¹¹.

La **escritura fonética** o fonemática, en las que el signo representa un fonema o sílaba, estando totalmente ligada, por tanto, al lenguaje. Supone una concepción más avanzada, perdiendo los signos todo contenido semántico.

1. LA ESCRITURA CUNEIFORME

La situación de prosperidad que se vivió durante el quinto milenio a.C. gracias al desarrollo de la agricultura neolítica en Medio Oriente, entre los ríos Tigris y Éufrates, supuso el crecimiento constante de la población y la aparición de una nueva organización social y administrativa que condujo a la creación de sistemas mnemónicos, como las marcas de propiedad e ideogramas y posteriormente, a la representación de las ideas y del lenguaje a través de un sistema de escritura. Casi todos los sistemas de escrituras que se han utilizado en los últimos dos mil años, a excepción de la china y de las precolombinas, tuvieron su lugar de origen en esta región a finales del III milenio a.C.

La invención de la escritura *cuneiforme* es atribuida de forma generalizada a los sumerios¹², quienes se asentaron al sur de

¹¹ Véase A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 25 y ss.

¹² Este sistema de escritura que utiliza signos en forma de cuña – del latín *cuneus* – y que debe su nombre a los trazos rectilíneos individuales que, manteniendo inclinado el mango de un buril de sección triangular, se configuraban como forma longilínea y triangular. Se utilizó desde el III o IV milenio a. C. en la amplia zona geográfica que abarca desde el actual Golfo Pérsico y los valles del Tigris y el Éufrates. Deriva de la escritura pictográfica de Uruk, la más antigua conocida y guarda ciertas semejanzas comunes con las escrituras del Valle del Indo y los jeroglíficos egipcios.

Mesopotamia, hacia el IV milenio, donde fundaron una de las primeras y más ricas civilizaciones urbanas. Su escritura, de tipo pictográfico, se diferencia de los signos egipcios, por presentar una clara tendencia a la abstracción. Se supone que este estilo pictográfico deriva de los sellos de marca de propiedad y que, en un principio, se pudieron usar alrededor de dos mil signos diferentes y que tras un proceso de simplificación obtuvieron una escritura más lineal¹³. Los cambios de signos pictográficos a signos cuneiformes, así como en la dirección de la escritura, pasando de columnas verticales de derecha a izquierda a una línea horizontal que va de izquierda a derecha¹⁴, fueron motivados por la naturaleza del material escriptorio —tabletas de arcilla blanda— y por los instrumentos de escritura —estilo de caña—.

2. LA ESCRITURA GEROGLÍFICA

Durante tres mil años, Egipto gozó de gran prosperidad que favoreció su desarrollo económico, social y cultural. La escritura

En cualquier caso, no fue la cuneiforme la primera escritura utilizada por los sumerios, y existen evidencias de al menos la utilización de dos formas primitivas: una escritura pictográfica en piedra y otra lineal sobre barro. Sobre este particular ver A. C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 79 y ss.

Svend DAHL, por su parte, considera a los acadios (pueblo semita del que derivan los babilonios) como los verdaderos difusores de la escritura cuneiforme. *Historia del libro*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1990 (5ª reimpresión), pág. 19.

¹³ En las ruinas de la ciudad sumeria de Uruk se han encontrado hasta novecientos signos diferentes, cifra que en opinión de los investigadores apenas representa la mitad del repertorio gráfico utilizado por aquella época (3500 a. C.).

¹⁴ La razón de este cambio obedeció a que con este sentido de escritura, la persona que escribía con su mano derecha no estropearía la impresión que acababa de hacer sobre la tableta de barro fresco.

egipcia se caracterizaba por ser un sistema complejo, en el que coexistían una mezcla de ideografía y de escritura fonética, así como ciertos elementos de una escritura consonántica, lo que puede sugerir cierta influencia de la escritura sumeria de Mesopotamia¹⁵. Coincidiendo con un período de gran esplendor cultural, año 3.100 a.C., aparece la escritura jeroglífica (del griego *hieroglyphika grammata* = letras sagradas esculpidas o grabadas), utilizada durante treinta y cuatro siglos, hasta el año 394 d.C.¹⁶.

Además de la escritura jeroglífica los egipcios utilizaron otras dos: la *hierática* (del griego *hieratikos* = sacerdote) y la *demótica*¹⁷ (del griego *demotikos* = popular). A diferencia de la escritura jeroglífica, que podía darse en cualquier dirección y en columnas verticales, la escritura hierática tenía siempre la misma dirección —de derecha a izquierda y en columnas verticales—. A partir de la duodécima dinastía, aproximadamente entre el 1999 y el 1786 a.C., se inició la costumbre de escribir de izquierda a derecha y en líneas horizontales. La nueva forma de escribir supuso la sustitución progresiva de los elaborados jeroglíficos por otros signos más simples, así como la utilización por vez primera de las abreviaturas.

¹⁵ Aparentemente, los egipcios, cuya escritura es posterior a la cuneiforme, podían tener conocimiento del sistema sumerio, pero desarrollaron su propio sistema con importantes dosis de originalidad, tanto en la que se refiere a su adaptación a las peculiaridades de la lengua como a la selección de los objetos representados en los jeroglíficos y la manera de dibujarlos. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 75.

¹⁶ El término jeroglífico lo aplicaron por vez primera los griegos y su traducción equivaldría a *escritura sagrada grabada*, por lo general en piedra o madera. Aunque inicialmente sólo estaba presente en los monumentos, más tarde también se escribía por medio de un cálamo y tinta sobre hojas de papiro. Actualmente el significado se ha ampliado para abarcar otros sistemas de escritura en los que predomina la pictografía, como por ejemplo la cretense, la hitita y la azteca.

Sobre esta escritura véase, Karl-Theodor ZAUZICH, *Hieroglyphs without Mystery*. Ed. University of Texas Press, Tejas, 1992.

¹⁷ También es conocida como *epistográfica* o epistolar y *enchorial* o “del país”.

3. LAS ESCRITURAS MEDITERRÁNEAS ANTIGUAS

Las culturas mediterráneas como la cretense y la chipriota, entre otras, fueron claramente influidas por egipcios y babilonios como consecuencia de las crecientes relaciones comerciales y migraciones varias, asumiendo así numerosos rasgos de estas culturas y adaptándolos a las peculiaridades y capacidades expresivas de cada pueblo.

3.1. LA ESCRITURA CRETENSE

Creta constituyó el núcleo de una brillante civilización, merced a una poderosa flota e importante actividad comercial¹⁸. La escritura cretense, está influenciada, en cierta manera, en el conocimiento de las egipcia y mesopotámica. Existen evidencias del uso de, al menos, tres escrituras diferentes, dos de ellas fechadas entre el 2000 y el 1200 a.C., que aún hoy permanecen indescifradas¹⁹. El modelo de escritura más antiguo, situada entre finales del tercer milenio a.C. y comienzos del segundo, es de tipo ideográfico y los textos aparecen de izquierda a derecha y viceversa, así como en bustrófedon²⁰. Hacia el año 1700 ó 1600

¹⁸ Sobre la cultura cretense puede consultarse de John PENDLEBURY, *Arqueología en Creta*. México, 1965.

¹⁹ El hecho de que en la misma línea escrita se encuentren signos ideográficos y silábicos, es una de las razones que dificultan, según apunta Adrian FRUTIGUER, el desciframiento de las inscripciones cretenses. Op. cit., pág. 89.

También en relación a las dificultades para descifrar las escrituras cretenses, véase Albertine GAUR, op. cit., pág. 167 y ss.

²⁰ Dirección de escritura en el que las líneas se suceden en el mismo orden que los surcos de un campo, es decir, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha alternativamente.

a.C., aparece la primera forma de escritura lineal, llamada así porque los signos están formados por líneas simples, rectas o curvas y cuya dirección de escritura es de izquierda a derecha. Esta primera *lineal A* está presente en inscripciones cortas que conforman campos cuadrados, dentro de los cuales figuran ocho o diez líneas. Entre el 1550 y el 1400 a.C.²¹ los escribas cretenses adaptaron su escritura silábica al griego micénico, surgiendo así la *lineal B*, que es la única escritura cretense totalmente descifrada²² y su uso estuvo relacionado con fines comerciales: rendir cuentas, redactar listas de mercancías, entregas, etc...

3.2. LA ESCRITURA CHIPRIOTA

La primera escritura chipriota, anterior a la Edad del Bronce, fue la llamada *chripro-minoica* y estaba compuesta por ochenta y cinco signos silábicos puros²³ que, a pesar de no haber sido descifrados, parecen estar relacionados con la *lineal A* cretense. También han aparecido documentos con inscripciones griegas en la escritura silábica chipriota. Este tipo de escritura fue de uso común, desde el siglo VII al III a.C., y servía tanto para el griego como para el eteochipriota, una lengua aún poco estudiada. Constaba de entre cincuenta a sesenta signos diferentes²⁴ que representaban una sílaba cada uno y donde las palabras podían separarse por puntos superpuestos o por trazos cortos.

²¹ Esta fecha se retrasa para Albertine GAUR, op. cit., pág. 81, a los años 1450- 1200 a. C.

²² Información específica sobre esta escritura en John CHADWICK, *El enigma micénico. El desciframiento de la lineal B*. 2ª ed., Madrid, 1973.

²³ Esto es, que no contiene más signos que los que representan sonidos silábicos.

²⁴ Según Albertine GAUR, op. cit., pág. 83. Sin embargo, A.C. MOORHOUSE cifra el número de signos conocidos en cincuenta y cinco, op. cit., pág. 77.

3.3. LA ESCRITURA HITITA

Este pueblo, formado por un conglomerado de etnias y lenguas diferentes, emigró a Mesopotamia hacia el año 2.000 a.C. Su escritura presenta claros indicios de influencia mesopotámica²⁵. En un principio fue de tipo cuneiforme aunque también empleaban una especie de pintura-escritura de aspecto similar a los jeroglíficos egipcios, aunque diferentes en cuanto a la técnica²⁶ y en bustrófedon, con las cabezas mirando hacia el comienzo de la línea al igual que en los jeroglíficos egipcios. El número de signos empleados —entre los doscientos veinte y los trescientos cincuenta— eran muy pocos para tratarse de una escritura exclusivamente pictórica, por lo que probablemente debía ser una mezcla de elementos silábicos y signos pictográficos.

3.4. LAS ESCRITURAS LIBIAS

Están formadas por un grupo de escrituras usadas hacia fines del primer milenio a.C. en las regiones occidentales del norte de África y al sur de España. Al grupo norteafricano pertenece la escritura *numidia*, de la que deriva la actual escritura bereber de los tuaregs. El grupo español recibe el nombre de *turdetano*. El hecho de ser unas escrituras consonánticas y utilizar una dirección de escritura de derecha a izquierda, sugiere unas conexiones semíticas.

²⁵ Se distinguen dos grupos principales: primero, un pueblo de origen armenoide, cuya lengua no era indo-europea y que podemos llamar hático; y segundo, los invasores hititas que hablaban una lengua afín a la indo-europea y que sojuzgaron a los colonizadores háticos. A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 94.

Bibliografía específica sobre este pueblo:

G.W. CERAM. *El misterio de los hititas*. Barcelona, 1957.

A.E. COWLEY. *The Hittites*. Londres, 1920.

O.R. GURNEY. *The Hittites* (ed. rev.). Londres, 1961.

²⁶ Más detalles sobre la estructura y complejidad de su escritura ver Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 64 y ss; y A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 96 y ss.

4. LAS ESCRITURAS PRECOLOMBINAS

De entre todas las civilizaciones que habitaron el continente americano, sólo tres de ellas alcanzaron un nivel cultural y una organización social urbana semejantes al de las culturas del Egeo, Egipto y Mesopotamia. Éstas fueron los mayas de la Península del Yucatán, los aztecas en México y los incas en el Perú.

4.1. LA ESCRITURA MAYA

La civilización maya, del 500 a.C. al 1200 d.C., vivió un período clásico de unos seiscientos años, entre el 300 y 900 d.C.²⁷, que se apoyó en el legado cultural de los primitivos pobladores de la zona, los olmecas. Durante este período hicieron su aparición la escritura y el almanaque²⁸. La escritura no fue un bien al alcance de todos, su uso y conocimiento estaba reservado a los sacerdotes y a los nobles²⁹. Los mayas utilizaron dos tipos de escrituras: una de carácter cotidiano y otra monumental. Ésta última, tallada en piedra o moldeada en una especie de estuco, representaba una

²⁷ Sobre su cultura pueden consultarse:
M. COE. *The Mayas*. Londres, 1980
J.E. THOMPSON. *The civilization of the Mayas*. Chicago, 1927.

²⁸ El registro del tiempo constituía una auténtica obsesión para los mayas, no sabemos si por motivos religiosos o por intereses agrícolas. Como ejemplo clarificador baste indicar que calcularon con tal exactitud la duración del año solar, que se estima que en su calendario el día era sólo un 0,0002 más corto que su verdadera duración. Sobre este particular véase Albertine GAUR, op. cit., pág. 86 y A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 114 y ss.

²⁹ Antes de la llegada de los conquistadores estos pueblos contaban con un sistema educativo de carácter universal y obligatorio que ejercía su acción a través de dos tipos de centros educativos: los *cálmecac*, escuelas destinadas a los hijos de nobles y de sacerdotes y los *telpochcalli*, frecuentados por el pueblo. Stella Maris FERNÁNDEZ, "El libro en Hispanoamérica" en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994, pág. 448.

combinación de elementos abstractos y de alegorías fantásticas³⁰. Las últimas formas escritas de los glifos mayas difieren notablemente de los signos del período clásico, aunque no sabemos si como consecuencia del uso de diferentes materiales escriptorios o por una verdadera evolución³¹. Pertenecientes a este período se conservan tres manuscritos: el codex Dresden, el codex Madrid y el codex París, fechados entre 1000-1500 d.C.³².

4.2. LA ESCRITURA AZTECA

En el año 1320 d.C. los aztecas se consolidaron al norte de México³³. Aunque no existe semejanza formal alguna que los relacione, parece muy probable que este pueblo recibiera la idea de la escritura por los mayas. Eran los sacerdotes los que tenían a su cargo el uso de la escritura, que era utilizada para guardar registros religiosos³⁴ e históricos, empleando como soporte largas tiras de papel de corteza y gamuza, que eran blanqueadas con cal y escritas por ambas caras³⁵. Es característico de esta escritura pictográfica el uso de gran cantidad de colores —blanco, azul, rojo, púrpura,

³⁰ Véase de J.E. THOMPSON, *Maya hieroglyphs without tears*. Londres, 1972.

³¹ Por lo común, largas tiras de papel de corteza o gamuza plegadas en acordeón (también llamado en biombo) frente a la piedra del período monumental. Descripción de otros formatos frecuentes en Stella Maris FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 452 y ss.

³² Además de los comentados, existen otros posteriores, entre catorce y veintidós, pertenecientes al período prehispánico y otros quinientos correspondientes al período posthispánico o colonial. Acerca de las características formales de estos códices ver el apartado que a ellos dedica Stella Maris FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 447 y ss.

³³ Acerca de su cultura ver G.C. VAILLANT, *Aztecs of Mexico*. New York, 1941.

³⁴ Resulta curioso observar que este sistema de escritura siguió vigente algún tiempo más tras finalizar la conquista española, siendo utilizado por los religiosos españoles para escribir y enseñar el catecismo en aquellas tierras.

³⁵ Se encontrará una detallada descripción del procedimiento que se seguía para la preparación de estos soportes en Stella Maris FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 450.

verde, amarillo,...— para el interior de los signos que, posteriormente, son perfilados con negro ³⁶. El sentido de la lectura es en bustrófedon.

4.3. LA ESCRITURA INCA

El imperio inca, que se extendió desde Ecuador hasta Chile, contó con un modelo social y burocrático que resultó altamente efectivo³⁷. Como medio de almacenamiento y transporte de la información, los incas utilizaron el *quipu*³⁸. Este procedimiento de escritura sólo era conocido por un reducido número de individuos, los llamados *quipu-camayoc*³⁹, quienes recurrían a unas tablas similares a los ábacos para interpretar los mensajes.

³⁶ En relación a la pintura azteca puede consultarse de M.E. SMITH, *Picture writing from ancient Southern Mexico*. S.d.,1973.

³⁷ Contaban con 1331 funcionarios por cada 10.000 habitantes. Albertine GAUR, op. cit., pág. 90.

³⁸ Los *quipus* eran cordeles con nudos, algunos de los cuales llegaron a pesar hasta cuatro kilos. Las diversas combinaciones entre los tipos y número de nudos, las posiciones de éstos, el color de cada cordel, etc..., hacía posible un sistema relativamente complejo y versátil, que permitía transmitir gran cantidad de información.

³⁹ Sobre estos maestros-*quipu*, véase Albertine GAUR, op. cit., pág. 90-91.

5. LAS ESCRITURAS DEL LEJANO ORIENTE

5.1. LA ESCRITURA CHINA

Pertenece al tipo de las escrituras ideográficas —un signo equivale a una palabra o concepto— y la componen unos cincuenta mil signos para un uso culto, si bien en la práctica cotidiana se usan sólo unos cuatro mil. Este sistema ofrece la ventaja de no depender de la palabra hablada y por tanto puede ser leída sin conocer la lengua⁴⁰.

Respecto a sus orígenes Lao-Tse, en su tratado *Dao de jing*, habla del uso de cuerdas con nudos como sistema para almacenar la información, mientras que, en el tratado lexicográfico *Shuo wen*, se relacionan a los ocho trigramas de *Yi-King* con una representación de estas cuerdas con nudos⁴¹. Como soportes escriptores se usaron desde huesos de animales y conchas⁴², hasta vasos de bronce. Las posteriores variaciones en el aspecto de los signos son consecuencia directa de los cambios de soporte escriptor —bambú, seda y papel— y de los instrumentos de —estilo de metal, caña de bambú y pincel—⁴³. El escrito se distribuye en

⁴⁰ Sobre esta característica de la lengua china A.C. MOORHOUSE hace una interesante exposición en op. cit., pág. 124 y ss.

⁴¹ Los trigramas son representaciones simbólicas de elementos y fenómenos naturales: el cielo, el viento, la humedad, el agua, el fuego, el trueno, la montaña y la tierra. Puede encontrarse una representación de estos trigramas en Adrian FRUTIGER, op. cit., pág. 96-97.

⁴² Estos restos, denominados *huesos oraculares*, eran utilizados con fines adivinatorios y contenían las respuestas dadas a los creyentes que solicitaban los consejos de los sacerdotes.

⁴³ En relación a la escritura china sobre distintos soportes, puede consultarse de T.H. TSIEN, *Written on bamboo and silk: the beginning of Chinese books and inscriptions*. Chicago, 1962.

columnas verticales cuyo sentido de lectura es de arriba abajo y de derecha a izquierda.

5.2. LA ESCRITURA COREANA

Tras su conquista, en el año 109 d.C., por el emperador chino Wu Di, la china fue la escritura oficial en Corea. Los primeros intentos de crear un modelo propio basado en la escritura ideográfica china, se produjeron hacia el año 690 d.C. Finalmente, después de algunos otros intentos desafortunados, en el año 1446, el rey Sejong de Corea promulgó la llamada *escritura del idioma popular* (on-mun), que constaba de once vocales y diecisiete signos consonánticos que se ordenaban en unidades silábicas⁴⁴. Esta nueva escritura utilizada en los textos populares convivió con la escritura china, cuyo uso y dominio siguió siendo considerado signo de elevación social y cultural.

5.3. LA ESCRITURA JAPONESA

Aunque libros como el *Kogoshui* (807 d.C.) niega la existencia de escrituras prechinas; otros, como el comentario histórico *Shakunihongi* (1200 d.C.), sostienen lo opuesto. Los primeros contactos entre las culturas chinas y japonesas se hicieron a través de Corea. Con la implantación del budismo, a mediados del siglo VI, como religión oficial en Japón, fue frecuente entre la clase acomodada el que sus hijos fueran educados por monjes chinos, así como que viajaran a este país para ampliar sus estudios.

⁴⁴ Según otros especialistas catorce consonantes básicas y diez signos vocálicos individuales. Sobre los factores que determinaron las características de la escritura coreana, consultar Albertine GAUR, op. cit., pág. 98.

Buscando una mejor adecuación a las características de la lengua japonesa se creó un sistema silábico complementario con elementos fonéticos propios⁴⁵ que más tarde derivaría en un silabario llamado *kana*. Durante los siglos VIII y X, se desarrollaron otros dos silabarios, el *katakana* y el *hirigana*.

6. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS

La semítica era una escritura consonántica, donde el significado de una palabra venía dado por las consonantes, en número de veintidós, mientras que las vocales pasaban a un segundo plano y servían para crear formas gramaticales, estas vocales eran cuatro y se las conocía entonces como *matres lectionis*, o sea, guías de la lectura. Presentaba además, otros dos rasgos notables y característicos: las letras tenían nombre y éstas estaban dispuestas en un orden regular⁴⁶. Las escrituras semíticas se dividen en dos ramas muy diferenciadas: las semitas del norte, de las que derivan gran número de formas contemporáneas, incluyendo nuestro alfabeto, y las semitas del sur.

⁴⁵ Estos ajustes se detallan en Albertine GAUR, op. cit., pág. 100.

⁴⁶ Acerca de estas particularidades de los signos semitas véase, A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 137-139.

La inscripción más antigua conocida se hayó en Biblos⁴⁷, al norte de Siria y data del siglo XVII a.C. En cuanto a su origen, pudo tratarse de una invención propia del pueblo semita o una variante que evolucionó a partir de alguna escritura de la antigüedad (egipcia, cuneiforme, cretense o hitita)⁴⁸. Sea cual fuere su origen exacto, lo indudable es que se convirtió en un poderoso instrumento de difusión del conocimiento que contribuyó, además, a la creación de nuevas y eficaces formas de escritura tanto en Asia como en Europa⁴⁹.

6.1. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS DEL NORTE

6.1.1. La escritura fenicia

Los fenicios se establecieron a lo largo de la costa del Líbano y Siria hacia el año 1600 a.C.⁵⁰. No fue el fenicio un pueblo especialmente culto, sin embargo, la naturaleza de su actividad marinera y comercial los convirtió en difusores de la escritura semítica, y de forma indirecta, pero trascendente para nosotros, en

⁴⁷ Esta ciudad es de gran importancia en la historia de la escritura, además de haberse encontrado en ella restos de escrituras primitivas, fue el lugar de donde los fenicios exportaban el papiro a Grecia, y así los griegos llamaron a dicho material biblos. Esta palabra se aplicó después en griego para significar el libro (esto es, el rollo de papiro) con que se fabricaba y de aquí nuestra palabra biblia (literalmente libro).

⁴⁸ Algunas teorías orientadas en este sentido están expuestas por A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 147-165.

⁴⁹ Sobre las distintas teorías concernientes al origen de esta escritura, véase Albertine GAUR, op. cit., pág. 105 y ss.

⁵⁰ La palabra "fenicio", se empleaba como término general para designar a los "corredores de comercio" y no para designar a los habitantes de un país en particular. Los fenicios se llamaban a sí mismos *cananeos*, mientras que en el Antiguo Testamento se les llama *sidonios*, nombre que hace referencia a los semitas en general. Frederic WILLIAM GOUDY, op. cit., pág. 16.

el instrumento catalizador de la creación del alfabeto griego, base de la civilización occidental.

6.1.2. La escritura aramea

Procedentes de Arabia, los arameos se establecieron, entre los siglos XIII y XI a.C., en Siria y Mesopotamia, distribuyéndose en reinos a lo largo de Damasco, Alepo y Carchemisch. Su lengua se convirtió en la *lingua franca* del imperio, siendo la lengua y la escritura comunes entre los mercaderes desde Egipto a la India, llevando de este modo el alfabeto fonético hacia el este de Asia.

6.1.3. La escritura hebrea

El uso de la escritura palohebrea, también llamada cananea antigua, estaba restringida al pueblo judío. Entre los siglos V y IV a.C. se implantó la escritura *hebrea cuadrada*, derivada del arameo, acabó convirtiéndose en la escritura *hebrea*, y desde el siglo II a.C. fue la más utilizada por la comunidad judía. A aún hoy es empleada para textos religiosos, como el *Tanak*, y civiles⁵¹. Com su nombre apunta, su aspecto cuadrangular y de rasgos acusados, pudiendo variar algunos signos en su forma, dependiendo del lugar que ocupe en la palabra. Siglos después nacieron varios estilos locales, los principales fueron la *ashkenazi* en Alemania y la *sefardí* en España.

⁵¹ El Tanak es un conjunto de libros hebreos también llamados, *Sefer Torá, Nebiim w-Ketubim* (*Libro de la Ley, Profetas y Escritos Sagrados*) y que de manera abreviada se escribe con las siglas TNK, formada por las primeras consonantes de cada una de las partes, vocalizándose Tanak. Más detalles acerca de este conjunto de libros en Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 105 y ss.

6.1.4. La escritura siríaca

Descendiente del arameo fue de gran importancia para la difusión del cristianismo en Oriente, podríamos decir que la siríaca fue la escritura del cristianismo antiguo, extendiéndose desde Antioquía y Edesa a Persia y al resto de Oriente⁵². En el siglo III se desarrollaron tres sistemas de vocalización: el nestoriano, el jacobita y el siríaco tardío⁵³. Siglos después fueron apareciendo variaciones de esta escritura, de las que destacó la *estrangela*.

6.1.5. La escritura árabe

El pueblo árabe nómada basó la transmisión de su tradición literaria en la narración oral. Los primeros indicios de una escritura preislámica se sitúan entre los siglos IV y V d.C. y deriva de la de los nabateos de el Sinaí. La prohibición de representar toda forma viva en los textos, contribuyó al desarrollo de un buen número de estilos caligráficos de gran belleza y de aspecto extremadamente cursivo⁵⁴. Al igual que el antiguo semita, el árabe es esencialmente

⁵² Antioquía fue la capital del imperio seléucida en Turquía. Ciudad de gran interés estratégico, que es paso para alcanzar Siria. Durante el reinado de Antíoco I (280-261 a. C.) fue lugar de encuentro entre oriente y el helenismo en los campos de la lengua, la cultura y la religión. Capital administrativa de la diócesis de oriente, se convirtió también en metrópolis religiosa. En el siglo I d. C., algunos discípulos, emigrados de Jerusalén, fundaron una comunidad dirigida por san Bernabé, después por san Pablo y más tarde por san Pedro, cuyos miembros fueron llamados por primera vez "cristianos".

Edesa, por su parte, fue un importante centro de caravanas de Mesopotamia septentrional, que del siglo II al siglo X, fue el núcleo de la lengua y civilización siríacas. Se convirtió en una de las principales plazas fuertes de la frontera oriental del Imperio Romano. El cristianismo llegó a Edesa a través de Antioquía, a partir de la segunda mitad del siglo I; convirtiéndose uno de sus reyes a esta religión a principios del siglo III.

⁵³ Esta traducción se transcribió de una versión griega. Debemos tener en cuenta que en Grecia ya se utilizaba por ese entonces una escritura alfabética.

⁵⁴ Sobre la caligrafía árabe pueden consultarse:
Hassan MASSOUDY. *Calligraphie arabe vivante*, París, 1981.
Yasin HAMID SAFADI. *Islamic Calligraphy*, Boulder, 1978.

una escritura consonántica⁵⁵. Existieron dos estilos bien diferenciados, por una parte, la denominada escritura *cúfica*⁵⁶, que se caracteriza por su aspecto monumental y geométrico, muy utilizada para la edición del Corán; y por otra, la escritura *naskhi*⁵⁷, con una apariencia más redondeada y cursiva, de la que deriva la escritura árabe moderna.

6.2. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS DEL SUR

De procedencia incierta, algunas teorías sitúan su origen al sur de Arabia entre los siglos VIII a.C. y el VI d.C. Se dividen en dos grupos atendiendo a diferentes zonas geográficas de influencia: las escrituras árabes del norte, usadas desde Arabia hasta Siria, y las escrituras árabes del sur, que se difundieron por el sur de la Península Arábiga y zonas próximas de África. A este grupo pertenecen la escritura *sabea* de aspecto elegante y monumental y la escritura *etiópica* de aspecto diferente, otra dirección de escritura (de izquierda a derecha) y, sobre todo, una forma sistemática y obligatoria de vocalización⁵⁸.

⁵⁵ Sobre las características internas de la escritura árabe consultar Albertine GAUR, op. cit. pág. 114 y ss.

⁵⁶ Su nombre deriva del de la ciudad de Cufá, célebre por los importantes círculos de estudio que en ella florecieron durante los primeros años del islamismo. Para más detalles acerca de esta escritura véase, Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 255-256.

⁵⁷ También llamada *neshí*, fue la utilizada por los comerciantes mequies y por los secretarios de Mahoma para recoger sus revelaciones. Su máximo esplendor y perfección llegó en el siglo XII con los fatimíes y mamelucos de Egipto. Véase Ibidem.

⁵⁸ Sobre esta escritura, ver Albertine GAUR, op. cit., pág. 117.

6.3. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS EN ASIA CENTRAL

Casi todas estas escrituras están entroncadas con el arameo, pues fue de uso común entre los mercaderes de Egipto y la India, así como para las comunidades cristianas del Medio Oriente. Su adecuación a la lengua persa derivó en la escritura *evestán* y más tarde en la escritura consonántica siríaca. Este nuevo sistema llevó al abandono de los ideogramas y terminó por extenderse al pueblo turco de Asia Central.

6.3.1. La escritura sogdiana

El sogdiano era una lengua iraní y su escritura era de tipo consonántico, compuesta por veintisiete letras más otros dos signos especiales. Se conocen tres variedades de escritura sogdiana: la utilizada para los textos budistas, de uso cotidiano, la empleada en las obras maniqueas y por último, la variante usada en los textos cristianos.

6.3.2. La escritura uigur

El empleo de esta escritura se fecha hacia el siglo VIII d.C. y deriva de una forma tardía de la escritura sogdiana. Al principio, el sentido de escritura era semítico, es decir, de derecha a izquierda, pero más tarde y por influencia china, pasó a escribirse en columnas verticales que eran leídas de izquierda a derecha. Con el nacimiento del gran imperio mongol de Gengis Kan, en el año 1206 d.C., se dictó una orden por la que todos los funcionarios y los miembros de las familias más poderosas debían aprender a leer y a escribir, escogiéndose para este fin la *uigur*, convirtiéndose así, en la escritura administrativa del imperio mongol y en la lengua diplomática de Asia Central.

7. LAS ESCRITURAS INDIAS

La escritura llegó a la India entre los siglos VII y VI a.C. de la mano de los mercaderes semitas. Aunque el hinduismo insistía en el uso de la transmisión oral de su literatura, los cambios promovidos por las ideas sociales y espirituales de Buda y Mahavira⁵⁹ durante el siglo V a.C., favorecieron un mayor uso de la escritura con fines diferentes a los puramente comerciales.

Los primeros escritos propiamente hindúes son los edictos sobre piedra del emperador maurya Ashoka (272-231 a.C.) realizados en lenguaje popular y en dos tipos de escrituras diferentes: la *karoshti* y la *brahmi*.

La primera, muy empleada en relieves, se trataba básicamente de una escritura comercial y burocrática, de aspecto cursivo y en sentido de derecha a izquierda. Mientras que la *brahmi* que se difundió por todo el imperio hindú, contribuyó directamente al desarrollo de otras escrituras del sur y sudeste de Asia. De forma directa o indirecta, el *brahmi* es el punto de origen de otras doscientas lenguas. En cuanto a su origen, se barajan teorías tan dispares como que deriva de alfabeto griego, del arameo, de la escritura cuneiforme, etc...

Hacia el siglo II d.C., al sur de la India, surgen diferentes variantes de la escritura *brahmi*, de todas ellas la *tamil* es la más importante. Ésta, se origina a partir de la escritura *grantha*, que era utilizada entre los siglos V y VIII para escribir el sánscrito en la región de Tamil Nadu.

⁵⁹ El último de los veinticuatro *Tirhankara*, profetas que fundaron el jainismo, y reformador del *sangha* (comunidad religiosa de los jainés).

8. LAS ESCRITURAS DEL CICLO GRIEGO Y EUROPEAS

Durante tres mil años el alfabeto ha sido la forma primaria de almacenamiento de información en Europa y en aquellas regiones geográficas influenciadas por la civilización europea⁶⁰. Su origen semítico es evidente como lo demuestran el nombre, la forma, la ordenación y el valor numérico de las letras. El alfabeto es un sistema fonético de escritura donde tanto las vocales como las consonantes tienen la misma importancia, pues cada fonema es representado por su propio signo. Este sistema se muestra muy eficaz para el almacenamiento de la información dada su capacidad de adaptación a lenguas con diferente sonido y estructura gramatical⁶¹.

8.1. EL ALFABETO GRIEGO

Es la fuente última de todos los alfabetos que se utilizan actualmente en Europa y se considera una derivación de la escritura consonántica fenicia⁶². La fenicia no fue la primera ni la

⁶⁰ El término alfabeto deriva del nombre de las dos primeras letras griegas, alpha (α) y beta (β), que a su vez son variaciones de los nombres semíticos primitivos aleph y beth.

⁶¹ Como bibliografía complementaria acerca del alfabeto pueden consultarse:
David DIRINGER. *The Alphabet. A key to the history of mankind*. Londres, 1968.
I. TAYLOR. *The Alphabet*. (2 vols.) Londres, 1883.

⁶² El historiador Heródoto hace mención de unas letras que reciben el nombre de *cadmeas*. Cadmo era un personaje griego mítico que, según la tradición, vivió en Fenicia de donde trajo consigo el alfabeto a Grecia. Para otros escritores griegos como Platón, Anaximandro y Dionisio, antes de Cadmo, Dánao trajo las letras desde Egipto a la Argólida.

Sobre otras teorías acerca del origen del alfabeto véanse:

Joseph NAVEH. *Early History of the Alphabet. An Introduction to West Semitic Epigraphy and Palaeography*. Jerusalén, 1982.

M. SPRENGLING. *The Alphabet: its rise and development from de Sinai inscriptions*.

única escritura en la que se basaron los griegos para desarrollar un sistema propio, pues ya se habían realizado intentos con la chipriota y la cretense lineal B. Con el paso de los años se fueron haciendo sucesivas modificaciones hasta llegar a la incorporación de las vocales y la sistematización en la representación y su uso⁶³. En el año 403 a.C. los atenienses hicieron obligatorio el uso del alfabeto jónico en los documentos oficiales, para más tarde hacerlo extensivo a cualquier tipo de escrito, reemplazando así a las distintas variedades de escrituras locales⁶⁴; que de este modo se convirtió en el alfabeto griego clásico, permaneciendo inmutable desde entonces⁶⁵.

El alfabeto griego ha tenido una larga descendencia, por un lado están los alfabetos epicóricos o locales de Asia Menor, por otro está la serie italiana, como el latino, etrusco, sículo, osco y umbrio; y por último estaría la serie consecuencia de la cristianización, formada por los alfabetos copto, armenio, georgiano, gótico y cirílico.

Chicago, 1931.

⁶³ En relación a la creación de las vocales y su incorporación al alfabeto véase, A.C. Moorhouse, op. cit., pág. 177 y ss.

⁶⁴ En los diferentes estados griegos se hablaban diferentes dialectos y se escribían distintas variantes del alfabeto, alrededor de cuarenta, de las que podemos considerar como las dos principales el alfabeto oriental (utilizado en Asia Menor, Ática –que incluye Atenas–, Corinto, Argos y las Islas Egeas) y el occidental (de uso en Eubea, Beocia, parte del Peloponeso, en las colinas de Italia y Sicilia).

⁶⁵ El alfabeto quedó constituido de la siguiente manera. Diez signos del alfabeto se incorporaron sin modificación alguna por ser comunes los sonidos que representaban: *beta*, *gamma*, *delta*, *zeta*, *lambda*, *mi*, *ni*, *pi*, *ro* y *tau*. Siete se asimilaron a consonantes con sonido parecido: *theta*, *kappa*, *koppa*, *digamma*, *xi*, *sigma* y *san*, y otros cinco se utilizaron para las vocales: *alfa*, *psilon*, *eta*, *iota* y *omicron*. Más tarde se añadieron dos signos para las vocales *psilon* y *omega*, tres más para consonantes (*phi*, *ji* y *psi*) y desaparecieron tres letras primitivas: *digamma*, *koppa* y *san*, quedando el alfabeto formado por veinticuatro letras, de las cuales siete eran vocales. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 125.

8.2. EL ALFABETO LATINO

Hacia el siglo VIII a. C., colonos griegos llegaron a Italia, llevando consigo su escritura que pronto sería adoptada, con algunas variaciones locales, por los etruscos⁶⁶. Este intercambio cultural se realizó en una de las colonias griegas del sur de Italia, como Cumas⁶⁷. De las distintas variantes del alfabeto etrusco, sin duda el alfabeto romano o latino fue el más importante, llegando a desplazar al resto de las escrituras italianas del momento⁶⁸. Se convirtió de este modo en la escritura de la mitad occidental del Imperio Romano.

En cuanto a su estructura, el alfabeto romano antiguo estaba formado por veintiuna letras y el sentido de escritura era de derecha a izquierda o en bustrófedon⁶⁹. Las diferencias formales entre las letras griegas y las romanas eran mínimas, limitándose a la sustitución, en la medida de lo posible, de los trazos angulosos de las primeras por curvas en las segundas⁷⁰. La forma de las letras fue durante mucho tiempo la de mayúsculas o capitales. Entre las

⁶⁶ Realmente se sabe muy poco de este misterioso pueblo. Llegaron, según relata el historiador Heródoto, de Asia Menor, concretamente de Lydia, estableciéndose en la Etruria antigua y actual Toscana, al norte de Roma, hacia el año 800 a.C. Habían ocupado la tercera parte de Italia a fines del siglo VI a. C., incluyendo Roma, llegando hasta Salerno. Fue durante esta ocupación cuando, con casi toda probabilidad, los romanos conocieron y adoptaron el alfabeto etrusco.

⁶⁷ Aunque para otros investigadores este alfabeto, también llamado de Marsiliana, vino directamente de Grecia, evolucionando y adaptándose a su lengua.

⁶⁸ Los monumentos más antiguos con escritura latina que se conocen se remontan a las postrimerías del siglo VII o a los comienzos del VI; son las inscripciones del *lapis niger* del antiguo Foro romano, en el que aparecen, con excepción de la B, todas las letras del alfabeto primitivo; y de la fíbula de oro de Prenesta. Ver Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 38 y ss.

Sobre la escritura latina puede consultarse de Luigi SCHIAPARELLI, *La scrittura latina nell'età romana*. Rep. Hildesheim, 1979.

⁶⁹ Estas veintiuna letras eran: *a, b, c, d, e, f, z, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, v, x*. Más tarde se cambió la *z*, ocupando su lugar la letra *g*.

⁷⁰ GOUDY, William ofrece una detallada descripción del origen de los caracteres que componen el alfabeto latino actual. Op. cit., pág. 105 y ss.

distintas variantes podemos destacar el estilo *monumental*, también conocido como *lapidario* ó *cuadrado* y la *rústica* cuyos trazos eran más curvos dieron lugar a la *cursiva* o *común clásico*, y sus dos variantes: la *libraria* y la *actuarial* y, posteriormente, a la *minúscula cursiva*⁷¹; la *uncial*, que tuvo su origen en el siglo III d.C., en África y que fue muy utilizada en los libros⁷²; la *carolina*, mezcla de la cursiva y la semiuncial e inventada en el monasterio de San Martín, en Tours, Francia, a fines del siglo VIII d.C. que por sus cualidades formales y de claridad pronto se convirtió en la escritura habitual para los libros siendo desplazada posteriormente por la *gótica*⁷³ más ornamental que práctica, con sus formas angulares y comprimidas de fuerte contrastes entre los gruesos, y por último la *humanística*, que a diferencia de otras no fue una evolución, sino un producto nuevo, nacida a comienzos del siglo XV en Florencia, como reacción en contra de la escritura gótica⁷⁴.

8.3. LOS ALFABETOS COPTO, ARMENIO Y GEORGIANO

Con la conquista de Egipto por parte de Alejandro Magno y la fundación de Alejandría, se introdujeron la lengua y el alfabeto

⁷¹ De ella derivan en una primera etapa las *precarolinas* o *nacionales*: *longobarda*, en Italia; *visigoda*, en España; *merovingia*, en Francia; *germana*, en Alemania; e *insular*, en Gran Bretaña e Irlanda. Después en una segunda etapa, que coincide con el imperio de Carlomagno: la *carolina*, la *gótica* y la *humanística*.

⁷² Su nombre deriva de *uncia* (onza), pues al parecer, las líneas tenían doce letras, o, lo que es igual, cada letra ocupaba la duodécima parte de la línea. Este estilo de escritura podía cambiar de aspecto dependiendo de que se trazara sobre papiro o en pergamino.

⁷³ También llamada por algunos especialistas como *escolástica*, *monacal* o *alemana*, es el resultado de una transformación que la escritura carolingia experimentó dentro del siglo XII, y que probablemente tuvo su origen en Normandía, al norte de Francia.

⁷⁴ Sus contemporáneos renacentistas la llamaron *littera all'antica*. El códice fechado más antiguo de escritura humanística es el texto de Cicerón copiado en 1408 por Poggio Bracciolini. Más detalles sobre todas estas variantes de escrituras en Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 38-51.

griego en esta región. Durante el siglo IV, con la llegada de misioneros cristianos, el *copto*, que era la lengua egipcia que se utilizaba, se convirtió en idioma literario⁷⁵. En el siglo V, San Mesrob⁷⁶ creó un sistema de escritura para el pueblo armenio, formado por treinta y seis letras, que se apoyaba en el alfabeto griego. Al mismo personaje se le atribuyen la creación del alfabeto georgiano y el de los albaneses del Cáucaso.

8.4. LAS ESCRITURAS ESLAVAS

De entre las lenguas y escrituras eslavas destacan dos: el *glagolítico* y el *cirílico*, con cuarenta y cuarenta y tres caracteres, respectivamente; ambas escrituras derivan de un alfabeto inventado, por el apóstol de los eslavos, Cirilo, para los habitantes de Moravia y Bulgaria. Aunque en su apariencia gráfica son completamente diferentes, en cuanto al valor fonético de los caracteres, son prácticamente idénticos. La escritura cirílica se convirtió en la escritura del pueblo eslavo y también fue utilizada por rusos, ucranianos, búlgaros y serbios, entre otros.

⁷⁵ El copto (del árabe *qopt*, derivación, a su vez, del griego *gyptios*) consistía en un alfabeto griego modificado, que constaba de treinta y dos signos para vocales y consonantes, de los cuales veinticinco estaban tomados de la escritura griega uncial y siete de la escritura demótica egipcia.

⁷⁶ Erudito armenio, nacido en Jastik, cerca de Tarón en el año 361 y muerto en Echmiadzin en el 440. Creador entre otros del alfabeto armenio, traductor de la Biblia, autor de sermones y salmos penitenciales, destacó tanto por su genio literario como por la eficiencia de sus acciones misioneras, políticas y pedagógicas.

8.5. LAS ESCRITURAS RÚNICAS

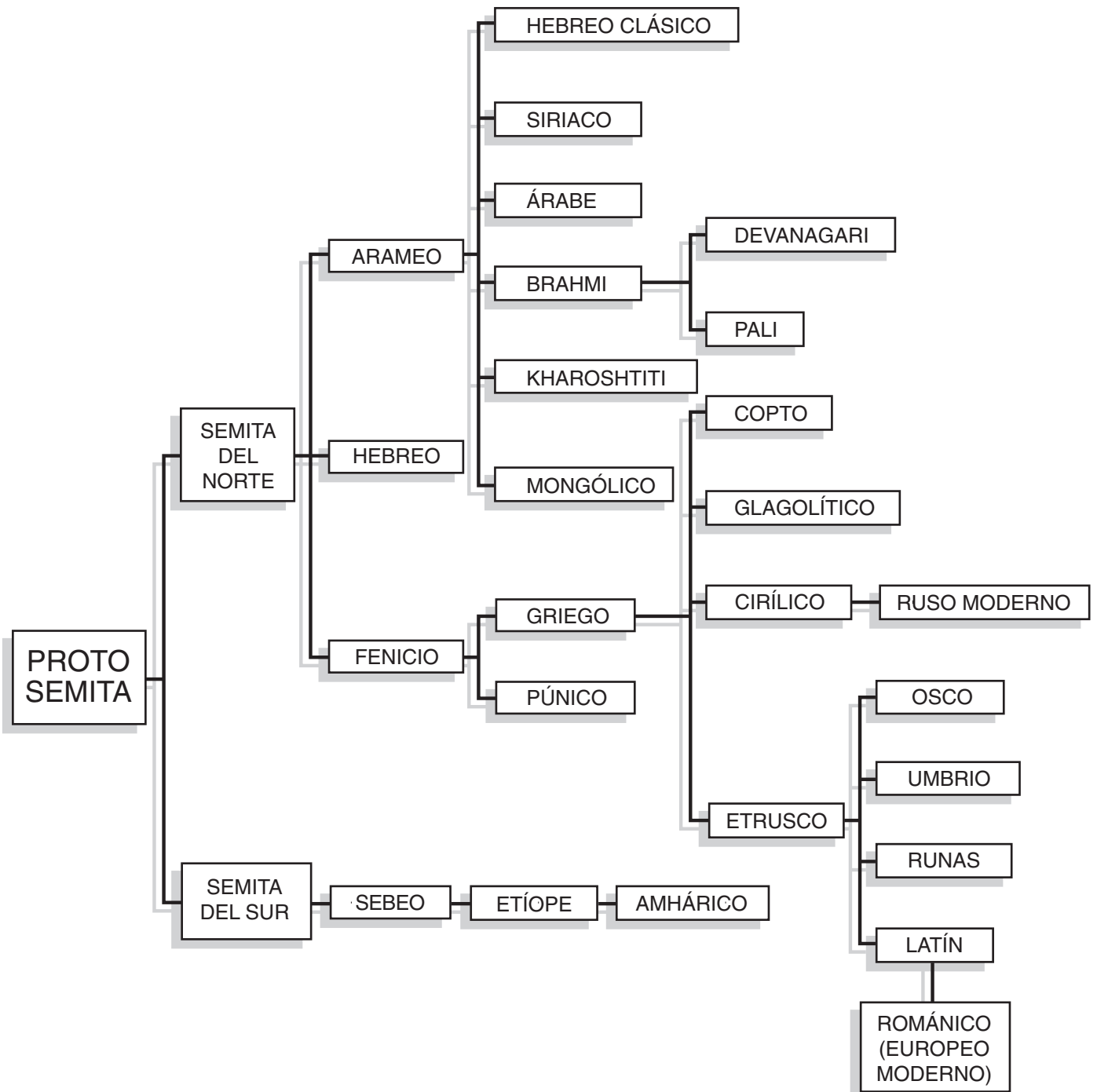
Existen varias teorías acerca del origen de esta escritura que se remonta al siglo II d.C., si bien, la más plausible sostiene una relación con las escrituras de base etrusca del norte de la Italia del siglo I a.C. Su uso nunca fue literario, limitándose a inscripciones sobre piedras, armas, anillos y otros objetos. El aspecto de los signos es anguloso y prácticamente sin curvas, careciendo por completo de trazos horizontales. Podemos destacar dos grupos principales: el antiguo alfabeto *rúnico germánico* y el alfabeto *rúnico nórdico*.

8.6. LA ESCRITURA OGHAM

La escritura ogham la formaban veinte letras, representadas por trazos, de uno a cinco, rectos y diagonales⁷⁷. Fue empleada únicamente por los celtas, quedando su uso limitado a las Islas Británicas.

⁷⁷ Para más detalles sobre la escritura ogham ver Albertine GAUR, op. cit., pág. 149; y A.C. MOORHOUSE, op. cit., pág. 201-203.

RELACIÓN ENTRE LOS ALFABETOS



Capítulo II



Materias escritorias



Introducción

La escritura sólo adquiere su auténtica dimensión cuando los signos quedan plasmados sobre el material escriptorio. Desde hace seis mil años el hombre ha mantenido una constante búsqueda de un soporte adecuado, utilizando toda clase de materiales como piedra, madera, metal, arcilla, pieles de animales, huesos, cera, seda, algodón o papel. Ahora, en la era tecnológica, aparece una nueva generación de soportes de naturaleza magnética y óptica, como son los disquetes, CDs, DVD,... El continuo aumento de las capacidades de estos soportes digitales, hace cuestionable el futuro del soporte por excelencia, el papel.

El soporte escriptorio no es neutral a la escritura que recibe, pues incide en el aspecto formal de ésta y en la naturaleza de los instrumentos utilizados para la escritura.

1. LA PIEDRA

Abundante en la naturaleza, la piedra es perfectamente utilizable en su estado natural, o bien, elaborada en planchas lisas y pulidas. Al ser casi indestructible garantiza la conservación de la

información registrada. Sobre este material se registraron los primeros signos: manos, pies, escenas de cacerías, etc... así como escrituras sumerias y acadias, pertenecientes al año 2.000 a.C. También fue utilizado en Egipto, Mesopotamia, Próximo Oriente, China, la Roma Imperial y, prácticamente, por la totalidad de las grandes civilizaciones del mundo antiguo¹.

2. LA ARCILLA

Casi simultáneamente a la piedra, se utilizaron placas de barro cocido. Las tablillas de arcilla tienen su origen en Mesopotamia y son consideradas el primer soporte escritorio producido por el ser humano². Fueron utilizadas durante miles de años, desde el cuarto milenio a. C. hasta la aparición del papiro y el pergamino, a los que, sin embargo, superaba en durabilidad. Los formatos habituales consistían en prismas de base poligonal y en planchas planas u oblongas ligeramente abombadas³ de unos 30 x 40 cmts. Su forma, además de rectangular, podía ser redonda u

¹ Más sobre este material en Albertine GAUR, op. cit., pág. 41.

² Como bibliografía específica pueden consultarse entre otros:

P. E. CLEATOR, *Los lenguajes perdidos*. Barcelona, 1963.

Edward CHIERA, *They Wrote on Clay: The Babylonian Tablets Speak Today*. Chicago, 1956. Del mismo autor, *Les tablettes babyloniennes; ce qu'on écrivait sur l'argile*. Ed. Mayenne, Impr., Floch, 1940.

Hipólito ESCOLAR SOBRINO, *Historia social del libro. La tableta cuneiforme*. Madrid, 1974.

³ Puesto que se escribía por ambas caras de la plancha, el anverso era algo convexo para evitar que se borrara lo escrito por la parte de atrás mientras el barro estaba aún blando.

oval⁴. En Mesopotamia estos volúmenes de arcilla eran almacenados y catalogados en bibliotecas especiales anexas a los templos⁵. Fue famosa la biblioteca de Nínive cuyo fondo estaba formado por más de treinta mil obras escritas sobre este soporte⁶.

3. EL HUESO

Existen ejemplos muy antiguos de escritura china sobre hueso⁷, pero este material también se empleó como soporte escritor en otras partes de Asia, África, la Europa prehistórica y en la América Central Precolombina, siendo muy utilizados los de ovejas, cabras y camellos. Una variante para usos más nobles fue la utilización de colmillos de elefantes empleada en Egipto, Medio Oriente y en Asia Sudoriental.

⁴ Más sobre la forma material del libro mesopotámico en Hipólito ESCOLAR, *Historia del Libro*, op. cit., pág. 53 y ss.

⁵ Normalmente las tablillas eran colocadas en cajas de madera o depósitos de arcilla en cestos, alineados sobre pedestales de arcilla o estantes de madera a lo largo de las paredes, protegidos contra la humedad, al igual que las cestas, por una capa de alquitrán. En otras ocasiones se limitaban a amontonar las tabletas directamente sobre los estantes o en nichos en los muros; tanto los cestos como las cajas estaban provistos con una pequeña etiqueta de arcilla. Svend DAHL, op. cit., pág. 20.

⁶ Además de por lo extenso de sus fondos, de los que el British Museum posee más de 20.000 piezas, esta biblioteca destaca por haberse encontrado en ella las tabletas mejor elaboradas y que presentan una escritura más clara y elegante.

⁷ Son los llamados *huesos de oráculo* pertenecientes al período Shang (ca. 1766-1122 a. C.) y que forman parte de los *jiā gu wén* o documentos en caparazones de tortuga y en hueso. Ver Albertine GAUR, op. cit., pág. 41.

4. LA MADERA

El frecuente uso de soportes de origen vegetal queda patente en las palabras para designar “libro” en griego y en latín, *byblos* y *liber*, que originalmente significan corteza. Los más empleados fueron las hojas secas y la madera, sobre la que se escribía con pincel y tinta⁸, pluma, o bien, con instrumentos punzantes. Un formato más reciente fueron las tablillas de cera —*pínax* o *deltos*— utilizadas por griegos y romanos⁹. Una variante más sofisticada son las *leucómatas* que unidas por un cordel o anillas se les denominaba *codex*. De la estructura formal de estos *codex*, que sustituyeron a los *volúmenes* o rollos de papiro, derivan los códices, antecedentes del libro en su apariencia actual. También fueron muy utilizados el bambú y la corteza de abedul. En América Central, los mayas y aztecas fabricaban hojas de *amatl*, una especie de papel que se obtenía de distintas partes de la higuera.

⁸ Un ejemplo de este tipo de escritura directa con tinta sobre madera son las *tablillas Albertini*, fechadas entre los años 493 y 496, y a las que hace referencia Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 15.

⁹ Se fabricaban con maderas diversas y tenían la forma de un rectángulo en el cual se ahondaba otro más pequeño, de modo que el reborde protegiese la cera. Habitualmente se agrupaban por pares, constituyendo un *codex duplex*, pero podían unirse cinco (*codex quintuplex*) o más (*codex multiplex*) por medio de cordones o anillas. Sobre este particular véanse Albertine GAUR, op. cit., pág. 42; y MILLARES CARLO, op. cit., pág. 16 y ss.

5. LOS METALES

De características similares a la piedra, en cuanto a durabilidad, se emplearon sobre todo el bronce, el plomo y el cobre. Su uso se restringía a documentos oficiales, legislativos y a escrituras de propiedad. El oro y la plata, aunque de forma mucho menor, fueron utilizados como soporte para realzar el valor simbólico de los textos que contenían.

6. LOS TEXTILES

El uso de telas como el algodón, la seda y el lino fue común en muchas civilizaciones, tales como la china, india y americanas precolombinas. La seda fue muy utilizada para documentos oficiales y cartas, siendo sustituida por el algodón, especialmente en todo el sudoeste de Asia. El lino gozó también de gran difusión, siendo conocido por egipcios y árabes; en la Roma de entre los años 59 a.C. al 17 d.C. hay constancia de la existencia de los llamados *libri linteí* o libros de lino.

7. EL PAPIRO

El papiro¹⁰ fue uno de los grandes soportes de la antigüedad y el primero en utilizar tinta sobre un material ligero, solamente superado por el papel. Parece ser tan viejo como la escritura jeroglífica, aproximadamente entre el 3.100 - 2.800 a.C.

El papiro o *cyperus papyrus*, es una planta semi acuática que crece principalmente en el delta del Nilo, de cuyo tallo se extraen una serie de filamentos que alineados en dos series sobrepuestas y en ángulo recto entre sí, prensados y secados al sol, permiten obtener el papel de papiro o *charta*¹¹. Las hojas o *collémata* se cortaban en tiras del mismo tamaño que se iban pegando unas a otras y eran tratadas con aceite u otra sustancia resinosa¹². Para escribir, los egipcios utilizaban un junco cortado a modo de pincel y, a partir del siglo III a.C., una caña afilada o *calamus*. En cuanto al formato y dimensiones, los más frecuentes son los rollos de entre siete y diez metros de longitud y de entre veinte y treinta centímetros de altura. A pesar de su origen egipcio, también fue muy utilizado por griegos, romanos, cretenses y fenicios.

A este soporte se deben algunos de los términos que, siglos más tarde, se adoptarían para designar las diferentes partes de los

¹⁰ De su origen griego *papyrus*, derivan las palabras para designar en varias lenguas al papel.

¹¹ La cara donde las tiras se disponen horizontalmente constituye el anverso (*recto*) y era en la que por lo regular se escribía, mientras que rara vez se empleaba la cara con las tiras verticales, o reverso (*verso*). Svend DAHL, op. cit., pág. 13. Más detalles sobre la fabricación de este material en Hipólito ESCOLAR, *Historia del libro*, op. cit., pág. 79 y ss.

¹² Prácticamente toda la información que se tiene sobre el proceso de elaboración del papiro procede de las crónicas del historiador romano Plinio (Lib. 13, capítulos 11 y 12), quien a su vez la transcribió de Theophrasto. Podemos encontrar un extracto de los mismos en Mr. DE LA LANDE, *Arte de hacer el papel. Según se practica en Francia y Holanda, en la China y en el Japón*. Ed. Clan, Madrid, 1994, pág. 19-20.

libros. Así, el papiro presentado en rollo recibía entre los romanos el nombre de *volumen*. El texto estaba escrito en columnas o *selís* y a cada una de éstas se las denominaba *página* y cuando de uno de los extremos del rollo colgaba una tira con el título de la obra, ésta era el *index*. Cuando más tarde se plegaban las hojas y adquirían un aspecto similar al de los libros actuales se les conocían por *codex*¹³.

8. EL PERGAMINO

Las pieles de animales han sido utilizadas como soporte para escribir por la mayoría de los pueblos antiguos como egipcios, israelitas, asirios, persas y griegos. Tratada de forma adecuada, la piel es un soporte escritorio duradero y flexible. Los escritos más antiguos conocidos sobre este material son originarios de Egipto, ca. 2.500 a.C. Sólo es válido para escribir por una cara, por lo que fue común el formato de rollo¹⁴. El desarrollo de procesos más sofisticados permitió obtener el *pergamino* y , más tarde, la *vitela* mucho más fina y ligera. A partir del siglo II d.C. este soporte alcanzó tal calidad y difusión que rivalizó con el papiro en el mundo romano y, dos siglos después, se convertiría en el material más utilizado para los mejores libros y los documentos oficiales. También se empleó para hacer cubiertas destinadas a los rollos de

¹³ Sobre el abandono de la forma de rollo por la del códice véase Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág 184 y ss.

¹⁴ MILLARES CARLO describe brevemente el proceso de preparación de este material para hacerlo apto para la escritura en op. cit., pág. 22.

papiro, siendo ésta una de las primeras formas de encuadernación que se conocen. Con la aparición del formato *codex*, los rollos van cayendo en desuso, fundamentalmente por los inconvenientes prácticos ¹⁵.

9. EL PAPEL

El soporte escritor por excelencia fue inventado en China por Ts'ai Lun¹⁶, en el año 105 d.C. donde previamente utilizaron la seda y el bambú¹⁷. El descubrimiento del papel fue consecuencia de un proceso evolutivo basado en el conocimiento de la fabricación del llamado *papel de seda*¹⁸ cuya pulpa básica la componían materiales de desecho, tales como trapos viejos, redes

¹⁵ Se han encontrado diversos códices antiguos cuyas hojas reunidas unas dentro de otras en un dobléz único, forman un solo cuaderno, aunque tal método producía, naturalmente, un libro tosco y daba como resultado que las hojas interiores tuviesen un ancho menor que las exteriores. Pero muy pronto se encontró la forma de dividir el libro en varios cuadernos de pocas páginas y unir los cuadernillos por un hilo, como se hace con los pliegos en los libros de la actualidad. Svend DAHL, op. cit., pág. 34.

¹⁶ Algunos autores lo citan como Cai Lun.

¹⁷ Un tratado chino sobre el origen, y fabricación del *Chi*, o papel, nos dice que los chinos escribían sobre unas tablillas de *Bambou* preparadas al fuego, cuidadosamente bruñidas, aunque cubiertas con su misma piel o corteza en las que se cincelaban los caracteres; la unión de aquellas tablillas apretadas unas con otras formaban un tomo.

En cuanto al uso de la seda, parece remontarse a la dinastía *Tsin* (a.C.). La seda o lienzo eran cortados en pedazos del tamaño que se quería hacer el libro.

¹⁸ Existía una notable confusión entre los investigadores de siglos pasados, pues a pesar de ser denominado *papel de seda*, la composición de éste es fundamentalmente de origen vegetal. No obstante, el padre Du Halde, escribe que en China se recogían todos aquellos capullos de desecho de las manufacturas donde se hilaba la seda, y que de ellos se hacía papel. Sobre este particular véase Mr. DE LA LANDE, op. cit., pág. 194 y ss.

rotas y cortezas de árbol, principalmente de morera y laurel¹⁹. Las muestras más antiguas, descubiertas en la ciudad de Kara-Khoto, pertenecen al año 90 a.C.²⁰

9.1. EL PAPEL EN EUROPA

El papel llegó a Europa unos mil años después de su invención con la invasión árabe de la Península Ibérica. Su proceso de fabricación fue conocido por los árabes en Samarcanda, hacia el año 751 d.C. Pese a utilizar distintas materias primas, como trapos de lino y cuerdas de cáñamo en lugar de corteza de morera, el papel producido en Samarcanda fue tan apreciado como el chino y los secretos de su fabricación pronto se extendieron por todo el medio Oriente²¹. La primera ciudad europea en contar con un molino para su elaboración fue Córdoba, a la que siguió Xàtiva. Durante los siglos siguientes su fabricación y producción quedó definitivamente consolidada en occidente²². Fueron famosos los papeles fabricados en Italia a partir del siglo XIV, especialmente los

¹⁹ En cualquier caso, se ha utilizado una gran variedad de especies vegetales para la elaboración del papel en China, entre otros un árbol llamado *TongSao* o *Tonhtomou*, el cáñamo, especialmente en la provincia de Se-Chuen, la paja de arroz o trigo en Che-Kyang, e incluso, la piel del interior de los capullos de seda, de la que se obtenía una especie de pergamino muy fino y suave llamado *Lo-wen-chy*. Acerca del proceso de fabricación del papel en China, véase Albertine GAUR, op. cit., pág. 52 y ss; y Mr. DE LA LANDE, op. cit., pág. 194 y ss.

²⁰ Sobre estos hallazgos arqueológicos ver Gérard BLANCHARD, *La letra*. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, 1988, pág. 246 y ss.

²¹ Podemos, por tanto hablar de la existencia de dos clases de papel, una oriental y otra occidental. Autores como Jean IRIGOIN en artículos como "Les premiers manuscrits grecs écrits en papier et le problème du bombycin", en *Scriptorium*, han estudiado estas diferencias. El manuscrito árabe más antiguo sobre papel está fechado en 866, y contiene el *Gharibu 'l-Hadith*, tratado de palabras raras y curiosas en las sentencias de Mahoma. MILLARES CARLO, op. cit., pág. 23.

²² El proceso seguido en Europa para la fabricación del papel durante los siglos XVII y XVIII, se describe con gran profusión de detalles en Mr. DE LA LANDE, op. cit., pág. 23-145. También se comenta el método antiguo de su fabricación en Karl KEIM, op. cit., pág. 42 y ss.

de la ciudad de Fabriano, donde por vez primera se utilizó la filigrana como identificativo del lugar de procedencia de estos papeles²³.

La difusión de la imprenta y el aumento de la demanda hizo necesario el desarrollo de nuevos procedimientos industriales que facilitarían su producción, como por ejemplo las máquinas trituradoras, la máquina para elaborar papel continuo²⁴, patenta en 1799 por Louis Nicolás Robert, etc...²⁵.

A mediados del siglo XIX con la llegada de la revolución industrial y económica, se sustituyeron los trapos por la madera como materia prima²⁶. Esta sustitución estuvo precedida de numerosas investigaciones encaminadas a la búsqueda de una materia vegetal alternativa²⁷. Las primeras pruebas para la

²³ Sobre los comienzos y difusión de la fabricación del papel en Europa y Norteamérica véase, Karl KEIM, *El papel*. Ed. Asociación de Investigación Técnica de la Industria Papelera Española, Madrid, 1966, pág. 34-38.

²⁴ La producción diaria de papel por los procedimientos manuales rondaban los 100 kilos, esto eran unas 2 resmas* por oficial y día, frente a los 1.000 kilos que producía la máquina de papel continuo de Nicolás Louis Robert. Actualmente el ritmo de producción de las modernas máquinas papeleras gira en torno a los 500 o 1.000 metros de papel por minuto.

* La resma es una unidad de venta del papel, compuesta por veinte manos (antiguamente, 480 pliegos; en la actualidad, 500 pliegos).

²⁵ Acerca de estas máquinas y sus posteriores mejoras técnicas, véase Karl KEIM, op. cit., pág. 119 - 245.

²⁶ También se utilizaron otras fibras vegetales, pues existen muchas plantas con fibras celulósicas que se pueden emplear para la elaboración de papel, si bien, su resistencia dependerá del porcentaje de celulosa que contienen. Las fibras que habitualmente se usan para su elaboración pueden clasificarse en cuatro grupos: las procedentes de las semillas (algodón), del liber (lino, cáñamo, yute, ramio), del tallo y hojas (esparto, paja, bambú, sorgo), y finalmente, las que lo hacen de la madera (son válidas toda clase de madera).

²⁷ Mr. DE LA LANDE en op. cit., pág. 183-193, hace referencia a trabajos de investigación que apuntan la posibilidad de emplear muy diversas variedades de plantas y arbustos como materia prima para la fabricación del papel. Algunas de estas propuestas, como por ejemplo, el empleo de algas marinas, por Albert SEBA, en 1734, pueden ser consideradas revolucionarias para su época.

obtención de una pasta adecuada a partir del desfibrado de la madera se debieron a Friedrich Gottlob Keller, en 1844²⁸, mejorándose el método, en 1863, con la acción química del bisulfito cálcico bajo presión al vapor desarrollada por el americano Tilghman, para obtener celulosa pura. Posteriormente, hacia 1884, el método fue perfeccionado por franceses y alemanes con los denominados *Procedimiento de lejado al sulfito* y *Procedimiento de lejado a la sosa*.

9.2. EL PAPEL EN EL SIGLO XX

Básicamente, se utilizan dos sistemas para la obtención de papel a partir de la madera, de una parte estaría el procedimiento mecánico en el que la madera es triturada junto con agua por unas muelas, resultando la llamada *pasta mecánica*²⁹; y por otra, estarían los procedimientos químicos, en los que la madera es tratada bajo presión de vapor con agentes químicos para eliminar ciertos compuestos como la lignina, la resina, el ácido silícico, etc..., obteniéndose de este modo la *pasta química*³⁰ o celulosa pura. Además de los dos tipos de pasta citados, también se emplea un tercer tipo que auna las cualidades de ambas, conocida como *pasta semiquímica*³¹. A pesar del consumo generalizado de la madera, aún se utilizan los trapos, principalmente algodón, lino y

²⁸ Karl KEIM, op. cit., pág 21.

²⁹ Su proceso de elaboración se detalla en Karl KEIM, op. cit., pág. 70-81.

³⁰ Sobre estos procedimientos véase Karl KEIM, op. cit., pág. 81-99

³¹ Sobre los diferentes tipos de papel que se fabrican, sus aplicaciones y características puede consultarse, José MARTÍNEZ DE SOUSA, *Diccionario de bibliología y Ciencias afines*, op. cit., pág 665 y ss.; los cuadros sinópticos en Gérard BLANCHARD, *La Letra*, op. cit., pág. 255- 262; y en Karl KEIM, op. cit., pág. 361 y ss.

cáñamo, para la fabricación de papeles de gran calidad³². Entre las cualidades físicas de este soporte podemos citar el formato, el peso, el espesor, la mano, el trasluz y las características de imprimibilidad³³.

La presencia del papel, durante siglos el único vehículo disponible para la transmisión de grandes cantidades de información, ha ejercido una notable influencia en toda la sociedad occidental, pensemos en la difusión de la imprenta, la alfabetización, los trámites burocráticos de una sociedad industrializada, etc...³⁴.

A principios del siglo XX nadie dudaba ya de que sería un soporte insustituible, sin embargo, el incremento de los costes y la creciente sensibilidad ecologista promueven una serie de análisis prospectivos orientados a la búsqueda de alternativas al soporte papel. Se aplican nuevas estrategias conducentes al ahorro de la materia prima, como el aligeramiento del soporte³⁵, el offset seco, la utilización de pulpa termomecánica (TMP), que permite obtener papeles más ligeros y un 20% más de rendimiento con la misma

³² Karl KEIM, op. cit., pág. 57-58, recoge una lista con 28 apartados para la clasificación de los trapos, según su tipo y calidad, procedente del *Prontuario para el fabricante práctico de papel*, de Dahlheim; y describe a continuación la fabricación de la semipasta de trapos en sus diferente etapas.

³³ Para una información más detallada de cada una de estas características consultar, John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit., pág. 595-597; y Karl KEIM, op. cit., pág. 453 y ss.

³⁴ Hasta el punto que Giovanni PAPINI no duda en calificar al papel de "*materia prima de la vida moderna*", sobreponiéndolo al hierro, al petróleo, al carbón, al caucho... Por su parte, Emilio BRUGALLA TURNO en op. cit., pág. 73, comenta: "*nada se hace y nada se dice; nada se acuerda ni se suscribe que no intervenga el papel. Su valor representativo en virtud de una rúbrica es incalculable, tanto como es extrema la fragilidad de convertirle en mil pedazos o reducirlo a cenizas*".

³⁵ "*Con la reducción en un cinco por ciento en el grosor y el peso de los tipos de papel empleados en las diversas finalidades, se ahorrarían anualmente en el mundo unas 400.000 toneladas de materia prima. Esta cantidad corresponde a 1.388.000 metros cúbicos de madera*". Dietrich RATZKE, *Manual de los Nuevos Medios. El impacto de las tecnologías en la comunicación del futuro*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1986, pág. 240.

cantidad de madera tratada, o la búsqueda de nuevas materias primas vegetales, tales como el *kenaf*³⁶.

Todo lo anterior parece indicar que, en un futuro inmediato los medios impresos tendrán un coste mayor que aquellos que utilizan la inmaterialidad de los bits. La aparición de nuevos medios como la televisión, el video y los ordenadores, entre otros, ha supuesto una nueva revolución tecnológica que pugna por hacerse un hueco y cuestiona la supremacía ejercida por el papel como el soporte escritor de nuestra cultura durante casi 1000 años.

³⁶ Se trata de una planta de climas secos y soleados, que produce de 14 a 15 toneladas de fibra por hectárea, unas nueve veces más que el rendimiento de una extensión similar de abetos y pinos, y crece en un corto período de tiempo (se cultiva en 120 días) cuando los árboles necesitan de 20 a 30 años para adquirir su tamaño adulto.

CRONOLOGÍA ESENCIAL DEL PAPEL I

-100	Se inventa el papel en Pa-Chiao (China).
105	Fecha tradicionalmente considerada la de la invención del papel por Ts'ai Lun; tal vez este solo introdujo algunas innovaciones y las presentó al emperador.
150	En el Turquestán chino se fabrica papel.
200	Hacia esta fecha se fabrica en Lulan (China).
250-300	Se fabrica en Niya (China).
399	La fabricación del papel llega a Turfan (China).
610	Los japoneses, en relación con China a través de Corea, aprenden allí las técnicas de la fabricación del papel. Un clérigo llamado Doncho las importó a su país.
751	Los árabes hacen prisioneros, cerca del río Tharaz, a obreros chinos dedicados a la fabricación del papel, a los que obligan a ejercer su oficio en Samarcanda. A partir de aquí el papel se expandirá por todo el mundo occidental.
794	Se instala en Bagdad el primer molino de papel.
850	El papel empieza a sustituir al papiro como materia escriptórea.
900	Hacia este año se instala el primer molino de papel en El Cairo (Egipto).
1074	Algunos dan esta fecha como la de inicio de la fabricación de papel en Xátiva (Valencia), pero parece muy temprana. Más correcta tal vez la de 1150.
1100	Hacia esta fecha se fabrica papel en Fez (Marruecos).
1150	En Xátiva (Valencia) los árabes establecen el primer molino de papel, primero de España y de Europa. Aunque algunos dan las fechas de 1074 y de 1154, parece que 1150 es la correcta.
1189	Primer molino de papel en Hérault (Francia), procedente de España.
1276	Primer molino de papel en Montefano y Venecia (Italia), procedente de Egipto.

CRONOLOGÍA ESENCIAL DEL PAPEL II

1286	Los italianos emplean por vez primera la filigrana en los papeles.
1312	Primer molino de papel en Ravensburgo (Alemania).
1320	Hacia esta fecha se instala el primer molino de papel en Colonia (Alemania).
1340	Primer molino de papel en Treviso (Italia).
1350	Primer molino de papel en Troyes (Francia).
1391	Primer molino de papel en Nuremberg (Alemania).
1411	Primer molino de papel en Suiza.
1491	Primer molino de papel en Polonia.
1494	Instalación del primer molino de papel en el Reino Unido, por John Tata.
1498	Primer molino de papel en Austria.
1499	Primer molino de papel en Bohemia.
1540	Por esta época se instala el primer molino de papel en Estocolmo (Suecia)
1545	Primer molino de papel en Hungría.
1580	Hacia esta fecha se instala el primer molino de papel en México.
1586	Primer molino de papel en Dordrecht (Países Bajos).
1590	Primer molino de papel en Dinamarca y en Dartford (Reino Unido).
1670	Los neerlandeses inventan la pila holandesa.
1690	Primer molino de papel en Filadelfia, primero de los Estados Unidos.
1698	Primer molino de papel en Oslo (Noruega).
1712	Primer molino de papel en Moscú (Rusia).

CRONOLOGÍA ESENCIAL DEL PAPEL III

-
- 1719** R. A. Ferchault de Réaumur presenta en la Academia Francesa la primera tesis científica en torno a la obtención del papel a partir de la madera.
-
- 1756** Baskerville imprime un Virgilio con el papel vitela de su invención.
-
- 1765** J. Ch. Scheffer publica los resultados de sus estudios para la obtención de papel a partir de varias plantas.
-
- 1770** Se fabrica el papel whatman por primera vez en Inglaterra.
-
- 1780** Joaquín Ibarra, impresor español, introduce el satinado del papel impreso, prensándolo para quitarle la huella de la impresión.
-
- 1789** C. L. Berthollet emplea el cloro en el blanqueo de los trapos de color.
-
- 1799** Nicolas-Louis Robert, de Essonnes (Francia), en colaboración con Saint-Léger Didot, inventa la máquina continua para la fabricación del papel.
-
- 1804** Los hermanos Fourdrinier inventan la primera máquina plana industrial.
-
- 1805** Cándida Lena Perpentí fabrica en Derrio, cerca de Como (Italia), el primer papel de amianto.
-
- 1807** Se utiliza por primera vez el caolín como carga.
-
- 1843** Friedrich Gottlob Keller, tejedor sajón, inicia la producción de papel a base de pulpa vegetal, para lo cual desfibraba la madera con muela de piedra. El sistema se extendió rápidamente.
-
- 1854** Friedrich Gottlob Keller patenta un sistema para obtener celulosa cociendo la paja con sosa cáustica de Mellier.
-
- 1854** Se introduce en la industria papelera el esparto como componente en la fabricación del papel, con el apoyo del diario londinense The Times. En 1861 adquirió alcance general.
-
- 1855** El papel de pulpa de madera empieza a sustituir de forma general al fabricado a base de trapo.
-

CRONOLOGÍA ESENCIAL DEL PAPEL IV

1856	Se introduce el primer colorante de anilina.
1857	Se obtiene por primera vez la celulosa de la madera.
1857	Un fabricante escocés emplea por vez primera el alfa o atocha en la fabricación del papel.
1860	Se introduce en los Estados Unidos la máquina continua para la fabricación del papel.
1861	Tilghman emplea bisulfito cálcico en la obtención de la celulosa.
1863	Se inicia en París la fabricación del papel estucado (papel cuché) con el nombre de <i>papier porcelaine</i> .
1866	Se introduce el proceso al bisulfito.
1870	Se inventa la primera máquina multicilíndrica.
1877	Primer molino de papel en la Argentina.
1884	El polaco Dahl descubre la pasta al sulfato (kraft).
1901	Se introducen los pigmentos orgánicos sintéticos.
1926	Se produce pasta semiquímica.
1950	Se utilizan agentes de blanqueo óptico.
1970	Hace su aparición la pulpa termomecánica.
1977	Se realizan las primeras pruebas con el <i>kenaff</i> .
1982	Varios periódicos de U.S.A. adoptan este nuevo papel.

Capítulo III



El libro antiguo



Introducción

Hacia mediados del siglo IV, los libros entran a formar parte, definitivamente, de la cultura occidental. El libro griego más antiguo conocido pertenece a este período y se trata de una copia del *nòmos* de Timoteo *Los Persas* escrito sobre papiro¹.

Leer y escribir eran parte básica de la educación ateniense, por lo que los libros fueron objetos de uso corriente en Atenas. Sin embargo, no puede hablarse de un comercio librario propiamente dicho, pues el propio autor realizaba las copias personalmente o bien las encargaba, para a continuación ponerlas en circulación él mismo. No se tiene constancia de editor alguno en la Atenas del siglo V, si bien, si que se habla de libros entre las mercancías embarcadas y que en esta ciudad se compraban y vendían libros en un emplazamiento específico del mercado llamado *orchestra*.

1. EL LIBRO EN LA GRECIA HELENÍSTICA

Podemos empezar a hablar de la existencia de cierto comercio librario a partir la segunda mitad del siglo V. La primera

¹ Información más detallada sobre este ejemplar en Guglielmo CAVALLO, *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo*. Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1995, pág. 28 y ss.

vez que se hizo mención al término “librero” fue en la comedia de Aristómenes, *Los embaucadores*, bajo la denominación de *bibliopòles*. También encontramos la expresión *bibliokàpelos* en referencia a los vendedores ambulantes de libros.

Las librerías griegas, además de vender libros, eran núcleos culturales se reunían para comentar y disertar sobre las obras clásicas o las últimas novedades aparecidas. Las bibliotecas, públicas y particulares, se convirtieron en uno de los principales clientes de los editores. Entre las colecciones más completas de su época estaban las de Eurípides, Eutidemo, Euclides, Platón y Aristóteles, probablemente el primero en ordenar los volúmenes de su biblioteca siguiendo un método sistemático. El floreciente comercio librario griego pronto se entendió por todas las ciudades y naciones bajo su influencia cultural: Sicilia, Egipto, Rodas, etc... Como ejemplo del interés que por el año 100 a.C. suscitan los libros está la aparición de un nuevo género literario específico dedicado a la bibliografía y la bibliofilia. Alejandría se convirtió, a partir del año 48 a.C., en el centro del comercio librario y sede de una de las bibliotecas más importantes de todos los tiempos, el Museo de los Ptolomeos cuyos fondos llegaron a contar con 700.000 ejemplares.

2. EL LIBRO EN LA ÉPOCA GRECORROMANA

Tras la segunda guerra Púnica, hacia finales del siglo III a.C., la influencia cultural de Grecia sobre Roma se refleja, entre otros aspectos, en el interés romano por las colecciones de libros y su comercio.

A mediados del siglo I a.C., durante la época augusta, tiene lugar el período más rico de la literatura romana. El primer editor y librero romano del que se tiene constancia fue Tito Pomponio Ático. En sus talleres de Quirinal trabajó una amplia plantilla de escribas especializados, o *librarii*, y de correctores, o *anagnostae*. Sus ediciones de los autores griegos y romanos fueron muy apreciadas, sobre todo por la corrección de los textos, pues era frecuente la circulación de copias llenas de erratas y mal traducidas. Entre Ático y el prosista Cicerón se estableció lo que puede ser considerado como el primer contrato editorial, en virtud del cual se regulaba una especie de derecho exclusivo de publicación².

Por lo general, toda obra nueva sin editar, o *anèdoton*, era presentada por su autor ante un reducido círculo de amigos lo que venía a ser una especie de crítica popular. Si ésta era positiva el autor consideraba el paso siguiente, la realización de copias para su difusión y venta. Estas copias las podía ejecutar el propio autor, o bien, las podía encargar a un taller de copistas y correctores. Sin embargo, cada vez fue más habitual la publicación a través de un editor que asumía los costes de producción³. Cuando ya se habían copiado y corregido un determinado número de ejemplares, éstos se preparaban para su venta. En cuanto a las tiradas de las ediciones podían variar mucho dependiendo de la obra y del autor, pero si tenemos en cuenta que un texto publicado se convertía en un bien público y podía ser copiado sin más —aún no existía lo que hoy conocemos como derechos de autor o editor— parece lógico

² En una carta de Cicerón a Ático está escrito: “*Has vendido estupendamente mi discurso en defensa de Ligario. De todo lo que escriba en el futuro, te confiaré la propaganda y la venta*”. Y en otra carta: “*Me gustaría que mis libros no fueran editados por nadie más que por ti*”. Guglielmo CAVALLO, op. cit., pág. 66.

³ Para un estudio más profundo de este aspecto ver de Guglielmo CAVALLO, op. cit., pág. 69 y ss.

suponer que el editor pusiera en circulación la mayor cantidad de copias posibles, habitualmente unos 1.000 ejemplares, para así contrarrestar esa posibilidad. Durante este período la forma habitual del libro era en rollo de papiro y sólo a finales del siglo I comienza a ser habitual el libro en formato de códice⁴.

Al igual que sucediera hasta comienzos de nuestro siglo, resulta difícil separar nítidamente la figura del editor de la del librero minorista, pues era común que una misma persona ejerciera ambas actividades simultáneamente. Además del mencionado Ático, hubieron otros destacados editores romanos, entre ellos Doro, editor de *Historia de Roma*, de Tito Livio; Trifón con las obras de Marcial y Quintiliano; Quinto Polio Valeriano; y los hermanos Sosios.

3. EL LIBRO EN LA ALTA EDAD MEDIA

Con la conquista de Roma, en el año 476, por Teodorico rey de los ostrogodos el Imperio entra en una era de decadencia y empobrecimiento económico y cultural sin precedentes. La desaparición de maestros y centros docentes supuso la disminución drástica de toda actividad editora y los monasterios se convirtieron en los únicos reductos de la cultura clásica. Los libros de la Edad Media son copiados por los monjes, pero no para ser

⁴ Otros aspectos relativos al códice en Guglielmo CAVALLO, op. cit., pág. 112 y ss. También en Hipólito ESCOLAR, *Historia del libro*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988, pág. 184 y ss.; y en Agustín MILLARES CARLO, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, pág. 29 y ss.

puestos en circulación sino para ser leídos por ellos mismos dentro de su comunidad, pues rara vez un libro es copiado para ser vendido o regalado. Para esta labor contaban con el *scriptorium*, una habitación dedicada a la copia de libros, al frente de la cual había un responsable o *armarius*, que se ocupaba de tener a punto el material para escribir, de la corrección del texto y de decidir que libros debían copiarse. La copia de un libro estaba perfectamente dividida en distintas fases asignadas a diferentes especialistas: el *scriptor librarius* o copista, el *rubricator* o encargado de los títulos y letras capitulares, el *illuminator* o miniaturista y el *ligator* o encuadernador⁵.

Los siglos VII y VIII están marcados por una extrema pobreza y la escasez de material escriptorio, lo que obliga a la reutilización de viejos códices, aparecen así los *códices rescripti*, también conocidos como *palimpsestos*⁶. Otra forma de ahorrar espacio en tan escaso soporte fue la adopción de un nuevo tipo de letra, la minúscula, considerada la gran aportación medieval al mundo del libro. También se generalizó el empleo de abundantes abreviaturas. De esta época se han conservado notables ejemplos de manuscritos, como el *Antifonario de Bangor*, de finales del siglo VII y el *Evangelario de Kells*, del siglo VIII; o el *Evangelario de Lindisfarne*, de origen inglés.

La degeneración progresiva de la escritura fue dando lugar a la aparición de los llamados *estilos nacionales* y más tarde a las escrituras *precarolinas*. En la España medieval, la escritura minúscula que se usaba comúnmente recibió el nombre de *visigoda* o *mozárabe*.

⁵ Más sobre el proceso de copia de un libro en Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 67 y ss.; y en Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 228 y ss.

⁶ Acerca de este proceso de reutilización de libros antiguos, véase Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 52 y ss.

4. EL LIBRO EN LA BAJA EDAD MEDIA

La producción de libros seguía circunscrita a los monasterios, así como a nuevas órdenes como la de los cartujos que centró su actividad principal, después de la religiosa, en la confección de libros. Por otro lado, aumentó considerablemente la población estudiantil, se generalizó el uso de la escritura arropada por la incipiente burocracia, los contratos comerciales, etc... En el caso español, la actividad cultural se centró en la ciudad de las tres culturas, Toledo, donde convivieron judíos, musulmanes y cristianos, y donde se realizó una notable labor de traducción de los textos clásicos⁷. Este enriquecimiento del saber y el desarrollo de una metodología de la enseñanza dieron paso, en el siglo XIII, a la aparición de las universidades. Podemos concluir, que el notable incremento experimentado en la demanda de libros se debió a un conglomerado de circunstancias, que podríamos resumir en tres: el gran desarrollo de la enseñanza; el crecimiento de la actividad comercial y contable; y finalmente, la implantación de una estructura administrativa.

Las demandas de estos tres sectores promovieron, a su vez, la búsqueda de un nuevo tipo de letra, la *gótica*⁸, cuya escritura fuera más rápida y la utilización de un soporte escriptorio nuevo, el papel, que reemplazara al escaso pergamino.

En los recintos universitarios el comercio del libro se intensifica con la aparición de las *estaciones* o librerías, donde los ejemplares podían ser vendidos o alquilados a los estudiantes y

⁷ Sobre este particular véase de Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 265 y ss.

⁸ La letra gótica también es conocida como *angular* o *escolástica*.

donde se disponía, además, de todos los elementos precisos para su producción: preparación de las pieles, realización de copias, corrección, encuadernación e ilustración.

A medida que avanza la Edad Media, junto a los libros valiosos por su contenido, irá aumentando el número de aquellos que lo son por su esmerada presentación: calidad de la materia escritoria, caligrafía cuidada y bellas ilustraciones; que los convierte en pequeñas y codiciadas obras de arte. Pero la máxima expresión del lujo de los manuscritos de finales de la Edad Media lo representan los libros de horas realizados para los reyes y nobles. Entre los grandes ilustradores figuran Jean Pucelle con el *Libro de Horas de Juana d'Evreux*; Pol de Limbourg, autor del famosísimo *Très Riches Heures*; Jacquemart de Hesdin; André Beauneveu; y Jean Fouquet, quizá el artista más conocido de su momento, autor del *Libro de Horas de Etienne Chevalier*. Entre los libros españoles más mejor ilustrados se encuentran *El libro del ajedrez*, el *Lapidario*, la *Estoria de Espanna*, la *Gran conquista de Ultramar* y la *Crónica Troyana*. Pertenecientes al siglo XIV sobresalen la *Biblia de la Casa de Alba* y la *Crónica del caballero Zifar*.

Capítulo IV

La imprenta, impresores
y difusión del libro



Introducción

A mediados del siglo XV, en pleno desarrollo del humanismo italiano, surgía en Maguncia un invento que marcaría un antes y un después en la historia de la humanidad: **la imprenta**.

En palabras de Hipólito ESCOLAR¹, *...la imprenta apareció más que como un medio al servicio de la creación intelectual, como una vía de acceso al pensamiento escrito y como un instrumento para facilitar la actividad burocrática y ritual de la iglesia.*

El nuevo arte de la escritura artificial o *ars scribendi artificialiter* permitió conservar el pensamiento escrito y difundir el conocimiento, transformando radicalmente la sociedad europea del siglo XV.

Son muchas las definiciones, tantas como autores, que podemos encontrar del concepto *imprimir*. Algunas como la ofrecida por la Real Academia Española resultan confusas y desligadas del mundo de las artes gráficas:

IMPRIMIR: Marcar en el papel o en otra materia las letras y otros caracteres gráficos mediante procedimientos adecuados. Por extensión, confeccionar una obra impresa. Estampar un sello u otra cosa en un papel, tela o masa por medio de la presión.

¹ *Historia del libro*. Segunda Edición. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1988, pág. 295.

Por su parte, José Martínez de Sousa² lo hace de esta otra forma:

IMPRIMIR: Estampar o dejar huella por medio de la presión. Señalar en el papel u otra materia análoga la huella o figura de las letras o ilustraciones de las formas o moldes, apretándolas en prensa o transfiriéndolas desde una superficie adecuada.

Por último citaremos la facilitada por Euniciano MARTÍN y L. Tapiz DEAI³, a nuestro juicio, la que más se ajusta a la realidad de la impresión tal y como la conocemos en nuestros días:

IMPRIMIR: Cada una de las operaciones de presión ejercida sobre un soporte de impresión, por lo general papel o cartón en hojas o bobinas, con una forma impresora, mediante un órgano de presión plano o cilíndrico.

1. ANTECEDENTES DE LA IMPRENTA

Si bien la imprenta, como sistema de producción, es un invento atribuido a Gutenberg⁴, ya se tenía conocimiento, desde mucho tiempo antes, de otros procesos mecánicos de

² *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Colección Biblioteca del Libro. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1989.

³ *Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1987.

⁴ Algunos autores no consideran este hecho totalmente probado y dan una serie de nombres de supuestos precursores de la imprenta. Entre estos nombres estarían el neerlandés Laurens Janszoon Koster, el italiano Pamfilo Castaldi, el alemán Johann Mentelin, el belga Johannes Brito y el checo Procopio Waldvogel.

En relación a estas tesis véase Agustín MILLARES CARLO, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1.993, pág. 91 y ss.

También Euniciano MARTÍN, *La composición en artes gráficas*. Tomo I. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1.970, pág. 51.

estampación. Ya en el IV milenio a. C., se utilizaron sellos para este fin, como lo demuestra el hallazgo del disco de Festos⁵, perteneciente a mediados del segundo milenio y cuyos signos fueron impresos con este procedimiento. El uso de sellos de estampación tallados en relieve y la obtención de inscripciones duplicadas partiendo de una matriz eran habituales ya durante el primer milenio a. C. en las regiones de Sumeria, Mesopotamia y Elam.

Algunos países orientales como Corea, China y Japón, conocían y dominaban perfectamente el arte de la estampación en plancha, o xilografía⁶, unos seiscientos años antes del invento de Gutenberg. Esta técnica de estampación sobre planchas de madera se originó en China, durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.). Existen, sin embargo, evidencias de impresos en plancha mucho más antiguos, como una *dharani*⁷ impresa en madera encontrada dentro de una *stupa*⁸ en Corea, que se sabe fue sellada en el año 751.

⁵ Acerca de este misterioso objeto ver, Albertine GAUR, *Historia de la escritura*. Colección Biblioteca del Libro. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1.990, pág. 168 y ss.

⁶ Para más detalles sobre este procedimiento de impresión consultar:
M. RUBIO MARTÍNEZ, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*. Ed. Tarraco, Tarragona, 1.979.
Walter CHAMBERLAIN, *Grabado en madera y técnicas afines*. Ed. Herman Blume, Madrid, 1.988.

⁷ Se trata de encantamientos budistas a los que se le atribuyen ciertas propiedades mágicas.

⁸ Monumento con función conmemorativa o para custodiar reliquias de origen indio, característico del budismo, del que es edificación esencial. El *stupa* está formado por una cúpula de mampostería sobre una base de gradas, coronada por una construcción cuadrangular. El interior de la cúpula está dividida en compartimientos que contienen las reliquias. En la cultura china esta construcción es sustituida por una torre en forma de pagoda

Durante mil doscientos años, la xilografía⁹ siguió siendo el principal sistema de impresión en Oriente, aunque no el único. En el siglo XI ya se utilizaban tipos metálicos en Corea y cuatrocientos años antes que Gutenberg, entre los años 1041 y 1048, el doctor chino Bi-Sheng¹⁰ produjo “tipos móviles” o mejor dicho, *tipos movibles*¹¹ hechos de arcilla cocida y más tarde, en madera, metal y porcelana.

El arte de la impresión por xilografía¹² fue utilizado en Europa, al menos, un siglo antes del invento de Gutenberg —la más antigua conocida, que representa a la Virgen rodeada de cuatro santos, data del año 1418—. Existe una gran controversia entre los investigadores, acerca del papel desempeñado por la impresión xilográfica¹³ muy utilizada a partir de 1370 en la realización de estampas, naipes, etc... a los que se incorporaba textos manuscritos. y es una lámina. Al unirse varias de estas láminas —entre veinte y cincuenta— pegándose de dos en dos por el dorso blanco¹⁴, se formaron, a partir de el año 1470, los primeros libros

⁹ Acerca del proceso de preparación de las planchas seguido en Oriente ver, Albertine GAUR, op. cit., pág. 231.

Sobre aspectos generales de esta técnica ver, Giorgio FIORAVANTI, *Diseño y reproducción*. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1.988, pág. 16 y 17.

¹⁰ Albertine GAUR, op. cit., pág. 231. Sin embargo, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 89, da el nombre de Pi Cheng.

¹¹ Es frecuente encontrar en muchos libros la errónea expresión *tipos móviles* en clara alusión a los tipos sueltos. A este respecto, debemos hacer una aclaración de tipo semántico, pues no es lo mismo móvil, que implica la capacidad de poder moverse por sí mismo, que movable, que hace referencia a algo que puede ser movido. Por lo tanto, a partir de ahora y en adelante, haremos referencia a “tipos movibles”.

¹² Sobre la impresión xilográfica en Europa consultar, Euniciano MARTÍN, *Artes gráficas. Introducción general*. Ed. Edebé, Barcelona, 1.988, pág. 26 y ss.

En lo referente al grabado xilográfico en España ver, *Summa Artis. Historia general del arte*. Tomo XXXII (El grabado en España. Siglos XV-XVIII). Espasa Calpe, Madrid, 1.983.

¹³ Ver el cuadro titulado *Cronología esencial de la xilografía* de José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág. 814.

¹⁴ Debemos tener en cuenta que la gran mayoría de estas impresiones eran de tipo anapistográfico, es decir, impresas por una sola cara.

llamados *libros bloques*¹⁵; cuyo exponente más notable es la *Biblia de los pobres* o *Biblia pauperum*. El desarrollo del grabado artístico sobre madera en Europa durante el siglo XV parece haber llevado a considerar la posibilidad de grabar por separado de cada una de las veinticinco letras del alfabeto latino. De este modo se podían ensamblar las letras en diversas combinaciones y así obtener palabras, líneas de texto y finalmente páginas. Se considera al holandés Coster como el primero que talló en madera y por separado los caracteres del alfabeto y llegó a editar un pequeño libro de ocho páginas¹⁶.

2. EL INVENTO DE GUTENBERG

Las circunstancias que en aquél momento concurrían en Europa y en el propio Gutenberg, hicieron posible materializar el proyecto de la imprenta. De una parte, la necesidad de reproducir libros más baratos y más rápidamente¹⁷, la difusión de la lectura y la escritura; por otra, el soporte, es decir, el papel, era ya ampliamente conocido y se tenía un total control sobre su fabricación; y por último, la existencia de la prensa tanto de rodillos como de presión, aunque con fines bien distintos.

¹⁵ También denominados *libros plancha* o *libros xilográficos*. Sobre este tema ver, José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág. 579. También, Hipólito ESCOLAR, op. cit. pág. 297 y ss. y Svend DAHL, *Historia del libro*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1.990, pág. 90 y ss.

¹⁶ *Gran Enciclopedia Larousse*. Segunda edición. Tomo 12. Ed. Planeta, Barcelona, 1.991, pág. 5.704.

¹⁷ La demanda de libros alcanza tales proporciones que, en Florencia en el siglo XV, un solo librero podía tener a su servicio cincuenta copistas.

La gran aportación de Gutenberg, conocedor, gracias a su oficio de orfebre, de los metales, las aleaciones y los procesos de fundición, fue la creación de un procedimiento de vaciado para la obtención de duplicados a partir de una matriz¹⁸. Este procedimiento de molde regulable¹⁹ garantizaba la uniformidad entre los caracteres fundidos, además de producirlos en grandes cantidades. También aportó la fabricación de una tinta²⁰ que podía adherirse a los tipos de metal. A partir de la aparición de los tipos sueltos movibles la difusión del libro sería ya imparable²¹.

Johann Gensfleisch zur Laden zu Gutenberg²² nació en Maguncia, según que autores, entre los años 1400-1406²³; entre 1397-1400²⁴, e incluso entre 1394-1399²⁵. En lo que parece que no hay duda es en la fecha de su fallecimiento 1468. Basándonos en el

¹⁸ Para mayor detalle sobre este procedimiento véase, Ruari MCLEAN, *Manual de tipografía*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987, pág. 14.

¹⁹ Sobre este sistema consultar, John DREYFUS y François RICHAUDEAU, *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Colección Biblioteca del Libro. Ed. Fundación Germán Sánchez Rui Pérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1990, pág. 306 y ss.

²⁰ Gutenberg descubrió que la mejor tinta se obtenía de la mezcla de aceite de linaza y de pigmentos para óleo. La calidad de esta tinta, en cuanto a densidad del negro y a permanencia, no ha sido superada hasta hoy. Acerca de las distintas clases de tintas para artes gráficas, su composición, sus propiedades, etc... consultar Ricardo CASALS, *Tintas para offset*. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1969.

²¹ Sobre las repercusiones del invento puede consultarse de Manuel VÁZQUEZ MONTALBAN, el capítulo titulado "La irrupción de la imprenta" en *Historia y comunicación social*. Colección Nuevos Instrumentos Universitarios. Ed. Crítica, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1997, pág. 47-62.

²² Cuyo verdadero apellido paterno era Gensfleisch (que en alemán equivale a decir *carne de ganso*) fue sustituido por el nombre de una propiedad que la familia poseía en Maguncia, que parece ser se llamaba *Hof zum Gutenberg*, que traducido viene a decir algo así como *Hogar del Buen Monte*. Euniciano MARTÍN, op. cit., pág. 32.

²³ Fechas según Albertine GAUR, op. cit., pág. 235.

²⁴ En opinión de José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág. 442.

²⁵ Ibidem.

testimonio de unas actas judiciales²⁶, existen razones para creer que ya en 1437 o 1438, Gutenberg estaba trabajando en su invento. Tras unos años de tanteos previos y pruebas que servirían para perfeccionarla y ponerla a punto, la imprenta está plenamente desarrollada en 1450, año en que asoció con Johann Fust. Fruto de esta sociedad ve la luz el primer libro tipográfico, el *Misal de Constanza*²⁷, aunque algunos investigadores, consideran como la primera edición atribuida a Gutenberg con caracteres de plomo es el *Speculum humanae salvationis*. En 1455 la sociedad se rompe y Fust se apropia de casi todo el material de la imprenta: tipos, prensa, papeles, tintas, ejemplares, etc... Ese año Gutenberg estaba componiendo la *Biblia de 42 líneas*, también conocida como *Biblia Mazarina*²⁸, una de las escasas obras atribuidas con certeza al inventor de la imprenta. Tras la disolución de la sociedad, Fust se asociaría con Peter Schöffer, antiguo regente de la imprenta Gutenberg-Fust, dotado de un indudable talento como calígrafo que llegó a superar y perfeccionar, en opinión de algunos expertos, los métodos de Gutenberg en el arte de crear y fundir tipos, hasta el punto que la *Biblia de 36 líneas*, publicada en 1460, es atribuida, según que autores, unas veces a Gutenberg y otras a Fust-Schöffer²⁹. Poco tiempo después, ese mismo año, Gutenberg dejaría de imprimir. Para entonces, el desarrollo y perfección del proceso

²⁶ En ellas se habla de que la actividad de Gutenberg y sus socios tenía que ver con un nuevo arte, para lo cual habían adquirido plomo, también se hace mención de una prensa, piezas que se separan o se fundían, formas de plomo, etc... Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 93.

²⁷ Este libro fue encontrado en 1880 por el tipógrafo y bibliógrafo alemán Otto Hupp en una vieja librería. Fue su descubridor el primero en considerar, no sin la oposición inicial de historiadores y bibliógrafos, a este libro como el primero de carácter tipográfico impreso por Gutenberg.

²⁸ Sobre los detalles formales y estéticos de este libro véase, Svend DAHL, op. cit., pág. 100. También sobre este mismo tema Euniciano MARTÍN, *La composición en artes gráficas*. Tomo I. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1970, pág. 48.

²⁹ José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág. 444.

inventado por él fue tan completo, que la técnica de componer e imprimir no varió sustancialmente hasta el siglo XIX.

3. DIFUSIÓN DE LA IMPRENTA. LOS INCUNABLES

Se denominan *incunables*³⁰ o *paleotipos* a los libros impresos durante los primeros cincuenta años desde la invención de la imprenta, es decir, la producción bibliográfica que abarca desde 1450 a 1500. Además de por su antigüedad, estos ejemplares son de un gran interés artístico, pues donde la imprenta aún presentaba importantes limitaciones técnicas, como eran la realización de iniciales, ilustraciones y la ornamentación de las páginas, se siguieron utilizando los viejos métodos de los iluminadores, siendo muy difícil distinguirlos a simple vista de los códices manuscritos. Todos los libros impresos durante este período utilizaron sólo dos tipos de letras: la gótica y la romana³¹.

Como consecuencia de las luchas políticas de 1462 en Maguncia, se produjo un éxodo de impresores que sería determinante en la expansión y difusión del nuevo arte de imprimir por toda Europa³². En Alemania los nuevos talleres irían surgiendo

³⁰ Sobre las características de estos volúmenes, véase el capítulo que dedica a los incunables Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 113 y ss.

Acerca de los incunables españoles ver, Hipólito ESCOLAR SOBRINO, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S. A., Madrid, 1994.

³¹ Acerca del aspecto y variantes de estas tipografías véase, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 120 y ss.

³² Resulta especialmente clarificador el cuadro *Cronología esencial de la expansión de la imprenta (primeras instalaciones)*, de José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág. 450 y ss.

a lo largo del Rin: Estrasburgo, Colonia, Augsburgo, Ulm y Nuremberg³³. Algunos antiguos operarios de Gutenberg, Conrad Sweynheim y Arnold Pannartz³⁴, se establecieron en 1464 en Italia; donde ya trabajaba Ulrico Hahn³⁵. Por otra parte, Nicolaus Jenson fue enviado por Carlos VII de Francia a Maguncia, en 1458, con el fin de que aprendiera el nuevo arte y luego marchar a Venecia, ciudad donde con Aldo Manuzio³⁶ “el viejo”, se iniciaría una importante dinastía de impresores y donde el arte de la imprenta alcanzó el máximo esplendor durante esta época. Además de la gran calidad de sus ediciones, a Manuzio le debemos los libros en formato reducido (octava), lo que hoy denominamos libros de bolsillo, así como la letra en cursiva³⁷. A Venecia también se trasladaría, en 1476, el alemán Erhardt Ratdolt³⁸ de Augsburgo, cuya maestría en el grabado en madera y sus diseños de iniciales y orlas, constituirían las bases del famoso grabado Veneciano. De entre los impresores italianos destacaron Boneto Locatello, los hermanos Gregorii, los Giunta, imitadores de los Manuzio. Entre 1469-1470, los alemanes Michel Freiburger, Martin Krantz y Ulrich Gering³⁹, se establecieron en Francia, donde fundarían el taller

³³ Sobre la difusión de la imprenta en Alemania véase, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 98.

³⁴ Acerca del trabajo desarrollado por estos impresores consultar, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 106.

³⁵ También es conocido como Ulrico Han de Ingolstadt. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 321.

³⁶ Acerca de su obra ver, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 122 y ss. También véase, José Manuel DE PABLOS COELLO, *Tipografía para periodistas puesta al día. Gutenberg resucita con la autoedición*. Ed. Ciencia 3 Distribución, S.L., Madrid, 1994, pág. 31 y ss.

³⁷ También recibe los nombres de *cancilleresco*, *aldino* e *itálico*. Fue creado ex profeso para la edición de las obras de Virgilio, impresas en 1501. Su aspecto está inspirado en la cursiva romana y en el manuscrito de las *Rimas* de Petrarca. El diseño y grabado de este tipo se deben a Francisco Griffi, de Bolonia.

³⁸ Sobre la obra de este impresor véase, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 107.

³⁹ Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 101.

tipográfico de la Sorbona, también destacarían otros impresores del país, como Antoine Vérard, Simon Vostre, los Esteinne, entre los años 1500 a 1661; E. Dolet en Saint Cramoisy, durante el siglo XVII y los Didot en los siglos XVIII y XIX. Inglaterra habría de esperar hasta 1477⁴⁰ año en que William Caxton instala su imprenta en Westminster, Londres, a la que le seguiría, en 1479, la instalada en Oxford. En los Países Bajos destacarían los Plantin en Amberes de 1548 a 1876 y los Elzevir en Leiden de 1580 a 1636.

4. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVI

Una vez afianzado el invento de la imprenta surge con fuerza la figura del comerciante de libros, que en ocasiones se convierte en editor. Durante este siglo, el uso de tipos redondos romanos se estandariza por toda Europa excepto en Alemania, fiel a su gótica. Aumentan los detalles decorativos, tanto en las páginas como en las encuadernaciones y las ilustraciones y orlas comienzan a ser grabadas en planchas de cobre. La temática de los libros se amplía, el número lectores crece abarcando a un mayor estrato social y hace su aparición la censura⁴¹. Surgen numerosos talleres de encuadernación⁴², con frecuencia como una extensión de las

⁴⁰ Svend DAHL sitúa este hecho en 1486, op. cit., pág. 109. Más próximo es el año 1476, fecha dada por Euniciano MARTÍN, op. cit., pág. 54.

⁴¹ Sobre la censura en España, ver el apartado que a ella dedica Hipólito ESCOLAR, *Historia del libro*, pág. 435.

⁴² No es objetivo de este trabajo, dado lo amplio y específico del tema, analizar la encuadernación a fondo, aunque, sin embargo, haremos frecuentes referencias a ella desde el punto de vista estético. Facilitamos, no obstante, una breve relación de títulos específicos, en los que sin duda el lector interesado encontrará abundante información sobre esta técnica .

propias imprentas. El interés, cada vez mayor, por la presentación llevará a que en las cubiertas de los libros se derrochen recursos artísticos, como los grabados en plancha metálica y las ruedas con motivos ornamentales⁴³. En el desarrollo de las técnicas de encuadernación europeas⁴⁴ destacaron Francia e Italia, claramente influenciadas por los estilos árabe y bizantino⁴⁵.

4.1. ALDO MANUCIO

La actividad impresora de Aldo Manucio abarca desde la segunda mitad del siglo XV a mediados del siglo XVI. Manucio viene a representar una nueva tipología de impresores y editores, muy acorde con la mentalidad humanista, el del editor-educador, cuyos intereses intelectuales están por encima de los económicos.

Sobre la nomenclatura de la encuadernación consultar, *Manual de edición y autoedición*, de José MARTÍNEZ DE SOUSA. Ed. Pirámide, S.A., Madrid, 1994, pág. 59 y ss.

Referente a la historia de la encuadernación, véase de Salt PRASSINGTON, *Historia del arte de la encuadernación*. Londres, 1984.

Acerca de las diferentes técnicas y procedimientos ver:

Arthur W. JOHNSON, *Manual de encuadernación*. Ed. Tursen- Hermann Blume, Madrid, 1989, pp. 222.

M. SABREL, *Manual práctico del encuadernador*. Ed. Clan, Madrid, 1995, pp. 278.

Jeff CLEMENTS, *Encuadernación*. Ed. Publicaciones Arco, Londres, 1963.

Edith DIEHL, *La encuadernación: su conocimiento y técnica* (2 vols.). Ed. Rinehrt, Nueva York, 1946.

⁴³ Acerca del uso de este procedimiento de estampación, sus características y aspectos generales de la encuadernación estampada ver, Svend DAHL, op. cit., pág. 117 y ss.; pág. 145 y ss.

⁴⁴ Para más detalles generales sobre la historia de la encuadernación y sus diferentes modalidades ver de José MARTÍNEZ DE SOUSA, *Diccionario de Bibliología y ciencias afines*, pág. 323 y ss.

Sobre la encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII, ver el capítulo que a este tema dedica Manuel CARRIÓN GÚTIEZ, en el libro de Hipólito ESCOLAR, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, pág. 395 - 445.

⁴⁵ Todos estos estilos están influenciados, a su vez, por las técnicas orientales, sobre todo por la encuadernación persa. Más sobre este particular en, Svend DAHL, op. cit. pág. 119 y ss.

Manucio nació en Bassiano⁴⁶, ciudad próxima a Roma, en 1449 y estudió en Ferrara, donde también comenzaría su actividad docente. Se trasladó a Venecia⁴⁷ atraído por los importantes fondos de sus bibliotecas⁴⁸ ricas en manuscritos griegos, pues uno de sus proyectos editoriales consistía en publicar a los clásicos en su versión original⁴⁹. Uno de los primeros trabajos de esta etapa fue *Museo*, en 1484 y un año más tarde la gramática griega *Erotemata*. Le siguieron las obras de clásicos griegos: Teócrito, Aristóteles, Sófocles, Platón, Homero, etc..., hasta un total de cuarenta y tres obras y cincuenta y cuatro volúmenes. Para estas ediciones Manucio utilizó unos tipos griegos grabados por Francesco Griffio de Bolonia, quien también grabaría una nueva versión de letra romana que fue utilizada por Pietro Bembo, en 1469, en su *De Aetna*. La fama y el dinero llegaron con la colección en octavo o *enchiridi forma* de clásicos latinos e italianos. Esta colección que se inició en 1501 con obras de Virgilio y Horacio, además de por su formato reducido, se distingue porque, exclusivamente para ella, se encargó a Griffio que diseñara una nueva letra que permitiera aprovechar al máximo la superficie imprimible del nuevo formato. Basándose en la cursiva utilizada por la cancillería papal, Griffio creó la *bastardilla*, también llamada aldina, grifa, cancelleresca e

⁴⁶ En Sermonetta, cerca de Velletri y entre los años 1449 y 1454, según Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 135.

⁴⁷ Tanto en esta ciudad como en la cercana Padua, residían excelentes helenistas. Además de un activo comercio con Oriente, era el puerto de entrada de emigrantes griegos y una importante plaza comercial, quizá la más importante de su tiempo. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 376.

⁴⁸ Especialmente la legada por el cardenal Bessarion, con cerca de 800 manuscritos, de los cuales 500 eran griegos. *ibidem*.

⁴⁹ Como ejemplo de esta situación Hipólito Escolar, op. cit., pág. 377. comenta: "Antes de iniciar Aldo su negocio, se habían editado escasamente una docena (refiriéndose a libros en griego), entre ellos Homero, teócrito, Isócrates y la Antología griega, aparte de varias gramáticas. Precisamente la edición de Isócrates hecha en Milán en 1493 no se había agotado a los cuarenta años, y en 1535, para intentar animar la venta, le cambiaron la portada".

itálica⁵⁰. Tras la muerte de Manucio, el taller siguió imprimiendo hasta 1590, primero bajo la dirección de su suegro Andrea Torresano, luego de su hijo Pablo en 1533 y finalmente la de su nieto Aldo el joven.

4.2. OTROS IMPRESORES ITALIANOS

Como ya hemos comentado en apartados anteriores fueron muchos y muy buenos, aunque nos limitaremos a dar una breve reseña de algunos de ellos. Antonio Blado, impresor de la Cámara Apostólica; Doménico Basa director de la Imprenta Vaticana; Giovanni Gabrielle Giolito, hijo y nieto de editores; y la familia Giunta, que desde Florencia controlaron un amplio mercado en Europa, llegando a editar obras de los clásicos en formato octavo y con tipos itálicos rivalizando con las colecciones de Aldo Manucio.

4.3. ALEMANIA. LA REFORMA

Durante este período se da la paradoja de que la misma imprenta que tenía en el clero a su principal cliente se convirtió, a su vez, en el principal instrumento propagandístico de las ideas reformistas de Lutero⁵¹. El máximo exponente de esta ideología fue Erasmo, agustino y viajero incansable, trabajó como traductor para el editor Johann Froben⁵², especializado en la edición de obras en latín y griego. Sus trabajos más importantes fueron el *Nuevo Testamento*, impreso en 1516, con el texto en griego acompañado de una nueva traducción latina; su colección de proverbios

⁵⁰ Sobre este tipo véase, Luigi BALSAMO y Alberto TINTO, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento* (2 volúmenes). Milán, 1967.

⁵¹ Sobre este particular véase de Manuel VÁZQUEZ MONTALBAN, el capítulo titulado “La imprenta y las luchas religiosas” en *Historia y comunicación social*. Colección Nuevos Instrumentos Universitarios. Ed. Crítica, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1997, pág. 63-74.

⁵² Sobre la obra de Froben ver, Svend DAHL, op. cit. pág. 133.

comentados, los *Adagia*, que alcanzaron las ciento doce ediciones en los cincuenta primeros años del siglo y los *Coloquios*, de los que se realizaron ciento treinta ediciones.

En la ciudad de Wittenberg, localidad que tras la creación de su universidad cobraría gran interés como centro editorial, residía Lutero, y para él imprimieron, Melchior Lotter y Christian Doring, el manifiesto *A la nobleza cristiana de la nación alemana* y una traducción del *Antiguo Testamento*, ilustrado con veintiuna láminas xilográficas de Lucas Granach, de la que se hicieron hasta la muerte de Lutero, en 1546, cuatrocientas ediciones. En otras ciudades alemanas encontramos Johann Grueninger, Christian Egenolff, Heinrich Steynes, Sylvan Otmar, Hans Schoensperger, el viejo, quien por encargo del emperador Maximiliano I, imprimió un libro de rezos bellamente ilustrado con un nuevo diseño de letra bastarda, origen de la *fraktur*⁵³, la letra nacional alemana. En cuanto al campo de la encuadernación cabe citar a Jakob Krause y a Caspar Meuser⁵⁴.

4.4. FRANCIA

Las continuas invasiones de Italia en los siglos XV y XVI, permitió a Francia conocer y asimilar parte de la tradición bibliográfica de aquél país, convirtiéndose en el mayor productor de libros de Europa. El libro francés introduce los pequeños formatos y nuevas variantes de los tipos romanos e itálicos, como

⁵³ El término *fraktur* procede del latín *fractum*, que quiere decir roto. Este tipo se comenzó a utilizar en 1524 y se distingue por los rasgos iniciales de sus mayúsculas. Originariamente este tipo fue creado por el tipógrafo de Nuremberg Hieronymus Andrea.

⁵⁴ En relación a los trabajos de ambos encuadernadores puede verse, Svend DAHL, op. cit., pág. 146.

la *civilité*⁵⁵ de Robert Granjon⁵⁶ o los tipos romanos creados por Claude Garamond, creador a su vez de los famosos tipos *griegos del rey*, también denominados *typi regii*. La actividad editorial gala se centró en las ciudades de París y Lyon⁵⁷.

Sus impresores más notables fueron, entre otros, Josse Bade, la familia Esteinne (Stephanus) y Simón de Colines⁵⁸ nombrado, en 1539, “imprimeur du roi”; por último, el editor parisino a Geofroy Tory⁵⁹, quien además de librero y fundidor de tipos fue un excelente grabador que aplicó la estética de los libros italianos a los libros franceses introduciendo el acento, el apóstrofo y la celdilla en los textos impresos. Francia destacó por sus encuadernaciones artísticas, cuyo máximo exponente fue Jean Grolier. Fue muy característica de este período la encuadernación denominada *a la fanfare*⁶⁰.

4.5. SUIZA

El auge de la producción editorial en Suiza, durante el siglo XVI se debió, principalmente, al hecho de que Ginebra se había

⁵⁵ En relación a este tipo véase de H. CARTER y H.D. VERVLIEET, *Civilité Types*, Oxford, 1966 y también de A. JAMMES, *Le réforme de la typographie sous Louis XIV de Grandjean*, París, 1961.

⁵⁶ Granjon fue el primero en producir ornamentos tipográficos que podían ser intercalados en las páginas.

⁵⁷ Más detalles en , R. BRUN, *La Typographie en France au XVI siècle*, París, 1938.

⁵⁸ Tras la muerte de Henri Esteinne, Simón de Colines se casó con su viuda y dirigió el taller familiar hasta 1525, durante la minoría de edad de los hijos de Henri. Después fundó su propio taller en el que publicó más de setecientas obras de carácter variado. Dado sus buenos conocimientos de las técnicas del grabado, sus libros se caracterizan por sus bellas ilustraciones, como las de *De natura stirpium*, de Jean Ruel, en 1536, considerado uno de los libros más bellos de su tiempo. Fue el primero en utilizar en Francia los tipos aldinos o cursivas para las ediciones latinas en octavo y a él se debe la primera Biblia en francés en 1584. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 397.

⁵⁹ Más detalles sobre este impresor en Svend DAHL, op. cit., pág. 148 y ss.

⁶⁰ Este estilo de encuadernación se describe en Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 400.

convertido en ciudad refugio para muchos impresores cuya ideología reformista les había obligado a dejar sus respectivos países. Esta misma situación determinó en gran medida la temática de los libros allí publicados, por lo general de carácter religioso.

En Basilea se instaló Johann Froben, uno de los impresores humanistas más notables de su época, para cuyas ediciones buscaba el equilibrio entre textos inmejorables, buena calidad del papel y tipos finos. También sobresalieron Michael Isengrin y Christoph Froschauer, este último editor de la *Bibliotheca universalis* de Conrad Gesner, en 1545, considerada la bibliografía ordenada alfabéticamente más antigua.

4.6. INGLATERRA

La imprenta se desarrolló más tarde y con más lentitud en Inglaterra⁶¹ que en el resto de los países europeos occidentales. A comienzos del siglo XVI apenas existían cinco talleres de impresión. De los escasos impresores ingleses de este período citaremos a Richard Jugge, impresor de la reina Isabel II; Thomas Vautrollier, considerado el primer impresor inglés de música; y por último, John Day, que se distinguió por publicar los libros mejor ilustrados de la Inglaterra de su época, como *The cosmographical glasse*, de William Cunnigham, en 1559, el *Book of martyrs*, de Foxe, en 1576 y el *Book of christian prayers*, en 1578.

En cuanto a la encuadernación⁶², fueron especialmente diestros con las técnicas de la rueda y con plancha los maestros encuadernadores de Cambridge. Los motivos ornamentales

⁶¹ Sobre la historia de la imprenta en este país véase, C. CLAIR, *A History of Printers in Britain*, Londres, 1965.

⁶² Más detalles acerca de la historia de la encuadernación inglesa en Arthur W. JOHNSON, op. cit., pág. 13-19.

representan flores y follaje, animales fantásticos, etc... A mediados de siglo se hace patente una influencia del estilo italiano y de sus dorados. Uno de los encuadernadores más destacados, al servicio de Enrique VIII⁶³ y Eduardo VI, fue Thomas Wotton, quien recibió el sobre nombre de el Grolier inglés.

4.7. LOS PAÍSES BAJOS

Además de los temas religiosos, la producción de material cartográfico, dado el fuerte desarrollo de la navegación holandesa de la época, fue de gran interés. En esta parcela destacaron Abraham Ortelius y Mercator, siendo este último el primero en utilizar el término *atlas* en una colección de mapas en 1585 titulada *Atlas sive cosmographiae meditationes*. La ciudad de Amberes concentró el mayor número de imprentas, alrededor de sesenta y seis, con una producción anual de dos mil obras. Hacia la segunda mitad del siglo, se estableció en esta ciudad la familia de Cristóbal Plantino, llegando a contar con veintidós prensas y convirtiéndose en el impresor más importante de Europa, con una producción de unos mil seiscientos títulos. Protegido de Felipe II, mantuvo una cierta relación con España, fruto de la cual editó la *Biblia Regia*⁶⁴ o de Arias Montano, así como otros libros de rezo para el clérigo español⁶⁵.

⁶³ También fueron encuadernadores a su servicio John Reynes y el francés Tomás Betelet, que se instaló en Londres y fue famoso por sus dorados.

⁶⁴ Sobre las características formales de esta obra véase de Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 408 y de Teresa SANTANDER RODRÍGUEZ, el capítulo "La imprenta en el siglo XVI", en *Historia del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994, pág. 131-133.

⁶⁵ Arias Montano sugirió a Felipe II que solicitara el privilegio a su favor para la edición de los libros de rezo utilizados en España y en las Indias. Plantino se encargó de la edición y los monjes de El Escorial de su venta. El negocio fue tan grande, que Plantino dedicó doce prensas a este encargo y llegó a enviar a España más de 52.000 volúmenes en los cinco primeros años. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 412.

5. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVII

El siglo XVII es el siglo del Barroco⁶⁶, de la riqueza exuberante en la decoración, de la pompa que muestra el poder de la monarquía absoluta y de la Iglesia. A pesar de toda su parafernalia, la producción editorial de este período no se distingue precisamente por la calidad formal y brillantez de ejecución. Las razones para esta pobreza manifiesta en las ediciones debemos buscarlas en la precaria situación económica en la que se ve sumida Europa tras las guerras religiosas, especialmente la Guerra de los Treinta Años. Como aspectos característicos cabría mencionar el creciente interés por las obras de información general y de divulgación, por los trabajos científicos, la decadencia del latín y los clásicos y el surgir de las literaturas nacionales.

Desde el punto de vista formal, los libros de este siglo se imprimieron de forma descuidada, sobre papel de pésima calidad, con tipos gastados e imperfectos y mal entintados. La baja calidad supuso una disminución en el precio de los libros, ahora más populares, dejando de ser un objeto de lujo y decorativo para convertirse en un instrumento de estudio y de ocio. Los grabados en madera ceden su protagonismo al grabado en plancha de cobre⁶⁷ como medio orientado a la reproducción de imágenes.

Es de destacar en este siglo la aparición de las primeras

⁶⁶ Sobre la influencia del estilo barroco en la realización del libro ver, Svend DAHL, op. cit. pág. 164 y ss.

⁶⁷ En relación a las técnicas del grabado al buril y al aguafuerte ver, Summa Artis, op. cit., pág. 205 y ss. y pág. 346 y ss., respectivamente Sobre las estampas e ilustraciones grabadas en plancha de cobre ver, Svend DAHL, op. cit., pág. 161 y ss.

publicaciones periódicas⁶⁸ y de las revistas científicas. A pesar de la hegemonía política y cultural de Francia, en lo referente al libro, los Países Bajos se convierten en el centro bibliográfico europeo, con las familias Elzeviro y Plantino como máximos exponentes.

5.1. LOS ELZEVIR

A finales de este siglo, Holanda se había convertido en una potencia naval, económica, política e intelectual. De entre todos los impresores holandeses destacaron de forma especial la familia Elzevir⁶⁹. El patriarca de esta dinastía de impresores, Lodewijk Elzevir, trabajó como encuadernador para los Plantino y más tarde fue conserje de la universidad de Leyden, donde montó un pequeño negocio de venta de libros para los estudiantes del centro. Tras su muerte, en 1617, sus descendientes ampliaron el negocio familiar, con la apertura de nuevos establecimientos en las principales ciudades holandesas: La Haya, Utrech y Amsterdam. El primer impresor de esta familia fue Isaac, nombrado impresor de la Universidad, cargo al que renunció en favor de su tío Buenaventura y de su primo Abraham, quienes en opinión de muchos investigadores fueron los auténticos responsables de la expansión editorial elzeveriana. La producción total de elzeverianos se

⁶⁸ Sobre las razones que promovieron la aparición de este tipo de publicaciones ver, Hipólito ESCOLAR, *op. cit.*, pág. 473 y ss.

En cuanto a las publicaciones periódicas en nuestro país puede consultarse el capítulo que a ellas dedica Antonio LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR en, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994, pág. 361-393. Para más información sobre la prensa en España y sus orígenes consúltese de María Dolores SÁIZ., *Historia del periodismo en España. Los orígenes. El siglo XVIII*. Ed. Alianza, Madrid, 1990, pp. 262 y ,de la misma autora, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Ed. Alianza, Madrid, 1989, pp. 336.

Para una visión universal de la historia de la prensa ver, Pierre ALBERT, *Historia de la prensa*. Ediciones Rialp, Madrid, 1990, pp. 224.

⁶⁹ Como obra de referencia acerca de los miembros de esta familia, puede consultarse de D.W. DAVIES, *The World of Elseviers: 1580-1712*, La Haya, 1954.

aproxima a los dos mil títulos⁷⁰. Su obras más reconocidas y a las que debieron gran parte de su fama fueron la colección de clásicos latinos, iniciada en 1629 con obras de Horacio y Ovidio, en formato doceavo y a precios populares⁷¹; y la colección de treinta y cinco volúmenes titulada *Repúblicas*, en el minúsculo formato de veinticuatroavo

5.2. OTROS IMPRESORES HOLANDESES

Siguiendo con los clanes familiares, estarían los Van Waesberghe, que contaron con una red de librerías en las principales ciudades holandesas, en franca competencia con los Elzeviros. Holanda, por ese tiempo una potencia naval, contribuyó de forma considerable al desarrollo de la impresión cartográfica. En esta especialidad destacó la familia Hondt; sin embargo, el más importante de los impresores cartográficos holandeses fue Willem Janszoon Blaeu, cartógrafo de la Compañía de las Indias Orientales, cuya obra más sobresaliente fue el *Atlas Major*⁷², en once volúmenes y con el texto en latín; esta obra sería editada posteriormente en francés y en español.

En el campo de la ilustración de libros, cabe citar al pintor Pedro Pablo Rubens, alrededor de cuya escuela surgieron grandes grabadores como Boethius Bolswert y Paulus Pontius. Por lo general, Rubens, al igual que otros muchos artistas, se limitaba a realizar los dibujos para los frontispicios y portadas, dibujos que luego eran trasladados a las planchas de cobre y grabados por

⁷⁰ Esta cifra se amplía a dos mil doscientos, además de otros tres mil trabajos universitarios, según Svend DAHL, op. cit., pág. 167.

⁷¹ Para esta colección Christoffel Van Dyck creó un nuevo tipo inspirado en el modelo de Garamond y que posteriormente tendría cierta trascendencia en Inglaterra, donde sería imitado. Svend DAHL, op. cit., pág. 167.

⁷² Sobre las características de esta obra ver, ibidem.

especialistas en esta técnica⁷³. Otros afamados ilustradores de la época fueron Abraham van Diepenbeke y Romeyn de Hooghe.

5.3. FRANCIA

Tras las luchas religiosas y de la guerra civil, el libro pasaría a convertirse en un valioso instrumento propagandístico del poder religioso y político, controlándose muy de cerca su producción y circulación y gravando con fuertes impuestos el papel. La penosa situación económica repercutió en la baja calidad de impresión de las obras y en la del papel.

El editor más importante de este período fue Sébastien Cramoisy, cuya producción ronda las dos mil quinientas obras, entre clásicas, religiosas y de texto. Recibió los títulos de impresor y librero del rey, así como el de director de la Imprimerie Royale⁷⁴ a su creación en 1640.

Las obras editadas por la Imprimerie Royale se distinguieron por sus grandes caracteres, amplios blancos y márgenes y sus bellas portadas, algunas de las cuales las realizó Nicolás Poussin y fueron grabadas en cobre por Claude Mellan. De entre su amplia producción destaca las *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes*, de Dionys Dodart, en 1676, ilustrada por Sébastien Le

⁷³ En la realización de estampas era frecuente la participación de varios colaboradores en las diferentes etapas del proceso. Así, intervienen el inventor, el pintor, el dibujante y el grabador, cada uno de ellos con un cometido muy específico; aunque en ocasiones un mismo individuo realizaba dos o más fases del trabajo y excepcionalmente la totalidad. Sobre el particular consultar, Summa Artis, op. cit., pág. 211-224.

⁷⁴ Fundada por Luis XIII, a propuesta del cardenal Richelieu, como un instrumento de control y propaganda política, fue ubicada en la galería Diana del palacio del Louvre. Para su puesta en funcionamiento se trajeron de Holanda expertos para cada una de las fases de impresión: manejo de la prensa, composición tipográfica, fabricación de tinta y el entintado. A lo largo de sus más de tres siglos de historia ha conseguido reunir la mayor colección de punzones tipográficos del mundo, formada por unos trescientos cincuenta mil, lo que le permite componer textos en cualquier alfabeto o sistema de escritura. Más sobre esta institución en Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 458 y en John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit. pág. 353.

Clerc y grabado por Nicolás Robert. Para dotar a sus obras de mayor distinción, Luis XIV ordenó confeccionar un nuevo tipo de letra que fue denominado *romain du roi* y que, grabado por Philippe Grandjean, gozó de gran popularidad.

En el campo de la encuadernación, durante los últimos años de Luis XIII, se inicia un nuevo estilo de decoración basado en el uso de hierros de líneas punteadas, que recibió el nombre de su supuesto creador *Le Gascon*⁷⁵. Algún tiempo más tarde, aparecería otra modalidad de encuadernación, la denominada *jansenista*, que fue realizado para Luis XIV y su corte por Antoine Ruette.

Uno de los proyectos editoriales más ambiciosos de este momento fue la publicación en 1645 y en diez volúmenes de la versión francesa de la Biblia Políglota, impresa por Antoine Vitré, considerado el mejor tipógrafo francés de su época.

5.4. ALEMANIA

Tras la Guerra de los Treinta Años, la producción editorial germana cayó a sus niveles más bajos. El centro editor por excelencia durante este período fue Leipzig, con alrededor de sesenta talleres, siendo el más importante el del editor e impresor Abraham Lamberg que llegó a contar con fundición tipográfica propia. Otros destacados editores e impresores fueron Wolfgang Felsecker, famoso por la novela ambientada en la Guerra de los Treinta Años *Abentheurliche Simplicissimus*, de Hans Jacob Christoffel; Theodor de Bry, grabador e impresor, cuyo trabajo más conocido fue la colección titulada *Grands voyages*; y Hiob Ludolf con obras como *Historia Aethiopica* y un *Lexicon amharico-latinum*. Fueron muy habituales durante esta época los libros conmemorativos, de entre todos ellos merece una mención

⁷⁵ Este tipo de encuadernación se describe en Svend DAHL, op. cit., pág. 174.

especial el del arquitecto Lodovico Burnacini titulado *Il pomo d'oro*, impreso en 1668 en Viena por K. Kuesel.

5.5. INGLATERRA

La producción bibliográfica inglesa de esta centuria no resultó especialmente brillante. Sin dejar de ser pobre en cuanto a su ejecución formal podemos mencionar la edición de *San Juan Crisóstomo* impresa por John Norton y para los que se emplearon unos caracteres muy similares a los tipos franceses griegos del rey. Por su parte, Isaac Jaggard imprimió obras de Shakespeare en un formato que sería conocido como *first folio*. La obra más ambiciosa de la tipografía sajona de este siglo, fue la *Biblia Polyglotta*, realizada en seis volúmenes y editada por Brian Walton e impresa por Thomas Roycroft entre 1653 y 1657.

A partir de la segunda mitad del siglo la encuadernación inglesa retoma cierta importancia con la aparición del estilo denominado *cottage roog*^{7 6} o *cottage-bind*, cuyo máximo exponente fue Samuel Mearne.

5.6. ITALIA

La decadencia de la imprenta también alcanzó al libro italiano. En Venecia desaparecieron grandes familias editoras como los Giunta y se establecieron otras como los Pezzana y los Pinelli. En Roma, a la sombra de la Congregatio de Propaganda Fide, se crea en 1622 uno de los talleres más importantes, al frente del cual se encontraba Stefano Paolino, destacado grabador de punzones especializado en alfabetos de lenguas orientales. Otros impresores romanos fueron Verese, Angelo de Rossi y por último, Hermann

⁷⁶ Acerca de las características de este estilo de encuadernación véase, Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 470.

Scheus. Finalmente, en Florencia citaremos a B. Landini y al grabador Stefano della Bella.

6. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVIII

El siglo XVIII representa el resurgir del libro y uno de sus momentos más brillantes. Exteriormente, los cambios afectan al diseño de las portadas, la tipografía y al uso de viñetas⁷⁷; en el interior se producen cambios en la distribución de las manchas, se mejoran la calidad de las impresiones y del papel, aparecen nuevos diseños tipográficos y, con frecuencia, el interés por la ilustración prevalece por encima del texto⁷⁸. En cuanto a la encuadernación aparecen dos nuevos estilos: el denominado *dentell* o de encaje y el conocido como *mosaico*⁷⁹. La secularización del pensamiento de la nueva sociedad urbana, muy interesada por la información social y científica, propició la aparición de proyectos editoriales de envergadura como las enciclopedias metódicas y diccionarios

⁷⁷ Llamadas así por haber sido hojas de vid los primeros motivos empleados en ellas, constituyen un elemento decorativo, generalmente de pequeño tamaño, destinadas a adornar y romper la monotonía de las páginas. El arte de la viñeta alcanza su máximo apogeo a partir de 1734 con la edición de las obras de Moière ilustradas, entre otros, por Boucher con más de doscientos de estos elementos gráficos. Más detalles y ejemplos en John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit., pág. 682.

⁷⁸ Svend DAHL, op. cit., pág. 186.

⁷⁹ Sobre ambos estilos de encuadernación puede consultarse, Svend DAHL, op. cit., pág. 193.

enciclopédicos, como la *Enciclopedia*⁸⁰ de d'Alembert y Diderot.

6.1. FRANCIA

Una de las principales características del sector editorial francés de este momento fue su rápido crecimiento y la aparición de nuevos géneros literarios como la denominada literatura galante y erótica, las fábulas y las novelas, todas con bellas ilustraciones, frecuentemente realizadas por pintores quienes conciben las composiciones que luego serán trasladadas a las planchas por los grabadores. Podemos considerar el tercer cuarto del siglo como la edad de oro de la ilustración rococó francesa.

Entre los editores franceses más destacados podemos citar a Praul y Joseph Gérard Barbou, Hubert Martin Cazin, especializado en la publicación de libros de pequeño formato, dieciseisavo y treinta y dosavo, muchos de ellos con atractivas ilustraciones como, por ejemplo, *Choix de Chasons*, de Jean-Benjamin de Laborde, publicado en 1773, con grabados de Jean-Michel Moreau

⁸⁰ Esta obra puede ser considerada como la más representativa de la realidad intelectual de la Ilustración francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Ha llegado a ser calificada como el motor intelectual más poderoso del siglo, tanto desde el punto de vista social y político como desde el de la interpretación de la ciencia y su difusión. Inicialmente el proyecto sólo consistía en la traducción de la *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts and Sciences*, de Ephraim Chambers, que fue publicada en Londres en 1728 y había tenido un notable éxito. Finalmente el proyecto no se llevó a cabo y se planteó la posibilidad de realizar una obra más ambiciosa y original; para ello, el librero André François Le Breton se asoció con otros tres libreros y contrataron como directores de la obra al profesor Denis Diderot y a Jean le Rond d'Alembert. En total llegaron a colaborar en la redacción de las voces más de ciento sesenta especialistas, entre los que se encontraban Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Buffon, etc... En 1750 se anunció el proyecto y comenzaron las suscripciones; un año después apareció el primer volumen de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. En 1762, ven la luz los tomos de láminas, a los que siguieron tres años después diez más de texto. La obra se completó con diecisiete volúmenes de texto y once de láminas a los que se incorporaron cinco suplementos y dos de índice, quedando un total de treinta y cinco volúmenes.

Más sobre esta obra en Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 483 y ss. Véase también de Franco VENTURA, *Le origini dell'Enciclopedia*, Turín, 1963.

el Joven⁸¹ y considerado uno de los libros más bellos de su momento.

Entre los diseñadores de tipos destacó en la primera mitad de este siglo Louis Luce, yerno de Philippe Grandjean con la serie “redondo del rey”⁸² formada por ochenta y dos fuentes. En el apartado de la fundición de tipos resultó fundamental la aportación de la familia Fournier⁸³, siendo Pierre Simon⁸⁴ el más notable de sus miembros y el autor de *Modèles de caractères de l'imprimerie*, en 1742 y *Manuel Typographique*⁸⁵ donde hace referencia a un sistema de normalización⁸⁶ de las medidas de los tipos a base de *puntos tipográficos*⁸⁷, sistema posteriormente perfeccionado por

⁸¹ Considerado como el mejor ilustrador de su época, más información sobre su trabajo en Svend DAHL, op. cit., pág. 189.

⁸² El prototipo de las reales es el *romano del rey* o *ramain du roi* que Grandjean iniciara en 1694, precursora sesenta años más tarde de la *baskerville*. Esta familia esta considerada como la más extendida y la mayoría de los caracteres de edición proceden o están emparentados con ella. Par más detalles ver, John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit., pág. 628.

⁸³ Sobre los Fournier consultar la obra de Allen HUTT, *Fournier, the compleat typographer*. Londres, 1972.

⁸⁴ En relación a sus trabajos y publicaciones ver, John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit., pág. 235.

⁸⁵ El catálogo recoge un completísimo muestrario de tipos romanos, de tipos decorativos y de escrituras exóticas, así como una gran variedad de iniciales decorativas, orlas y filetes.

⁸⁶ Los primeros trabajos para la adopción de una medida se deben a Martin-Dominique Fertel, tipógrafo y librero francés, nacido en 1672, y que en 1723 publica *La science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très faciles pour se perfectionner dans cet art*, donde se describe lo que sería el prototipo o tipómetro por el creado. José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág. 162.

⁸⁷ Debemos recordar que hasta ese momento, tal y como lo comenta José MARTÍNEZ DE SOUSA: *Cada taller era una unidad en sí misma, y lo importante era que todos sus materiales (en referencia a los caracteres) se adaptaran bien a su prensa. En consecuencia, la altura del tipo, la alineación de tipos de diversa familia por el pie o el tamaño de los caracteres era una cuestión particular. Con el tiempo, ciertos tipos de imprenta, que tenían un nombre concreto, se convirtieron en representantes de un tamaño determinado. Por ejemplo, la letra nomporela tenía seis puntos; la trismegistro, treinta y seis; la doble canon, cuarenta y ocho; etc...* Ibidem.

Ambroise Didot. Igualmente importante fue la familia Didot⁸⁸ que destacaron como impresores, editores, fundidores de tipos, papeleros e inventores de procedimientos tipográficos. A François Didot se debe el establecimiento, en 1775, del punto Didot⁸⁹, ciertas mejoras en las prensas de imprimir y la introducción en Francia del papel vitela; también diseñó los primeros tipos Didot que, en 1775, fueron grabados por Waflard⁹⁰.

6.2. INGLATERRA

Características de estos años son las publicaciones periódicas, sobre todo, los llamados *magazines* que aparecieron a partir de 1709. Además de un incipiente bienestar económico, algunas medidas legislativas tales como la abolición de la ley que limitaba la creación de nuevas imprentas, el facilitar la apertura de nuevas librerías y la implantación, en 1709, del *Copyright Act* que protegía la propiedad intelectual, contribuyeron decididamente al desarrollo del libro anglosajón que, desde el punto de vista del diseño editorial, presta una especial atención a la arquitectura tipográfica, la impresión y el papel. Uno de los personajes más significativos del contexto tipográfico de su época fue William

⁸⁸ Para más detalles acerca de esta familia ver, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 153 y ss.

⁸⁹ El punto didot o punto tipográfico, es la unidad de medida tipográfica en toda Europa (salvo el Reino Unido). Su establecimiento es anterior al sistema métrico decimal, en el cual 1 punto = 0,376065 mm. Su múltiplo es el *cícero*. El sistema es, pues, duodecimal: 1 cícero = 12 puntos = 4,5126 mm. En 1.811, Firmin, segundo hijo de François Ambroise, hizo que la Imprenta Imperial francesa adoptara un "punto milimétrico" de 0.40 mm. que sigue en uso en la Imprenta Nacional, pero que no tuvo más difusión.

Más información sobre la implantación del sistema de puntos Didot en, José MARTÍNEZ DE SOUSA, op. cit., pág.163 y ss.

⁹⁰ Similar a la *Bodoni*, en la *Didot* se acentúan aún más las diferencias entre los trazos gruesos y finos y la entrega de los palos verticales a la cabeza y al pie del tipo se efectúan en ángulo recto. Con la *Bodoni* y la *Didot*, se abre una nueva etapa en la moderna tipografía y serán el punto de referencia de la subfamilia *Egipcia*. Para más detalles sobre el aspecto de este tipo véase, Christopher PERFECT, *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico*. Ed. Blume, Barcelona, 1994, pág. 110 y ss.

Caslon. En 1725 talló su primer tipo de letra redonda, que se caracteriza por su contraste entre los trazos gruesos y finos, una altura x elevada, una modulación casi vertical y trazos terminales encuadrados muy finos⁹¹. Alcanzó la fama por sus variadas fundiciones de romanas y bastardillas.

Entre los impresores la figura indiscutible de la tipografía inglesa del momento fue John Baskerville⁹². Gran perfeccionista, tardó más de seis años en diseñar sus propios tipos, que se caracterizaban por su inclinación geométrica y por la modulación de las transiciones entre los trazos gruesos y los finos⁹³. En 1757 imprimió su primer libro *Bucolica, Georgica et Aeneis*⁹⁴, de Virgilio, al que le siguió un año después *Paradise Lost*, de Milton. Su política editorial de imprimir pocos libros pero muy cuidados en la edición y bien acabados le llevó al fracaso como empresario y finalmente vendió la mayoría de sus punzones y matrices al impresor francés Beaumarchais. Otros destacados impresores de este siglo fueron William Bowyer el Viejo, Jacob Tonson, William Bulmere y Thomas Bensley. Entre los ilustradores británicos sobresalieron John Bewick⁹⁵ y Tomkins.

⁹¹ Perteneciente a la familia de las *Antiguas*, su aspecto se describe con todo detalle en Christopher PERFECT, op. cit., pág. 52 y ss.

⁹² Sobre su biografía y actividad tipográfica pueden consultarse, entre otros:

R. STRAUS y R. K. DENT, *John Baskerville; A Memoir*. Londres, 1907.

J.H. BENYON, *John Baskerville, Type-Founder and Setter*. Londres, 1914.

W. BENNET, *John Baskerville, the Birmingham Printer; His Press, Relations and Friends*. Birmingham, 1937.

⁹³ La *Baskerville* perteneciente al grupo de los tipos de *Transición* es uno de los más significativos y característicos de este grupo. Puede apreciarse en Christopher PERFECT, op. cit., pág. 88 y ss.

⁹⁴ Ruari MCLEAN hace referencia al primer libro impreso por Baskerville con el título de *Virgil*, versión inglesa del nombre del autor, Virgilio, por lo que, sin duda, debe tratarse del mismo libro. *Manual de tipografía*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1993, pág. 20.

⁹⁵ Thomas Bewick realizó una importante aportación a la técnica del grabado. Ésta consistió en un nuevo procedimiento de talla con buril sobre planchas de maderas duras, especialmente boj, llamada a *testa*. Consiste en utilizar una plancha cortada en sentidos diferentes, lo que permite, a diferencia de las antiguas xilografías donde dominaban las líneas negras, conseguir un grabado donde destacaban las zonas claras, con la calidad de

6.3. ITALIA

El libro italiano de esta época se caracteriza por el progresivo desuso del texto en cursiva y la abundante presencia de grabados y viñetas. Venecia sigue siendo el núcleo impresor más importante de toda Italia. Allí se encuentran los talleres de Giambattista Albrizzi y Antonio Zatta. En otras ciudades italianas encontramos los talleres de la familia Remondini, Giambattista Pranesi, Angelo Rotili y Comino, de donde salió, en 1749, *De vita et rebus gestis Francisci Mauroceni*, con destacables viñetas grabadas en madera⁹⁶. Otros centros impresores notables son la Stamperia Grand´Ducale en Florencia, la Stamperia Reale en Turín y la Società Palatina en Milán. Pero la figura tipográfica italiana de este siglo XVIII fue Giambattista Bodoni⁹⁷ director de la Stamperia Reale y creador, en 1768, del diseño de un nuevo tipo de romana que llevaría su nombre⁹⁸. Además de sus conocidos catálogos de esmerada composición tipográfica y cuidada impresión como *Fregi e Maiuscule*, imprimió numerosas obras; entre otras *Le Ferte d´Apollo* y *Epithalamia exoticis linguis reddita*, en 1775, con ciento

los realizados con plancha de cobre. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 497. Véase también, Svend DAHL, op. cit., pág. 223 y ss.

⁹⁶ Aunque no es éste el caso, todavía era habitual el uso de xilografías en la industria del libro para la confección de obras baratas y corrientes para el pueblo. Era frecuente a su vez, el reutilizar las planchas de otras ediciones aunque no guardara ninguna relación las imágenes con los textos que acompañaba.

⁹⁷ Para más detalles biográficos y su obra consúltese, entre otros:

Raffaello BERTIERI, *L´Arte de Giambatista Bodoni*. Milán, 1924.

G. de LAMA, *Vita del cavaliere Giambattista Bodoni, tipografo italiano, e catalogo cronologico delle sue edizioni* (2 volúmenes). Parma, 1816.

H. C. BROOKS, *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*. Firenze, 1927.

G. GIANI, *Catalogo delle autentiche edizioni bodoniane*. Milano, 1948.

Piero TREVISANI, *Bodoni. Epoca, vita, arte*. Milán, 1951

Sergio SAMEK LUDOVICI, *La tipografia come arte figurativa e Giovanni Battista Bodoni*. Parma, 1965.

⁹⁸ Esta tipografía se alejaba del canon de la *Garamond* y se aproxima al de la *Baskerville*. Perteneciente al grupo de las modernas, se distingue por su pronunciada modulación vertical, un alto contraste entre los trazos finos y los gruesos, y trazos terminales filiformes, encuadrados y ligeramente cóncavos.

veintisiete ilustraciones en cobre y cuyo texto impreso en veinticinco idiomas fue dibujado, grabado y fundido por él. Sus mejores trabajos son los pertenecientes a los últimos años de su vida, especialmente el *Telémaco*, de 1812, trabajo que el propio Bodoni consideró su obra maestra. Cinco años después de su muerte, en 1818, vio la luz la segunda edición de su *Manuale tipografico*⁹⁹, sin duda el muestrario tipográfico más elaborado del mundo y donde se muestran las variedades de alfabetos, viñetas y signos complementarios grabados por Bodoni¹⁰⁰.

6.4. HOLANDA

Los Países Bajos basaron gran parte de su producción editorial de este siglo a la exportación e impresión de libros prohibidos en otros países. El impresor holandés más importante del momento fue Izaak Enschedé quien contó, además, con una fábrica de papel y una fundición de tipos. Otros impresores dignos de mención fueron Peter van der Aa, que se distinguió por el abundante empleo de grabados en sus publicaciones y Zacharie Chatelain.

6.5. ALEMANIA

Aunque sin llegar al nivel de siglos pasados, la imprenta y edición alemanas muestran una tendencia ascendente. Las influencias del libro francés, con la inclusión de viñetas y de portadas tipográficamente más ligeras, se hacen patentes en los

⁹⁹ La primera edición del *Manuale Tipografico*, se imprimió en 1788 y estaba formada por un muestrario de ciento cincuenta alfabetos de caracteres latinos y veintiocho de caracteres griegos. La segunda edición del *Manuale*, en dos tomos y que llevó cuarenta y cinco años de trabajo la componen doscientos noventa y un alfabetos latinos, treinta y cuatro griegos, cuarenta y ocho exóticos y multitud de orlas y viñetas.

¹⁰⁰ Su producción tipográfica personal se estima en tres mil fuentes de tipos y más de veinte mil punzones.

ejemplares alemanes. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf figura entre los impresores y tipógrafos más destacados, con cuatrocientos alfabetos fundidos y la creación de un sistema para imprimir mapas y música¹⁰¹. Otros nombres relevantes son Georg Joachim Goeschen, defensor de los tipos romanos frente al uso de la fraktur; Johann Friedrich Unger, impresor de la Academia Prusiana de Artes; y los editores Zedler y Johann Friedrich Gotta.

Aunque el nivel de la ilustración alemana no puede compararse con la de otros países como Francia, España o Italia, podemos considerar al alemán Daniel Nikolaus Chodowiecki como uno de los mejores ilustradores europeos de su época.

7. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XIX

El siglo XIX es el siglo del Romanticismo. Su influencia en el aspecto de los libros se refleja en portadas donde se alternan los tipos góticos con romanas, redondas o inglesas; en cajas de texto que se interrumpen con viñetas alusivas al pasaje y en grabados que rodean al texto. El contenido de los libros también sufrió un cambio, pasando los clásicos a un segundo plano en favor de los autores contemporáneos, sobre todo novelistas como Balzac, Dickens, Dumas y Victor Hugo, por citar algunos.

Este período marca el punto de inflexión entre la impresión artesanal y la impresión industrial, posible gracias a la aparición de

¹⁰¹ Inventó un procedimiento para componer notaciones musicales con el que consiguió gran fama y que ha constituido la actividad principal de la casa Breitkopf & Haertel desde 1795 hasta nuestros días. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 504.

sistemas mecanizados para la composición e impresión. La *revolución industrial gráfica* comienza con el descubrimiento de la litografía¹⁰² por el alemán Aloys Senefelder¹⁰³, entre 1796 y 1798, procedimiento que gozó de gran aceptación entre los pintores de la época como Delacroix, Degas y Toulouse-Lautrec, pues permite al artista realizar directamente sus dibujos sobre la piedra evitando la intervención de los grabadores¹⁰⁴. A la aparición de la litografía, le seguirían los cambios producidos en proceso de fabricación del papel con la máquina inventada por el francés Nicolás Louis Robert, en 1798, y la utilización de la pasta de madera como materia prima, en 1843, por el alemán Friederich Gottlob Keller. La primera máquina de imprimir completamente mecánica¹⁰⁵, en este caso a vapor, apareció hacia 1810, de la mano del alemán Friederich Köenig¹⁰⁶. Hipólito Marinoni construye, en 1872, la primera rotativa que utiliza papel continuo en bobinas para el periódico *La Liberté*. En 1876 el inglés Robert Barclay lanza al mercado la primera máquina litográfica plano-cilíndrica, le siguió la cincográfica, a la que posteriormente se le agregó un tercer

¹⁰² Acerca de este procedimiento pueden consultarse:

Richard VICARY, *Litografía*. Ed. Tursen-Hermann Blume, Madrid, 1988.

Carlo MUNARI, *Della pietra di Senefelder alle tecniche d'oggi*. Ed. Sipra Uno, Turín, 1966.

Domenico PORZIO, *La litografía*. Ed. Mondadori, Milán, 1981.

¹⁰³ El propio Senefelder escribió el tratado, *A Complete Course of Lithography*. Reeditado por Capo Press, Inc., New York, 1977.

¹⁰⁴ Algunos de los primeros libros ilustrados con litografías fueron *Antiquities of Westminster*, de T. J. Smith, en 1807; las *Fables* de La Fontaine, en 1818 y el *Fausto*, de Goethe, con ilustraciones de Delacroix, en 1828.

¹⁰⁵ Hasta el invento de Köenig, las técnicas de impresión se basaban en el principio de plano contra plano, utilizando una forma plana contra una presión igualmente plana. Además del aumento de la velocidad en el proceso de impresión, el invento de Köenig rompe con el principio establecido, sustituyendo la presión plana por la presión cilíndrica. Sobre su funcionamiento y características ver de Giorgio FIORAVANTI, *Diseño y reproducción. Notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente*. Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1988.

¹⁰⁶ Más datos sobre este inventor y su máquina en, Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 530.

cilindro portacaucho, dando origen a la impresión indirecta¹⁰⁷. La gran demanda de libros y reediciones hizo necesario un sistema que permitiera conservar la composición, utilizándose para este fin moldes en cartón¹⁰⁸ —esterotipia—. El siguiente gran paso se dio con la invención de la máquina de componer desarrollada por Young y Delcambre y perfeccionada por Hattersley y Kastenbein. La máquina definitiva capaz de resolver simultáneamente la fundición de tipos y la justificación de las líneas fue la Linotipia¹⁰⁹ del alemán Ottmar Mergenthaler, inventada en 1886, y de la que derivaron la Monotype¹¹⁰ del norteamericano Tolbert Lanston, en 1887. Tras la aparición de los métodos fotográficos y su posterior aplicación a las artes gráficas¹¹¹, surgieron los procedimientos de Firmin Gillot de corrosión de líneas para la reproducción de texto y dibujos, hacia 1850. La primera idea de subdividir en puntos de diámetro variable una imagen fotográfica con mediatintas se

¹⁰⁷ Este procedimiento de impresión indirecta daría pie al sistema *Offset* descubierto casualmente, a principios del siglo XX, por el impresor norteamericano Ira Rubel. Euniciano MARTÍN, *Artes gráficas. Introducción general*. Ed. Edebé, Barcelona, 1975, pág. 174.

¹⁰⁸ Sobre la huella dejada en él por la composición se vertía una aleación metálica líquida, formada a base de plomo, que al enfriarse se solidificaba. La gran ventaja del cartón era su flexibilidad, que permitía darle forma curva (teja), adaptándose al cilindro impresor en el caso de las rotativas. Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 531.

¹⁰⁹ Este ingenio mecánico consta de un almacén de matrices de latón que contiene letras, números y signos auxiliares, en el que se guardan las matrices en sus respectivos canales; de un crisol con plomo fundido y de un teclado que manda las matrices a un receptáculo. Cuando se ha picado la línea de texto justificado con sus blancos para separar las palabras, esta línea de matrices se aproxima al crisol, donde recibe un chorro de plomo fundido, que al solidificarse deja formada una línea con los caracteres en relieve.

Para un estudio más profundo de esta máquina pueden consultarse:

Alex BROWN, *Autoedición. Texto y tipografía en la era de la edición electrónica*. Ed. ACK Publish, Madrid, 1991, pág. 136 y ss.

Vicenzo COPPO, *Linotype senza segreti*. Ed. Scuola Saieciana, Turín, 1958.

Luigi PAVENTI, *Linocomposizione*. Ed. Raggio, Roma, 1952.

¹¹⁰ Consta de dos partes independientes, el teclado y la fundidora y tiene la ventaja sobre la linotipia de que, al fundir las letras sueltas en vez de agrupadas en líneas, en caso de corrección sólo se reemplaza un carácter y no toda una línea.

¹¹¹ Acerca de la aplicación de los procedimientos fotográficos a las artes gráficas véase J.A. VRING, *Reprofotografía*. Revisado y adaptado por Ricardo CASALS. Publicaciones Offset, Barcelona, 1972, pp. 218. De la misma editorial, y de Jean VAREINE, *La tecnología de la fotomecánica*. s.d.

debió a Berchtold y en 1881 aparece la autotipia¹¹² que, descubierta por el alemán Georg Meisenbach, introduce la trama reticulada. En respuesta a la masiva demanda de libros aparece la encuadernación industrial, en serie o editorial, que podía ser básicamente de dos tipos: en rústica y en cartoné.

De la ingente producción de nuevos tipos, probablemente la mayor en volumen y variedad de toda la historia, sobresalieron tres familias: las *Egipcias*¹¹³, diseñadas por Robert Thorne entre 1804 y 1805; las *Antiguas* o *Grotescas*¹¹⁴, creadas por William Caslon IV; y por último, la llamada *Escritura inglesa*.

Durante este siglo la ilustración reafirma su valor comunicativo sin olvidar el artístico, hecho que se hace patente con la aparición y posterior auge de los libros infantiles, especialidad en la que destacaron ilustradores británicos como Walter Crane, Arthur Rackham, Randolph Caldecott, Beatrix Potter y Kate Greenaway.

7.1. INGLATERRA

A principios de este siglo, se experimentó en este país la técnica del grabado en acero¹¹⁵ muy utilizado para la ilustración editorial, entre otros artistas, por J. M. W. Turner para *Rivers of*

¹¹² Basándose en una retícula o trama consistente en un conjunto de líneas que se cruzan perpendicularmente dejando unas celdillas o puntos, que serán mayores para las zonas oscuras y menores para las más claras.

¹¹³ Las *Egipcias* desarrollaron una singular evolución, desde las sucesivas del propio Thorne, hasta las posteriores creaciones estrechas, sombreadas, perfiladas, etc..., y a las que se llamó genéricamente *Jónicas*, para desembocar en una bella síntesis aparecida en Inglaterra, hacia 1860, con el nombre de *Clarendon*. Enric SATUÉ, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Op. cit., pág. 69.

Sobre el aspecto de los tipos pertenecientes a este grupo ver Christopher PERFECT, op. cit., pág. 130-143; y sobre el tipo Clarendon véase Alex BROWN, op.cit., pág. 50.

¹¹⁴ También reciben el nombre de tipos *sans serif* o sin serifas.

¹¹⁵ Sobre esta técnica y los artistas que la emplearon véase, Svend DAHL, op. cit., pág. 222 y ss.

England, Rivers of France, Italy y Poemes, de Samuel Rogers. Contra el contexto mecanizador e industrial se alzan algunas voces críticas, especialmente la de William Morris¹¹⁶ que propone un retorno a las formas de producción artesanales. Morris crea, en 1891, su propia imprenta, la célebre Kelmscott Press, cuya producción se caracterizó por sus cortas tiradas y por la marcada influencia de los modelos estéticos del pasado, sobre todo de la Edad Media, tanto en las tipografías¹¹⁷, algunas diseñadas por el propio Morris, como en los elementos ornamentales; considerándose la edición de *Kelmscott Chaucer*, en 1896, con ilustraciones de Edward Burne-Jones, la obra más representativa de los postulados de Morris; mientras que *Recuyell of the Historyes of Troya y Works*, de Geoffrey Chaucer, es para muchos el libro mejor impreso en Inglaterra y uno de los máximos exponentes del arte tipográfico de todos los tiempos. El ejemplo de Morris fue seguido por otros impresores-editores, tales como Charles Ricketts y su *Vale Press*; John Hornby y su *Ashdene Press*; Lucien Pissarro y la *Eragny Press*; etc... Entre las editoriales inglesas más importantes surgidas este siglo figuran Longmans, Green & Co., John Murray, George Allen & Unwin, William Heinemann, MacMillan & Co. y Stationer's Company.

¹¹⁶ Más detalles sobre Morris y el movimiento Art & Crafts, en el capítulo que a él dedica Enric SATUÉ, op. cit., pág. 91-122.

Entre la extensa bibliografía dedicada a Morris citaremos algunos que pueden aportarnos diferentes aspectos del artista:

Philip HENDERSON, *William Morris. His life, work and Friends*. Penguin Books, Thames and Hudson, Londres, 1967.

Mario MANIERI ELIA, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977.

Ray WATKINSON, *William Morris as designer*. Ed. Studio Vista, Londres, 1967. Del mismo autor, *William Morris & Kelmscott*. The Design Council, Londres, 1981.

¹¹⁷ Algunos de sus diseños tipográficos estaban basados en los caracteres de Caxton y Jenson, así como en los primeros tipos góticos empleados en los inicios de la imprenta.

7.2. ALEMANIA

Se establece por vez primera el denominado *sistema en comisión*¹¹⁸ de gran trascendencia futura en el comercio editorial. La ciudad de Leipzig recuperó la capitalidad del libro germano y allí se establecieron las principales editoriales del país, Hinrichs, Brockhaus, J. A. Barth, Göschen, Reclam, Tauschnitz, B. G. Teubner, Velhagen & Klasing, etc...

7.3. FRANCIA

En este país nace el estilo de encuadernación conocido como *à la cathédrale*, cuyos máximos exponentes fueron Joseph Thouvenin, Purgold y Simier. Otros encuadernadores igualmente destacados fueron Antoine Bauzonnet, Marius Michel y Leon Gruel. Hacia 1880, surge la llamada *encuadernación parlante* en la que las imágenes grabadas en las tapas hacen referencia al contenido del libro, siendo éste el estilo más cultivado por Cuzin, Charles Meunier, René Kieffer y Joseph Zaehnsdorf.

Los ilustradores franceses más grandes de este siglo serían Gustave Doré y Honoré Daumier. El primero utilizó como medio de expresión la xilografía e ilustró, entre otras obras, un *Quijote*, en 1865; las *Fables*, de La Fontaine, en 1868, la *Divina Comedia*, en 1861 y la *Biblia*, en 1886; mientras que Daumier, que trató la caricatura y la ilustración social y política¹¹⁹, se inclinó por la litografía. En la parcela de la ilustración infantil encontramos a Jean-Ignace Gerard, Boubet de Mouvel y Edmund Dulac. Entre los editores franceses de principios de siglo sobresalieron la casa Didot, Eugenio Renduel, Enric León Curmer y Charles Gosselín.

¹¹⁸ Según este sistema, el librero recibe cierto número de ejemplares de cada nuevo libro, de los que puede devolver los no vendidos en el transcurso de determinado tiempo.

¹¹⁹ J. R. KIST, *Daumier: eyewitness of and epoch*. Ed. Victoria and Albert Museum, Londres, 1976.

Hacia 1880, alcanzan gran notoriedad Launette, Conquet, Ferroud, Calman-Lévy, Tallandier y muy especialmente Eduard Pelletan. Otras editoriales parisinas surgidas por entonces fueron Panckoucke, Renouard, Otto Lorentz, Hetzel, Hachette, Lemerre, Firmin Didot, Calman-Lévy, Larousse y Armand Colin.

8. EL DISEÑO GRÁFICO Y EDITORIAL EN EUROPA. SIGLO XX

El diseño gráfico y editorial de las primeras décadas de este siglo están marcados por las propuestas estéticas impuestas por las denominadas *Vanguardias Artísticas*¹²⁰. Alemania y la extinta URSS fueron los referentes de la gráfica europea de aquellos momentos. Tendencias como el futurismo¹²¹ y el constructivismo ruso concedieron una especial atención a la tipografía¹²². Las nuevas corrientes artísticas también se dejaron notar en la incipiente publicidad gráfica y en la identidad de marcas.

¹²⁰ Para más detalles sobre estas corrientes artísticas véanse:

Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1979, pp. 448.

George HEARD HAMILTON, *Pintura y escultura en Europa. 1880-1940*. Colección Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra, Madrid, 1980, pp. 644.

Enric SATUÉ, capítulo "Las influencias de las vanguardias artísticas", en *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1989, pág. 123-145.

¹²¹ A partir del manifiesto fundacional del movimiento, publicado por Marinetti en el periódico *Le Figaro* en 1909 y que tuvo una enorme repercusión, el lema de "la palabra en libertad" justificó un protagonismo inusual del tipo en una disposición espacial inédita, en la cual la letra se libera de la alineación clásica adoptando formas concretas figurativas, o bien en alineaciones verticales, circulares, en escalera, etc... Este tipo de propuestas quedarían integradas a partir de entonces cómodamente en el diseño gráfico y en sus múltiples disciplinas.

¹²² Se hallará amplia información sobre este aspecto en Herbert SPENCER, *Pioneros de la tipografía moderna*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 160.

8.1. ALEMANIA

Las nuevas ideas necesitaban de una adecuada metodología, así como de unos instrumentos analíticos que permitiera sentar las bases del nuevo diseño gráfico. De esta labor intelectual y pedagógica se encargaría un centro pionero en su época, la *Staatliches Bauhaus*¹²³. Nacida en la ciudad alemana de Weimer, en 1919, contó con profesores de la talla de Paul Renner¹²⁴, Jan Tschichold, Moholy-Nagy¹²⁵, Herbert Bayer¹²⁶, Josef Albers¹²⁷ y Joost Schmidt¹²⁸. Fuera del contexto académico de la Bauhaus despuntó el diseñador Lucian Bernhard, fundador junto a Hans Sachs de la revista de arte publicitario *Gebrauchsgraphik* y diseñador de tipos de la American Type Founders.

Entre los diseñadores alemanes de principios de siglo más vinculados al mundo editorial destacaron las figuras de Emil Preetorius autor de numerosas cubiertas, ilustraciones, ex libris, anuncios editoriales, tipografías caligráficas, etc...; y Paul Renner, quien además de una dilatada labor docente¹²⁹, trabajó para la editora Deutschen Verlagsanstalt de Stuttgart y debe gran parte de su justa fama al diseño, en 1925, del tipo *Futura* considera una de

¹²³ En relación a este centro véanse:

Magdalena DROSTE, *Bauhaus. Bauhaus archiv, 1919-1933*. Ed. Taschen, Köln, 1993.

Enric SATUÉ, capítulo "La Bauhaus impone el diseño gráfico como categoría disciplinar", op. cit., pág. 147-167.

¹²⁴ Sobre RENNER puede consultarse el libro biográfico de Christopher BURKE *Paul Renner maestro tipógrafo*. Ed. Campgràfic, Valencia, 2000.

¹²⁵ Puede encontrarse más información acerca de su producción gráfica en Herbert SPENCER, op. cit., pág. 141 y ss.

¹²⁶ Acerca de este diseñador véanse, Enric SATUÉ, op. cit., pág. 160 y Herbert SPENCER, op. cit., pág. 145.

¹²⁷ Sobre su labor profesional y docente ver, Enric SATUÉ, op. cit., pág. 158.

¹²⁸ Más detalles sobre su trabajo en ibidem.

¹²⁹ Director de la Escuela Debschitz de Munich entre 1914 y 1919, profesor de tipografía y diseño gráfico en la Escuela de Bellas Artes de Frankfurt de 1925 a 1926, director de la Escuela Profesional de Diseño Gráfico de Munich, en 1927, etc...

las cien mejores creaciones gráficas de este siglo¹³⁰. Notable también, fue el tipógrafo Jan Tschichold¹³¹ artífice de lo que más tarde se conocerá como *La Nueva Tipografía*¹³². El dominio y conocimiento de Tschichold acerca de las leyes que rigen la página impresa tanto de libros como de revistas quedan manifiestos en sus diseños para las editoriales Insel, Fischer & Wittig, Philobiblon y las revistas *Foto-auge* y *Fototek*. Sin embargo, el mayor de sus éxitos editoriales lo debió al rediseño de la colección de libros de bolsillo *Penguin Books* —más de quinientos títulos—.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Alemania perdió su liderato en la gráfica europea, dando lugar a una nueva generación de diseñadores que se expresaron a través de una estética que les venía impuesta desde Inglaterra y los Estados Unidos. Este es el caso de Hans Hillmann, Heinz Edelmann, autor de numerosas cubiertas para la editorial Klett-Cotta y Willy Fleckhaus, director artístico de la editorial Shurkamp Verlag, de Frankfurt y cuyo trabajo se distingue por el empleo de la retícula modular¹³³.

El nuevo diseño alemán de los años cincuenta tiene en la escuela de diseño de Ulm su centro pedagógico, al frente de la cual se halla Otl Aicher y profesores como Martin Krampen y Dieter Rams. La extrema pulcritud formal y la obediencia a la norma trajeron consigo la aparición de un —en palabras de Satué— “estilo tecnológico” claramente detectable en la gráfica de Frieder

¹³⁰ La *Futura* producida por la fundición Bauer Type de Frankfurt se convirtió en el tipo insignia del estilo geométrico de palo seco, si bien, ya antes de la I Guerra Mundial, el también tipógrafo alemán, Jakob Erbar había experimentado con las letras de palo seco. Encontrará un amplio análisis de este tipo en Christopher PERFECT, op. cit., pág. 150.

¹³¹ Sobre el mismo véase Herbert SPENCER, op. cit., pág. 151 y ss.

¹³² La totalidad de los enunciados de la *Nueva Tipografía* están recogidos en su libro *Die Neue Typographie*, ed. Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlín, 1928.

¹³³ Sobre las ventajas de la utilización de sistemas de retículas puede consultarse el tratado de Josef MÜLLER-BROCKMANN, *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp.180.

Grindler, Holger Matthies, Günter Rambow, Gerhard Linemeyer y Michael Van de Stand. Mientras tanto, en la República Democrática podríamos hablar de una cierta continuidad de la tradición germana en cuanto a diseño y tipografía. Ejemplos de esta continuación son los trabajos de Walter Tiemann, Albert Kapr, autor de numerosos tratados sobre diseño editorial y tipografía, Hellmuth Tschörtner, con una destacada labor en la editorial Shurkamp Verlag Insel y los ilustradores Gert Wunderlich, Karl-Georg Hirsch, Klaus Ensikat y Rudolf Grüttner.

8.2. LA UNIÓN SOVIÉTICA

La gran contribución de la Unión Soviética al diseño europeo fue el movimiento constructivista que aportó al diseño gráfico, en general, y al tipográfico, en particular, unos nuevos contenidos teóricos y formales. Figura fundamental de esta revolución es el arquitecto, diseñador gráfico y teórico El Lissitzky, cuyo pensamiento se recoge en el manifiesto de 1928 titulado *La topografía de la tipografía*. Tan importante como El Lissitzky fue Alexander Rodchenko¹³⁴, cuya principal actividad, junto a la docencia¹³⁵, se centró en la publicidad fundando junto a Maiakovski el estudio *Reklam-Konstruktor*¹³⁶. Rodchenko, precursor de las técnicas del collage y los fotomontajes, sería considerado un clásico del constructivismo gracias a sus cubiertas para libros infantiles, técnicos, de ciencia y de literatura que, a partir de los años veinte¹³⁷, realizó para todas las editoriales de Moscú.

¹³⁴ Sobre El Lissitzki y Rodchenko véase Enric SATUÉ, op. cit., pág. 190 y ss.; y Herbert SPENCER, op. cit., pág. 69 y ss.-135 y ss.

¹³⁵ Fue profesor en la Escuela de Arte Multidisciplinar de Moscú.

¹³⁶ Sobre esta etapa de colaboración entre Rodchenko y Maiakovsky consultar de Mikhail ANIKST, *Diseño gráfico Soviético*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pág. 22 y ss.

¹³⁷ Acerca del diseño soviético de esta década consultar Mikhail ANIKST, op. cit.

8.3. FRANCIA

Durante el período de entreguerras —“los felices años veinte”— hará su aparición el fenómeno de la moda femenina y las revistas *Vogue* y *Vanity Fair*, para las que trabajaron ilustradores como Erté, Rojanovsky, Reynaldo Luza, Georges Lepape, Fromenti, René Gruau y Eduardo García Benito, entre otros muchos. El renacimiento del cartel comercial francés se inició con Chéret y sus trabajos para el caldo Kub, Bitter Campari y Vermouth Cinzano. El ucraniano Adolphe Jean-Marie Mouron, más conocido como Cassandre, fue sin duda el máximo exponente del nuevo cartelismo galo. Después de trabajar como ilustrador en la industria de artes gráficas Hachard et Compagnie, saldría del anonimato tras realizar, en 1923, el cartel *Au Bûcheron*. Le seguirían el cartel realizado para Hachard titulado *L' Intransigeant*, considerado una de sus mejores obras; *Dubo... Dubon... Dubonnet*, *L' Etoile du Nord* y *Normandie*, entre otros. Cassandre también manifestó cierto interés por la tipografía y diseñó varios alfabetos, entre ellos los realizados para la fundición Deberny et Peignot: el *Bifur*, en 1929, el *Acier*, en 1930 y el *Peignot*¹³⁸, en 1936, sin olvidar uno de sus últimos proyectos tipográficos, el tipo *Metopa*. Otros excelentes diseñadores franceses fueron Maximilien Vox, Herbert Matter, Charles Loupot, Paul Colin, Jean Carlu y los ilustradores Charles Martin y Paul Iribe.

La gráfica francesa de postguerra está lejos de emular sus mejores momentos de los años veinte y treinta. Herederos de aquella tradición cartelística fueron Raymond Savignac, Bernard Villemont, Jean Picart-le-Doux, Jaques Nathan, Hervé Morvan, Pierre Fix-Masseau, Marcel Jacnó y Raymond Grid, entre otros. Mención especial merece el editor y diseñador Robert Delpire por sus cuidadas ediciones de libros gráficos. En el campo del diseño tipográfico, los años cincuenta se enmarcan en un renacimiento

¹³⁸ Estos tipos y sus características formales se describen en Enric SATUÉ, op. cit., pág. 235.

del grafismo latino en el que participan los españoles Enric Crous Vidal y Guillermo de Mendoza. Sobre todo Crous Vidal dejaría tras de sí una estela de influencia que aprovecharían Roger Excoffon y François Ganeau y que queda patente en los tipos *Banco* (1948), *Mistral* (1952), *Nord* (1959), *Calipso* y *Vendôme*. En el sector editorial sobresale por encima de todas Gallimard, seguida de Editions du Seuil, Hachette y Maspéro.

8.4. INGLATERRA

Junto con Alemania, Inglaterra es el otro país europeo en el que la evolución tipográfica alcanza cotas significativas gracias a la intervención de tipógrafos y calígrafos como Edward Johnston, Eric Gill y Stanley Morison. Johnston diseñó para el metro londinense un alfabeto¹³⁹ de estructura geométrica que posteriormente serviría de referente para que, un alumno suyo, Eric Gill, desarrollara en 1928 uno de los tipos de palo seco más populares en el mundo gráfico, la *Gill Sans Serif*¹⁴⁰. Por su parte, Stanley Morison trabajó en la editorial de Gerard Meynell donde se publicaba la revista sobre artes gráficas *The Imprint*. Tiempo después diseña algunos libros para Meynell Francis, colaborando con la empresa fundidora de tipos Pelican Press. Le seguirán otras colaboraciones para la Cloister Press, la Monotype Corporation¹⁴¹, numerosos artículos y

¹³⁹ Debemos tener en cuenta que este ejercicio de tipografía de palo seco se llevó a cabo dieciséis años antes de la comercialización de la *Futura* de Paul Renner. En relación a este proyecto de identidad gráfica institucional consultar de Cees DE JONG, *Manual de imagen corporativa*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1991, pág. 71-77.

¹⁴⁰ Sobre este tipo véase, Christopher PERFECT, op. cit., pág. 152-153.

¹⁴¹ Durante el período en que Morison fue consejero tipográfico de Monotype, se produjeron muchas reposiciones de tipos romanos clásicos. Algunos de ellos fueron Baskerville (1923), Poliphilus con Blado Italic (1923), Fournier (1924), Bembo (1929) basado en los tipos de *De Aetna* de Aldo Manucio (1495), Centaur con Arrighi Italic (1929), Bell (1931), Walbaum (1933), Ehrhardt (1937) y Van Dijck (1937). Además de estas reposiciones se encargaron otros tipos nuevos de distintos diseñadores bajo la supervisión de Morison, entre ellos la Lutetia (1930), Romulus (1936), Emerson (1953), Spectrum (1955) y la Gill Sans Serif.

estudios sobre tipografía antigua y las cuidadas ediciones para la Cambridge University Press. Finalmente, fue asesor tipógrafo de *The Times*, diario para el diseñó un nuevo tipo, la *Times New Roman*¹⁴², que habría de convertirse en uno de las familias más utilizadas en la edición de revistas, libros, periódicos, etc...

Entre los cartelistas británicos de postguerra más celebrados se encuentra Edward McKnight Kauffer, autor de numerosas marcas, carteles, cubiertas para libros, ilustraciones, escaparates, etc... Otros diseñadores coetáneos de Kauffer fueron Tom Purvis, Austin Cooper, Fred Taylor, Johnston Andrew, John Mansbridge y Jean Dupas. Justo antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, se inicia la nueva generación de cartelistas ingleses, al frente de la cual figuran Tom Eckersley y Abram Games.

Hasta mediados de siglo la gráfica británica sigue marcada por la obra de Stanley Morison y los libros de bolsillo de Penguin Books diseñados por Tschichold. A partir de los años sesenta con la incursión de la estética Pop afloran nuevos diseñadores a la búsqueda de una nueva identidad visual más fresca, así surgen nombres como Harry Peccinotti, Derek Birdsall, John Blackburn, Peter Stilwell, Terence Whelan, Michael Rand y Davis Hillman. Entre los diseñadores más representativos del movimiento Pop hallamos al especialista en letra rotulada Harry Willock, Alan Cracknell, Roy Carruthers, David McMeekin, Alan Aldridge (impulsor de la estética Beatle y redescubridor del aerógrafo) y al alemán Heinz Edelman. Dentro de una línea de diseño más "racional" figuran Jock Kinneir, encargado del diseño de los programas de códigos visuales para la British Railways, el British Airports Authority y del Tyne & Wear Metro, entre otros; al estudio Pentagram, integrado por Bob Gill, Alan Fletcher, Colin Forbes y Theo Crosby; Minale & Tattersfield y de DRU, constituido por Misha

¹⁴² Esta importante fuente se analiza con más detalle en Christopher PERFECT, op. cit., pág. 70 -71.

Black y Milner Gray. Más recientemente encontramos a Neville Brody¹⁴³, sin duda uno de los máximos exponentes del diseño gráfico anglosajón de los ochenta, su trabajo abarca desde fundas de discos para grupos punk al diseño de la revista *The face*, algunas campañas para el Partido Laborista y un gran número de alfabetos¹⁴⁴.

8.5. SUIZA

Su neutralidad durante las dos Guerras Mundiales la convirtió en el refugio cultural de las vanguardias. Entre los diseñadores extranjeros o “refugiados culturales” se encontraron Anton Stankowski y Jan Tschichold. Entre los representantes nacionales destacaron Ernst Keller, Emil Ruder¹⁴⁵, Armin Hoffmann, Hans Finsler, uno de los primeros diseñadores suizos en utilizar los fotomontajes, Josef Müller-Brockmann¹⁴⁶, Johannes Itten y Max Bill.

Uno de los elementos más emblemáticos de la corriente suiza fue la tipografía diseñada para la fundición Hass hacia 1957 por

¹⁴³ Acerca de la trayectoria profesional de Brody pueden consultarse: Enric SATUÉ, *Los demiurgos del diseño gráfico*. Ed. Mondadori, Madrid, 1992, pág. 85–92.

Jon WOZENCROFT, *The Graphic Language of Neville Brody*. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1988.

“Diseñadores para el próximo milenio: Neville Brody”, revista *Visual*, nº 61. Año VIII, pág. 54-60.

¹⁴⁴ La mayoría de los logotipos y diseños tipográficos de Brody se caracterizan por someter los caracteres a distorsiones extremas, gracias a las amplias posibilidades que ofrecen los sistemas de autoedición (tanto hardware como software), tecnología en la que ha encontrado un importante aliado a su creatividad.

¹⁴⁵ Autor, entre otros, del libro *Manual de diseño tipográfico*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 224.

¹⁴⁶ Es el autor del tratado sobre el uso de la retícula en el diseño de páginas titulado *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 180.

Max Miedinger, *Helvética*¹⁴⁷ o *Neuer Haas Grotesk*, como se la llamó inicialmente, convirtiéndose uno de los tipos más populares en los años 60 y 70. Otros dos tipos de palo igualmente destacados son la *Folio* de Walter Baum y Konrad Bauer; y la *Univers*¹⁴⁸ de Adrian Frutiger¹⁴⁹. La labor tipográfica de Frutiger se completa con los diseños de los tipos: *Meridien*, *Egyptienne*, *Serifa*, *OCR-B*, *Iridium*, *Glypha*, *Icone*, *Breughel* y *Versailles*. Fueron muchos los diseñadores suizos que abandonaron su país en busca de otros horizontes profesionales. Además del propio Frutiger, también marcharon a París Peter Knapp¹⁵⁰, Jean Widmer¹⁵¹, Albert Hollenstein; lo hicieron a Nueva York, Draeger Frères, Herbert Matter, Heinrich Steiner e Imre Reiner; prefirieron Italia, Max Huber, Carlo Vivarelli, Walter Ballmer y Lora Lamm; finalmente a España, concretamente a Barcelona, lo harían Sandro Bocola e Yves Zimmermann.

8.6. ITALIA

Italia, al igual que Suiza, también se convirtió en el lugar de encuentro de muchos profesionales gráficos europeos. Así hallamos a Khate Bernhardt, Imre Reiner y Xanti Schawinsky que

¹⁴⁷ Sobre este excelente tipo véase Christopher PERFECT, op. cit., pág. 156-157.

¹⁴⁸ La familia *Univers*, diseñada en 1957, se caracteriza por ser una de las más amplias, pues está constituida por veintiuna variantes, que van desde la ultrafina condensada hasta la ultranegra extendida. Se estudia pormenorizadamente en Christopher PERFECT, op. cit., pág. 160-161.

¹⁴⁹ En su libro *Signos, símbolos, marcas y señales. Elementos, morfología, representación y significación*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, encontramos un riguroso análisis del proceso de génesis de los distintos sistemas de escrituras y del alfabeto.

¹⁵⁰ Procedente de Nueva York, fundó el estudio gráfico de Galleries Lafayette, fue director de arte de las revistas *Nouveau Fémina* y *Elle*, donde destacó por la composición de sus páginas en las que la diagramación era renovada en cada número, llegando a los cuatrocientos modelos entre los años 1959 y 1967.

¹⁵¹ Sustituyó a Peter Knapp en la dirección artística de las Galleries Lafayette, fue responsable de diseño de la revista *Jardin des Modes* y estableció su propio estudio especializándose en sistemas de señalización y en programas de identidad corporativa.

revolucionan la metodología proyectual y técnica del diseño gráfico italiano del momento y estimula la creación de estudios como Boggeri para el que trabajarían nombres tan significativos del diseño italiano como Marcello Nizzoli, Erberto Carboni, Franco Grignani, Enzo Mari, Elio Bonini, Bruno Munari, Bruno Monguzzi y Aldo Calabresi. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se incorporan los diseñadores suizos Max Huber, Carlo Vivarelli, Walter Ballmer, Max Schneider, Albe Steiner y Hazy Osterwalder y el holandés Bob Noorda. En el terreno de la tipografía sobresale Aldo Novarece, asiduo colaborador de la Fundación Nebiolo y ganador en 1966 del primer premio internacional ITC por su alfabeto *Stop*.

Uno de los sectores más beneficiados del nuevo diseño italiano es el editorial, al frente del cual encontramos a Einaudi, Feltrinelli y Rizzoli y Mondadori. Entre los diseñadores más vinculados a la edición podemos citar a Max Huber y Bruno Munari autores de varias colecciones para Einaudi; Enzo Mari que hizo lo propio para Boringhieri; Albe Steiner y Massimo Vignelli que proyectaron algunas series para Feltrinelli; Mimmo Castellano para Laterza y Pierluigi Cerri para Electa Editrice. Mención aparte merece Franco Maria Ricci. Este editor, diseñador gráfico y profundo admirador de Bodoni, centró su producción en ejemplares para coleccionistas y bibliófilos¹⁵².

¹⁵² Entre ellos la edición facsímil en 33 volúmenes de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert y la *Opera Tipográfica* de Bodoni.

9. LA IMPRENTA, IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. ESPAÑA

9.1. ORÍGENES DE LA IMPRENTA EN ESPAÑA

Las informaciones acerca de la introducción de la imprenta en nuestro país son confusas. Tres hechos que marcaron el inicio de la actividad editorial española: la imprenta llegó con casi dos décadas de retraso, los primeros impresores establecidos en nuestro país fueron alemanes y la vía de su implantación fue a través de Italia. Si bien en un principio adoptamos las características formales y tipográficas del libro italiano y con ello el uso de los *tipos humanísticos o romanos*, con la llegada masiva de impresores alemanes los *tipos góticos* fueron omnipresentes en los libros españoles hasta bien estrado el siglo XVI. En cuanto a las razones que llevaron a la aparición de la imprenta, son las mismas que determinaron la creación de talleres por toda Europa, esto es, el interés de la iglesia, principal cliente del nuevo arte, en dotar de libros de textos adecuados para la formación espiritual e intelectual del clero.

Aunque existen razones para creer que el primer texto impreso en la Península fue la *Gramática latina* de Bartomeu Mates¹⁵³, hacia 1468, lo cierto es que la primera imprenta instalada en nuestro país de forma fehaciente, fue la del alemán Johann Parix¹⁵⁴, en Segovia, en el año 1472¹⁵⁵, y donde se imprimió el

¹⁵³ Sin embargo, parece descartada esta posibilidad, ente otras razones, aludiendo a ciertas anomalías en los datos personales del autor, del impresor y del corrector que aparecen en este libro. Euniciano MARTÍN, op. cit., pág. 62.

¹⁵⁴ Svend DAHL, op. cit., pág. 111.

¹⁵⁵ También se da como posible el año 1.471. Más información sobre los orígenes de la imprenta española en, Varios. *Summa Artis*. Tomo XXXI (El grabado en España). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1987, pág. 23 y ss.

*Sinodal de Aguilafuente*¹⁵⁶, considerada la primera obra impresa en España. Le seguirían otros talleres, en Zaragoza, los de Mateo Flandro, en 1473, y los de Enrique Botel, Juan Planck y Pablo Horus¹⁵⁷ de cuyas prensas saldrán los que son considerados los incunables españoles más bellamente ilustrados. En esta misma ciudad, en 1483, se imprimió por Antonio de Contenara el primer libro ilustrado completamente español, *Los trabajos de Hércules* de Enrique de Villena. En Valencia imprimieron Lamberto Palmart y Alfonso Fernández de Córdoba. En Sevilla lo hicieron Antonio Martínez, Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura. De las prensas de estos dos últimos impresores salió el primer libro ilustrado, el *Fasciculus Temporum* de Velmer Rolewinck, en 1480, aunque con ilustraciones realizadas por un artista extranjero. En esta misma ciudad también imprimieron Peter Brun y Pedro Posa, en 1481; Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Tomás Glockner y Magnus Herbst¹⁵⁸, en 1490; Juan Gentil, en 1492. Otros impresores de finales del siglo XV, de origen alemán y afincados en nuestro país, serían Johann Rosenbach de Heidelberg y Johann Luschner¹⁵⁹. Es de destacar, dentro de la producción bibliográfica española de esta época, la *Biblia polígota complutense*, impresa entre los años 1514 y 1517 por Arnao Guillén de Brocar¹⁶⁰.

9.2. EL SIGLO XVI

El auge de los estudios clásicos en nuestro país culminó con

¹⁵⁶ Sobre este documento consultar, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 102 y ss. y de Carlos ROMERO DE LECEA, *El Sinodal de Aguilafuente* (2 vols.). Madrid, 1965

¹⁵⁷ Sobre estos impresores ver, Agustín MILLARES CARLO, op. cit., pág. 104 y ss.

¹⁵⁸ Quienes junto a Juan Pegnitzer eran conocidos con el sobrenombre de *los cuatro compañeros alemanes*.

¹⁵⁹ Para más información acerca de estos dos impresores véase Euniciano MARTÍN, op. cit., pág. 70.

¹⁶⁰ Sobre este impresor consultar, Euniciano MARTÍN, op. cit., pág. 80 y ss.

la búsqueda de un texto correcto de las Sagradas Escrituras y muy especialmente de su versión latina conocida como la *Vulgata*. El cardenal Francisco Jiménez de Cisneros concibió la idea de una biblia políglota basada en las versiones hebrea, latina y griega. Para este proyecto Cisneros mandó llamar al impresor Arnao Guillén de Brocar¹⁶¹, quien trasladó su taller a Alcalá de Henares en 1510, donde comienza a trabajar en el diseño y fundición de los tipos latinos, griegos y hebreos que habría de emplear en los ocho volúmenes de la Biblia¹⁶². A pesar del ambicioso proyecto editorial de la Políglota, la tipografía española no evolucionó al ritmo de otros países de nuestro entorno¹⁶³ y durante mucho tiempo siguieron utilizándose los tipos góticos, papel de poca calidad y los grandes formatos de los incunables.

La creación de nuevas universidades, como la de Alcalá, atrajo a numerosos impresores extranjeros, como Estanislao Polono que instaló su taller en 1502 y Arnao Guillén de Brocar que cuando se instaló en Alcalá de Henares, ya contaba con otros tres talleres en Valladolid, Toledo y Logroño. En Salamanca, ciudad famosa en su tiempo por su universidad, residieron otros impresores extranjeros, como Matías Gast, el alemán Hans Gysser y las familias italianas de Lorenzo de Liomdedei, Andrea de Portonariis, los Cánova, los Terranova y Juan Giunta¹⁶⁴. Entre los

¹⁶¹ Brocar, Eguía, Jacobo Cromberger y Jorge Coci, están considerados como los máximos exponentes de la stampa renacentista española. Sus aportaciones se resumen en tres puntos:...*una coherente organización de la ilustración, especialmente en los frontispicios, un mayor clasicismo en los motivos decorativos y un definitivo dominio de la figura y su inserción lógica en un espacio perspectivo*. Summa Artis, vol. XXXI, op. cit., pág. 58.

¹⁶² Detalles acerca de su formalización: dimensiones, estructura de las páginas, etc... en Hipólito ESCOLAR, op. cit. pág. 419.

¹⁶³ Como ejemplo de esta situación, baste decir que, a comienzos del siglo XVI una ciudad como Venecia contaba con ciento cincuenta talleres, mientras que en España, apenas si habían una treintena.

¹⁶⁴ Sobre todos estos impresores y sus ediciones ver Teresa SANTANDER RODRÍGUEZ, op. cit., pág. 110 y ss.

editores más importantes se encontraban Rodrigo de Castañeda, Juan de Porras, especializado en obras religiosas¹⁶⁵, novelas y obras históricas, Pedro de Castro y el francés Pierre Tovans. En Toledo encontramos a los impresores Ramón Petras, en 1526; a Juan de Villquirán, entre 1512 y 1524. En Medina del Campo trabajó Miguel Eguía especializado en obras de marcado contenido eramista como el *Comptentus Mundi* o la profusamente ilustrada *Vida de la Virgen María*, ambas de 1526. Otros impresores representativos fueron Juan de Ayala, Juan de Ayala Cano y Juan Ferrer. En Sevilla sobresalieron entre otros, la familia Cromberger¹⁶⁶, Juan Varela, Doménico de Robertis, Sebastián Trujillo, Meinardo Ungut y Estanislao Polono. En Zaragoza se encuentra uno de los talleres más importantes del renacimiento español, el de Jorge Coci de entre cuya producción merece especial mención el *Flos santorum*, de Pedro de Vega, en 1521, y *Las quatorze décadas*, de Tito Livio, en 1520; trabajos significativos en la historia de la ilustración del libro español por la nueva concepción y enmarque perspectivo de sus portadas. En Barcelona destacaron los impresores Hans Rosembach y Carlos Amorós¹⁶⁷ una de cuyas obras ilustradas más importante es una edición de *La Celestina*¹⁶⁸, en 1523, con veinticuatro xilografías. En Valencia, trabajaron entre otros, Cristóbal Kofman, Juan Joffre y Juan Mey.

La segunda mitad del siglo XVI se caracteriza por el afianzamiento de Madrid como capital y centro editorial. La primera imprenta de madrileña la fundaron, en 1566, Alfonso

¹⁶⁵ Acerca de la estampa religiosa, su estética y sus connotaciones ver el capítulo a ella dedicada en *Summa Artis*, vol. XXXI, op. cit., pág. 143-173.

¹⁶⁶ Más acerca de la familia Cromberger en Teresa SANTANDER RODRÍGUEZ, op. cit., pág. 100 y ss.

¹⁶⁷ En ocasiones aparece con el nombre de Andrés Amorós, pero suponemos que debe tratarse de la misma persona. *Summa Artis*, vol. XXXI, op. cit., pág. 187.

¹⁶⁸ De este popular texto ya se habían realizado anteriormente otras ediciones en España, como la de Fadrique de Basilea, en Burgos, en 1499 y la de Estanislao Polono, en Sevilla, tres años después.

Gómez¹⁶⁹ y Pierres Cosin. En esta misma ciudad también instalaron su taller Guillermo Drouy¹⁷⁰, Juan de Herrera y Pedro Madrigal. La designación por Felipe II de la ciudad de Madrid para que se estableciera en ella la Imprenta Real¹⁷¹, resultó de vital trascendencia para el desarrollo definitivo de la imprenta en la capital de España. Al frente de la Imprenta Real estuvo, a partir de 1594, Tomás Giunta. Muy importante también en el plano cultural de su época fue la creación de la Academia de Matemática por Juan de Herrera que se especializó en la publicación de libros científicos¹⁷² profusamente ilustrados.

Por último, otra característica del entorno editorial de finales de este siglo fue el reconocimiento del artista ilustrador y grabador como una figura independiente y desligada del proceso de producción mecánico del libro. Entre los mejores artistas grabadores nacionales podemos citar a Pedro Perret, Pedro Ángel y Diego de Astor, Juan de Roelas, Patricio Caxes, Pedro Román, Alberto Fernández y los hermanos Arfe.

9.3. EL SIGLO XVII

La situación del libro en nuestro país durante este siglo apenas difiere de la del resto de Europa, si cabe, aún fue peor. El número de lectores es aún muy escaso —tres cuartas partes de los poseedores de libros, y por tanto de las más importantes bibliotecas¹⁷³, siguen siendo letrados, hidalgos y religiosos—, las

¹⁶⁹ Sobre este acontecimiento ver, Summa Artis, op. cit., tomo XXXI, pág. 38.

¹⁷⁰ También llamado Guillermo Foquel.

¹⁷¹ Sobre el origen de esta institución consultar Amalia SARRIÁ, op. cit., pág. 156.

¹⁷² Sobre los libros y estampas científicas ver el apartado dedicado a ellas en Summa Artis, vol. XXXI, op. cit., pág. 114-142.

¹⁷³ Podemos encontrar una breve reseña de estas bibliotecas en el capítulo, “La imprenta en el siglo XVII” de Amalia SARRIÁ, en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, op. cit., pág. 146.

tiradas siguen siendo cortas —entre mil y tres mil ejemplares—, a lo que se sumó una férrea censura¹⁷⁴ y la Inquisición. En cuanto a su aspecto formal, el libro se presenta en papeles de escaso cuerpo y poco resistentes¹⁷⁵, impresos con tipos burdos y faltos de carácter, viñetas de metal, etc... En este sentido resulta clarificadora la referencia que hace Millares Carlo¹⁷⁶ a las observaciones de Rodolfo Schewill y Adolfo Bonilla en relación al libro *Ocho comedias y ocho entremeses*, de Cervantes:

La impresión es mala, y sin duda fue poco costosa; los tipos, rotos y usados; el papel, detestable, y poco grato el aspecto de las páginas. Los distintos ejemplares que hemos tenido ocasión de examinar en las bibliotecas de Europa y América adolecen de los mismos defectos... El ajuste es deplorable a veces y las letras resultan demasíadamente separadas unas de otras.

La supervivencia de los talleres —alrededor de setecientos once¹⁷⁷— en tales condiciones era prácticamente imposible; apenas si podían imprimir obras de cierta envergadura, por lo que se limitaban a libros de texto, cartillas, alegaciones en derecho y otras cosas menudas, a lo que a hubo que añadir los altos impuestos que gravaban las importaciones de libros y de papel.

Entre los impresores que mantuvieron un nivel más que aceptable podemos citar a la familia Mey, en Valencia; la Imprenta Real, en Madrid y a Bartolomé Gómez de Pastrana, Luis Estupiñan

¹⁷⁴ Acerca de la censura en España véanse los apartados que a este tema dedican Hipólito ESCOLAR, en *Historia del libro*, op. cit. pág. 435 y ss. y Amalia SARRIÁ, op. cit., pág. 142 y ss.

¹⁷⁵ El papel para uso librario empleado durante este siglo es de dos clases: el de “la tierra” fabricado en España, de mala calidad y menor precio, siempre en la impresión de obras de carácter popular o que pretendían llegar a un amplio sector de lectores y el de Génova o “del corazón” para ediciones cuidadas. En Madrid, por ejemplo, el más utilizado fue el que fabricaban los monjes del Monasterio de El Paular.

¹⁷⁶ Op. cit. pág. 149.

¹⁷⁷ Esta cifra es la reflejada por Marcelino GUTIÉRREZ DEL CAÑO en su, *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta finales del siglo XVIII*. El número exacto podría ser conocido con la publicación del *Catálogo del patrimonio bibliográfico español del siglo XVII*, iniciado en 1988.

y Francisco de Lyra, en Sevilla. Entre aquellos que decayeron¹⁷⁸ o desaparecieron, estuvieron el de Gaspar Portonariis, en Salamanca; el de Guillermo Brocario, en Pamplona; el de Juan de Rey, en Burgos y el de Pedro Hagembach, en Toledo. Esta situación de decadencia formal en el libro contrasta en muchos casos con la gran calidad alcanzada en la ejecución de las láminas, orlas e ilustraciones¹⁷⁹.

Con la llegada de los Austrias, Madrid alcanzaría gran relevancia como capital impresora y se fundan dos asociaciones gremiales: la Hermandad de San Juan ante Portam Latinam de impresores y la de San Jerónimo de libreros. Los principales impresores madrileños del momento fueron Luis Sánchez y Juan de la Cuesta. Luis Sánchez nombrado, en 1607, “impresor del Rey”, se distinguió por su elevada cultura y sus cuidadas ediciones libres de erratas. Por su parte, Juan de la Cuesta, debió gran parte de su fama a las ediciones príncipe de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicada en 1605 y costeada por el librero Francisco de Robles¹⁸⁰. Otros impresores dignos de mención fueron Alonso Martín, Francisco Martínez, Juan González, Andrés García de la Iglesia, Diego Díaz de la Carrera y Juan García Infanzón quien trabajó para la Imprenta Real. La producción de la Imprenta Real se distinguió por su calidad y perfección: utilización de nuevas tipografías, papel genovés de gran calidad y para la realización de sus láminas recurren a los mejores grabadores flamencos y españoles; todo ello contribuyó a distinguir a esta Imprenta como la mejor de España durante el siglo XVII. De entre su extensa producción destacamos *Historia general de los hechos*

¹⁷⁸ Sobre las causas de esta decadencia ver, MILLARES CARLO, op. cit. pág. 150.

¹⁷⁹ La explicación a esta aparente contradicción debemos buscarla en el afán de lujo que es característico de la sociedad barroca, que buscando afianzar una cultura oficial no reparaba en medios. Sobre diversos aspectos de la ilustración en el libro barroco ver, Summa Artis, op. cit., pág. 247-260.

¹⁸⁰ Para una detallada descripción de la misma ver, Amalia SARRIÁ, op. cit., pág. 151.

de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano, de Antonio de Herrera, en 1601, *Arte de ballestería y montería*, de Alonso Martínez de Espinar, en 1644, con ilustraciones de Juan Noort, *Viaje del Rey Felipe IV a la frontera de Francia...*, de Leonardo del Castillo y Pedro Fernández del Campo, en 1667, con una bella portada de Pedro Villafranca, y las tres ediciones de *Don Quijote*, en 1647, 1662 y 1668.

En lo que respecta a otras ciudades el panorama impresor era muy diferente. La producción editorial en Alcalá de Henares, muy ligada a las necesidades de la Universidad, había descendido notablemente. Entre los impresores de esta ciudad, la mayoría autotitulados “impresor de la Universidad”, se distinguieron los Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, Luis Martínez Grande, Juan de Villodas y Orduña, Antonio Duplastre, Antonio Vásquez, Francisco García Fernández, Nicolás de Xamares y Francisco Diego García. En Salamanca la mayoría de los talleres son de tipo familiar como el de los Tabernier, los Cossío y Antonia Ramírez. Valladolid vio incrementada su actividad impresora como consecuencia del traslado temporal, de 1601 a 1606, de la Corte de Felipe III, la presencia de su Universidad, la Real Chancillería y el Santo Oficio. En cuanto a los impresores, fueron célebres el madrileño Luis Sánchez, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, Juan de Rueda, Juan Laso de las Peñas, Juan Bautista Varesio y Juan Godínez de Millis. Al servicio de la Universidad trabajaron Jerónimo Murillo, Bartolomé Portolés, Antonio Rodríguez Figueroa y Antonio Figueroa. Para la Chancillería lo hicieron Antonio y José de Ruedas y José de Portolés Gárate. En Toledo hallamos a Pedro Rodríguez, Diego Rodríguez de Valdivielso, hijo del anterior y a Francisco Calvo. Sevilla, por su condición de puerto y punto de enlace entre Castilla y América, se convirtió en un importante centro productor y exportador de libros. En esta ciudad alcanzaron renombre los impresores Clemente Hidalgo, Gómez de Pastrana,

Alonso Rodríguez de Gamarra, Matías Clavijo, Luis Estupiñán, Francisco de Lyra, Diego Pérez y Juan Gómez de Blas, afamado tipógrafo e impresor mayor de la ciudad y de la Catedral de Sevilla. Resultan especialmente importantes dentro de la producción editorial sevillana, la edición de *Versos*, de Fernando de Herrera, en 1619, publicado por Gabriel Ramos Vejarano con dibujos del pintor Francisco Pacheco¹⁸¹ y *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto nuevamente concedido al Rey San Fernando III* de Fernando de la Torre, impresa por Nicolás Rodríguez, en 1640, obra que se distingue por su cuidadísima edición y por sus ilustraciones realizadas por los pintores Matías de Arteaga, Francisco de Herrera, el Mozo, y Juan de Valdés Leal¹⁸². En Granada durante este siglo trabajaron entre veinte y veintiséis impresores¹⁸³, siendo los más conocidos Francisco de Heylan, Baltasar Bolívar, Francisco Sánchez, Francisco de Ochoa, Francisco García de Velasco, Martín Fernández y Zambrano, Juan Muñoz y Andrés de Santiago Palomino¹⁸⁴. En Barcelona estuvieron activos durante este siglo cerca de setenta talleres, siendo los máximos representantes de la producción editorial catalana Sebastián de Cormellas, Jerónimo Margarit, la familia Materad, Esteban Liberós y Pedro y Antonio Lacavallería. En Zaragoza, la familia Lanaja desarrolla una interesante producción editorial entre los años 1607 y 1684. Entre los tipógrafos zaragozanos más notables se encuentra Diego

¹⁸¹ Fueron muy frecuentes las colaboraciones de pintores españoles en la realización de láminas. En este sentido ver, Summa Artis, op. cit., pág. 214 y ss.

¹⁸² Las estampas de fiestas y celebraciones fueron utilizadas como un instrumento propagandístico que, transmitiendo el boato y magnificencia con que se habían celebrado, contribuían a dar esplendor y grandeza al reinado de los monarcas. Más sobre este tipo de ilustraciones en Summa Artis, op. cit., pág. 268-282

¹⁸³ Según GUTIÉRREZ DEL CAÑO fueron veinte. En opinión de GALLEGO MORELL la cifra aumenta a veintiséis. Ambos se citan en Amalia SARRIÁ, op. cit., pág. 166.

¹⁸⁴ Sobre todos ellos ver, *Ibidem* y ss.

Dormer¹⁸⁵ que además de impresor fue editor y librero entre 1632 y 1674. Otra imprenta zaragozana es la que Pedro Vergés estableciera desde 1624 hasta 1682, y que se distinguió por ser su propietario quien imprimiera las primeras ediciones de las obras de Quevedo, aunque sus trabajos podrían citarse como ejemplo de los peores impresos de este siglo XVII. En Valencia, procedente de Flandes, Juan Mey inicia en 1536, la que sería una de las más importantes dinastías de impresores de nuestro país y en la que destacaron Pedro Patricio y Felipe Mey. En la ciudad del Turia también imprimieron Juan de Timoneda, Claudio Macé, Juan Crisóstomo Garriz, Bernardo Nogués y Jerónimo Villagrasa. En Mallorca, con Gabriel Guasp Miquel, editor, impresor y librero, se inicia en 1579 una importante tradición familiar vinculada al mundo editorial que se prolongará hasta mediados del siglo XX. Además de los Guasp, trabajaron en Mallorca otra docena de impresores más, entre ellos, Francisco Oliver. En Pamplona funcionaron una veintena de talleres de los que merecen especial mención el de Carlos Labayen y el de Nicolás Asiaín. Este último ejerció de impresor y librero entre los años 1610 y 1622, y algunas de sus ediciones se caracterizan por el uso de papeles de excelente calidad, cuidadas tipografías y la gran nitidez de la impresión.

9.4. EL SIGLO XVIII

La corriente ilustrada que recorre Europa, también afecta a nuestro país¹⁸⁶ donde se despierta un interés general por el acceso al libro y la lectura. En el libro español de este siglo presenta los mismos cambios formales que sus homólogos europeos: una nueva concepción de las portadas, una reestructuración en la

¹⁸⁵ El investigador JIMÉNEZ CATALÁN lo identifica como un Diego Ormer que aparece en algunos pies de imprenta de 1650 a 1672. Amalia SARRIÁ, op. cit., pág. 174.

¹⁸⁶ Ver para mayor información de Jean SARRAILH, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, 1974.

organización compositiva de las páginas y particularmente en el caso español, una renovación tipográfica gracias, sobre todo, a la aparición de los muestrarios tipográficos de Antonio Espinosa, Jerónimo Antonio Gil Manuel Monfort y Eudaldo Paradell. Si hay algún signo destacable de este período de la Ilustración española, es sin duda, el interés que el libro despertó entre los Borbones que quedó registrada en la *Novísima Recopilación*¹⁸⁷ de 1805. Fernando VI dictó una ley¹⁸⁸ en la que se exige el cumplimiento por parte de los impresores de un sistema de normalización de los datos que deben figurar en las portadas de los libros, así como otras orientadas a la protección y desarrollo de la imprenta nacional¹⁸⁹. Entre las leyes más novedosas figuran las dictadas por Carlos III en 1788 y que tienen que ver con la libre circulación de libros, la protección de los derechos de autor y la reducción de los trámites para la edición de una obra¹⁹⁰. No menos importante que las anteriores es la Ley veintitrés, de la Real Orden del veintidós de marzo de 1763, que supuso el libre precio de venta de los libros.

Toda esta nueva legislación¹⁹¹ crea un marco propicio para el aumento de la producción y el comercio del libro; en este contexto hacen su aparición las Hermandades, la de San Jerónimo de

¹⁸⁷ En la *Novísima Recopilación*, están agrupadas en cinco títulos las setenta y dos leyes que desde 1480 se habían emitido sobre libro e imprenta. Más del ochenta por ciento de estas resoluciones pertenecen a los reinados de Felipe V, Carlos III y Carlos IV.

¹⁸⁸ La veintidós del título XVI del año 1754.

¹⁸⁹ Sobre las razones argumentadas por los libreros en contra de esta ley véase, María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, op. cit., pág. 202.

¹⁹⁰ Más detalles sobre estas y otras disposiciones en María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, op. cit., pág. 204.

¹⁹¹ Sobre los aspectos legales que afectan a las imprentas véase de José Eugenio EGUIZABAL, *Apuntes para la historia de la legislación sobre imprenta desde 1480 hasta el presente*. Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1879.

encuadernadores y librer¹⁹² y la de San Juan Evangelista que agrupa a los impresores. En 1763, con más de ochenta asociados se aprueba el acta de constitución y el reglamento interno de la Compañía de Impresores y Libreros¹⁹³ que el propio Carlos III pone bajo su protección como Real Compañía, en 1766. La actividad de la Compañía supuso grandes inversiones y reactivó la industria librera como nunca se había visto en nuestro país, dando trabajo a gran cantidad de impresores, encuadernadores, librer¹⁹⁴, correctores, grabadores y estampadores —tan sólo en Madrid son más de quinientas las personas vinculadas a la imprenta¹⁹⁴—. En este siglo en que son frecuentes las ediciones de obras ambiciosas en su extensión, como las enciclopedias, los editores adoptarán una nueva fórmula de financiación para sus proyectos, las suscripciones¹⁹⁵.

Entre los editores-impresores más relevantes del Madrid dieciochesco, donde se centra la actividad impresora española del momento, encontramos a Antonio Sancha, Antonio Sanz, Manuel de Mena y Pedro José Alonso de Padilla. Por encima de todos destacó Joaquín Ibarra, considerado una de las figuras

¹⁹² Sobre esta hermandad consultar de Javier PAREDES ALONSO, *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Jerónimo*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1989.

¹⁹³ En relación con la constitución de esta asociación y sus fines, consultar María Luisa PÉREZ-VIDRIERO, op. cit., pág. 210 y ss.

Para una información más completa consultar de Diana THOMAS, *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain, 1763-1794*. Ed. The Whitston Publishing Company, Troy, New York, 1984.

¹⁹⁴ D. THOMAS, op. cit.

¹⁹⁵ Para impresores y editores, la fórmula de la suscripción anticipada permite abordar obras costosas sin tener que adelantar todo el capital que exigen, pues suelen tratarse de publicaciones multivolumenes, con frecuencia ilustradas, que requieren un fuerte trabajo editorial y, por lo tanto, necesitan un tiempo dilatado y unos medios de producción extraordinarios. La anticipación del cobro de los plazos les facilita liquidez, les ayuda a recuperar la fuerte inversión y les asegura una cobertura de venta previa a la financiación de la obra. María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, op. cit., pág. 213.

fundamentales de la tipografía española de todos los tiempos¹⁹⁶, fue impresor del Supremo Consejo de Indias, del Ayuntamiento, del Arzobispado de Toledo, de la Academia Española y del rey Carlos III. En su taller se formaron grandes impresores como Rafael Sánchez Aguilera, Miguel de Burgos y Juan José Sigüenza y Vera. Entre sus obras más relevantes están *Paleografía española*, de Esteban Terreros, en 1758, con los dibujos de las letras de Antonio González y grabadas por Palomino; la *Flora española o historia de las plantas que se crían en España*, de José Quer, en 1762, en cuatro tomos en folio, profusamente ilustrados con grabados de Marín; un *Missale Romanum*, en 1769 y el *Breviarium Gothicum o Misal Mozárabe*, en 1775, ambas obras con dibujos de Maella y grabados de Salvador Carmona¹⁹⁷; la *Conjuración de Catilina y la guerra de Jugurta*¹⁹⁸, de Salustio, en 1772. Gran fama consiguió Ibarra por su edición del *Quijote*, entre los años 1777 y 1780, con tipos fundidos por Jerónimo Gil, encuadernados por Antonio Sancha e ilustraciones a cargo los más destacados miembros de la

¹⁹⁶ Resulta especialmente interesante el libro de José Luis ACÍN FANLO y Pablo MURILLO LÓPEZ, *Joaquín Ibarra y Marín impresor 1729-1789*. Ed. Ibercaja y Diputación General de Aragón, 1993. En él, además de recogerse curiosas notas biográficas del impresor y de su entorno social, se describe “El proceso de recuperación de la tipografía Ibarra” llevado a cabo por Francisco SERON ARBELOA y que consistió en la digitalización y posterior conversión a los formatos postscript y truetype de los caracteres utilizados en el *Salustio* de Ibarra.

Otras obras de consulta pueden ser la de Inocencio RUIZ LASALA, *Joaquín Ibarra y Marín (1725-1785)*, Zaragoza, 1968; y *El Artista*. “Imprenta española; Ibarra, los dos Sanchas”, t.III, 1836.

¹⁹⁷ Juan Bernabé Palomino y Manuel Salvador Carmona son los máximos exponentes del grabado español del siglo XVIII. Se encontrará cumplida información sobre sus obras en el capítulo “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, de Juan CARRETE PARRONDO, en *Summa Artis*, vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pág. 397 y ss. y pág. 484 y ss., respectivamente.

¹⁹⁸ Considerada una obra maestra de la edición nacional, en ella intervinieron los más destacados grabadores y dibujantes españoles del momento. Encontrará una breve descripción formal de esta obra en Juan CARRETE PARRONDO, “La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII”, en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. op. cit., pág. 343 y ss. y en Hipólito ESCOLAR, *Historia del libro*, op. cit., pág. 516.

academia de San Fernando¹⁹⁹. Antonio Sancha²⁰⁰, del que ya hemos hecho mención, fue otra de las personalidades del momento; se dedicó al comercio del libro, desde 1739, labor que sumultáneaba con la de encuadernador de las Reales Academias de la Lengua e Historia y la Biblioteca Real. Su actividad editora se inició en 1768 con el *Parnaso Español*, de López Sedano, una colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, a la que siguió la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, de Tomás Antonio Sánchez, entre 1779 y 1790.

En la capital de la nación también trabajaron el italiano Nicolás Barsanti como director de la Real Calcografía²⁰¹, Francisco Manuel de Mena, que imprime para el Gobierno los periódicos *Mercurio histórico y político*, la *Gaceta de Madrid* y la *Guía de Forasteros*, Francisco del Hierro, Benito Cano, José Orga, José Tomás Santos y Antonio Pérez de Soto, impresor de la Academia

¹⁹⁹ Ibarra ya había realizado en 1771 una edición en octavo del *Quijote* con treinta y seis láminas calcográficas. En cuanto a las imágenes que habrían de ilustrar esta nueva edición, fueron objeto de un exhaustivo estudio y documentación con el fin de que fueran fiel reflejo del momento histórico en que se desarrolla la acción en la obra.

Tras el rechazo inicial de los grabados presentados por José Joaquín Fabregat basados en los dibujos de Francisco de Goya, asumió la dirección artística la Academia de San Fernando. Intervinieron en el proyecto lo más destacado del panorama nacional, como dibujantes lo hicieron: Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, Jerónimo Antonio Gil, José Brunete, Gregorio Ferro y Pedro Antonio Arnall. De los grabados se encargaron: Manuel Salvador Carmona, Francisco Muntaner, José Joaquín Fabregat, Fernando Selma, Joaquín Ballester, Juan Barcelón, Pedro Pascual Moles, Jerónimo Antonio Gil y Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. El mapa fue obra de Tomás López, y los remates y viñetas lo fueron de Juan Minguet, Fernando Selma, Simón Brieua, Juan Fernando Palomino, Mariano Brandi, José Joaquín Fabregat y Miguel de la Cuesta según los dibujos de Antonio e Isidro Carnicero, Rafael Ximeno y Miguel de la Cuesta.

²⁰⁰ Acerca de este impresor y su trabajo véanse:

Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790)*. Ed. Castalia, Madrid, 1971.

Emilio COTARELO, *Un gran editor español del siglo XVIII: Bibliografía de D. Antonio de Sancha*. Ed. Cámara de Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona, Madrid, 1924.

²⁰¹ Sobre esta institución véase de Juan CARRETE PARRONDO, "La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya", en *La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*. Ed. Real Academia de Bellas Artes, Madrid, 1984 y del mismo autor, el capítulo "El Grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *Summa Artis*, vol. XXXI, op. cit., pág. 525 y ss.

Española desde 1760. En Valencia se encuentra el taller del tercer impresor español más importante de este siglo, se trata de Benito Monfort²⁰². Se inició en el arte de la tipografía en el taller de Antonio Bordázar de Artazu, maestro de impresores, hasta que, en 1757, abrió su propia imprenta. Entre sus trabajos más notables se encuentran las *Crónicas de Juan II*, en 1779; la de los Reyes Católicos, en 1780; *De Numis Hebraeo-Samaritanis*²⁰³, de Pérez Báyer, en 1781 y muy especialmente, la *Historia de España*²⁰⁴, del Padre Mariana, entre 1783 y 1796²⁰⁵, considerada una de las obras más bellas de la tipografía española.

9.5. EL SIGLO XIX

Durante este siglo con la aparición de los modernos procedimientos fotomecánicos —la fotocalcografía, la fototipia, el heliograbado y la autotipia o fotograbado con trama²⁰⁶— se inicia la producción industrializada de libros. Durante este período se

²⁰² Sobre este impresor véase de Inocencio RUIZ LASALA, *Don Benito Monfort y su oficina tipográfica (1757-1852)*. Zaragoza, 1974.

²⁰³ Considerada una de las obras más deslumbrantes de su época, su configuración formal se describe en María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, op. cit., pág. 244.

²⁰⁴ Fueron muchas las dificultades con que se encontró el impresor valenciano para la edición de esta obra. Sobre este particular véanse los comentarios de María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, op. cit., pág. 266 y ss.

²⁰⁵ Existe una notable diferencia entre las fechas que apunta María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO para la edición de esta obra con la de los años 1785 y 1787, dada por Juan CARRETE PARRONDO, en *Summa Artis*, op. cit., pág. 609.

²⁰⁶ Sobre todos estos procedimientos técnicos véase:

Fototipia. John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit., pág. 233.

Heliograbado. En este procedimiento de grabado la fotografía se reproduce empleando matrices recubiertas de sustancias coloides: gelatina y albúmina. *Summa Artis*, vol. XXXII, ed. Espasa Calpe, pág. 434.

Autotipia. Las primeras ilustraciones por este medio aparecen en la revista *La ilustración Artística*, en 1883. El procedimiento autotípico que primero se empleó en nuestro país fue el conocido como *Meisenbach*, que fue patentado en Munich en 1882 por George Meisenbach.

Fotograbado. John DREYFUS y François RICHAUDEAU, op. cit., pág. 226-232.

establecieron fábricas de papel continuo²⁰⁷, se generalizó el uso de la esterotipia y la ilustración editorial alcanza gran relevancia gracias a los nuevos medios como la litografía²⁰⁸, la xilografía a la testa²⁰⁹ y el fotograbado. Entre los litógrafos más destacados del momento se encontraban José de Madrazo, artífice del Real Establecimiento Litográfico en 1825; y Jenaro Pérez Villaamil. Entre las primeras empresas españolas en utilizar los procedimientos fotomecánicos estuvieron la Sociedad Fotozincográfica, en 1875; la Sociedad Heliográfica Española²¹⁰, fundada por Heribert Mariezcurrena, Josep Thomas, Joan Serra i Pauses y Miguel Joartzi; y el taller Laporta. También se establecieron en nuestro país talleres de firmas extranjeras como Yves & Banet y C. Angerer & Goschl, primer taller en España en ofrecer fotograbados a color (tricromías). Decisiva para el sector fue la amplia labor divulgativa que llevó a cabo *Revista Gráfica*, editada en Barcelona entre 1900 y 1923 por el Instituto Catalán de las Artes del Libro y entre cuyos colaboradores figura Eudaldo Canibell.

Desde el punto de vista editorial, los comienzos del siglo XIX son sólo una continuación de la dinámica del sector durante el siglo anterior. La revolución industrial trajo pareja importantes mejoras sociales de gran repercusión para la edición nacional tales

²⁰⁷ La primera empresa española lo haría en Burgos, el año 1841.

²⁰⁸ La introducción de la litografía en nuestro país se debió a José María Cardano, con la creación del Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrológico de Madrid, en 1819. Otros importantes ilustradores litógrafos fueron: F. J. Parcerisa, Jenaro Pérez Villaamil, Carlos Luis de Ribera, Antonio Esquivel, José Vallejo y Vicente Urrabieta.

²⁰⁹ El gran precursor en España de este nuevo procedimiento fue Mesonero Romanos, fundador de la revista *Semanario Pintoresco*. Inicialmente, el grabado a contra hilo, como también se le conoce, fue utilizado sobre todo en las revistas ilustradas, aunque a partir de 1840 su empleo es frecuente también en los libros. Madrid es el lugar donde más se impulsa esta técnica aplicada a la ilustración editorial. La obra más representativa de las posibilidades de esta técnica son los dos volúmenes de *Los españoles pintados por sí mismos*, editados por Ignacio Boix, en 1843.

²¹⁰ En referencia a esta institución véase *Summa Artis*, vol. XXXII, pág. 435 y ss.

como la implantación de la enseñanza pública y la aparición del primer reglamento sobre la imprenta publicado el 4 de enero de 1834, desarrollado por Javier de Burgos. A esta primera disposición le siguió la Ley de Imprenta de 1883 propuesta por el Partido Liberal que continuó estando vigente, con sucesivas modificaciones, hasta la aparición de la Ley de Prensa de abril de 1938²¹¹.

A pesar del interesante y prometedor panorama tecnológico, el aspecto de los libros permaneció fiel al criterio dieciochesco; situación que no habría de cambiar hasta que, a mediados de siglo, irrumpe la estética romántica con sus papeles y tintas de colores, las eclécticas composiciones tipográficas en las portadas, las páginas a dos columnas y la frecuente presencia de las ilustraciones, que pasan a ocupar un lugar destacado dentro del libro²¹². Los diccionarios y enciclopedias, las obras de carácter científico y técnico, las filosofías y las de divulgación general marcan la variada temática editorial del siglo XIX. Conforme aumenta la escolarización se publican gran cantidad de gramáticas y libros de estudio y comienza a sectorizarse una parte de las publicaciones que se van orientando al público femenino y al infantil²¹³. La creciente demanda por el aumento constante de lectores y compradores de libros permitió la consolidación de la figura del editor que se independizará del impresor y librero.

²¹¹ En relación a estas leyes y disposiciones véase, Hipólito ESCOLAR, "La edición en el siglo XIX" en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996, pág. 37-38.

²¹² Para conocer con mayor profundidad las características generales del libro romántico véase, María del Carmen ARTIGAS-SANZ, *El libro romántico español* (4 vols.). Madrid, 1955.

Sobre la ilustración editorial española del siglo XIX, ver :

Pilar VÉLEZ, "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, op. cit., pág. 195 - 238.

Valeriano BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, 1979.

²¹³ Más sobre la amplia oferta bibliográfica española de este siglo en, Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 39 y ss.

Las principales ciudades españolas durante el siglo XIX siguen siendo Madrid, Barcelona y Valencia y en ellas se concentran los editores más destacados. Entre los madrileños podemos citar a Eusebio Aguado, José María Repullés, Tomás Jordan, Ignacio Boix, Francisco de Paula Mellado, Antonio Yenes, los Manini, Victoriano Suárez, Victoriano Hernando y Palacios, Fernando Fe, Agustín Sáenz, José Gaspar Maristany, José Roig Oliveras, José Lázaro Galdiano y Manuel Rivadeneyra, considerado el más importante editor español de este siglo²¹⁴. En esta capital también se hallan la casa Hernando, la firma Baily-Baillière, la emblemática editorial Saturnino Calleja que se distinguió por su compromiso pedagógico y por sus cuentos infantiles²¹⁵. Entre los editores catalanes más sobresalientes se encuentran Herederos de la Viuda de Pla, Antonio Brusi, Manuel Saurí, Tomás Gorch, José Torner, Joaquín Verdaguer, Narciso Ramírez, Juan Francisco Piferrer, Francisco Oliva, Antonio Bergnes de las Casas²¹⁶, Luis Tasso, Jaime Jepús, José Espasa, Manuel Salvat, Montanes y Simón, Manuel Maucci y Daniel Cortezo²¹⁷. Los editores valencianos del momento fueron Mariano de Cabrerizo, José Ferrer de Orga, Francisco Sempere, Vicente Salvá e Ildefonso Mompié²¹⁸.

Originario de Francia, si hizo muy popular durante la década de los años cuarenta el género denominado *folletín* o de entregas y que llegó a convertirse en uno de los fenómenos literarios más

²¹⁴ Acerca de todos estos editores y su trabajo consultar Hipólito ESCOLAR, "La edición en el siglo XIX", op. cit., pág. 62 - 73.

²¹⁵ Fue tan grande el número de cuentos infantiles que editó y tal su popularidad en su inconfundible formato de treinta y dozavo, que dio pie a la frase « *Tienes más cuento que Calleja* ».

²¹⁶ Sobre su producción editorial véase, Santiago OLIVES CANALS, *Bergnes de las Casas, helenista y editor, 1801-1879*. Barcelona, 1947.

²¹⁷ Sobre todos ellos véase Hipólito ESCOLAR, "La edición en el siglo XIX", op. cit., pág. 73 - 78.

²¹⁸ Sobre todos ellos ver Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 83 - 87.

destacados de este siglo²¹⁹. Entre los cultivadores de este género encontramos a Manuel Fernández y González, Ramón Ortega y Frías, Enrique Pérez Escrich, Julio Nombel, Benito Hortelano y a los catalanes José Gaspar y Fernando Roig, considerados los primeros en adoptar en nuestro país la moda de las novelas por entregas²²⁰. Otro editor que siguió esta línea fue el escritor Wenceslao Ayguals de Izco, quien a pesar de realizar libros y publicaciones periódicas, la fama y fortuna le llegarían con sus novelas por entregas²²¹.

Durante la segunda mitad del siglo se establecerán en la Ciudad Condal las que serían las más importantes editoriales españolas, no en vano, hasta 1880, Barcelona es el principal centro abastecedor de fotograbado, zincografía y fototipia de toda la Península. Así, en 1860 aparece la casa editora fundada por José Espasa, asociándose en 1881 con su cuñado, el tipógrafo Manuel Salvat y en 1887, la sociedad Montaner y Simón. En muchos editores catalanes de finales de siglo resulta evidente la influencia de los postulados de William Morris²²², como por ejemplo en Juan

²¹⁹ Sobre este género literario puede consultarse:

Jean-François BOTREL, "La literatura popular: tradición, dependencia e innovación", en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, op. cit., pág. 239 - 271.

J.I. FERRERAS, *La novela por entregas, 1840-1900*. Ed. Taurus, Madrid, 1972.

José F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Ed. Castalia, Madrid, 1966.

Leonardo ROMERO TOVAR, *La novela popular española del siglo XIX*. Ed. Ariel, Barcelona, 1974.

²²⁰ Además de novelas por entregas, también editaron libros de gran calidad, entre sus ediciones más cuidadas hallamos la de *Nuestra Señora de París*, en 1846, *Los niños pintados por sí mismos*, en 1841, una edición de lujo del *Quijote*, en 1890, entre otras. Más detalles en Hipólito ESCOLAR, *Historia del libro*, op. cit., pág. 568.

²²¹ Entre otras *María, la hija de un jornalero*, entre 1845 - 1846, traducida al francés, al italiano y al portugués; a la que le siguieron, *La marquesa de Bellaflor* y el *Palacio de los crímenes*.

²²² Esta influencia se hace manifiesta en los trabajos de diseño e ilustración de algunos arquitectos catalanes, como Lluís Domènech i Montaner, que entre otros realiza las cabeceras para *La Veu de Catalunya* y *El Poble Català*, y algunos logogramas para colecciones de libros editados por su familia. Enric SATUÉ, op. cit., pág. 443.

Oliva y Milá, Eudaldo Canibell²²³, Ramón Miquel i Planas²²⁴ y Gustavo Gili Roig. Ejemplos de ilustradores al más puro estilo modernista catalán fueron Alexandre Riquer²²⁵ y Apeles Mestres²²⁶, cuya andadura se inicia con la realización de las cabeceras para los semanarios *L'esquetlla de la Torratxa* y *La Campaña de Gràcia*, a las que siguieron gran cantidad de ilustraciones para libros, entre las que siempre prefirió las realizadas para *Liliana*, considerada hoy una pieza antológica de la tipografía modernista²²⁷. Otros ilustradores catalanes fueron Eusebio Planas, Tomás Padró, Josep Lluís Pellicer, Daniel Vierge, Pedro Eriz, Nicanor Vázquez y Mariano Fox, entre otros. Como representantes de la ilustración literaria madrileña de la época podemos citar a Arturo Mérida y Ángel Lizcano²²⁸. A caballo entre el siglo XIX y el XX, encontramos a Lázaro Galdiano, fundador de la editorial La España Moderna²²⁹.

²²³ Canibell inicia su formación trabajando en un pequeño taller de tipografía y tomando clases de dibujo y pintura. Pronto realiza algunas marcas de impresor (entre ellas las de Oliva, Viader, La Academia, la Imprenta Elzeveriana, etc...) y un par de alfabetos de claro corte medieval modernista, el *Incunable Tortis* y el *Canivell-Sangenís*.

²²⁴ Erudito del libro antiguo, este editor sobresalió por cuidar al máximo la composición, ilustración, impresión y encuadernación de sus ediciones. Además de libros, editó la revista *Bibliofilia* y el compendio *Ensayos de Bibliofilia*, que constituyen un amplio catálogo de las artes del libro.

²²⁵ Riquer contribuiría decididamente, gracias a sus continuos viajes a Italia e Inglaterra, a la renovación modernista de las artes gráficas catalanas.

²²⁶ Acerca de este ilustrador y poeta véase Summa Artis, vol. XXXII. pág. 449-452.

²²⁷ Sobre la ilustración de estilo modernista en Cataluña, véase Francesc FONTBONA en Summa Artis, vol. XXXII, pág. 473-496.

²²⁸ Sobre todos ellos encontrará cumplida información en Francesc FONTBONA, op. cit., pág. 442 y ss.

²²⁹ Hipólito ESCOLAR, cita en *Historia del libro*, la siguiente frase de Unamuno, en referencia a esta editorial: " *acaso el monumento más sólido a la cultura española en los años finales del siglo XIX y primeros del XX* ", op. cit., pág. 571.

Capítulo V

El sector editorial
español en el siglo XX



Introducción

Si hay algún hecho que caracterice al sector editorial español a lo largo del presente siglo, es sin duda la enorme transformación que experimenta, pasando de ser una industria precaria durante las primeras décadas a ocupar uno de los primeros puestos a nivel mundial como país productor de libros. A comienzos de siglo la producción editorial española apenas si superaba los 1.300 títulos¹, para duplicarse diez años después, con 2.876, la cifra más alta del primer tercio del siglo. La producción de estos últimos años ronda los 50.000 títulos y los 200 millones de ejemplares; de los que los libros de texto ocupan una parte importante, con unos 6.000 títulos y una tirada de 50 millones de ejemplares. Siguiendo con las cifras, el número de editores censados alcanzan los 2.000, si bien, no todos ellos mantienen una actividad continuada.

Los libros de comienzo de siglo tenían en común una escasa calidad y cuidado en su edición, no superando ésta los mil ejemplares, excepto en el caso de tratarse de obras de autores famosos o colecciones baratas. Este panorama estaría justificado atendiendo a tres circunstancias: primera, la inexistencia de una clase media con capacidad de compra, por lo que el libro era considerado un objeto de lujo dentro de la precaria economía de supervivencia en la que estaban inmersas la mayoría de las familias

¹ Exactamente 1.318 según *Bibliografía Española*, aunque con total seguridad no figuran en este registro la totalidad de los libros aparecidos por lo que la cifra real sería algo mayor. Hipólito ESCOLAR, "El libro y la lectura en el siglo XX" en *La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996, pág. 124.

españolas; segunda, tan sólo el cincuenta por ciento de la población infantil en edad escolar cursaba estudios primarios; y tercera, sólo un tercio de la población, estos eran unos seis millones de españoles, sabían leer. A partir de los años cuarenta y coincidiendo con la Segunda República, se inician unas tímidas mejoras de carácter educativo y económico, que tienen como respuesta un incremento en el número de lectores, y por tanto de la demanda de libros. La relación y naturaleza temática de las obras aparecidas en España durante la primera mitad del siglo se relacionan en el *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, 1901-1930*, y en su continuación *Catálogo general de la librería española, 1931-1950*. En estos catálogos predominan las obras de autores nacionales, seguidos de franceses, ingleses, italianos, alemanes y rusos, por este orden. El extraordinario desarrollo experimentado por el sector editorial español a partir de los años cincuenta se apoya en tres pilares: la creciente alfabetización y las sucesivas reformas del sistema de enseñanza; las mejoras en los nuevos procedimientos de impresión, fundamentalmente el offset, con los que se obtiene una mejor calidad a un coste menor; y por último, la adopción de nuevos sistemas de venta. Prácticamente desaparece la venta por suscripción, método que ya fuera adoptada en el siglo XVIII, en Francia, para la financiación de la *Enciclopedia*; un siglo después tomó gran impulso la venta por entregas, dirigida a las clases populares con escasos recursos económicos. A mediados de este siglo, esta forma derivó a la venta por fascículos. Las obras de más volumen, como grandes colecciones y enciclopedias se pueden adquirir a plazos a través de agentes visitadores. Una de las últimas modalidades de comercialización del libro tiene su origen en los Estados Unidos, desde donde ha sido adoptada por otros países, y consiste en la creación de un Club del Libro o Círculo de

Lectores cuyos miembros se comprometen a adquirir regularmente un cierto número de ejemplares de entre un catálogo.

1. VISIÓN GENERAL DE LA PRODUCCIÓN EDITORIAL

Durante los primeros años de este siglo son muy solicitados por el público los denominados libros “útiles”, sobre todo manuales profesionales, reglamentos, guías y los textos escolares en todos sus niveles. A medida que nos adentramos en este siglo la variedad y complejidad de la producción editorial evoluciona a la par que una mayor población con estudios que desea complementar su formación profesional, cultural y política². Dentro de la corriente del libro político podemos hacer mención a autores como Bakunin, cuyas *Obras* fueron publicadas en 1938 dentro de la *Biblioteca de Estudios Sociales* por la editorial anarquista Tierra y Libertad; o las cuatro ediciones de las obras de Benito Mussolini, cuyos *Escritos y discursos*, se editaron en ocho volúmenes. Entre los autores españoles mencionar a los pensadores José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno; Ángel Gavinet con siete ediciones de *Obras completas* y unas cincuenta de obras sueltas; Luis Araguítain con *El peligro yanqui*, en 1921; Ramiro de Maeztu, cuyos textos alcanzarían las dieciséis ediciones; Menéndez Pelayo y sus *Obras completas*, en diecinueve volúmenes, entre 1919 y 1944, editadas

² La literatura política experimenta un crecimiento acelerado durante estos años coincidiendo con la difusión de las doctrinas marxistas de la Revolución Rusa. Como ejemplo podemos citar las numerosas ediciones que alcanzaron los libros de Karl Marx, entre ellas, las nueve de *El Capital* y las ocho de *El Manifiesto Comunista*. Otros autores soviéticos muy leídos fueron Lenin, con cuarenta ediciones; Trosky y Stalin con treinta ediciones.

por Suárez; y Menéndez Pidal, con quien se inicia en el Centro de Estudios Históricos varias generaciones de ilustres investigadores³. Dentro del contexto de la literatura científica figuran autores como Santiago Ramón y Cajal o Gregorio Marañón, este último con más de doscientas ediciones, mucha de ellas dirigidas al gran público. Los libros religiosos pierden el interés que mantuvieron antaño, aunque continuaron apareciendo nuevas ediciones de la *Biblia*, tres en latín, una bilingüe y siete en castellano. Las obras de autores teatrales, tanto en sus géneros chico como grande, gozaron del aprecio popular, ocupando un lugar destacado los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, que llegaron a la cifra de doscientas setenta ediciones, entre las que se encuentran *Comedias escogidas*, en 1910, en cinco volúmenes y *Teatro completo*, en 1930, en treinta y un volúmenes. A los hermanos Quintero les siguieron en importancia Pedro Muñoz Seca con doscientas cincuenta ediciones y el Premio Nobel de 1922, Jacinto Benavente, que alcanzó las doscientas ediciones y cuyas *Obras completas*, editaría la Casa Hernando entre los años 1904 y 1930, en treinta y siete volúmenes. La poesía sigue siendo por estos años un género literario minoritario, a pesar de que la escrita durante este siglo es considerada por los críticos la mejor desde el Siglo de Oro. Entre los poetas más leídos figuran Salvador Rueda, Rubén Darío con sus *Obras completas* editadas por Mundo Latino entre 1917 y 1919, en veintidós volúmenes y años más tarde, en 1921, por Renacimiento; el nobel Juan Ramón Jiménez cuyo mayor éxito lo constituyó *Platero y yo*, en 1914, del que se hicieron ocho ediciones; Manuel Machado con las *Obras completas* publicadas por Mundo Latino en 1922, en cinco volúmenes y *Alma* de gran éxito, de la que se hizo una edición parisina por Garnier; su hermano Antonio, con veinte ediciones, entre ellas las *Poesías completas*, editada en 1917 por la Residencia de Estudiantes y

³ Más sobre estos géneros literarios en Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág. 91 y ss.

reeditada, posteriormente, por Espasa-Calpe; de Federico García Lorca podemos mencionar su *Libro de poemas* y *Primer romancero gitano*, que alcanzaron las doce ediciones. Pero sin duda, el género literario por excelencia durante la primera mitad del siglo fue la novela, viviendo sus momentos más brillantes desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el comienzo de la Guerra Civil. Como ejemplo de la enorme repercusión y difusión popular del género basta citar algunos de los nombres más ilustres que lo cultivaron, entre otros, Galdós, con más de trescientas ediciones, entre las cuales se encuentra su serie *Episodios nacionales*, recogidos en cuarenta y seis volúmenes, editados por la Casa Hernando entre 1927 y 1933; Juan Varela, cuyas *Obras completas* fueron apareciendo entre 1900 y 1925, en cuarenta y nueve volúmenes o sus *Obras escogidas*, editadas entre 1925 y 1929 por Espasa-Calpe; Blasco Ibáñez, que superaría las ciento veinte ediciones, de entre las cuales merece una mención especial la novela internacionalmente reconocida *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Fueron igualmente notables novelistas José María Pereda, Jacinto Octavio Picón, Pilar Sinués, Pío Baroja, el miembro de la generación del 98 más leído con más de doscientas ediciones, entre otras, *Memorias*, en siete volúmenes y *Obras completas*, en ocho, editados por Biblioteca Nueva entre 1946 y 1952; Valle Inclán con sus *Obras completas*, aparecidas entre 1912 y 1928, en diecinueve volúmenes, *Opera Omnia*, en veinticinco y superando las ciento veinte ediciones las series *Sonatas*, *La Guerra Carlista* y *el mundo ibérico*; y José Martínez Ruiz (Azorín) entre cuya obra literaria podemos entresacar las *Obras completas*, en veintisiete volúmenes editadas, primeramente, por Rafael Caro Raggio entre 1919 y 1922, y posteriormente, entre 1947 y 1948, por Aguilar en ocho volúmenes.

Fueron más bien pocos los libros editados durante los primeros años de la postguerra, predominando entre ellos los de

texto, los manuales gramaticales y de redacción, los que versaban sobre aficiones, coleccionismo, deportes y el mundo de los toros; precisamente en el terreno de la tauromaquia sobresalió la enciclopedia *Los toros* de José María Cossio. La literatura de entretenimiento es característica de este período sombrío de la reciente historia de nuestro país. Dentro de esta clasificación, también conocida como infraliteratura o literatura de quiosco, se incluyen las novelas baratas, tanto las rosas como las del oeste o las policíacas; y los tebeos donde se narran las aventuras de los héroes de aquellos años, *El Guerrero del antifaz* y *El capitán Trueno*. Algunas editoriales se especializaron en algunos de estos géneros, así, encontramos a la Editorial Juventud de Barcelona que cultivó la novela rosa; o a la Editorial Cíes creada por Marcial Antonio Lafuente Estefanía y especializada en obras de aventuras. El fervor religioso parece resucitar tras la contienda dando lugar a un creciente interés general por obras de este tipo, que se traduce en el establecimiento de numerosas editoriales especializadas, de entre cuyas producciones ocupa un lugar relevante la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), de La Editorial Católica, EPESA y Rialp⁴. Son los santos y religiosos españoles los autores preferidos por el público; entre ellos, Santa Teresa de Jesús, con seis ediciones de *Obras y Obras completas*; Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz, con veinte ediciones de sus *Obras* y las *Poesías*; y San Ignacio de Loyola, quien también alcanza las veinte ediciones con los *Ejercicios espirituales*. Al igual que la literatura religiosa, se retoman con nuevos bríos a los autores griegos y latinos clásicos, apareciendo en el mercado obras como la *Colección Alma Mater*, editada por el Consejo Superior de

⁴ La enorme demanda de libros religiosos durante estos años hizo que surgieran nuevas editoriales especializadas en este género: Bruno del Amo, Apostolado de la Prensa, Tipografía Casals, España Misionera, Coculsa, Herder, El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús, Monte Carmelo, Pax, Regina, Razón y Fe, Ediciones Fax, Santa Rita, Coculsa y Perpetuo Socorro.

Investigaciones Científicas; las series que iniciara en los años cuarenta la Editorial Gredos, *Clásicos Latinos* y *Clásicos Griegos*, en edición bilingüe; *Biblioteca Clásica*, de Hernando; la popular *Colección Universal* de Espasa-Calpe; y otros muchos textos de editoriales especializadas en la enseñanza de las lenguas clásicas, como Sal Terrae y Editorial Bosch. En relación al libro académico, Rafael Lapesa editó una reconocida y reeditada *Historia de la Lengua Española*, en 1942, a la que siguieron el *Diccionario de dudas y dificultades de la Lengua Española*, del académico Manuel Seco, en 1961; el, hoy clásico, *Diccionario de uso del Español* de María Moliner, en 1966; o la relevante *Gramática de la Lengua Española*, de José Antonio Pérez Rioja, de la que se llegaron a vender más de cien mil ejemplares. Los estudios sobre la historia de España también son muy frecuentes, pudiendo citarse algunas obras escritas y editadas fuera de nuestro país, por razones obvias, entre ellas *La realidad histórica de España*, de Américo Castro, editada por Porrúa en México, en 1954; y *España un Enigma Histórico*, de Claudio Sánchez Albornoz publicada por Editorial Sudamericana de Buenos Aires, en 1956. Ya en nuestro país y dentro de las numerosas *Historia de España*, se encuentran las editadas por Rialp, Labor y Gredos. Sobre la historia del arte y la literatura, mencionar de Diego Angulo, la *Historia del Arte Hispanoamericano*, aparecida entre 1945-50, en tres volúmenes y la *Historia del Arte*, en 1953; *Historia de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, entre 1949-68, en seis tomos; *Historia de la Literatura Española*, de Ángel Valbuena Prat; *Historia de la Literatura Universal*, en diez volúmenes, de Martín de Riquer y José María Valverde, editada por Planeta; y la popular *Historia de la Literatura Española*, de Juan Luis Alborg, en cinco volúmenes y que todavía continúa publicándose. Durante los años siguientes a la finalización de la contienda se fueron articulando distintas iniciativas que sirvieran para revitalizar el sector editorial en

nuestro país, una de estas iniciativas fue la creación de distintos premios literarios. A diferencia de otros galardones internacionales, como los Nobel, los nuevos premios nacionales iban dirigidos, casi exclusivamente, a autores españoles, o bien, a aquellas obras escritas en alguna de las lenguas peninsulares reconocidas. Uno de los primeros galardones de este siglo lo instituyó el hispanista alemán Fastenrath, en 1909, aunque la escasa cuantía del premio hizo que su repercusión fuera más bien escasa. De gran relevancia podemos considerar el Premio Nacional de Literatura, creado en 1922, por el Ministerio de Instrucción Pública. En 1976 aparece el Premio Cervantes, uno de los mejor dotados económicamente, dirigido a los escritores en lengua castellana. Más recientemente, a partir de 1984, ha conseguido un gran prestigio el Nacional de las Letras Españolas. Además de estos premios de un cierto carácter institucional, muchas editoriales privadas establecieron los suyos, convirtiéndose éstos en una buena estrategia para publicitarse y promocionar sus ediciones. El primero de los galardones comerciales fue el Nadal, convocado por la revista *Destino*, en 1945. A partir de 1952, la Editorial Planeta auspicia el premio que lleva su nombre, otorgando la cuantía más alta de todos y llegando a editar más de un centenar de miles de ejemplares de las obras ganadoras. Más modesta en lo tocante a lo económico, pero de igual relevancia, es el Premio Biblioteca Brava, convocado por la Editorial Seix Barral, desde 1957, y que iba dirigido a la nueva narrativa española. Esta misma editorial crea en 1960 el Premio Formentor en colaboración con otros importantes editores europeos y americanos, dirigido a premiar a los autores noveles y a publicar, simultáneamente en catorce países, la obra galardonada. Con una tradición más corta, a partir de 1983, pero con una excelente reputación figura el Premio Herralde de la Editorial Anagrama.

1.1. CONSIDERACIONES TECNOLÓGICAS

Los grandes cambios tecnológicos experimentados en el campo de la impresión y la producción del libro que acontecieron durante el siglo XIX, continúan a lo largo del presente, que es testigo de la implantación de los nuevos procedimientos como el heliograbado y el huecograbado, pero sobretodo, en la segunda mitad de este siglo, del offset que permite, sin pérdida de la calidad, grandes velocidades en las tiradas. También la composición tipográfica evoluciona dando paso a la composición en caliente con la linotipia y monotipia, primero, y a la composición en frío o fotocomposición, después, donde las matrices metálicas de antaño son sustituidas por clisés fotográficos, obteniéndose un notable abaratamiento y mejoras en la corrección de los textos. Más recientemente, con la difusión en el uso de los ordenadores ha aparecido la autoedición, que entre otras ventajas, permite la entrega de originales en soporte magnético, facilitándose enormemente la posterior maquetación del libro. El empleo masivo de estos sistemas basados en las tecnologías informáticas, de los que nos ocuparemos con detalle en otro capítulo de este trabajo, se ha generalizado a partir de 1985 como consecuencia de su facilidad de uso, unos precios cada vez más bajos y unas prestaciones cada vez más altas, que hacen posible el tratamiento de enormes cantidades de información, en nuestro caso, textos, imágenes y dibujos, con excelentes resultados. El impacto que sobre la sociedad de la segunda mitad de este siglo han tenido los medios de comunicación audiovisuales – radio, televisión y video – y los sistemas reprográficos, ha sido de tal magnitud que Marshall McLuhan no dudó en vaticinar, hace más de veinticinco años, el fin de lo que ha venido denominándose la “Galaxia Gutenberg”. Ante la irrupción de la tecnológica informática y los soportes digitales, especialmente el CD-Rom y más recientemente las autopistas de la información, especialmente

de redes como Internet, algunos analistas se cuestionan la continuidad, a medio plazo, del libro tal y como lo conocemos hoy, esto es impreso sobre papel⁵; si bien, en opinión de otros, más optimistas, la desaparición del libro impreso, si es que alguna vez la vemos, parece estar muy lejana, sobretodo si nos atendemos al continuo incremento en las cifras de la producción editorial mundial⁶; en la última Feria del Libro de Francfort se exhibieron más de 300.000 títulos de los que 80.000 eran novedades. Por otra parte, lo que sí parece necesario y oportuno es un cierto reajuste en el sector que le permita adaptarse a las nuevas demandas y necesidades de una sociedad saturada de información visual.

2. LA EDICIÓN ANTES DE LA GUERRA CIVIL

A lo largo de este siglo, los librereros van abandonando la doble actividad de editores, tan frecuente siglos atrás, para dar paso a la implantación de editoriales puras. En 1901 un grupo de librereros de Madrid, Enrique Bailly-Baillière, Eugenio Páez, Hernando, Fernando Fe y Victoriano Suárez, entre otros, fundan la Asociación de

⁵ Entre ellos, paradójicamente, el último premio Nobel de Literatura Dario Fo que se muestra bastante escéptico con respecto al futuro del libro impreso frente a la revolución informática y las publicaciones electrónicos. *“Legará el día en que no podamos ya tomar un libro en las manos y hojearlo o que éstos sólo existirán para adornar las paredes”*, dijo Fo en una conferencia de prensa durante la Feria del Libro de Francfort de 1997.

⁶ En este sentido, Juan Cruz Ruiz en su artículo “En vuelo, con libros” comenta en tono irónico: *“... El cine y la televisión fueron amenazas sucesivas, con sus armas similares de ocio y de distracción. Pero el libro ha vencido, cómo no, y vencerá otros peligros. ¿Por qué? Es muy fácil: no podrán con él ni los electrodomésticos intelectuales –el ordenador, y lo que venga después del ordenador– ni los inventos digitales. Ahora, precisamente, en este vuelo, nos han pedido que apaguemos los ordenadores y los teléfonos móviles. ¿Cómo van a pedir que apaguemos un libro?”*

Librería, para según figura en sus estatutos, aglutinar “a los profesionales que concurren a la publicación de libros y de las obras de literatura, las artes y las ciencias”. Esta asociación publica el mismo año de su creación *Bibliografía Española*, relación informativa acerca de la aparición de novedades bibliográficas, crónicas y noticias relativas al sector del libro, su comercio y anuncios. En 1923 esta publicación cambió su nombre por el de *Bibliografía General Española e Hispanoamericana*, convirtiéndose en el órgano de las Cámaras Oficiales del Libro. Con el inicio de la contienda nacional se suspendió su publicación, retomándose al finalizar la misma, aunque de forma irregular e inconstante. Tras esta situación pasó a ser responsabilidad del Instituto Nacional del Libro Español, que la denominó *Bibliografía Hispánica*; para volver a cambiarle el nombre, en 1958, por *El Libro Español*. Recientemente el INLE editó con un sentido similar *Libros españoles en venta*, en tres volúmenes. Como complemento a este tipo de publicaciones el Servicio de Información Bibliográfica de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas editó, desde 1957 y hasta 1971, la *Bibliografía Hispánica*, fecha a partir de la cual pasa a ser publicada por el Instituto Bibliográfico Hispánico, siendo transferida definitivamente, desde 1985, a la Biblioteca Nacional⁷.

Al igual que ya sucediera en siglos anteriores, la mayor parte de la actividad editorial de nuestro país se centralizó en las ciudades de Madrid y Barcelona. Apenas podemos hablar de una actividad editorial de cierto peso específico fuera de estas capitales, a excepción de la desarrollada en Valencia, donde hallamos, entre otras, a la Editorial Sempere, absorbida en 1913 por

⁷ Desde el 20 de mayo de 1997, puede consultarse el catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español a través de Internet en [http // www. mcu. es / ccpb / index. html](http://www.mcu.es/ccpb/index.html). La base de datos disponible contiene más de 530.000 registros, de los cuales 202.000 describen ediciones de obras impresas entre los siglos XV y XX. Los otros 328.000 registros dan información sobre otros tantos ejemplares de dichas ediciones e indican su localización en más de 500 bibliotecas españolas públicas y privadas.

la Editorial Española-Americana, propiedad, al igual que Editorial Prometeo, del escritor Blasco Ibáñez. Esta editorial publicó además de las novelas del escritor, otras de autores varios recogidas en dos nuevas colecciones, *Novela Literaria* y *Nueva Biblioteca de Literatura*. El resto de las editoriales diseminadas por nuestra geografía tienen en común una vida comercial relativamente corta. Estos son los casos de Aranzadi, fundada en 1930 en Pamplona; Editorial Moll, creada en 1934 en Mallorca; y Aldecoa, establecida en 1919 en Burgos. Algunas editoriales se especializaron en libros de texto escolares, como, Hijos de Santiago Rodríguez, de Burgos; Dalmau, de Gerona; Sánchez Rodrigo, de Plasencia; y Lara, de Valladolid. En los temas religiosos se centraron El Mensajero del sagrado Corazón, creada en Bilbao, en 1915; y Sal Terrae, fundada en 1919, en Santander y cuya actividad continúa aún hoy, habiendo superado el millar de títulos. Algunas librerías quisieron ampliar sus posibilidades de negocio y editaron, aunque de forma inconstante y en pequeñas cantidades. Pertenecen a este grupo la Librería de Prieto, de Granada; Establecimientos Cerón, de Cádiz; Santaren, de Valladolid; y Librería General, de Zaragoza.

2.1. LA EDICIÓN EN MADRID

Como ya hemos mencionado, durante las primeras décadas de este siglo continuaron con su actividad editora algunas librerías madrileñas, entre otras, Hernando, Suárez, Fernando Fe, San Martín y Beltrán.

Al frente de la librería Bailly-Baillière e Hijos encontramos a Enrique Bailly-Baillière, entre cuyas aventuras editoriales cabría mencionar la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, en 1903 y dirigida por Menéndez Pelayo aparecida con el ánimo de convertirse en la continuación de la *Biblioteca* de Rivadeneyra, y de

la que aparecieron veinticinco volúmenes entre los años 1905 y 1918.

Bernardo Rodríguez Beltrán creó su editorial y la revista *La vida literaria*, en 1899. Tras su muerte, en 1902 se puso al frente del negocio la viuda, durante cuya gestión aparece entre 1902 y 1910 la *Biblioteca Mignon*, colección de minúsculo formato, 13 por 7 centímetros, en la que vieron la luz más de medio centenar de títulos.

Muy populares fueron las publicaciones de la editorial Sáenz de Jubera Hermanos. Entre ellas el *Tesoro poético del siglo XX*, en seis volúmenes; *Literatura española en el siglo XIX*; y las colecciones sobre arte *Scaerola* y *Joyas Místicas*.

El escritor y editor Eduardo Zamacois inicialmente asociado con Ramón Sopena, funda la Editorial Cosmópolis, de donde emergen dos de los proyectos más interesantes de la edición española de su tiempo, *el Cuento Semanal*, de los que se publicaron 263 números y *Los Contemporáneos*, editado entre los años 1909 y 1926; constituyendo ambas colecciones un notable éxito comercial.

El librero Daniel Jorro sigue la tradición familiar, convirtiéndose ocasionalmente en editor. Entre sus trabajos más destacables podemos citar la *Biblioteca Científico Filosófica*.

La editorial V. Prieto y Cía., también conocida como Renacimiento, la estableció Victorino Prieto en 1910. Además de contar con un importante fondo económico que le permitía pagar elevados derechos de autor y una asignación mensual fija a los autores, contó con la colaboración de José Ruiz-Castillo y de Gregorio Martínez Sierra, como directores comercial y literario, respectivamente. Sus libros se caracterizaron por la cuidada edición, donde se prestaba una atención especial a la tipografía y a

las portadas. De la excelente calidad de sus publicaciones hablan los más de 400.000 ejemplares vendidos durante sus primeros cinco años de existencia.

Francisco Beltrán inicia su relación con el mundo editorial trabajando durante veintidós años para Fernando Fe. Simultáneamente lleva a cabo pequeños proyectos editoriales como independiente, hasta que en 1916, compra la librería León Villanueva desde donde continúa editando.

La primera gran empresa capitalista de España dedicada a la edición de libros fue la Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones (CALPE), fundada por el ingeniero y director de Papelera Española, Nicolás María Urgoiti. La dirección de Calpe recayó en José Gallach Torrach, cuya editorial y activos pasaron a formar parte de la nueva compañía. Urgoiti en colaboración con Ortega y Gasset, por aquel entonces asesor de Calpe, crearía en 1917 *El Sol*, considerado el mejor periódico de la primera mitad de siglo; al que seguiría el vespertino *La Voz*, de carácter más popular. Los grandes recursos económicos con que contaba Calpe le permitieron iniciar una política de absorciones de otras editoriales que le permitieron aumentar con rapidez su volumen de negocio. Así, en 1925, se suma la editorial catalana Hijos de José Espasa, muy conocida por su *Enciclopedia* que venía editando desde 1902. A partir de ese momento la nueva sociedad pasa a llamarse Espasa-Calpe. En 1930 adquiere la editorial La Lectura C. de Velasco y Cía, incorporándose al fondo bibliográfico dos importantes colecciones, *Clásicos Castellanos* y *Ciencia y Educación*. Calpe comienza su andadura editorial con la popular *Colección Universal* que constituye una verdadera biblioteca de bolsillo con un precio de 30 céntimos por obra y una periodicidad de veinte títulos al mes. El grueso de esta colección lo constituían novelas, seguidas de algunas obras dramáticas, históricas y

filosóficas. Además de la *Universal*, Calpe lanzó otras colecciones como la *Colección Contemporánea*, *Los Humoristas*, *Los Poetas*, *Libros de Aventuras*, *Los Grandes Viajes Modernos y Clásicos* y *Los Libros de la Naturaleza*, estas últimas dirigidas a los lectores más jóvenes. Otras colecciones significativas fueron la *Biblioteca de ideas del siglo XX*, dirigida por José Ortega y Gasset; *Vidas de españoles del siglo XIX*, aparecida a finales de los años treinta y que pone de manifiesto el interés que, por aquél entonces, despertaba el género biográfico. Espasa-Calpe finalizó la publicación de su *Enciclopedia*, compuesta por setenta volúmenes y diez apéndices, en 1930. A éstos les han seguido unos suplementos de carácter bianual y un *Index*, en 1983. Otras obras insignes de esta importante editorial son *Summa Artis*, *Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, e *Historia Universal*. Con el comienzo de la Guerra Civil, la editorial centra su producción en la sucursal argentina que pasa a ser la Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, S.A., propulsora de la afamada colección *Austral* sucesora de la *Universal*⁸. Durante los años cuarenta esta sucursal experimentó un importante incremento en su producción, superando con diferencia a la de la casa madre. Entre sus colecciones figuran *Nueva Ciencia-Nueva Técnica*, *Biblioteca Filosófica*, *Historia y Filosofía de las Ciencias* y *Grandes Biografías*. En 1991 la empresa fue adquirida por José Manuel Lara y por el grupo francés Resses de la Cité.

En 1924, un año después de la aparición de la *Revista de Occidente*, el interés de José Ortega y Gasset por llevar la educación al gran público, le impulsa a embarcarse en una aventura editorial que se caracteriza por anteponer la función

⁸ La colección Austral es una réplica a las colecciones de bolsillo que lanzó la editorial Penguin en 1935. Hoy lleva editados más de 60 millones de libros. El diseño de la colección es anónimo. En relación a la Austral puede consultarse de Amando de MIGUEL el capítulo "Aurora Boreal para la Austral" en *Austral tal como somos*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1987.

cultural del libro al rendimiento económico del negocio editorial. Durante los primeros trece años de su existencia llegó a publicar 270 títulos. Además de alguna colección dedicada al propio Ortega, se publicaron otras diecinueve con temáticas tan diversas como filosofía, política, historia o literatura, y entre la que sobresale *Los Poetas*.

Manuel Aguilar, fundador de la editorial que lleva su nombre, tiene sus inicios profesionales con el sector librero en París, donde trabajaría para la casa Luis Michaud. Tras una corta estancia en Argentina regresa a España, en 1914, para establecer la Sociedad General Española de Librería. Entre sus más reconocidos proyectos editoriales figuran las colecciones *Obras Eterna*, *Joya* y *Crisol*, impresas en papel biblia y encuadernadas en piel flexible, de las que se han editado varios millares de obras. Con la muerte de Aguilar la editorial pierde su pujanza pasada e inicia una etapa poco acertada y difícil, que concluye con su venta, a mediados de los años ochenta, al grupo editorial de Jesús de Polanco y Francisco Pérez González.

De muy breve podríamos calificar la presencia de otra ilustre editorial madrileña, la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (CIAP), fundada por los hermanos Bauer. La CIAP, dotada de unos potentes recursos financieros, llevó a cabo una política de absorciones de otras editoriales, entre ellas Renacimiento, Mundo Latino, Atlántida, Estrella y Hoy; y alguna que otra librería, caso de Fernando Fe. Esta línea de actuación permitió a la editorial dotarse en poco tiempo de un amplio fondo bibliográfico, entre las que figuran las colecciones *Clásicos Olvidados*, *Documentos inéditos para la Historia de Hispanoamérica* y *Fuentes narrativas para la Historia de América*. También figuraron otras publicaciones más modestas pero igualmente populares, como *El libro para todo*, la *Biblioteca Cervantes* y *Las cien mejores obras de la literatura*

española. Desgraciadamente, la quiebra de los negocios banqueros de los Bauer, terminó por arrastrar a la editorial cuyos fondos bibliográficos se saldaron en la venta callejera.

La editorial de Rafael Caro Raggio, inicialmente concebida para publicar los trabajos de su ilustre cuñado, Pío Baroja, tuvo una breve y desafortunada existencia. Además de las obras de Baroja, Raggio publicó sobre todo traducciones, aunque también algunas obras originales. Muestra de la inadecuada gestión que del negocio hacia su fundador, es el hecho de que Baroja dejara de imprimir la *Revista de Occidente* en los talleres de la editorial y que confiara la edición de sus trabajos a Espasa-Calpe.

En 1925, el periodista Miguel Morata Pedreño establece su editorial. Activista político comprometido, fue presidente de la Cámara Oficial del Libro de Madrid y gobernador de esta ciudad por el Partido Radical de Lerroux. Sus series más populares fueron *Al servicio de la República* y *De la historia*. También editó libros científicos y de medicina, campo este último, en el que se especializaría la editorial desde que su sobrina, Florentina Gómez Morato, se hiciera cargo del negocio.

2.2. LA EDICIÓN EN BARCELONA

Junto con Madrid, Barcelona es el otro gran centro editor español durante la primera mitad de siglo. En 1918 se crea en esta ciudad la primera Cámara del Libro a instancia, entre otros, del editor catalán Gustavo Gili.

Sobre la editorial Espasa ya hemos comentado en el apartado anterior su fusión, en 1925, con Calpe y su posterior trayectoria.

Durante una buena parte de este siglo la Editorial Salvat ha ocupado un lugar preferente, sobre todo por sus publicaciones

dedicadas a la medicina, diccionarios y, en los últimos años, por sus fascículos dedicados a obras de divulgación, ciencias, historia y arte. Llegó a contar con una importante red comercial tanto en nuestro país como en hispanoamérica, a pesar de lo cual, la familia Salvat se vio obligada a vender la empresa, siendo adquirida por la editorial francesa Hachette.

Con una trayectoria consolidada desde el siglo pasado, la Editorial Montaner y Simón continuó, durante una parte de éste con sus cuidadas ediciones bellamente ilustradas. Tras el fallecimiento de los dos socios fundadores, la editorial fue adquirida por José González Porto, propietario a su vez de UTEHA.

Ramón Sopena fue el fundador de la editorial que lleva su apellido, especializándose en diccionarios y libros populares de ciencia y literatura. La tradición editora de la familia Sopena se sucede de padres a hijos a lo largo de este siglo. Entre 1913 y 1930 editó la colección *Biblioteca de Grandes Novelas*, que alcanzaría gran notoriedad, al igual que lo harían la *Colección Regente* y la *Biblioteca Sopena*, en la que se recogían las novelas, en su mayoría francesas, más populares de la época. De sus talleres de impresión salieron, durante la Guerra Civil, la mayor parte de la producción de la editorial comunista Nuestro Pueblo.

El italiano Manuel Maucci, quien ya venía editando en España desde el siglo anterior, centra su producción en varias colecciones dedicadas a la novela, como los *Grandes Novelistas* y la *Novela Breve*. A su fondo bibliográfico se incorporó el de otras dos pequeñas editoriales, el de M. Domenech y el de Henrich y Cía.

A las novelas también se dedicó Antonio López, entre cuyas colecciones figuran *Diamante* y *Obras de Autores Célebres*. Además de novelas, ocasionalmente publicó algunas obras dramáticas que pertenecen a la serie *Teatro Antiguo y Moderno*.

Asimismo, el editor Luis Tasso también se centró en los autores populares, principalmente con la *Biblioteca Tasso*. Años más tarde, su viuda saca a la calle la *Biblioteca de Primera Enseñanza*, así como obras por entregas; es el caso de la *Historia de España*, de V. Gebhardt.

Gustavo Gili Roig, funda en 1902 una de las editoriales catalanas de mayor proyección. Gustavo Gili se distinguió por sus innovadoras propuestas para mejorar la situación del sector librero, algunas de las cuales ya quedaron recogidas en la Conferencia Nacional del Libro de 1927, primero, y en su libro *Bosquejo para una política del libro*, después, y que sirvieron de punto referencial para la redacción de la Ley de Protección del Libro. La editorial se ha especializado en la traducción de libros técnicos y científicos, sobre todo de los campos de la comunicación, el diseño, la arquitectura y la informática; aunque también cuenta con la colección *La Cometa*, dirigida a los bibliófilos.

De la Editorial Araluce, podemos destacar los siguientes títulos, *Los exploradores españoles*; *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*; *Introducción al Siglo de Oro*; una serie dedicada a biografías y la *Biblioteca Zévaco* con más de setenta obras de este autor.

El periodista valenciano Vicente Clavel, comienza trabajando para Blasco Ibáñez en la Editorial Prometeo, para fundar años después la Editorial Cervantes que, finalmente sería trasladada a Barcelona. Entre otras, a Clavel se debe la idea de institucionalizar una Fiesta del Libro, que sería establecida por decreto el seis de

febrero de 1926⁹. Entre sus colecciones están la *Biblioteca de síntesis histórica* y *La evolución de la humanidad*.

La Editorial Juventud fue fundada por José Zendera en 1923. Juventud alcanzó gran popularidad, sobre todo entre el público femenino, por sus colecciones de novelas rosa; género literario que para muchas mujeres de la época constituyó un aliciente para aficionarse a la lectura. Para los lectores más jóvenes, Juventud contaba con sus novelas del oeste y de aventuras. Los libros infantiles ocupan un lugar preferencial en esta editorial, entre cuyos fondos podemos hallar además una importante serie dedicada a biografías y memorias.

A decir de los estudiosos de la edición en España, la Editorial Labor constituye uno de los proyectos editoriales más interesantes llevados a cabo en nuestro país durante el primer tercio de este siglo. Fundada en 1915 por el alemán Georg W. Pflieger Hoffmann y el doctor José Fornés i Vila, Labor centró inicialmente su catálogo en traducciones de libros científicos alemanes y enciclopedias. Dada la formación de sus fundadores parece lógico justificar su predilección por los textos de medicina, odontología, farmacia e ingeniería. No obstante más adelante también publicaron libros sobre historia del arte, viajes y obras históricas. A estas series pertenecen la *Enciclopedia de la química industrial*, la *Enciclopedia de mecánica* y la *Historia del arte Labor*, en dieciséis volúmenes. En contraste con estas obras de gran volumen, Labor publicó la afamada *Colección Labor* o *Biblioteca de Iniciación Cultural*¹⁰ cuyo contenido se agrupaba en las siguientes disciplinas: filosofía,

⁹ Sobre esta fiesta véase de Hipólito ESCOLAR, op. cit., pág 191. Para un estudio más profundo consultar de Fernando CENDÁN PAZOS, *La Fiesta del Libro en España. Crónica y miscelánea*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1.989.

¹⁰ Los ejemplares de esta colección se caracterizan por poseer una extensión media de doscientas páginas, su formato de bolsillo, 19 x 12 cm., estar impresos en papel couché con abundantes ilustraciones y encuadernados en tela.

literatura y bellas artes, historia y geografía, derecho y ciencias sociales. De producción propia fueron la *Enciclopedia Labor*, el *Diccionario de botánica* y algunas series de antologías como, *Cuentos de la literatura universal*, *Leyenda de la literatura universal*, *Cuentos de misterio y terror*, *Cuentos policiales* y *Humorismo en la literatura universal*. En los años ochenta Labor inicia la edición de la *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Labor se establecería también fuera de nuestras fronteras, en Portugal y varios países de hispanoamérica y adquirió otras editoriales como Cervantes, Guadarrama y Barral Ediciones. Tras la muerte de sus dos fundadores surgieron diferencias dentro del consejo director de la empresa que la llevaría a ser vendida en 1986 a Aliaza Holdings, de Diego Hidalgo, quien a su vez la vendió tres años después a Telepublicaciones.

Otras editoriales catalanas más modestas fueron Editorial Apolo, Editorial Balmes, de una marcada tendencia religiosa, y la Editorial Iberia, de la que subrayamos su colección *Obras maestras de la Literatura*, que alcanzaría más de 200 títulos.

A finales de los años treinta aparecieron otras editoriales de marcada tendencia política como Ediciones Oriente, Historia Nueva, Ediciones Ulises, Editorial España y Cenit, a las que debemos sumar las tres creadas por el partido comunista durante la Guerra Civil, Distribuidora de Publicaciones, Editorial Nuestro Pueblo y Estrella, con tiradas que podían llegar a los 100.000 ejemplares.

3. LA EDICIÓN DURANTE LA GUERRA CIVIL

La delicada situación política por la que atravesaba nuestro país en los años precedentes a la Guerra Civil fue un excelente caldo de cultivo para la proliferación de numerosas editoriales con un marcado compromiso político que, con sus publicaciones tomaban claramente partido por una u otra tendencia ideológica, primero, y por uno u otro bando durante la contienda, después. La mayoría de estas editoriales las constituyeron los partidos políticos como un eficaz instrumento propagandístico de sus ideas; pero otras, fueron fruto del compromiso social de algunos intelectuales, a favor o en contra del gobierno de la nación. Dentro de esta última tendencia, un grupo de periodistas, entre ellos José Díaz Fernández, José Antonio Balbotín y Gumersindo de Azcárate, editaban una revista de corte izquierdista, *Posguerra*, que era continuamente censurada. Para salvar esta situación el grupo decidió constituir una editorial, Ediciones Oriente, contra la que, a pesar de seguir la misma línea de *Posguerra* en contra de la dictadura, la censura no podía actuar¹¹.

Otro grupo de intelectuales, José Lorenzo, Julio Gómez de la Serna y Cesar Muñoz Arconada, crean en 1929, la Editorial Ulises, con una clara preferencia por la literatura política de izquierdas. Su colección más numerosa fue la *Universal*, que alcanzó los cuarenta y un títulos. La Editorial Zeus fue fundada por Graco Marsá en 1930 y publicó más de 70 obras sobre la situación política mundial. Juan Andrade contó con el apoyo soterrado de CIAP para la creación de Ediciones Hoy, en 1931. Esta editorial de tendencia izquierdistas desapareció junto con CIAP tras la quiebra de ésta; pudiendo

¹¹ Los libros estaban exentos del control de la censura.

destacar entre sus obras políticas *Las dictaduras de nuestro tiempo*, de Andrés Nin.

Pero la más relevante de todas las editoriales españolas de este momento, fue sin duda la Editorial Cenit, 1928-1936, con más de doscientos títulos. Financiada inicialmente por el político Diego Hidalgo pasó a depender, posteriormente, del Partido Comunista de España, caracterizándose por su orientación antibelicista. Durante la contienda nacional, el Partido Comunista creó la Distribuidora de Publicaciones, con la intención de convertirla en la única editorial del Estado, contando para ello con una amplísima red comercial y dos editoriales más, Nuestro Pueblo y Estrella. Próximos al fin de la contienda y ante la inminente derrota del bando republicano su importante fondo bibliográfico fue trasladado a México, dando lugar al establecimiento en dicha ciudad de EDIAPSA (Ediciones y Distribuciones de Publicaciones, S.A.).

3.1. LA ZONA REPUBLICANA

A pesar de los elevados índices de analfabetismo imperantes en España por aquellos años, el libro constituyó un valioso instrumento al servicio de la victoria de los bandos contendientes. La producción editorial en la zona republicana entre los años 1930 y 1939 se estima en unos 3.000 títulos, cantidad que supera con mucho a la de la zona nacional que apenas ronda la mitad. Esto se debió sobre todo a que las principales ciudades editoras de nuestro país, Madrid, Barcelona y Valencia estaban en esta zona. Muchas de las editoriales privadas fueron incautadas a sus dueños, pasando a ser gestionadas por los sindicatos de obreros o bien se constituyeron en cooperativas. Aunque el grueso de las ediciones fueron realizadas por el Partido Comunista, además de las editoriales Nuestro Pueblo y Estrella, estaba Europa América, que sacó a la luz más de 100 obras cuyo común denominador era lo

barato de su precio, una penosa presentación y la pretensión de difundir la ideología comunista. También podemos hablar de las editoriales de corte anarcosindicalista de la CNT y de la FAI, entre otras, Tierra y Libertad, Libertad, Biblioteca Plus Ultra, Nosotros, Ateneo Libertario, Nervio y Nuevo Mundo. De escasa podemos tildar la actividad editorial desarrollada por los partidos Socialista e Izquierda Republicana. Mención aparte merecen la Editorial Marxista del Partido Obrero de Unificación Marxista y Ediciones Españolas. Durante estos años la literatura en lengua catalana experimentó una importante presencia gracias sobre todo a una política proteccionista de la Generalitat y a la existencia de numerosas editoriales catalanas comprometidas con su lengua, entre otras, Verdaguer, Barcino, Oasi, Estel, Edelweis, Flama, Tradiciones Populares, Publicacions antifeixistas de Catalunya y Sindicat d'Escriptors Catalans. Entre todas estas obras en catalán merece destacarse la colección *La Rosa dels Vents*, dirigida por el poeta José Janés.

3.2. LA ZONA NACIONALISTA

Tradicionalmente fue escasa la presencia de editoriales importantes en las ciudades y provincias que formaban parte de la zona nacionalista. A pesar de esta circunstancia fueron surgiendo nuevas editoriales, unas como consecuencia de las enormes posibilidades que muchos librereros e impresores vieron para ampliar sus negocios, y otras fueron establecidas por editores de Madrid o Barcelona a los que la guerra sorprendió en la zona equivocada. La presencia de ocho de las doce universidades españolas existentes por aquel entonces en la zona nacional favoreció, sin duda, la aparición de gran cantidad de trabajos de investigación tanto políticos como históricos en los que el apoyo al nuevo régimen eran manifiesto. Entre estas nuevas editoriales

podemos mencionar a la Editorial Reconquista, creada por José Ruiz-Castillo, propietario a su vez de Biblioteca Nueva, que publicó numerosas obras referentes a la guerra, biografías históricas y otras de carácter literario. Importantes fueron también las producciones de la Librería General en Zaragoza; la Editorial Española y la Librería Internacional, ambas en San Sebastián. Mucho menor aún o inexistente resultó la actividad editora realizada en el resto de la regiones. Las ediciones del régimen fueron responsabilidad de la Delegación de Prensa y Propaganda del partido unificado, una de cuyas figuras más relevantes fue el cura Fermín Yzurdiaga, fundador de la Editorial Jerarquía, anteriormente denominada Editorial Nacional, y cuya actividad se prolonga hasta mediados de la década de los ochenta, pudiendo destacarse su colección *Clásicos para una Biblioteca Contemporánea* y las series *Biblioteca de la Literatura* y *Pensamientos Universales e Hispánicos*.

4. LA EDICIÓN DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

Con el fin de la guerra casi todas las editoriales políticas y muchas de las citadas anteriormente, sobre todo las más modestas, desaparecieron, dando paso, en cualquier caso, a otras nuevas. Tan sólo las grandes editoriales de Madrid y Barcelona, como Espasa-Calpe, Aguilar, Salvat, Labor, Gustavo Gili, Juventud y Sopena, sobrevivieron a esta etapa. También cabría citar aquí la trascendental labor llevada a cabo en favor del sector editorial por el Instituto Nacional del Libro Español. Esta institución fue fundada el 1 de agosto de 1935 por La República bajo la denominación de

Instituto del Libro Español tenía entre sus atribuciones la de tutelar y supervisar todo aquello que estuviera directamente relacionado con los aspectos económicos y culturales del libro¹². Su actividad, paralizada durante la Guerra Civil, se retoma por orden de la Gobernación el 23 de mayo de 1939, pasando a denominarse Instituto Nacional del Libro, y siendo éste, el único organismo central de consulta y dirección de todos los problemas relativos a la producción y difusión del libro español. Dos años más tarde, el 19 de abril de 1941, recobraría por decreto su antiguo nombre bajo las siglas de INLE¹³.

4.1. LAS EDITORIALES DE MADRID

Una de las escasas editoriales nacidas durante la guerra y cuya producción mantiene durante los primeros años de postguerra un cierto interés fue la fundada por Afrodisio Aguado, que terminaría por trasladarse a Madrid, donde trabajarían dos futuros editores, Alfonso Mangada (Paraninfo) y Manuel San Miguel (Guadarrama). Con la llegada de la paz retoman cierto protagonismo las obras de carácter religioso. Aunque la mayoría de las editoriales de este tipo ya estaban establecidas antes de la guerra, las más importantes surgen en este momento. De entre todas ellas sobresalen EPESA, Rialp y la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC)¹⁴, con la reedición de las obras de Santa Teresa de

¹² Principalmente estimular la formación y difusión de bibliografía en lengua española, vigilar el cumplimiento de los contratos y los derechos de propiedad intelectual, realización de un plan anual de publicaciones, organizar ferias y exposiciones tanto nacionales como en el extranjero y apoyar las mejoras técnicas y artísticas de la edición.

¹³ Sobre esta institución, véase el apartado que a ella dedica Hipólito ESCOLAR en “El libro y la lectura en el siglo XX”, en *La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Op. cit., pág. 187 y ss.

¹⁴ Esta colección conocida como BAC normal, fue complementada con otras series, como la BAC Mayor, BAC Minor, BAC Popular y Cuadernos BAC. De su gran éxito hablan los mil trescientos títulos publicados, con setecientas novedades y seiscientas reediciones,

Jesús, de Fray Luis de León y San Ignacio de Loyola, entre otras, y perteneciente a la Editorial Católica (EDICA, S.A.). Ediciones Rialp, ligada al Opus Dei, estuvo dirigida en sus comienzos por Florentino Pérez Embid, y editó varias famosas colecciones, entre ellas una dedicada a la poesía española contemporánea, *Adonais* y la *Biblioteca del Pensamiento Actual*.

Por la calidad de sus obras destacó, durante los primeros años de la postguerra, Ediciones Pegaso y su serie histórica *Los Legados*.

En 1944 se funda Editorial Alhambra, cuya producción, orientada a los libros de textos en todos sus niveles, a la enseñanza de idiomas, así como a la literatura infantil y juvenil, supera los 3.000 mil títulos. En 1989, Alhambra fue adquirida por la editorial inglesa Logman.

Editorial Gredos nace en 1944, como proyecto común de Julio Calonge, Severiano Carmona, Hipólito Escolar y Valentín García, a los que se sumaría, años después, José Oliveira. Inicialmente, esta editorial se centró en traducciones de textos latinos y griegos para la enseñanza; aunque a comienzos de los años cincuenta editaría obras más ambiciosas, como la *Biblioteca Románica Hispánica*, dirigida por Dámaso Alonso; y en la década de los setenta la *Biblioteca Clásica Gredos*, en la que se pretende dar cabida a la totalidad de los escritos conservados de las literaturas latina y griega.

Una de las editoriales de aquellos años que más cuidó la presentación de sus libros fue Castalia, fundada por los hermanos Soler, en 1945, a la sombra de los talleres de artes gráficas Tipografía Moderna, de Valencia. La gran calidad de sus colecciones *Odres Nuevos*, *Ibarra*, *Floresta*, *Gallardo*, *Romanceros*

de los que se vendieron dieciséis millones de ejemplares.

y *Prosistas Contemporáneos*, aún son motivo de admiración por parte de los bibliófilos. En 1968 se inicia la colección dedicada a las obras más relevantes de la literatura española, *Clásicos Castalia*, que ya ha alcanzado los doscientos títulos.

Entre la tendencia religiosa y la apologética desarrollan su labor las editoriales Guadarrama y Taurus, creadas en los años cincuenta por Manuel San Miguel y por el librero Francisco Pérez González, respectivamente. La primera, además de obras de tipo religioso, también publicó literatura contemporánea. Tras la muerte de su fundador, Guadarrama fue absorbida por la Editorial Labor. En cuanto a Taurus, ha publicado principalmente obras de pensamiento.

Sin duda, una de las editoriales de mayor impacto en el plano cultural de España es Alianza Editorial. Su fundador, José Ortega Spottorno, era director de la *Revista de Occidente*, que en 1965 se transformó en editorial para publicar, sobre todo, libros de bolsillo y especialmente obras de pensamiento. En 1977, Ortega abandonó Alianza, que pasó a manos de José Vergara, y tras su muerte en 1983, volvería a cambiar a las de Diego Hidalgo, quien finalmente la vendió, en 1989, a Germán Sánchez Ruipérez, propietario del grupo Anaya. De la gran popularidad de algunas de sus colecciones, como *Alianza Cien*, hablan las importantes cifras de ventas que, según los editores, rondan los 15 millones de libros; de alguno de cuyos títulos se han vendido más de 500.000 ejemplares. A su primera colección, *El Libro de Bolsillo*, que alcanzó en 1981 los 1.000 títulos y a finales de 1991, los 1.800, le siguieron otras igualmente relevantes, como fueron *Alianza Tres*, que ha superado los doscientos títulos; *Alianza Universidad* y *Alianza Universidad Textos*, que superan los setecientos. Además posee otras colecciones dedicadas a la música, la informática, psicología, atlas, diccionarios, así como series dedicadas a los grandes autores. En

total, durante los primeros treinta años de su existencia, Alianza ha publicado más de 4.000 mil títulos.

Ediciones Istmo, creada por José Antonio Llardent y Eduardo Martín, es una empresa de modestas pretensiones, que inició sus actividades con la colección dedicada a las ciencias humanas *Fundamentos*. Otras colecciones posteriores fueron *Biblioteca de Estudios Críticos*, *Colegio Universitario*, *Bellatrix* y *La Historia en sus Textos*.

En una línea similar se desenvuelven otras muchas editoriales, como Hiperión, fundada en 1976, que se decantó por la poesía, la filosofía y los ensayos; o como la creada por Ramón Akal, con un interesante fondo de obras de historia, sociología y política.

Una de las situaciones más características del sector editorial español en los últimos años de este siglo, es la tendencia a establecer grupos editoriales; unas veces como fruto de la adquisición de empresas españolas por otras extranjeras, y otras, como consecuencia del crecimiento interno de grandes editoras nacionales que han hecho aconsejable la creación de nuevas editoriales o la adquisición de otras¹⁵.

El grupo Santillana, con Jesús de Polanco y Francisco Pérez González al frente, se establece en 1973. Polanco es un empresario muy vinculado al mundo de la comunicación, a través de editoriales, periódicos, como *El País*, emisoras de radio, como la cadena *SER* o el canal de televisión *Canal Plus*. Francisco Pérez, por su parte, fue el fundador de Taurus Ediciones y dirigió la Distribuidora Hispanoamericana, hasta que, en 1960, Polanco funda Santillana, S.A. Esta editorial se inició con libros de derecho, narraciones y manualidades para jóvenes. Coincidiendo con la

¹⁵ Como ejemplos del primer caso podemos citar el caso de Salvat, que fue adquirida por la francesa Hachette, o el de Grijalbo por la italiana Mondadori. Respecto a la segunda situación, podemos hacer mención de los grupos Planeta, Santillana y Anaya.

reforma de los planes de enseñanza, Santillana entró con gran fuerza en el sector de los libros escolares, creciendo rápidamente. De Santillana surgió Altea, especializada en la edición de libros infantiles y juveniles, con colecciones como *Benjamín*, *Mascota* y *Junior*. A esta editorial se sumarían en 1986, Taurus y Alfaguara, para formar A.T.A., a las que, posteriormente, se uniría Aguilar, constituyéndose A.G.A.T.A. Antes de ser absorbida por Santillana, la Editorial Alfaguara, fundada por la familia Huarte en 1964, se distinguió por su apoyo a la narrativa y a los nuevos novelistas. La incorporación de la Editorial Aguilar, que desde el fallecimiento de su fundador se encontraba inmersa en una profunda crisis, aportó un notable crecimiento al grupo, que además intentó reimpulsarla con nuevas colecciones como *El Libro Aguilar*.

Germán Sánchez Ruipérez trabajó en la librería Cervantes, de Salamanca, propiedad de su padre hasta 1959, fecha en que funda Anaya e inicia su andadura como editor. A su primer libro, *Lengua Española*, de Fernando Lázaro Carreter, le siguieron otros de texto y de lectura infantil, que luego serían el origen, en 1961, de la *Biblioteca Anaya*. Al igual que hiciera Santillana, Germán Sánchez Ruipérez aprovechó el cambio de los planes educativos de 1965 y la nueva Ley de Educación de 1970, para afianzarse en la parcela de los libros de texto a nivel nacional, para lo que fundó diversas editoriales especializadas en esta materia: Barcanova, Ediciones Xerais, Algaida y Haritza. Además de éstas, Ruipérez creó otras dos editoriales, Cátedra y Pirámide, con la finalidad de cubrir distintas orientaciones editoriales. A la primera pertenecen las prestigiosas colecciones *Letras Hispánicas* y *Letras Universales*, habiendo superado los 400 títulos, la primera, y los 250 la segunda. Posee además, otras colecciones dedicadas a la lingüística, a la historia y a la geografía, a las ciencias humanas, al arte y a la música, etc... Pirámide, si embargo, se ha centrado en la economía y administración de empresa, psicología, ciencias del hombre y de la

naturaleza, información y comunicación y obras de divulgación y diccionarios. Publica en colaboración con la Fundación Germán Sánchez Ruipérez la *Biblioteca del Libro*, la mayor y más importante colección española dedicada a este particular. El continuo crecimiento de Anaya ha hecho aconsejable la división de la misma en tres grandes áreas: una dedicada a la educación¹⁶, otra a las ediciones generales¹⁷ y la última, orientada a la diversificación de mercados¹⁸. Hoy por hoy, Comercial Grupo Anaya, dispone de un catálogo de más de 14.000 títulos vivos, cifra que se incrementa anualmente con cerca de 1.400 nuevos.

4.2. LAS EDITORIALES DE BARCELONA

Finalizada la guerra, Barcelona se convierte en el centro editor por excelencia de dos tipos de libros, los denominados de “gran formato e ilustrados”, por lo común destinados a la venta directa, y los “narrativos”.

Entre las editoriales que más cultivaron la narrativa se encuentra Ediciones Destino, fundada en 1942 por José Vergés. Además de libros de tipo histórico y artístico, editó la afamada revista semanal *Destino*, así como las colecciones literaria *Áncora* y *Delfín* y la de bolsillo *Destinolibro*. A lo largo de sus más de cincuenta años de existencia ha lanzado más de 2.500 títulos. Recientemente Destino ha pasado a formar parte del Grupo Planeta.

¹⁶ En este grupo se encuentran Anaya Educación, Anaya Infantil-Juvenil, Ediciones Xerais, Editorial Barcanova, Algaida Editores, Editorial Haritza, Bibliograf y Distesa.

¹⁷ A ésta pertenecen Alianza Editorial, Anaya & Mario Muchnik, Anaya Grandes Obras, Ediciones Cátedra, Ediciones Pirámide, Editorial Tecnos, Eudema, Anaya Touring, anaya Multimedia y Anaya Interactiva.

¹⁸ Dentro de la cual están Credsa, Ediciones Altaya, Ediciones del Prado y MCM Software-Erbe.

Una línea similar, en cuanto a potenciar la novela, sigue la editorial establecida por Luis de Caralt Borrell, en 1942, en cuyo catálogo podemos hallar desde las novelas policíacas de la colección *Bestsellers de la violencia*, a la económica *Biblioteca Universal Caralt*

En una línea bien distinta, la Editorial Ariel creada el mismo año que la anterior por Alejandro Argullós, se orientó al libro universitario, publicando obras de derecho, economía, historia, comunicaciones, ciencias, geografía, etc... Se hizo cargo de la editorial Seix Barral a la que trató de impulsar en vano, pasando ambas a formar parte, desde 1982, del Grupo Planeta.

Editorial Edhasa se creó, entre otros, por el librero y editor Antonio López Llausá, director y propietario de Editorial Sudamericana de Buenos Aires. Sus principales colecciones fueron *Narrativas*, *Narrativas Contemporáneas*, *Narrativas Fantásticas* y *Pocket Edhasa*.

Ejemplo de escritor-editor fue el poeta José Janés, especialmente sensibilizado con el cuidado de todos los elementos que intervenían en el proceso de edición del libro, como el aspecto tipográfico, la calidad del papel y la encuadernación. Su producción se centró básicamente en obras de literatura, pudiendo destacarse las colecciones *Quaderns Literaris* y *La Rosa dels Vents*, ambas de antes de la guerra. La situación de penuria económica y de estrecheces que se vivió tras la Guerra Civil, obligó a los editores a combinar la economía con grandes dosis de ingenio; pero Janés llegó más lejos, aprovechando los recortes de papel sobrantes tras el guillotinado para imprimir en ellos las páginas de texto de la diminuta colección *El Grano de Mostaza*. A su muerte, en 1959, Janés había alcanzado los 1.600 títulos recogidos en cincuenta colecciones. La editorial fue adquirida por Germán Plaza e hijos, quienes habían alcanzado un notable éxito comercial con los

comics, especialmente con la serie del *Coyote*. La nueva editorial Plaza & Janés Editores ocupó desde entonces un destacadísimo lugar en el comercio del libro de entretenimiento con colecciones económicas, como *Libros Reno* y *Novelistas de Hoy*; hasta ser adquirida por el editor alemán Reinhard Mohn. A esta nueva etapa, a partir de 1984, pertenecen *Clásicos Plaza & Janés* y *Biblioteca Crítica de autores Españoles*, sin olvidar la publicación de numerosos *bestsellers* y las colecciones dedicadas a los Nobel, Goncourt y Pulitzer. La oferta editorial de Plaza & Janés abarca otros temas como biografías y memorias, política actual española, ensayo y pensamiento, historia, sociología y economía, atlas y guías, grandes libros ilustrados y enciclopedias. Posee además una sección especialmente dedicada al libro infantil y juvenil, Plaza Joven.

Modesta, pero a la vez digna, es la labor desplegada por la editorial fundada por los hermanos Noguera, a los que, en 1949, se unieron los Carner. Bajo la dirección de José Pardo, Editorial Noguera se caracteriza por la esmerada presentación de sus ediciones, entre las que podemos encontrar enciclopedias, obras sobre arte y la colección *Biblioteca Práctica*. No obstante, destacó por sus novelas de autores tanto nacionales como extranjeros, así como por su importante apoyo a la literatura infantil y juvenil.

Como continuación de la tradición que iniciaran las Industrias Gráficas Seix y Hermanos Barral, especializada en libros de texto y literatura juvenil, surge de la mano de Victor Seix y Carlos Barral, la Editorial Seix y Barral, dedicada a la narración literaria y al ensayo. Seix y Barral experimentó un notable cambio después de la segunda mitad de este siglo con la incorporación de los dos nuevos socios, convirtiéndose en el artífice de lo que ha venido a llamarse el “boom” de la novela hispanoamericana. Entre sus colecciones más relevantes se encuentran *Biblioteca Breve*, *Biblioteca*

Formentor y Nueva Narrativa Hispánica. Fue la promotora de dos importantes premios literarios, el Premio Biblioteca Breve y el Fomentor. Con la muerte de Victor Seix, la editorial entró en crisis, pasando a ser gestionada por Ariel, para finalmente ser asumidas por el Grupo Planeta, que ha continuado con la edición de la *Biblioteca Breve* y una nueva colección de bolsillo, *Literatura Contemporánea Seix Barral*.

Quizá la editorial de mayor volumen de ventas de nuestro país en estos momentos sea la Editorial Planeta, fundada por José Manuel Lara, en 1949, sin apenas recursos económicos. A partir de los años cincuenta aparecen sus primeras colecciones dedicadas a los escritores nacionales, *Colección de Autores Españoles Contemporáneos*, luego denominada, *Autores Españoles e Hispanoamericanos*. A éstas siguieron otras colecciones literarias, como *Colección Clásicos Universales Planeta* y las series *Autores Hispánicos* y *Serie Universal*; y más recientemente, las dedicadas a la actualidad política española, *Colección Documento* y *Espejo de España*. Planeta Crédito aparece para satisfacer el creciente mercado de la venta a plazos, sobre todo de obras de elevado precio, como las enciclopedias, diccionarios, historias y atlas. El imperio editorial Planeta ha editado 4.300 títulos de mil doscientos autores. Su continua política de expansión le ha llevado a adquirir o asociarse con otras editoriales a la búsqueda de nuevos grupos de lectores interesados por otros tipos de obras. Así, en 1.985, aparece Planeta-De Agostini, especializada en la venta de fascículos, discos y vídeos; Deusto, editorial bilbaína fundada en 1960, que publica obras de administración, contabilidad, finanzas, economía y marketing; Temas de Hoy, creada en 1987 y que viene publicando obras sobre actualidad política, colecciones de humor y autoayuda; Julio Mortiz, editorial mexicana fundada por exiliados españoles; y Planeta Revistas, dedicada a la edición de

publicaciones periódicas. Una de las últimas incorporaciones al grupo ha sido, en 1991, la emblemática Espasa-Calpe.

En 1960 se incorpora al sector editorial de Barcelona, la Editorial Lumen, bajo la dirección de Esther Tusquets. Aunque económicamente modesta, Lumen ha sabido dotar a sus libros, tanto para adultos como infantiles, de una cuidada y bella presentación. Hasta la fecha ha publicado más de 800 títulos, alcanzando un gran éxito con las tiras del popular personaje de Quino, Mafalda; y con las colecciones *Palabra Menor* y *Palabra en el Tiempo*. En 1996 pasó a formar parte de Plaza-Janés, integrándose al grupo alemán Bertelsmann.

En 1962, el alemán Reinhard Mohn, presidente y accionista mayoritario de la editorial alemana Bertelsmann, especializada en clubes del libro, establece en Barcelona, con la colaboración de la editorial española Vergara, el Círculo de Lectores. Gracias a su singular sistema, sustentado por más de un millón y medio de socios, el volumen de sus ventas alcanza los 13 millones de volúmenes anuales. Desde su creación se estima que ha vendido más de 170 millones de ejemplares de unos 3.000 títulos.

Los hermanos Francisco y Manuel Martínez Roca crearon, en 1965, Ediciones Martínez Roca, dedicada, sobre todo, a la narrativa, aunque en su catálogo también están presentes obras sobre psicología, psiquiatría, educación, pensamiento y ciencias sociales. A lo largo de sus primeros veinticinco años de vida, Martínez Roca ha superado los 1.000 títulos publicados. Actualmente forma parte del Grupo Planeta.

Anagrama, creada por Jorge Herralde, en 1969, es una pequeña editorial que ha sabido ganarse un reconocido prestigio en los círculos intelectuales, gracias al interés que siempre a mostrado por dar a conocer a nuevos escritores españoles y

extranjeros. Entre sus colecciones figuran, *Narrativas Hispánicas*, iniciada en 1983 y considerada una de las mayores aportaciones de Anagrama al panorama narrativo español actual, sobrepasando los 100 títulos; *Argumentos, Documentos*, dedicadas al pensamiento; *La Educación Sentimental y Contraseñas*, en las que se cultiva el ensayo; y *Panorama de Narrativas*, en la que se recogen más de doscientas obras de ficción.

El mismo año que Anagrama nace Tusquets Editores con Beatriz de Moura como directora. Su primera colección *Andanzas*, comprende novelas, biografías y memorias; apreciándose en todos sus libros una cuidada presentación.

Muchnick Editores, aparece en 1973, con un programa que su fundador Mario Muchnick definía como: “*publicar libros cuyo contenido ponga en tela de juicio las ideas recibidas, la llamada moral pública, el sentido común y la buena conciencia*”. Desgraciadamente, tanto este ideario como las dificultades económicas hicieron que la editorial fuera a parar a manos de otra empresa, Difusora Internacional, dirigida por Joan Seix i Salvat, descendiente de las dos familias de editores, dedicada a la edición de obras ilustradas y de gran formato para la venta directa.

Una de las editoriales de más reciente aparición y con notables recursos económicos es Ediciones B, que ha venido a relevar a la Editorial Bruguera, famosa por sus comics, tebeos y novelas de quiosco¹⁹. Ediciones B, que durante sus primeros tres años de vida ha publicado más de 1.500 títulos, pertenece al poderoso Grupo Z, propiedad de Antonio Asensio, editor entre

¹⁹ Francesc Fontbona dedica a este tipo de publicaciones un interesante apartado en el capítulo “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, *Summa Artis*, vol. XXXII, op. cit., pág. 539-586 y 593-601.

Al igual que Bruguera, Molino y Cliper fueron otras editoriales que cultivaron lo que se llamó la “infraliteratura”, compuesta por novelas rosas, policíacas, del oeste, tebeos, comics y similares.

otros de *Interviú*, *Tiempo* y *El Periódico*. Además de los comics que ya publicara en su día Bruguera, como *El Capitán Trueno* o *Mortadelo y Filemón*, Ediciones B ofrece reportajes, bestsellers, biografías, libros de bolsillo, ilustrados de gran formato, manuales prácticos y narrativa. Una de sus más recientes colecciones, *Biblioteca de Grandes Viajeros*, aparecida en julio de 1997, está dedicada a relanzar títulos clásicos y modernos de la literatura de viajes en cuidadas ediciones de bolsillo de unas 800 páginas, con mapas, glosarios e ilustraciones. Los cuatro primeros títulos de esta colección son, el *Libro de las Maravillas*, de Marco Polo, *Los Siete Pilares de la Sabiduría*, de Lawrence de Arabia, *En el Gallo de Hierro. Viajes en tren por China*, de Paul Theroux, y *Viajes por Marruecos*, de Alí Bey.

4.3. LA EDICIÓN EN OTRAS PROVINCIAS PENINSULARES

Si bien es cierto, que el mapa editorial español se ha diversificado en las últimas décadas de este siglo, no es menos cierto que estas modificaciones son, cuantitativamente hablando, mínimas. Madrid y Barcelona siguen absorbiendo casi el 90 por 100 de la producción nacional de libros, quedando limitado a poco más de un 10 por 100 el volumen editorial que se produce en el resto de las provincias españolas. Las razones que han propiciado este tímido incremento, debemos buscarlas en las políticas editoriales de distintas instituciones públicas, como ayuntamientos y gobiernos autonómicos, que bien directamente o a través de instituciones culturales dependientes o subvencionadas, realizan publicaciones, por lo general comprometidas con la historia, la cultura, la economía y la sociedad de cada región. Asimismo, también ha sido determinante la labor editora que se desarrolla en numerosas universidades españolas a través de sus servicios de publicaciones; y por último, la actividad que muchas Cajas de

Ahorros y entidades bancarias realizan dentro del marco de las obras sociales. En cualquier caso, la edición de carácter institucional alcanza tan sólo un 18,6 por 100, dentro de las cuales un 6,5 por 100, corresponden a los organismos oficiales de la Administración central del Estado.

Valencia con alrededor de los 1.000 títulos anuales ocupa un tercer lugar, seguida de León, Vizcaya, Oviedo, Guipúzcoa, Sevilla, Salamanca y Zaragoza, con unas cifras que rondan los 500.

Entre las editoriales institucionales de estas regiones podemos destacar a la Generalitat Valenciana, con un fondo de 1.200 obras; Editions Alfons el Magnànim, fundada en 1948 y que ha alcanzado las 500 publicaciones; y la Institución Fernando el Católico, creada por la Diputación de Zaragoza en 1942 con más de 2.000 títulos.

En lo que a editoriales universitarias se refiere, destaca por la calidad y cantidad de su producción, Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra, S.A.) que ha publicado más de un millar de obras orientada a los estudios superiores de derecho, economía, organización empresarial, educación, filosofía, historia, medicina, teología, bibliografía, periodismo, literatura, etc... Entre todas ellas podemos resaltar su *Colección Comunicación*, con 72 títulos y *Manuales*, con 26.

De entre todas las editoriales privadas de provincias, resaltaremos por su elevado volumen de producción a la Editorial Everest, de León, fundada por Luis José López Martínez en 1.963, cuyo fondo lo constituyen diccionarios, enciclopedias, mapas, atlas, libros prácticos, arte y turismo; prestando una atención especial a los libros infantiles y juveniles.

Otras editoriales de interés dentro del panorama nacional son Editorial Júcar, creada en 1972 en Gijón, con casi 800 títulos;

Urmo, S.A. de Ediciones, de Bilbao, fundada en 1963, con 400 títulos dedicados a trabajos científicos y técnicos; Lex Nova, en Valladolid; Aranzadi, en Pamplona; Acribia y Anubar Ediciones, en Aragón; y Lucina en Zamora.

5. EL LIBRO ILUSTRADO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Con frecuencia, dentro del contexto editorial se tiende a confundir el vocablo ilustración con decoración. Debemos matizar antes de comenzar este apartado que por ilustración se entiende toda representación gráfica del texto al que acompaña; así, José Martínez de Sousa define este término como: “ *Representación de objetos, personajes, paisajes, etc..., relacionados con el texto. Estampa, grabado, dibujo, fotografía, etc..., que acompaña al texto de un libro, cuento, etc...*”²⁰; mientras que la palabra decoración, siempre hablando dentro del marco editorial, hace referencia a los elementos ornamentales que forman parte de la página y que se añaden a ese mismo texto. Para Abraham Moles²¹ el libro ilustrado entraría en la categoría de lo que se ha dado en llamar “canales múltiples”, en el que un mensaje global se encuentra repartido entre dos o más “canales de sensibilidad” para llegar al receptor,

²⁰ *Diccionario de Bibliología y Ciencias Afines*, op. cit., pág. 439.

²¹ *Grafismo Funcional*, colección Enciclopedia del Diseño, ed. CEAC, Barcelona, 1990, pág. 174.

canales que en el caso del libro ilustrado serían los de la *percepción de las formas* y los de la *percepción de los signos de escritura*²².

Podemos considerar como una característica editorial de nuestro siglo la progresiva diversificación surgida dentro del libro ilustrado, pudiéndose hablar de libros didácticos, libros infantiles, libros técnicos, libros de arte, libros de lujo, libros objeto, etc...

A excepción de los trabajos de Artigas Sanz y Bozal²³, apenas existen estudios específicos acerca de la ilustración editorial en España, limitándose, en el mejor de los casos, a hacer referencia a los trabajos realizados por algunos ilustradores, a la historia y técnicas de grabado, y a las artes gráficas.

El siglo XX trae consigo una serie de cambios tecnológicos que afectan notablemente al libro ilustrado. En primer lugar, la fotografía se convierte en la reina de las técnicas de ilustración en todo tipo de libros, desde los de divulgación a los de arte. En segundo lugar, los procedimientos tradicionales del grabado, hasta entonces los únicos sistemas de reproducción de imágenes, sobreviven gracias a la difusión de una nueva modalidad de libro, el llamado *libro de artista*. En tercer lugar, la labor del ilustrador y del dibujante empiezan a ser reconocidas profesionalmente. En cuarto lugar, junto a estos últimos, aparece la nueva figura del diseñador gráfico.

De entre todas las modalidades de libros, el infantil ha constituido de siempre un soporte ideal para la inclusión de ilustraciones, hasta el punto de resultar casi imposible establecer

²² Sobre la relación que se establece entre los modos de representación gráfica como un conjunto de imágenes complementarias de un mensaje principal escrito, ver de Abraham MOLES y Luc JANISZEWSKI, *Grafismo Funcional*, op. cit. También, *Imagen Didáctica*, de Joan COSTA y Abraham MOLES, de la misma colección.

²³ ARTIGAS SANZ, María del Carmen: *El libro romántico en España*. Madrid, 1953. BOZAL, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, 1979.

en sus páginas una clara jerarquía entre imagen y texto. Sería inconcebible imaginar un libro para niños sin la presencia más o menos importante de ilustraciones. Uno de los editores españoles que más se interesó por los libros para niños fue Saturnino Calleja; algunas de sus colecciones como *Juguetes Instructivos*, *Biblioteca Infantil Ilustrada* y *Biblioteca Perla*, en la que participaron artistas como Penagos, Ribas y Zamora, contribuyeron en gran medida a la popularidad que alcanzó este tipo de libros. A Calleja se debió también la más famosa de todas las colecciones infantiles publicadas en castellano, *Pinocho contra Chapete*. En Cataluña, entre los años 1917 y 1936, podemos hallar una abultada producción de gran calidad, tanto artística como literaria. Algunas editoriales catalanas se especializaron en el libro infantil, tanto lúdico como pedagógico. Fue el caso de Editorial Muntañola, fundada en 1916, siendo la primera editorial española en ofrecer libros infantiles en gran formato con ilustraciones a toda página, realizadas, entre otros, por artistas como Feliu Elías, Josep Obiols y Joan Vila, cuyas ilustraciones más interesantes están basadas en xilografías populares y en las miniaturas góticas. Desgraciadamente, a pesar del alto nivel de sus ilustraciones y la excelente realización de sus libros nunca alcanzó el éxito comercial, lo que les llevó a una situación económicamente insostenible que les condujo a la ruina. Otras figuras de la ilustración infantil catalana de aquellos años fueron Lola Anglada, con obras tan célebres como *En Peret*, en 1928, o *Margarida*, en 1929; y Joan G. Junceda, de formación autodidacta, cuyos excelentes dibujos a pluma dejan entrever su admiración por la obra de Apeles Mestres. Entre los numerosos trabajos de Junceda figuran la *Biblioteca d'En Patufet*, las *Pàgines Viscudes*, y las ilustraciones para *Les aventures d'un aprenent de pilot*, *La isla del tesoro* y *Los viajes de Gulliver*. Tras la Segunda Guerra Mundial, aunque con cierto retraso respecto al resto de los países europeos,

va tomando consistencia una nueva variante del libro infantil, se trata del *libro de historietas gráficas*, entre ellos, los populares *Tintín* y *Astérix*, cuyos editores saben aprovechar el control del color que las nuevas técnicas de impresión, especialmente el offset, les ofrecen.

Durante el primer cuarto de este siglo surge en Cataluña una corriente conocida como “noucentisme”, movimiento estilístico que aparece como reacción contraria al modernismo nórdico y que ejerce una notable influencia en el tratamiento gráfico del libro, especialmente de la cubierta. Máximos exponentes de la iconografía del “noucentisme” fueron Josep Obiols, Feliu Elías, Francesc d’A. Gali y E. Cristófol Ricart. Todos ellos participaron en la decoración de cubiertas de colecciones de gran divulgación como la *Biblioteca Literaria* de la Editorial Catalana. La editorial de Joaquim Horta, con trabajos como el *Almanach dels Noucentistes* es considerada el punto de referencia del “noucentisme” catalán, con abundantes reproducciones de obras de Picasso, Nonell, Mir, Torres-García, Canals, etc... Otros libros significativos fueron las *Novelas a María Leonarda*, en 1947, con aguafuertes de Marta Ribas y las *Novelas Ejemplares*, entre 1950 y 1955, donde colaboran diversos artistas²⁴. Pero la estética del “noucentisme” no es exclusiva de la edición catalana, muy al contrario, la Editorial Biblioteca Estrella, fundada en 1917, propiedad de Gregorio Martínez Sierra, sería la versión madrileña de esta corriente. Las cubiertas de las trece colecciones de la Biblioteca Estrella, ilustradas en gran parte por Manuel Fontanals, son un ejemplo de la ilustración y ornamentación “noucentisme” madrileña. En otras capitales del país también se siguen los dictados de esta corriente estética; en Bilbao están los ilustradores Aureliano Arteta y Antonio de Guezala; en Galicia, Alfonso R. Castelano; en Valencia, José

²⁴ Rogent, Pruna, Ricart, Gelabert y Blanch, entre otros.

Segrelles, uno de los mejores representantes del gusto de esta época cuyo estilo es una versión muy personal del *Art Déco* francés.

El libro de fotografías constituye una de las familias más significativas dentro del libro ilustrado de nuestro siglo. El descubrimiento de los procedimientos del daguerrotipo en Francia y del calotipo en Inglaterra, por parte de Daguerre y Fox Talbot, respectivamente, están considerados como los orígenes de la actual fotografía. Estos inventos y su posterior aplicación en las artes gráficas dará lugar a los procedimientos de reproducción fotomecánicos y en, consecuencia, serán los responsables de la caída en desuso de los sistemas tradicionales basados en las técnicas de grabado. Podemos considerar a los libros de viajes, tan populares en el siglo pasado, como el más inmediato antecedente de este género, aunque no podemos hablar de ediciones fotográficas españolas de calidad hasta después de la Guerra Civil²⁵. El contenido de estos ejemplares suele recoger aspectos de la geografía, fiestas y costumbres de los más variados rincones de la Península. El fotógrafo José Ortiz Echagüe es considerado el máximo representante de este tipo de publicaciones, con títulos como *España, tipos y trajes*, de 1933; *España, pueblos y paisajes*, de 1938; y *España, castillos y alcázares*, de 1956. A partir de los años cuarenta, el uso de la fotografía como ilustración editorial se hace más común y surgen nuevos especialistas como el húngaro Nicolás Muller, afincado en Madrid desde 1947; o el catalán Francesc Català Roca, autor de innumerables fotografías para

²⁵ El primer libro de fotografías, *The Pencil of Nature*, fue editado precisamente por Fox Talbot en 1844. En España, los primeros libros fotográficos pertenecen a una serie de álbumes recopilatorios de monumentos, entre ellos, *Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la princesa de Asturias en el Templo de Atocha*, realizado por el fotógrafo de la casa real española, el inglés Charles Clifford. Hipólito ESCOLAR, *La edición moderna. Siglos XIX y XX*, op. cit., pág. 208.

libros de prestigio o de regalo, género en el que se especializaron las editoriales Destino, Lumen, Aymà, Salvat y Plaza & Janés, a partir de los años sesenta; y en los que la autoría del libro recae exclusivamente en el fotógrafo. La incorporación del color convierte a la fotografía en un instrumento de gran valor al servicio tanto del libro de viajes como del libro de arte, dotando a las páginas de un alto valor visual que transformará al libro, un artículo de lujo con apenas texto –muchas veces limitado a los pies de las fotos–, en objetos para mirar y disfrutar.

A partir de la segunda mitad del siglo XX surge una nueva variante de fruto de la experimentación de artistas plásticos con las técnicas de grabado y con soportes no convencionales, que dan como resultado unos ejemplares que distan mucho de los libros ilustrados tradicionales y que se conocen como “libro-objeto”. Muchos han sido los artistas que se han sumergido en esta nueva dimensión del libro, en ocasiones convertido en objetos únicos, entre otros, Pazos, Guinovart, Barceló, Muñoz, etc... El libro-objeto comienza a difundirse por España a partir de los años ochenta, celebrándose la primera exposición de este tipo de ejemplares en la sala Metrònom de Barcelona en 1981. Con unas características similares hallamos una variante del libro-objeto, el “libro de artista”, donde prevalece la ilustración por la ilustración, esto es del arte por el arte. Esta peculiar forma de bibliofilia se distingue de otras por tratarse de libros donde los textos de autores clásicos y contemporáneos son ilustrados con obras realizadas ex profeso por reconocidos artistas. Pero el verdadero promotor de esta nueva bibliofilia fue el editor catalán Gustavo Gili Roig, primero con el lanzamiento de la colección *Armiño*, a medio camino entre la ilustración y la bibliofilia; a la que seguiría, en 1930, la colección *La Cometa*, dentro de cual se inscriben títulos como *Semana Santa*, con xilografías de Daragnès; *La vida es sueño*, con xilografías de E. C. Ricart; y *El sombrero de tres picos*, ilustrado con aguafuertes de

Xavier Nogués. Importante fue también la labor llevada a cabo por el grabador Jaume Pla y sus ediciones de La Rosa Vera con la *Col.lecció de Gravats Contemporanis*²⁶ de la que se hizo una versión en castellano *Los artistas grabadores*²⁷, en 1953. Podemos considerar al editor barcelonés Ramón Miquel i Planas y a su *Pequeña Colección del Bibliófilo*, aparecida entre 1924 y 1928, e ilustrada por Labarta, Longoria, Triadó, Figuerola, Pey, etc..., como una de las primeras referencias dentro de esta modalidad de libro. Miquel i Planas, gran amante de la tipografía, fue un erudito del libro antiguo. Sus ediciones constituyen un ejemplo de excelencia compositiva, con abundantes ilustraciones, frecuentemente de Josep Triadó y Joan Vila, y una esmerada encuadernación de Joaquim Figuerola discípulo de Eudald Canivell. Otro editor de libros ilustrados de interés fue Rafael Díaz-Casariego con su colección *Tiempo para la Alegría*, aparecida en 1963 y en la que participaron artistas de la talla de Vázquez Díaz, Chillida, Alcoro y Viola, entre otros muchos. Destacables son asimismo, las colecciones *Torculum* y *Sotosalbos*. Antoni Tàpies, Antonio Saura, Ràfols Casamada, José Hernández o Hernández Pijuán, son sólo algunos de los artistas plásticos de renombre, entre una interminable nómina, cuyas obras aparecen con cierta frecuencia en este tipo de producto editorial.

Por último debemos hacer mención de aquellos libros que, a pesar de conservar cierta apariencia formal tradicional, están impresos sobre un soporte distinto al papel, como corcho, plástico, metal, etc..., pudiendo ser clasificados a medio camino entre el *libro de artista* y el *libro objeto*. Como ejemplo de esta tipología de

²⁶ Esta colección está considerada una antología del grabado catalán de mediados de siglo, en ella podemos contemplar el trabajo de artistas como Obiols, Nogués, Barbarà, Benet, Clarà, Gelabert, Granyer, Guinovart, Malloí Sauzo, Mompou, Roig, Sunyer, Villà y el propio Pla, además de otros muchos.

²⁷ Colaboran además de los artistas anteriores, Palencia, Mallo, Vázquez Díaz, Ferrant, Zabaleta, Cossio, etc...

libros podemos citar los títulos editados por el grupo teatral catalán Els Comediants, como *Sol, Solet*, en 1980, bajo la dirección gráfica de Salvador Saura y Ramón Torrente. En este tipo de libros suele ser frecuente la intervención de los diseñadores gráficos.

6. BREVE VISIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO EN ESPAÑA

Al igual que en siglos pasados, Madrid y Barcelona siguen siendo los centros de interés y referencia de todo aquello que tiene que ver con las artes gráficas y la edición en España.

Madrid se convierte en un punto de encuentro para numerosos artistas gráficos, a esta ciudad se trasladaron desde otras provincias, buscando mejores oportunidades, profesionales como Salvador Bartolozzi, autor de infinidad de cubiertas para *La Esfera* e ilustraciones publicitarias para la casa Barbier y para *Las aventuras de Pinocho*, editadas por Saturnino Calleja; el valenciano José Segrelles, creador de centenares de ilustraciones para libros de clásicos universales y series populares de cromos y cuyo talento era requerido desde Nueva York a Londres; o el gallego Federico Ribas, que posteriormente se trasladaría a París para ocupar el cargo de director artístico de las revistas *Elégances* y *Mondial*. Entre los grafistas madrileños destaca Luis Rafael de Penagos, ganador de numerosos concursos de carteles, ilustrador de las revistas *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* y *La Esfera*, y artífice de un renovado estilo para las cubiertas de los populares cuentos de Calleja. En Barcelona, por su parte, encontramos a uno de los valores más prometedores del diseño gráfico de comienzos de

siglo, Antoni Clavé; cuyos inicios profesionales estuvieron vinculados a publicaciones infantiles como el *TBO* y *Pocholo*. Fuera de las grandes capitales, en Valencia hallamos a los cartelistas José Renau, considerado el mejor representante del cartelismo de la Guerra Civil y a Arturo Ballester, vinculado inicialmente a la editorial Cervantes y luego a la editorial Prometeo de Vicente Blasco Ibáñez, para quien realiza unas excelentes cubiertas mayoritariamente resueltas a base de tintas planas, el tratamiento de la silueta y el uso de las tipografías de moda del momento. En Zaragoza destacan los trabajos de Manuel Bayo María, Alberto Duce y Luis Germán. En cuanto al diseño tipográfico, apenas se producen iniciativas destacables, a excepción de las realizadas por Esteban Trochut Bachmann²⁸, impresor belga afincado en Barcelona, y por su hijo Joan, cuyos esfuerzos se centraron en las búsqueda de nuevos efectos tipográficos a partir de los tipos clásicos²⁹ y la invención, por parte del joven Trochut, del *Súper Veloz*³⁰; y por el tipógrafo Enric Crous Vidal³¹, autor de la excelente cabecera de la revista *Art*³². Crous fue exilado a París, donde sus

²⁸ Fue el promotor de la publicación, a partir de 1930, de los álbumes de modelos tipográficos conocidos como *Adam* (Archivo de Arte Moderno Tipográfico) y como *Novadam* (Nuevos Archivos de Arte Moderno Tipográfico) entre 1936 y 1934. Uno de sus proyectos tipográficos más interesantes fue la búsqueda de un sistema modular que posibilitase gran variedad de combinaciones y que diera lugar a un sin fin de alfabetos.

²⁹ Estos efectos consistían en modificar los caracteres tipográficos fundidos de serie a base de limar partes de los mismos, obteniéndose de este modo unos caracteres más personales.

³⁰ El sistema, comercializado bajo el nombre de *Supertipo Veloz* por la fundición José Iranzo, consistía en catorce formas básicas con las que podían construirse las letras del alfabeto; combinando trazos de uno y otro se multiplicaban las posibilidades de juego, haciendo brotar una variedad casi infinita de alfabetos inéditos e iniciales originales. Enric SATUÉ describe con detalle este "producto tipográfico" en, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1997, pág. 131 y ss.

³¹ Crous Vidal fue, junto a Guillermo Mendoza, uno de los representantes de la llamada *grafía latina* y entre su producción podemos encontrar tipos, como las series *París* y *Flash*, viñetas, ornamentos, fondos, diseños de cubiertas y catálogos.

³² Revista de arte fundada por Antoni Bonet i Isard, Josep Viola i Gamon y Crous Vidal y publicada entre 1933 y 1934.

tipografías fueron bien recibidas por los más respetables fundidores y editores galos. Mención aparte merece Junceda, cuyos trabajos, si bien no son tipografías en el sentido estricto del término, si que se basan en el diseño de iniciales ornamentadas y capitulares en las que se entremezclan ilustraciones en clara referencia a algún pasaje del capítulo al que acompaña³³. También cultivaron este género híbrido entre la ilustración y la tipografía, otros ilustradores como, Opisso, Renart, Nogués y Joan Vila (D'Ivori) autor del alfabeto que encabezaba los capítulos de la *Revista* y los *Ensayos de Bibliofilia*. Actualmente, tras la consolidación de la figura del diseñador gráfico, el concepto de tipógrafo parece haberse ampliado, pudiendo diferenciarse al menos dos variantes, una la que dentro de la concepción más pura del término hace referencia a los que diseñan tipos y otra en la que se incluyen a aquellos diseñadores que utilizan la letra como medio de expresión gráfica predominante. En el primer caso la aparición del ordenador y del software adecuado han abierto nuevas posibilidades en la creación –para otros autores, aberración– tipográfica³⁴. Ejemplo vivo de este renacimiento y difusión masiva que ha experimentado la letra en nuestro país, lo constituyen estudios como Type-Ø-Tones, fundado en 1990 por José Manuel Urós junto a Joan Barjau y Enric Jardí, ambos profesores de tipografía y grafismo, a los que, dos años más tarde, se incorporaría Laura Meseguer. Sus tipos entre los que se encuentran la Cortada, Neeskens, Sniff, Escher, Adelita, Ebú Script, Frankie, etc... se comercializan a través de FontShop Internacional en Berlín. En una línea similar se encuentran el diseñador José

³³ Su obra recoge más de quinientas capitulares distintas. Sobre este particular véase, Enric Satué, *Las iniciales ilustradas de Junceda*, editorial Alta Fulla, S.A., Barcelona, 1983.

³⁴ En relación a estas diferencias de opinión, puede consultarse de José María CEREZO, *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

María Ribagorda, autor del tipo Hispana, el estudio Arquetipo, en Madrid o García Fonts & Co., en Barcelona. En el segundo caso podemos citar a Fernando Gutiérrez, por sus trabajos de diseño tipográfico para el suplemento del diario El País, *El País de las Tentaciones* y la revista *Colors*; y a Alfonso Meléndez colaborador de Andrés Trapiello, responsable de la editorial Trieste, en el diseño de la colección de poesía *La Veleta*; y en una línea más ortodoxa el excelente calígrafo Ricardo Rousselot.

Podemos considerar que tras la Guerra Civil, comienzan a asentarse en nuestro país las bases de lo que será el diseño gráfico español. Hasta ese momento eran los propios establecimientos tipográficos los que asumían en gran parte la labor diseñística, si es que podemos considerarla como tal. Ejemplo de esta circunstancia fueron Sucesores de Rivadeneyra, Hauser y Menet, en Madrid; y Rieusset, Manén, Bargaño, Industrias Gráficas Seix y Barral e Industrias Gráficas Casamajó, en Barcelona.

La situación por la que atraviesa España por aquellos años no era desde luego la ideal para que acabase de hechar raíces la incipiente disciplina del diseño gráfico. A las consecuencias económicas que arrastró la guerra, habrán de sumarse un régimen autárquico y una férrea censura que controlaba toda la producción impresa. Esta realidad hizo que muchos excelentes grafistas abandonaran el país, bien por razones políticas, o bien por cuestiones profesionales, entre ellos Josep Renau, Antoni Clavé, Carles Fontseré, Enric Cruz Vidal, Bartolozzi, Ribas, Espert, etc..., lo que supuso un frenazo significativo para el desarrollo del diseño gráfico español. Sin embargo, otros muchos artistas gráficos no quisieron o no pudieron marchar, permaneciendo en España, Penagos, Giralt Miracle, Artigas, Emeterio Melendreras, Morell,

Carlos Sáenz de Tejada, Manolo Prieto³⁵, Pedro Mairata, Ángel Boué, Eduardo Santoja, Amado Oliver, Lorenzo Goñi, Pedro Antequera, Ricard Fàbregas, Teodoro Delgado, Aníbal Tejada, Emili Ferrer, Félix alonso, Boni, Baldrich, entre otros. Gracias a la labor llevada a cabo por todos ellos la nueva figura del *grafista* o *diseñador gráfico* va tomando cuerpo y hasta alcanzar un cierto reconocimiento social. De entre todos ellos sobresalen los nombres de Josep Artigas y de Ricard Giralt Miracle. Josep Artigas i Ojeda comenzó trabajando en un taller de artes gráficas, para pasar luego a formar parte del departamento de publicidad de Cruz Verde; a esta época pertenece el original cartel realizado para Polil, el antipolillas de Cruz Verde, en 1939. Finalmente, en 1955, marchó a Suiza, donde trabajó para Nestlé. A este período pertenece la mayoría de su producción gráfica, sobre todo carteles, de los que realizó más de cuatrocientos. Ricard Giralt Miracle, fue un excelente tipógrafo y autor de varios alfabetos. Su afán por mantener un estilo y una línea de trabajo propia, le llevó a establecer en 1947, su propio taller de artes gráficas, Arte Gráfico Filograf. Éste le proporcionó el respaldo técnico y financiero necesario para volcarse en la investigación tipográfica y la posibilidad de fundir sus propias creaciones. Aún hoy, muchas de sus propuestas tipográficas pueden considerarse vigentes y atrevidas. Participó, entre los años 50 y 70, en el diseño de varias colecciones para las editoriales Luis Miracle, Seix-Barral, Destino, Noguer, Gustavo Gili, Alfa y Gaya Ciencia. Entre sus creaciones tipográficas figuran los tipos Gaudí (Premio Delta de Oro de la ADIFAD), Xenius, Helios, Biblos, Pompeya, Maryland y la Gaya Ciencia. Resultan especialmente interesantes los ejercicios de experimentación que dan lugar a sus “plaquetas”; una serie de obras a medio camino entre la obra gráfica, el diseño y la

³⁵ Además de por otros muchos trabajos, ha alcanzado gran popularidad por su silueta del toro de Veterano Osborne, omnipresente en todas las carreteras españolas.

bibliofilia³⁶. También fueron importantes Juan Seix, director artístico de Seix y Barral; Miguel de Pedraza, duramente criticado por sus colegas más vanguardistas por su “cursilón virtuosismo”³⁷ y cuyo trabajo abarca desde caligrafías y diplomas, hasta tarjetería y etiquetas, pasando por sus *carpetas manuales*, que constituían uno de los pocos métodos de aprendizaje disponibles en aquellos años para los jóvenes grafistas; Oriol Maspons, ilustrador de las cubiertas de la colección de Biblioteca Breve, editada por Seix-Barral; y Emeterio Melendreras, que jugó un destacado papel en la difusión de la gráfica en nuestro país, además de por la creación de la agencia de publicidad Azor, por ser el responsable de uno de los primeros intentos de crear una publicación especializada en publicidad y diseño; la revista *Arte Comercial* que aparecerá inintermitentemente, mes tras mes, durante seis años, siendo una de las pocas publicaciones de referencia para los artistas gráficos españoles.

Entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta la situación del diseño gráfico no era todo lo bueno que cabría desear, así nos encontramos que la mayoría de los profesionales, del por entonces denominado “arte comercial”, carecen de titulación académica específica por lo que su formación fue, necesariamente, autodidacta a través de la experiencia laboral que adquirirían trabajando en los estudios de otros profesionales. En medio de este gris panorama creativo, surge el estudio Zen, uno de los pocos casos de gráfica vanguardista que contribuye decididamente a elevar el nivel de la gráfica española de posguerra. Entre las décadas de los cuarenta y cincuenta toman el relevo de la ilustración de posguerra artistas como Palet, Clapera, Narro, Goñi,

³⁶ Otros aspectos de su vida profesional y reproducciones de sus trabajos se recogen en el artículo a él dedicado en *Visual*, nº 40, año V, pág. 42-49.

³⁷ Enric SATUÉ, op. cit., pág. 468.

Ferrándiz y Roque Riera, este último autor de gran cantidad de cubiertas de libros de aventuras para jóvenes y anuncios publicitarios. Años más tarde se sumarían los ilustradores y humoristas Tono, Mingote, Chumy Chúmez, Forges, Cesc y Jaume Perich.

En Cataluña encontramos a cinco grafistas que han jugado un destacado papel en pro del reconocimiento social u difusión de esta disciplina en nuestro país: Vellvé, Domènech, Huguet, Pedragosa y Pla Narbona.

Amand Domènech, nació en Barcelona en 1920. En 1936 inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad, tras finalizarlos inicia una importante producción gráfica. En 1961 participa activamente en la creación de Grafistas Agrupación FAD, y dos años más tarde en la incorporación de esta asociación en la ICOGRADA. Su carrera docente se inicia en 1964 en la Escuela Massana, para pasar en 1968 a la Escuela Oficial de Publicidad de Barcelona y en 1987 a la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma. Enric Huguet nació en 1928, también en Barcelona, ciudad donde entre 1942 y 1947 estudia en la Escuela Oficial de Artes Aplicadas (Lotja). Desde entonces trabajó para varios estudios y agencias de publicidad, hasta fundar en 1960 su propio estudio. Entre 1963 y 1993 impartió clases en la Escuela Massana. Joan Pedragosa nació en Badalona, en 1930. Estudio dibujo en el estudio de Pere Casajoana. Tras colaborar con diversas agencias de publicidad marchó, en 1960, a Lausana (Suiza) donde trabajó para el Departamento de Creación Gráfica del Council de Publicité Raphl M. Chavannes. A su regreso a Barcelona inicia en 1965 su labor docente en la Escuela Massana, primero, y en Escuela Elisava, después. Josep Pla-Narbona, nació en Barcelona en 1928 y se formó en la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad. Sus comienzos profesionales fueron como aprendiz en el

taller de Ricard Fábregas. En 1956 se traslada a París donde trabajará con el ruso Oleg Zinger, el portugués Lima de Freitas y Lluís Camps en la agencia de publicidad R.L. Dupuy. Durante su estancia parisina, Pla-Narbona redescubre su vocación artística por la pintura, actividad que irá tomando una nueva, y cada vez mayor, dimensión frente a su labor como grafista. A su regreso a Barcelona, en 1960, establece su estudio donde han trabajado, entre otros, los diseñadores Josep María Trías, Juma y Peret. Un año más tarde es nombrado profesor de plástica publicitaria de la Escuela Massana. Ese mismo año es elegido como primer presidente de la recién creada Grafistas Agrupación FAD (Fomento de las Artes Decorativas), cargo que ocupará durante cinco años. En 1962 viaja a Suiza para trabajar como creativo en la agencia Adolf Wirz de Zurich, donde además, aprovecha para ampliar sus conocimientos tipográficos. De la excelente calidad de sus trabajos hablan los numerosos premios y galardones, tanto nacionales como internacionales, que ha obtenido a lo largo de su carrera. Tomás Vellvé nació en 1927, también en Barcelona. Comienza trabajando como dibujante en 1942 para la firma Rieusset, S.A., donde se familiariza con las técnicas de reproducción e impresión. Complementa su formación con algunos cursos que realiza en Madrid, en 1948, sobre Bellas Artes y Artes Gráficas. Junto a estos diseñadores catalanes también hubo un grupo de pioneras del diseño que jugaron, igualmente, un destacado papel, entre ellas María Antonia Miserachs, especializada en el diseño editorial (Enciclopedia Catalana, Edhasa, Llibres del Mall, etc...); Marionar Aguirre y Mireia Riera.

Como respuesta natural a la creación de la Grafistas Agrupación FAD de Barcelona se constituye en Madrid durante los años setenta, con José M^a Cruz Novillo como uno de los

fundadores, el llamado Grupo 13³⁸, así como la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI). A los profesionales nacionales se les irán uniendo, durante de los años 50 y 60, otros europeos; entre los más significativos el alemán Erwin Bechtold, artífice de la renovación de imagen de la editorial Luis Miracle Editor y autor de numerosas portadas para Ediciones Destino, así como del programa de estilo gráfico del semanario *Destino*; y Sandro Bocola, cuyo origen italo-suizo, es manifiesto en el rigor tipográfico y compositivo apreciable en sus trabajos para las firmas Meyba, Gradalux y Gispert. Los planteamientos gráficos de Bocola ejercerían una notable influencia sobre los jóvenes valores del diseño gráfico español, fundamentalmente en Gervasio Gallardo³⁹, Salvador Borrás⁴⁰ y Jordi Fornas⁴¹. Siguiendo los pasos de su compatriota Bocola, el diseñador suizo Yves Zimmermann, se establece en Barcelona, en 1961, como director artístico de Geigy; antes ya había trabajado en Nueva York y Montreal. Formado en la Allgemeine Gewerbschule de Basilea, su método disciplinado y riguroso diseño, basado en la trama compositiva y un correcto uso de la tipografía, cala profundamente y pasa a convertirse en un nuevo modelo de referencia de concepción gráfica. Su amplia labor profesional e intelectual resulta de inestimable valor en el primer proyecto pedagógico de diseño integral que se realiza en España y que cristalizará, en 1962, con la fundación de la escuela Elisava.

³⁸ Otros destacados miembros de esta asociación fueron: Fermín Garbayo, Fernando Olmos, Pedro Laperal, Julián Santamaría, Juan y Rafael Poza.

³⁹ Notable ilustrador, residió en París y en Nueva York; sus trabajos han sido publicados en las revistas *Esquire*, *McCall's*, *Ladies's Home Journal*, etc... la excelente calidad de los mismos le hizo acreedor de varios premios del Art Director's Club de Nueva York.

⁴⁰ Realizó trabajos en París, Milán y Nueva York y terminó integrándose en algunas compañías de publicidad multinacionales con las que retornó a España.

⁴¹ Ha sido quizá uno de los diseñadores catalanes más comprometidos con la corriente cultural catalana. Participó en gran cantidad de ediciones en lengua catalana para Ediciones 62, la primera Gran Enciclopedia Catalana y la imagen de la revista *d'Or*.

Desde 1972 Zimmermann viene colaborando con la editorial Gustavo Gili, en calidad de diseñador, director de la colección *Comunicación Visual* y editor. El boom económico que experimenta España en la década de los 70 la convierte en un lugar de interés para muchos otros profesionales, tanto europeos como hispanoamericanos; sobre todo argentinos entre los que destacan Norberto Chaves⁴², Juan Carlos Pérez Sánchez, Carlos Rolando⁴³, Ricardo Rousselot⁴⁴, Mario Eskenazi⁴⁵ y muy especialmente, América Sánchez⁴⁶. Este diseñador y excelente fotógrafo, Premio Nacional de Diseño, con más de treinta años de actividad profesional es uno de los pioneros del diseño de imagen corporativa de nuestro país. Llegó a Barcelona en 1965 desde su ciudad natal, Buenos Aires, donde estudió diseño gráfico con Tomás Maldonado. Asimismo, también ha desempeñado una importante labor docente durante más de veintisiete años en la escuela Eina, actividad que abandonó en 1995. Su bagaje profesional abarca desde la tipografía y la caligrafía a la heráldica, pasando por la fotografía y la pintura. La nueva y pujante situación económica que ha vivido España a partir de los 70 permitió establecer frecuentes cooperaciones entre editoriales españolas y diseñadores extranjeros, algunos de ellos auténticos demiurgos de

⁴² Sobre este diseñador podemos encontrar una entrevista en la revista de diseño Visual, nº 31 año IV, pág. 47-58. Entre otros es autor del libro *La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identidad institucional*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.

⁴³ Además de diseñador, Rolando es economista y arquitecto. Sobre este diseñador y su forma de entender esta disciplina puede véase en *Who's Who. Creativity News. Annual 2*. Ed. Ceene Editorial, Barcelona, 1994, pág. 204-207.

⁴⁴ A pesar de poseer una formación propia de un diseñador gráfico, Rousselot se ha especializado en la caligrafía y el diseño de letras, estando considerado en la actualidad como uno de los maestros calígrafos de las últimas décadas. Sobre este diseñador véase en la revista Visual, nº 10, año II, pág. 13-20.

⁴⁵ En relación a este diseñador ,véase Visual, nº 9, año II, pág. 15-20.

⁴⁶ Podemos encontrar algunos apuntes de su trayectoria profesional en Visual, nº 15, año III, pág. 33-42.

la gráfica internacional, como Walter Landor, Milton Glaser⁴⁷ o Roger Black⁴⁸, autores, los dos últimos, del rediseño de varios periódicos nacionales. Loni Geest y Tone Høverstad se establecieron en Barcelona durante los sesenta, la primera procedente de Hamburgo y la segunda desde Oslo. Mientras Loni había estudiado diseño en su ciudad natal, Tone lo hizo en la escuela Eina, donde ambas diseñadoras impartirían, más tarde, clases durante varios años. Desde 1970 vienen realizando numerosos trabajos, la mayor parte en el ámbito del diseño editorial, campo en el que, finalmente, se han especializado. En este sentido, son las responsables del diseño de la colecciones *Escorpi* para Edicions 62; *Textos Cardinales*, *Ideas* y *Narrativas*, las tres para Editorial Península; y de las revistas *Barcelona* y *Metrópolis Mediterránea*. Quizá uno de los diseñadores-ilustradores españoles más influyentes desde los años 50 a los 80 haya sido Fermín H. Garbayo. Nació en Madrid en 1929 y como la mayoría de los grafistas de su época careció de formación académica que fue suplida por un aprendizaje autodidacta. A partir de los años 50 trabajó como director de arte en varias agencias de publicidad, entre otras Hijos de Valeriano Pérez, sin duda una de las agencias más importantes de aquellos años. A comienzos de los 60 fue miembro fundador del histórico Grupo 13 de Publicidad y estableció su propio estudio para continuar colaborando con algunas agencias publicitarias y desde donde desarrolló una extensa labor cartelística, cosechando en esta especialidad cerca de doscientos premios nacionales e internacionales, en otros tantos concursos. A partir de los 70 Garbayo abandonó paulatinamente el arte comercial para dedicarse exclusivamente a

⁴⁷ Los trabajos más significativos de este diseñador neoyorkino se recogen en *Milton Glaser graphic design*, ed. The Overlook Press, Woodstock, New York, 1983. También podemos encontrar una reseña de su trabajo en *Visual*, nº 4, año II, pág. 6-14.

⁴⁸ Es el responsable, entre otros, del rediseño del diario USAToday.

la pintura⁴⁹. Probablemente uno de los diseñadores más polifacéticos y controvertidos sea Javier Mariscal. Nacido en Valencia en 1950, abandonó sus estudios de filosofía para marchar a Barcelona en 1970, donde cursaría estudios de diseño gráfico en Elisava. Allí comenzó dibujando cómics “subversivos” en la línea de los cómics underground londinenses y norteamericanos, convirtiéndose con personajes como los *Garriris* en uno de los humoristas gráficos más populares de la reciente cultura del diseño español. Le seguirán numerosos carteles, logos, cubiertas para el *País Semanal*, diseños de mobiliario, ambientes, etc... Uno de sus trabajos más conocidos, por lo universal del evento, fue la peculiar mascota que creó para los juegos olímpicos de Barcelona’92, *Cobi*. También creó, con este motivo, el alfabeto de capitulares *Barcelona*⁵⁰.

En el campo específico del diseño editorial, resultan especialmente relevantes la trayectoria del santanderino Daniel Gil⁵¹ en Madrid, con Alianza Editorial, y Jordi Fornas en Barcelona, con Edicions 62.

Las inconfundibles cubiertas de Gil –más de 3.000– resultan familiares a toda persona cercana tanto al mundo del diseño como del libro. Aunque comenzó los estudios de Bellas Artes, nunca los terminó y durante algún tiempo asistió a la Escuela de Ulm. Sus inicios profesionales fueron diseñando cubiertas de discos, durante

⁴⁹ Más sobre este diseñador en *Visual*, nº 34, año V, pág. 5-12.

⁵⁰ Podemos hallar una amplia recopilación de sus creaciones en *Mariscal design*. Ed. Taschen, Colonia, 1992. También podemos encontrar referencias a su trabajo en el libro de Guy Julier, *Nuevo diseño español*. Ediciones Destino, Barcelona, 1991, pág. 98 y ss.

⁵¹ Podemos encontrar algunos apuntes autobiográficos sobre su trayectoria profesional en el artículo “Daniel Gil en cuatro tiempos”, aparecido en la revista *Experimenta*, nº 13/14, diciembre, 1996. Sobre su forma de entender el diseño editorial véase la entrevista recogida en el artículo “Daniel Gil, el diseño atemporal” en la revista *Visual*, nº 29, año IV, 1.989 y en el capítulo “Daniel Gil, el travieso” de Enric SATUÉ, en *Daniel Gil, diseñador gráfico*. Ed. Dirección General del Libro y Bibliotecas / Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

siete años, para la firma Hispavox. Posteriormente, fue el responsable de la imagen gráfica de Alianza Editorial, para quien realiza innumerables cubiertas, siendo uno de sus trabajos más reconocidos los diseños para la colección *El Libro de Bolsillo*, dotando a esta colección de una imagen propia y diferenciadora sin parangón en la gráfica editorial español⁵². Más tarde cuando esta editorial fue adquirida por el grupo Anaya, trabajó como director de arte de las editoriales del grupo, aunque nunca se encontró a gusto con la nueva dirección y terminó por abandonar la empresa de forma poco amistosa. Actualmente además de proyectos editoriales, realiza programas de identidad, logotipos, etc...

En 1962 la edición catalana inicia un proceso de innovación. Jordi Fornas con sus diseños para Edicions 62 puede ser considerado uno de los artífices de esta revolución de la imagen editorial, aportando una nueva visión del libro que, además de como objeto cultural, pasa a ser contemplado como cualquier otro producto comercial.

Mientras, en Madrid, Alberto Corazón⁵³ realiza cubiertas de libros para Anaya, Ariel y Grijalbo y para la suya propia⁵⁴, así como algunas revistas, destacando las que fundó durante los años 60 y 70, "Ciencia nueva", "Zona abierta" y "Comunicación", en las que además ejerció de director artístico. El trabajo de Corazón ha sido reconocido con prestigiosos premios, entre los internacionales los

⁵² En este sentido, Enric SATUÉ en su libro *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*; ed. Alianza Forma, Madrid, 1997, pág. 161, no duda en afirmar que: "... este conjunto ha cimentado un prestigio editorial verdaderamente impagable. Porque la imagen de Alianza Editorial es hoy, en gran medida, la imagen de sus cubiertas".

⁵³ Podemos encontrar una entrevista a este diseñador en *Who's Who. Creativity News. Annual 2*. Ed. Ceene Editorial, Barcelona, 1994, pág. 172-175, también en "Alberto el Conquistador" de Enric SATUÉ en *Premios Nacionales de Diseño 1989*. Ed. IMPI / Ministerio de Industria y Energía, Madrid, 1990.

⁵⁴ Alberto Corazón Editor, fundada en 1973.

del Arts Director Club de Nueva York, del British Design Art Direction y del Arts Directors Club de Milán; en cuanto a los nacionales cuenta con varios Laus y el Premio Nacional de Diseño 1989. En 1975, crea Investigación Gráfica, S.A., una empresa especializada en el diseño de identidad corporativa y que ha realizado los programas de identidad de Editorial Anaya, el MOPU, Paradores de Turismo, la ONCE, del Ministerio de Sanidad, etc...

En Barcelona, Ediciones Alfaguara cuenta con el diseñador, historiador y profesor de la Universidad Pompeu Fabra, Enric Satué, Premio Nacional de Diseño en 1988, como responsable del cuidado de sus ediciones. Satué estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Uno de sus proyectos más interesante fue el diseño, en 1970, de la revista de arquitectura *CAU*, en las que cada número se planteaba como un elemento distinto cada vez, cambiándose el diseño y el formato. Posteriormente, también diseñó entre 1974 y 1985 otra revista de arquitectura, *Arquitectura Bis*. En 1987 se le encarga el diseño del nuevo *Diari de Barcelona*, en esta ocasión Satué propone cambiar a diario el tratamiento del escudo que aparece en la cabecera del periódico, que es realizado por un diseñador o artista distinto cada vez, entre ellos Tàpies, Barceló y Mariscal. La imagen que Satué a creado para Alfaguara se caracteriza por la renuncia a la inclusión de imágenes fotográficas en las cubiertas, en favor de un uso exclusivo de la tipografía, manteniendo unos criterios de diseño, más allá de la cubierta, hasta la última página del libro. Además de para esta editorial, Satué ha trabajado para Altea, Taurus, Espasa-Calpe, Grijalbo y RBA Editores. Por su parte, el arquitecto Óscar Tusquet y Beatriz de Moura fundan una modesta editorial, en la que la influencia del arquitecto resulta evidente en los diseños de las cubiertas y de las colecciones. De Ediciones Tusquets resultan relevantes sus colecciones *Ínfima* y *Cuadernos Marginales*, cuyos diseños pueden considerarse fiel reflejo de las tendencias gráficas

de su tiempo. Recientemente la editorial se ha fusionado con el Grupo Planeta, sin perder, sin embargo, su respeto por el diseño como se refleja en la serie *Fábula*. El ejemplo de Tusquets se propagó, estimulando la aparición de nuevas editoriales más personales y especializadas, en algunos casos marginales y contra culturales, entre las que destacan La Gaya Ciencia, Alta Fulla, Juan José de Olañeta, El Mall, Quaderns Crema, Siruela, Trieste y Ediciones del Eixample, fundada por los diseñadores gráficos Salvador Saura y Ramón Torrente. Particularmente significativa es la fundación, en 1985, por parte del diseñador catalán Ricard Badía y el editor Miquel Alzueta, de la Editorial Columna. Esta editorial ha sabido distinguirse de otras editoriales en lengua catalana rompiendo con la estética noucentista a base de cubiertas color crema, tipografía ordenada y grabados de boj que aún les caracteriza. La nueva concepción que del libro tiene Badía queda patente en el primer éxito comercial de esta editorial, *Amorrada al pilo*, y que podríamos resumir en la utilización de imágenes fotográficas en blanco y negro, el empleo de pinturas figurativas reproducidas por cuatricromía, la utilización de elementos iconográficos simples y directos que cubren el máximo espacio posible y, finalmente, un uso de la tipografía como elemento que ordena la visión global de la cubierta. Actualmente, Ricard Badia & Associats gozan de un gran éxito empresarial que les ha permitido trabajar para las editoriales Proa y Enciclopedia Catalana a las que han dotado de su característico sello. Podemos encontrar, además, otros estudios catalanes, como Compañía de Diseño, formado por Xavier Banús y Armando Fidalgo, que se ha especializado en el diseño editorial, colaborando de forma habitual con las editoriales RAE, Glénat y Planeta.

La lista de los diseñadores e ilustradores que desarrollan su trabajo en España en los últimos años sería interminable pero por citar tan sólo algunos nombres más o menos relevantes podemos

comenzar por Isabel Cowell, Ana Bohigas, Marta Ribalta, Marisa Guillén, Pati Núñez, Sonsoles Lorens, Mercedes Azcía, Mar Lissón y Eulalia Correa en Barcelona; Sandra Figuerola en Valencia; y Lía Santana en La Coruña, André Ricard⁵⁵, José María Cruz Novillo, Javier Romero⁵⁶, Carlos Rolando, Josep María Trías, Roberto Turégano, Lluís Morillas, Joan Fornós, América Sánchez, Javier Mariscal, Josep María Mir, Eloy Lozano, Mario Esquenazi, Juli Capella, Quim Larrea, Peret, Joan Costa, Norberto Chaves, Arcadi Moradell, Onèsim Colavidas, Josep Cusodó, Paco Camús, Cándido Pérez, Toño Benavides, Ricardo Martínez, Juan Ballesta, Albert Rocarols, etc...⁵⁷

⁵⁵ Aunque desde hace años ha fijado su residencia y estudio en Lausanne (Suiza). Ricard obtuvo el Premio Nacional de Diseño en su primera edición en 1987.

⁵⁶ Habitualmente reside en Nueva York, aunque su estudio cuenta con una sucursal en Madrid.

⁵⁷ Para una visión más profunda sobre la historia del diseño gráfico y de la ilustración española de este siglo pueden consultarse:

Enric SATUÉ, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma de comunicación nueva*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1997.

Guy JULIER, *Nuevo diseño español*. Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

AA.VV., *Plural Design. Asociación de Diseñadores Profesionales*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989.

AA.VV., *Diseño en España*. Ed. C.G. Creaciones Gráficas / Ministerio de Industria y Energía, s.l., 1985.

Capítulo VI



El libro electrónico



Introducción

Hasta la fecha el libro impreso se ha mostrado como el soporte más apropiado para almacenar la información, los datos y el conocimiento, y difundir el saber de forma global e individualizada. El libro impreso, con un autor, un propietario y que llega al lector a través de un entramado comercial (editor, distribuidor y librero) no es fruto de un cambio tecnológico (la aparición de la imprenta de Gutenberg), sino de la expresión de un modelo cultural que ha venido desarrollándose en occidente desde el Renacimiento¹.

Es una realidad innegable, que la “cultura del libro”, es decir una cierta forma de proporcionar conocimiento, significado y sociabilidad, tal y como lo hemos conocido durante cinco siglos está cambiando y desaparece cada del horizonte, cada día más. Si bien, hasta ahora el concepto de libro se ajustaba más o menos a definiciones como la recogida en la Ley del Libro de 1975: *“publicación unitaria editada en uno o varios volúmenes, fascículos o entregas, cuyo contenido sea normalmente homogéneo”*; o en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española: *“conjunto de muchas hojas de papel, vitela, etc., ordinariamente impresas, que se han cosido o encuadernado juntas con cubierta de papel, cartón, pergamino u otra piel y que forman un volumen”*; la realidad actual hace necesaria una revisión y actualización del

¹ Debemos recordar en primer lugar, que el códice se convirtió en la forma dominante para preservar y transmitir la palabra escrita en occidente casi mil años antes de la aparición de un tipo movable o la noción de autor individual como fuente de ideas.

concepto libro, dado que hoy conviven junto al él, otros productos editoriales en soportes alternativos al papel.

El concepto de multimedia ha venido a romper y difuminar los contornos de las distintas industrias culturales clásicas: el disco, el cine/vídeo y el libro. Vídeos que acompañan a libros, libros que explican imágenes, libros que se leen en la pantalla, y productos que contienen simultáneamente textos, imágenes y sonidos, son algunos ejemplos de lo complejo y rico de la nueva oferta de las industrias culturales.

Para un gran número de especialistas el reinado absolutista del libro tradicional, ya no sólo en lo referente a sus características físicas (formato, encuadernación, acabado, etc...) sino también en lo relativo a su comercialización (producción, canales de distribución, compra, actitud frente a su lectura, etc...), parece estar próximo a su fin. A las puertas de un nuevo milenio, la edición electrónica supondrá una revolución social y cultural tan significativa como la que supuso en su momento el invento de Gutenberg. Las repercusiones de esta neo-revolución tecnológica en lo que al sector editorial se refiere, no empiezan y terminan con la página impresa, como señalan DUGUID y DEBRAY². Debemos tener en cuenta que las aplicaciones de tecnologías digitales no se limitan a la presentación de textos en pantallas, sino que prometen causar importantes cambios también en la edición impresa. Así, por ejemplo, la impresión digital eliminará muchos costes de producción, almacenamiento y distribución asociados a los métodos vigentes hoy en día de impresión a corto plazo, para beneficio de pequeñas imprentas, prensa universitaria, boletines educativos y casas de reimpresión. Las tiradas iniciales pueden

² DUGUID, Paul: "Cuestiones materiales: el pasado y la futurología del libro" en *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?*, de Geoffrey NUNBERG. Ed. Paidós Multimedia, Barcelona, 1998, pág. 41-66.

DEBRAY, Régis: "El libro como objeto simbólico", op. cit., pág. 143-156.

ahora ser más pequeñas, con ejemplares adicionales bajo pedido, de forma que una editorial pequeña pueda publicar más títulos que con la impresión tradicional offset y mantenerlos en catálogo indefinidamente.

El libro es un producto reconocible y reconocido universalmente, relativamente antiguo y muy cercano al los usos y costumbres de la sociedad; es por ello que la percepción de su imagen, con todo lo que esto conlleva, apenas ha evolucionado. Al tratarse de un objeto tan antiguo y característico, pudiera pensarse que las fronteras del libro están bien delimitadas en relación a otros bienes culturales. Sin embargo, las fronteras entre el libro y otros tipos de publicaciones, impresas o contenidas en otros soportes, son cada vez menos patentes. Pese a la existencia de otros medios de información, desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, el libro ha continuado físicamente imperturbable en su función de almacenamiento informativo. Solamente hoy podemos considerar que el libro impreso ha dejado de ser el instrumento óptimo, prácticamente exclusivo, de acceso al saber científico, humanístico y tecnológico. Surgen como alternativas a este tradicional medio otros procesos tecnológicos que a grandes rasgos, y según Nuria AMAT³, pueden dividirse en tres:

- *Sistemas de recuperación en línea, búsqueda online o teledocumentación.*
- *Soportes o documentos electrónicos.*
- *Sistemas expertos y sistemas de lenguaje natural (procesos que hacen referencia a la inteligencia artificial).*

Muchas de las profecías de visionarios tecnológicos como ANDERLA o LANCASTER, que pronosticaban, para el año 2000, la

³ *La biblioteca electrónica*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1990, pág. 42.

implantación de un sistema generalizado de información electrónica han comenzado a ser una realidad⁴.

Para estos profetas de lo tecnológico el futuro del discurso de centra casi exclusivamente en los artefactos electrónicos que le sirven de medio y consideran que las épocas culturales sólo pueden sustituirse unas a otras⁵. Esta posición extrema les lleva a afirmar que el ordenador acabará con el libro impreso; en lugar de considerar que le restará parte de su importancia y funciones. En el lado opuesto, los partidarios bibliófilos del antiguo orden, parecen igualmente cegados y obligados a defender el libro tradicional y despreciar de antemano las innegables ventajas que la tecnología electrónica aporta con sus “ridículas pantallitas”, como las califica sarcásticamente la novelista E. Annie PROULX⁶. Así, en opinión de Régis DEBRAY:

“un volumen de papel y cartón es un microcosmos profundo y resistente, en el que el lector puede moverse a sus anchas, sin perderse dentro de sus muros. El libro está protegido porque es en sí mismo protector. Con la pérdida de la espacialidad de la página y de la rigidez palpable del volumen en folio, desaparece un paisaje acogedor y se abre una nueva era que también es una zona de volatilidad que sin duda no sólo tendrá ventajas. La función social del texto escrito así como de la lectura dependen para su propio

⁴ ANDERLA, G.: *La Información en 1985. Necesidades y recursos*. Ed. OCDE, Madrid, 1975.

LANCASTER, F.W.: *Libraries and librarians in an age of electronics*. Ed. Information Resources Press, Arlington, 1982.

⁵ Como proclama el archidiácono de *El jorobado de Notre Dame*, de Víctor HUGO: “*Ceci tuera cela*” (esto matará a esto otro). Esta frase resulta especialmente representativa para Umberto ECO, en cuya opinión ningún congreso o ensayo sobre el futuro del libro estará completo si no se cita esta frase. Geoffrey NUNBERG, *op. cit.*, pág. 12.

⁶ En opinión de esta escritora, ganadora del premio Pulitzer al mejor relato de ficción, la autopista de la información es: “*para boletines de anuncios sobre asuntos esotéricos, obras de referencia, listados y noticias. Nadie va a sentarse a leer una novela en una ridícula pantallita. Nunca*”. *Op. cit.*, pág. 41.

*funcionamiento de la configuración física del sistema de apoyo técnico*⁷.

Siendo realistas y dejando a un lado nuestras preferencias por uno u otro bando, lo cierto es que, a estas alturas, nadie puede poner en duda que las tecnologías digitales tendrán un importante efecto sobre la manera de organizar el discurso textual y que darán lugar a la aparición de un nuevo tipo de discurso o usando el término de Régis DEBRAY, una nueva “esfera mediática”.

La propia naturaleza de la tecnología, cambiante rápida y constantemente, hace cuestionable por principio cualquier predicción acerca de la forma que acabará adoptando o cuales serán sus consecuencias sociales. Si podemos, en cambio, vislumbrar a corto plazo, algunas realidades tecnológicas con casi total certeza. Por ejemplo, es prácticamente seguro que las pantallas de ordenador convencionales pronto serán reemplazadas por pantallas de silicio de excelente contraste y resolución. Es razonable, también, pensar que a comienzos del siglo XXI dispongamos de pantallas que sean equiparables en flexibilidad, ligereza y grosor al papel⁸.

Pero a pesar de los polémicos vaticinios que anuncian el avvenimiento imparable de la información electrónica y el fin apocalíptico de la sociedad de la letra impresa, donde las funciones de los textos impresos ceden ante el hipertexto y los multimedia, lo cierto es que parece más que probable que ambos sistemas coexistan y se apoyen mutuamente, al menos durante el futuro inmediato. En este sentido van las palabras de RISPA:

“el libro es portátil, barato, poseible, amistoso, sensual incluso; pero pasivo. Un vídeo terminal es lo contrario: interactivo, ventana automática a millones de fondos documentales, en el acto y sin

⁷ Régis DEBRAY, “El libro como objeto simbólico”, en *op. cit.*, pág. 152.

⁸ Este tema se desarrolla más adelante en el apartado dedicado al papel electrónico.

distancias”. Con áquel disfrutaremos y pensaremos a solas y donde deseemos; con éste obtendremos información de múltiples fuentes sin movernos”⁹.

Si tomamos el libro en su concepto más simple, es decir, libros impresos y encuadernados, entonces la mayor parte de ellos pronto desaparecerán, pero como comenta Raffaele SIMONE: “*estos son los tipos de registro cuya existencia en forma de código no tiene especial significado cultural: catálogos de piezas, manuales técnicos, directorios, normas y registros legales, etc*”. Por el contrario, entre los libros que interesen a la gente como tales libros, el proceso de conversión será con total seguridad más lento y selectivo. Las revistas científicas pasarán casi seguro, a una distribución digital, pero en el caso de los periódicos y revistas, las razones económicas para su conversión son menos urgentes. Los CD-ROM ya han disminuido las ventas de las enciclopedias impresas, de modo que dentro de una generación ya no quedará probablemente ninguna; pero por contra, las ventas de diccionarios impresos no se han visto afectadas por la digitalización. En cuanto a los otros géneros editoriales como revistas de poesía, las novelas, los libros de arte, las guías de viajes, etc... algunas seguirán confiando en el soporte impreso, otros dividirán sus soportes entre el medio impreso y el digital y otros emigrarán definitivamente a los nuevos géneros digitales, beneficiándose de la preparación electrónica del texto, la impresión bajo demanda, publicidad en Internet, etc...

⁹ Citado por Nuria AMAT en su libro *La biblioteca electrónica*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1990, pág. 28.

1. HIPERTEXTO E HIPERMEDIA

El hipertexto constituye el primer intento serio y viable de sistema de almacenamiento y recuperación de información alternativo a los medios impresos sobre papel; de modo que podemos considerar esta tecnología como la precursora del actual concepto de libro electrónico.

1.1. UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Los importantes avances en todas las parcelas de la ciencia acontecidos desde comienzos de este siglo, dio pie a tal volumen de información, que para los científicos resultaba poco menos que imposible acceder a todos los descubrimientos, libros, revistas, artículos, etc. y llevar un seguimiento constante de los mismos, para aplicarlos en sus investigaciones. Esta circunstancia llevó a Vannevar BUSH a plantearse, en 1945, un sistema interactivo de referencias cruzadas sobre un soporte alternativo al papel para registrar todo ese conocimiento¹⁰. El resultado fue el sistema *Memex (MEMory EXtender)*, basado en microfichas, que organizaban la información de forma asociativa. *Memex*, debía ser una librería privada en la que el usuario podía almacenar toda la información que le interesara y acceder posteriormente a ella de forma rápida e intuitiva, gracias a su estructura asociativa y a la incorporación de enlaces con los que conectar de forma arbitraria dos fragmentos de texto cualesquiera. Pero las restricciones de carácter técnico de la época no permitieron que *Memex* pasase de ser una simple especificación.

¹⁰ DÍAZ, Paloma, Nadia CATENAZZI e Ignacio AEDO: *De la Multimedia a la Hipermedia*. Ed. Ra-Ma, Madrid, 1996, pág. 16.

Basándose en las propuestas de BUSH, Doug ENGELBART desarrolló, en 1963, el primer sistema hipertextual: *NLS/Augment*¹¹. Consistía en un grupo de herramientas que generaban un entorno capaz de mantener toda la información necesaria para personas cuyo trabajo dependiera en gran medida del procesamiento de información, permitiendo, además, su intercomunicación mediante mensajes electrónicos. Este sistema siguió evolucionando hasta su última versión aparecida en 1975.

El término **hipertexto** se debe a Theodor NELSON, quien lo utilizó, a mediados de los años sesenta, para describir la idea de un sistema que permitiese una escritura y lectura no lineales, sino ajustadas a procesos más próximos al modelo de mental humano de organización asociativa de la información, siendo su utilización, al menos en teoría, totalmente intuitiva. El sistema *Xanadu*, pretendía ser un almacén de todo cuanto estuviera escrito o se escribiese en un futuro, y convertirse en el hiperdocumento literario universal. Ante la imposibilidad de almacenar tal cantidad de información en un único ordenador, se requerían los servicios de numerosas bases de datos para dar respuesta a las peticiones de los usuarios. El sistema dejó de ser un sueño en 1988, cuando la compañía de software AutoDesk invirtió en su realización. *Xanadu*, excesivamente pretencioso para la época, sirvió de referencia para el desarrollo de otros productos como el *Hypertext Editing System*, en 1967, que posteriormente evolucionaría para convertirse en *FREES (File Retrieval y Editing System, 1968-1982)*. Las constantes modificaciones por las que han pasado los sistemas basados en hipertexto permiten establecer al menos tres generaciones: la primera generación, entre 1963-1982; la segunda generación, entre

¹¹ Op. cit., pág. 17.

1983-1987; y la tercera generación, desde 1988 hasta la actualidad¹².

1.2. CONCEPTO DE HIPERTEXTO

El hipertexto es una tecnología que organiza una base de información en bloques discretos de contenido llamados *nodos*¹³, conectados a través de una serie de unos mecanismos denominados *enlaces*¹⁴ cuya selección o activación provoca la inmediata recuperación de la información a ellos vinculados. De esta forma, la organización hipertextual permite enlazar información que esté relacionada, por lo que se puede navegar a través de una red de nodos de acuerdo con las preferencias, nivel de profundización o las necesidades de adquisición de conocimiento que se tengan en cada momento. Por tanto, la

¹² Sistema de clasificación propuesto por F.G. HALASZ en 1988. Sobre sus características y evolución véase en op. cit. el Capítulo 12: herramientas, sistemas y navegadores, pp. 213-236.

¹³ Cada uno de los nodos que forman parte de un hipertexto contiene una cantidad finita de información que puede incluir texto e imágenes. Los nodos suelen clasificarse atendiendo a su forma de visualización en la pantalla, distinguiendo dos tipos según estén basados en marcos o en ventanas. En los primeros, cada nodo tiene asignada una cantidad de espacio fijo en la pantalla, al que la información que contiene debe ajustarse. Los nodos basados en ventanas, sin embargo, pueden ocupar todo el espacio que necesiten para su presentación. Cuando se recuperan grandes cantidades de información, ésta suele exceder de los límites físicos de la ventana, para solventar este inconveniente se hace necesario utilizar algún tipo mecanismo de desplazamiento o incluso mapas que indiquen la posición del usuario dentro del nodo.

¹⁴ Un enlace es una conexión entre dos nodos que proporciona una forma de seguir las referencias entre un origen y un destino. Cuando un enlace se activa puede dar lugar a una gran variedad de resultados, como son: trasladarse a un nuevo tópico; mostrar una referencia, una anotación o una definición; presentar una ilustración o un esquema; ver un índice, etc. Los enlaces, indicados normalmente en la pantalla por medio de palabras remarcadas, gráficos o iconos, deben ser fáciles de activar y producir una rápida respuesta, ya que de lo contrario el usuario tendería a no utilizarlos, minimizando el valor del hipertexto. Dependiendo del efecto que producen al ser activados existen diversos tipos de enlaces, pudiendo pertenecer un mismo enlace a diferentes categorías: virtual, bidireccional, n-ario, etc.

principal innovación que aporta el hipertexto no es el método de organización en sí, sino su automatización.

Como herramienta de lectura, el hipertexto debe tener en cuenta que las necesidades particulares de cada lector determinan el estilo que va a seguir: secuencial, navegación o búsqueda. Se lee secuencialmente cuando se adopta la misma actitud que ante una novela, en la que se empieza por la primera línea de la primera página y se recorre línea a línea y página a página, hasta llegar al final. La navegación implica el paso aleatorio de un concepto a otro, de manera similar a cuando se consulta una enciclopedia, donde un término nos remite a otros relacionados con el primero. Por último, el lector puede conocer alguna característica de la información que necesita, pero no es capaz de identificarla o localizarla. En este caso es preciso facilitarle una búsqueda mediante consultas asociadas a dicha información. En cuanto a la legibilidad y tangibilidad, o medida en que el sistema es perceptible y modificable a través de medios físicos, ambos aspectos dependen del diseño de la interface. De cara a potenciar la legibilidad del hiperdocumento, en ese diseño habrán de tenerse en cuenta los recursos técnicos disponibles por el usuario, la forma de fragmentar y organizar la información y la calidad final de la presentación. En este sentido, resultan vitales la elección del tipo de letra, su tamaño y la resolución de las imágenes, cuyo conjunto debe dar lugar a páginas de aspecto muy nítido y poco densas, pues no podemos olvidar que la resolución de las pantallas dista mucho de las que ofrecen las páginas impresas.

1.3. CONCEPTO DE HIPERMEDIA

La hipermedia es el resultado de la combinación del hipertexto y la multimedia. Tradicionalmente la idea de hipertexto se ha asociado con documentación en forma textual y/o gráfica, por lo

que la inclusión en dichos documentos de otros formatos de información (vídeo, música, etc.) suele recogerse con el nombre de **hipermedia**.

Diferentes autores no dudan en elogiar esta tecnología de la información, predicando a los cuatro vientos las grandes ventajas que proporciona o, al menos, debería proporcionar¹⁵.

En primer lugar, la hipermedia se vislumbra como un medio adecuado para representar aquella información poco o nada estructurada, que no puede ajustarse a los rígidos esquemas de las bases de datos tradicionales. Permitiendo estructurar, jerárquicamente o no, la información; por lo que resulta igualmente útil en sistemas de documentación de textos altamente organizados.

Esta tecnología posee unos interfaces de usuario altamente intuitivos que tienden a imitar el funcionamiento de la memoria humana, por lo que con un mínimo de esfuerzo es posible conseguir resultados rápidamente.

La información puede recuperarse sin ningún tipo de problemas, posibilitando incluso el que usuarios diferentes consulten simultáneamente el mismo documento.

Otra interesante propiedad es que la creación de nuevas referencias entre dos nodos cualesquiera de la red es inmediata, independientemente del tipo de contenido que posea. Los usuarios pueden hacer crecer su hiperdocumento o simplemente anotarlo, sin cambiar por ello el documento referenciado.

También facilita la división en módulos y la consistencia de la información. Puesto que se puede aludir a los mismos segmentos de información desde distintos lugares, las ideas pueden

¹⁵ Entre otros , J. CONKLIN, H. OLIVER, N. A. STREITZ.

expresarse sin solapamientos ni duplicidades. Las referencias están embebidas en el documento, de modo que aunque éste se traslade, el enlace seguiría proporcionando acceso directo a la información relacionada.

Otro de los aspectos más destacables es que constituye un marco idóneo para la autoría en colaboración, al permitir el compartimiento, distribución y personalización de la información. Esta cualidad permite la creación de textos abiertos que abrazan múltiples puntos de vista y que mezclan géneros y modos; lo que conlleva la desaparición del halo litúrgico que ha envuelto al libro tradicional como “texto cerrado”, original, autorial, perfecto, en definitiva un espacio que no admite intrusiones y el retorno de la noción medieval del texto que es penetrable, copiable e infinitamente interpretable. Además puede implantarse en un entorno distribuido, convirtiéndose en un medio de comunicación y cooperación entre usuarios físicamente dispersos.

Finalmente, facilita diversos modos de acceso a la información, de manera que se puede elegir en cada momento la que mejor se adapta a cada necesidad: secuencialmente, navegando a través de los enlaces o planteando consultas en un lenguaje de interrogación de una forma similar a como se suelen hacer en las bases de datos.

Pese a todas las ventajas enumeradas anteriormente los sistemas hipermedia se topan con algunos inconvenientes. Analizando el tamaño y la topología del espacio de información y el proceso de búsqueda en él, algunos analistas han comprobado que comprender y utilizar las técnicas de recuperación de la información en los hiperdocumentos puede suponer un gran

esfuerzo para el usuario¹⁶. La desorientación y los problemas de sobrecarga de conocimiento constituyen los dos inconvenientes básicos en la utilización de este tipo de tecnología. A éstos dos factores podemos sumar la ausencia de una base teórica desde el punto de vista informático, pues tradicionalmente el desarrollo de estos sistemas ha estado ligado al empleo de sencillas herramientas de autor que, de forma intuitiva, permiten crear rápidamente llamativos interfaces de usuario. Sin embargo, la falta de una base metodológica consistente provoca la obtención de unos productos de baja calidad, cuyo mantenimiento se hace imposible.

1.4. LOS LIBROS ELECTRÓNICOS BASADOS EN HIPERMEDIA Y MULTIMEDIA

El paso de la palabra impresa a la electrónica plantea problemas a los productores y usuarios de los materiales electrónicos debido, fundamentalmente, a que la forma física de estos últimos varía bastante con respecto a los primeros. El lector de un texto electrónico tiene que aprender un nuevo método de acceso que guarda muy pocos puntos en común con los otros sistemas; lo que significa que cada libro electrónico exige su propio mecanismo de lectura o, exagerando la comparación, una nueva alfabetización. Esta situación es parecida a la que implicaba la lectura de los manuscritos de los copistas medievales. Para leer cada manuscrito había que conocer el tipo de escritura del copista,

¹⁶ A este respecto pueden consultarse:

BORNMAN, H. y S.H. SOLMS: "Hypermedia, multimedia and hypertext: definitions and overview", *The Electronic Library*. 11 (4/5), Agosto-Octubre, 1993, pp. 259-268.

CHUA T.S. y E.P. LAI: *A composition editor for hypermedia environment. Multimedia: Technology and Applications*. Ed. Saterworth, J. Ellis, Horwood Series in Information Technology, Chichester, 1991.

CONKLIN, J.: "Hypertext: an Introduction and Survey", *IEEE Computer*, Septiembre, 1987, pp. 17-41.

el significado de sus abreviaturas, etc. Leer en aquella época, era una tarea ardua y limitada a las personas que conformaban el mundo erudito de entonces. Algo similar puede ocurrir hoy con el texto electrónico.

Para superar uno de los problemas más habituales de los hipertextos, la desorientación, es bastante frecuente recurrir a metáforas que hacen uso de modelos existentes preadquiridos, situando al usuario en un entorno de trabajo que se asemeja a una situación real conocida. Una de las metáforas más utilizadas para representar hiperdocumentos es la del libro de papel, que sirven de “inspiración” a los libros electrónicos.

Todo libro, independientemente del tipo del que se trate, cubre principalmente dos finalidades: almacenar la información que se quiere conservar y proporcionar un instrumento para que un grupo de personas, los autores, puedan comunicarse con otro grupo, los lectores. Los libros electrónicos pueden definirse, según BARKER: *“como sistemas de información capaces de poner a disposición de sus usuarios una serie de páginas, conceptualmente organizadas del mismo modo que las de un libro de papel, con las que además poder interaccionar”*¹⁷. La filosofía subyacente a los libros electrónicos consiste, pues, en preservar la metáfora del libro en papel. Una importante característica y propiedad es, según se desprende de la definición anterior, su capacidad de reacción ante los estímulos del usuario. Pero no debemos engañarnos y creer que el libro electrónico se limita a una simulación del libro impreso, por contra está dotado de importantes herramientas que implementan notablemente las funciones de aquél, sirviéndose para ello del potencial que aporta el soporte electrónico. Como consecuencia de su naturaleza tecnológica, su difusión y aceptación dependerán en gran medida de los avances tecnológicos (procesadores más

¹⁷ BARKER, P.: *Exploring Hypermedia*. Ed. Kogan Page, Londres, 1993.

potentes y baratos; dispositivos de almacenamiento de gran capacidad y bajo costo, etc.), el significativo abaratamiento del hardware y la difusión de estándares de intercambio de información.

Analizando el libro-papel, se pueden observar una serie de propiedades que, de alguna manera, son fruto de convencionalismos que hemos venido aceptado durante casi quinientos años. Entre estas características positivas se pueden destacar las siguientes:

- *Pueden trasladarse fácilmente de un lugar a otro.*
- *Su acceso no necesita de elementos físicos adicionales.*
- *Son fáciles de leer.*
- *Permiten navegar por la información de distintas maneras.*
- *Se pueden hacer anotaciones en sus páginas y resaltar aquellas partes que interesen especialmente.*
- *Poseen un valor histórico considerable; de hecho, se han establecido normas para su buen diseño y tipografía, y existe un método de publicación perfectamente definido.*
- *Se pueden considerar ubicuos, en cuanto que pueden estar en poder de muchas personas, situadas en diferentes lugares, al mismo tiempo.*
- *La impresión de textos y gráficos suelen ser de muy buena calidad.*

A pesar de estas ventajas, su naturaleza estática y no reactiva les hacen tener, entre otras, las siguientes limitaciones:

- *Es bastante laborioso actualizar su contenido.*
- *Es muy difícil adaptar la información.*
- *Puede resultar complejo localizar un determinado concepto.*

- *No se pueden incluir sonidos, animaciones y vídeos que complementen y enriquezcan los textos y gráficos.*
- *Tienen un alto coste de difusión (distribución).*
- *Se pueden estropear fácilmente.*

Como podemos observar muchas de estos inconvenientes o limitaciones están sujetos a la naturaleza estática del soporte, el papel. Para solventar estas limitaciones, el medio electrónico ofrece distintas facilidades que consiguen una mayor flexibilidad e interactividad. Las principales aportaciones que los libros electrónicos hacen frente al libro tradicional son:

- *Reaccionan y responden al usuario de forma dinámica y flexible.*
- *Pueden cambiar dinámicamente de acuerdo con las necesidades del usuario.*
- *Proporcionan mecanismos de vuelta atrás, que mantienen una historia de la interacción del usuario con el libro.*
- *Permiten una lectura no lineal.*
- *Gracias a las tecnologías de transmisión por red, pueden diseminarse rápida y económicamente.*
- *Los nuevos soportes de almacenamiento permiten conservar ingentes cantidades de información.*
- *Ofrecen facilidades de búsqueda que garantizan una recuperación efectiva de la información necesaria en cada caso.*
- *Comparados con los libros tradicionales, proporcionan más canales de comunicación. La inclusión de facilidades multimedia puede contribuir a crear un entorno de información más rico.*

En comparación con la edición en papel, regida por procesos con una gran tradición y altamente especializada. el principal problema al que debe enfrentarse la publicación electrónica es a la

ausencia de métodos bien definidos. Esto conlleva una libertad a la hora de diseñar la interface que puede resultar más contraproducente que beneficiosa. Por ello, autores como REYNOLDS y DEROSE, o BENEST¹⁸, consideran que el diseño de la interface es un factor crucial para el éxito de proyectos que impliquen el empleo de libros electrónicos, y proponen una interface similar a la del libro de papel, en el que se superan sus limitaciones y se proporcionan servicios nuevos. Para estos autores, la metáfora del libro no tiene por qué poner límites al libro electrónico, aunque si consideran importante mantener una cierta compatibilidad cuando las facilidades ofrecidas sean equivalentes. Por su parte, los estudios llevados a cabo por CATENAZZI y SOMMARUGA¹⁹, han venido a confirmar lo adecuado de emplear la metáfora del libro de papel para representar su variante electrónica, pues su empleo garantiza la facilidad de uso y el aprendizaje por parte de cualquier persona, independientemente de su experiencia con los sistemas informáticos.

La mayoría de las estrategias de diseño utilizadas para los libros tradicionales son susceptibles de ser empleadas para el diseño de libros electrónicos, aunque teniendo en cuenta la diferente naturaleza de los dos soportes y realizando las oportunas adaptaciones. El diseño del libro electrónico está condicionado por las restricciones técnicas (tamaño de pantalla, resolución, etc.) y las características del soporte (flexibilidad, interactividad, etc.). Además de los aspectos puramente diseñísticos, su realización conlleva una serie de decisiones acerca de los tipos de interface de usuario, los estilos de interacción, la estructura del libro y de la

¹⁸ REYNOLDS, L.R. y S.J. DEROSE: "Electronic Books", *Byte*, nº 17, junio, 1992.
BENEST, I.: "An alternative Approach to Hypertext", *Educational and Training Technology International (ETT)*, nº 28, noviembre, 1991.

¹⁹ CATENAZZI, N. y L. SOMMARUGA: "Hyper-book: an experience in designing and evaluating electronic books", *Journal of Document and Text Management*, nº 2, 1994.

página, el contenido del libro, los medios que pueden utilizarse, así como las facilidades o servicios que se proporcionarán

Los libros electrónicos pueden clasificarse de acuerdo a diferentes criterios, ya sea basándose en los medios de publicación usados, en los servicios que proporcionan, en el tipo de interface, etc. Por ejemplo, algunos autores los clasifican atendiendo al uso que se hace de ellos, discriminando entre libros de referencia y de texto; otros fundamentan su clasificación en los medios sobre los que se publican los libros, las funciones que llevan a cabo, los tipos de información que contienen y los servicios que proporcionan, de esta forma consideran cuatro tipos: los libros de archivo, libros de información, libros de instrucción y libros de consulta.

BARKER, propone una clasificación más precisa donde se tienen en cuenta el tipo de información y la forma en que ésta se puede utilizar; y en la que tienen cabida desde los libros más sencillos a los más potentes y sofisticados²⁰:

- *Libros textuales, compuestos íntegramente por material textual.*
- *Libros de dibujos estáticos, que contienen una colección organizada de dibujos estáticos.*
- *Libros de dibujos animados, que contienen animaciones en lugar de imágenes fijas.*
- *Libros parlantes, que incluyen sonidos grabados y diversas técnicas de sonido interactivas.*
- *Libros multimedia, creados como combinaciones de texto, imágenes estáticas, animación y sonido, todo en un único medio de difusión (generalmente, CD-ROM).*
- *Libros polimedia, que utilizan diferentes medios para difundir la información.*

²⁰ BARKER, P. y S. GILER: *Electronic Books*. Ed. Kogan Page, Londres, 1992.

- *Libros hipermedia, que son libros multimedia con las características especiales de una organización no lineal.*
- *Libros inteligentes, que incorporan la inteligencia artificial para proporcionar al lector servicios avanzados.*
- *Libros telemáticos, que se benefician de los libros multimedia con CD-ROM y redes de comunicación electrónica de banda ancha, para ofrecer servicios tales como correo electrónico multimedia o teleconferencia, o bien para soportar actividades interactivas de aprendizaje a distancia.*
- *Libros ciberespaciales, que ofrecen facilidades de realidad virtual.*

2. LA EDICIÓN MULTIMEDIA EN ESPAÑA

La **multimedia** es un término que se ha incorporado con fuerza al vocabulario actual. Esta tecnología permite integrar diversos medios digitales en un conglomerado que puede ser utilizado y manipulado por medio de un ordenador. La multimedia, también denominada integración de medios digitales, consiste pues, en un sistema que utiliza información almacenada o controlada digitalmente –texto, gráficos, animación, sonido y vídeo– que se combinan en el ordenador para formar una única presentación con la que el usuario puede interaccionar.

Si bien durante este siglo han convivido diversos soportes multimedia que van desde el papel al celuloide pasando por la cinta magnética y las ondas hertzianas de televisión, el soporte que realmente está recibiendo el apelativo de multimedia es el del disco óptico, es decir el disco leído mediante láser. Esta nueva dinastía de soporte multimedia está formada por distintos tipos de discos

compactos o CD, que han ido surgiendo durante los últimos quince años: desde los monomedia como el CD-Audio o el CD-Foto, hasta los conocidos como CD-ROM, CD-Grabable, Video CD, CD-I, CD-TV, o el reciente DVD²¹.

Los sistemas multimedia pueden ser de dos tipos: *lineal* (o pasivo) e *interactivos*. Estos últimos proporcionan el nivel más alto de transferencia de información, pues proporcionan un entorno que permite que el usuario reciba y envíe información, o conocimiento, participando activamente en este proceso.

La industria editorial no ha permanecido ajena a la masiva implantación de los nuevos medios y tecnologías, y ha incorporado diversos materiales como apoyo o complemento al libro o fascículo, dando origen a los libros multimedia. La simbiosis del libro con los productos multimedia audiovisuales constituye una asociación de la que ambos soportes se benefician. El desarrollo de materiales educativos, del tipo de los cursos de idiomas y los cuentos infantiles, por ejemplo, son una mínima muestra de las grandes posibilidades de asociación entre estas dos maneras de entender la edición. En el caso de España, en 1996 se editaron libros

²¹ Entre todos estos soportes ópticos hay diferencias físicas y lógicas, pero mantienen en común el que en todos la información está grabada en círculos concéntricos a base de micro surcos, denominados *pits*, y de llanuras o *lands*, que determinan un lenguaje digital reconocido por el lector óptico de tecnología láser, que puede ser a su vez rojo o azul, cada uno de ellos con diferentes cualidades físicas.

Entre sus ventajas podemos citar: optimización de espacio, permite un almacenamiento de la información incomparablemente denso; permiten introducir información de tipo muy diverso (texto, imagen, sonido, etc.); rapidez de acceso mediante ordenador, varios usuarios pueden acceder simultáneamente a la información; calidad de registro de los datos; fiabilidad en la conservación, los discos no pueden ser borrados y no se deterioran por el uso; facilidad de obtención de copias; y durabilidad. Sus principales inconvenientes estriban en los problemas de normalización y elevado coste de fabricación y elaboración del disco maestro.

Para más información técnica consultar:

A.A. V.V.: *CD-ROM, el nuevo papiro*. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1987.

CASTELLS FERNÁNDEZ, Álvaro: *El libro del Photo CD*. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1996.

KLAES, Gerhard: *Conozca CD-ROM*. Ed. Limusa, México, 1995.

PHILIPS: *The CD-I Design Handbook*. Ed. Addison-Wesley, Workingham, 1992.

multimedia de casi todas las materias, aunque un 70% del total de la producción se centró en cinco grandes bloques: música, con el 27,7%; cuentos infantiles, con un 19,8%; informática con el 17,5%; libros de texto con un 3,5%; y cursos de idiomas, también con un 3,5%. En nuestro país la edición de libros multimedia, a diferencia de la edición tradicional con presencia en prácticamente cualquier ciudad de cierta entidad, se caracteriza por una fuerte concentración geográfica; así nos encontramos con que Madrid (31,6%), Cataluña (31,6%) y Navarra (26,3%) copan la totalidad de la producción. Otros datos a destacar son que la mayoría de estas publicaciones han sido realizadas por editoriales privadas (89,4%), siendo minoritaria la edición pública (7,3%); así como la alta concentración empresarial, pues sólo 15 de los 86 editores que publicaron durante 1996 este tipo de productos editoriales acapararon el 72,5% de la producción. En nuestra comunidad autónoma durante 1996 tan solo se editaron 3 libros electrónicos y 1 videolibro, esto son 4 productos, lo que representa un 0,2% de la producción total nacional²².

Los productos multimedia editados en España son principalmente las microfichas, la edición electrónica en soportes magnéticos y ópticos (disquete, CD-ROM y CD-I), los audiolibros (casetes y discos compactos), videolibros (vídeos) y diapositivas.

2.1. EDICIÓN EN MICROFICHAS

Se trata de copias fotográficas de tamaño muy reducido que se leen o examinan mediante un aparato óptico que amplía considerablemente la imagen. En cuanto a su formato suele ajustarse a unas dimensiones normalizadas, 105 x 148 mm. o bien

²² Cifras recogidas en *Panorámica de la Edición Española de libros 1996*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Libro, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1997.

75 x 125 mm. y contienen varias microcopias hasta un máximo de 64 páginas. Las microfichas son mayoritariamente (85,2%) un tipo de producto editado por instituciones educativas públicas, sobre todo universidades y suelen ser el vehículo habitual para la publicación de tesis doctorales. Las universidades de Valencia (374 títulos), Barcelona (365 títulos), Autónoma de Barcelona (241 títulos) y la de Santiago de Compostela (120 títulos), acapararon durante 1996 el 73,2% de la edición nacional de estos productos editoriales. Las materias tratadas en estas publicaciones son muy variadas, sin embargo el mayor porcentaje recae en las ciencias naturales, la medicina, la lingüística y la literatura.

2.2. EDICIÓN ELECTRÓNICA EN CD

El concepto de *libro electrónico* implica la lectura mediante un equipo informático y el software correspondiente, de su contenido ya que su soporte, disquete o disco compacto, requiere de un sistema intermediario capaz de decodificar su información binaria y traducirla a un lenguaje de signos visuales y/o acústicos. La necesidad de contar con un decodificador, con el consecuente coste, y la multiplicidad de formatos del libro electrónico frente a la universalidad, autonomía, legibilidad, facilidad de uso del libro impreso, hacen prever un desarrollo del libro electrónico en aquellos sectores en los que la capacidad de almacenar grandes volúmenes de datos es determinante, o en los que resulta vital la actualización de los mismos.

La publicación de productos editoriales en soporte informático ha experimentado, muy particularmente durante la década de los años 90 y auspiciada por la popularización de la informática, un gran desarrollo. Desde que en 1985 se dieron a conocer en la Feria del Libro de Frankfurt los primeros productos en CD-ROM, el número de títulos en discos ópticos no ha hecho más que

multiplicarse y sigue en constante aumento como lo corroboran las siguientes cifras a nivel mundial: mientras que en 1987 habían disponibles 48 títulos; en 1988 pasaron a 189; en 1989 a 390; en 1990 a 817; en 1991 a 1.522; en 1992 a 2.212; en 1993 a 3.597; y en 1994 la cifra ya alcanzaba los 5.503 títulos, cifra que probablemente se habrá doblado durante estos últimos años. El incremento en el número de títulos en CD-ROM en el mercado ha sido posible a su vez como consecuencia del importante aumento del parque de ordenadores multimedia equipados con unidades lectoras para CD. Los cálculos más conservadores han estimado en unos 40 millones el número de unidades lectoras durante 1998, lo que supone una cuota de la cuarta parte de los hogares europeos. Según el informe *Electronic Publishing Strategic Developments for the European Publishing Industry towards the Year 2000*, la cuota de mercado de la edición electrónica durante 1996 representó en Europa, apenas el 1% del volumen total de la edición de libros, alcanzando el 1,5% en el sector científico-técnico y el 2% en el sector educativo. Este mismo informe apunta que estas cuotas se elevarán significativamente hacia el año 2000; hasta alcanzar el 5% de la edición de libros, el 15% en el sector científico-técnico y un 10% en el sector educativo²³. Además, se añade en este informe, la mayoría de la información científico-técnica está actualmente disponible en soporte electrónico, en el que los CD-ROM están ya muy extendidos y han demostrado su utilidad en su faceta de base de datos, sin olvidarnos de los servicios por línea.

La futura convivencia entre la información por línea y el CD-ROM, también parece estar garantizada en España, a juzgar por el creciente número de ordenadores y lectores de CD instalados en

²³ Informe elaborado por Andersen Consulting (Alemania) con la asistencia del Institute for Information Economy and Nex Media (Austria) por encargo de la Comisión de las Comunidades Europeas, DG XIII, dentro de su programa Info 2000.

los hogares españoles²⁴, así como el número de usuarios conectados a Internet. La base de datos ISBN había recibido durante 1996 solicitudes para la asignación de ISBN para 749 libros electrónicos de los que 598 fueron editados en CD-Rom, 31 en CD-I y CDV, y 120 en disquetes. El sector del libro electrónico español está en la actualidad muy atomizado, pudiendo encontrarnos con algunas compañías (8,8%) que superan los diez títulos al año y con otras muchas (67,5%) que apenas lanzan uno o dos títulos por año. Por otra parte, si bien es cierto que las administraciones públicas están utilizando con mayor frecuencia este tipo de soportes, de momento el 85% de los libros electrónicos han sido lanzados por empresas editoras privadas.

En cuanto a temática se sitúan en primer lugar los textos legislativos (33,9%), seguidas por obras de consulta y referencia (10%), lingüística (9,9%) y tecnología e informática (6,7%). Se da la circunstancia de que más de la mitad, exactamente el 57,5%, de los editores de libros electrónicos lo son también de libros en papel, y que sólo un 38,7% no habían editado ningún libro en papel durante 1996. Por consiguiente podemos afirmar a tenor de las cifras citadas que la fuerte presencia de editores de libros en esta nueva línea de productos es una clara apuesta por el desarrollo y consolidación del libro electrónico, que está demostrando ser un soporte especialmente válido para todo tipo de obras de referencia: enciclopedias, diccionarios, guías, catálogos, anuarios, recopilaciones legislativas, jurídicas y estadísticas, por su gran capacidad de almacenaje y por las grandes facilidades que permite en la recuperación y actualización de los datos. Sin duda los nuevos productos multimedia han incrementado las posibilidades del libro

²⁴ Según el *Estudio Multimedia Dympanel 1996*, el 17,6 % de los hogares españoles poseen ordenador y considera que el parque total de ordenadores en España, en diciembre de 1996, ascendía a 2.175.000, de ellos el 49 % con lector de CD-ROM.

tradicional impreso al permitir visualizar imágenes, fijas y en movimiento, y reproducir música y sonidos²⁵.

Durante algún tiempo el CD-ROM fue considerado el soporte del futuro, pero la realidad es que las ediciones en CD-ROM aún tienen un mercado pequeño en comparación con la edición en papel. Por ejemplo, los best-séllers en este soporte venden alrededor de 20.000 ejemplares, muy pocos si los comparamos con las ediciones en papel de 200.000 ejemplares o más; si bien, la experiencia demuestra que el CD es muy útil para obras de consulta o de referencia en las que la imagen y el sonido puedan jugar un papel importante, se revela como totalmente superfluo para editar una novela o ensayo. Sin embargo, el CD cuenta con un importante aliado en Internet. La creciente aceleración del conocimiento implica constantes cambios en todas las materias que dejan obsoleto el proceso de creación de una enciclopedia; en cambio un CD-ROM cuyo contenido se actualice periódicamente por Internet estaría fácilmente al día. Por otro lado, aunque muchos contenidos pueden leerse directamente de la red, el tráfico de información es aún muy lento y sólo en el CD pueden verse vídeos y animaciones, cuya correcta visualización en Internet podría tardar muchas horas o días en ser descargadas.

2.3. EDICIÓN DE AUDIOLIBROS

Junto a las editoriales especializadas en los sectores de libros de texto y enseñanza de idiomas, que ya editaban publicaciones independientes en casetes y discos compactos, en 1994 comenzaron a surgir nuevas editoriales dedicadas a la edición y producción de literatura en audio. Los “libros hablados” son un

²⁵ Cifras recogidas en *Panorámica de la Edición Española de libros 1996*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Libro, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1997, pág. 90-94.

fenómeno de gran arraigo en los países anglosajones y en Francia, que se presentan como una alternativa al libro tradicional, tanto en el campo educativo, como en las obras de ficción. La situación de este tipo de productos durante 1996 indica que en España se ha superado la primera fase en la que los audiolibros se editan y comercializan junto con un texto en papel y ha incrementado notablemente la producción de los audiolibros independientes. La mayor parte de los agentes editores de estos productos han sido empresas privadas con un 78,3%; centrándose su producción en Madrid (49,5%) y Barcelona (22,3%), seguidas de Valencia, La Coruña y Vizcaya (en conjunto un 18% del total). Entre los audiolibros editados durante 1996 destacan cuantitativa y proporcionalmente por su contenido los libros de texto (42,9%), los infantiles y juveniles (16,8%), seguidos por los métodos de enseñanza de idiomas (7,6%)²⁶.

2.4. EDICIÓN DE VIDEOLIBROS

La importancia de la imagen como medio informativo es un hecho indiscutible en nuestra sociedad. Actualmente los sistemas de enseñanza han incorporado las video grabaciones como un instrumento formativo en los centros educativos, especialmente aptos en aquellas materias en las que la información visual es fundamental como la naturaleza, el arte o la geografía. El sector privado ha incorporado los vídeos como un complemento a las obras informativas y educativas en papel, pero en muy pocos casos están editando vídeos de forma independiente como una línea editorial. Son las instituciones educativas y las pequeñas editoriales las que más están publicando videolibros informativos. Por materias algo más de la cuarta parte de los publicados durante 1996 son de enseñanza y ciencias naturales, seguidos a distancia

²⁶ Op. cit., pág. 94-95.

por los de contenido agrario (14,7%), los deportivos (9,3%) y los de medicina (6,2%). Las comunidades donde tiene una mayor presencia este tipo de edición son Madrid (32,6%), Cataluña (24,8%), Andalucía(17,8%) y la Comunidad Valenciana (10,9%)²⁷.

3. EL LIBRO ELECTRÓNICO. LOS E-BOOKS

Desde hace ya mucho años el debate sobre la desaparición del libro-papel y su sustitución por el libro-electrónico permanece abierto y los argumentos en favor de uno u otro soporte mantienen viva la discusión. Quizá ahora más que nunca estemos en condiciones de vislumbrar cómo será el futuro inmediato de la edición y del libro.

Hoy podemos disponer de los llamados *libros electrónicos* o *e-books* de apariencia semejante a la de sus homólogos en papel; son una realidad y ya están presentes en las estanterías de muchas tiendas de electrónica, con un precio que ronda las 100.000 pesetas. Por otra parte empiezan a proliferar en Internet las *ciberlibrerías*, como Amazon²⁸, que si bien de momento ofrecen al público un catálogo de millones de títulos de libros en papel, no parece descabellado suponer que en un corto plazo de tiempo ofrezcan ficheros electrónicos que contengan la totalidad de un texto en unos pocos bytes y puedan transmitirlos a través de la red

²⁷ Op. cit., pág. 95-97.

²⁸ Este nuevo tipo de establecimientos presentan dos ventajas importantes: se vende en cualquier parte del mundo y está abierto las veinticuatro horas del día. Durante 1998, cuatro millones y medio de clientes compraron un libro a través de su página web. Su dirección en la red es <http://www.amazon.com>.

a un e-book para su lectura o consulta, haciendo posible la impresión de todo o parte del texto, previo pago de unas tasas.

El secreto del éxito de las librerías en Internet es sencillo, el dinero que se ahorran en alquilar locales y mantenerlos, además de tener un almacén llenos de libros, lo aplican en descuentos para sus clientes, que pueden llegar al cuarenta por ciento. El usuario elige su libro tras leer un resumen del mismo en la página-catálogo web, pudiendo optar por diferentes modalidades de envío, desde mensajería a correo ordinario. El caso más representativo es Amazon, por ahora la *ciberlibrería* más importante y que durante los nueve primeros meses del 98 facturó 153,7 millones de dólares (más de 21.500 millones de pesetas) y que ya cuenta con cibertiendas en Inglaterra y Alemania. A la vista de estas suculentas cifras, no es de extrañar que la principal cadena de librerías no virtuales americana, Barnes and Noble, ya haya abierto su filial en Internet para obtener una parte de este floreciente negocio.

Esta situación podría dar lugar, en un futuro próximo, a la desaparición de las figuras intermediarias del editor, distribuidor y librero, pues hace posible el trato directo autor-lector. Según esto, un autor podría vender directamente sus obras al público final sin pasar por el filtro del editor, sin problemas de distribución, almacenaje, etc... Estas profecías, auguradas entre otros por Nicholas NEGROPONTE²⁹, para quien "*la transformación de átomos a bits es irrevocable e imparable*", pueden sonarnos todavía a ciencia ficción y resulta difícil discernir hasta qué punto se confirmarán o quedarán en un pudo haber sido. Pero podemos encontrar, sin embargo, algunas pistas que apuntan a que el libro electrónico es

²⁹ Nicholas NEGROPONTE es uno de los mayores expertos en tecnología del mundo. Se formó en el MIT, Instituto de Tecnología de Massachussetts, donde también impartió clases. Actualmente es director del Laboratorio de Media del MIT, un centro de investigación interdisciplinario en futuras formas de comunicación humana. Es autor entre otros, de *El mundo digital*, Ediciones B, Barcelona, 1995.

una realidad. Por ejemplo, la editorial Plaza & Janes perteneciente al emporio editorial alemán Bertelsmann y sin duda una de las firmas que mejor posicionamiento está tomando en el negocio internauta, ha decidido entrar en el capital de una empresa que fabrica el llamado *Rocket e-Book* (libro electrónico cohete). Este "artefacto" medio ordenador medio libro, pesa alrededor de un kilo, y su funcionamiento consiste en que, vía módem, se accede a la base de datos de una editorial, pides un libro, pagas y lo cargas; tiene capacidad para memorizar unas 100.000 páginas que van pasando por una pantalla con mayor definición y calidad de lectura que la de los monitores habituales; cuando se acaba de leer puede guardarse en la memoria del dispositivo, o puede eliminarse y cargar otro "libro".

En opinión de Juan CRUZ, director de la editorial Alfaguara, *"El libro electrónico es ya una alternativa al libro tradicional. Ambos soportes convivirán durante muchos años. A la larga, cuando el libro electrónico perfeccione su presentación y su técnica, puede que un porcentaje importante de títulos llega a los lectores en ese formato"* ³⁰. La convivencia de formatos es una idea que también comparte Carlos SANJOSÉ, director de proyectos de Anaya Multimedia, que añade: *" Si estamos hablando de ordenadores portátiles y ligeritos con tapa de cuero, como los que se han presentado, esos no van a ser una alternativa al libro, ya que por precio, robustez y durabilidad no constituyen una competencia real"*. Pero no todo el mundo acepta la idea de un libro recargable de aspecto similar a un ordenador, *"Darle forma de libro a un ordenador no tiene futuro"*, asegura convencido, probablemente también por ser parte implicada, Juan DE ISASA, presidente del Gremio de Editores y prosigue: *"A los que predicen el fin del papel les pasa como a los que predicen el fin del mundo, que cada año*

³⁰ Declaraciones recogidas en el artículo "¿Un mundo sin libros?", en la revista *Qué Leer*, año 3, número 30, febrero 1999, pág. 66-69.

tienen que ir atrasando la fecha". Por su parte Albert VICENS, director de la editorial Vicens Vives, argumenta: *"Mientras todos estos elementos tecnológicos sean grandes y ortopédicos no sustituirán al papel. El papel es más cómodo porque es una materia inerte y la luz viene de fuera adentro, al contrario de lo que ocurre con la pantalla"*, y argumenta: *"En la editorial introdujimos métodos electrónicos de edición en 1986; desde entonces nuestro gasto en papel –folios– no ha disminuido sino que ha aumentado porque los editores tienen tendencia a imprimirse los textos por comodidad"*. Otra cuestión que siembra las dudas es el diferente grado de aceptación que estos libros electrónicos puedan tener sobre la sociedad y si agrandarán las diferencias entre los ricos y los pobres en información. En nuestro país son varios los proyectos en esta línea aunque, por ahora, quien parece estar a la cabeza es el grupo Bertelsmann, que en España tendría grandes expectativas de negocio gracias a un sello como Círculo de Lectores. Este grupo alemán que en Estados Unidos ya se ha aliado con Barnes and Noble, tiene previsto abrir en Europa una cadena denominada Books On Line con ramificaciones en Alemania, España, Italia, Holanda y Francia. En el caso español se ha sumado a esta iniciativa el grupo Planeta y tienen previsto iniciar, hacia octubre o noviembre de 1999, su proyecto conjunto de librería en Internet junto a Bertelsmann.

El sentir generalizado en el sector editorial es que el nuevo sistema de ventas es inevitable y que los libreros deberán utilizar Internet como una prolongación de su establecimiento. Dentro de este sentir generalizado surgen, no obstante, algunas voces que cuestionan la viabilidad del sistema, Albert VICENS considera: *"Está por ver si la rentabilidad final de la operación es buena, porque el problema es que a través de Internet el usuario hace una búsqueda electrónica pero luego hay que enviarle físicamente el libro, lo que implica una organización y unos sobrecostes"*; por ello considera

que no resultará rentable vender al mismo precio en la red que en las librerías, aún con descuento. Además, agrega, tras la experiencia de haber visitado Amazon: *“Desde que compras un libro hasta que lo recibes pasan quince días o más, un plazo excesivo, por tanto, el éxito dependerá mucho de que los volúmenes lleguen rápidamente al cliente”*.

Con todo, ¿podemos imaginarnos un mundo futuro sin libros de papel, como vaticina Nicholas NEGROPONTE?. Para Carlos SANJOSÉ, (Anaya): *“Ese futuro no llegará muy rápido y no creo que los electrones maten a las moléculas”*. En opinión de Joan TARRIDA (Plaza & Janes): *“En el futuro que a nosotros nos toca participar, es seguro que el libro no desaparecerá”*. Por su parte, Juan CRUZ (Alfaguara) resulta más taxativo: *“Sí, puedo imaginarme un futuro sin libros de papel pero no sin libros. La escritura ha pasado por diversos soportes y formatos a lo largo de la historia. Y el libro siempre ha salido ganando”*. El escritor Jorge Semprún, es de la opinión de que la evolución del libro electrónico no pone en peligro al soporte tradicional de lectura, sino que abre otras expectativas más relacionadas con la documnetación, y dice: *“La lectura de libros tradicionales es el placer añadido de lo estético. No va a cambiar. Un libro siempre será algo que manejar, con un olor y una forma”*³¹.

3.1. CÓMO FUNCIONA EL LIBRO ELECTRÓNICO

Los tres modelos pioneros de libro electrónico intentan imitar el aspecto exterior de un libro de bolsillo, pero en realidad su lectura se realiza sobre una pantalla de ordenador vertical. Esta tiene medidas reducidas y legibilidad mejorada con el fin de adaptarse a diferentes condiciones de luz. dos de estos modelos, el

³¹ Declaraciones aparecidas en DIARIO DE AVISOS, 21 de julio de 2000.

Rocket E-Book y el SoftBook, utilizan una única pantalla, mientras que el EveryBook utiliza dos, como si fuera un libro abierto. El peso varía entre los 567 gramos y 1,6 kilos.

Por dentro, el funcionamiento es como el de una agenda electrónica pero con la capacidad de un ordenador. Los e-books tienen alta capacidad de memoria, como mínimo, el equivalente a 4.000 páginas. Para pasar página se utiliza un botón lateral y vienen acompañados de un lápiz electrónico que permite subrayar o enlazar con otras páginas del libro. Una de las ventajas es la de poder cambiar el tipo de letra. Para cargarlo con el texto, es necesario conectarse a través de Internet, a alguna editorial o librería que venda libros digitalizados. El SoftBook se conecta directamente a un módem interno, mientras que el Rocket E-Book no puede y necesita que el usuario tenga un PC conectado a la red para “bajar” el contenido y luego transferirlo entre los dos aparatos. Como fuente de alimentación utilizan unas baterías similares a las empleadas por los ordenadores portátiles y que les confiere una autonomía de unas diecisiete horas.

4. EL PAPEL ELECTRÓNICO

Quinientos años después del nacimiento de la imprenta llega el **papel electrónico**, basado en una revolucionaria tecnología denominada **tinta electrónica**. Se trata realmente una pantalla plana y flexible como una hoja de papel que puede suponer la antesala de los televisores y libros electrónicos del futuro. La tecnología empleada se basa en el uso de unas microbolitas polarizadas cuyo

color y orientación cambian en función del campo electrónico inducido al pasar a través de una malla de finos hilos impulsos eléctricos. En un futuro inmediato, los periódicos se recibirán por radio en cuadernos de papel electrónico. Llegarán las noticias de última hora a medida que se vayan produciendo. Además, las fotos estáticas de la prensa escrita dejarán paso a imágenes animadas. Las paredes de las casas vestidas con este papel electrónico permitirán cambiar la decoración en unos instantes³².

El 3 de mayo de este año, la compañía E-Ink de Cambridge, Massachusetts, sacó a la calle la primera aplicación comercial de su papel electrónico *Inmedia*, basado en lo que sus desarrolladores, Joe JACOBSON, J.D. ALBERT y Barret COMINSKY en el MIT Media Lab, han denominado “tinta digital. Poco después, la multinacional Xerox ha anunciado un acuerdo con 3M para fabricar y vender masivamente su versión de papel reutilizable, *Gyricon*³³.

El MIT dió a conocer al público su versión del papel digital, el *Inmedia*, en 1997, a través de la firma E-Ink. Dos años después, *Inmedia* es una realidad y se ha empezado a comercializar. El invento reúne, en un mismo soporte, la comodidad, delgadez, ligereza y flexibilidad del papel, combinadas con la capacidad dinámica de las pantallas electrónicas. Con respecto a los paneles electrónicos tradicionales la nueva tecnología resulta más barata, más fácil de leer con un excelente ángulo de visión y contraste y un bajo consumo de energía. El papel electrónico se ha empezado a usar en varias tiendas de Massachusetts para anunciar sus ofertas. En una lámina de tres milímetros de espesor, el texto de los anuncios cambia cada cierto tiempo. La respuesta está al otro lado

³² Más sobre este invento en sitio web: www.eink.com.

³³ Más información en http://www.eBookNet.com/news/990510/e-ink_displays.htm; y el artículo de Chema LAPUENTE, “El papel electrónico está apunto de llegar” en el diario El País...

de la ciudad: el responsable de las tiendas ha mandado el texto que debe aparecer en los paneles de papel electrónico desde un buscapersonas. Hoy, el papel disponible de E-Ink presenta caracteres de tamaño único (dos pulgadas y media) y precios que oscilan entre las 77.500 ptas. y las 775.000 ptas, dependiendo del tamaño, que puede alcanzar varios metros de lado. Habrá que esperar hasta el 2000 para ver las primeras hojas de papel electrónico a todo color y con tamaño variable.

Según Paul DRZAIC, director de tecnología en E-Ink, en el 2000 se empezará a usar *Inmedia* en las pantallas de las agendas, de los teléfonos móviles y en relojes de pulsera. Un año después llegarán libros electrónicos y periódicos que se pondrán al día apretando un botón³⁴.

Las pantallas e-ink tienen suficientes ventajas como para reemplazar en muy poco tiempo a las pantallas basadas en tecnología LCD de los e-books. Si bien la mayoría de los monitores LCD ofrecen una calidad de imagen más que aceptable gracias, entre otros aspectos, a un ratio de refresco de pantalla muy alto –entre 85 y 100 Hz o más– lo que confiere a las imágenes una gran estabilidad, sin parpadeos apreciables por el ojo humano; las pantallas e-ink ofrecen un ratio de refresco de cero Hz. Una vez que la información, texto o imagen, es transmitida y visualizada en la pantalla, ésta permanece “dormida” hasta que reciba nueva información. Esto ilustra una de las mayores ventajas del sistema e-ink: ahorro de energía, pues sólo la consume cuando se está recibiendo información, desconectándose el consumo mientras no se produzca cambios en la misma. También ofrece un excelente contraste, en virtud de que las microesferas en que se descompone el texto o las imágenes, sólo pueden mostrar su mitad blanca o su mitad negra o azul. De este modo el contraste máximo está

³⁴ Ibidem.

garantizado; sobre todo para el texto. Por contra su resolución aún es limitada, al igual que el poder cotemplar imágenes a todo color, pero la empresa desarrolladora tiene previsto solventar todas estas limitaciones en el plazo de tres o cuatro años.

Aplicaciones tan revolucionarias como estas, motivaron a los ingenieros de Xerox para desarrollar *Gyricon*. Un invento que lleva fraguándose desde 1978 en PARC, el centro de investigación que Xerox tiene en Palo Alto (California). Sin embargo, en este laboratorio, el papel electrónico sólo se produjo en pequeñas cantidades. La colaboración de Xerox con 3M permitirá fabricar y vender el Gyricon a gran escala. Según Bob SPRAGUE, gerente del laboratorio de hardware de PARC, *"el papel electrónico borrará la línea entre el mundo digital y el del papel"* ³⁵.

La razón es que el Gyricon admite información digital, pero, esencialmente, se fabrica con pasta de papel. Con una delgada lámina de elastómero –del grosor de un cabello– que contiene miles de diminutas bolas mitad blancas y mitad negras. Una vez que estas esferas ocupan el lugar que se les asigna, la lámina se empapa en aceite de baja viscosidad.

El elastómero, entonces, reacciona hinchándose y forma cavidades diminutas para las bolas, que se rodean del aceite.

Con este método, se consigue que las esferas estén preparadas para girar como respuesta a un campo electromagnético. Ante una variación del campo, algunos hemisferios negros se giran, quedando a la vista, mientras que otros no giran y presentan su lado blanco. La suma de pequeños puntos blancos y negros forman una imagen que volverá a desaparecer cuando se aplique otra variación del campo electromagnético. Aunque a primera vista este proceso pueda

³⁵ Ibidem.

parecer complicado, la persona sólo tiene que escribir o dibujar en el papel con un lápiz especial. Al instante verá el resultado. Igual que se escribe, se borra.

Para que el papel nos muestre una imagen que llega desde un ordenador o desde Internet, basta transmitirla por cable o radio. Los investigadores de PARC han conseguido una resolución de 400 por 600 puntos por pulgada en el papel electrónico, similar calidad a la impresión láser. El ángulo de visión es muy ancho y se prevé hacerlo en color. Un cuaderno de mano puede durar seis meses con las mismas pilas alcalinas.

5. BIBLIOTECAS VIRTUALES

Como tradicionales archivos de libros, las bibliotecas ya están siendo arrastradas por el soporte óptico electrónico. Por ser espacios de concentración de la información, son muy propicias para el tratamiento electrónico-informático de sus fondos y para la utilización de las posibilidades de transmisión de información a distancia. Los entusiastas de las redes de telecomunicación hablan por ello de la *"biblioteca virtual"*, es decir, de la biblioteca que no requiere del soporte impreso y donde las peticiones de información se efectúan electrónicamente.

Se dibuja así un escenario complejo en el que las bibliotecas contarán con una doble disposición de fondos de información: la procedentes de los fondos propios, depositados físicamente en soporte papel o electrónico, y la procedente de archivos externos accesibles a través de las redes de telecomunicación. Además,

completando la simbiosis de los distintos productos y soportes, las bibliotecas tienden a introducir entre sus ofertas otros productos culturales, incluidos los multimedia.

Por todo el mundo, las bibliotecas han emprendido la titánica tarea de la creación de copias digitales de los libros, imágenes y grabaciones en que se preserva el legado intelectual de la humanidad. Pero todavía son muchos los obstáculos técnicos, económicos y legales que hacen dificultosa esta tarea. Para las bibliotecas, la digitalización ofrece actualmente numerosas ventajas. Ante todo, les ayuda a preservar y conservar volúmenes extremadamente valiosos, raros o frágiles, sin necesidad de manejar los originales ni prohibir el acceso a quienes desean estudiarlos. Otra ventaja es la comodidad funcional. Una vez convertidos los libros a documentos digitales, los solicitantes pueden recibirlos en segundos, puede ser leído simultáneamente por varias personas, incluso podría consultarse vía Internet por quienes no pueden desplazarse en persona a la biblioteca. En cuanto al problema del espacio físico, las copias electrónicas ocupan espacios milimétricos de disco óptico en lugar de largas estanterías. Estas ventajas pueden resumirse en tres:

- *El acceso a los libros electrónicos no sufre de las restricciones de sus correspondientes físicos. Como pueden existir tantas copias de los documentos como sea preciso, los libros siempre están disponibles. La biblioteca electrónica tiene un espacio infinito y no hay límites en el número de libros que puede contener.*
- *Los libros electrónicos no son objetos aislados, por lo que se pueden definir enlaces entre ellos.*
- *El acceso a los libros electrónicos es más rápido y flexible que los tradicionales, y se pueden, además, interconectar distintas bibliotecas de forma transparente para el usuario.*

Pero por desgracia, no es posible, por el momento, disfrutar a la vez de todas estas prestaciones. Cada una de las diversas opciones técnicas al alcance de las bibliotecas supone sacrificar en parte alguna de sus ventajas: la preservación, la facilidad de uso o el coste. Por ejemplo, el procedimiento más económico de digitalización es la exploración óptica de las páginas para convertirlas en imágenes. Este procedimiento capta el aspecto de las páginas del libro y de las notas manuscritas al margen. Los elementos no textuales –carteles, grabados, mapas, etc...– aunque se hallen repletos de detalles, pueden convertirse en imágenes de alta resolución, aunque supone generar archivos desmesuradamente voluminosos poco manejables para la mayoría de los ordenadores. Es de suponer que este obstáculo acabará por desaparecer gracias a la aparición de procesadores más potentes y a nuevos formatos de imagen susceptibles de presentación a bajas resoluciones cuando así se desee. El principal inconveniente del barrido es que sólo produce imágenes digitales, las cuales, como las páginas impresas de los libros, son adecuadas exclusivamente para ser vistas o leídas.

Para muchas finalidades, el texto electrónico –el que podemos manipular e indizar mediante procesadores de texto– resultaría mucho más adecuado que las imágenes escaneadas. La forma menos onerosa de convertir material impreso en texto electrónico es utilizar programas de reconocimiento de caracteres (OCR). Estos programas, que utilizan técnicas de concordancia de formas para ir extrayendo una por una las letras de las imágenes exploradas, han ido adquiriendo cada vez mayor exactitud a la vez que reduciendo su coste. Los programas profesionales pueden acertar el 99% de los caracteres, pero ese 1% restante puede suponer unas docena de erratas por página; más de tres mil quinientas en un libro de 300 páginas, sin duda, una cifra excesivamente alta. Como ventaja a considerar, los libros

convertidos a archivos de texto ocupan muy poco espacio en disco en comparación con los archivos de imágenes.

La fórmula más lenta de trasladar un libro al ordenador consiste en copiarlo en él, mecanografiándolo. Es también el método más costoso, pero en el caso de textos formateados con estilos, con diferentes fuentes tipográficas, es la única forma fiable de convertir el texto.

En la actualidad, casi todo el material nuevo adquirido por las bibliotecas tiene su origen en sistemas informáticos. Las bibliotecas tienen la capacidad de disponer bajo licencia de grandes cantidades de títulos en CD-ROM, o en alguna otra forma legible por medios ópticos o electrónicos, evitando así de raíz la necesidad de conversión de formatos.

Los vacíos jurídicos sobre los derechos de autor y de publicación de las obras en formato digital, plantean asimismo problemas espinosos. Recientemente, la multinacional IBM, que preparó un CD-ROM para conmemorar el quinto centenario del viaje de Colón, tuvo que pagar un millón de dólares en permisos por derechos³⁶. Hasta el momento, para evitar estas complicaciones legales y administrativas, casi todas las bibliotecas se están limitando a convertir materiales anteriores al año 1920, y por ello, libres de derechos. Esta situación puede dar lugar a que en los próximos años los visitantes de una biblioteca puedan encontrarse con que todo el material está en soporte digital, excepto los libros publicados posteriormente a 1920.

Pero en cuanto estos obstáculos hayan sido superados, se hayan digitalizado millones de libros e imágenes, ¿podrán las nuevas generaciones consultarlos e imprimirlos? El problema no

³⁶ Michael LESK: "Bibliotecas Digitales" en *Investigación y Ciencia*, edición española de *Scientific American*, mayo, 1997, pág. 52.

estará en la durabilidad de los dispositivos físicos, sino en el envejecimiento tecnológico. Cada pocos años, los bibliotecarios se ven obligados a migrar sus documentos y colecciones a formatos nuevos y a nuevos equipos. El copiado de archivos de uno a otro sistema no debería plantear problemas serios, pues los bits son bits, como afirma NEGROPONTE³⁷. Pero los formatos de programación son muchos y mudables, por lo que rápidamente quedan desfasados. Sucede, además, que ciertos formatos no pueden traducirse en otros sin pérdida de información, por lo que resulta vital el establecimiento de formatos universales tanto para textos como para imágenes.

6. A MODO DE REFLEXIÓN

El desarrollo espectacular que en los últimos años ha experimentado la informática y las telecomunicaciones ha propiciado profundos cambios en la forma en que la información sonora, gráfica, textual o numérica es recogida, almacenada, procesada y transmitida al usuario final. La incidencia de las nuevas tecnologías en el mundo de la edición es doble. Por una parte, proporciona nuevas herramientas que ayudan en el proceso de edición tradicional, en soporte papel, en todas sus fases, desde la corrección de originales corrección de estilo, maquetación y composición, etc..., hasta la comercialización y distribución del libro. Y por otra parte, ha facilitado nuevos medios o soportes que

³⁷ NEGROPONTE, Nicholas: *El Mundo digital*. Ed. Ediciones B, Barcelona, 1995, pág. 23 y ss.

lo que se conoce como *edición electrónica*. La aplicación de las nuevas tecnologías a los procesos de creación, producción y comercialización del libro han influido positivamente en la automatización, eficacia, rapidez, productividad y reducción de costes del sector editorial. Los nuevos medios no sólo evolucionan hacia nuevos soportes, también lo hacen hacia nuevos conceptos de transmisión de la información. Seguramente el libro impreso continúe siendo por mucho tiempo uno de los más efectivos y eficientes medios de comunicación de información, pero el sector editorial no puede perder de vista el desarrollo e impacto de los nuevos medios digitales.

Probablemente dentro de unas décadas las elucubraciones sobre el final del libro impreso sonarán tan anticuadas y anecdóticas como las predicciones tecnológicas del pasado más reciente que afirmaban que la fotografía acabaría con la pintura, las películas con el teatro y la televisión con el cine.

Aunque todavía habrá de pasar tiempo hasta que el libro electrónico alcance su madurez, parecen estar claramente definidas dos hipótesis acerca de las relaciones entre los diferentes soportes de comunicación. La primera es que en el reino multimedia el audiovisual dominará o sustituirá a la palabra escrita y la segunda es que el soporte óptico-electrónico acabará con los demás soportes, incluido el papel. Nos encontramos, pues, ante lo que Bernard STIEGLER³⁸ ha acuñado como “textualidad dinámica”, que liberándose de la camisa de fuerza del libro impreso está transformando no sólo la relación individual con el texto, sino también el modelo tradicional de producir y transmitir cultura y conocimiento.

³⁸ Citado por Patrick BAZIN, en “Hacia la metalectura” en *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?*, pág.168.

STIEGLER, Bernard: “Machines à écrire et machines à penser”, en *Genesis*, 5, 1994.

Sin embargo, con relación a la primera hipótesis, las investigaciones en materia de comunicación y lingüística vienen a demostrar cómo cada lenguaje ofrece al ser humano distintas oportunidades, ventajas e inconvenientes de uso que se traducen también en una diversidad de formas de pensamiento, de conocimiento y de creación de inteligencia. Así, no puede hablarse de “sustitución” de la comunicación escrita por la audiovisual, sino mejor, de transformaciones mutuas.

Por consiguiente, las predicciones sobre el predominio de unos sistemas de comunicación sobre otros en el futuro, deberían venir determinados más sobre su encaje en el previsible marco social, cultural y económico que sobre comparaciones de corte tecnológico (capacidad de archivo de información, velocidad y coste de acceso, calidad de reproducción, etc.)³⁹. Con demasiada frecuencia llegamos a considerar que las nuevas y complejas tecnologías acabarán con sus simples antecesores. Así, por ejemplo, en 1938, el *New York Times* afirmaba que la complicada máquina de escribir acabaría con el sencillo lápiz. Como la historia se ha encargado de demostrar, a pesar de los avances tecnológicos los instrumentos más sencillos pueden sobrevivir por la fuerza de su profunda utilidad social. Si consideramos la tecnología no como un algo aislado, sino dentro de su contexto histórico y socio-material, descubrimos que lo tecnológico y lo cultural están íntimamente interconectados. Si consideramos el libro desde esta óptica, nos daremos cuenta que, a pesar de su aparente simplicidad, tiene aún mucho que decirnos y durante mucho

³⁹ En este sentido sorprende que la mayor preponderancia que hoy tiene la televisión frente al libro en cuanto al tiempo dedicado e influencia directa sobre la población no se corresponda con sus cifras globales de negocio. Así, frente a los ingresos de unos 250.000 millones de pesetas que obtuvieron en 1994 los distintos canales de televisión en concepto de publicidad y abono, las ventas de libros ascendieron en España a 369.000 millones durante ese mismo año. SANZ ALDUÁN, Alfonso, en “El libro ante la ¿irresistible? ascensión multimedia”, *Multimedia 1996/Tendencias. Informes anuales de Fundesco*. Ed. Fundesco, Madrid, 1996.

tiempo más seguirá siendo una herramienta útil y práctica. *“La cubierta, la página, el lomo roto, la forma en serie, el texto inmutable, el peso revelador, los distintos formatos, un tamaño manejable, ofrecen su profundamente enraizada y resistente combinación de progreso social y tecnológico y siguen proporcionando una materia significativa sin igual”*⁴⁰.

Con respecto a la segunda hipótesis, la desaparición del papel en favor del soporte electrónico, se apoya, una vez más, en comparaciones técnicas y ajenas a un marco más general. Es plausible la sustitución del soporte químico cinematográfico por el soporte electrónico en el archivo de imágenes, y de hecho ya es aplastante el peso de la grabación electrónica en el sector audiovisual; como también es cierto que el papel reemplazó a otros soportes de escritura. Dicha hipótesis se apoya, fundamentalmente, en dos factores técnicos en favor del soporte electrónico: la capacidad de archivar enormes cantidades de información y la posibilidad de actualización fácil y rápida de la misma. Los discos ópticos tienen la virtud de hacer que el coste de almacenamiento sea mínimo, y también, debido a su tamaño, robustez, fiabilidad y peso, que su manejo y transporte sea relativamente fácil. Por ejemplo, la cantidad de caracteres que puede contener un CD-ROM actual se corresponde con más de 200.000 páginas de libro, pero los nuevos CD-ROM de alta densidad pueden archivar, al menos, cinco veces esta cantidad, esto sería más de un millón de páginas⁴¹. Sin embargo, estas deslumbrantes cifras del soporte electrónico permiten atisbar paradójicamente cuáles son las fortalezas del libro sobre papel frente al multimedia, cuál es el dominio propio de un medio de comunicación que se

⁴⁰ Paul DUGUID, “Cuestiones materiales: el pasado y la futurología del libro”, en *El futuro del libro*, op. cit., pág. 69.

⁴¹ Un lector medio constante, que leyera un libro de 300 páginas cada semana, tendría en un solo CD-ROM de alta densidad suficiente lectura para toda su vida.

caracteriza por ofrecer en términos relativos una pequeña cantidad de información que, además resulta ser permanente, no actualizable. En esta vorágine de la caducidad de la información hay quienes se preguntan incluso si va a quedar información permanente, pero baste recordar que frente al libro la prensa es información efímera y que ambos medios se han desarrollado en paralelo durante varios siglos. Por otro lado, cegados por las ingentes cantidades de información, se puede caer en el error de considerar la cantidad ligada a la calidad o a la utilidad, como ocurre el caudal de información que circula por Internet.

Superados ciertos umbrales de disponibilidad de información, la construcción del conocimiento y de la inteligencia humanas se realizan a partir de la calidad y adecuación, y no tanto de la cantidad o actualización, de la información. Como apunta Lars QVORTRUP, la información sólo se convierte en información cuando lo es “para alguien”, es decir, cuando se convierte en construcción mental.

En un hipotético balance de las ventajas e inconvenientes de cada uno de los soportes, al menos de momento, el libro aún ofrece claros indicios de fortaleza indiscutible tanto en su utilización como en su producción. Así, la defunción anunciada de la “galaxia Gutenberg”, tampoco parece aproximarse de la mano del libro electrónico. Aún habrán de pasar bastantes años hasta que el libro electrónico desarrolle suficientemente todo su potencial, sin menoscabo para el libro impreso que habrá de buscar en sus propias cualidades y atributos su permanencia.

¿Cuáles son, en definitiva, las cualidades más importantes que ofrecen las nuevas tecnologías digitales frente al libro impreso? Sin duda, la más sobresaliente es que mientras las formas previas de impresión implican marcas físicas sobre una superficie igualmente física, con las nuevas tecnologías digitales el texto y las imágenes

adoptan la forma de una serie de códigos. La textualidad es por tanto virtual, adaptable, abierta y capaz de ser procesada e infinitamente duplicada. Frente a esta cualidad del libro digital, el libro impreso ofrece también sus puntos fuertes y que podemos sintetizar en:

Sensitivos. El libro en soporte papel aporta una serie de valores y cualidades físicas añadidas en virtud del empleo de distintos materiales, texturas, cualidades como el brillo/ mate, y sobre todo, una gran variedad de formatos.

Autonomía. El libro convencional, por su independencia de equipos de lectura intermedios, muestra un perfil de utilización inigualable.

Versatilidad. Tanto en las circunstancias de uso (tiempo, lugar), como en los modos de utilización (inmediatez, selección, velocidad, vuelta atrás, hojear).

Coste. Para ciertos segmentos de la edición, el soporte papel seguirá teniendo, en el horizonte temporal de esta década, unos costes netamente inferiores a los de la producción electrónica.

Universalidad. Las tres puntos de fortaleza señalados más arriba se reúnen para constituir este punto cuarto, gracias al cual el libro impreso puede estar presente en la vida cotidiana de clases sociales, regiones y países del planeta en los que el libro electrónico no tiene cabida, ni si quiera en el horizonte de la próxima generación.

A partir de esos rasgos y cruzándolos con los que ofrece el soporte electrónico (capacidad de archivo y de actualización), se puede deducir en que segmentos de la edición de libros bajo esta tecnología puede tener una mayor incidencia y capacidad de sustitución del soporte papel. En definitiva, el futuro del libro no se

tambalearía tanto debido a su “pequeñez” como soporte de raudales informativos o por su rigidez para incorporar cambios, sino como reflejo de la configuración de un marco social, cultural y económico que prime la cantidad y la novedad frente a la calidad y la permanencia, que potencie más la repetición que la construcción de conocimientos y que premie más la acumulación de información que la reflexión sobre la misma.

“Los libros circularon durante muchos siglos antes de la invención de Gutenberg y en los próximos siglos ciertamente encontrarán nuevas formas de sobrevivir” (CALVINO)

“Yo a veces digo que sobre la página de un libro uno puede dejar caer una lágrima, pero es un poco más difícil que una lágrima caiga en el disco duro de un ordenador” (SARAMAGO)

TESIS DOCTORAL

la imagen corporativa de las editoriales canarias en el diseño del libro

(TOMO II)

Colecciones y Series (1980-1999)
Análisis Crítico y
Síntesis de Propuestas.

DOCTORANDO

Francisco Javier Torres Franquis



Departamento de Dibujo, Diseño y Estética
Universidad de La Laguna

TESIS DOCTORAL

**la imagen corporativa
de las editoriales canarias
en el diseño del libro**

Colecciones y Series (1980-1999)
Análisis Crítico y
Síntesis de Propuestas.

(TOMO II)

DOCTORANDO

Ldo. Francisco Javier Torres Franquis

DIRECTOR

Catedrático D. Jaime Hernández Vera



Departamento de Dibujo, Diseño y Estética
Universidad de La Laguna, 2002

índice

(PARTE II)

CAPÍTULO I. ORÍGENES DE LA IMPRENTA EN CANARIAS

Introducción	281
1. LA LLEGADA DE LA IMPRENTA A CANARIAS	282
2. LA IMPRENTA EN SANTA CRUZ DE TENERIFE	286
3. LA IMPRENTA EN LAS PALMAS DE G.C.	289
4. LA IMPRENTA EN LA PALMA	290
5. LA IMPRENTA EN OTRAS LOCALIDADES	292
6. LITOGRAFÍA ROMERO. UN CASO ESPECIAL	292
7. LAS PRIMERAS EDITORIALES	296
8. EL DISEÑO EDITORIAL POR LOS ARTISTAS	297

CAPÍTULO II. LAS EDITORIALES CANARIAS

Introducción	307
1. SOBRE LOS TÉRMINOS EDITORIAL, EDITOR Y EDICIÓN	307
2. TIPOS DE EDITORIALES	311
2.1. LAS EDITORIALES PRIVADAS	311
2.2. LAS EDITORIALES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES	313
2.3. LA EDICIÓN DE AUTOR	316

3. EL SECTOR EDITORIAL CANARIO EN CIFRAS	318
4. EL PANORAMA EDITORIAL MÁS RECIENTE	324
4.1. EL DISEÑO DE LA IDENTIDAD CORPORATIVA EDITORIAL	327
4.2. EDITORIALES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES	330
4.2.1. Gobierno de Canarias	330
4.2.2. Cabildos	334
4.2.3. Ayuntamientos	339
4.2.4. Servicios de Publicaciones de las Universidades	340
4.2.5. Cajas de Ahorros	342
4.2.6. Otras instituciones y Fundaciones	344
4.3. EDITORIALES PRIVADAS	347
4.3.1. Centro de la Cultura Popular Canaria	347
4.3.2. Editorial Benchomo	349
4.3.3. Francisco Lemus Editor	349
4.3.4. Tauro Producciones	351
4.3.5. Ediciones Julio Castro	352
4.3.6. Búho Ediciones	353
4.3.7. Ediciones La Palma	353
4.3.8. La Calle de la Costa	354
4.3.9. Baile del Sol	355
4.3.10. Ediciones Turquesa	355
4.3.11. Editorial Heca	357
4.3.12. Otras Editoriales	357
4.4. EDICIÓN DE AUTOR	358
4.4.1. Çifr	358
4.4.2. Ediciones Siempre viva	359
4.4.3. Pedro Hernández Hdez.	359

4.4.4. <i>Gustavo Socorro</i>	360
4.4.5. <i>Carlos Cardoso</i>	360

CAPÍTULO III. EL DISEÑO CORPORATIVO EDITORIAL

Introducción	362
1. EL LIBRO COMO PRODUCTO	363
2. EL DISEÑO CORPORATIVO EDITORIAL	368
3. ELABORACIÓN DEL PROGRAMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA EDITORIAL: APROXIMACIÓN A UN MODELO	379
4. COLECCIONES Y SERIES. SU INCIDENCIA EN LA IMAGEN CORPORATIVA EDITORIAL	390

CAPÍTULO IV. LA EDICIÓN EN CANARIAS. COLECCIONES Y SERIES

1. LAS COLECCIONES Y SERIES	397
1.1. <i>CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS EDITORIALES</i>	398
1.1.1. Atendiendo al número de títulos publicados y al volumen de las tiradas (ediciones).	399
1.1.2. Atendiendo a la importancia social de la institución	400
1.1.3. Atendiendo a la importancia empresarial de la editorial y su nivel de implantación	401
1.1.4. Atendiendo a criterios de diseño y calidad editorial	402
2. GOBIERNO DE CANARIAS	403
2.1. <i>BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA</i>	405
2.2. <i>COLECCIÓN AGUSTÍN ESPINOSA</i>	406
2.3. <i>COLECCIÓN CLAVIJO Y FAJARDO</i>	408
2.4. <i>COLECCIÓN POESÍA</i>	409

2.5. COLECCIÓN NUEVAS ESCRITURAS CANARIAS	410
2.6. COLECCIÓN ÁNGEL GUIMERA	412
2.7. BIBLIOTECA INFANTIL CANARIA	414
2.8. COLECCIÓN LA MEMORIA	416
2.9. TEXTOS UNIVERSITARIOS	417
2.10. COLECCIÓN DOCUMENTOS DE ARTE CANARIO	418
2.11. COLECCIÓN MAESTROS DEL SIGLO XX	420
2.12. BIBLIOTECA DE ARTISTAS CANARIOS	421
2.13. COLECCIÓN ESTUDIOS PREHISPÁNICOS	423
2.14. COLECCIÓN LA DIÁSPORA	425
2.15. COLECCIÓN LA ERA DE GACETA DE ARTE	427
3. CABILDO DE GRAN CANARIA	440
3.1. ARTE	440
3.2. CIENCIA	443
3.3. ETNOGRAFÍA Y FOLCLORE	444
3.4. GEOGRAFÍA	445
3.5. LENGUA Y LITERATURA	447
3.6. TEATRO	449
3.7. COLECCIÓN VIAJES	450
3.8. BIBLIOTECA GALDOSIANA	451
3.9. COLECCIÓN GUAGUA	453
3.10. ÍNSULAS DE LA FORTUNA	455
3.11. COLECCIÓN ALISIOS	457
4. CABILDO DE TENERIFE	466
4.1. ENCICLOPEDIA CANARIA	466
4.2. POESÍA	468

4.3. <i>TEATRO</i>	470
4.4. <i>HOMENAJE</i>	473
4.5. <i>LINGÜÍSTICA Y LITERATURA</i>	476
4.6. <i>NARRATIVA</i>	478
4.7. <i>COLECCIÓN MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO</i>	479
4.8. <i>COLECCIÓN MUSEO ETNOGRÁFICO</i>	480
4.9. <i>CUADERNOS DE ETNOGRAFÍA</i>	481
4.10. <i>ARTE E HISTORIA</i>	483
4.11. <i>BIBLIOTECA DE ARTE CANARIO</i>	486
4.12. <i>GEOGRAFÍA E HISTORIA</i>	487
4.13. <i>OTROS</i>	489
5. <i>CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS</i>	499
5.1. <i>CUENTOS INFANTILES</i>	500
5.2. <i>ENSAYO</i>	502
5.3. <i>PERIODISMO</i>	505
5.4. <i>CUENTO</i>	506
5.5. <i>NOVELA</i>	508
5.6. <i>POESÍA</i>	510
5.7. <i>TEATRO Y NARRATIVA</i>	512
5.8. <i>INVESTIGACIÓN</i>	514
5.9. <i>ARTE</i>	518
6. <i>CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA</i>	528
6.1. <i>LA QUINTA COLUMNA</i>	529
6.2. <i>ESTRELLAS DE LA FÍSICA</i>	530
6.3. <i>LA BIBLIOTECA CANARIA</i>	532

6.4. TEMAS CANARIOS	534
6.5. NARRATIVA	536
6.6. POESÍA	538
6.7. BIOGRAFÍAS	540
6.8. COPLAS	541
6.9. CERTÁMENES	542
6.10. IDENTIDAD CANARIA	544
6.11. TALLER DE HISTORIA	546
6.12. NUEVA PALABRA	548
7. BENCHOMO	558
7.1. COLECCIÓN TAMUSNI	559
7.2. COLECCIÓN TASUFRA	560
7.3. COLECCIÓN TARO	562
7.4. COLECCIÓN TAGORA	563
7.5. COLECCIÓN TAGORÍN	565
7.6. COLECCIÓN TAYRI Y AIRAM	567
7.7. BIBLIOTECA DE OBRAS CANARIAS	569
7.8. COLECCIÓN CANARIAS IMÁGENES DEL PASADO	571
7.9. COLECCIÓN CRÓNICAS APÁTRIDAS	573
7.10. COLECCIÓN CANARIOS DE ORO	575
8. EDICIONES LA PALMA	583
8.1. PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA	583
8.2. COLECCIÓN EDICIONES LA PALMA	585
8.3. COLECCIÓN NARRATIVA	586
8.4. COLECCIÓN TIERRA DEL POETA	588
8.5. COLECCIÓN MINISTERIO DEL AIRE	590

8.6. COLECCIÓN RETORNO	592
8.7. LA CAJA LITERARIA	594
9. BAILE DEL SOL	601
9.1. SITIO DE FUEGO	601
9.2. COLECCIÓN ALTERNATIVA	604
9.3. GUIRRE POSADO	605
9.4. EL MENTIDERO	607
9.5. VACAGUARÉ	610
9.6. SOLAJERO	611
9.7. DESLENGUADO	613
9.8. NARRATIVA	615
9.9. POESÍA	617

CAPÍTULO V. IMAGEN CORPORATIVA EDITORIAL. PROPUESTAS DE MODELOS.

A) ESTUDIO Y PROPUESTA DE APLICACIÓN EN EL SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Introducción	626
1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO	628
1.1. PRIMERA FASE	628
1.1.1. Información y documentación	628
1.1.2. Análisis del trabajo de campo	628
1.1.3. Formalización y normalización de los signos de identidad ...	629
1.1.4. Plan de implantación	629
1.2. SEGUNDA FASE	629

1.2.1. Información y documentación	630
1.2.2. Desarrollo	630
1.2.3. Formalización y normalización de los signos de identidad ...	630
1.2.4. Sistema de Identidad Visual del Servicio de Publicaciones aplicado al libro como producto	631
1.2.5. Sistema de identificación visual de Colecciones y Series	631
1.3. TERCERA FASE	632
1.4. OBJETIVOS	632
2. PRIMERA FASE DEL PROYECTO: FORMALIZACIÓN Y NORMALIZACIÓN DE LOS SIGNOS DE IDENTIDAD	633
2.1. LA DIMENSIÓN CORPORATIVA DE LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS	633
2.1.1. Referencias heráldicas	634
2.1.2. Referencias emblemáticas	634
2.1.3. Referencias actuales	634
2.1.4. Referencias heráldicas con tratamiento moderno	634
2.2. LA DIMENSIÓN CORPORATIVA DE LA ULL	637
2.3. LA NUEVA IMAGEN DEL SERVICIO DE PUBLICACIONES	640
2.3.1. El logotipo	640
2.3.2. El sistema corporativo y sus elementos	641
2.3.3. Componentes del Sistema	645
3. SEGUNDA FASE DEL PROYECTO. SISTEMA DE IDENTIFICACIÓN VISUAL DE LAS PUBLICACIONES: COLECCIONES Y SERIES	650
3.1. EL DISEÑO DE LAS PUBLICACIONES EN LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS. TRABAJO DE CAMPO	651
3.1.1. Universidades peninsulares	651

3.1.2. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria	652
3.1.3. Universidad de La Laguna	657
3.2. LA NUEVA IMAGEN EDITORIAL. COLECCIONES Y SERIES	664
3.2.1. Antecedentes	664
3.2.2. Ideas preliminares. Las cubiertas	665
3.2.3. Estructura general de las publicaciones. La tripa	668
3.2.4. Los signos gráficos, el color y la tipografía	685
3.2.5. Criterios en la elección de materiales y la encuadernación ...	687
3.2.6. Fichas resumen datos técnicos de las colecciones y series ..	695

**B) IDENTIFICACIÓN VISUAL DE LOS LIBROS DE PRIMARIA, SECUNDARIA
Y BACHILLERATO DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS, S.A.**

Introducción	705
1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO	708
1.1. METODOLOGÍA	708
1.2. OBJETIVOS	709
1.3. PLAN DE TRABAJO. FASES:	710
1.3.1. Primera Fase	710
1.3.2. Segunda Fase	711
1.3.3. Tercera Fase	711
1.3.4. Cuarta Fase	712
2. PRIMERA FASE DEL PROYECTO: EL SISTEMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS, S.A.	712
2.1. BÚSQUEDA Y ANÁLISIS DE ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS	713
2.1.1. Trabajo de Documentación. La imagen de otras editoriales ..	713
2.2. LA IDENTIDAD VISUAL DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS	714

2.2.1. <i>El Logotipo</i>	714
2.2.2. <i>El Sistema corporativo y sus elementos</i>	718
2.2.3. <i>Componentes del sistema</i>	719
3. SEGUNDA FASE DEL PROYECTO: LAS LÍNEAS DE IDENTIDAD / LA E.S.O.	725
3.1. <i>EL SISTEMA EDUCATIVO EN CANARIAS</i>	726
3.2. <i>LÍNEAS MAESTRAS DE IDENTIDAD</i>	727
3.2.1. <i>Referencias a la Cultura Canaria</i>	728
3.3. <i>ANÁLISIS DEL TRABAJO DE CAMPO</i>	730
3.3.1. <i>Elementos visuales y técnicos sometidos a análisis</i>	731
3.3.2. <i>Conclusiones generales de la fase de Documentación</i>	732
3.4. <i>EL PROCESO DE DISEÑO</i>	733
3.5. <i>CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS GENERALES</i>	733
3.5.1. <i>Cubierta</i>	733
3.5.2. <i>Tripa</i>	734
3.6. <i>CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO GRÁFICO</i>	734
3.6.1. <i>Los Formatos</i>	735
3.6.2. <i>La Tipografía</i>	735
3.6.3. <i>Los Colores</i>	736
3.6.4. <i>Las Imágenes</i>	737
3.6.5. <i>La Retícula</i>	738
3.7. <i>LA E.S.O. REQUERIMIENTOS GENERALES</i>	738
3.7.1. <i>Planteamiento del trabajo</i>	738
3.7.2. <i>Formatos</i>	739
3.7.3. <i>Papeles</i>	739
3.7.4. <i>Retícula</i>	740
3.7.5. <i>Tipografía</i>	740

3.7.6. Los pictogramas	740
3.8. LA E.S.O. REQUERIMIENTOS ESPECÍFICOS	741
3.8.1. Páginas de principio de unidad (doble página)	741
3.8.2. Páginas de epígrafes	744
3.8.3. Páginas especiales	744
3.9. EL DISEÑO DE LAS PÁGINAS INTERIORES	745
3.9.1. Ciencias de la Naturaleza (primer ciclo)	745
3.9.2. Iniciación a la Astronomía (segundo ciclo)	746
3.10. EL DISEÑO DE LAS CUBIERTAS	747
4. TERCERA FASE DEL PROYECTO: BACHILLERATO / PRIMARIA	758
4.1. EL BACHILLERATO	758
4.2. FASE DE DOCUMENTACIÓN	759
4.2.1. Akal Ediciones	759
4.2.2. Editorial Santillana	759
4.3. LAS PÁGINAS INTERIORES	760
4.3.1. Retícula	760
4.3.2. Tipografías	760
4.3.3. Páginas de Bloque Temático	761
4.3.4. Páginas de Inicio de Unidad	761
4.3.5. Elementos Identificativos	762
4.3.6. Colores	762
4.3.7. Páginas y secciones especiales	767
4.4. LAS CUBIERTAS	767
4.4.1. Elementos de las cubiertas	769
4.4.2. La tipografía	769
4.4.3. Colores	769

4.5. LA PRIMARIA	774
4.6. FASE DE DOCUMENTACIÓN	774
4.6.1. Editorial Edebé	775
4.6.2. Editorial Santillana	775
4.7. ASPECTOS GENERALES	775
4.8. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO	776
4.8.1. Elementos de identidad	776
4.8.2. Réticula	777
4.8.3. Tipografía	778
4.8.4. Colores	778
4.8.5. Imágenes	781
4.9. PRIMER CICLO	781
4.9.1. Páginas de principio de unidad	781
4.9.2. Páginas generales de la unidad	782
4.10. SEGUNDO CICLO	782
4.10.1. Páginas de inicio de unidad	782
4.10.2. Páginas generales de la unidad	782
4.11. TERCER CICLO	783
4.11.1. Páginas de inicio de unidad	783
4.11.2. Páginas generales de la unidad	783
4.12. LAS CUBIERTAS	787
4.12.1. Criterios generales	787
4.12.2. Primer ciclo	788
4.12.3. Segundo ciclo	788
4.12.4. Tercer ciclo	789

BIBLIOGRAFÍA

1. HISTORIA DEL LIBRO Y DEL DISEÑO	797
2. TEORÍA DEL DISEÑO GRÁFICO	806
3. DISEÑO GRÁFICO	810
4. TECNOLOGÍA Y ARTES GRÁFICAS	826
5. TEORÍA DE LA IMAGEN Y COMUNICACIÓN VISUAL	840
6. PUBLICACIONES PERIÓDICAS	849
7. DIRECCIONES WWW	852



(PARTE II)

Capítulo I



Orígenes de
la imprenta en Canarias



Introducción

A mediados del siglo XVIII, Canarias aún se encuentra anclada en modos de vida medievales y cuyo marco socioeconómico queda definido atendiendo a tres aspectos:

- a) Predominio de las actividades rurales en propiedades agrarias explotadas con miras a la exportación.
- b) Abundancia de peonaje agrícola e inexistencia de proletariado industrial.
- c) Ausencia de una clase media urbana en su más alto sentido sociológico.

Además de estos puntos, el rasgo más significativo de la sociedad canaria de estos años es el enorme porcentaje de analfabetismo, que durante el siglo XIX se situaba en el 90% de la población. Todavía en 1920, de los 240.000 habitantes que habían en Canarias, casi el 72% no sabían leer ni escribir. La tasa de escolarización canaria es igualmente baja, de los diez mil escasos alumnos que estudian en las escuelas primarias sólo 162 (un 3%) pasan a secundaria.

Otro factor a tener en cuenta es el aislamiento, propio de su condición geográfica, que Canarias ha padecido a lo largo de su historia.

1. LA LLEGADA DE LA IMPRENTA A CANARIAS

La llegada de la primera imprenta a Canarias, concretamente a Tenerife, acontecer vinculado con la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, se produce en 1751. Para entonces en la Península llevaban tres siglos imprimiendo y ya habían seis ciudades de la América hispana que contaban con talleres tipográficos. La imprenta apareció en Las Palmas, casi cincuenta años más tarde, en 1800. A pesar de disponer de imprentas, la mayoría de los autores canarios siguieron imprimiendo sus libros en la Península, seguramente obligados por la escasa calidad y los elevados precios que ofrecían los talleres locales. A este respecto el mismo Viera y Clavijo escribe en su obra *Aparato a la Biblioteca Canaria*: “... es vergonzoso que se diga que no vimos imprenta entre nosotros hasta hace ahora pocos años, y esta tan cara que es lo mismo que si no la hubiera”. Esta lamentable situación se mantuvo durante medio siglo más. Al igual que en la península, la administración pública y sobre todo la Iglesia fueron los principales clientes de las imprentas canarias (casi el 60% de las publicaciones que se realizaban eran de carácter religioso)¹. Hasta comienzos del siglo XIX, en el caso de Tenerife, y hasta mediados del XIX, en el caso de Gran Canaria, no podemos hablar de la consolidación definitiva de la imprenta en Canarias.

A pesar de su tardía implantación en relación a la península, resulta sorprendente la gran proliferación de publicaciones periódicas durante el siglo XIX, sobre todo periódicos y revistas,

¹ Cartas e instrucciones pastorales, decretos diversos d de los obispos, las tesis defendidas en el Seminario conciliar de Las Palmas, directorios del culto, vidas de Jesús, la Virgen o los santos, necrológicas y libros de rezo.

especialmente en las islas de Gran Canaria, Tenerife y La Palma². El notable desarrollo que el sector editorial canario experimentó durante este siglo se debió en gran medida a este tipo de publicaciones, que si bien eran muchas, quizá demasiadas para un mercado tan limitado, también es cierto que se caracterizaron por su corta vida editorial. Esta realidad colocaría a nuestra región, con setenta y dos imprentas, entre las diez primeras de España por el número de establecimientos tipográficos, que no por la calidad de sus impresiones; encontrándose los mismos repartidos geográficamente de la siguiente manera:

<i>Santa Cruz de Tenerife</i>	32
<i>Las Palmas de Gran Canaria</i>	19
<i>La Laguna</i>	9
<i>Santa Cruz de La Palma</i>	5
<i>Arrecife de Lanzarote</i>	2
<i>Puerto de La Cruz</i>	1
<i>La Orotava</i>	2
<i>Los Llanos de Aridane</i>	1
<i>Icod de Los Vinos</i>	1
TOTAL	72

El núcleo fundamental del sector de la impresión hasta comienzos del siglo XX lo constituyen, en Santa Cruz de Tenerife los talleres de Vicente Bonnet (desdoblado en dos talleres al frente de los cuales estuvieron dos de sus hijos, Vicente y Abelardo), La Isleña, fundada en 1839 y José Benítez desde 1863, con una

² El historiador Luis MAFFIOTE, recoge en *Los periódicos de las Islas Canarias. Apuntes para un catálogo*, Madrid, 1905, alrededor de 350 títulos de publicaciones. A mediados del siglo XIX Canarias era ya la quinta provincia española en el número de publicaciones periódicas, por detrás de Madrid, Barcelona, Cádiz y Sevilla; a partir de 1900 se coloca en cuarto lugar. Luis LEÓN BARRETO en *“El Time” y la prensa canaria en el siglo XIX*. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pág. 78.

producción que en su conjunto abarca más del 80% de todo el material impreso en Tenerife; mientras que en Las Palmas destaca el taller La Verdad de Isidro Miranda entre 1853-1895. Un segundo grupo en importancia, atendiendo a su presencia en el mercado, lo conforman en Santa Cruz de Tenerife, las imprentas de Pedro J. Díaz Romero (1751-1780), los hermanos Rioja (1820-1841), Fernando Montero (1829-1851), Salvador Vidal (1857-1870), Miguel Miranda (1854-1878), Sebastián Ramos (1873-1883), Litografía Romero, a partir de 1880 y por último los hermanos Álvarez (1884-1896). En Las Palmas dentro de este grupo estarían la imprenta de la Económica de amigos del País, la de Las Palmas (1840-1850), la de Mariano Collina (1850-1869), la de Victor Doreste (1867-1878), la de la viuda de Romero, desde 1876, la Atlántida desde 1877 y la Católica (1886-1900). Finalmente haremos mención de una serie de pequeños talleres que apenas subsistieron unos pocos años. En Santa Cruz de Tenerife, la Amistad o Teide (1840-1844), Pérez y Castro o de Los Patriotas (1856-1857), el Eco de Canarias (1872-1873), Salvador Mújica (1873), La Lealtad (1876-1877), F. Molowny (1896-1900) y García Cruz (1898). En Las Palmas hallamos las imprentas de Tomás Bautista Matos (1863-1866), Francisco Martín (1875-1882), J. Ortega (1852), M^a del Carmen González (1871), La Tribuna (1870), Antonio López Ramírez (1872-1876), la del Independiente (1878-1885), La Localidad (1881-1885), La Canaria (1892), P. Vargas (1897), España (1899), J. Martínez Franchy (1899), del Batallón (1899) y la de C. Ojeda (1900)³. La continuidad y estabilidad de estos establecimientos se cimentó fundamentalmente en el carácter familiar de los mismos; siendo este un común denominador de las principales talleres tipográficos canarios del siglo pasado.

³ LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: *La industria tipográfica en Canarias 1750-1900. Balance de la producción impresa*. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1994.

Durante el pasado siglo el grueso de los trabajos que se encargaron en Santa Cruz de Tenerife, esto es el 80 % del total, se concentró en tres imprentas, la de Bonnet, Isleña y Benítez. En Las Palmas no sucedió lo mismo donde la suma de los trabajos realizados por las tres imprentas más importantes, La Verdad, Collina y Doreste supuso un 54 % del total lo que apunta a una mayor diversificación de los encargos.

Respecto a la producción impresa global entre los años 1750 y 1900 ronda, según Santiago DE LUXÁN MELÉNDEZ⁴, los 2.223 productos⁵. Quedando clasificados del siguiente modo: libros (más de 50 páginas) 237 en Santa Cruz de Tenerife y 243 Las Palmas; folletos (entre 5 y 49 páginas) 574 en Santa Cruz de Tenerife y 415 en Las Palmas; hojas (entre 1 y 4 páginas) 218 en Santa Cruz de Tenerife y 519 en Las Palmas; quedando sin identificar 17 trabajos. Como se desprende de estos datos los impresión de libros ocupa un lugar poco destacado dentro del volumen total de los trabajos realizados por las imprentas canarias desde mediados del siglo XVIII a finales del XIX, apenas representan un 22,6% en Santa Cruz de Tenerife y un 20,6% en Las Palmas. De apenas editarse entre 1751-1833, en los últimos veinticinco años del siglo pasado se editan 109 libros en Santa Cruz de Tenerife y 118 en Las Palmas lo que supone el 30,8 % y el 27,8 % de la producción total respectivamente.

⁴ Op. cit., pág. 30 y ss.

⁵ Para VIZCAYA y HERNÁNDEZ SUÁREZ la cifra aumenta a 2.667.

2. LA IMPRENTA EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

El primer maestro impresor o prototipógrafo canario, como lo denominan algunos autores, fue Pedro José Pablo Díaz y Romero. Natural de Sevilla, venía imprimiendo en dicha ciudad desde 1732, llegando, en 1750, a Tenerife desde donde, no sin pocas dificultades, inicia el traslado desde Sevilla de todos los enseres necesarios para establecer su taller y librería en la capital de la isla. El mal carácter de su propietario, la pésima calidad de sus trabajos y lo desproporcionado de sus precios, fueron razones más que suficientes para que esta imprenta fracasara. A la muerte de Díaz y Romero, en 1781, la imprenta fue comprada por la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

La segunda imprenta que se estableció en Santa Cruz, lo haría casi medio siglo más tarde, en 1820. Se trata del taller de los hermanos Francisco y José Rioja, naturales de Cádiz. Los primeros impresos firmados por los Rioja están fechados en 1822; dos años después, el establecimiento cambia de nombre por el de *Imprenta de Santa Cruz de Tenerife*. Las diferencias entre los dos hermanos llevó a la disolución de la sociedad y a que cada uno de ellos estableciera su propia imprenta.

Algunos años después, en 1829, empieza a funcionar la imprenta de Fernando Montero y Ruiz, si bien, su producción que se extiende hasta 1855, resulta escasa y fundamentalmente religiosa.

Las dos imprentas más importantes de aquellas años, tanto por sus medios técnicos como por el volumen de su producción, fueron las de Vicente Bonet e Isem y la denominada *La Isleña*. La primera establecida en 1834, pasaría a ser llamada, a partir de 1839,

Imprenta Constitucional. La *Isleña*, propiedad de Pedro M. Ramírez, surgió para publicar el periódico *El Atlante*, en 1837, pasando a ser *Imprenta Isleña*, en 1839. En su época fue considerada la imprenta más importante de Canarias y ya, desde 1848 contó con la primera prensa litográfica del Archipiélago. De sus máquinas salieron muchos de los proyectos editoriales más relevantes de la cultura canaria del pasado siglo, entre otros, *Le Canarien*, de Bontier y Leverrier; la *Biblioteca Isleña*; la *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*, de Abreú Galindo; la *Descripción histórica y geográfica*, de Pedro Agustín del Castillo; *Viajes y Cartas*, de Viera y Clavijo; la segunda edición de la *Historia de Canarias*; etc.... A partir de 1857, pasó a ser propiedad de Juan N. Romero.

En 1863 José Benítez Gutiérrez establece en la calle San Francisco, esquina a la del Tigre, un taller de encuadernación que posteriormente fue ampliado a imprenta y librería. De su calidad como encuadernador habla el premio que le concedió la Sociedad Económica de Amigos del País de Santa Cruz de Tenerife por su trabajo en la colección *El amigo del país*⁶. Años más tarde la imprenta pasaría a ser regida por su hijo Anselmo, quien desde los diez años de edad ya trabajaba en el taller de su padre. Esta imprenta no se limitó a los trabajos comerciales sino que llegó a convertirse en un taller escuela. A la muerte de Anselmo Jacinto Benítez, en 1937, uno de sus dos hijos, Anselmo tomaría el relevo al frente del negocio familiar. Su otro hijo, Adalberto recibió formación artística como alumno de Teodomiro Robayna, y a él pertenecen algunas de las portadas de la revista *Castalia* (1917). En 1919 viaja a Cuba donde trabaja como retocador de placas, creyonista, pintor y fotógrafo, actividad esta última en la que

⁶ La importancia y categoría de esta imprenta la llevó a obtener el Diploma de Honor en una exposición regional de trabajos estereotípicos, una Carta de Mérito y una Medalla de Plata en 1892, además de ser Casa Corresponsal de la Sociedad Cosmopolita de Londres desde 1882.

destacó muy especialmente a su regreso a la isla, en 1926, estableciendo en la calle San José su *Arte Estudio Fotográfico*. Sus trabajos aparecen en algunos de los primeros libros con ilustraciones fotográficas que se editan en las islas, entre otros, *La Guía del forastero* de Santa Cruz de Tenerife con fotografías a color, algo muy poco frecuente por aquellos años; *Almanaque álbum de Tenerife*, 1936; o el tomo dedicado a Canarias de la *Enciclopedia Gráfica* (Editorial Cervantes, Barcelona, en 1930. Colaboró como reportero gráfico con numerosos periódicos y revistas tanto locales como nacionales; fue redactor gráfico de la revista *Hespérides* donde sobresalen sus fotomontajes; y participó activamente en la *Gaceta de Arte* de Eduardo Westerdahl, entre 1932 y 1936. La tradición artística de la familia Benítez la continuaron el hijo de Adalberto, Gilberto Benítez Martín y el hijo de éste, Gilberto Benítez Robredo⁷.

Otras imprentas establecidas en la capital durante el siglo pasado fueron *La Amistad*, *Imprenta Los Patriotas*, *Imprenta El Insular*. A finales de 1880, Ángel C. Romero funda la que hasta nuestro días es considerada la empresa de artes gráficas de mayor proyección del sector, *Litografía Romero*.

La Laguna, pese a no ser la cuna de la imprenta en Canarias fue la ciudad que tuvo la producción impresa más importante, fundamentalmente justificada por la presencia de La Real Sociedad Económica de Amigos de País y la Universidad de San Fernando. La primera imprenta lagunera fue la que estableciera en dicha ciudad la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, comprada a los herederos de Pedro José Pablo Díaz y Romero. Fue

⁷ Sobre Adalberto BENÍTEZ véase de M^a Ángeles JUSTE MORALES "El Archivo fotográfico Benítez". Entrega nº 47 de *Imágenes para el recuerdo*. Ed. Leoncio RODRÍGUEZ, Santa Cruz de Tenerife, 1997. Y de Carmelo VEGA "Adalberto Benítez: la mirada pública". Entrega nº 47 de *Memoria de una Época*. Ed. Leoncio RODRÍGUEZ, Santa Cruz de Tenerife, 1998.

José de Béthencourt y Castro quien hacia 1781 inicia las gestiones para adquirir una imprenta, al frente de la cual se alternan los impresores Miguel Ángel Bazzanti y Arighetti y Juan Díaz Machado. De aquellas prensas salieron los dos periódicos impresos más antiguos de Canarias, *El Semanario Misceláneo Enciclopédico Elementar*, de Amat de Tortosa y el *Correo de Tenerife*, de la Junta Suprema de Canarias. Bazzanti termina por adquirir en propiedad la imprenta y a su muerte, en 1815, es otorgada en testamento a la Universidad de San Fernando, haciéndose cargo de la misma, desde 1821 hasta 1836 año de su muerte, Juan Nepomuceno Díaz Machado. Después ser regentada por las hijas de Díaz Machado y por José A. Melque, termina por desaparecer en 1845 al clausurarse la Universidad tras la creación del Instituto de Canarias.

Otras imprentas laguneras de aquellos años fueron la *Imprenta de La Laguna*, la de Abraham Rodríguez Yáñez, la de *La Unión Lagunera*, la de Francisco Solís y Rivero, la de José Cabrera Núñez, *Tipografía de La Laguna*, etc...

Ya en nuestro siglo mencionar Gráficas Sabater, Nueva Gráfica, El Productor, Gráficas La Esperanza, etc....

3. LA IMPRENTA EN LAS PALMAS DE G.C.

El primer impreso fechado aparecido en Las Palmas, una carta en verso, data del año 1778. Sin embargo, la primera imprenta que se establece en Las Palmas de Gran Canaria y de la que tenemos constancia fue la de la Real Sociedad Económica, en 1800, fundada a instancias de su director Viera y Clavijo, al frente

de la cual se encuentra Juan Díaz Machado, discípulo de Bazzanti. A Díaz Machado se le rescinde el contrato en 1802, pasando a ocupar su lugar Francisco de Paula Marina y Suárez hasta 1816. En 1840 aparece la segunda imprenta, *Imprenta de Las Palmas*, bajo la dirección de Mariano Collina, primero, y de Juan Ortega, después. La imprenta de F. M. Guerra fue inaugurada en 1852, cambiando su nombre un año más tarde por el de *Imprenta de la Verdad*. Esta imprenta, fue dirigida en sus comienzos por Isidro Miranda y León, y luego por su hijo, Diego Miranda Pérez, llevando a cabo una importante producción.

Esta ciudad también cuenta con otros talleres como los de Tomás Bautista Matos, Victor Doreste y Navarro, María del Carmen González, Antonio López Ramírez, Francisco Martín González, las imprentas *El Independiente*, *La Atlántida*, *La Localidad*, *La Católica*, *La Verdad*, etc... A lo largo del siglo XIX, funcionan un total de dieciocho imprentas, de las que sólo unas pocas trabajaron durante algunos años con cierta regularidad, mientras que del resto apenas se les conoce libro impreso alguno.

4. LA IMPRENTA EN LA PALMA

Los primeros intentos por disponer de una imprenta en la isla de La Palma se remontan a los años 1835-36 y se debieron a José García Pérez, quien adquirió una colección de tipos, aunque nunca dispuso de una prensa para imprimir. La primera imprenta comienza a funcionar el 12 de julio 1863 con el nacimiento del periódico "literario, de instrucción e intereses materiales" *El Time*,

uno de los más importantes del archipiélago y claro exponente de la corriente europeísta de la ilustración. Sus responsables fueron en su primera época, Manuel Méndez Cabezola como editor y Rodríguez López y Faustino Méndez Cabezola como directores. Posteriormente se haría cargo de la edición del periódico Manuel Cáceres Sánchez. Dada la penuria económica que se vivía por entonces en la isla, fue necesario recurrir a la suscripción popular, sobre todo de los isleños establecidos en Cuba cuya situación era más boyante. Un año después, en 1861, ya se contaba con la cantidad necesaria y se forma una empresa por medio de acciones y se encarga a Francisco Fernández Taño la tarea de desplazarse a los Estados Unidos para adquirir la imprenta. Pero nuevas dificultades aconsejan adquirirla en Londres, en esta ocasión a través de Carlos Murphy. Finalmente, la imprenta llega a la isla el 25 de febrero de 1863, y tras varios meses para su instalación, ajustes y aprendizaje, se pone en marcha. De esta imprenta salieron numerosos periódicos, *El Ariete*, *El Clarín*, *La Trompeta* o el *Diario de Avisos*, que aún hoy continúa su labor informativa desde Santa Cruz de Tenerife. La imprenta estuvo en funcionamiento, según Juan Regulo⁸, hasta 1936; año en que fue confiscada durante la guerra civil y luego convertida en chatarra.

En Santa Cruz de La Palma las primeras experiencias tipográficas se debieron a José García Pérez, quien en el año 1835 adquiere una pequeña colección de tipos con los que compone e imprime a mano pequeños pliegos. Luego, en 1841, bajo la dirección de Pedro Mariano Ramírez se construyó en la isla una prensa con la que, usando los tipos anteriormente citados, se tiraron panfletos de carácter político y otros trabajos de remendería. Igualmente destacable es la labor que desempeñaron las imprentas de *El Time*, cuya prensa fue traída de Londres, *La*

⁸ Juan REGULO PÉREZ, "Los periódicos de la isla de La Palma: 1863-1884". Revista de Historia, 1948. Citado por Luis LEÓN BARRETO, op. cit., pág. 34.

Asociación, La Lealtad, Tipografía del Diario de Avisos y Tipografía Gutenberg.

5. LA IMPRENTA EN OTRAS LOCALIDADES

La Orotava, desde 1869; Arrecife, desde 1861; Puerto de La Cruz, desde 1894; Los Llanos de Aridane, desde 1894; e Icod de los Vinos, desde 1898, también contaron con talleres tipográficos.

6. LITOGRAFÍA ROMERO. UN CASO ESPECIAL

Sin duda, Litografía Romero constituye una de las empresas del sector de las artes gráficas de mayor arraigo y proyección de Canarias, lo que la ha convertido en la firma líder tanto por el volumen de su producción como por la calidad y variedad de sus trabajos. Su historia corre paralela al desarrollo tecnológico de las artes gráficas, no en vano, desde que se fundó, Romero se ha caracterizado por la renovación constante de sus talleres y el reciclaje profesional de su personal.

Por todo ello creemos conveniente incorporar unos pequeños apuntes sobre su historia y la de sus fundadores, extraídas en su

mayor parte del libro *Litografía Romero a través de la historia, 1880-1996*, editado por esa empresa con motivo de su centenario.

El hecho de que no hubiera en la isla taller de litografía, animó a Ángel C. Romero, que ya poseía un taller de este tipo en Cádiz, a trasladarse con su familia, los útiles necesarios⁹ y dos operarios¹⁰ a Tenerife en mayo de 1880. Inicialmente se instalaron en la calle del Castillo, para pasar después al nº 16 de la calle San Francisco donde se estableció, además del taller, una papelería-bazar. Años más tarde se adquirió la primera máquina plana litográfica de la firma Poirier. A ésta pronto le acompañó otra de mayor tamaño fabricada en Bélgica, a la que se le incorporó un motor de explosión –el primero que funcionó en Canarias– y poco tiempo después, una tercera máquina que a su vez obligó la adquisición de otro motor, en esta ocasión de gasógeno, también el primero de las islas. Uno de sus hijos, Ángel Romero Mateos, también manifestó pronto sus aptitudes para el arte. Mientras cursaba sus estudios de primera enseñanza y bachillerato practicó dibujo y trabajó en los talleres de su padre donde aprendió la técnica del cromo sobre piedra. Para perfeccionar sus conocimientos de dibujo y pintura ingresó en la Real academia de San Fernando, aunque terminaría por abandonar la enseñanza oficial para estudiar con Manuel Domínguez y Sorolla. a pesar de obtener varios premios de pintura, Ángel tuvo que dejar de pintar para dedicarse de lleno a la industria familiar. Tras el paréntesis en 1914 de la guerra europea, se adquirieron una máquina para broncear, maquinaria para relieve y otra destinada a trazado y cortado de cajitas de cartulina para cigarrillos. En sus viajes por Europa, Ángel Romero Matos ve en Alemania las nuevas

⁹ Éstos eran: tres prensas a mano, piedras litográficas, mesa para granear y apomazar las piedras, cizallas de distintos tamaños, volantes para recortar etiquetas de distintas formas, rodillos, útiles para encuadernación y una máquina para grabar fondos y viñetas para letras de cambio, cheques y otros trabajos.

¹⁰ José FERNÁNDEZ y Ricardo PATINO.

máquinas de estampación indirecta, conocidas como rotativas offset y adquiere una. Las dimensiones y características de la nueva máquina les obliga a trasladarse una vez más, en esta ocasión a los números 73-75 la calle Imeldo Serís. El trabajo aumentaba; y en la medida que se necesitaba se adquirían nuevas máquinas, otra plana, dos rotativas inglesas, una de ellas para estampación a dos colores, troqueladoras, de relieve, para fabricar bolsas de papel, guillotinas automáticas, etc... Una de las secciones más modernas en su momento fue la de fotolitografía, a cargo de uno de los hijos de Ángel Romero Matos, quien había estudiado la técnica en Alemania. A mediados de 1940 el crecimiento de la empresa hace aconsejable que el taller cuente con un edificio propio, para lo cual se adquiere un terreno de 12.000 m² de los que los talleres ocupan 3.000 m². Estas nuevas instalaciones cuenta con comedores y cocinas, servicios sanitarios, vestuarios, lavabos, etc... La renovación no se limitó únicamente al edificio, se abordó una política de reciclaje profesional, todo el personal se formaba en la propia casa y frecuentemente se hacían venir de europa obreros especialistas que servían de instructores al personal del país. Litografía pasaría ser "Litografía A. Romero Cía. Ltda." y centraría el grueso de su producción en las cajetillas de tabacos y cerillas, etiquetas para frutas, chocolates y galletas, trabajos de publicidad y comerciales.

En cuanto a la impresión de libros en Canarias, en general y en Tenerife, en particular, debemos reseñar muy especialmente la producción de Litografía Romero, S.A. para los mercados inglés y sudamericano. Este auge de la edición para el extranjero llegó a su cota máxima en 1976 con cerca de 7.000.000 de libros, lo que de manifiesto la importancia de este segmento del mercado si tenemos en cuenta que supuso el triple de las producciones totales de la isla en los últimos quince años. Las cifras de tirada media por título para estos mercados se situaba en torno a los 20.000

ejemplares, cantidad que hace palidecer las tiradas medias habituales en las islas. La necesidad de responder adecuadamente a las demandas de calidad del mercado extranjero obligó a Romero a invertir en un continuo crecimiento tecnológico, adquiriendo maquinaria adecuada para la impresión de calidad y para la encuadernación de lujo¹¹. A diferencia de los libros impresos para Inglaterra que venían prácticamente elaborados –fotocomposición, fotomecánica, diseño, ilustraciones, etc...– la gran demanda de libros para sudamérica, sobre todo para Venezuela, supuso la intervención de diseñadores, ilustradores y artistas de las más variadas tendencias, lo que consolidó en Romero un excelente departamento artístico del que formaron parte entre otros Juan Davó, Galarza, Sureda, Pestano, Kañete, Gurrea y Jaime Hernández Vera.

Entre mediados de los años 70 y hasta 1986, Litografía Romero entró en un período de dificultades económicas y financieras, principalmente como consecuencia del descenso en la demanda de libros para el extranjero y su excesiva dependencia de aquel mercado. Su estructura empresarial poco flexible –una ineficaz organización y dirección, el encarecimiento de la mano de obra y reducción de los márgenes de beneficio– obligó a la familia Romero, después de cuatro generaciones llevando las riendas del negocio, a vender sus acciones a SODECAN, CajaCanarias, Cabildo Insular de Tenerife, CITA y otros pequeños accionistas, hasta que a finales de 1990 el grupo suizo RENTSCH adquirió la mayoría de las acciones. A partir de ese momento Romero, con más de quinientos empleados en nómina, experimentó una notable reestructuración orientada a rentabilizar y optimizar su producción. En este sentido, entre otras reestructuraciones y adquisición de moderna maquinaria, se ha configurado un importante departamento de

¹¹ Actualmente ROMERO es la única empresa del sector en Canarias que cuenta con un tren automático de encuadernación en tapa dura.

diseño y autoedición. Estos cambios recientes han vuelto a convertir a Litografía Romero en una de las empresas más importantes en la producción de libros para el mercado editorial canario, situándose a la cabeza en cuanto a número de títulos, cantidad de ejemplares y ediciones de calidad y gran lujo¹².

Romero, con más de 120 años de presencia en nuestra isla, ofrece una amplia gama de servicios y productos, principalmente para la industria tabaquera y las industrias de alimentación de las islas. Estos productos van desde embalajes, etiquetas, estuches plegables, cajetillas y papel de envolver; hasta libros, folletos, revistas y todo tipo de productos de promoción gráfica para agencias de publicidad y hostelería.

7. LAS PRIMERAS EDITORIALES

Como sucediera desde la aparición de la imprenta, y al más puro estilo de Aldo Manuzio, con frecuencia los impresores terminaban por convertirse en editores y hasta en librerías. Las dificultades para la comunicación y por ende para la distribución de libros en las islas hasta mediados de este siglo, empujó a muchos talleres de artes gráficas a dar el paso y convertirse en pequeñas editoriales y librerías.

Entre ellas encontramos a la imprenta Goya, fundada por Leopoldo García Nieto, en 1930; en la actualidad la dirige su nieto

¹² Más sobre esta empresa en *Litografía Romero a través de la historia, 1880-1996*. Ed. ROMERO [RIG RENTSCH], Santa Cruz de Tenerife, 1996.

Julio García Monclús. El taller fue centro de tertulias liberales en tiempos de la República y hoy es la imprenta en activo más antigua de Santa Cruz de Tenerife. A partir de 1950 se convirtió en Artes Gráficas e inicia su andadura editorial con el apoyo de Cioranescu. Entre sus libros más interesantes están la *“Historia General de las Islas Canarias”* de José Viera y Clavijo; *“Reflexiones sobre el ataque de Nelson a Santa Cruz”*, de Luis C. Benítez.

8. EL DISEÑO EDITORIAL POR LOS ARTISTAS

La reciente y breve historia del diseño y en general, de la comunicación gráfica, ha corrido paralela a los procesos de industrialización, al desarrollo económico y a las mejoras en los contextos educacional y cultural. Esta realidad, común en los países más desarrollados de nuestro entorno, se produce de forma tardía e inconsistente en el caso español. Canarias, enmarcada en este contexto lejos de ser una excepción, ve agravada esta realidad como consecuencia de su aislamiento geográfico, la precaria situación económica y los altos índices de analfabetismo. Si como ya hemos mencionado, España se incorpora tarde y mal a la corriente de la comunicación gráfica que recorre a los principales países europeos tras la II Guerra Mundial, Canarias por su parte es de las últimas regiones españolas en asumir el diseño gráfico como un nuevo y eficaz medio de comunicación.

Si la figura del diseñador gráfico es inexistente en nuestro país hasta hace apenas unas décadas, no lo es sin embargo la del

grafista¹³ que podríamos definir como un artista familiarizado con los procedimientos de las artes gráficas y su producción seriada. Hacia los años 50 aparecieron los dibujantes publicitarios que, aunque técnicamente trabajan con los mismos medios y técnicas que los artistas, su trabajo estará conceptualmente al servicio de las necesidades de comunicación. No sería hasta los años 70 con la implantación definitiva en nuestra sociedad de la cultura de masas y los medios de comunicación, cuando aparece y se consolida la figura de unos técnicos, los llamados grafistas, que inmediatamente evolucionaron hacia el diseño y la comunicación visual.

En Canarias, la situación no es muy diferente a la peninsular. La ausencia de tradición gráfica en nuestras islas, hacia la primera mitad de este siglo, hizo que aquellos profesionales más afines a esta disciplina, pintores y dibujantes, bien por necesidad o bien por afición o sensibilidad hacia el mundo de los libros, se ocuparan de esta faceta¹⁴. Estas colaboraciones fueron fugaces en algunos casos, pero en otros la relación del artista con la edición fue larga y fecunda. Como consecuencia de esta falta de especialización y hasta hace muy poco, el campo de actuación del “diseño” de un libro suele restringirse a la parte externa del ejemplar, la cubierta, limitándose, casi siempre, a la realización de una ilustración para la

¹³ También conocidos como *dibujantes proyectistas* o *arte finalistas*.

¹⁴ Sobre esta realidad, Ángel Sánchez en relación al diseño de la revista *Gaceta de Arte*, comenta:

“Dada las nulas posibilidades locales de diseñadores gráficos, a la hora de su diseño y emplane, no se recurrió tanto a la improvisación como a la experiencia acumulada en tantas revistas y hojas literarias de prensa, donde bastantes de ellos habían intervenido, supliendo la falta de profesionalidad con voluntarismo artesanal. El mismo Westerdahl confiesa haber dibujado los caracteres de cabecera siguiendo el modelo alfabético Bauhaus diseñado por Franz Roh, con variantes y serias dudas con respecto a la grafía de la P y la T”.

SÁNCHEZ, Ángel: “Gaceta de Arte: la fecunda aventura”, en *Gaceta de Arte*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993, pág. 31.

cubierta y a la incorporación más tarde de la tipografía para el título, autor, etc... y poco más.

Entre los artistas que más frecuentemente colaboraron en tareas de diseño editorial podemos citar a:

Pedro de Guezala (1896-1960), autor de numerosas ilustraciones para revistas literarias y artísticas de la época y asesor artístico de algunas de ellas. Ilustra para la revista *Castalia* en 1917, forma parte de la redacción de *Hespérides* como ilustrador y asesor artístico de esta revista, en 1926. Entre 1927-28 ilustra para *La Rosa de los Vientos*; en 1928 ilustra el libro de Eduardo Westerdahl *“Poemas de sol lleno”*; también están presentes sus dibujos en las revistas *Material* y *Mensajes*, esta última, dedicada a la literatura y editada por el Círculo de Bellas Artes, en 1945.

Alfredo Torres, también realizó numerosas ilustraciones editoriales, entre otras, para publicaciones como los cuadernos del Instituto de Estudios Canarios, o para libros como *“Daniela”* de José Manuel Guimerá; *“Historia de una criada”* de Juan Pérez Delgado; *“Por qué se mató César Vidal”* de Pedro Pinto de la Rosa, estas dos últimos pertenecientes a la colección *Novelistas Canarios* que dirigió Eduardo Díez del Corral, en 1928.

Álvaro de Fariña es el autor de la cubierta de *“La fuente de Juvencio”* de Emeterio Gutiérrez Albelo en 1925.

Néstor Martín Fernández de la Torre, tuvo una amplia vinculación con la edición. Ejerció como director gráfico de la *Atlántida*, revista creada en 1901 en Las Palmas. Asimismo, realizó numerosas viñetas para otras revistas como *La Esfera* y *Nuevo Mundo*. Pero probablemente donde Néstor despliega todo su potencial artístico es en la ilustración editorial. Entre sus trabajos más destacados figuran las cubiertas de *“La arquitectura naval*

española” de Gervasio de Artiñano, el libro II de *“Las rosas de Hércules”* de Tomás Morales, en 1922; y de *“El lino de los sueños”* del poeta gran canario Alonso Quesada, obra para la que también realiza las ilustraciones.

Juan Davó, cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, trasladándose a Madrid en 1920. A su regreso a la isla, en 1927, entra a trabajar en los talleres de Litografía Romero, en el departamento de dibujo como director artístico. Además del trabajo editorial que realiza dentro de Litografía Romero, Davó ilustra con asiduidad para las revistas *Castalia*, *Hespérides* y *Tenerife Gráfico*; y los periódicos *El Progreso*, *La Prensa* y *La Tarde*. Colabora igualmente, en los libros *“Arguayo”* de Ildefonso Maffiotte y en *“Rosalba”* de Benito Pérez Armas.

Jesús González Arencibia además de a la pintura, dedicó buena parte de su tiempo a la ilustración editorial y al diseño de cubiertas. Sus primeros trabajos fueron una serie de dibujos para *“En la paz de la cintura”* de Diego Navarro, en 1943; a los que siguieron otros para *“La ínsula de Sancho en el reinado de Don Quijote”*, *“Farología”* de Manuel Socorro, *“La flor de la Maljurada”* de Juan del Río Ayala, en 1955, etc...

Óscar Domínguez, sin duda una de las figuras más representativas del arte canario mantuvo a lo largo de su vida una estrecha relación con poetas y escritores; fruto de esta relación surgieron numerosas colaboraciones en forma de cubiertas e ilustraciones. La primera cubierta la realizó en 1933 para *“Romanticismo y cuenta nueva”* del poeta Emeterio Gutiérrez Albelo. También es el autor de la cubierta y contracubierta de un libro sobre la obra de Willi Baumeister de su amigo Eduardo Westerdahl; de ilustraciones para *“Le Grand Ordinaire”* de André Thiron, en 1934; *“Le Feu au Cul”*, de Georges Hugnet, en 1943; y

para *“Poesie et Verite”* de Paul Eluard, en 1948. También ejecutó algunas cubiertas para Gaceta de Arte.

Juan Ismael, a pesar de residir durante muchos años fuera de Canarias, participó y colaboró con diversas revistas literarias y artísticas de las islas, las más importantes Cartones, Hespérides, Mensaje, Planas de Poesía, Alisio y Fabras. Ilustró las novelas *“Los milagros de San Roque”* de Antonio Martí; *“Por el Pueblo Humilde”* de Ángel Acosta y editada por Iriarte, en 1929; y otros textos como *“Signos de Arte y Literatura”* de Ramón Fera, en 1936; *“De hombre a hombre”* de Manuel Pinillos, en 1952; *“Antología de la Poesía Canaria”*, *“La guitarra del Atlántico”*, etc... Igualmente, colaboró con la editorial gran canaria Inventarios Provisionales en el diseño de algunas cubiertas para la colección *“La voz en el laberinto”*.

Luis Ortiz Rosales, ilustró el libro *“Lo imprevisto”* de Domingo López Torres, mantuvo algunas colaboraciones con la revista Índice y realizó varios diseños tipográficos, el más relevante para el cartel de la película *“La Edad de Oro”* de Buñuel y Dalí.

Metidos ya en la segunda mitad de este siglo surge en Canarias el grupo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) del que forman parte Plácido Fleitas, Manolo Millares, Alberto Manrique, Juan Ismael, Felo Monzón, José Julio Rodríguez y José Guinovart, entre otros artistas. Este colectivo se plantea a partir de 1950 la publicación de cuatro monografías de otros tantos artistas, en la que al menos en sus tres primeros títulos mantienen una cierta coherencia diseñística en sus cubiertas que le confiere una aparente unidad de imagen editorial.

A partir de los años sesenta nacen varios grupos de con el arte abstracto como trasfondo y común denominador, los más importantes serían el grupo Espacio, fundado en Las Palmas en 1961 y Nuestro Arte en Santa Cruz de Tenerife en 1963. Las

actividades de estos colectivos artísticos van más allá del montaje de exposiciones, así son frecuentes los recitales de poesía, teatro y la edición de libros. El grupo Espacio centró su actividad editorial en el cuidado de los catálogos vinculados a la Escuela Luján Pérez. Al frente de las ediciones de Nuestro Arte estaban Pedro González y Antonio Vizcaya, quienes además de las publicaciones propias del grupo, por lo general catálogos, supervisaron una colección de poesía y otras ediciones fruto de sus frecuentes colaboraciones con la Caja General de Ahorros y con el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.

Felo Monzón colabora con sus dibujos en las revistas *Cartones*, *Gaceta de Arte* y *La voz Obrera*. Ilustra “*Los cuentos famosos de Pepe Monagas*” de Ediciones Papeles Roque Moreno, Madrid, en 1948; “*¿Oro en la cumbre?*” y “*Mariela*” ambos de Manuel Socorro, en 1963; y “*El jardín de mi ilusión*” de María Victoria Martínez, en 1987.

Millares, además de su participación en el grupo LADAC y las actividades editoriales desarrolladas por éste, participa junto a sus hermanos Agustín y José María en el nacimiento, en 1949, de la revista *Planas de Poesía*, haciéndose cargo de las ilustraciones de varios números, entre las que podemos destacar las realizadas para *Smoking room* de Alonso Quesada. Pero su actividad como ilustrador no se limita a esta revista, por contra son frecuentes sus trabajos para otras como *Pauta Europa*, *Plus*, *Problemas del Arte Contemporáneo*, etc... Realizó al tiempo notables cubiertas como las ejecutadas para el cuaderno literario *Luces y Sombras*, en 1946; o los libros “*Oí crecer las palomas*” de Manuel Perdomo, en 1955; o “*Poemas de amor*” de Miguel Hernández, en 1969, editado por Alfaguara.

Santiago Santana es autor de numerosos trabajos de ilustración editorial, destacando los dibujos realizados para

“*Cuentos de mi tierra*” de Josefina Mújica, en 1974; o “*Efímera voz*”, en 1970 y “*Viaje al pasado*”, en 1988; ambos títulos de Francisco Rodríguez Batllori; y las cubiertas de “*La villa de Teror*” de Vicente Hernández Jiménez, en 1984, así como de gran cantidad de revistas.

Otra figura relevante del panorama cultural canario, César Manrique, ha destacado por abordar con éxito distintas facetas de la creación artística, desde la pintura a la arquitectura, pasando por el diseño de logotipos, textil y por supuesto libros. Centrándonos en este último apartado, Manrique fue el autor de las portadas de “*Lancelot*”, de Agustín Espinosa, en 1968; “*Escrito en el fuego*”, en 1988; y de tres de las cubiertas de la “*Biblioteca Infantil de Canarias*”, en 1992 y coeditada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y la editorial Anaya.

También podemos mencionar a Juan Hidalgo, en cuyos trabajos se dejan entrever los postulados de El Lissitsky y Schwitters, y que gusta de experimentar en sus diseños con juegos tipográficos, con papeles de colores y con los formatos. Entre sus trabajos podemos hacer especial referencia al libro “*Viaje a Argel*” diseñado conjuntamente con Walter Marchetti, en 1967; “*De Juan Hidalgo*”, en 1971; “*De Juan Hidalgo 2*”, en 1982; y “*Juan Hidalgo de Juan Hidalgo*”, en 1991; volúmenes todos ellos cuyo contenido y morfología rompen con el concepto del libro tradicional¹⁵.

Queremos hacer mención en este trabajo de la reciente aventura editorial del pintor Luis Palmero y Nilo Palenzuela con la creación de la colección *Çifr*, proyecto que se caracteriza por una producción “artesanal” y unas tiradas necesariamente limitadas

¹⁵ Para una visión más profunda sobre la vinculación de algunos artistas canarios con la disciplina del diseño véase de PALMERO SAMARÍN, Manuel Luis *El artista y el Diseño. La relación del artista y el diseño en Canarias. Análisis crítico*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Laguna, 1997.

(entre 200 y 300 ejemplares) de un producto editorial que rompe con los cánones tradicionales del libro como objeto, para investigar con los formatos, generalmente reducidos, los papeles, etc... y donde la poética del texto y la poética visual adquieren igual protagonismo¹⁶. Los títulos aparecidos, sin duda fruto del entusiasmo y esfuerzo (incluso económico) de sus autores y con unos recursos técnicos limitados, han nacido de la colaboración con diversos artistas, entre ellos “*Lápidas*” de Jordi Teixidor; “*Escalas*” del propio Palmero; “*Granada*” de María Girona; y “*La luz con el tiempo dentro*” de Alfonso Alegre Heitzmann.

Por último, Jaime Hernández Vera se configura como uno de los especialistas en diseño editorial más importantes del panorama canario actual. Aunque estamos seguro que no ha perdido un ápice de su vocación artística, lo cierto es que, a diferencia de los artistas mencionados anteriormente, su relación y vinculación con el mundo del libro es con diferencia mucho más intensa que con el mundo del arte. A Jaime Vera, como se le conoce en el entorno gráfico, le tocó vivir mientras trabajaba en Litografía Romero, la etapa de expansión de la empresa en la edición de libros para el extranjero durante los años 60 y 70. Esta situación le permitió adquirir una enorme experiencia en todas las etapas de la producción editorial. En 1982 abandona Romero para incorporarse como profesor de Técnicas Gráficas a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Como diseñador e investigador ha realizado innumerables trabajos: cubiertas, ilustraciones, carteles, folletos, proyectos de identidad editorial, etc... cuya detallada cuenta sería imposible recoger en su totalidad en estas páginas. Citaremos no obstante algunos que consideramos significativos de su trayectoria profesional. Así encontramos las cubiertas para “*Las fiestas populares canarias*” de Alberto Galván Tudela, en 1987; “*Isla*

¹⁶ No podemos hablar aquí de libros sino más bien de opúsculos.

y *Literatura*” de Domingo Pérez Minik, en 1988; el diseño de la imagen de la revista *La Página*; la colección *Biblioteca de Artistas Canarios (BAC)*, editada por la SOCAEM, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, de la que ya se han editado 34 títulos; la *Gran Enciclopedia Canaria*, editada por Ediciones Canarias; el proyecto de diseño corporativo editorial realizado para el Servicio de Publicaciones de la ULL, en 1998; y el proyecto de diseño corporativo editorial para libros de textos de todos los niveles de la Editorial Afortunadas, en 1999.

Capítulo II



Las editoriales canarias



Introducción

Dejando al margen Madrid, Barcelona y Valencia, la situación editorial en Canarias no difiere sustancialmente de la del resto de las provincias españolas. A diferencia de aquellos importantes núcleos editores, Canarias no cuenta con un sector editorial fuerte y estable. La edición en las islas se sustenta, en gran medida, gracias a la edición pública o institucional, aunque también es cierto que en los últimos años se han incorporado al sector nuevas iniciativas privadas con un común denominador: unos recursos modestos, una reducida capacidad de producción y una escasa o nula proyección exterior. Estas pequeñas editoriales surgen y se incorporan al panorama editorial canario como una vía alternativa para publicar aquellos trabajos, por lo general de carácter localista o muy especializados, de autores, investigadores e intelectuales que no han despertado el interés de los agentes editoriales ya establecidos, o bien no se ajustan a los criterios y temáticas de edición de las administraciones públicas.

1. SOBRE LOS TÉRMINOS EDITORIAL, EDITOR Y EDICIÓN

Antes de pasar a hacer una valoración de las editoriales canarias y de su producción, creemos conveniente dejar suficientemente claros los conceptos de *editor*, *editorial* y *edición*.

Según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia y, por lo tanto, desde un punto de vista genérico:

Editor. *Que edita. Persona que publica por medio de una imprenta u otro procedimiento una obra, ajena por lo regular, un periódico, un disco, etc... multiplicando los ejemplares. Persona que cuida de la preparación de un texto ajeno siguiendo criterios filológicos.*

Editorial. *Perteneciente o relativo a editores o ediciones. Casa editora.*

Edición. *Impresión o reproducción de una obra. Conjunto de ejemplares de una obra impresos de una sola vez. Texto de una obra preparado con criterios filológicos.*

En una línea similar, también podemos encontrar:

Editor. *Persona o entidad que edita una obra costeando la publicación y administrándola comercialmente. Profesional que dirige o se encarga de la publicación de obras (libros, discos, etc...). Filólogo encargado de la presentación de un texto, estableciendo una edición crítica.*

Editorial. *Empresa que se dedica a la producción y divulgación de obras literarias, artísticas, científicas, musicales, etc..., mediante la imprenta.*

Edición. *Impresión o grabación y publicación de una obra, escrito o disco. Conjunto de ejemplares de una obra impresos de una sola vez con un mismo molde; ejemplar de dicha impresión. Colección de libros caracterizada por el tipo de formato, la naturaleza de las obras, etc... conjunto de ejemplares rigurosamente idénticos producidos por cada una de las tiradas sucesivas de un diario o de una publicación destinados a una región, una nación, o un determinado público. Preparación y verificación del texto de un autor con vistas a su publicación, acompañándolo eventualmente de notas y comentarios*

La mayoría de estas definiciones presentan notables deficiencias conceptuales, pudiendo estar algunas de ellas incluso desfasadas, pues suelen dejar al margen los sistemas y soportes más recientes de la edición. Para tener una idea más precisa de estos términos debemos recurrir a las definiciones que aportan los especialistas en la materia, como MARTÍNEZ DE SOUSA¹ y que podemos condensar en las siguientes:

Editor. Se entiende por editor a la persona o entidad que realiza una obra literaria, técnica o científica, o bien una publicación periódica, valiéndose de las industrias gráficas para su reproducción, generalmente con la intención de ponerla a disposición del público.

Entre los profesionales del sector editorial existe una máxima muy extendida, que considera que un editor debe ser un 60% empresario y un 40% agente cultural. La historia del libro siempre ha estado vinculada de un modo u otro al mundo de la cultura. Si consideramos al editor como el origen del libro, seleccionando autores y obras, decidiendo una línea de publicaciones, abriendo colecciones y series y gestionando los recursos –humanos y financieros– para producir y publicar los títulos, parece evidente la relación entre el editor y el entorno cultural².

Aunque este doble papel del editor es real, sobre todo en la edición pública, lo cierto es que en la edición privada tiene más peso la faceta empresarial que la cultural. Resulta lógico considerar la rentabilidad económica de una edición teniendo en cuenta los riesgos y esfuerzos que suponen la edición de un libro. Como ya hemos mencionado más arriba, sólo la edición institucional con

¹ MARTÍNEZ DE SOUSA, José: *Manual de edición y autoedición*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1994; y *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1989.

² Pueden encontrarse otras interesantes definiciones del concepto de *editor* en Alfonso MANGADA SANZ, *Cálculo editorial. Fundamentos económicos de la edición*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988, pág. 23 y ss.

fondos públicos puede subsistir prácticamente sin beneficios, pues su objetivo es el de prestar un servicio, en este caso cultural, al público. En cualquier caso, estas dos formas de entender la edición no son incompatibles entre si. La cuestión que se plantea desde la óptica de editor-agente cultural es ¿se debe vender lo que se produce o se debe producir lo que se vende?

Editorial. La editorial es la empresa o entidad que realiza y publica libros, periódicos y otras clases de impresos. Las editoriales pueden ser de dos clases: bibliológicas, las que producen libros y otros impresos; y periodísticas o hemerológicas, las que se dedican a la producción de publicaciones periódicas.

La editorial en su estructura mínima debe contar con un responsable del departamento de ediciones que encargará de aplicar la política editorial, de elaborar un plan de ediciones y de su seguimiento; un responsable técnico que supervise la confección física de los libros y que haga de interlocutor entre la editorial y los colaboradores externos (autores, impresores, ilustradores, etc...; y un gestor económico.

Edición. Por un lado, la edición es el conjunto de operaciones y pasos previos a la publicación de un impreso cualquiera; por otro, la impresión de una obra o escrito con vistas a su publicación, y , finalmente, el conjunto de ejemplares que se imprime de una sola vez a partir de un mismo molde o matriz.

El proceso de la edición se inicia cuando se tiene la intención de confeccionar un original, en su realización posterior y en la puesta en práctica de cada una de las operaciones técnicas necesarias para convertirlo en un impreso.

La fase previa a la edición se conoce como *preedición*, y puede definirse como el conjunto de estudios, gestiones y pasos necesarios para decidir sobre la conveniencia o no de editar una obra. Mientras que la edición tiene como fin publicar, esto es poner

una obra a disposición del público, la preedición tiene como fin editar, o sea, preparar un original para luego convertirlo en libro.

2. TIPOS DE EDITORIALES. CARACTERÍSTICAS Y ESTRUCTURA EMPRESARIAL

En el contexto del sector editorial de Canarias podemos encontrar, atendiendo a su modo de financiación, tres tipologías de editoriales bien diferenciadas: *privadas, públicas o institucionales y de autor.*

2.1. LAS EDITORIALES PRIVADAS

Son contadas con los dedos de las manos las editoriales canarias que realizan su labor de manera absolutamente independiente, con capital exclusivamente privado y sin depender de subvenciones o aportaciones de las instituciones públicas. Por regla general, salvo la estructura administrativa, el resto de lo que podríamos considerar la plantilla de la editorial, incluyendo sus directores, redactores, etc..., suelen desarrollar otras actividades profesionales al margen; por lo común suelen ser docentes e investigadores universitarios, o bien regentar negocios relacionados con el sector editorial, como librerías o distribuidores. Esta realidad, de alguna manera, es un indicativo de las escasas posibilidades de subsistir económicamente que se tiene en las islas si se depende exclusivamente del negocio editorial. Lo cual, por otra parte, no es óbice para que, de cuando en cuando, surjan auténticos best-sellers en ventas a nivel regional altamente

rentables tanto para sus autores como para quien los edita, como por ejemplo la archi-reeditada *“Natura y Cultura de las Islas Canarias”*, de Pedro Hernández y que ha superado con creces los 100.000 ejemplares³. En lo que respecta al resto de departamentos propios de una editorial como correctores, diseñadores, maquetistas, ilustradores, etc... suelen contratarse según las características de cada trabajo, de manera que las editoriales cuentan con un abanico de colaboradores externos más o menos estables. Sólo la editorial Centro de la Cultura Popular Canaria cuenta con un departamento de diseño y maquetación en nómina. Antes hemos utilizado el término “negocio editorial” y no ha sido de forma gratuita. Como actividad industrial que es, se supone que cualquiera que la ejerza lo hace buscando una justa compensación económica por su trabajo que le permita vivir con cierto desahogo; pero la realidad es que salvo esos contados casos de éxitos en ventas, la mayoría de las empresas editoriales subsisten a duras penas o en el mejor de los casos, sus beneficios son muy ajustados. ¿Qué es entonces lo que impulsa a estos editores a mantener una actividad con tan pocos visos de éxito? Probablemente la faceta más romántica y humanista de la edición, y un gran interés por la cultura, no en vano como ya mencionamos antes, la mayoría de los responsables editoriales de las islas provienen del sector educativo, principalmente universitario.

A este grupo de editoriales privadas pertenecen por ejemplo, Francisco Lemus Editor, Ediciones Canarias, Editorial Benchomo y Tauro Ediciones. Capítulo aparte merecen aquellas editoriales que surgiendo de la iniciativa privada en su constitución está participadas en mayor o menor medida con capital público, o bien aquellas que contando con una gestión autónoma dependen en gran medida de subvenciones o de una política de coedición con

³ Véase apéndice pág. 249.

instituciones públicas; como ejemplo en el primer caso podríamos citar Editorial Afortunadas o el Centro de la Cultura Popular Canaria, en el segundo.

2.2. LAS EDITORIALES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES

A esta grupo pertenecen los Organismos Oficiales de la Administración Central del Estado, Organismos Oficiales de la Administración Autónoma del Estado, Ayuntamientos, Cabildos, Universidades y Colegios Profesionales; así como otras instituciones sin ánimo de lucro como Cajas de Ahorro, Fundaciones, etc...⁴. De lo anterior se puede observar la variada tipología de casos y situaciones que concurren en la edición pública institucional. La importante presencia cuantitativa de la edición institucional en las islas ha generado un debate entre los representantes de este sector, especialmente los editores privados, respecto a la legitimidad de la Administración para participar como editor, distribuidor y vendedor de libros⁵. La acusación principal realizada desde el sector privado en relación a este asunto es que la actividad editora de estas instituciones públicas es contraria a la libre competencia, pues ocupa segmentos del mercado que de otra manera serían cubiertos por la iniciativa privada.

Sin que neguemos esta realidad, cabría hacer la siguiente observación. Buena parte de la edición institucional cubre lagunas de la edición privada, es decir, atiende a necesidades sociales de libros que el mercado no es capaz de satisfacer por su riesgo económico. En este sentido, debemos reconocer que las

⁴ De ahora en adelante, cuando nos refiramos a la *edición pública* lo haremos como *edición institucional* indiferentemente de la naturaleza de la institución de que se trate.

⁵ Lógicamente, este debate entre los intereses que enfrentan a uno y otro tipo de edición no se circunscribe al entorno canario sino que es general para el resto del país.

administraciones y corporaciones públicas canarias cumplen una función subsidiaria que va más allá de las valoraciones de negocio o rentabilidad económica. El sector privado, por ejemplo, difícilmente encontraría rentable la edición de tesis doctorales, de alto coste y bajas tiradas, pero es evidente que su publicación resulta de gran interés para la evolución del trabajo de investigación dentro de la comunidad universitaria. O por poner otro ejemplo, es muy probable que al sector privado no le interese editar la información estadística o normativa de los organismos de la Administración.

Uno de los principales problemas que arrastra la edición institucional es su escasa proyección exterior, lo que denota importantes carencias en sus estructuras de distribución y venta. La atomización o, incluso, simplemente, la inexistencia real de la distribución institucional conducen a reducir la eficacia social y, por lo tanto, merma considerablemente la razón de ser de la edición pública que se supone debe ser, entre otros, el acceso igualitario a la información, cuestionando la utilidad social de los esfuerzos económicos y de todo tipo invertidos en ella. Es por esto que algunas instituciones se han decantado por un sistema de coedición con editoriales privadas, a fin de aprovechar sus canales de distribución y venta, así como sus recursos técnicos.

Dentro de este grupo de editoriales podríamos incluir también a aquellas instituciones o corporaciones privadas como entidades bancarias, cajas de ahorros, fundaciones, colegios profesionales, asociaciones culturales, etc... que desarrollan una actividad editora más o menos constante y que, al igual que las instituciones públicas, consideran la edición como un servicio social y no un negocio con el que obtener unos beneficios.

Si hay algo característico y que, de alguna manera, distinga a la edición institucional de la privada, esto es, sin duda, las vías por

las que llegan los trabajos y el proceso para seleccionar y determinar que obras se publicarán y cuales no. La fuente principal de originales para la edición pública proviene de los premios de los concursos literarios, de novela, de cuentos, etc... convocados por las distintas entidades, así como de proyectos de investigación universitaria y tesis doctorales. Por otra parte, la estructura editorial se nutre en cuanto a recursos humanos de los propios funcionarios de la administración y, en lo relativo a los medios, de los recursos materiales disponibles; esto como es lógico, no siempre resulta adecuado, pues al funcionariado en cuestión se le asigna la supervisión y control de las diversas etapas de la edición como si se tratara de una faceta administrativa más, cuando en realidad suelen carecer de una formación específica que se intenta suplir con la buena predisposición y, en el mejor de los casos, con algún cursillo acelerado.

La gestión de los fondos públicos para la edición, como para cualquier otro apartado de gastos, supone por parte de las administraciones la puesta en marcha de rigurosos mecanismos de control. Como ejemplo del proceder habitual, podemos fijarnos en el que sigue el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife. La estructura fundamental en la que se apoya el departamento de publicaciones es en la de la Comisión de Cultura, que preside el Presidente del Cabildo, quien a su vez delega en el Consejero de Cultura, Educación y Deportes. Existen además una veintena de Consejeros Asesores del Aula de Cultura que son nombrados periódicamente y que cubren diferentes áreas de conocimiento, generalmente son personalidades relacionadas con el entorno cultural tinerfeño: profesores universitarios, escritores, periodistas, artistas... En lo que respecta a la mecánica administrativa para publicar, sería la siguiente: los autores han de presentar sus originales en el Registro General de la institución, acompañados de la correspondiente instancia donde solicitan del Presidente del

Cabildo la publicación del trabajo presentado. Se inicia el expediente oportuno y pasan a la sección de cultura para ser estudiados por los Consejeros Asesores que el propio Consejero de Cultura designe, y quienes habrán de emitir un informe de las obras revisadas. Cada obra es valorada por dos asesores, emitiéndose dos informes que son contrastados. En caso de que estos informes sean favorables pasa a la Comisión de Cultura para su definitiva aprobación y su asignación a una determinada colección o serie. Se nombra a un consejero para el cuidado y seguimiento del libro a lo largo de sus diferentes fases de elaboración e impresión. Tras solicitar tres presupuestos diferentes para la impresión, se notifica a la imprenta elegida la adjudicación del trabajo. El Servicio de Publicaciones coordina a partir de ese momento todos los problemas técnicos que puedan surgir durante la producción de la obra: formato, fotocomposición, pruebas, diseño de cubiertas o de sobrecubierta, encuadernación, recuento de ejemplares y, por último, distribución y venta.

Como se ha podido observar, la mecánica editorial de una corporación pública resulta altamente burocrática y poco dinámica, además, se añade el inconveniente de las fluctuaciones políticas y de los responsables asignados a estas áreas, lo que difícilmente permite establecer una política editorial estable y coherente a medio o largo plazo.

2.3. LA EDICIÓN DE AUTOR

Cuando un autor afronta por si mismo y a su costa la edición de su propia obra se denomina autor-editor. No es una forma de edición frecuente, pues sólo tenemos que imaginarnos lo complejo que puede llegar a ser el proceso de la edición de un libro para alguien sin experiencia en este sector y que llevado por el afán de

ver su obra publicada, y tras agotar otras posibles vías, se ve obligado a implicarse en todas y cada una de las fases de la edición; amén de los problemas de almacenamiento y posterior distribución⁶. Ante tanta complicación son muy pocos los que siguen adelante; lo más habitual es que su autor desista y el libro nunca se realice.

La inmensa mayoría de los editores no suelen estar interesados en publicar el trabajo de desconocidos y correr el riesgo del fracaso económico, por contra, buscan obras y autores que cuenten con un gran potencial de comercialización que garanticen unos buenos márgenes de beneficios y poco riesgo. En estos casos, la autopublicación es la vía por la que optan los autores noveles o aquellos cuyos trabajos tienen, al menos en opinión de los editores y de los responsables públicos, poca calidad literaria, poco interés social, etc..., o bien, siendo un trabajo interesante o novedoso, lo es solo para un segmento muy pequeño de público objetivo, por lo que los costes de su edición en relación a las posibles ventas hacen desaconsejable abordar el proyecto. Así, las cuestiones por las que un editor valora la conveniencia o no de la publicación van más allá de la calidad del trabajo, está fundamentalmente condicionada por su potencial comercial. Una nueva modalidad que empieza a ser frecuente, es el reparto del coste de la publicación entre el autor y el editor. El primero a cambio de sufragar una parte de los costes se beneficia de la estructura empresarial del editor y recibe, además, un porcentaje por cada ejemplar vendido más alto que el que recibiría por una edición convencional (entre un 25% y un 30% frente al 10% habitual), mientras que el segundo reduce drásticamente los gastos

⁶ Estas fases pueden sintetizarse en: corrección de estilo del original, composición de las páginas, diseño de la cubierta, filmación y corrección de las pruebas de color, impresión, encuadernación, gestión administrativa y contabilidad, publicidad y promoción.

y riesgos financieros, lo que aumenta considerablemente la viabilidad del proyecto.

3. EL SECTOR EDITORIAL CANARIO EN CIFRAS

Canarias es una de las comunidades autónomas que más dinero asigna a la edición de libros, alrededor de unos 140 millones de pesetas el año 1995. A pesar de ello, esta cifra dista mucho de los presupuestos que a esta misma actividad dedican otras comunidades como Cataluña con 2.400 millones; Madrid con 800 millones; el País Vasco con 760 millones; y la Comunidad Valenciana con 395 millones⁷. Los últimos informes hechos públicos demuestran que el Estado se ha convertido en el editor supremo del país. El propio Ministerio de Cultura señala que unos 10.000 libros (el 19,22% del total de libros inscritos en el ISBN) fueron editados por organismos oficiales, tanto dependientes del Gobierno Central como de las Administraciones Autonómicas⁸. En los presupuestos del ejecutivo autónomo canario para el año 1996 la partida presupuestaria destinada a la edición sufrió un importante recorte, hasta situarse en los 90 millones, lo que supuso un 20% menos que el año anterior. Frente a esta clara política de contención, ajuste y reducción de fondos públicos destinados al gasto editorial, se dan situaciones tan paradójicas como la llevada a cabo por el Cabildo de Gran Canaria, la institución no autonómica

⁷ Cifras publicadas en el artículo: "El precio de publicar", en DIARIO DE AVISOS, sábado, 10 de febrero de 1996, pág. 22.

⁸ Ibidem.

que más dinero gasta en la edición de libros —50 millones en 1996— que destinó 8 millones de pesetas, el 16% de su presupuesto a la edición de un lujoso volumen dedicado a la vestimenta tradicional de Gran Canaria⁹.

En Canarias, la presencia de editoriales privadas es muy reducida y de estas pocas, tan sólo algunas de ellas consiguen editar con regularidad más de 12 títulos al año como promedio. Los nuevos proyectos editoriales no terminan de fraguar inmersos en un entorno económico y político donde la cultura apenas tiene cabida. En general, los editores canarios se justifican arguyendo cuestiones de falta de calidad, de ausencia de mercado en las islas para las obras realizadas en Canarias o, también, la inexistencia de unos canales de distribución eficaces. Otros editores, van más lejos y atribuyen la escasa presencia de títulos de autores canarios a la falta de calidad de sus textos¹⁰. Los autores, por su parte, consideran que existe un importante volumen de producción literaria en el Archipiélago, que sin embargo, queda en el olvido. Denuncian las dificultades para los autores noveles, que se desesperan ante la imposibilidad de ver editadas sus obras; siendo la presentación de sus escritos a los premios literarios convocados por las distintas instituciones insulares o la autoedición las únicas opciones que actualmente barajan para ver publicados sus trabajos¹¹. Otros apuntan al propio discurso de los autores canarios

⁹ Ibidem.

¹⁰ Manuel MORA, administrador de la Editorial Globo, explica el escaso número de ediciones de títulos de autores canarios en las islas *“por la falta de calidad de las obras que recibimos y cuando hablo de calidad, me refiero incluso a un mínimo de nivel gramatical y ortográfico. “Desde 1985 esta editorial con sede en las dos capitales recibe una media de diez a quince novelas diarias, de las que sólo cinco son legibles”*, afirma.

Declaraciones aparecidas en el suplemento de Cultura, nº 604 de LA PROVINCIA, DIARIO DE LAS PALMAS, sábado, 19 de agosto de 2000.

¹¹ La obtención de uno de estos premios literarios, por lo común, conlleva la publicación del trabajo ganador, o bien, correr con una parte de los gastos de edición.

en sus obras, generalmente muy localistas y alejados de un lenguaje más universal, como base del problema.

A la hora de realizar un estudio acerca de la producción editorial nacional la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas establece una clasificación de las editoriales atendiendo a dos criterios fundamentales:

A) Volumen de producción o proyecto editorial:

Grupo 1. *Agentes editores grandes con un volumen de producción global entre 100.000 y 1.000 libros.*

Grupo 2. *Agentes editores medianos con un volumen de producción global de menos de 1.000 y más de 100 libros.*

Grupo 3. *Agentes editores pequeños con un volumen de producción global de menos de 100 libros.*

B) Atendiendo a su naturaleza jurídica:

Edición de las Administraciones Públicas.

Organ. Oficiales de la Administración Central del Estado.

Organ. Oficiales de las Administraciones Autonómicas.

Organ. Oficiales de las Administraciones Locales.

Instituciones Educativas Públicas.

Instituciones Culturales Públicas.

Edición de carácter privado.

Autor-Editor, concepto que identifica a autores que editan sus propias obras.

Editoriales pequeñas, es decir, aquellas con un volumen de producción global inferior a 100 libros.

Editoriales medianas, es decir, aquellas con un volumen de producción global superior a 100 e inferior a 1.000 libros.

Grandes editoriales con un volumen de producción global superior a 1.000 libros.

*Instituciones sin ánimo de lucro, en el que entrarían
Fundaciones y Asociaciones.*

Ateniéndonos a esta clasificación, según la producción, en Canarias no es posible encontrar ninguna empresa editorial que pueda inscribirse en los grupos 1 y 2, por lo que sólo podemos hablar de pequeñas empresas editoriales. Como termómetro del sector editorial canario podemos decir que durante 1996 se dieron de alta en nuestra región, según su naturaleza jurídica, el siguiente número de agentes editores, 4 Organismos de las Administraciones Públicas, 1 Autor-Editor, 4 Editoriales Privadas y 5 Instituciones sin ánimo de lucro, lo que hace un total de 14 nuevos editores, lo que supuso un incremento con respecto a 1995 del 7,7¹². Ese mismo año causaron baja 10 Organismos de las Administraciones Públicas, 3 Autor-Editor, 8 Editoriales Privadas y 3 Instituciones sin ánimo de lucro, lo que hace un total de 24 agentes editores¹³.

Con respecto a las cifras de las tiradas, al igual que en el resto de las comunidades, puede considerarse su bajo índice como uno de los datos más preocupantes del sector editorial. La tirada media a nivel nacional se situó durante 1996 en 4.145 ejemplares frente a los 8.000 de 1985¹⁴. En Canarias la tirada media actual, según la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, se sitúa alrededor de los 1.194 ejemplares/título. Cifra nada desdeñable si

¹² Fuente: *Análisis Sectorial del Libro. Panorámica de la Edición Española de libros 1996*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1997, pág. 17.

¹³ Op. cit., pág. 21.

¹⁴ Como dato comparativo, conviene señalar que superan a España en tirada media Estados Unidos (27.000 ejemplares/título), Francia (9.069 ejemplares/título), Alemania (6.500 ejemplares/título) e Italia (6.194 ejemplares/título). Fuente *Panorámica de la edición española de libros 1996*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas.

tenemos en cuenta que, como apunta Jaime HERNÁNDEZ VERA¹⁵ en Tenerife durante los años setenta eran habituales las tiradas de 100, 300 o 550 ejemplares¹⁶. Las causas de esta situación suele atribuirse a la “competencia desleal” de la edición institucional, a la búsqueda de fórmulas por parte de las editoriales privadas que disminuyan el riesgo y eviten costes financieros y de almacenaje. También puede influir la mayor rapidez, sencillez y economía de los procesos de composición e impresión que hacen factible tiradas más reducidas y ajustadas a las demandas del mercado lo que se traduce en una pérdida progresiva de libros de fondo.

Durante la década de los setenta se publicaron una media de 31 nuevos títulos, pasando a 140 durante los ochenta. En 1991 se editaron en la comunidad Canaria 347 títulos, en 1992 fueron 451, experimentando un descenso en los años sucesivos bajando a 443 en 1995 y a 420 títulos en 1996, de los cuales el 97,4 % fueron primeras ediciones. Esta cifra situó a Canarias durante 1996 en el puesto número 11 entre las 19 comunidades autónomas, en cuanto a producción editorial, muy alejada de los 18.805 títulos publicados en Madrid o de los 16.600 de Cataluña. Por provincias, Las Palmas experimentó un descenso del -29 %, pasando de los 252 títulos aparecidos en 1995 a los 179 títulos de 1996; mientras que Santa Cruz de Tenerife incrementa su producción en un 26,2 %, pasando de los 191 títulos de 1995 a los 241 en 1996¹⁷. Esta situación puede deberse a la reciente creación de nuevas editoriales en esta provincia.

¹⁵ *El diseño de edición en Tenerife. Análisis crítico, procesos y técnicas*. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1989.

¹⁶ Si bien estas cifras son habituales en las pequeñas editoriales, también se dieron otras de 10.000 y hasta 40.000 ejemplares, serían los casos de Litografía Romero, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Interinsular Canaria, etc...

¹⁷ Op. cit., pág. 108.

El número de agentes editoriales en Canarias durante 1996 fue de 35 de carácter público o institucional y 44 privadas con una cuota de producción del 52,62 % y 47,38 %, respectivamente. Dentro de este último bloque, el perteneciente a la edición privada, habría que diferenciar los casos de auténticas empresas editoriales que fueron 27 y cuyo porcentaje de producción dentro de la comunidad autónoma fue del 26,43 %. Estas cifras constatan el predominio de la edición pública sobre la privada, pudiendo afirmarse que en Canarias, si no fuese por la actividad editorial que despliegan las instituciones y muy especialmente el Gobierno Autónomo sería difícil hablar de existencia de un sector editorial.

Durante 1998 en Canarias se editaron 555 nuevos títulos, entre libros y folletos¹⁸. En total se imprimieron 509.000 ejemplares de los 485 nuevos libros editados y 45.000 ejemplares de los 70 nuevos folletos. El total de la producción española ese año fue de 55.774 nuevos títulos con una tirada total de 236.810.000 ejemplares; con lo que la producción global canaria apenas llega al 1% con respecto a la producción editorial nacional.

La producción editorial en las islas durante 1999 fue de 792 títulos, sin incluir las reimpresiones, con una edición total de 947.000 ejemplares. Esta producción situó a las islas como la séptima comunidad autónoma que menos títulos nuevos sacó ese año, por delante de Castilla-La Mancha (711), Murcia (565), Baleares (561), Cantabria (374), Extremadura (305) y La Rioja (140)¹⁹.

¹⁸ Cifras facilitadas por el INE, Instituto Nacional de Estadística.

¹⁹ Fuente: "Estadística de Producción Editorial de Libros 1999", Instituto Nacional de Estadística (INE). Citada en Diario de Avisos, viernes 9 de junio de 2000, pág. 81.

4. EL PANORAMA EDITORIAL MÁS RECIENTE

Para ilustrar de forma rápida el entorno en que se mueve el sector editor en Canarias, bastará con hacer referencia a lo acontecido en el Salón Internacional del Libro, Liber'95, celebrado en Barcelona. A este certamen acudieron aquel año 16 editores isleños, entre organismos oficiales y privados, que presentaron unos 300 títulos. Pero no son estas cifras lo más significativo y preocupante, y si lo fueron en cambio las conclusiones apuntadas en una mesa redonda celebrada, en la que la representante de una institución pública, María Isabel García, coordinadora técnica de Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias, llega a decir que la razón por la que los libros canarios no alcanzan altas cotas de calidad es debido a que: *"... en Canarias se publican demasiados libros"* ²⁰. En la misma página del periódico en que se recogen estas lamentables declaraciones, César Rodríguez Pláceres, director del Centro de la Cultura Popular Canaria, hace una lectura bien distinta, diríamos que contradictoria a la anterior; pues manifiesta en referencia a la participación de la representación canaria en Liber'95: *"...quedó bien a las claras el altísimo nivel que están marcando tanto las publicaciones de carácter literario, como de investigación, difusión, etc..., que sitúan al Archipiélago en los primeros lugares del Estado"* ²¹. Resulta cuanto menos curioso los puntos de vista tan dispares de una misma realidad, que ambas personas tienen. Suponemos que estas palabras de la coordinadora técnica de Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias, tienen que ver con la necesidad de limitar los presupuestos públicos

²⁰ Declaraciones recogidas en un artículo publicado en el periódico EL DÍA, el 8 de octubre de 1995, pág. 106.

²¹ Ibidem.

destinados a la publicación y no editar por editar, es decir, primar la calidad sobre la cantidad de títulos publicados al año. En este sentido Jorge Semprún, exministro de Cultura del Gobierno Socialista, está de acuerdo con la actual política en materia de edición, encaminada a reducir considerablemente la edición de libros institucionales. Durante su etapa al frente del ministerio, Semprún se quejaba de que los almacenes estaban llenos de libros que nunca se difundían. en su opinión esta medida debe servir de ejemplo a ayuntamientos y comunidades autonómicas, cuyas ediciones se han incrementado en un 15% desde 1992 a 1996. En una postura afín, el Director General del Libro, Fernando Rodríguez Lafuente, apuntó la necesidad de ir a un régimen de coedición con la empresa privada²².

Por otro lado, la mayoría de los editores canarios se quejan de los canales de distribución que terminan encareciendo el producto y suelen ser calificados de ineficaces.

Se quejan, igualmente, de la actitud de los propios librerías de las islas, a los que señalan como unos de los culpables de la precaria situación del libro canario, pues la mayoría de ellos sólo están interesados en los bestsellers o en los libros de texto para la enseñanza²³. Esta situación parece condenar a los libros canarios que suelen estar confinados en un reducido espacio en los estantes y con apenas presencia, más allá de lo testimonial, en las librerías canarias; sin olvidarnos de aquellos que, principalmente editados por organismos oficiales, permanecen cubiertos de polvo en los

²² DIARIO DE AVISOS, 19 de julio de 1996.

²³ Complementando esta opinión, el escritor Alexis RAVELO, que obtuvo en 1998 una mención especial en el PREMIO POETA DOMINGO VELÁZQUEZ, convocado por el Cabildo de Fuerteventura, coincide con otros autores en que el problema editorial en las islas está provocado por una falta de vertebración del mercado y una nula capacidad crítica del lector canario, que sus palabras: "compra lo que se anuncia en las grandes campañas publicitarias". Suplemento de Cultura, nº 604 de DIARIO DE LAS PALMAS, sábado, 19 de agosto de 2000.

depósitos institucionales. Otro aspecto, no menos importante, en relación a la edición institucional es el establecimiento de criterios coherentes a la hora de considerar la viabilidad e interés social de editar un determinado libro, así como el volumen de su tirada. Cuando estos criterios no existen o no se aplican rigurosamente, podemos encontrarnos con ediciones muy cortas, casi ridículas (es de suponer que porque de antemano se duda de su interés para el público) que no justifican en modo alguno el coste que conllevan. Algunos ejemplos de estas tiradas “simbólicas” las encontramos en el Parlamento de Canarias que ha editado, recientemente, *Canarias y la Monarquía Parlamentaria*, de los autores Pedro Lasso, José Adrián García Rojas y Sixto Peraza. En este trabajo analiza a lo largo de sus trescientas quince páginas la transición española y el proceso sufrido en Canarias, aspectos sobre el desarrollo institucional de la comunidad, la evolución del sistema de partidos, los diferentes gobiernos canarios desde 1977 a 1999, etc... La edición consta de tan solo 500 ejemplares²⁴. Igualmente, el Ayuntamiento de La Laguna editó a comienzos de 2000, *Semana Santa de La Laguna*, del profesor de la ULL, Manuel Hernández y de Manuel Rodríguez Mesa, archivero jubilado de la Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife. Este título pretende ser el primero de una serie más amplia que recoja el conjunto de actividades populares que se llevan a cabo en el municipio lagunero a lo largo de todo el año. La primera edición de *Semana Santa de La Laguna*, con un coste de dos millones de pesetas, consta de una tirada de 650 ejemplares²⁵.

En resumen, haciendo un diagnóstico a grandes rasgos, podemos concluir que el sector editorial canario, si puede considerarse como tal, se caracteriza por una estructura

²⁴ Periódico DIARIO DE AVISOS, viernes 30 de marzo de 2001, pág. 24.

²⁵ Periódico EL DÍA, miércoles, 28 de marzo de 2001, pág. 74.

empresarial precaria, con escasa iniciativa pública, cada vez más proclive a la coedición y menos a la edición en solitario, falta de continuidad en el tiempo de los proyectos —colecciones y series—, escaso número de editoriales privadas de cierto volumen con una política editorial clara y bien definida, proliferación de pequeños sellos editoriales de producción cuasi artesanal y de cortísimas tiradas —entre 100 y 300 ejemplares— y escasa difusión, unos canales de distribución irregulares que, con frecuencia, apenas supera el ámbito de cada isla y una promoción prácticamente nula.

4.1. EL DISEÑO DE LA IDENTIDAD CORPORATIVA EDITORIAL

En palabras del catedrático del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Facultad de Bellas Artes y especialista en diseño editorial, Jaime HERNÁNDEZ VERA: “... *en Canarias no hay iniciativas editoriales que posean un diseño corporativo propio*”²⁶. Esta realidad se debe, en su opinión, a la falta de profesionalización del área, donde sigue prevaleciendo en gran medida los criterios del autor del texto sobre los del diseñador. Parece lógico suponer que el autor debe responsabilizarse de la bondad de sus textos, dejando para los profesionales del diseño la estructuración y presentación de esa información. Pero esto sucede así; por contra mientras que un diseñador difícilmente se cuestionaría la calidad del contenido del libro que diseña y maqueta, resultaría imposible ser un especialistas en todas las materias, sí parece, lamentablemente, que todo el mundo, especialmente los autores, entienden de diseño gráfico editorial, confundiendo y anteponiendo sus cuestionables criterios estéticos. Esta intromisión del autor en el proceso del diseño de su libro, al que considera erróneamente un

²⁶ Entrevista aparecida en el periódico EL DÍA, 21 de marzo de 1999, pág. 93.

objeto único e individual dentro de una colección o serie, pone en peligro, cuando la hay, una estrategia de identidad corporativa editorial global que, desde luego, va mucho más allá del libro-producto único.

La mayoría de las editoriales canarias, tanto públicas como privadas, caen en este mismo error; el considerar cada nuevo libro como un objeto-producto aislado, independiente y sin criterios gráficos de unificación con lo ya editado o que pueda editarse en un futuro. Para ello deberían combinarse y normalizarse ciertos recursos gráficos y formales, que correctamente articulados doten a los ejemplares pertenecientes a las diferentes colecciones y series de cierta distinción dentro del conjunto del fondo bibliográfico, y a la vez, de los suficientes rasgos unificadores que permitan identificarlos como parte de un sistema de signos que refuerza la identidad corporativa de la editorial. Nos parece conveniente y defendemos desde aquí la necesidad de establecer elementos que hagan de “conexión” entre todos los libros pertenecientes a una misma editorial. En este sentido sería aconsejable que los editores canarios tomaran conciencia de la importancia del diseño, no como un concepto “cosmético” que encarece el producto libro, sino como un instrumento eficaz que contribuye a hacerlo más atractivo, ayudando a identificarlo y repercutiendo en las ventas; capaz incluso de optimizar y racionalizar el proceso de producción general reduciendo de este modo los costes.

La edición pública tampoco escapa a la ausencia de criterios de identidad editorial. Resulta imposible encontrar indicios de identidad corporativos que ayuden a identificar cada una de las colecciones y series pertenecientes a una misma institución. Situación que puede venir dada por la diversidad de canales por los que se recogen los originales para ser publicados y lo heterogéneo de las materias: concursos literarios, proyectos de investigación,

tesis doctorales, etc....; limitándose en el mejor de los casos a mantener unos criterios uniformes sólo dentro de una misma colección o serie. A pesar de que las administraciones públicas canarias son, con diferencia, las que más presupuesto destinan al cuidado de la calidad en sus ediciones, lo cierto es que, sin embargo, ninguno cuenta con un departamento o equipo de especialistas en diseño editorial, dejando esta faceta en manos de colaboradores ocasionales, que no siempre aplican o interpretan adecuadamente el concepto de identidad corporativa editorial.

Otra razón de peso para explicar la falta de proyectos de identidad corporativa editorial en Canarias es la ausencia de un sector editorial fuertemente consolidado, pues dejando al margen las ediciones derivadas de las administraciones públicas y las coediciones del Centro de la Cultura Popular Canaria, lo cierto es que apenas si podemos hablar de un sector editorial importante, en cuanto a su producción y frecuencia editora.

A continuación y a modo de visión general, daremos un somero repaso a aquellas editoriales canarias más representativas pertenecientes a las distintas tipologías: públicas, institucionales, privadas y a la edición de autor. También nos ocuparemos de su producción editorial más reciente, a fin de obtener una idea del conjunto de la producción atendiendo a sus temáticas y su presentación. No pretendemos en ningún caso ofrecer una relación o catalogación pormenoriza de la producción editorial canaria de los últimos años, nuestra pretensión, mucho menos ambiciosa, se centrará en ofrecer los elementos de juicio suficientes para entender las características propias del sector editorial canario en su conjunto.

4.2. EDITORIALES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES

4.2.1. Gobierno de Canarias ²⁷

Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias. Contó con un presupuesto de 170 millones de pesetas en 1994 (este año publicó unos cincuenta títulos nuevos), cifra que descendió a 110 millones de pesetas en 1996. Durante esos años Carlos Gaviño de Franchy ha sido el director de publicaciones del Gobierno de Canarias. Entre sus colecciones sobresalen *Biblioteca Básica Canaria*, que empieza a editarse a partir de 1988 y *Nuevas Escrituras Canarias*, colección que la integran una treintena de obras en formato facsímil dirigida por Andrés Sánchez Robayna y que recoge títulos como “*Sonetos a los héroes ilustres y sucesos insignes de Hungría*” de Juan Bautista Poggio Monteverde que reproduce la edición de 1688; o la obra editada en 1689, “*Convalecencia del alma*” de Pedro Álvarez de Lugo. También están la colecciones *Ángel Guimerá* dentro de la cual se inscribe una serie de textos teatrales y ensayos dirigida por Luis Alemany; *Poesía* iniciada en 1993; y *La era de Gaceta de Arte*. La Viceconcejería de Cultura también edita libros dirigidos al público infantil y juvenil; para ello cuenta con la *Biblioteca Infantil Canaria*, dirigida por Emilio González Déniz, e iniciada en 1993 como resultado de un acuerdo de colaboración entre la institución canaria y la editorial Anaya. Sus títulos se distribuyen en tres niveles o series; *Chinijo*, para los más pequeños; *Guayete*, para niños de 8 a 12 años; y *Galletón*, dirigido a edades superiores. Esta colección tiene como objetivo dar a conocer entre los lectores más jóvenes a los escritores canarios con títulos como “*Noticias del cielo*” de José Viera y Clavijo e ilustraciones del pintor gomero Luis Alberto; “*Azalea*”, de Dolores Campos-Herrero y con dibujos de

²⁷ Ver apéndice pág. 10-42.

Manuel Toledo; y *“La Fuenteviva”* de Sabas Martín, ilustrado por Ángel Esteban; estas últimas dos obras obtuvieron ex-aequo el Premio Atlántico de Literatura Infantil en 1993. Actualmente se mantienen en lista unas diez colecciones, entre 1984 y 1994 se han editado 336 títulos. A Partir de 1994 se incorpora una nueva colección de divulgación histórica *La Memoria* a la que pertenecen catorce títulos. En cuanto a su forma de proceder, los textos originales llegan a los distintos responsables de las colecciones, que estudian su viabilidad y proponen su publicación si así se considera. A juicio de Carlos Gaviño, en tiempos de crisis las instituciones deben invertir más dinero en cultura; *“...se puede recortar en cualquier cosa menos en los libros”* dice Gaviño, quien añade: *“intentamos por todos los medios que sean cuidados y hermosos —en referencia a los libros editados—, que la carga estética haga más fácil la lucha del libro con los otros medios de comunicación. Cualquiera se acerca más a un libro bien impreso que a uno mal impreso”*²⁸.

En opinión del actual director general de Cultura del Gobierno de Canarias, Juan Antonio Díaz Almeida, *“...la mayoría de los sectores de creación y gestión cultural en el Archipiélago siguen advirtiendo de la carencia de una política cultural clara por parte del ejecutivo y de una insuficiente coordinación con las administraciones insulares y municipales”*²⁹. La principal apuesta editorial de esta institución seguirá siendo, según Almeida, la colección Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), una enciclopedia crítica del arte en Canarias y que ya cuenta con 36 volúmenes y de la que durante el pasado año se publicaron dos nuevos tomos y se han reimpresso tres títulos de los cinco agotados. Para el primer

²⁸ Declaraciones aparecidas en el periódico EL DÍA, 30 de abril de 1994.

²⁹ Declaraciones aparecidas en el periódico LA OPINIÓN DE TENERIFE, 22 de diciembre del 2000, pág. 29.

trimestre del 2001 se tiene previsto la aparición de cinco nuevos tomos; cadencia que se espera mantener por año, hasta llegar a los 80 volúmenes. El presupuesto asignado por el Gobierno de Canarias a cultura durante el año 2000, ascendió a 2.165 millones de pesetas, “...insuficientes para satisfacer todos los objetivos...” en palabras del director general de cultura, Juan Antonio Díaz Almeida³⁰.

Se publicaron pertenecientes a la colección *Documentos de Arte*, “*La voz del fotógrafo*”, del profesor de la Universidad de La Laguna Carmelo Vega; y dentro de la *Colección de Poesía*, “*Campo Nublo*”, de Anfidio Cabal. Quizá el trabajo más relevante aparecido ese año por su repercusión social, haya sido “*Obras Completas de Luis Feria*” que se recogen en un único volumen de setecientas páginas, por encargo de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias a la editorial peninsular Pre-Textos, bajo la dirección de Carlos Pinto Trujillo. Este proyecto editorial pretende ser un homenaje, dos años después de su muerte, desde las instituciones públicas canarias. Coincidiendo además, con la celebración del Día Mundial del Libro (23 de abril) el Gobierno Regional editó una serie de plaquettes que recogen ocho poemas del poeta Luis Feria, con una tirada de 25.000 ejemplares ³¹. De este mismo autor, la Viceconsejería de Cultura y Deportes en coedición con la Editorial Pre-Textos presentó, en junio del 2000, “*Obra poética y cuentos*”, título que recoge una selección de textos elegidos de entre los quince libros publicados por el poeta entre los años 1962 y 1996, además de otros escritos

³⁰ El presupuesto general de la Comunidad Autónoma para ese año ascendió a 617.000 millones, por lo que la cantidad que el ejecutivo canario destinó a cultura apenas supuso el 0,35 % del presupuesto total. Además, de esos 2.165 millones, casi 1.500 millones se destinaron a festivales y otras actividades musicales.

Cifras publicadas en LA PROVINCIA DE LAS PALMAS, 6 de febrero de 2000, pág. 29.

³¹ Estas plaquettes consisten en unos cuadernillos de 16 páginas con una cuidada selección de poemas del autor acompañados de ilustraciones de la artista Pepa IZQUIERDO.

aparecidos en revistas literarias y secciones culturales de periódicos desde 1955. Bajo la coordinación de Carlos Pinto, esta obra resulta clave para entender a la generación de los años 50.

Como proyectos editoriales futuros y concebida como un instrumento de proyección exterior se tiene prevista la aparición de *“Canarias en la mirada del artista”* que abarcará siete tomos, uno por isla, que se encargarán a otros tantos fotógrafos de prestigio internacional y cuyas imágenes irán acompañadas por textos de intelectuales canarios. En cuanto a las líneas editoriales futuras, destaca una clara apuesta por la coedición, garantizándose con esta fórmula un abaratamiento de los costes y una adecuada distribución tanto dentro como fuera de las islas.

El Gobierno Canario convoca con carácter bianual el Premio Internacional Millares Carlo, dedicado a la investigación en humanidades y la historia literaria. Han sido merecedores, en convocatorias pasadas, de este importante galardón dotado con dos millones de pesetas, los trabajos *“Diccionario de toponimia Canaria”* del catedrático Maximiano Trapero; y *“En torno a Castilla”* del profesor de la Facultad de Traducción de Soria, Carlos Moreno Hernández

Socaem. Destacamos la *BAC*, *“Biblioteca de Artistas Canarios”*, considerada una obra de consulta imprescindible para conocer a los autores de la historia plástica canaria y probablemente uno de los proyectos más ambiciosos en materia editorial. Esta colección está lujosamente editada y profusamente ilustrada y, como la mayoría de los libros publicados por esta institución, en opinión de sus responsables, se busca una rentabilidad cultural que no económica, como lo demuestra el hecho de que su precio de venta sea prácticamente el de costo. Esta colección se inició en 1991 de la mano de Manuel García Ramos y Carlos Díaz Beltrana, a los que siguieron Ramos Camejo e

Hilda Mauricio y de la que actualmente es responsable Fernando Castro Borrego. El diseño y cuidado de la edición está a cargo del profesor Jaime Hernández Vera.

4.2.2. Cabildos

Cabildo de Tenerife ³². Sin duda una de las plataformas más importantes de la edición en Canarias, tanto por cantidad como por calidad. Lamentablemente, ha visto como en los últimos años se ha reducido drásticamente su actividad editora, como consecuencia de los cambios en la política del Área de Cultura llevados a cabo por sus responsables. Su producción además de en iniciativas propias, se apoya sobre todo en fórmulas de coedición y financiación con otras entidades tanto públicas como privadas, destacando sus continuas colaboraciones con el Centro de la Cultura Popular Canaria, con el Servicio de Publicaciones de Caja Canarias, con la mayoría de los ayuntamientos, etc.... Por otro lado, el Cabildo también presta su apoyo a las nuevas iniciativas editoriales, bien mediante ayudas económicas, bien con la adquisición de ejemplares. Hasta hace pocos años el Cabildo venía contando con un presupuesto anual para edición de alrededor de unos 30 millones de pesetas.

Entre los años 1998 y 1999 el Cabildo de Tenerife ha coeditado 46 libros junto con distintas empresas editoriales canarias³³. Esta situación es reflejo de la nueva política editorial de esta institución que ha decidido no editar obras en solitario, algo de lo que siempre se han quejado las editoriales privadas de la isla, salvo aquellas ediciones agotadas del Aula de Cultura que sean especialmente solicitadas por el público y los encargos propios de la Corporación

³² Ver apéndice pág. 61-80.

³³ Datos recogidos en EL DÍA, domingo, 11 de junio de 2000, pág. 109.

Insular. En esta nueva línea de actuación el Cabildo está dispuesto a coeditar aquellas obras de interés junto con todas aquellas editoriales que lo soliciten, siempre que el contenido de las mismas estén relacionadas con el acervo cultural canario y favorezca al desarrollo de la cultura en general. Asimismo, se pretende apoyar a los escritores canarios favoreciendo la proyección exterior y difusión de sus obras. En 1998, el Cabildo participó en la edición de 25 obras, correspondientes a cinco editoriales de Tenerife y a diecinueve autores canarios; mientras que en 1999 fueron 21 publicaciones junto con seis empresas editoriales y veintiún autores del archipiélago. Las principales editoriales con las que ha colaborado hasta ahora el Cabildo son el Centro de la Cultura Popular Canaria, Editorial Globo, Tauro Producciones, Baile del Sol, Benchomo, Ediciones La Palma, Edén Ediciones y Publicaciones Turquesa. Entre los últimos proyectos de esta institución, con la participación del Instituto de Estudios Canarios, figura la colección dada a conocer en septiembre de 2000, *Fontes Rerum Canariarum*, que recoge la transcripción de las actas del Cabildo de la isla durante los siglos XVI y XVII.

La dotación presupuestaria del Área de cultura del Cabildo para el año 2000 superó los 5.000 millones de pesetas, que deberán repartirse entre artes escénicas, música, ediciones, Instituto Oscar Domínguez y Red de Museos. La asignación al apartado de apoyo al libro y la edición fue de 228 millones de pesetas, esto es el 4,5% del presupuesto total. La nueva política de apoyo al libro y la edición se encamina, según sus responsables a fomentar la creación literaria canaria y estimular el tejido empresarial del sector, a través de una línea de coediciones, ayudas a las revistas culturales y literarias, organizar encuentros entre escritores, adquisición de fondos para bibliotecas públicas, programas de apoyo a la lectura y premios literarios, como el Premio de Novela Alfonso García Ramos que convoca esta institución junto a la

editorial Anagrama y dotado con 10 millones de pesetas. Como fácilmente podemos deducir, se trata de unas líneas muy ambiciosas para una dotación de tan exigua, que dejan bien de manifiesto las preferencias de los actuales responsables de cultura, por otro tipo de manifestaciones culturales probablemente de mayor proyección exterior y políticamente más rentables. Para este año 2001, el Área de Cultura del Cabildo de Tenerife dispondrá de un presupuesto de 5.476 millones de pesetas, lo que supone un incremento del 5,6% con respecto al pasado año. De esta partida está previsto destinar al apartado de apoyo al libro y a la edición 342 millones, poco más del 6% del presupuesto total, lo que una vez más deja bien clara la actual política de ediciones de esta corporación³⁴. Aunque a simple vista, y por sí sola pueda parecer una cifra importante, lo cierto es que, descontando las partidas destinadas a la coedición, sobre todo con el Centro de la Cultura Popular Canaria, la Feria del Libro y la edición de catálogos de exposiciones, apenas si queda dinero para la edición de libros propios que, además se editan en la Península, todo un ejemplo de apoyo a la edición en Canarias.

A lo largo de los últimos cinco años el Cabildo de Tenerife ha participado, en distinta medida, en la edición de 200 libros. La mayoría de estas publicaciones se deben a la coedición con empresas editoriales canarias, en detrimento de la edición en solitario, según la responsable del Área de Cultura, a fin de fomentar el sector editorial de la isla, evitando competir con las empresas privadas. Un total de 147 libros han sido posibles gracias a este programa de coediciones, llevado a cabo con Centro de la Cultura Popular Canaria, Centro del Libro Islas Canarias y las editoriales Benchomo, Tauro Producciones, Idea, La Palma, Globo,

³⁴ Cifras facilitadas por la consejera de cultura del Cabildo de Tenerife, Dulce XERACH PÉREZ, al diario EL DÍA, 20 de diciembre del 2000, pág. 77.

Baile del Sol, Edén, Turquesa y Eneida. También han habido colaboraciones con numerosos ayuntamientos numerosos, además de con otras entidades públicas como el Gobierno de Canarias, el Patronato de Turismo del Cabildo de Tenerife, el Museo Arqueológico, el Instituto de Estudios Hispánicos, etc... Dentro del apartado de edición propia, entre los años 1995 y 2000, apenas se han editado un total de 18 obras³⁵.

Cabildo de Gran Canaria³⁶. Su producción editorial se canaliza a través del Departamento de Ediciones del Área de Cultura del Cabildo. La mayoría de sus publicaciones tienen su origen en trabajos de investigación de profesores universitarios y de los trabajos premiados en convocatorias de concursos literarios; como por ejemplo el Premio de Poesía Tomás Morales de carácter bianual y dotado con medio millón de pesetas y la publicación de la obra ganadora. Entre los trabajos más recientes podemos destacar "*La obra literaria de Viera y Clavijo*", de Victoria Galván González, profesora de Literatura Española de la Facultad de filología de la Universidad de Las Palmas de G. C. donde a lo largo de sus más de setecientas páginas se analizan cada uno de los géneros cultivados por Viera y Clavijo. Este volumen que recoge la tesis doctoral de la profesora Galván con la que obtuvo el premio de investigación Viera y Clavijo de letras en 1998, que conllevaba la publicación del trabajo. También podemos mencionar "*Don Chano Corvo. Crónica de un jardinero y su jardín*", de José Miguel Alzola; "*Arqueología industrial en Las Palmas de Gran Canaria durante la Restauración (1869-1931)*" resumen de la tesis doctoral de la historiadora del arte Amara Florido Castro.

³⁵ Datos publicados en LA OPINIÓN DE TENERIFE, jueves, 5 de abril de 2001, pág. 27.

³⁶ Ver apéndice pág. 43-60.

En enero del año 2000, el Cabildo Gran Canaria publicó *“Visiones de Gaceta de Arte”*, de Nilo Palenzuela, profesor de Literatura Española de la Universidad de La Laguna, en cuyas páginas se analiza la vanguardia canaria, su dimensión filosófica y su proyección europea y americana. Ese mismo mes se presentó *“Historia del teatro en estas islas”*, del también profesor de la universidad lagunera, Rafael Fernández Hernández.

Rompiendo con el diseño habitual en sus colecciones, el Cabildo Gran Canaria ha editado recientemente (mayo del 2000) *“Las Palmas de Gran Canaria. Memorias de una ciudad”*, de Lázaro Santana. Este libro recoge diversos textos seleccionados relativos a la capital gran canaria que se mueven entre lo histórico, lo poético y lo ficticio.

Los catedráticos Yolanda Arencibia y Rafael Fernández Hernández son los coordinadores de *“Historia crítica de la Literatura Canaria”* obra cuyo primer volumen, de los cinco que lo componen, ha sido editado por este cabildo en junio de 2000.

A finales del año pasado (diciembre de 2000) se presentó el *“Diccionario de expresiones y refranes del español de Canarias”*, un compendio del material léxico que en este campo ha producido el Archipiélago realizado por los profesores de la Facultad de Filología de la ULL, Gonzalo Ortega Ojeda e Isabel González Aguilar. Este volumen, de más de 300 páginas, es el resultado de un proyecto de investigación financiado por la Dirección General de Universidades del Gobierno de Canarias.

El presupuesto asignado por el Cabildo Gran Canaria para el Área de Cultura, para el año 2001, asciende a 3.950 millones de

pesetas, de los que 51 millones se destinarán a la partida de ediciones.³⁷

Otros Cabildos³⁸. En general, el resto de cabildos insulares poseen una producción editorial más bien corta, siendo frecuente que el motivo que promueve la publicación de los libros esté relacionado con algún evento cultural, centenario o aniversario histórico, fiestas patronales, etc... Mientras que la edición en solitario por parte de estos cabildos es muy poca, si que son frecuentes las coediciones generalmente, con otras corporaciones insulares, como ayuntamientos, consejerías, o con las universidades canarias.

El Cabildo de Lanzarote conjuntamente con la Universidad de Las Palmas, (diciembre de 1999) ha realizado una edición facsimilar de uno de los periódicos más importantes del siglo XVIII, *El Pensador*, que reproduce con todo detalle el original que publicara en Madrid la imprenta de Joaquín Ibarra, entre 1762 y 1767, y que se recogen en seis tomos de pequeño formato, obra por excelencia del ilustrado lanzaroteño José Clavijo y Fajardo. La edición facsimilar lleva por título "*José Clavijo y Fajardo*", *El Pensador*, también en seis tomos, es un estudio de Yolanda Arencibia, catedrática de Literatura de la Universidad de Las Palmas de G.C. y consejera de Educación del Cabildo Insular de G.C.

4.2.3. Ayuntamientos

Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife³⁹. A través de su Organismo Autónomo de Cultura promociona a los autores

³⁷ Datos aparecidos en el periódico LA PROVINCIA DE LAS PALMAS, viernes 15 de diciembre de 2000.

³⁸ Ver apéndice pág. 215-219.

³⁹ Ver apéndice pág. 199-202.

canarios mediante la convocatoria de sus premios de poesía y narrativa. También mantiene frecuentes colaboraciones con diferentes editoriales y autores sufragando en parte los costes de la edición de sus libros. Además lleva a cabo una política de difusión de sus libros distribuyéndolos gratuitamente entre colegios y bibliotecas públicas y privadas. Reinició en 1994 la edición de la colección *Nuestro Arte*, aunque con un formato muy diferente al original, con “*Los compañeros de Ulises*” de Julián Ayala, premio de poesía Julio Tovar de 1991 serie narrativa.

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria ⁴⁰. Convoca el Premio de Poesía Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Perteneciente a la colección Ultramarino, Lázaro Santana publica “*Prosas del jardín*”. Esta colección reúne una serie de textos sin conexión aparente con los que se intenta abordar distintos asuntos, como la creación y la filosofía de la vida, entre otros. Este libro cuenta con una tirada de apenas 300 ejemplares y en su portada reproduce un fragmento de un acrílico del artista plástico Paco Sánchez.

4.2.4. Servicios de Publicaciones de las Universidades

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna ⁴¹. Se creó en 1921, aunque su principal actividad editora arranca a partir de 1949. Surgió principalmente para dar salida a los trabajos de investigación generados en el centro universitario, aunque actualmente también participa de una política de intercambios de fondos con otros centros de enseñanza superior tanto nacionales como internacionales. Los cambios en los equipos de gobierno de la universidad y con ellos de los responsables de este servicio

⁴⁰ Ver apéndice pág. 242 y 243.

⁴¹ Ver apéndice pág. 173-179.

quedan patentes en la falta de criterios en los diseños de las colecciones y series, así como en la nula aplicación de una política editorial coherente. Esta situación de “anarquía en la imagen editorial” creemos que esta siendo mitigada con la aplicación de un ambicioso programa de Diseño Corporativo Editorial que el anterior equipo de gobierno, encabezado por Matías López como rector y con José Gómez Soliño como vicerrector, inició en 1998. El proyecto que ha dado origen a este sistema de regulación visual fue realizado bajo la dirección del especialista en edición y profesor Jaime Hernández Vera, un grupo de profesores investigadores y de alumnos becarios del departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Facultad de Bellas Artes⁴². El Servicio ha contado con los medios técnicos (una red Rank Xerox, desde comienzo de los 90 actualmente en desuso) y humanos, lo que les ha permitido la elaboración propia de una buena parte de los originales mediante autoedición, contratando exteriormente la impresión y encuadernación de sus libros. Este Servicio editó a lo largo de 1999, dieciséis libros y siete revistas. A lo largo de este año también ha aparecido el primer título perteneciente a la colección Soportes Audiovisuales e Informáticos en soporte CD-Rom. A lo largo del año 2000 se ha afrontado un nuevo reto destinado a completar la nueva imagen corporativa editorial de este servicio; se trata del rediseño de las revistas de investigación, cuya implantación tendrá carácter inmediato⁴³.

⁴² Este proyecto se recoge en el libro *Diseño corporativo editorial del Servicio de Publicaciones de la ULL*. Perteneciente a la colección Materiales Didácticos Universitarios. Serie Bellas Artes/1. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

⁴³ Todos los detalles concernientes a este proyecto de investigación se recogen en la Memoria del mismo: *El diseño de revistas. Las publicaciones periódicas de investigación del Servicio de Publicaciones de la ULL*. La implantación de las conclusiones de este proyecto fueron ratificadas por el Consejo de esta universidad en enero de 2001.

La publicación de una determinada obra por parte del SPULL está supeditada a la aprobación de un Comité Asesor presidido por la vicerrectora de Servicios Generales de la Universidad de La Laguna y constituido por nueve profesores de esta institución docente, especialistas en distintas ramas del saber.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria ⁴⁴. Coedita, desde 1998, con el Ayuntamiento de Telde la colección de literatura *Ágape*, destinada a la divulgación de textos literarios de autores canarios y a la vez, hacerlos llegar hasta las bibliotecas de las distintas universidades españolas. Quizás el aspecto diseñístico más peculiar de esta colección sea el pequeño formato de sus libros, que apuesta por el libretto breve y de fácil acceso, según sus promotores para facilitar su difusión. Esta iniciativa editorial cuenta con el apoyo de distintos estamentos universitarios de la ULPGC: el Departamento de Filología Clásica y Árabe, el Servicio de Publicaciones de esta universidad y la Facultad de Filología. El equipo de redacción lo integran profesores y alumnos de la Facultad de Filología. La colección está dirigida por el poeta gran canario Frank Estévez Guerra, quien a su vez la inició con *“Del barco del recuerdo”*. Hasta ahora han publicado dentro de este proyecto siete títulos que incluyen textos literarios, poéticos y dramáticos.

4.2.5. Cajas de Ahorros

Caja General de Ahorros de Canarias ⁴⁵. La labor en favor del libro que viene realizando esta entidad, a través de su departamento de obra social, acomete dos frentes; de una parte está el fomento de la lectura mediante una amplia red de

⁴⁴ Ver apéndice pág. 231-232.

⁴⁵ Ver apéndice pág. 81-102.

bibliotecas, en total 25 por toda la provincia; y por otra, con la edición de libros y catálogos de arte. La Caja cuenta con un importante fondo bibliográfico organizado en diversas colecciones y series. De entre sus colecciones, y dada la naturaleza de la entidad podemos destacar la dedicada a diversos aspectos de la economía canaria llamada *Papeles de Economía Española*, con títulos del tipo “*Sociedad Anónima*” de Paula Nogales Romero, o “*Equilibrio financiero de la empresa canaria. Evaluación empresarial a través de una muestra de empresas*” del catedrático de la ULL Urbano Medina Hernández. Cuenta además con series como la titulada *Relatos* con obras como la reedición de la obra teatral de Lope de Vega “*Los guanches de Tenerife*”; o “*El plan de las Afortunadas Islas del Reyno de Canarias y la Isla de San Borondón*”, del coronel Juan Tous Meliá, obra coeditada con en Museo Militar Regional de Canarias, el Museo de Historia de Tenerife y la Casa de Colón, entre otros organismos, y que incluye múltiples mapas y planos del Archipiélago pertenecientes a diferentes épocas históricas. Otros títulos recientemente publicados y pertenecientes a distintas series son “*El mundo que ha vivido*” de José Luis Sánchez Parodi; “*El doctor don Agustín Rodríguez Regalado*”, de Octavio Rodríguez; “*Martín Rodríguez y Peraza, un liberal conservador*”, de Marcos Guimerá Peraza; “*La mujer mojada*” de Enrique González González; y “*Por un imaginario Atlántico*” de Juan Manuel García Ramos.

Coedita también, desde 1996, con Ediciones La Palma la colección *La Caja Literaria*, es un proyecto editorial que pretende recuperar el placer de leer buena literatura canaria, ofreciendo una selección del trabajo tanto de los nuevos escritores de nuestras islas, como de parte de los autores ya consagrados en nuestro entorno cultural; todo ello presentado con un cuidado aspecto y diseño a cargo de Bernardo Chevilly. Esta colección incluye tres series: *Narrativa*, *Poesía* y *Ensayo* que pretenden reunir textos que

tengan en común los diferentes aspectos de la cultura canaria para pasar a formar parte del arte a través de sus manifestaciones literarias. La colección se inició con los títulos *Facción española surrealista de Tenerife*, de Domingo Pérez Minik, perteneciente a la serie Ensayo y con *Cuchillo criollo*, de Ángel Sánchez, de la serie Narrativa. A estos títulos les siguieron, dentro de la serie Narrativa: *Carpanel*, de Isaac de Vega; *El cuchillo verde*, de Alejandro Cioranescu; *Conjugación irregular*, de Luis Alemany; *El futbolista asesino*, de Nicolás Melini; y más recientemente (marzo 2001) *Enigmas*, de Félix Hormiga. A la serie Poesía pertenecen: *Blanca sombra del jazmín*, poemas de José María Millares Sall; *Un espacio bajo el día*, de Juan José Delgado; *La conducta inocente*, de Ángel Fernández Benítez; *Doce lunas de Eros*, de Cecilia Domínguez Luis; y por último (marzo 2001) *Reconstrucción*, de Juan Pedro Castañeda. Esta colección trata de recuperar, por otra parte, la importancia de los concursos literarios, estimulando la labor de creación de los autores canarios, tanto conocidos como noveles, para ello convoca los premios “Benito Pérez Armas” de novela, “Pedro García Cabrera” de poesía y “Agustín de Béthencourt” de investigación, así como otro para cuentos. Durante en año 2000, la Caja editó un total de cuarenta y dos títulos.

La asignación presupuestaria para el año 2001 de la Obra Social destinada a cultura asciende 1.169 millones de pesetas, de los que 49 millones son para el apartado de publicaciones.

4.2.6. Otras instituciones y Fundaciones

Fundación César Manrique ⁴⁶. Es especialmente destacable su colección Péñola Blanca que recoge cerca de una decena de títulos de importantes nombres del panorama literario español como

⁴⁶ Ver apéndice pág. 229-230.

“Tantear la noche” de Juan Gelman, entre otros. Esta colección se caracteriza por su cuidada presentación y por su buen acabado, en los que se hace patente el gusto con que están hechos. El director de esta colección es Fernando Gómez Aguilera, responsable de actividades fundacionales, mientras que el diseño y el cuidado de la edición corren a cargo del diseñador Alberto Corazón. Fuera de esta colección, estos mismos nombres también son artífices de *“Arrecife, antología de crónicas”* (enero de 2000), una selección de textos de Leandro Perdomo. En junio de 2000 edita *“Majos, la primitiva población de Lanzarote”* estudio sobre uno de los grupos prehistóricos más enigmáticos del Archipiélago realizado por José Carlos Cabrera y Antonio Tejera.

La Asociación Amigos Canarios de la Ópera (ACO). Con motivo de los festivales operísticos que se celebran en la isla, viene editando regularmente un volumen donde se recogen todos los contenidos de las óperas representadas, pasando de este único volumen, habitual hasta 1998, a presentar, a partir de 1999, un volumen por título, recuperando de este modo la tradicional fórmula de sus comienzos. ACO editó con motivo del XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas (marzo del 2000) y con la colaboración de SOCAEM, el Cabildo de Gran Canaria, el Ayuntamiento de Las Palmas de G. C. e INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas) dos cuidados tomos, con portadas del artista Pepe Dámaso.

CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) ⁴⁷. Edita, sobre todo, catálogos de las exposiciones que acoge. El centro viene dedicando al apartado de publicaciones un presupuesto de cincuenta y cinco millones de pesetas anuales. Desde 1980, año en que se inauguró el CAAM, hasta hoy ha editado un total de

⁴⁷ Ver apéndice pág. 233-234.

cincuenta y siete catálogos, algunos distinguidos con importantes premios por su diseño y cuidada edición. La mayoría de estos catálogos han sido producidos fuera de las islas, concretamente en Madrid por Ediciones del Umbral. Sus precios oscilan entre las mil y las siete mil pesetas y su tirada media es de mil ejemplares. De esta cantidad sólo unos doscientos se destinan a la comercialización en la propia tienda del centro, mientras que los restantes ejemplares se reparten entre museos, centros de arte nacionales, autores, donantes o prestadores de obras, comisarios de las muestras y donaciones a bibliotecas municipales de Gran Canaria. El capítulo de publicaciones incluye, además de catálogos, folletos de mano de carácter divulgativo y la edición de tres números anuales de la revista de la institución, *Atlántica*, que dirige el crítico Antonio Zaya. Entre los catálogos y libros que han sido distinguido con algún premio por el Ministerio de Cultura figuran *“Historia Natural: El doble Hermético”*, en 1992; como mejores libros editados, modalidad de arte, en los años 1992, 1993, 1995 y 1996, están *“Millares”*, *“Sueños de tinta: Oscar Domínguez y la decalcomanía del deseo”*, *“El poeta como artista”* y *“Óscar Domínguez. Antología 1926-1957”*, respectivamente; libro mejor editado, modalidad diseño gráfico, en 1996, *“Corona roja sobre el volcán”*; libro mejor editado, modalidad libro de arte, en 1997 y Medalla de Plata en el Concurso de Diseño de Leipzig (Alemania) en 1999 *“Gaceta de Arte y su época. 1932-1936”*.

Otras. Aunque con una frecuencia editora más irregular, también están el Centro del Libro de las Islas Canarias; el Instituto de Estudios Canarios con títulos como *“Epistolario Tomás Morales-Saulo Torrón”* (junio 2000), edición a cargo de Andrés Sánchez Robayna; la Asociación Cultural de las Islas Canarias; la Real Sociedad Económica de Amigos del País y la Fundación Pérez Galdós que han coeditado *“Entre amigos”* (junio 2000) en formato facsimilar del homónimo que el escritor gran canario publicara

hace cien años; el Museo Canario de Las Palmas de G.C. cuenta con la colección *San Borondón*, dentro de la cual ha editado títulos como *“Memorial de sombras”* (1999) de José Antonio Cubiles con ilustraciones de Paco Sánchez; o más recientemente (octubre de 2000) el título número quince de la colección *“Que me corten la cabeza”* de Tina Suárez, con ilustraciones del artista Armando Lorenzo; la Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.

4.3. EDITORIALES PRIVADAS

4.3.1. Centro de la Cultura Popular Canaria ⁴⁸

Esta editorial con más de veinticuatro años promocionando la cultura canaria es, probablemente, la más prolífera de Canarias y la que mayor número de novedades presenta al año. Cuenta con un catálogo de alrededor de seiscientos títulos, englobados en cincuenta y cuatro colecciones de temáticas diversas. Aunque se trata de una editorial privada, lo cierto es que la gran mayoría de sus publicaciones son coediciones, por lo general con instituciones públicas como cabildos, ayuntamientos, etc... Esta política de coedición le ha permitido poner en el mercado títulos y volúmenes de variado contenido, aunque siempre relacionados con temáticas canarias. Según su director César Rodríguez Placeres: *“en la actualidad y desde hace veinte años, el Centro de la Cultura Popular Canaria viene llenando, con su política editorial, importantes huecos bibliográficos y, al mismo tiempo, acercando el libro canario a las gentes del Archipiélago”*. Entre sus colecciones figuran *La Quinta Columna*, *Narraciones* y *Estrellas de la Física*. Otra colección emblemática es *La Gran Biblioteca de Canarias* a la que pertenecen obras de notable éxito comercial en

⁴⁸ Ver apéndice pág. 103-122.

las islas como el *Gran Diccionario del Habla Canaria*, *Los Símbolos de la Identidad Canaria*, *La Enciclopedia Temática Ilustrada de Canarias*, *La Gran Enciclopedia del Arte en Canaria* y manteniendo un diseño de colección similar, recientemente ha editado en colaboración con diversas entidades e instituciones la enciclopedia *Canarias Isla a Isla*, obra que ofrece una visión integral del Archipiélago desde la diversidad de cada una de sus realidades insulares, abordando aspectos que van desde la geografía; pasando por la fauna; los aborígenes y su cultura; la arquitectura, urbanismo y artes plásticas; hasta las instituciones políticas y administrativas; contando con una excelente acogida por parte del público, llegando a ser en muchas librerías el libro canario más vendido del año 2000. *Canarias isla a isla*, cuya primera edición fue de 10.000 ejemplares, está editada en un lujoso volumen de gran formato, con 632 páginas y más de 1.500 ilustraciones y fotografías constituye una completa obra de referencia visual sobre el Archipiélago. Esta obra está firmada por un equipo de 71 especialistas, la mayoría de ellos vinculados a las dos universidades canarias y servirá de precedente para la elaboración de la futura *“Gran Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias”*; un proyecto previsto a más largo plazo que constará de quince tomos que se editarán a razón de tres anuales en un plazo de cinco años.

Otra colección de especial relevancia y de la que se han editado en los últimos veinte años más de dos millones de ejemplares es *La Biblioteca Canaria*, estructurada en trece series que abarcan historia, literatura, narrativa, teatro, poesía, economía, salud, folclore y gastronomía, entre otras⁴⁹.

⁴⁹ Datos publicados por el periódico EL DÍA, jueves 15 de marzo de 2001, pág. 70.

4.3.2. Editorial Benchomo ⁵⁰

Fundamenta su fondo bibliográfico en títulos sobre temas canarios en todas sus facetas, apostando decididamente por los nuevos autores. Entre sus series encontramos *Tagora* de orientación literaria; la serie *Tasufra*; o la *Tagorín* al módico precio de 100 ptas. A finales de 1993 inició la colección infantil *Tayri y Airam*, diferenciado, como es habitual en este tipo de colecciones, tres niveles de lectura que son identificados por mediante un código cromático. Así, se corresponde el color rojo con el nivel básico de lectura para los más pequeños; el color verde para los niños de entre 8 y 12 años; y el violeta para las siguientes edades. Al nivel intermedio (entre 8 y 12 años) pertenece "*La guagua del cole*" de José María Hernández Aguiar, con ilustraciones de Antonio Cuesta Villén; y "*El príncipe Tiqqlit*" de Antonio Martín Hormiga con dibujos de Mabel Piérola.

4.3.3. Francisco Lemus Editor ⁵¹

Francisco Lemus tiene tras de sí una dilatada relación con el mundo editorial que se prolonga por más de treinta años al servicio del libro. Su librería es punto de referencia obligado para estudiantes universitarios, investigadores y lectores ávidos de las últimas novedades, tanto técnicas, como literarias, historiográficas, etc...; por el número de volúmenes y por la variedad de temas, probablemente estemos hablando de la más importante de las librerías de Tenerife y una de las mayores de Canarias; además de contar con una importante y bien surtida sección dedicada a libros canarios. Lemus ha sido presidente de la Asociación de Libreros de Santa Cruz de Tenerife, lo que sin duda

⁵⁰ Ver apéndice pág. 123-139.

⁵¹ Ver apéndice pág. 210-214.

le facultad para tener una visión clara y real de la problemática del sector en las islas. El salto de Lemus de librero a editor fue un poco por casualidad, como el mismo ha explicado en alguna ocasión, más fruto de la necesidad de cubrir la demanda de cierto tipo de libros difícilmente presentes en la bibliografía canaria que por los posibles beneficios que la actividad editora pudiera aportar. Por otra parte, no deja de reconocer que a medida que ha pasado el tiempo ha ido cobrando más importancia la proyección cultural de su nueva empresa, afirmado que: *“me siento muy orgulloso, pues aunque me da muchos quebraderos de cabeza también me proporciona muchas alegrías, y no sólo me refiero a compensaciones económicas, que a menudo son las menos, sino a esa contribución a realzar el panorama cultural canario desde mi editorial”*⁵². Basta un rápido vistazo al catálogo editorial de Lemus para darnos cuenta de que, al menos de momento, sus fondos se centran en temáticas varias, pero siempre relacionadas con el ámbito canario; así podemos encontrar títulos historiográficos como los tres tomos de *“Historia del pueblo guanche. La conquista de Canarias”*, de Bethencourt Alfonso; sobre lingüística, con el *“Diccionario de canarismos”*; sobre literatura de viajes con obras tan significativas como *“Viaje a las islas Canarias”*, de Alexander von Humboldt; o *“Misceláneas canarias”*, de Sabino Berthelot, bellamente ilustrado con grabados de J.J. Williams y Alfred Diston. Pero los dos títulos que han constituido un auténtico éxito de ventas y con varias reediciones son, *“Plantas medicinales o útiles en la flora canaria”*, de Pedro Luis Pérez de Paz y Consuelo Hernández; y *“Peces de Canarias. Guía submarina”*. Lemus es un editor que aspira a ofrecer al público libros bien hechos, asignándole tanto valor al fondo como a la forma, al contenido como al continente. Para acometer esta tarea ha venido contando

⁵² Artículo aparecido en el periódico DIARIO DE AVISOS, 26 de junio de 1999, pág. 32.

desde el principio con la colaboración del Jaime Hernández Vera, en su opinión uno de los mejores diseñadores de libros de Canarias.

4.3.4. Tauro Producciones ⁵³

Está dirigida por la periodista y profesora de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna, Olga Álvarez y que se ha distinguido por el cuidado estético en la realización de sus libros. Como ejemplos podemos mencionar *“Isla dentro de otra isla”* de Ulises Martín con la colaboración de Wolfredo Wildpret; y *“Anaga”* de cuidado diseño a cargo del reconocido tipógrafo Alfonso Meléndez. Recientemente, julio del 2000, ha iniciado una nueva colección destinada a recoger la obra de escritores, historiadores, científicos, etc... que encontraron en el Archipiélago un marco de inspiración donde escribir sus obras. La *Colección Viajeros* arranca con la obra *“Viaje a Tenerife”*, del dr. William R. Wilde, padre del escritor Óscar Wilde; y al que pronto seguirán textos de Jean Béthencourt y de Nicolás Estévanez. Pero esta colección no se centrará exclusivamente en libros sobre Canarias, sino que también tendrán cabida en la misma trabajos y guías actualizadas de países y ciudades del mundo, de manera que se mezclen las crónicas de viajeros del pasado y del presente. Otras colecciones son *Diáspora* y *Condición Insular*; a esta última pertenecen, entre otras, la obra que diera nombre a la colección, *“La condición humana del insular”* de Domingo Pérez Minik, y *“Memoria de una excavación urbana”* del artista gran canario Manuel Millares. *Lenguaje y Comunicación*, es una nueva colección iniciada con *“El fantástico literario”* de Olga Arán y al que ha seguido el ensayo *“El libro digital”* del profesor Luis Codina. Entre

⁵³ Ver apéndice pág. 194-198.

los proyectos más inmediatos de Tauro Ediciones se encuentra abrir un nuevo frente en la literatura canaria a través de la colección de poesía *Vientos Alisios*, de la que se prevén publicar tres títulos por año, uno dedicado a un escritor foráneo, otro a uno poeta novel y un tercero dedicado a un autor consagrado nacido en el Archipiélago. Como nota negativa, decir que la mayoría de estos títulos se imprimen en la península.

4.3.5. Ediciones Julio Castro ⁵⁴

Es uno de esos infrecuentes casos de impresor metido a editor, al más puro estilo aldosiano. Nueva Gráfica se fundó en 1987 y abarca todos los procesos de producción gráfica, cubriendo desde entonces una parte importante de las producciones de Tenerife en lo que se refiere a la preparación, diseño y edición de libros. Cada vez más ha ido tomando más relevancia la restauración y edición de reproducciones de documentos antiguos, como pueden ser grabados, pergaminos, etc... hasta convertirse en una de sus especialidades. Su aventura editora se inició en 1994, con la colección *El gabinete isleño* dirigida por Carlos Gaviño con el título "*Al final del agua*" poemario de Elsa López. Su creciente actividad editora está centrada desde entonces en la edición facsímil de textos canarios. En esta línea se inscribe "*Viaje al Pico de Tenerife*" de Manuel de Ossuna Saviñón, con diseño de Jaime Vera y Carlos Gaviño, y un cuidado sentido estético. Julio Castro cuenta, además, con una notable experiencia y reputación en la edición de cuidados catálogos de arte.

⁵⁴ Ver apéndice pág. 246.

4.3.6. *Búho Ediciones*

Aunque este proyecto nació en 1987 bajo la dirección de Miriam Hodgson, bajo la premisa según sus impulsores de “*integrar autores con lectores al servicio de la cultura*”, lo cierto es que su andadura editorial se inicia en 1994, con “*Un rostro de cristal y otros cuentos*” de José Luis Machado. Al cuidado de la edición está el diseñador gráfico Gotzon Cañada.

4.3.7. *Ediciones La Palma* ⁵⁵

Su responsable es Elsa López. Esta editorial centra gran parte de su actividad en Madrid, donde igualmente imprime la mayoría de sus libros. De entre sus colecciones cabrían destacarse las colecciones de poesía *Ministerio del Aire* y *Tierra del Poeta*. La primera, diseñada por Bernardo Chevilly, y a la que pertenecen, entre otras, “*Ayer que fuimos*” del poeta gran canario Frank Estévez y “*Altamarinas*” de Víctor Álamo de la Rosa. La segunda de cuidado diseño e impresa aquí por Nueva Gráfica, se inició con “*Reflejos, réplicas*” de Octavio Paz, a los que siguió, entre otros títulos, “*Inscripciones*” de Andrés Sánchez Robayna. Igualmente destacable resulta la colección *La Caja Literaria* surgida, en 1995, en coedición con la Caja General de Ahorros de Canarias y que se estructura en distintas series como *Poesía*, *Novela*, *Narrativa* y *Ensayo*. Bernardo Chevilly es el responsable del diseño de esta colección.

⁵⁵ Ver apéndice pág. 140-150.

4.3.8. *La Calle de la Costa* ⁵⁶

Dirigida por Ernesto Suárez, es una de las últimas iniciativas privadas en sumarse al panorama editorial canario, especialmente dedicada a la poesía. En palabras de su fundador, “... *La Calle de la Costa es un proyecto literario, pensado por creadores como parte de su propia actividad literaria...*”. De alguna manera el nacimiento de esta editorial está vinculado con la desaparición de *Cuadernos Insulares de Poesía*. Los inicios fueron bastante duros, así, por ejemplo, los cinco primeros títulos se elaboraron artesanalmente, la gráfica de sus cubiertas consistía en una tarjeta de vista de colores diferentes pegadas a las cubiertas; el promedio de páginas por obra no superaba las setenta y las tiradas apenas rondaban los trescientos ejemplares, encargándose ellos mismos de la distribución “a mano” en unas pocas librerías. Todo esto respondía a la necesidad de mantener el control absoluto sobre cada proyecto, que debía autofinanciarse y no depender así de ayudas o subvenciones externas. Tras la salida a la calle de su primer libro, en 1988, fueron etiquetados, como recuerda Suárez, de editorial marginal.

A partir del año 1990, la editorial adopta nuevas fórmulas, con nuevo formato para sus libros, ampliando sus canales de distribución a la vez que diversificando sus oferta. Actualmente mantienen dos colecciones, aquella con la que se inicio su actividad, destinada a acoger la obra de los autores jóvenes; y la colección Alameda, destinada a reunir la obra de autores canarios reconocidos y donde se han publicado obras de Isaac de Vega y Luis Feria. Como línea de actuación futura, tienen previsto incorporar una nueva colección que de cabida a obra foránea y que podría iniciarse con “*Planetario y Zoo de los hombres*” del escritor

⁵⁶ Ver apéndice pág. 240.

portugués Antonio Osorio. Aún hoy, sus tiradas medias no superan los cuatrocientos ejemplares.

4.3.9. Baile del Sol ⁵⁷

Este proyecto editorial nació en 1992, en Tegueste, bajo la dirección de Tito Expósito y podemos considerarlo como un colectivo cultural con fines editoriales. Este colectivo promueve, entre otras actividades, la edición de obras de autores noveles como una vía de autopublicación ante la imposibilidad de hacerlo en otras editoriales. Su producción se caracteriza por el pequeño formato y la escasa tirada, por lo general entre 300 y 500 ejemplares. Con dinero propio y, en los últimos años, con subvenciones puntuales de algunas instituciones para ciertos títulos, han sacado al mercado más de 120 títulos, cuyo principal escollo sigue siendo la distribución. Cuenta con las colecciones *Sitio de Fuego*, *Solajero*, *Deslenguado* y *El Mentidero*.

4.3.10. Ediciones Turquesa ⁵⁸

Fundada en 1994 por el ornitólogo José Manuel Moreno, es un caso atípico dentro del mercado editorial canario claramente decantado por la publicación de poesía y narrativa. En sus inicios esta editorial se centró en la edición de carpetas de láminas ilustradas, la primera de ellas fue *“Fauna de la Islas Canarias”* en colaboración con Lucas de Saá, autor de las ilustraciones. Con el paso de los años, lo cierto es que Ediciones Turquesa ha dejado de pertenecer a la categoría de edición de autor para convertirse en una editorial plena, especializada en la naturaleza de las islas, que

⁵⁷ Ver apéndice pág. 151-166.

⁵⁸ Ver apéndice pág. 221-223.

pretende, en palabras de su fundador: “...descubrir que las riquezas naturales de Canarias son inagotables”⁵⁹. Entre sus ediciones más interesantes cabe destacar la primera guía sonora de las aves de Archipiélago, “*Cantos y reclamos de las aves de Canarias*” que consta de un libro-guía que recoge textos e ilustraciones de un total de 78 especies y dos CD’s. Este trabajo obtuvo el Premio a la Mejor Edición Canaria 2000 que otorga el Cabildo de Tenerife. A finales de ese mismo año y en colaboración con Caja Canarias, el Ministerio de Medio Ambiente y el Gobierno de Canarias, publicó con texto del prestigioso biólogo Juan José Bacallado, el libro “*Canarias Parques Nacionales*”, que contempla los aspectos más interesantes de los cuatro Parques Nacionales existentes en las islas de Tenerife, La Gomera, La Palma y Lanzarote. La obra profusamente ilustrada con gran cantidad de fotografías ha estado bajo la dirección editorial de José Manuel Moreno. A principios de este año se ha presentado su nuevo trabajo “*El Lagarto Gigante de El Hierro*”. Aunque Turquesa cuenta con un equipo de investigadores propio, que propone y desarrolla los volúmenes dedicados a la naturaleza, y su línea editorial está claramente especializada en la flora y fauna canaria, su director no descarta la incorporación, en un futuro inmediato, de una colección exclusiva de literatura⁶⁰. Además, la editorial está abierta a colaboraciones con otros autores para editar sus trabajos. Fruto de esta relación podemos encontrar entre sus fondos bibliográficos títulos de temática tan dispar como *El rock en Canarias*, del periodista y crítico musical Carlos Fuentes, en colaboración con la Consejería de Cultura del Cabildo de Tenerife y la Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife; o *Quijotadas*, del periodista Domingo Negrín.

⁵⁹ DIARIO DE AVISOS, jueves ,18 de enero de 2001, pág. 72.

⁶⁰ Entrevista publicada en DIARIO DE AVISOS, miércoles 21 de marzo, 2001.

4.3.11. Editorial Heca ⁶¹

Editorial establecida en Las Palmas de Gran Canaria cuenta, entre otras, con la colección *Imago Euclídea*, de cuidada edición y tirada limitada a la cual pertenecen “*Rinden viaje en esta infancia*” con poemas de Sergio Domínguez Jaén y dibujos de Jerónimo Maldonado y una tirada de 150 ejemplares; la colección *Sargazos*, dirigida por Antonio Perdomo con títulos como “*Cuévano*” de Elica Ramos.

4.3.12. Otras Editoriales

Para terminar de completar esta breve panorámica de las principales editoriales privadas de las islas, podríamos citar a Editorial Afortunadas⁶², Interinsular Canaria⁶³, Ediciones Idea, Ediciones Canarias⁶⁴, Ediciones La Marea⁶⁵, Ediciones Alternativas, Troquel, Editorial Globo⁶⁶, Paradiso/Ediciones, Ultramarino, Tafor Publicaciones⁶⁷.

Lamentablemente, al igual que han surgido nuevas editoriales otras han desaparecido, entre ellas nombres tan relevantes como la gran canaria Edirca⁶⁸ que durante muchos años estuvo dirigida por Lázaro Santana y fue, en su momento, una de las editoriales

⁶¹ Ver apéndice pág. 238.

⁶² Ver apéndice pág. 167-172.

⁶³ Ver apéndice pág. 180-187.

⁶⁴ Ver apéndice pág. 239.

⁶⁵ Ver apéndice pág. 247.

⁶⁶ Ver apéndice pág. 226-228.

⁶⁷ Ver apéndice pág. 249.

⁶⁸ Ver apéndice pág. 188-193.

privadas de mayor proyección en las islas; o como las tinerfeñas Ediciones Añil e Interinsular Canaria⁶⁹. La primera contribuyó durante la década de los años ochenta a impulsar iniciativas de gran valor cultural con colecciones literarias de poesía, narrativa y ensayo. Una de sus colecciones más representativas fue *Añil Poesía*, fundada por Manuel Villalba Perera, Juan José Delgado, Domingo Báez y Domingo Luis Hernández; en ella vieron la luz libros de autores tan representativos de la literatura canaria como Rafael Arozarena, Félix Francisco Casanova, Juan Pedro Castañeda, Félix Casanova de Ayala, Mariano Vega Luque, etc... En cuanto a Interinsular Canaria ha bajado mucho el volumen editor que tuviera años atrás, cuando editó su *Geografía de Canarias*, para dedicarse en mayor medida a la distribución. Entre sus producciones más recientes cuenta con un nuevo *Atlas de Canarias*; y también ha sido partícipe de otros ambiciosos proyectos como la *Gran Enciclopedia Canaria*, editada por Ediciones Canarias.

4.4. EDICIÓN DE AUTOR

4.4.1. Çifr

En el capítulo anterior ya hemos hecho referencia a esta aventura editorial emprendida por Luis Palmero y Nilo Palenzuela. Recordar una vez más el carácter artesanal de sus títulos y sus ediciones limitadas (entre 200 y 300 ejemplares) con las que rompen con concepto de libro como objeto, para investigar con los formatos, los papeles, etc... y donde la poética del texto y la poética

⁶⁹ Ver apéndice pág. 180-187.

visual adquieren igual protagonismo⁷⁰. Los títulos aparecidos, “*Lápidas*” de Jordi Teixidor; “*Escalas*” del propio Luis Palmero; “*Granada*” de María Girona; y “*La luz con el tiempo dentro*” de Alfonso Alegre Heitzmann son fruto de la colaboración con diversos artistas y la financiación de los propios promotores de la iniciativa.

4.4.2. Ediciones Siempreviva

Al frente de esta editorial, centrada en la edición de carpetas de láminas, figura José Alfredo Pérez Martín quien, ante la falta de interés por parte de los editores establecidos y de las instituciones a las que se les ha presentado el proyecto, ha afrontado en solitario “*Flora Canaria*”, la primera entrega de una serie de veinte carpetas con veinte láminas cada una, cuyo coste de edición y distribución asumió el propio autor.

4.4.3. Pedro Hernández Hdez.

El propio autor, actualmente presidente del Consejo Escolar de Canarias, edita “*Conocer Canarias. Mil preguntas y respuestas para disfrutar*”. Se trata de una publicación que ofrece la realidad de forma diferente y que se caracteriza, según su autor, por su agilidad, sencillez y las curiosidades que encierra. Este texto tiene como claro referente el libro del mismo autor aparecido en 1967, y al que ya hemos hecho referencia, “*Natura y Cultura de las Islas Canarias*”.

⁷⁰ Dadas las características físicas de los títulos, su extensión y ateniéndonos escrupulosamente a las especificaciones de la Unesco en materia editorial, no podemos hablar aquí de libros sino más bien de opúsculos.

4.4.4. **Gustavo Socorro**

Este joven escritor gran canario es un ejemplo perfecto de escritor que se ve obligado a convertirse en editor, al menos una vez, para poder dar a conocer al público su trabajo. Su primer, y hasta ahora único, libro es “*El corredera. Aquél fugitivo de leyenda*” se colocó en los primeros puestos de ventas en Canarias a finales de 1999, un año después ya cuenta con una cuarta edición. El libro, que trata del último reo ejecutado en las islas, fue autosufragado en su primera edición por el escritor, pues dado lo controvertido de la temática ningún editor de las islas, según el propio autor, se comprometía a llevar a cabo esta edición sin realizar algunos cambios. Gustavo Socorro se opuso a realizar cambio alguno y apostó por publicar él mismo su historia de 550 páginas en una primera edición de dos mil ejemplares⁷¹.

4.4.5. **Carlos Cardoso**

Es el responsable de la colección *Para las veladas del Monsieur Teste*, que surgió ante la imposibilidad de publicar de su creador. Desde 1995, además de escribir, Cardoso realiza a mano todas las etapas del proceso de producción de sus libros, desde la maquetación hasta el doblado de los pliegos, pasando por el cosido de los cuadernillos. De esta manera logra editar uno o dos números al año con tiradas de 100 ejemplares a un precio de setecientas pesetas cada uno. Cardoso asegura llevar a cabo este trabajo “por principios” porque es evidente que no resulta rentable en absoluto⁷².

⁷¹ Artículo publicado en el periódico LA PROVINCIA DE LAS PALMAS, viernes 29 de diciembre de 2000.

⁷² Suplemento de Cultura nº 604 del DIARIO DE LAS PALMAS, sábado 19 de agosto de 2000.

Capítulo III

El diseño
corporativo editorial



Introducción

El libro como producto industrial resulta sumamente complejo, diverso y a la vez, rico en posibilidades gráficas. Su adecuado diseño juega un importante papel de cara al público a la hora de transmitir una imagen propia y diferenciadora y, simultáneamente, la de quien lo edita; por lo que resulta conveniente la implantación, por parte de las empresas editoras, de una correcta política de *Diseño Corporativo Editorial*. En este sentido, el escritor Antonio Becerra Bolaños apunta: “...*Un libro es un objeto. Es un producto de diseño. El continente suele reflejar la filosofía de quien lo publica y además debe ser inmediatamente reconocido por el lector. Todos los detalles exteriores de éste harán que, entre el vasto conjunto de libros que pueblen las librerías, lo reconozca y lo adquiera.*”¹

Los aspectos a considerar en cuanto a la apariencia de cada libro y que contribuyen a definir su personalidad o estilo, o bien, el de la colección o serie a la que pertenece, van desde el uso del color en la cubierta hasta el tipo de papel, pasando por los elementos de diseño, el formato, la sobrecubierta, los materiales, el tipo de encuadernación, etc... Por norma general, el comprador de un libro valora el conjunto de características por encima de los aspectos particulares, de manera que el diseño global del producto,

¹ Artículo publicado en el periódico LA PROVINCIA DE LAS PALMAS, sábado 29 de julio de 2000.

forma y contenido, constituye una de las herramientas de marketing más efectivas.

1. EL LIBRO COMO PRODUCTO

La mayoría de los diccionarios, incluido el de la Real Academia Española, hacen una definición bastante sesgada y anacrónica del libro al que coinciden en considerar como un conjunto de hojas de papel, pergamino u otro material, manuscritas, mecanografiadas o impresas, reunidas en el lomo por medio de cosido, encolado, anillado, etc... con cubierta de madera, cartón, cartulina u otro material, formando un volumen. Este tipo de definición queda, en nuestra opinión, coja al considerar únicamente los aspectos físico y material del libro. El concepto de libro es, a nuestro entender, mucho más amplio y poético, tal y como apunta, entre otros, Ernest O. HAUSER², para quien el libro es *“en parte, materia y en parte, espíritu; en parte, cosa y en parte, pensamiento”*. En una línea similar, Robert ESCARPIT³ considera que *“en la mano, no es sino papel; y el papel no es libro. Y, sin embargo, también está el libro en las páginas; el pensamiento solo, sin las palabras impresas, no formaría un libro”*. Para el bibliotecario cubano Jorge AGUAYO *“libro es cualquier porción, pequeña o grande, del pensamiento humano, transmitida por escrito o por los símbolos de una especialidad, difundida por procedimientos mecánicos, fotomecánicos o*

² *“¡Larga vida al libro!”*, Selecciones del Reader's Digest, Madrid, LXV, nº 389 (abril de 1973), pág. 103-109.

³ *La revolución del libro*. Ed. Alianza, Madrid, 1965.

audioparlantes y comunicada al prójimo usando materiales de cualquier clase y adoptando cualquier forma o extensión"⁴. Todos estos puntos de vista, por otro lado, absolutamente correctos y válidos, nos lleva a la conclusión de que resulta muy difícil, por no decir imposible dar una definición única de libro⁵.

El libro está formado por diferentes partes unas externas, las que conforman las tapas o la cubierta, y otras internas, que integran las páginas o "tripa". Dependiendo siempre del tipo de edición de que se trate, es decir, de lujo o rústica, las partes externas las componen: la faja, la sobrecubierta, la cubierta, el lomo y las guardas; mientras que las internas pueden estarlo por: página de cortesía, portadilla, anteportada, carátula o falsa portada, contraportada, portada o fachada, página de derechos, página de propiedad o de créditos, dedicatoria, lema o tema, texto de presentación de la obra, lista de términos, cuerpo del libro o texto principal, apéndice o suplemento, anexo, índice, glosario o vocabulario, bibliografía y colofón⁶.

El libro, siendo material en su apariencia, sólo tiene razón de ser por aquello que encierra: el contenido, la parte espiritual. Así, mientras en el resto de los productos industriales ordinarios,

⁴ MILLARES CARLO, Agustín, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, pág. 177.

⁵ Desde el punto de vista legal, la definición de libro ha sufrido variaciones a lo largo de la historia. Por ejemplo, la ley de Policía de Imprenta de 26 de julio de 1883 sólo consideraba libro aquellas obras impresas en un solo volumen de 200 páginas o más; sin embargo, para la ley de 12 de mayo de 1960, que sigue las recomendaciones de la Unesco: "*libro es toda aquella publicación unitaria, no periódica, que reúne en un solo volumen 49 o más páginas*"; definición que fue asumida por la ley de Prensa e Imprenta de 1966 y que se basa en la unidad pliego de 16 páginas, a la que multiplica por tres; por lo que entre las cinco y las 48 páginas se considera un folleto y de 49 en adelante un libro.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1989, pág. 520.

⁶ MARTÍNEZ DE SOUSA, incluye entre los elementos externos del libro, además de los mencionados, los cortes y el cajo. Para un estudio en detalle de cada una de las partes que componen un libro, véase de este autor, op. cit., pág. 58-68.

contenido y continente son, ambos, elementos materiales, en el caso del libro no sucede igual; dentro del libro como objeto físico hay una obra, un ente espiritual, algo no asible y sólo visible porque en este soporte (el libro) el mensaje necesita de una apariencia física para manifestarse.

En el caso de los otros productos, podemos prescindir del contenedor y quedarnos con su contenido; en el del libro, deshacernos del continente es arrojar, con él, lo que porta. El libro encierra, además, otra particularidad, puede suscitar la admiración y el deseo por poseerlo, pero no sólo por la valía o interés de sus textos, sino también por el atractivo del soporte sobre el que yace.

De hecho, muchos libros son más valiosos por su parte material que por los textos que contienen.

De ahí, que los editores tomen conciencia de la importancia de hacer, no sólo libros con un contenido interesante y correcto, sino también libros cuyo continente sea, a su vez, un digno soporte.

Podemos considerar el libro como el producto gráfico por excelencia. En este producto pueden concurrir, prácticamente la totalidad del repertorio de recursos gráficos que pueden darse en la comunicación impresa —tipografía, maquetación, composición, ilustración, diagramación, fotografía, gráficos, etc...— así como las posibilidades técnicas que ofrecen las artes gráficas —papeles, impresión, encuadernación, troqueles, barnices, laminados, etc...—.

Las diferentes relaciones con la lectura y el libro que establecen los individuos sirven de punto de partida para dos diferentes definiciones como objeto⁷:

⁷ Los especialistas consideran cuatro tipologías o perfiles de lectores tipo: lector evasivo, lector recreativo, lector selectivo y lector coleccionista. En el caso de los dos primeros el contenido, aunque de escasa calidad literaria, prima sobre las características formales del libro como objeto. En el caso del lector selectivo podemos subdividirlo a su vez

- Si el punto de partida es la lectura, el libro aparece definido en función de su contenido.

- Si el punto de partida es el propio libro, éste se define por el continente.

En función de su contenido, la Dirección General del Libro y Bibliotecas considera que la producción bibliográfica puede clasificarse atendiendo a tres categorías de libros⁸:

- Libros de evasión, de entretenimiento.
- Libros de recreación y funcionales, con los que se aprende.
- Libros coleccionables o de consulta.

Los factores que se consideran para una valoración y clasificación de los libros como objetos son: cuerpo y tipo de letra, tipo de papel, tamaño y encuadernación, cubierta, ilustraciones, etc... El ideal de una buena apariencia podría ser:

- Encuadernación en cartóné, con sobrecubierta y solapas.
- Encuadernación cosida.
- Cubierta gráficamente atractiva.

en lector funcional, que centra su interés en el contenido del libro y en su calidad literaria; y lector fetichista, que busca una correspondencia entre la calidad literaria y la calidad del libro como continente, recreándose no sólo en la lectura sino también en la tenencia del objeto libro. Por último, para el lector coleccionista el libro como objeto tiene total preminencia al objetivo lectura y podemos considerarlo como una derivación especializada del lector fetichista.

AA.VV. *El sector del libro en España. Situación actual y líneas de futuro*. Ed. Fundesco y Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1993, pág. 197 y ss.

⁸ Op. cit., pág. 198.

Al primer grupo pertenecen por ejemplo, la novela y la narrativa. Los libros de textos y los infantiles al segundo; mientras fascículos y enciclopedias, conforman el tercer grupo. Este modelo de clasificación bibliográfica nos parece en cualquier caso incompleto pues no contempla segmentos tan peculiares como el libro ilustrado y el libro de artista.

- Páginas blancas, satinadas y de alto gramaje.
- Buena diagramación de las páginas, con letras en cuerpos relativamente grandes, amplitud y claridad en la distribución, márgenes generosos, etc...

Sin embargo, el ideal de libro se relativiza en función de la finalidad de la lectura y los condicionante de base del individuo.

El tipo de presentación predominante en los libros editados en nuestro país es la *rústica*. La encuadernación en *tapa dura* apenas alcanza el 15% de la producción total española; mientras que la *edición de bolsillo* llega al 18%.

Como norma general, un libro tiene más difusión cuanto más bajo es su precio. En relación a su precio, y por lo tanto, a la calidad y cuidado de su edición podemos establecer tres mercados claramente diferenciados:

- Libro comprado a cualquier precio (tiradas cortas). Se trata para bibliófilos y coleccionistas que se caracterizan por una cuidada encuadernación, papeles de alto gramaje y buena calidad, excelente impresión a todo color, etc...

- Libro vendido a precio razonable, presentado en condiciones discretas y solicitado por un público de clase media (tiradas medias- altas).

- Libro adquirido solamente a precio bajo (tirada masiva). Encuadernación en rústica o a la americana, pequeño formato, papeles de baja calidad y mala impresión.

En la teoría, la elección de las obras que han de formar parte del plan de ediciones se efectúa de acuerdo con los principios establecidos en la política de publicaciones, sin embargo, lo cierto es que, a la hora de decidir la edición de un nuevo producto, el

criterio más habitual en el sector es el “basado en la experiencia editorial pasada”. Aunque no debemos generalizar, sí que podemos aseverar que cuando se toma la decisión de lanzar un nuevo producto, abrir una nueva colección o serie, se suele ser bastante conservador y personalista.

Con frecuencia, la especialización, se convierte en un criterio editorial, por ejemplo, podemos encontrar editores especializados en facsímiles de obras antiguas, otros sólo editan diccionarios, otros tratan sólo obras de una misma materia, etc...

La elección de un determinado autor por el editor sí que se basa en criterios objetivos, tales como la especialización del autor en la materia o su prestigio, sin olvidar los de carácter económico, de entre los cuales destaca el coste derivado del pago de derechos de autor.

2. EL DISEÑO CORPORATIVO EDITORIAL

Sea cual sea la clase de información que las empresas o instituciones transmitan —utilitaria, cultural, didáctica, etc...— los mensajes siempre incluyen una serie de signos que, en nuestro caso, son de carácter gráfico-visuales y que podemos considerarlos como la “firma” de la entidad.

Etimológicamente, identidad viene del latín *identitas*, *ãtis*, de *idem*, lo mismo. Lo que viene a significar que “ cada cosa es lo que es”. Aquí se pone de manifiesto la condición intrínseca de la

identidad: lo *único* e *idéntico*, la *unicidad*. La idea de identidad podría expresarse, según COSTA, por la ecuación semántica⁹:

identidad: ente + entidad = sí mismo (idéntico)

La identidad corporativa es un sistema de signos visuales que tiene como fin distinguir, facilitar el reconocimiento y la recordación a una empresa u organización de las otras. Su misión es diferenciar, asociar ciertos signos con determinada organización y significar, es decir, transmitir elementos de sentido positivo y aumentar la notoriedad de la empresa.

Cuando hablamos de *identidad corporativa*, hacemos referencia al modo en la empresa se ve y se define a si misma; mientras que cuando se habla de *imagen corporativa*, se hace alusión a la forma en que esta misma empresa es percibida por el público¹⁰. La imagen constituye, por tanto, un fenómeno de gran proyección sobre la opinión pública. Para proyectar su identidad corporativa las empresas utilizan unos canales, estos medios se denominan *soportes de identidad* y abarcan desde los soportes propios de la empresa —impresos comerciales, envases, vehículos, rótulos exteriores, etc...— hasta los soportes publicitarios —prensa, radio, televisión, etc...—. La implantación adecuada de un programa de identidad corporativa debe servir para proyectar hacia el público una imagen positiva tanto de la empresa en si, como de sus

⁹ COSTA, Joan: *Imagen Global*. Ed. CEAC. Colección Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1987.

¹⁰ "La imagen es la representación mental de una empresa que tiene la capacidad de condicionar y determinar, incluso, las actitudes de un grupo social en relación con esta empresa". COSTA, Joan. *La imagen de empresa. Métodos de comunicación integral*. Ed. CIAC e Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1977.

productos, servicios, gestión, estabilidad, etc... Una imagen corporativa favorable genera confianza y orienta las preferencias del público, convirtiéndose en un factor determinante de la actitud de compra.

La identidad programada es un sistema paradigmático de signos que pueden ser de diferente naturaleza: lingüísticos, icónicos y cromáticos. Estos signos que se integran en el sistema de identidad tienen la misma función, pero cada uno posee características comunicacionales diferentes. A pesar de sus cualidades propias, se complementan entre sí, constituyendo una estructura cuyo funcionamiento en grupo genera una acción sinérgica, que aumenta la eficacia comunicativa del conjunto. Hay reciprocidad entre estos signos y sus relaciones con los mensajes que ellos identifican.

La política de ediciones es el núcleo en torno al cual la empresa editorial construye su identidad. Tres son los factores sobre los que se articula esta política:

- En primer lugar, el establecimiento de los criterios de selección editorial, o lo que es lo mismo, definir que tipo de libros constituirán el fondo editorial de la empresa.
- En segundo lugar, estaría lo que se conoce como “estilo de la casa”, esto es los criterios en el tratamiento editorial de los originales, normalización tipográfica, tratamiento de los textos, criterios de diseño gráfico, etc...
- Y en tercer lugar, las características del segmento o segmentos de público a los que la editorial considera prioritarios y a los que se dirige su producción.

El diseño corporativo tiene como objetivo principal dotar de una adecuada identidad visual a la empresa, identidad que se

proyectará a través de los soportes de comunicación, tanto propios como externos. Resulta lógico esperar que, tanto la identidad visual como la identidad corporativa, estén en consonancia; este vínculo se materializa mediante una serie de signos visuales constantes.

Un programa de identidad corporativa es un sistema de signos que conlleva un código combinatorio y un conjunto de criterios que son estructurantes de la propia identidad. Ello implica la formalización de una normativa precisa para la aplicación del programa en los diferentes soportes de comunicación, incluidos los productos.

Todo programa de diseño corporativo se articula, como mínimo, alrededor lo que se conoce como “sistema universal” y que está integrado por un número limitado de constantes visuales: el símbolo, el logotipo, los colores corporativos y la tipografía normalizada. La combinación de estas constantes universales es la base para desarrollar las diferentes aplicaciones de la identidad visual de acuerdo con las prescripciones de tipo escalar que se establezcan en el propio programa¹¹.

A la pregunta ¿Para qué sirve la identidad visual dentro del “corporate” de una organización o empresa?, podemos responder que básicamente para configurar su personalidad corporativa, es decir, para proyectar una imagen intencional de la organización. Dicho esto, se pueden citar hasta cuatro funciones más pragmáticas que una buena identidad visual debe satisfacer, según VILLAFANE, para cumplir su objetivo de configurar una personalidad

¹¹ Estos factores escalares son cuatro: el tamaño, el formato, la escala y la proporción. Sobre su naturaleza y funciones puede consultarse la obra de Justo VILLAFANE y Norberto MINGUEZ, *Principios de teoría general de la imagen*. Ed. Pirámide, Madrid, 1996, pág. 145 y ss.

corporativa: la función de identificación, la función de diferenciación, la función de memoria y la función asociativa¹².

La función de identificación hace alusión a la principal exigencia que debe cumplir una identidad visual, a saber, la de asegurar, en primer lugar, el reconocimiento de la empresa que la posee y de su identidad corporativa y, posteriormente, la de identificar sus productos y mensajes.

La función de diferenciación se basa en gran medida en la originalidad formal; cualidad que parece ser clave para garantizar esta función. A pesar de ello, muchas son imitadas y lo son, precisamente, por su capacidad para individualizar y diferenciar su identidad corporativa.

La función memoria supone la exigencia de que los signos de identidad corporativa se recuerden y permanezcan el mayor tiempo posible en la memoria del público. Esta capacidad de recordación está estrechamente ligada a las acciones comunicativas que realizan las empresas, así, cuantos más recursos se destinen a comunicación y publicidad, resulta obvio que la identidad visual de una compañía será más conocida independientemente de su valor formal, estilo o cualquier otro aspecto que incida en la función memoria. En condiciones normales el recuerdo de cualquier imagen —recordemos que en esta categoría también entran los logotipos— se ve afectado por aspectos como la simplicidad estructural, el equilibrio, la originalidad y su carácter simbólico.

La función asociativa debe asegurar el vínculo entre la empresa y su identidad visual. Esta asociación puede lograrse, siempre según VILLAFANE, de diferentes maneras:

¹² VILLAFANE, Justo, *La gestión profesional de la imagen corporativa*. Ed. Pirámide, Madrid, 1999, pág. 77.

- Analógicamente, cuando el logo/símbolo posee un parecido intrínseco con algún rasgo fundamental de la identidad de la empresa
- Alegóricamente, cuando se utilizan elementos conocidos pero utilizados de manera novedosa y original.
- Lógicamente, cuando la asociación se basa en una correspondencia unívoca entre la imagen simbólica y su referente, a partir de algún rasgo característico de su identidad.
- Emblemáticamente, cuando la marca se asocia a determinados valores emblemáticos, como puede ser una corona de laurel, etc...
- Simbólicamente, si la asociación incorpora algún elemento portador de un claro contenido emotivo.
- Convencionalmente, cuando la asociación es arbitraria o simplemente es fruto de una convención que no tiene ninguna traducción visual.

Si el diseño corporativo ha ido cobrando importancia en el mundo de la empresa, en general, en el caso particular de las editoriales su relevancia es mayor, si cabe. El diseño aplicado a cualquier otro producto finaliza su función comunicativa —identificarlo entre otros productos similares, características, modo de empleo, etc...— justamente antes de su uso; sin embargo, en el caso del libro esta función del diseño va más allá y no acaba donde comienza el uso, sino que continúa implícito de forma inseparable durante el propio uso, que se concreta en la lectura o consulta. Así, podemos considerar que, únicamente a través de un diseño correcto podemos acceder a un uso satisfactorio de objeto libro.

El editor debe, por tanto, tener clara la relevancia que para sus productos tiene el desarrollo y correcta aplicación de una adecuada política de diseño corporativo editorial. La importancia de este aspecto del diseño editorial se incrementa al considerar el gran número de títulos que se editan cada año —podemos estar hablando de un fondo editorial vivo de más de 350.000 títulos— por

lo que la introducción de elementos de identificación y diferenciación resulta imprescindible¹³. Si partimos de la base de que la diferenciación aporta ventajas, lo que debemos hacer es buscar la forma de ser diferentes. El problema estriba en que en sectores como el editorial resulta difícil ser verdaderamente diferentes. Las razones que llevan a un consumidor a discriminar un producto frente a otros suelen ser más emotivas que racionales. El valor añadido viene dado por ofrecer una clara identidad ante el cliente. Las editoriales compiten entre sí con la relativa ventaja que les aporta el contar con autores de prestigio, el precio, los canales de distribución, etc...; pero también, y sobre todo, basándose en aspectos como el diseño y la imagen de sus libros.

El establecimiento por parte de una editorial de su programa de diseño corporativo gravita en torno a dos sistemas fundamentales: a) el sistema de signos universales o constantes de diseño, al que ya nos hemos referido anteriormente; y b) los sistemas particulares de signos incorporados al producto libro, además de, o junto a, las constantes de diseño.

Este conjunto de constantes de diseño, puede estar integrado por diversos signos visuales, aunque son cinco, tal y como

¹³ Según el "Estudio del Mercado Interior del Sector Editorial" encargado por la Federación de Gremios de Editores de España, en 1991, el número de títulos vivos en catálogo ascendía a 157.000; ese mismo año se editaron 39.290 nuevos títulos (*El sector del libro en España*. Ed. Fundesco, 1993, pág. 79). Por su parte, el Instituto Nacional de Estadística ha cifrado recientemente en 59.174 el total de nuevos títulos editados durante 1999, sin incluir reimpresiones. Otra fuente de referencia la encontramos en *Panorámica de la edición española de libros 1996*, Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1996, pág. 28; donde podemos apreciar el número de ISBNs concedidos entre 1975-1996.

A tenor de estas cifras y barajando los valores de incremento anual sugerido por estas fuentes, podemos establecer un incremento medio entre 1991 y 1999 de 50.000 nuevos títulos por año. Si, a los 157.000 títulos de 1991 sumamos 400.000 (50.000 x 8 años) obtenemos un total de 557.000 títulos, a los que debemos restar un 35% como promedio, aplicando el criterio de estas mismas fuentes, por descatalogación; lo que nos deja una cifra de 362.050 títulos.

coinciden en señalar COSTA¹⁴ y VILLAFANE¹⁵, los que con mayor frecuencia se utilizan:

- El monograma, también llamado anagrama, es un signo compuesto por dos o más iniciales del nombre de la empresa, utilizado como abreviatura de dicho nombre.
- El logotipo, es la forma de representar gráficamente el nombre verbal de la empresa o marca, esto es la “versión visual del signo verbal”, mediante la disposición característica y constante de determinados elementos gráficos que permiten obtener una forma visualmente definida, reconocible e identificable con la empresa que representa. La tipografía del logotipo posee una dimensión semiótica no-verbal, icónica, que incorpora significados complementarios al nombre, enriqueciendo las funciones identificadoras del logotipo. Es, por así decirlo, la firma de la empresa¹⁶.
- El símbolo, es una señal o imagen gráfica que se utiliza en lugar del nombre de la empresa y que tiene como finalidad representarla y, en su caso, expresar la actividad que desarrolla. Este elemento gráfico también recibe el nombre de *imago tipo*¹⁷. Estas imágenes pueden aportar características muy diversas, pues su único requisito genérico es la memorabilidad y capacidad de diferenciación. Pueden ser deformaciones personalizadas del logotipo, iconos o

¹⁴ COSTA, Joan: *Identidad corporativa*. Ed. Trillas, México, 1993, pág. 73 y ss.

¹⁵ Op. cit., pág. 68 y ss.

¹⁶ Más sobre el logotipo o “palabra-imagen” como lo define Jean LARCHER, en: BLANCHARD, Gérard: *La Letra*. Ed. CEAC. Col. Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1988, pág. 117-139.

COSTA, Joan: *Identidad Corporativa*. Ed. Trillas, México, 1993.

¹⁷ CHAVES, Norberto: *La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988, pág. 52 y ss.

reproducciones más o menos realistas de hechos reconocibles, mascotas o figuras características, objetos, figuras abstractas, etc... Toda forma visual de cualquier índole que contribuya a la diferenciación y pregnancia puede operar, teóricamente, como un imagotipo, con sólo aplicarse de un modo recurrente y asociado a una entidad dada. Pueden clasificarse, siguiendo el modelo que postula Norberto CHAVES en tres categorías: motivación/arbitrariedad; abstracción/figuración y ocurrencia/recurrencia¹⁸.

- Los colores corporativos, constituyen una selección cromática que suele estar elegida en base a la simbología y psicología de los colores. Generalmente se aplican para identificar diversos productos como pertenecientes a una misma empresa, así como para dotar de cierta identidad propia a distintas divisiones o departamentos de una misma empresa o grupo.

- La tipografía normalizada, responde a la necesidad de dotar de identidad a los diversos productos impresos de una empresa. Este código tipográfico establece las normas para el uso de abreviaturas, citas, puntuación, estilos, etc... Conforman lo que en contexto editorial se conoce como “estilo de la casa” o “manual de estilo editorial”.

El correcto uso de todos estos elementos debe estar recogido en un manual de normas de identidad gráfica, donde se contemplan las pautas para reproducir y aplicar correctamente estos signos en todos los soportes; y el caso particular de las editoriales, su aplicación se hace extensiva a los libros.

¹⁸ Op. cit., pág. 52.

Para que un programa de identidad corporativa editorial sea efectivo, debe procurarse la acumulación de sus efectos en el tiempo. Las diferentes líneas o colecciones deben, en la medida de lo posible, ser objeto de un tratamiento común, de una normalización gráfica lo suficientemente evidente como para que el público pueda establecer vínculos de relación entre los libros pertenecientes a las diferentes colecciones o series y la editorial. Estos sistemas de identificación visual, en ningún caso deben actuar como “corsés” que limiten o imposibiliten el establecimiento de nuevas líneas editoriales en un futuro; muy al contrario, han de ser sistemas flexibles y suficientemente versátiles para permitir nuevas adaptaciones y combinaciones ante la apertura de futuras nuevas líneas de productos.

Los elementos que suelen ser objeto de normalización dentro del ámbito editorial son: los formatos, el diseño de las cubiertas y las páginas, las tipografías, tanto las utilizadas en las cubiertas como las de las páginas interiores, el empleo de los colores, por lo general dentro de una misma gama o siguiendo un criterio secuencial, los materiales empleados para la encuadernación, el papel interior, los elementos ornamentales y los criterios de ilustración.

En la práctica, resulta difícil encontrar ejemplos de diseños corporativos editoriales correctamente aplicados a todos los productos de una misma empresa editorial; siendo más frecuentes los casos en que, las editoriales sacan al mercado nuevas colecciones o series que escapan a los criterios de diseño inicialmente establecidos para sus antecesoras.

Por último, y para cerrar este apartado quisiéramos concluir con una serie de reflexiones, a modo de resumen:

- La imagen de una empresa es la síntesis de su identidad.

- La identidad corporativa es el “ser” de la empresa, su esencia.
- La identidad visual es la traducción simbólica de la identidad corporativa de una organización, que se concreta en un programa o manual de normas de uso, donde se establecen los procedimientos para aplicarla correctamente.
- Crear programas de identidad corporativa editorial es mucho más que diseñar simples signos. Es diseñar los sistemas de relaciones entre ellos conforme a las necesidades prácticas de sus aplicaciones en los diversos soportes y a lo largo del tiempo. El programa implica diseñar la forma y diseñar la fórmula.
- Podemos decir que el programa recoge un conjunto de reglas prácticas que definen un procedimiento razonado, destinado a obtener un resultado a partir de ciertos datos iniciales. Estos datos se obtienen a partir de un modelo lógico de enfoque del trabajo, cuyas principales partes son: a) la investigación llevada a cabo en diferentes facetas; b) el trabajo creativo de diseño gráfico; c) la determinación de una normativa de aplicación en la práctica.
- Los programas de identidad deben estar concebidos para durar, especialmente en el campo editorial donde la política de publicaciones se alarga en el tiempo. Es por esto que conviene profundizar en la propia personalidad de la empresa editorial y sus necesidades futuras; huir de lo banal y superfluo; no caer en la trampa de las modas pasajeras y no imitar las soluciones que otros han adoptado. En definitiva se trata de prever la mayor resistencia y adaptabilidad a los cambios estéticos. No proyectar nunca para hoy, porque sería proyectar para el pasado, sino para el futuro. Un programa de

identidad corporativa editorial debe estar hecho para expandirse.

- Las características de un diseño corporativo editorial son apreciables, únicamente, cuando tenemos una visión del conjunto de las colecciones y nunca observando un libro o colección de forma aislada. Las constantes del diseño corporativo editorial se singularizan en la colección, del mismo modo que las constantes de una colección se singularizan en la serie y las constantes de ésta se singulariza en un libro. Pero, y es aquí donde radica la razón de ser del programa de identidad corporativo editorial, los elementos de diseño de uno cualquiera de los libros de una colección o serie, deben ser capaces de evocar las constantes del diseño de toda la gama al completo; cuando esto es así, podemos afirmar que se posee un auténtico programa de identidad corporativo editorial.

3. ELABORACIÓN DEL PROGRAMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA EDITORIAL: APROXIMACIÓN A UN MODELO

A continuación vamos a describir paso a paso una propuesta de modelo básico de acción para desarrollar un proyecto de identidad corporativa editorial. El modelo aquí expuesto se basa tanto en pautas genéricas para cualquier proyecto de diseño que

proponen algunos autores¹⁹, como en aspectos específicos propios del diseño gráfico editorial, surgidas a partir de las experiencias propias recogidas tras la participación en diferentes proyectos de investigación, a lo largo de los últimos cuatro años, relacionados directamente con esta materia²⁰. La estructura metodológica, expuesta en este apartado estará necesariamente acotada y se circunscribirá exclusivamente a aquellas fases que podríamos considerar determinantes, desestimando aquellas etapas intermedias, por lo general de tipo administrativo o comercial, que poco o nada tengan que ver con la labor a desarrollar por el diseñador. Tampoco entraremos a considerar la temporalización de las fases ni aquellos aspectos ajenos al diseño propiamente dicho.

El orden secuencial aquí establecido no debe considerarse linealmente riguroso e inamovible; por contra, con frecuencia, se hace necesario abordar dos o tres fases simultáneamente. Las fases pueden establecerse del siguiente modo:

A. Agenda de reuniones para el intercambio de información. La editorial establece las orientaciones pertinentes, acerca de su posicionamiento en el sector, nivel de implantación, planes de expansión futuros, estructura empresarial, de como se ve la editorial a si misma y como es percibida por el público, cuales son sus fondos y su política de ediciones actual y futura, etc...

¹⁹ Entre otros, el modelo propuesto por Joan COSTA, *Imagen Global*. Ed. CEAC. Colección Enciclopedia del Diseño, Barcelona, 1987, pág. 118 y ss. Este modelo propuesto por COSTA viene aplicándose desde hace años en el Centro de Investigaciones y aplicaciones de la Comunicación, CIAC.

²⁰ Estos proyectos, bajo la dirección del Dr. Jaime HERNÁNDEZ VERA son: *Sistema de identificación visual de las publicaciones de la Universidad de La Laguna. Series y colecciones* y *El diseño corporativo editorial. Identificación visual de los libros de Primaria, Secundaria y Bachillerato de la Editorial Afortunadas, S.A.* De estos proyectos nos ocuparemos con detenimiento en el capítulo titulado "*Imagen corporativa editorial. Propuestas de modelos*".

B. Análisis del material existente. Evaluación del grado de evolución de la identidad de la editorial a lo largo del tiempo. Búsqueda del grado de consistencia con que los signos visuales de la identidad —marca, logotipo, símbolo, colores, tipografías, elementos distintivos de las colecciones y series, etc...— han sido aplicados. Determinar si existe algún grado de coincidencia entre estos signos y los nuevos objetivos del programa, en caso positivo, determinar cuales y hasta que punto pueden ser adaptados y si esta adaptación es conveniente o no.

En el caso de una editorial de nueva creación y que por lo tanto carece de identidad, esta fase estaría dedicada a la elaboración de su programa de identidad visual corporativo o “sistema universal”. La metodología a seguir sería, en cualquier caso, similar a la aquí expuesta y comprendería desde el apartado a) al g) ²¹.

C. Realización de un trabajo de campo que permita obtener una visión general del segmento editorial más próximo y afín. Con este estudio se identifican las otras empresas del sector y sus productos para establecer el contexto donde se insertará el nuevo proyecto gráfico editorial. El diseñador podrá conocer distintas fórmulas empleadas por otras editoriales para dar solución a las mismas necesidades de comunicación que ahora se le plantean; además, obtendrá una importante panorámica iconográfica del sector, con lo que se evitará

²¹ Como textos de consulta específicos de esta disciplina del diseño véanse:
CHAVES, Norberto: *La imagen corporativa*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
COSTA, Joan: *Identidad corporativa*. Ed. Trillas, México, 1993.
_____: *Identidad corporativa y estrategia de empresa*. Ed. CEAC, Barcelona, 1992.
IND, Nicholas: *La imagen corporativa*. Ed. Díaz de Santos, Madrid, 1992.
VILLAFANE, Justo: *La gestión profesional de la imagen corporativa*. Ed. Pirámide, Madrid, 1999.

posibles riesgos de coincidencia excesiva con otras soluciones gráficas ya existentes —recuérdese la premisa de la identidad, *la diferenciación*—. Esto no quiere decir que tras el análisis de las soluciones planteadas por otros, no podamos depurar y extraer nuestras propias claves.

D. Fase de conceptualización preparatoria del trabajo gráfico. En este momento el diseñador ya cuenta con toda la información que en principio es necesaria: información interna, procedente de la empresa editorial; objetivos y directrices de la política editorial; evaluación y auditoría gráfica de los signos visuales de identidad de la empresa y de sus libros, colecciones y series; información sectorial externa mediante el trabajo de documentación y muestreo, etc... Tras el análisis de toda esta información estaremos en disposición de proponer una serie de posibles opciones sobre como orientar el trabajo creativo. Llegados a este punto, y en función de los objetivos previstos, habrán de formularse una serie de cuestiones del tipo:

- ¿Conviene respetar lo que ya existe a nivel de identidad?
- En caso afirmativo, ¿en qué medida?
- ¿ Conviene ensayar otras soluciones absolutamente nuevas?
- ¿ Sería mejor, tal vez, depurar lo ya existente y optimizarlo?
- Y en este caso ¿ qué es lo que conviene conservar, qué suprimir y qué incluir?

E. Se inicia la fase de proyectación gráfica después de haber establecido claramente, con las fases precedentes, los determinantes para el desarrollo del trabajo creativo de diseño. En esta fase se ensayan diferentes posibilidades

gráficas; se trata de buscar y explorar nuevos caminos o líneas de actuación²².

De entre todo el material elaborado se elegirán dos o tres propuestas finales cuyas características formales se ajusten en mayor medida a las directrices y objetivos marcados. Estas opciones tendrán que ser exploradas en profundidad en pasos sucesivos, hasta estar seguros de haber extraídos de ellas todo su potencial; tras esto, sólo nos queda decantarnos por una de las alternativas como solución definitiva. Probablemente esta sea la fase que consuma más tiempo —según nuestra experiencia, casi un 50%— y esfuerzo de todas las que se llevan a cabo en la realización de un proyecto de identidad corporativa, pero esta dedicación temporal se justifica por lo trascendente de los resultados, pues sobre ellos recae en gran medida, el éxito o el fracaso del programa a implantar.

F. Formalización gráfica de la propuesta seleccionada. Se establecen y normalizan los signos de identidad corporativa editorial. Quedan definitivamente perfilados:

- Los signos de identidad visual de la editorial: símbolo, logotipo, colores corporativos, etc...

²² Sobre el diseño de libros pueden consultarse, entre otros:

GASKELL, Philip: *Nueva introducción a la bibliografía material*. Ediciones Trea, gijón, 1999.

HOCHULI, Jost: *Cómo se diseñan los libros*. Ed. Compugraphic Corporation, Wilmington (Mass.), USA, 1992.

LEE, Marshall: *BookMaking: the illustrated guide to design/production/editing*. Ed. R.R. Bowker Company, USA, 1979.

MARTIN, Douglas: *El diseño en el libro*. Ed. Pirámide, Madrid, 1994.

MARTÍN, Euniciano: *Cómo se hace un libro*. Ed. Don Bosco, Barcelona, s.a.

- Los identificadores visuales de las colecciones y series, mediante un conjunto de signos normalizados, que pueden ser de tipo cromático, gráfico, etc...

- La asignación de formatos a las diferentes colecciones y series. El formato es el espacio bidimensional de un soporte material normalizable portador de mensajes. En torno a él se insertan los distintos elementos del sistema de diseño, y él mismo es, a su vez, portador de información y elemento de identidad. El formato es una variable de identificación que conviene tener en consideración, pues es un factor capaz de establecer una constante física nemotécnica, un nexo coherente entre los distintos mensajes/productos de la empresa editora. En el sector editorial, el formato es un factor perfectamente conocido, pues a través de él se intenta conseguir la diferenciación con respecto a los libros de otras editoriales o entre las distintas colecciones y series de una misma editorial; y a la vez, se emplea como factor de unificación en relación a los libros pertenecientes a una misma colección o serie, convirtiéndose entonces en identificador de una línea de producto y actuando como enlace de identidad entre ellos. Esta cualidad de diferenciación/unidad del formato viene, por lo general, reforzada con la utilización de otros elementos del sistema de diseño (colores, formas, imágenes, etc...).

La relación entre el formato del pliego de papel y el del libro es muy estrecha. Si se opta por un formato singular para el libro, sin tener en cuenta los tamaños estándar de los pliegos que distribuyen las empresas papeleras, se corre el riesgo de desaprovechar una cantidad importante de material, con el consiguiente incremento de costes que repercutirá negativamente en el producto-libro, encareciendo su precio

final. Para evitar esto, o bien el diseño de los formatos de los libros se ajustan a las dimensiones habituales de los papeles disponibles en el mercado, o bien, se solicita a la empresa papelera el suministro de pliegos con medidas especiales, cuyas dimensiones si se adecuan a los formatos singulares. Aunque esta última alternativa supone efectivamente un aprovechamiento óptimo del papel, sigue resultando, como es lógico, más caro que emplear los papeles standard que se distribuyen habitualmente²³.

- El diseño de las cubiertas. En ellas se conjugan simultáneamente los criterios de identidad editorial más significativos y que primero percibe el público. Sobre esta superficie se articulan los signos de identidad universales con los específicos de cada colección y serie; esto es, aquellos que dotan al fondo editorial en su conjunto de unidad —factores unificadores—; y aquellos que singularizan cada colección o serie —factores diferenciadores—.
- El diseño de las páginas interiores o compaginación. Aquí entramos en lo que algunos autores denominan la

²³ La falta de disponibilidad en las islas de una amplia oferta de papeles constituye una de las carencias más frecuentes en los sectores de las artes gráficas y la edición en Canarias. El hecho de la insularidad y la lejanía geográfica, suponen, como para otros tantos productos, un encarecimiento añadido en el precio final por los conceptos de transporte, almacenaje y distribución, a lo que debemos sumar la limitadísima oferta de distribuidores de papel en las islas. Si el proyecto de diseño gráfico requiere algún papel fuera de lo común, novedoso por su composición, su textura, color, etc..., entonces, ante la falta de stock de los distribuidores locales, debe solicitarse a la Península, con el consiguiente retraso y aumento de costes. Esta realidad resulta determinante a la hora de concebir y planificar los diseños editoriales, pues si la edición es pequeña, o bien corre prisa, estamos abocados a utilizar los papeles disponibles en plaza. Sólo si la edición es importante, tanto por la tirada como por la calidad de la edición, empieza a ser justificable el hacer los pedidos directamente a las fábricas paperas. Pero los pedidos mínimos necesarios para poder comprar en fábrica deben ser importantes y suponen un notable desembolso económico por volumen, transporte y almacenamiento; y aunque el precio final por resma resulte más barato que comprar a través de los distribuidores, estas inversiones están limitadas a las grandes empresas de artes gráficas.

“arquitectura de la página”, la estructura interna que sostiene todos los elementos que pueden darse sobre ella. Se establecen las retículas, el número de campos que las componen, la relación mancha/blancos; se definen las familias tipográficas, sus estilos, cuerpos e interlíneas; la ubicación de las ilustraciones, pies de foto, notas, foliación, etc...²⁴

- Las tipografías, tanto las empleadas para las cubiertas como las utilizadas para los textos interiores, deben ser seleccionadas en función de sus valores estéticos, de legibilidad y de contraste-equilibrio con los signos de identidad seleccionados. En general, las familias tipográficas deben elegirse bajo dos criterios esenciales: la legibilidad, que constituye el aspecto funcional; y sus connotaciones simbólicas, que constituye el aspecto estético²⁵.

²⁴ Sobre este aspecto del diseño pueden consultarse:

BOUNFORD, Trevor: *Diagramación y gráficos*. Ed. Omega, Barcelona, 1992.

HOCHULI, Jost: *Cómo se diseñan los libros*. Ed. Compugraphic Corporation, U.S.A., 1992.

JUTE, André: *Retículas: estructura del diseño gráfico*. Ed. Open Book, Barcelona, 1998.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef: *Sistemas de retículas*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

WEST, Suzanne: *Cuestión de estilo. Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía*. Ed. ACK Publish, Madrid, 1991.

²⁵ En relación a los criterios de selección y uso de las tipografías, véase:

A.A.V.V.: *La letra imagen invisible*. Ed. Arquetipo / Cromotex / TF Artes Gráficas, Madrid, 1996.

BLACKWELL, Lewis: *La tipografía del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

BLANCHARD, Gérard: *La letra*. Ed. Ceac, Barcelona, 1988.

BROWN, Alex: *Autoedición. Texto y tipografía en la era de la edición electrónica*. Ed. ACK Publish, Madrid, 1991.

GOUDY, Frederic W.: *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed. ACK Publish, Madrid, 1992.

MCLEAN, Ruari: *Manual de tipografía*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1993.

MORISON, Stanley: *Principios fundamentales de la tipografía*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 1998.

SOLOMON, Martin: *El arte de la tipografía: introducción a la tipoiconografía*. Ed. Tellus, Madrid, 1988.

TUBARO, Antonio: *Tipografía. Estudios e investigaciones*. Ed. Universidad de Palermo / Librería Técnica CP67, Milán / buenos aires, 1994.

Las familias tipográficas y estilos que se emplean en los diferentes mensajes impresos para la composición de los textos, titulares, subtítulos, etc..., se convierten asimismo, en parte de la identidad en cuanto que establecen una constante visual. Así, el empleo sistemático de unas determinadas tipografías y estilos en los mensajes impresos constituye un factor importante para establecer un criterio de identificación. Para la elección de los alfabetos se recomienda tener en cuenta dos aspectos:

Con respecto al diseño exterior o de las cubiertas, el criterio estético y psicológico, que se desprende del propio diseño de las letras. Las connotaciones ligadas al estilo, forma y grafismo de los tipos de letra corresponderán a la naturaleza y a la imagen que la empresa pretende proyectar, partiendo del principio que afirma que *“las formas y las ideas se corresponden”*.

En lo relativo al interior o tripa, el criterio funcional o de legibilidad, que asegura una lectura cómoda, rápida y agradable de los textos. Aunque este aspecto de legibilidad es importante en cualquier libro con una cierta extensión de los textos, resulta vital cuando por la extensión de la obra y por limitaciones de formato los textos son de cuerpo reducido, como por ejemplo libros de consulta general, enciclopedias, manuales técnicos, etc...²⁶

- Otros elementos y motivos gráficos. A este orden pertenecen las grecas, barrotes, recuadros, cabeceras de capítulos o

²⁶ Sobre el fenómeno de la legibilidad puede consultarse:

RICHAUDEAU, François: *La legibilidad. Investigaciones actuales*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1984.

PUENTE, Aníbal: *Comprensión de la lectura y acción docente*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1991.

secciones, pictogramas, etc.... Su uso tanto externo, en las cubiertas, como interno, en las páginas principales, debe estar perfectamente definido.

- Establecimiento de las gamas cromáticas. Una vez definidos los colores corporativos, podemos asignar a otros colores funciones de identificadores para las diferentes colecciones, series, temáticas, géneros literarios, etc... Si el color va a ser utilizado como instrumento diferenciador es necesario definir en qué proporciones será aplicado, en qué lugar, etc...²⁷

- El uso de las ilustraciones, las técnicas a emplear y el estilo de las mismas. Proporción relativa de la presencia de imágenes frente a la de texto, criterios de selección, etc...

- Los materiales y acabados. Se asignan los tipos de papeles, gramajes y acabados a las colecciones y series. Esto se hace atendiendo a sus propiedades ópticas —brillo, blancura y opacidad— y sus cualidades físicas para una correcta impresión —alisado, satinado, estucado, etc...—. También se establece que tipo de encuadernación se realizará en cada caso, que colecciones llevarán sobrecubierta, cuales solapas, tapa dura o tapa blanda, etc... A la hora de decidir si una colección se encuadernará en cartón o lo será en rústica, y en este caso cosida o encolada, hay que tener en cuenta las características generales de la colección, si ésta es de bolsillo o “batalla”, o si, por el contrario, se trata de una colección

²⁷ Sobre la fenomenología del color pueden consultarse:

ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1979.

GRANDIS, Luigina: *Teoría y uso del color*. Ed. Cátedra, Madrid, s.a.

KÜPPERS, Harald: *Fundamentos de la teoría de los colores*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Observaciones sobre los colores*. Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

GARAU, Augusto: *Las armonías del color*. Ed. Paidós, Barcelona, 1986.

selecta de lujo²⁸. A la hora de elegir el tipo de encuadernación MARTÍNEZ DE SOUSA, sugiere tener en cuenta los siguientes aspectos²⁹:

El contenido. No es lo mismo una novela que un tratado técnico; si en el primer caso basta con una encuadernación rústica encolada, en el segundo parece ser aconsejable la tapa dura.

El formato. Cuanto más extensos y grandes son los volúmenes, más conveniente es decantarse por una encuadernación sólida y resistente.

El uso. Cuando un libro va a estar sometido a un uso frecuente, por ejemplo un diccionario o un volumen de una enciclopedia, para minimizar su desgaste y deterioro, resulta imprescindible recurrir a una encuadernación resistente.

El precio. Los libros económicos no pueden encuadernarse con tapas, pues este tipo de presentación encarece notablemente el producto final, no en vano este apartado —la encuadernación en tapa dura— supone una de las partidas más caras en las fases de confección de un libro.

G. Finalmente, lo que define el programa de identidad corporativa editorial en términos operativos, es la tarea precisa y muy especializada que supone la confección del *Manual de Identidad Corporativa Editorial*. Este libro de normas es la herramienta fundamental y ejecutiva por excelencia para que la editorial pueda aplicar, con independencia al equipo que haya desarrollado el programa, el nuevo sistema de identidad visual en todos los soportes. Este manual será clave en la relación de la editorial con los otros segmentos profesionales relacionados con la edición, pero muy especialmente con los impresores, diseñadores e

²⁸ Sobre la encuadernación, véase de GÓMEZ RAGGIO, Francisco, *El libro de la encuadernación*. Ed. Alianza, Madrid, 1995.

²⁹ MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Manual de edición y autoedición*. Ed. Pirámide, Madrid, 1994, pág. 287.

ilustradores. Por último, el manual debe asegurar un nivel de claridad inequívoca y ejemplificar las soluciones aportadas a cada problema, con el fin de evitar interpretaciones erróneas que lleguen a desvirtuar el diseño corporativo editorial que se pretende implantar.

4. COLECCIONES Y SERIES.

SU INCIDENCIA EN LA IMAGEN CORPORATIVA EDITORIAL

En general, cuando hablamos de colección hacemos referencia a un conjunto de cosas que guardan entre si algún tipo de relación temática o uniformidad. Solemos imaginarnos una colección de cromos, una colección de monedas, de sellos, etc... Podemos considerar, por lo tanto, que una *colección* es una reunión artificial de documentos de cualquier procedencia, agrupados en función de una característica común. En el caso editorial, el criterio utilizado para establecer un conjunto coherente de obras denominado “colección” puede ser muy arbitrario: la temática de las mismas, la época en que se escribieron, la nacionalidad de los autores, etc... Entenderemos por *colección editorial* al conjunto de obras independientes, con numeración o sin ella, que guardan alguna relación entre si. Con frecuencia, este vínculo entre las obras se limita a la igualdad en las características formales externas de la edición y a la presencia de un título genérico colectivo que se repite en cada una de ellas y al que acompaña, además, el título propio de cada obra.

Para el estudioso del libro, MARTÍNEZ DE SOUSA³⁰, el término *colección* puede plantear algunas confusiones semánticas. Según el Diccionario de la Academia, una colección es “*un conjunto de cosas, por lo común de la misma clase*”. De esta forma, según este autor, la Academia adjudica la definición propia de **colección** en el sentido de “conjunto de obras publicadas en serie”, a la voz **biblioteca**, que se define como “*Colección de libros o tratados análogos o semejantes entre sí, ya por las materias de que tratan, ya por la época y nación o autores a que pertenecen*”. Bibliológicamente, prosigue, la palabra propia sería **serie**, pero editorialmente se denomina *colección*; si bien, *biblioteca* sigue utilizándose, a veces, también con este sentido. Según el uso editorial, la *serie* es una subdivisión dentro de una *colección*, pero en bibliología a esta *serie* se la denomina *subserie* (en consonancia con el hecho de llamar *serie* a la *colección*). Aunque los usos editorial y bibliológico de estos términos no coinciden plenamente, si que está aceptado por ambas partes tales sinonimias. En ocasiones, las tres palabras aparecen agrupando diversas partes de un conjunto de libros. Por ejemplo, puede aparecer una *Colección de Literatura*, dividida en: *Biblioteca de Autores Españoles*, *Biblioteca de Autores Europeos*, *Biblioteca de Autores Hispanoamericanos*, etc..., y cada una de éstas divididas, a su vez, en Series: *Serie de Narrativa*, *Serie de Teatro*, etc.

Una parte muy importante de la política de publicaciones de una editorial va dirigida a establecer el catálogo de las obras que formarán su fondo, según el plan de ediciones, agrupándolas por afinidades en colecciones, primero, y en series, dentro de aquellas, después. Una editorial puede crear tantas colecciones como crea oportuno, pero procurando evitar la atomización, que complicaría notablemente la gestión de los fondos. Desde este punto de vista,

³⁰ Op. cit., pág. 175 y ss.

parece más razonable crear pocas colecciones y agrupar las obras dentro de ellas subdividiéndolas en series.

En cuanto a los criterios que se barajan para la formación de las colecciones, estos suelen ser bastantes anárquicos; tanto que el bibliófilo Domingo BUONOCORE, apunta: *“Refiriéndose a libros, la palabra colección presupone una idea selectiva y ordenadora, esto es, un conjunto bibliográfico armonioso y homogéneo que responde a un criterio dado. Ese sentido auténtico de colección ha sido desnaturalizado, por el abuso, aplicándose el término a cualquier grupo heterogéneo de libros”* ³¹.

En general, las colecciones se forman con obras de características internas parecidas —enfoque de las materias, tratamiento de los temas, etc...— o bien en función de sus destinatarios —libros universitarios, textos escolares, etc...—.

BUONOCORE sugiere que las líneas maestras que definen la configuración de una colección pueden circunscribirse a cinco:

- Características externas de uniformidad gráfica y tipográfica que contribuyen a individualizar fácilmente los volúmenes de una misma serie.
- Afinidad o semejanza en las materias y temáticas tratadas.
- Unidad de fines, que pueden ser didácticos, divulgativos, de investigación, etc...
- Supervisión por parte de un responsable o director intelectual de la colección.
- Publicación a cargo de un mismo agente editor, sea público o privado.

³¹ BUONOCORE, Domingo, *Elementos de bibliotecología*. Ed. Castellví, Santa Fe, Argentina, 1952.

Dado el enorme volumen de títulos nuevos que se editan cada año, en España alrededor de 50.000, y a las limitadas posibilidades de diferenciación física que pueden darse en este tipo de producto —básicamente todos se ajustan a unos formatos estándar, son rectangulares y utilizan materiales y acabados similares —, sólo nos queda el diseño gráfico editorial como medio capaz de introducir factores de diferenciación que contribuyan a dotar de una identidad propia a un libro, una serie, una colección o al fondo bibliográfico al completo de una editorial. El contar con un programa de identidad editorial, correctamente elaborado y aplicado, supone que en cualquiera de sus libros, considerándolo como producto único y aislándolo del conjunto de la colección o serie a la que pertenece, estarán presentes simultáneamente, al menos, cuatro niveles de información fácilmente identificables por el público al primer golpe de vista, dentro de lo que podríamos llamar el “sistema de identidad corporativa editorial”:

1^{er} nivel. Los elementos visuales de identificación de la propia editorial: logotipo, tipografía, símbolo, etc....

2^o nivel. Los elementos constantes de la gama de libros de la editorial: tipo de encuadernación, acabado, etc...

3^{er} nivel. Los elementos que identifican a cada colección o serie: formatos, título de la colección, colores, tipos, etc...

4^o nivel. Por último, estarían los elementos propios y diferenciadores de cada obra: imágenes, título, etc...

Cada uno de los elementos de estos sistemas se integran siguiendo una estructura jerárquica desde lo particular a lo general, de tal modo que los rasgos visuales de un libro concreto evocan a los rasgos de la serie a la que pertenece, los de ésta, evocan a su vez a los de la colección, y estos últimos evocan a las características del conjunto de las publicaciones de la editorial. Las

constantes visuales deben estar presentes en cada producto libro, pero sin interferir con los elementos de identidad propios y característicos de cada colección o serie.

Los elementos normalizables dentro de una colección, además de los ya mencionados —tipografías, colores, papeles, etc...— incluyen la creación de pequeños subsistemas de señales propios, cuyos códigos vienen establecidos convencionalmente por el editor. Esta información extra puede estar dirigida tanto al librero como al público lector. Dentro de estas fórmulas las más habituales son:

- La atribución de valores significativos a los colores dentro de una escala. Este sistema suele emplearse para: a) clasificar los títulos por géneros literarios (poesía, teatro, narrativa, etc...); b) designar las distintas épocas literarias, asignando un mismo color a las obras pertenecientes a un mismo período literario; c) orientar al lector sobre la edad para la que está recomendado un determinado título, por ejemplo, en el caso de colecciones infantiles y juveniles.
- La indicación de la extensión de un libro y/o su grado de especialización mediante la repetición del símbolo de la colección. A mayor número de veces que se repite el símbolo, más extensa o más compleja es la lectura del texto, advirtiendo, por ejemplo, si se trata de un texto de nivel de iniciación, básico, medio, avanzado o experto. También se suele utilizar este mismo criterio para hacer referencia al precio de venta del volumen.
- La creación de un sistema de símbolos para indicar la edad recomendada de lectura, sobre todo en las colecciones infantiles y juveniles. En estos casos la edad también se suele

expresar, además, tipográficamente acompañando a los símbolos.

Existen numerosos ejemplos de sistemas similares a los aquí comentados pero, para que estos sistemas sean efectivos, deben de ser fácilmente comprensibles, siendo desaconsejable, por otra parte, la coexistencia simultánea de dos o más de estos sistemas en una misma colección o serie, pues sólo contribuiría a generar confusión. Resulta, igualmente aconsejable, en la medida de lo posible, agrupar toda la producción editorial en torno a colecciones y dentro de éstas en series. Las series de una colección pueden presentar, a su vez, sus propias constantes de diseño. Como ya hemos señalado, los criterios de organización interna de una serie pueden ser similares a los que se establezcan para las colecciones, esto es por temática, por género, por épocas literarias, por edad de lectura, etc...; al igual que su identidad gráfica que, al igual que en aquellas, también puede venir determinada por el uso de colores específicos en la cubierta, por el formato, las tipografías, etc...

Capítulo IV

La edición en Canarias.
Colecciones y Series



1. LAS COLECCIONES Y SERIES

Para poder establecer un diagnóstico correcto de la calidad del diseño editorial realizado en Canarias y más concretamente de la aplicación o no de un programa de diseño corporativo editorial por parte de las mismas, resulta imprescindible realizar una prospección lo más significativa posible de la producción editorial que se realiza en las islas.

El número de agentes editores que realizan una producción relativamente importante y con cierta continuidad en el Archipiélago ronda los cincuenta entre estamentos institucionales, la mayoría, y empresas privadas. No es el objetivo de este trabajo hacer una catalogación exhaustiva de los fondos bibliográficos editados en Canarias durante el período estudiado —1980/1999—, ni tampoco tendría cabida, por su extensión, el análisis gráfico en profundidad de todo este material.

Consideramos que tanto las características como la situación de la mayoría de nuestras editoriales, cada una dentro de su categoría, son prácticamente las mismas y fácilmente extrapolables, por lo que, desde nuestro punto de vista sería suficiente para cubrir los objetivos de este trabajo de investigación el estudio en profundidad de una muestra significativa y representativa del sector, diferenciando entre editoriales institucionales y privadas. Hemos acotado el número de éstas a un total de ocho, cuatro por categoría.

A la hora de seleccionar el material, esto es, los ejemplares que serán sometidos a un estudio pormenorizado teniendo en cuenta los aspectos materiales, el diseño de sus cubiertas y el diseño de sus páginas interiores, hemos intentado seleccionar

aquellos casos más representativos dentro de cada colección o serie, procurando, en la medida de lo posible, elegir tres o más ejemplares editados en años distintos a fin de poder establecer con la mayor garantía posible la presencia y en su caso la permanencia de claves gráficas o formales que contribuyan a definir la identidad tanto de cada colección o serie como la del propio agente editor mediante un programa de identidad corporativa editorial. Ocasionalmente, no hemos tenido acceso a más de dos, a veces, a un único ejemplar perteneciente a una colección en concreto. en estos casos, si bien carecemos de elementos de juicio para valorar los criterios del diseño de la colección, su permanencia y unidad a lo largo de cierto tiempo, si que, en cambio, nos permite evaluar la presencia o no de elementos que vinculen a estos ejemplares con otras colecciones de la misma editorial o incluso identificarlos como producto-libro de un determinado agente editor.

1.1. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS EDITORIALES

Dado que el motivo de este estudio es hacer una valoración crítica del diseño editorial que presentan las colecciones y series realizadas en nuestra comunidad, quedan automáticamente excluidos del mismo los autores-editores, por razones obvias. También hemos considerado conveniente prescindir en este estudio de aquellas editoriales que, pese a poseer en sus fondos colecciones muy populares y jugar un papel relevante en el panorama cultural canario en su momento, tales como Edirca, Ediciones Goya o Interinsular Canaria, vivieron durante el período a estudio su declive o desaparición empresarial. Por supuesto, lo mismo ocurre con aquellas editoriales cuyos fondos bibliográficos, pese a su calidad formal, no se estructuran en base a colecciones y series y siguen considerando la producción de sus libros como

productos únicos e individualmente. Pese a no ajustarse a los objetivos perseguidos en nuestra investigación, cualquiera de estos casos posee, por si mismo, el suficiente interés como para ser motivo de estudio en futuros trabajos de investigación.

Los criterios ha tener en cuenta para seleccionar las editoriales, institucionales y privadas, cuyas colecciones y series habrán de ser sometidas a estudio, pueden ser de muy diversa índole, dependiendo de si el enfoque se hace desde el punto de vista empresarial, comercial, económico, etc... En nuestro interés por ofrecer en este trabajo una visión de conjunto, hemos adoptado criterios de carácter general y donde se han tenido en cuenta aspectos de tipo empresarial, social y de diseño. Éstos son los siguientes:

- Atendiendo al número de títulos publicados y al volumen de las tiradas o ediciones.
- Atendiendo a la importancia social de la institución.
- Atendiendo a la importancia empresarial de la editorial y su nivel de implantación.
- Atendiendo a criterios de diseño y calidad editorial.

1.1.1. Atendiendo al número de títulos publicados y al volumen de las tiradas (ediciones)

Bajo este criterio hemos tenido en cuenta aquellas editoriales cuya actividad editora se ha prolongado en el tiempo y como consecuencia de ello el volumen de su producción en cuanto a colecciones y series en su conjunto resulte significativo. Junto a este criterio también hemos tenido en consideración el que la media de sus ediciones supere los 2.000 ejemplares por título. Aunque esta cifra pudiera parecer corta debemos tener en cuenta

que según la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas la tirada media en Canarias se sitúa en los 1.200 ejemplares.

Atendiendo a estos requisitos nos encontramos con que son las editoriales institucionales, como el Gobierno de Canarias y los dos cabildos capitalinos, el de Gran Canaria y el de Tenerife, junto a algunas entidades como CajaCanarias, los que se desmarcan del resto. En el sector privado el Centro de la Cultura Popular Canaria es con diferencia el agente editor que más novedades presenta al año y el que cuenta con uno de los fondos bibliográficos más amplios.

1.1.2. Atendiendo a la importancia social de la institución

Este criterio de selección viene a tener en cuenta la relevancia o papel que dentro del contexto canario juega un determinado agente editorial. Dentro del marco político el máximo exponente es, sin duda, el Gobierno de Canarias. Igualmente resultan relevantes por el trascendental papel que han jugado y siguen desempeñando en todos los órdenes de la vida social y cultural de las islas capitalinas los dos cabildos, el de Gran Canaria y el de Tenerife, amén de contar ambos con una dilatada trayectoria editorial. En lo relativo al contexto económico podemos situar a ciertas entidades financieras como a la Caja General de Ahorros de Canarias; y por ultimo, en lo relativo a la difusión y popularización del acervo cultural canario podríamos citar al Centro de la Cultura Popular Canaria y a la Editorial Benchomo, que durante muchos años a constituido un referente y defensor a ultranza de la identidad canaria.

1.1.3. Atendiendo a la importancia empresarial de la editorial y su nivel de implantación

En general, como ya hemos comentado en algún capítulo anterior en Canarias no podemos hablar, desde el punto de vista del volumen de su producción, de grandes ni medianas editoriales. Tan sólo podemos referirnos a pequeñas editoriales y de ellas, una vez más, son las de tipo institucional las que copan la mayor parte de la producción, a pesar de orientar su actividad editora como un servicio público y no como una vía de negocio. El grado de implantación está vinculado a la distribución y en este sentido la mayoría de los editores canarios parecen conformarse con el mercado regional y muy pocos, por no decir ninguno se atreve con una política de distribución a nivel nacional que garantice la presencia del libro editado en el Archipiélago en la Península. Del minúsculo porcentaje de cuota de participación que tiene el libro canario dentro del contexto nacional una buena parte corresponde a las publicaciones del Gobierno de Canarias, que se nutre tanto de las iniciativas propias como de las publicaciones auspiciadas por los diversos estamentos que lo integran —consejerías, viceconsejerías, direcciones territoriales, etc...—. Esta institución junto a los servicios de publicaciones de las dos universidades canarias, gracias a su política de intercambios, son de los pocos agentes editores de las islas que cuentan con un cierto grado de implantación. En este sentido, hemos considerado incluir en nuestro análisis el caso singular de Ediciones La Palma, cuya producción se realiza a caballo entre Canarias y Madrid, lo que podría entenderse como una nueva fórmula editorial para alcanzar un cierto grado de implantación tanto en el mercado canario como en el peninsular.

1.1.4. Atendiendo a criterios de diseño y calidad editorial

Si consideramos el diseño del libro de manera integral, esto es desde los aspectos materiales —formatos, papeles, encuadernación, acabados, impresión, etc...— a los estrictamente gráficos —diseño de las cubiertas, ilustraciones, maquetación, etc...— pudiera parecer que, en general, aquella editorial que cuente con mayores recursos económicos debería poder realizar los mejores libros. Sin embargo, esta ecuación no siempre se cumple. Si bien es cierto que, por ejemplo, el Gobierno de Canarias cuenta con la mayor partida presupuestaria para este apartado y la mayoría de sus publicaciones se distinguen, por lo común, por la calidad de su edición; no es menos cierto que el diseño de colección de los títulos editados por Caja Canarias, a pesar de contar con uno de los presupuestos para edición más altos dentro de su segmento —junto con el Gobierno de Canarias es de las pocas editoriales canarias que realizan colecciones con edición de lujo— deja mucho que desear.

Por otra parte, también podemos encontrarnos con casos como el de Baile del Sol, un proyecto editorial con pocos años de existencia y que surgió por iniciativa de un colectivo de autores como vía para publicar sus trabajos. A pesar de contar con unos recursos limitados, han sabido, con más ingenio que medios, dotar a sus colecciones con una personalidad propia, con un aire diferente y transgresor que las hace fácilmente identificables.

Teniendo en cuenta los puntos anteriores hemos considerado para el análisis de sus colecciones más representativas a las siguientes editoriales: entre las institucionales, Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Gran Canaria, Cabildo Insular de Tenerife, Servicio de Publicaciones de CajaCanarias; entre las privadas, Centro de la Cultura Popular Canaria, Editorial Benchomo, Ediciones La Palma y Baile del Sol.

2. GOBIERNO DE CANARIAS ¹

Antes de comenzar el análisis de las diferentes colecciones editadas por este estamento público, debemos aclarar que si bien en última instancia todas las publicaciones estudiadas pueden, y de hecho así las hemos considerado, clasificarse de manera genérica como productos editoriales del Gobierno de Canarias, éste se encuentra fragmentado en diversas consejerías y viceconsejerías, muchas de las cuales editan, por así decirlo, de manera autónoma. Esta situación repercute negativamente a la hora de proyectar una imagen corporativa editorial institucional que se ve fragmentada y con frecuencia limitada a los distintos estamentos del organigrama político y administrativo —consejerías, viceconsejerías, direcciones generales, etc...—.

De manera resumida y centrándonos en la trascendencia o volumen de sus publicaciones, la estructura jerárquica en que podemos descomponer los distintos núcleos editores dentro del Gobierno de Canarias sería la siguiente:

En primer lugar, figura el propio Gobierno de Canarias, que por lo general figura como agente editor último —presencia del logotipo de la Comunidad Autónoma Canaria—, a continuación estarían la Consejería de Presidencia y la de Educación, Cultura y Deportes, y vinculada a esta última se crea Socaem (Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y la Música), una empresa pública encargada de la gestión de eventos culturales y musicales, con un importante grado de autonomía. La Consejería de Educación, Cultura y Deportes se fragmenta a su vez en dos viceconsejerías, la

¹ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 10-42.

de Educación, de la que deriva la Dirección General de Universidades; y la de Cultura y Deportes, que cuenta con una Dirección de Cultura y un Departamento de Publicaciones, en teoría, para dar servicio a todos los estamentos del organigrama, cosa que en la práctica, como ya comentamos, no se da. Igualmente dependiente de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes estaría la Dirección General de Patrimonio. Aunque prácticamente la totalidad de las publicaciones del Gobierno Canario emanan de esta consejería, otras como las de Presidencia, Política Territorial, Medio Ambiente, Sanidad, etc... también publican "por su cuenta".

Como podemos deducir, esta fragmentación institucional y el alto grado de autonomía e independencia, en lo que a materia de edición se refiere, de algunos de sus estamentos, no contribuyen precisamente a consolidar las bases de un proyecto de identidad corporativa editorial global. Otro aspecto que resulta determinante a la hora de establecer las causas de la diversidad de diseños y criterios aplicados a las publicaciones sería el recurrir a diversos profesionales que anteponen en cada proyecto o colección sus criterios diseñísticos ante la ausencia de un programa que regule aquellos aspectos relacionados con la identidad corporativa editorial de la institución. Lo mismo ocurre a la hora de determinar qué imprenta se hará cargo de la edición —paradójicamente, muchas de las publicaciones del Gobierno de Canarias se editan fuera, casi siempre en talleres de Madrid— pues muchas veces su cometido no se limita a la impresión, sino que asumen la responsabilidad del diseño de colección, quedando impregnada la misma, por lo que podríamos llamar "el estilo de la casa" que, por simple lógica, poco o nada tiene que ver con la imagen institucional.

2.1. BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA

Editada conjuntamente por la Viceconsejería de Cultura y Deportes y Socaem. El diseño de colección es de Juan Francisco Álamo.

Aspectos materiales. Formato 130 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m²; impresión 4/0 colores; laminado brillo. Para la tripa, papel tipo offset ahuesado de 90 grs/m² e impresión a un solo color. Se aprecian ligeras variaciones en los tipos de papel utilizados a partir del nº 8 de la colección. Estas variaciones son debidas frecuentemente a cambios en los proveedores e imprentas con los que se trabajan —cambios en las marcas de papeles y referencias, diferencias técnicas y de ajuste entre las imprentas, etc...— .

Diseño de la cubierta. La disposición de los elementos gráficos en el anverso resulta bastante sobria y geométrica. Se organizan en torno a una gran mancheta central blanca sobre un fondo liso beige, que a su vez es fragmentada en la parte superior por otra gris, de menor tamaño, con el nombre del autor en caja alta y baja, debajo, el título de la obra igualmente en mayúsculas-minúsculas; a continuación un filete ancho de color rosa y una reproducción de la firma del autor/es en un color apastelado muy suave —este elemento constituye uno de los aspectos más característicos—; finalmente, el nombre de la colección en caja alta, cursiva y centrado, el nº que hace el volumen dentro de la misma atravesado, por otro filete de color. En el reverso, dispuesto en columna central y en sentido descendente, se incluye una breve reseña del texto, el logotipo de la colección —elemento diferenciador e identificador de la misma—; por último, los logotipos de la viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y de Socaem (fig. 1).

Diseño de las páginas interiores. Los criterios diseñísticos respecto a la familia tipográfica utilizada —Baskerville—, cuerpos, márgenes, justificación, etc... son estables a lo largo de los números analizados. La diagramación no presenta nada especialmente destacable al tratarse de páginas exclusivamente de textos. Estructura a una sola columna justificada sin cabeceras ni pies de página y con la foliación en la parte inferior hacia los bordes de corte, alineados con la mancha (fig. 1).

2.2. COLECCIÓN AGUSTÍN ESPINOSA

Editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes. Inicialmente, el diseño de colección durante su primera época fue de Javier Cabrera, pasando después al cuidado de Carlos Gaviño.

Aspectos materiales. Hemos encontrado ejemplares con diseños editoriales diferentes correspondientes a dos períodos o épocas. En una primera época el formato era 120 x 180 mm.; encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m²; impresión a 4/0 colores. Para la tripa papel tipo offset ahuesado de 80 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Actualmente, el formato ha pasado a 130 x 210 mm., igualándose así al de la colección anterior; encuadernación en rústica, cubierta en cartulina de unos 250 grs/m²; 4/0 colores y laminado brillo. Para las páginas, papel tipo offset ahuesado, 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Originariamente, la cubierta, teñida de un gris cálido, estaba presidida por una imagen recuadrada arriba y debajo por dos filetes como los de la colección anterior, a los que seguían tres más. El tercero subrayando el título del libro, en caja alta; el cuarto, bajo el nombre del autor, igualmente en caja alta, y

el quinto haciendo de mancheta para contener el nombre del agente editor, en este caso “GOBIERNO DE CANARIAS” y debajo “CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES”. En la parte posterior encontramos, arriba un filete vertical corto a cuyo margen derecho se alinea en bandera una pequeña reseña de la obra y ,al pie, el nombre de la colección. Todo con una misma familia tipográfica —egipcia, similar a la fuente Lubalin— en distintos estilos (fig. 2).

El segundo diseño de cubierta, se caracteriza por la utilización de un contorno bicolor naranja-azul que rodea un rectángulo vertical blanco, dentro del cual se disponen con una alineación central y en sentido descendente el nombre del autor, el título, un motivo gráfico, y al pie un cuadrado azul en el que se inscribe el nº del volumen y finalmente, el nombre de la colección. Todo el texto en caja alta y en tipo de palo. En la parte trasera de color naranja se sitúa al pie, centrado, el logotipo del Gobierno de Canarias (fig. 3).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas correspondientes a la primera época, a un solo color y exclusivamente de texto, presentan unos márgenes estrechos —recordemos las reducidas dimensiones del formato— que ofrecen un aspecto algo pesado, efecto que se acrecienta por la presencia de unos finos filetes que, a modo de cabecera y pie, encierran la mancha de texto con justificación total. Junto a estos filetes y hacia los bordes exteriores se sitúan, arriba, el título en las páginas pares y el nombre del autor en las impares; abajo la foliación. Los criterios diseñísticos respecto a las familias tipográficas utilizadas —del estilo de la Boton, Glypha o Lubalin—, cuerpos, jerarquías, etc.. se mantienen constantes (fig. 2).

Las páginas interiores correspondientes al nuevo diseño, presentan las mismas características que las ya descritas para sus homónimas de la colección *Biblioteca Básica Canaria* (fig. 3).

2.3. COLECCIÓN CLAVIJO Y FAJARDO

Editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes. En esta colección concurren las mismas circunstancias que en la anterior, esto es, analizamos ejemplares correspondientes a un primer diseño de colección de Javier Cabrera y a otros editados tras su rediseño posterior, con Carlos Gaviño como responsable.

Aspectos materiales. Se mantienen los mismos que los referidos para la colección *Agustín Espinosa*, para cada uno de los dos períodos en cuanto a formatos, gramajes y acabados.

Diseño de la cubierta. La estructura de las cubiertas y la disposición de los elementos gráficos y tipográficos es idéntica en la primera época que los ya comentados en la colección anterior con ligeras modificaciones en la segunda época, con respecto a aquella. Estas pequeñas variaciones actúan como aspectos diferenciadores mientras que, la misma estructura y disposición de los motivos de las cubiertas aportan valores unificadores entre ambas colecciones —*Agustín Espinosa* y *Clavijo y Fajardo*—. Los cambios mencionados tienen que ver con lo que anteriormente hemos denominado "contorno bicolor" y que ahora invierte su secuencia pasando de naranja-azul a ser azul-naranja, con lo que la parte posterior de la cubierta, antes naranja, pasa a ser ahora de color azul. Otro aspecto que sufre modificación es el "contorno" de la mancheta central, que deja de ser recto para simular un borde dentado similar al de un sello filatélico. Por último, también cambia la familia tipográfica de palo utilizada en la anterior colección por otra con serif, aunque conservando los mismos atributos y el color del cuadrado que contiene el nº del volumen, ahora naranja (fig. 4).

Diseño de las páginas interiores. También en este aspecto se mantienen, en líneas generales, los mismos criterios establecidos para la colección *Agustín Espinosa* en sus dos períodos. Sin

embargo, las páginas de algunos de los volúmenes de la primera etapa incluyen imágenes, aunque, eso sí, en blanco y negro. Ya con el nuevo diseño, concretamente en el título “*Estudios Canarios*”, nº 17 de esta colección, sus páginas aparecen con un filete y título del capítulo en la cabecera, elementos éstos que no figuran en el resto de los volúmenes analizados (fig. 4). Otro aspecto característico de esta colección es la inclusión al comienzo de sus páginas de un retrato del autor.

2.4. COLECCIÓN POESÍA

Editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes. El diseño de la colección es de Manuel Santiago.

Aspectos materiales. Formato 170 x 240 mm. Encuadernación en rústica con solapas de 85 mm.; cubierta en cartulina de unos 300 grs/m²; impresión a 3/0 colores y laminado mate. Para la tripa papel verjurado color marfil de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Su formato y tratamiento exterior rompen con la estética de las colecciones anteriormente analizadas. La cubierta principal en color uniforme presenta un motivo repetitivo único para todos los ejemplares —un grabado antiguo de una mano sosteniendo una pluma y caligrafiando la palabra “Poesía”—, por lo tanto, actuando como elemento de identidad de la colección. El color de este motivo es siempre de la gama complementaria al color del fondo, que es distinto en cada título, siendo el color, en este caso, un elemento diferenciador de cada número. Centrados y en orden descendente figuran calado en blanco y en tipo de palo, el nombre del autor en mayúscula-minúscula, al centro el título en mayúsculas en estilo condensado;

y al pie, en pequeño, el texto “Islas Canarias” y el año de edición, en mayúscula-minúscula. La solapa anterior se presenta en negro —el único de los tres colores que se aplican en las cubiertas que permanece común a todos los ejemplares— con una reseña del texto calado en blanco. En la parte posterior de la cubierta, siempre de color negro, encontramos el motivo gráfico de repetición y hacia el borde inferior centrado, el logotipo del Gobierno de Canarias calado en blanco. La solapa de este lado es del mismo color que el fondo de la cubierta principal, e incluye la relación de títulos publicados pertenecientes a esta colección, también calados en blanco. Esta alternancia entre los colores de las cubiertas y sus respectivas solapas ofrecen un atractivo juego visual (fig. 5).

Diseño de las páginas interiores. Dada la naturaleza de los textos que contienen estos ejemplares, cada uno de ellos presenta ciertas particularidades en cuanto a los márgenes, alineación y estilo tipográfico, aunque mantienen en común la misma familia tipográfica, un margen superior generoso, y la disposición de la numeración de página en la parte inferior hacia el corte (fig. 5).

2.5. COLECCIÓN NUEVAS ESCRITURAS CANARIAS

Editada conjuntamente por la Viceconsejería de Cultura y Deportes y Socaem La colección está diseñada por Juan F. Álamo Torres.

Aspectos materiales. Formato 130 x 200 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa, papel tipo offset superior ahuesado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores, sin imágenes, sólo texto. Son apreciables en algún volumen ligeras variaciones en el formato.

Diseño de la cubierta. Su formato es, como podemos apreciar, un centímetro más corto que el utilizado en las colecciones *Agustín Espinosa, Clavijo y Fajardo* o la *Biblioteca Básica Canaria*; pero guarda cierta similitud formal en la cubierta con ésta última. El primer aspecto diferenciador de esta colección con respecto a las anteriores es el fondo moteado, sobre él se centra una mancheta cuadrangular con un fondo degradado de naranja a blanco. Dentro, una segunda mancheta más pequeña, de color ocre, contiene el nombre del autor en mayúscula-minúscula, el título de la obra en mayúsculas y la serie a la que pertenece, Poemas, Novela, etc... en mayúsculas, todos en tipo con serif clásica. La mancheta principal está “ligada” al borde superior de la cubierta por un triángulo de color rosa invertido, cuya base se alinea al borde y su vértice se superpone a la mancheta, señalando al logotipo de la colección, que está compuesto en tres líneas. La superior, ligeramente inclinada, contiene el término “nuevas” en un tipo script característico, debajo en fuente Garamond condensed medium mayúsculas “ESCRITURAS” y bajo ésta “CANARIAS” en igual tipo pero en estilo book con un interletrado forzado para justificarse con la línea superior. Hacia el borde inferior se sitúan una línea ondulada de igual color que el triángulo y bajo ésta, centrado, el nº que hace el volumen dentro de la colección. La cubierta posterior mantiene el mismo fondo y una mancheta similar, más estrecha, con el logotipo de la colección en la misma disposición, luego un resumen del texto con justificado total, cerrando el bloque el logo del Gobierno de Canarias (fig. 6).

En el caso del libro *“Un panorama crítico”*, el hecho de no figurar el guarismo que lo posiciona dentro de la colección nos hace pensar que probablemente se trate de un número especial, pues el logotipo de la colección también se modifica, como pasando a formar parte del título del libro (fig. 7).

Diseño de las páginas interiores. Como ya apuntamos más arriba, esta colección incluye varias series, por los que no existe un diseño único de página, sino que se adaptan a las peculiaridades de cada género. Salvo la serie de *Poemas*, que por lo general presenta sus textos alineados a la izquierda y en bandera con grandes espacios en blanco, el resto de los diseños son sustancialmente iguales a los descritos para las colecciones *Agustín Espinosa* o *Clavijo y Fajardo* (fig. 6).

2.6. COLECCIÓN ÁNGEL GUIMERA

Editada conjuntamente por la Viceconsejería de Cultura y Deportes y Socaem. Dentro de esta misma colección se presentan dos series *Textos* y *Ensayos*. Tanto gráfica como formalmente no tienen nada en común. El diseño de las cubiertas de esta última es de Jaime Hernández Vera. En los ejemplares analizados de la serie *Textos* no constan datos referidos al autor del diseño, por lo que nos inclinamos a pensar que fue realizado en la propia imprenta.

Aspectos materiales. La serie *Textos* es de pequeño formato, 120 x 183 mm.; encuadernación en rústica con solapas de 60 mm.; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa, papel estucado ligeramente ahuesado de unos 80 grs/m² e impresión a 1/1 colores, exclusivamente de texto.

La serie *Ensayo* mantiene el mismo formato que las primeras colecciones analizadas, 130 x 210 mm., encuadernación en rústica con solapas de 70 mm.; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa, papel estucado ligeramente ahuesado de unos 80 grs/m² e impresión a 1/1 colores, igualmente, sólo de texto.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de la serie *Textos* están dominadas por un fondo negro en el que se recortan, desde la parte inferior, unos haces de luz que se dirigen hacia el título del libro, situado cerca del borde superior, en un tipo Futura en caja alta y en un color —diferente en cada nuevo título actuando como elemento diferenciador— en gradación a blanco. Debajo, figura el nombre del autor en mayúscula-minúscula calado en blanco. A sangre, en el borde inferior se sitúa una mancheta del mismo color que el utilizado para el título (este color varía en cada obra), dentro de la cual se indica el nombre de la colección y la serie. Centrado sobre esta mancheta y calado en blanco, el guarismo que indica el nº del volumen. En la parte posterior, próximo al borde inferior, el logotipo calado del Gobierno de Canarias. En uno de los ejemplares, se incluye, además el nombre de la serie (fig. 8).

En la serie *Ensayo*, el fondo de las cubiertas estudiadas es una misma imagen fotográfica a sangre, tratada como un bitono, uno de cuyos colores cambia en cada caso, sobre la que se disponen centrados, el título de la obra y el nombre del autor en caja alta y calados; todo enmarcados por una fina línea del color cambiante del bitono. Al pie centrados y calado en blanco, se encuentran en mayúscula-minúscula cursiva el nombre de la serie y el nº del volumen y debajo el nombre de la colección en caja alta. La tipografía utilizada en toda la cubierta es del tipo clásica, con serif, probablemente Baskerville, lo que se convierte en un aspecto diferenciador de esta serie, por contraposición, a la Futura utilizada en la serie *Textos*. El logotipo del gobierno de Canarias se sitúa, calado, al pie de la cubierta posterior, que es de color liso —el mismo que el utilizado en el falso bitono de la imagen fotográfica— lo que quiere decir que cambia en cada nuevo título (fig. 9).

Diseño de las páginas interiores. Con respecto a las proporciones de la mancha, los márgenes, las familias tipográficas,

etc... la diagramación de las páginas de ambas series se corresponden con las habituales ya descritas en las primeras colecciones analizadas. Cabe destacar que, a pesar de las diferencias de formato entre las respectivas series, los márgenes y cuerpos son iguales en ambos casos. En este sentido, si no exteriormente, al menos interiormente, si son percibibles criterios unificadores dentro de la misma colección (fig. 9).

2.7. BIBLIOTECA INFANTIL

Esta colección editada conjuntamente por la Viceconsejería de Cultura y el grupo Anaya, fue diseñada por el malogrado artista canario César Manrique. Se divide en tres series, tantas como grupos de edades de lectores a quienes va dirigida. La serie *Chinijo*, para los más pequeños, la serie *Guayete* para niños entre 8 y 11 años y la serie *Galletón*, para lectores a partir de los 12 años.

Aspectos materiales. La serie *Chinijo* de gran robustez, presenta un formato cuadrangular, 195 x 235 mm; encuadernación en cartoné forrado con papel impreso 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa, papel estucado de unos 120 grs/m². Impresión a 4/4 colores, profusamente ilustrado.

Las series de bolsillo *Guayete* y *Galletón*, comparten los mismos materiales, acabados y formatos. Éstos son, 125 x 190 mm., encuadernación en rústica, cubierta en cartulina de 250 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para las páginas papel tipo offset superior ahuesado de unos 90 grs/m²; con impresión 4/1 colores en la serie *Guayete* y 1/1 colores para la serie *Galletón*.

Diseño de la cubierta. A pesar de tratarse de tres series con destinatarios de diferentes edades y presentarse en distintos

formatos, las cubiertas analizadas ofrecen un aire de unidad absoluto, que se fundamenta en el empleo de fondos de color uniforme, que cambia con cada nuevo título, a los que se les superpone un fragmento de papel rasgado, que adopta diferentes formas y disposiciones, dentro de los cuales se incluyen el título y autor del libro, en igual color que el fondo y una ilustración alegórica en diferentes técnicas y estilos. El nombre de la colección y de la serie se sitúan, siempre calados en blanco, en el ángulo superior derecho. Los logotipos de Anaya y del Gobierno de Canarias, por este orden, se ubican centrados al pie. Otro elemento de gran personalidad son las ilustraciones de especies faunísticas que, con el tratamiento y estilo propios de César Manrique, hacen de nexo entre las porciones de papel rasgado y el fondo liso. A pesar de cambiar de motivo-animal representado en cada título —elemento diferenciador—, el peculiar estilo que impregna a estas ilustraciones confiere unidad al conjunto de la colección. Por detrás, en las cubiertas se repite el recurso del papel rasgado en distintas formas y posiciones, pero ahora, para recoger una breve reseña de la colección y del autor del texto (fig. 10).

Diseño de las páginas interiores. Como fácilmente podemos imaginar, la proporción entre imágenes/ilustraciones y texto varía a medida que aumenta la edad recomendada del lector; a mayor edad menor presencia de ilustraciones. Así, mientras que en la serie *Chinijo* la ilustración ocupa íntegramente la superficie de la página, es a todo color y apenas se incluye unas líneas de texto, en la serie *Guayete* la ilustración, también a color, disminuye de tamaño y se centra en una sola página; para finalmente pasar, en la serie *Galletón* a ser un dibujo a línea en blanco y negro. Las páginas de texto de estas dos últimas series utilizan la misma mancha y tipografía, disminuyendo el cuerpo que pasa de 14 a 12 al aumentar la edad lectora. En nuestra opinión, el diseño de estas páginas no está a la altura del diseño de las cubiertas (fig. 11).

2.8. COLECCIÓN LA MEMORIA

Editada conjuntamente por la Viceconsejería de Cultura y Deportes y Socaem. El diseño de colección es de Montse Ruiz.

Aspectos materiales. Formato 140 x 205 mm; encuadernación en rústica, cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresa a 3/0 colores. Para la tripa papel pigmentado, alisado mate de unos 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Hemos comentado anteriormente que se utilizan tres colores, de éstos, los utilizados para el fondo y el nombre de la colección, permanecen inalterables, siendo un tercero el que se modifica en cada nuevo volumen. La cubierta anterior presenta una disposición de los elementos altamente geométrica y rectilínea, en la que domina el logo de la colección, en caja alta y tipo de palo, dispuesto en sentido de lectura ascendente alineado al lomo. La uniformidad del fondo se rompe con la presencia de una imagen fragmentada de un grabado de Torriani representando una cartografía de la época de las Islas Canarias, tratada como un pluma calado en blanco que va cambiando en cada nueva cubierta y que al juntar todas las cubiertas, como si se trataran de las piezas de un puzzle, puede apreciarse la totalidad del mapa. La nota de color variable la aporta en un rectángulo situado a sangre en el borde superior derecho, que contiene, calado, el nombre del autor y una mancheta estrecha situada en el tercio inferior e igualmente a sangre por el borde derecho, dentro de la cual figura, calado en mayúscula-minúscula, el título en un tipo egipcio condensado, similar al Lubalin, en un cuerpo pequeño. Detrás, sobre un fondo de color uniforme, un recuadro blanco centrado y hacia el borde superior, contiene un pequeño texto biográfico acerca del autor, que se cierra con otra pequeña mancheta que contiene el nombre de la colección. Al pie los logotipos del gobierno de Canarias y Socaem (fig. 12).

Diseño de las páginas interiores. Su diseño no guarda relación con ninguna con las páginas de las colecciones anteriores. Este nuevo formato y los márgenes afectan directamente al aspecto de la mancha de texto, a la que, además, la tipografía con serif que había venido siendo utilizada preferentemente se sustituye por una egipcia; pasando la foliación ha a ocupar la posición inferior central.

A nuestro modo de ver, el conjunto resulta excesivamente frío y mecánico; además, las claves que se articulan como elementos variables o diferenciadores son muy escasos, sólo el tercer color cambia, lo que reduce notablemente las posibilidades de combinaciones visuales y confiere a la colección un aspecto muy monótono (fig. 12).

2.9. TEXTOS UNIVERSITARIOS

Editada por la Dirección General de Universidades e Investigación de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Diseño de cubierta y coordinación Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Formato 165 x 232 mm.; encuadernación en rústica, cubierta en cartulina de unos 280 grs./m²; impresión a 4/0 colores. Para la tripa se emplea papel tipo offset superior blanco de 80 grs./m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. En la cubierta anterior, sobre un fondo blanco predominante, se distribuyen centrados todos los elementos gráficos. Siempre en tipo de palo, probablemente Futura, figuran arriba, en caja alta, el nombre del autor; debajo, en estilo extra bold y en un color uniforme, el título; luego una ilustración a color recuadrada de pequeño formato —no se superan los 50 mm. por lado—, bajo ella el nombre de la colección en igual

cuerpo y estilo que el utilizado para el nombre del autor pero en el color del título; finalmente el logotipo a color del Gobierno de Canarias y la leyenda de la correspondiente consejería. La cubierta "respira" blanco dada la escasa superficie total que cubren los distintos elementos y al uso restringido de color. Los criterios diseñísticos son estables (fig. 13).

Diseño de las páginas interiores. En lo referente a la tripa, encontramos que los textos analizados presentan muy pocas cosas en común, apenas el diseño a una sola columna, igual ancho de caja, el uso del mismo tipo con serif para el texto principal y la disposición de una cabecera hacia el lomo con el título, en las páginas pares, y con el título del capítulo, en las impares, en ambos casos con la foliación en el extremo opuesto. Sin embargo, los márgenes fluctúan de unos a otros volúmenes; los caracteres, en uno de los casos presentan un interletrado excesivo modificando notablemente es aspecto de la mancha; las cabeceras en unos casos aparecen en versalita redonda y en otros en versal-versalita en cursiva, los cuerpos en las notas al pie son diferentes, etc... Podemos deducir por todo esto que los ejemplares estudiados han sido maquetados "a ojo" a partir de unos criterios o pautas muy elementales. La diversa procedencia de los originales, autoeditados y maquetados por los propios autores y el uso de aplicaciones no profesionales son los causantes de esta situación(fig. 13).

2.10. COLECCIÓN *DOCUMENTOS DE ARTE CANARIO*

Editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes. Se trata de una reciente colección de gran atractivo material y formal, en la que algunos autores tienen la posibilidad de participar en el diseño de sus respectivos libros. Este sería el caso de *"La voz del*

fotógrafo” con diseño y maquetación de su autor, Carmelo Vega, y de Lope de Clavijo². El otro volumen analizado, *“Pajaritas de papel”*, fue diseñado por Manuel de Santiago. Esta dinámica de diseño, nos hace suponer que, de alguna manera, cada volumen será diferente y que únicamente el logotipo de la colección, el formato y el acabado dotaran de unidad al conjunto.

Aspectos materiales. Los dos volúmenes analizados presentan formatos ligeramente diferentes, el primero 200 x 250 mm. y el segundo 205 x 255 mm. La encuadernación en ambos casos es en tapa dura, empapelada con una impresión a 4/0 colores y laminado mate. También existen diferencias en cuanto al tratamiento y papeles empleados en las guardas. Para la tripa se ha utilizado papel couché mate blanco, pero con gramajes diferentes en cada caso, uno de 120 grs/m² y otro de unos 200 grs/m².

Diseño de la cubierta. Por lo ya comentado dos párrafos más arriba, las cubiertas son absolutamente dispares en lo relativo a composición, tipografías, imágenes... Sólo el color plano de la cubierta posterior —diferente en cada libro— y la presencia de los logotipos de la colección, al pie y hacia el lomo y el del Gobierno de Canarias, en el lado opuesto, nos permite identificar estos ejemplares como pertenecientes a una misma colección (fig. 14).

Diseño de las páginas interiores. La diagramación resulta extraordinariamente variada en ambos títulos y, aunque muy libre, pues podemos encontrar páginas a una columna ancha, a dos columnas iguales, una ancha y otra estrecha, etc..., se deja entrever una retícula, si no igual, si muy similar. Ambos diseños mantienen como común denominador la disposición a dos columnas de anchos iguales de las notas al pie y el disponer sobre la foliación de las páginas impares un pequeño motivo icónico en

² Seudónimo de Carlos Gaviño de Franchy.

relación al tema del libro. Como aspecto diferenciador, se utilizan dos familias tipográficas contrapuestas, en un caso una de palo y en el otro una clásica con serif (fig. 15).

2.11. COLECCIÓN MAESTROS DEL SIGLO XX

Colección editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes y diseñada por Carlos Gaviño de Franchy. Hemos encontrado dos formatos de presentación bien diferenciados, aunque no pudimos encontrar indicio alguno que indicara que se trataban de dos series distintas.

Aspectos materiales. El formato libro tiene unas dimensiones de 170 x 240 mm., con encuadernación en rústica, cubierta en cartulina de 300 grs./m², impresa a 4/0 o 5/0 colores y laminado brillo. Para la tripa se emplea papel couché de 100 grs./m² e impresión 4/1 colores. El segundo formato de presentación es una carpetilla de 175 x 240 mm., en cartulina verjurada de unos 250 grs./m², impresa a 1/1 colores. Dentro de ésta se incluyen un cuadernillo grapado de 160 x 220 mm. con la cubierta en el mismo material que la carpetilla, junto a un número de postales —entre 6 y 9— de dimensiones variables —de 218 x 160 mm. y de 212 x 157 mm.— impresas a 4/1 colores y laminado brillo.

Diseño de la cubierta. El diseño del tipo libro resulta bastante convencional y se asemeja a las cubiertas habituales de los catálogos de exposiciones; esto es, en la parte superior el nombre del autor del texto en tipo de palo y en mayúsculas, luego el nombre del artista con iguales características tipográficas, pero en cuerpo mayor, inmediatamente debajo, un rectángulo con contorno blanco conteniendo un fragmento de una obra y por último, al pie, el lugar y fecha de edición; todo centrado. En la cubierta trasera, al

pie, figuran el nombre de la colección en mayúsculas y el logo del Gobierno de Canarias, ambos calados (fig. 16).

La presentación en carpetilla, resulta más austera en cuanto a recursos de impresión, todo se hace a una tinta en tono sepia. Centrados y en sentido descendente desde el borde superior aparecen el nombre del autor de los textos en mayúsculas, el nombre del artista en igual tipo pero en cuerpo mayor, luego un motivo a línea —dibujo o firma del artista—; finalmente, en el borde inferior, lugar y fecha de edición. Esta misma estructura se repite en la cubierta del cuadernillo adjunto. Detrás se repite lo citado para la cubierta posterior del tipo libro (fig. 17).

Diseño de las páginas interiores. La diagramación para el modelo tipo libro resulta simple, alternándose páginas de texto con páginas que reproducen la obra, generalmente colgando y alineando éstas con la parte superior de la caja de texto contigua, donde se emplea un tipo de palo, el mismo que se utiliza en la cubierta. Las notas se sitúan al pie a todo lo ancho de la mancha, sin separación por línea, mientras que la foliación se sitúa, alineada con el borde externo de la mancha, al pie. En el cuadernillo adjunto en la carpetilla, se mantiene un diseño similar pero cambiando la familia tipográfica de palo por otra clásica con serif (fig. 16).

2.12. BIBLIOTECA DE ARTISTAS CANARIOS

Editada conjuntamente por la Viceconsejería de Cultura y Deportes y Socaem. Diseño y maquetación de Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Formato exterior (tapas) 230 x 272 mm., de la tripa 225 x 265 mm.; encuadernación en tapa dura forrada en carpelina negra con motivo estampado en pan plata; sobrecubierta

en papel couché de 250 grs./m², impresa a 5/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel estucado blanco mate de 160 grs./m² e impresión 5/5 colores.

Diseño de la cubierta. Sobre un fondo negro intenso se centra una imagen a color recuadrada —detalle de una de las obras representativas del artista estudiado— equidistante unos 35 mm. de los contornos del formato. Apoyado en el borde inferior de la ilustración, y como si el fondo irrumpiera en ésta, se recorta en caracteres de palo, calados y contorneados en mayúsculas-minúsculas, el apellido del artista al que se dedica el libro; algo más abajo y centrado, en otro tipo y cuerpo mucho más pequeño a color, el nombre y apellidos del mismo. El nombre de la colección, en el mismo tipo que el título en mayúsculas-minúsculas, se enclava en sentido ascendente de lectura, como si se tratara del lomo, en la parte inferior del borde lateral derecho junto a un fino filete que lo subraya, ambos calados. En la parte posterior, hacia el centro, los logotipos del Gobierno de Canarias y Socaem calados. Los criterios de unidad en el diseño de esta colección han permanecido inalterables desde el nº 1, aparecido en 1991 hasta el nº 38 editado este mismo año, lo que ha contribuido, sin duda, a consolidar ante el público la identidad de esta colección (fig. 18).

Diseño de las páginas interiores. La retícula utilizada para el diseño de las páginas se apoya en una malla de tres campos; tomando los dos más alejados del lomo para la columna de texto principal y reservando el tercero (junto al lomo) para las notas y pies de las imágenes de este ancho. Las ilustraciones se ajustan, mayoritariamente al ancho de las columnas, dependiendo su altura de las proporciones de la obra. En cualquier caso, el sistema resulta flexible, pues según los casos, las proporciones mencionadas hacen que al ajustarse la imagen a la altura de la mancha, el ancho pueda no coincidir con la retícula. Otros

aspectos característicos son que las imágenes van colgadas al borde superior, los pies siempre alineados a la izquierda en bandera y no hay reproducciones a sangre. La alternancia de páginas de texto con otras exclusivamente de ilustraciones, o la proporción entre unos y otras es muy variable y se adaptan según los casos, buscando siempre el equilibrio visual al contemplar las dobles páginas enfrentadas. Aunque los márgenes no son precisamente generosos, especialmente los de corte y cabeza, el mayor blanco al pie y el de la columna interior, así como la correcta elección de los tipos de corte clásico y la relación cuerpo e interlínea, producen una sensación de equilibrio que hace más grata la lectura. El justificado es total, tanto para el texto principal como para las notas y la foliación va al pie y centrada. Internamente, al igual que sucede con las cubiertas, si el diseño original se ha mantenido fiel a unos criterios a lo largo de estos años ha sido, sin lugar a dudas, debido a la supervisión directa en cada título por parte del autor del diseño de la colección (fig. 19).

2.13. COLECCIÓN ESTUDIOS PREHISPÁNICOS

Edita Dirección General de Patrimonio. Diseño de colección de Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Formato exterior 170 x 240 mm., de la tripa 160 x 23 mm.; encuadernación en tapa dura forrada en carpelina negra con motivo estampado en pan plata, sobrecubierta en papel couché de 250 grs./m², impresa a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel estucado blanco mate de 120 grs./m² e impresión a 4/4 colores. En algunos volúmenes, sobre todo en el nº 7, hemos observado variaciones en el formato de hasta 5 mm. más de altura.

Diseño de la cubierta. La sobrecubierta frontal puede fragmentarse, compositivamente hablando, en tres partes. Sobre un fondo en gradación tonal y de colores diferentes para cada título, en el tercio superior se sitúan, centrados y en orden descendente, el nombre del autor en mayúsculas y calado, el título de la obra también en caja alta, en ocasiones en color amarillo y en otras calado según el color del fondo; y rematando, un grueso filete del mismo color. Los dos tercios restantes se destinan a la inclusión de la ilustración o ilustraciones a color; al pie se repite el filete de color anteriormente citado que sirve de apoyo visual al número que indica el orden del volumen y al nombre de la colección, en caja alta de color variable en combinación con el fondo; debajo de este filete figura el ente editor "DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO". Todos los textos están en tipo Bodoni en diferentes estilos. En la parte posterior centrado con respecto al formato, el logotipo del Gobierno de Canarias calado. A pesar de tratarse de una estructura que se repite escrupulosamente en todas las cubiertas de la colección, lo cierto es que los cambios de colores en los fondos y tipografías, así como la variedad temática y compositiva de las ilustraciones, ofrecen un conjunto visualmente variado, nada monótono. Nos ha parecido acertada la propuesta de reproducir en la tapa frontal, estampado en pan plata, uno de los motivos que aparecen ilustrando la sobrecubierta, como nexos con aquella (fig. 20).

Diseño de las páginas interiores. Los criterios de diagramación son constantes en los volúmenes analizados. Las páginas se apoyan en una retícula de tres campos, con una columna ancha de dos campos, hacia el lomo, para el texto principal; y otra estrecha, hacia los bordes exteriores, para las notas y textos secundarios. Para el texto principal se emplea el tipo Baskerville, mientras que para los títulos de los capítulos y apartadas se opta por la Helvética. Las ilustraciones,

mayoritariamente a línea, y en menor medida a color, suelen ocupar una página entera o bien media, en cuyo caso se sitúan colgadas en la parte superior de la mancha. En su conjunto, el diseño de las páginas resulta homogéneo y coherente, al menos hasta el nº 9 , en el que el autor intervino desafortunadamente en su diseño rompiendo los criterios de unidad establecidos para esta colección (fig. 21).

2.14. COLECCIÓN LA DIÁSPORA

Edita Vicepresidencia del Gobierno de Canarias. Esta colección se compone de dos series; una que podríamos denominar "de batalla" en pequeño formato en rústica y otra denominada *Edición Especial* en formato mucho mayor y en edición de lujo, fundamentalmente de contenido gráfico.

Aspectos materiales. Para la edición en rústica formato 145 x 210 mm.; encuadernación en rústica con grandes solapas de 120 mm., cubierta en cartulina texturizada verjurada de 250 grs./m², impresa a 3/0 colores. En la tripa, papel offset superior ahuesado de 85 grs./m².

Para la edición de lujo formato 235 x 310 mm.; encuadernación en tapa dura entelada, sobrecubierta en papel couché de 200 grs./m², impresa a 4/0 colores y laminado mate. Para las páginas interiores papel couché semimate blanco de 120 grs./m².

Diseño de la cubierta. No son apreciables elementos ni recursos gráficos que vinculen de alguna manera el diseño de estas cubiertas con las de las otras colecciones. De hecho, tampoco existe relación alguna entre las cubiertas de ambas series, que sólo se asocian por la presencia del logotipo identificativo de la

colección. En la serie en rústica el fondo de la cubierta está compuesto por una trama de motivos planos que representan medios de transporte —buques y aviones— utilizando para el fondo un color marrón oscuro y un naranja para los motivos. Hacia la parte superior y centrada se sitúa una mancheta calada contorneada por una doble línea y dentro de ella el título en caja alta, debajo el nombre del autor, ambos en tipo con serif; también en mayúsculas y hacia el ángulo inferior derecho se posiciona el logotipo de la colección, representando un trasatlántico sobre el texto "LA DIÁSPORA" en tipo de palo; debajo de él la leyenda "Gobierno de Canarias" sin la presencia del logotipo oficial de la Comunidad Canaria. La cubierta posterior incluye los dos últimos elementos referidos, calados centrados hacia el borde inferior (fig. 22).

Las cubiertas de la serie *Edición Especial* no guardan relación compositiva entre sí y como únicos criterios gráficos comunes encontramos el uso de imágenes a sangre y la utilización de caracteres de palo en la composición de los títulos y nombre de los autores, en una gama de colores que abarca los amarillos, naranjas y rojos. Sí son coincidentes, sin embargo, el diseño de las cubiertas posteriores, siempre de un color gris cálido oscuro uniforme, con los logotipos de la colección y del Gobierno de Canarias calados y centrados. Los primeros títulos presentan dos identificativos de colección diferentes, como si este motivo no hubiese estado definido desde el principio, en lo que entendemos es un aspecto fundamental de cualquier proyecto de diseño de colección (fig. 23).

Diseño de las páginas interiores. La diagramación en la serie en rústica es a una columna con justificación total, sin encabezado y como peculiaridad, la foliación situada en la parte inferior hacia los cortes va entre corchetes. Para el texto principal se utiliza una

fuente de la familia de las clásicas, probablemente una Times o Baskerville, en cuerpo 11/14 (fig. 22).

El contenido de la serie de lujo es fundamentalmente fotográfico en blanco y negro en los dos primeros títulos y con bitonos en el tercero. En los dos primeros casos la disposición de las imágenes es bastante arbitraria y el texto se limita a los pies explicativos que siempre van bajo la foto y alineados desde el borde exterior hacia dentro, a los encabezados y a los pie de página centrados con el título del libro y a la foliación hacia los cortes, todo en tipo futura en diferentes estilos. Sin embargo, en el volumen "*Cuando la Guerra de Cuba*" la presencia de páginas de texto es mayor. En este caso, las proporciones del formato, el empleo de unos márgenes ajustados y una tipografía del tipo Garamond en cuerpo 14/16, dan lugar a una mancha en la que el número de caracteres por línea resulta excesivo, haciendo incómoda la lectura. el resto de los componentes de la página —pies y foliación— se mantienen iguales a los volúmenes anteriores (fig. 24).

2.15. COLECCIÓN LA ERA DE GACETA DE ARTE

Colección editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes. El diseño de esta cuidada colección ha sido realizado por Manuel Santiago y se ha impreso en los talleres Mariar, s.a. de Madrid.

Aspectos materiales. Se presenta en un formato de 175 x 246 mm. para las tapas y de 165 x 240 mm. para la tripa. La encuadernación es en tapa dura, empapelada con un papel tipo Canson de color gris, impresa a 2/0 colores. Las guardas se presentan en un papel gris con textura y un motivo que se repite impreso a un color. La sobrecubierta en papel couché de 250

grs/m² impresa a 3/0 colores y laminado mate. Para la tripa se ha utilizado papel ahuesado tipo offset superior, de alto gramaje, alrededor de 200 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de los volúmenes analizados presentan idénticos criterios en lo relativo a composición, tipografías, tipo de imágenes... Sólo los colores planos utilizados para el fondo y el barrote vertical situado al margen izquierdo de las fotografías —tendientes a la complementariedad cromática— son diferentes para cada libro. La disposición a sangre arriba y a la derecha de estas imágenes fotográficas en Blanco y Negro —se trata de retratos de los personajes a los que está dedicado el libro sobre los que se dispone su nombre, a modo de título, calado en tipo futura extra bold condensed— ocupando gran parte de la cubierta anterior, deja visible sólo una pequeña porción de fondo de color en forma de "L". En la parte superior de ésta calado en blanco dentro de una mancheta negra colgada arriba figura, en tipo futura extra bold y caja baja, el nombre del autor. En el borde inferior izquierdo, está el logotipo de la colección calado y en el extremo opuesto, el número que hace el título dentro de la colección, igualmente calado en tipo futura extra bold (fig. 25). En la parte posterior, en columna central y justificada, dos bloques de texto calado; el primero dedicado a un breve apunte sobre el personaje estudiado y un segundo bloque, destinado a contener una reseña sobre el autor. Hacia el borde inferior se sitúa, también calado, el logotipo de la Viceconsejería de Cultura y Deportes. El conjunto desprende un diseño sin concesiones y bastante racionalista, con predominio de formas rectilíneas y contundentes, a pesar de lo cual su aspecto no resulta demasiado frío o monótono.

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores se basa en una misma retícula que mantiene constante

las dimensiones los márgenes y la posición de la foliación que en esta colección resulta característica al presentarse calada dentro de un cuadrado, alineado con la base de la mancha principal y hacia el borde de corte. A pesar de esto, la mancha de texto puede presentarse de varias maneras según las secciones: a una columna ancha justificada, a una columna ancha en bandera a la izquierda, o bien, a una columna estrecha justificada. Al final del texto, se utilizan dos columnas para las notas biográficas y la bibliografía. A continuación vienen las páginas dedicadas al material gráfico, fotografías, documentos, obra, etc... siempre una ilustración centrada por página. En cuanto a los criterio tipográficos, éstos son constantes y se utilizan las mismas dos familias tipográficas de palo, la helvética para los textos; y la futura en diferentes estilos, para los títulos, apartados y pies de fotos (fig. 25).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

Lo primero que llama la atención a cualquiera que se interese por la imagen en conjunto de la producción bibliográfica de esta institución es la gran disparidad y dispersidad diseñística, material y de acabados que ofrecen.

La aplicación de unos criterios más o menos comunes en cuanto al diseño editorial apenas permanecen constantes más allá dos o tres colecciones o series; y esto, siempre y cuando se mantengan como responsables de estas colecciones y de sus diseños las mismas personas. Esta realidad queda claramente reflejada en las colecciones *Agustín Espinosa* y *Clavijo y Fajardo*.

Gráficamente hablando, la gran mayoría de las colecciones están planteadas como un encargo individual sin nada que ver las unas con las otras.

Si bien es cierto que, por lo general, dentro de una misma colección o serie podemos decir que los volúmenes que la integran ofrecen una imagen unitaria, no apreciamos nexos significativos algunos entre los volúmenes de las distintas colecciones.

El motivo principal de tal fragmentación en el diseño de los libros, además de la ausencia de una correcta política de imagen corporativa editorial de la institución y de la inexistencia de un responsable de hacer que se cumpla —director de publicaciones—, se debe en gran medida al hecho de que las distintas consejerías, viceconsejerías y direcciones territoriales tienen un alto grado de autonomía y editan cada una por su cuenta, aunque en última instancia todas estas publicaciones aparezcan bajo el sello único del Gobierno de Canarias lo que, sin duda, contribuye a disipar la imagen del conjunto de las publicaciones.

Algunas colecciones, como *Documentos de Arte Canario* están concebidas de una manera muy abierta para permitir la implicación y participación de los propios autores a la hora de diseñar y componer los libros, dando lugar a ejemplares que aunque pertenecientes a la misma colección poco o nada tienen en común. Esta excesiva "libertad" en el diseño no contribuye precisamente a consolidar una imagen corporativa editorial.

Una característica que distingue a esta institución es la calidad material de muchas de sus publicaciones, siendo, junto a CajaCanarias, uno de los pocos agentes editoriales canarios con la suficiente capacidad económica para sacar al mercado colecciones presentadas en edición de lujo; entre ellas *La Biblioteca de Artistas Canarios*, *Estudios Prehispánicos*, *La Diáspora* y *La era de Gaceta de Arte*.



Fig. 1. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la **Biblioteca Básica Canaria**.



Fig. 2. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la colección **Agustín Espinosa** durante su primera etapa.



Fig. 3. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Agustín Espinosa**.



Fig. 4. Arriba, cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Clavijo y Fajardo** durante su primera etapa. Abajo aspecto de la misma colección tras su rediseño.

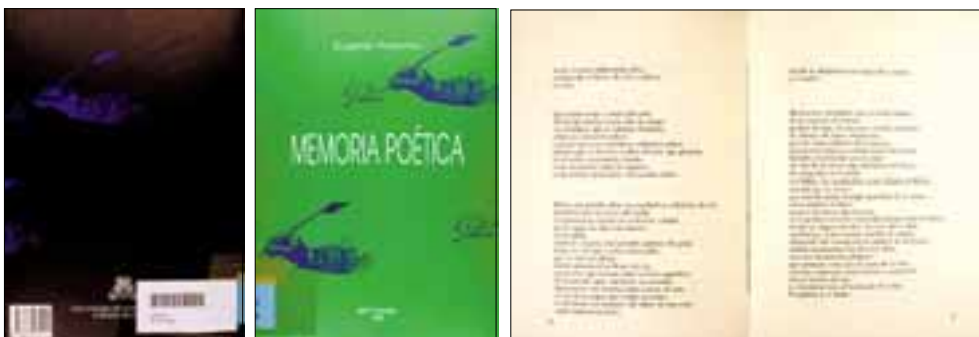


Fig. 5. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Poesía**.



Fig. 6. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Nuevas Escrituras Canarias**.



Fig. 7. Modificación en el diseño de la cubierta de uno de los títulos pertenecientes a la colección **Nuevas Escrituras Canarias**.

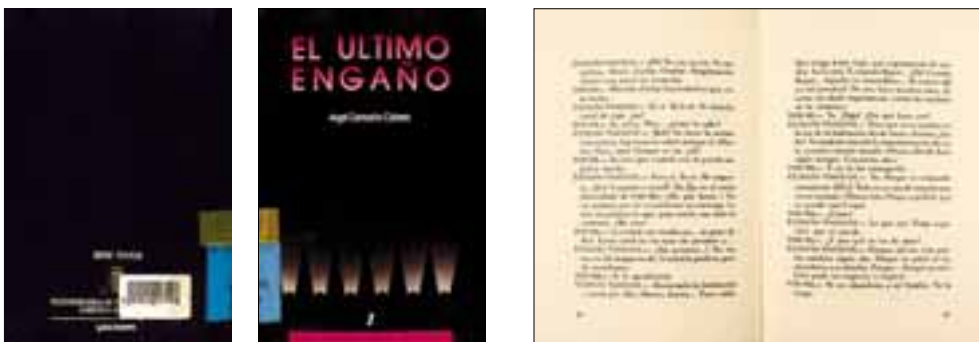


Fig. 8. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la serie **Textos** de la colección de teatro **Ángel Guimerá**.



Fig. 9. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la serie *Ensayos* de la colección de teatro **Ángel Guimerá**.



Fig. 10. Cubiertas pertenecientes a la **Biblioteca Infantil**. De izquierda a derecha, las series *Chinijo*, *Guayete* y *Galletón*.



Fig. 11. Páginas pertenecientes a la colección **Biblioteca Infantil**. Series *Chinijo* (izquierda) y *Guayete* (derecha).



Fig. 12. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **La Memoria**.

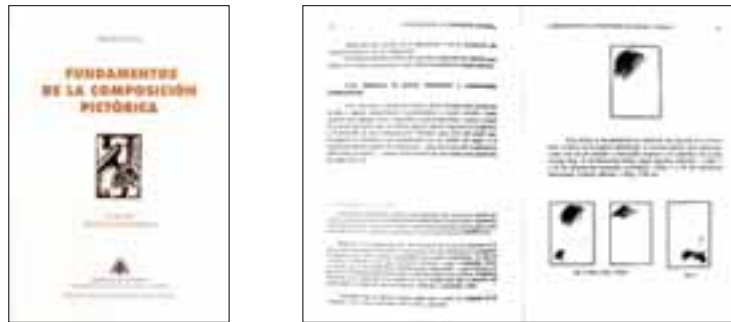


Fig. 13. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Textos Universitarios**.



Fig. 14. Cubiertas pertenecientes a dos títulos de la colección **Documentos de Arte Canario**.



Fig. 15. Páginas interiores pertenecientes a distintos volúmenes de la colección ***Documentos de Arte Canario***.



Fig. 16. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección de arte ***Maestros del Siglo XX***.



Fig. 17. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la presentación en carpentilla de la colección **Maestros del Siglo XX**.



Fig. 18. Sobrecubierta perteneciente a un volumen de la **Biblioteca de Artistas Canarios**.



Fig. 19. Páginas interiores pertenecientes a la **Biblioteca de Artistas Canarios**.



Fig. 20. Sobrecubierta y tapa pertenecientes a la colección **Estudios Prehipánicos**.



Fig. 21. Páginas interiores de un volumen de la colección **Estudios Prehipánicos**.



Fig. 22. Cubierta y páginas pertenecientes a la colección en rústica de **La Diáspora**.



Fig. 23. Cubiertas pertenecientes a la edición especial de la colección **La Diáspora**.



Fig. 24. Páginas interiores de *Cuando la Guerra de Cuba* de la edición especial de la colección **La Diáspora**.



Fig. 25. Sobrecubierta, tapa y páginas interiores del título nº 1 de la colección **La era de la Gaceta de Arte**.

3. CABILDO DE GRAN CANARIA ³

3.1. ARTE

Hemos podido analizar diversos volúmenes pertenecientes a dos etapas o épocas con diseño diferente. El diseño editorial de la primera época corresponde a Javier Alzugaray, mientras que el que está vigente actualmente es de la diseñadora Gabriela Rubio.

Aspectos materiales. Los ejemplares de la primera etapa pueden presentarse en dos formatos, uno pequeño de 150 x 210 mm. y otro mayor de 170 x 240 mm. En ambos casos la encuadernación es en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m²; impresión a 3/0 colores; laminado brillo. La versión de mayor formato incluye solapas de 80 mm. Para la tripa de estos ejemplares se utilizaron igualmente dos tipos de papel diferentes, para el de menor tamaño tipo offset de 90 grs/m²; mientras que para la presentación de mayor formato se optó por papel tipo couché mate de 100 grs/m² y en los dos casos impresión a 1/1 colores.

El diseño actual presenta un formato intermedio a los dos anteriores, siendo de 152 x 210 mm. La encuadernación sigue siendo en rústica, en cartulina de 300 grs/m², con solapas de 60 mm.; impresión a 3/0 colores y laminado mate. Para la tripa se utiliza un papel tipo offset superior pigmentado de 90 grs/m² e impresión 1/1 colores, aunque también incluye cuadernillos con láminas a 4/4 colores.

³ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 43-60.

Diseño de la cubierta. El diseño de las cubiertas de la etapa anterior se caracteriza por la presencia en el ángulo inferior derecho de la inicial —esquema constructivo de un carácter capitular romano en negro— del nombre de la colección, sobre una mancha o pincelada irregular de color plano naranja, debajo de la cual figura el nombre de la colección entre dos filetes del mismo color. Tanto la letra capitular como el color de la mancha constituyen los elementos diferenciadores de las respectivas colecciones. El fondo, de color beige plano, es común para todas las colecciones —aspecto unificador—. El nombre del autor se sitúa próximo al borde superior alineado hacia la derecha en versal versalita en un tipo clásico condensed, similar a la Garamond. Debajo le sigue el título con iguales características tipográficas pero en un cuerpo mayor, descomponiéndose, según los casos, en varias líneas de texto cada una de las cuales se subraya con una fina línea del color propio de cada colección. La parte inferior de la cubierta anterior se fragmenta mediante un filete blanco que la cruza de lado a lado debajo de cual figura el logotipo de la institución editora. El autor del logotipo vigente durante esta época es Justo Pérez Aguado. En la cubierta posterior se repiten estos dos últimos elementos, si bien, ocasionalmente, sobre todo en la versión de mayor formato, también se incluye un bloque de texto centrado con justificación total y relativo a la obra (fig. 26).

Tras el rediseño editorial las nuevas cubiertas se distinguen por un fondo compuesto por una trama de motivos o ilustraciones, diferentes para cada colección. El color del fondo varía para las distintas colecciones, mientras que los motivos son siempre en negro. Sobre esta malla se sitúa al centro y hacia arriba una mancheta central de color amarillento dividida en tres porciones. La superior incluye el nombre del autor en mayúsculas en un tipo similar a la Garamond, en la porción central figura el título del libro en caja alta y baja y en la inferior el subtítulo si lo hubiera también

en mayúscula/minúscula, todos con el mismo color del fondo. Centrado en la parte inferior aparece el nuevo logotipo de Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria y sobre él, el nombre de la colección en mayúscula y calado, describiendo un pequeño arco. En la cubierta posterior se incluyen dos bloques de texto en una columna central justificado. El primero en referencia al autor en el mismo color amarillo de la mancheta frontal, y el segundo, un comentario acerca de la obra, calado en blanco. Centrado y hacia el borde inferior, se repite la presencia del logo editorial, en esta ocasión acompañado por el texto "EDICIONES DEL CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA" (fig. 27).

Diseño de las páginas interiores. Los criterios diseñísticos respecto a la familia tipográfica utilizada —Times—, cuerpos, márgenes, justificación, etc... son estables a lo largo de los números analizados correspondientes a la primera etapa. A pesar de la presencia de dos formatos, las dimensiones de la mancha se mantienen inalterables dando lugar a unos márgenes más generosos en los ejemplares pertenecientes a la serie de mayor tamaño. En este último caso, también contribuye a aligerar el aspecto de las páginas el uso de una interlínea mayor (fig. 26).

Las páginas interiores pertenecientes a la nueva etapa rompen con el diseño anterior. Ahora presentan un aspecto más ligero, con mayores márgenes y una mancha visualmente menos pesada gracias a la sustitución de la fuente anterior por la Baskerville en cpo. 10,5/13. El nuevo diseño también modifica la ubicación de la foliación que pasa a ser central inferior e incorpora cabeceras. Se mantienen constantes los criterios jerárquicos y de estilo dentro de los ejemplares de esta colección (fig. 27).

3.2. CIENCIA

Los volúmenes analizados corresponden al rediseño editorial realizado por Gabriela Rubio.

Aspectos materiales. Se presentan en dos formatos diferentes. Uno pequeño de 150 x 210 mm. y otro mayor de 170 x 240 mm. Encuadernación en rústica, en cartulina de 300 grs/m² con solapas de 60 mm. para el formato menor y de 70 mm. para el mayor; impresión a 3/0 colores y laminado mate, en ambos casos. Para la tripa se utiliza, en el formato menor papel tipo offset superior de 90 grs/m², mientras que para el mayor se utiliza un papel de mejor calidad de tipo couché blanco mate; la impresión puede ser a 1/1 colores y a 4/4 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de las cubiertas tanto en su anverso como en el reverso se corresponden compositiva y tipográficamente a la ya descrita de la colección anterior, convirtiéndose éstos en elementos de unidad para todas las colecciones. Para ésta, en concreto, el color plano del fondo cambia a un verde vejiga y los motivos ilustrativos que conforman la trama también varían, siendo estos dos aspectos los que dotan de identidad propia a todos los títulos que integran la colección y, a la vez, los diferencia del resto —factores diferenciadores— (fig. 28).

Diseño de las páginas interiores. Son iguales a las ya citadas pertenecientes a la colección anterior, texto a una sola columna justificada con encabezados y foliación centrados, permaneciendo estables a lo largo de los títulos analizados. A pesar de utilizarse dos formatos, las medidas de los márgenes son las mismas, dando lugar en los ejemplares de mayor formato a una caja de texto de mayor dimensiones, esto es, más líneas de texto y más caracteres por línea. La temática de la colección hace que se recurra con frecuencia a ilustraciones, por lo general, de tipo fotográfico y a

color que se disponen ocupando todo el ancho de la mancha o centradas con respecto a aquélla en el caso de ser más estrechas y colgadas arriba cuando se trata de una sola por página. En algunos títulos hemos encontrado que ciertas imágenes y sus respectivos pies irrumpen dentro de los márgenes generales establecidos para las páginas quedando unos blancos muy reducidos con la foliación prácticamente pegada al borde inferior (fig. 29).

3.3. ETNOGRAFÍA Y FOLCLORE

Los volúmenes consultados pertenecen a la primera época con diseño editorial de Javier Alzugaray.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m² solapas de 60 mm.; impresión a 3/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño y composición de las cubiertas de esta colección mantienen los criterios ya referidos para la colección *Arte* de la misma época. En este caso el carácter capitular romano representa una "E", inicial del nombre de la colección, mientras que la mancha o pincelada irregular pasa a ser de color magenta. El fondo permanece de color beige y se mantienen las mismas características en cuanto a estilo y disposición para el nombre del autor y el título. La parte inferior de la cubierta anterior se fragmenta mediante un filete blanco que la cruza de lado a lado debajo de cual figura en color negro el logotipo de la entidad editora muy ajustado al pie y desplazado a la izquierda. En el reverso de la cubierta de uno de los títulos aparece una ilustración a línea relacionada con la temática del texto (fig. 30).

Diseño de las páginas interiores. El texto se presenta en una sola columna justificada, sin encabezados y con la foliación al pie y hacia los bordes externos. Los criterios diseñísticos respecto a la familia tipográfica utilizada, cuerpos, márgenes, notas, etc... son estables a lo largo de los números analizados. Las ilustraciones incluidas, mayoritariamente a línea, son a página completa con los pies en estilo cursiva y alineados a la izquierda (fig. 30).

3.4. GEOGRAFÍA

Los volúmenes consultados pertenecen a la primera época y abarcan los años 1989, 1991 y 1993. También hemos encontrado un título perteneciente a 1984, proveniente de una tesis doctoral que, probablemente, sea anterior a la implantación del diseño editorial propuesto por Javier Alzugaray, pues no guarda relación formal alguna con el resto de los ejemplares estudiados.

Aspectos materiales. El volumen *Las culturas prehistóricas de Gran Canaria* correspondiente al año 1984 presenta un formato de 215 x 290 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m²; impresión a 2/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel offset de 100 grs/m² para las páginas de texto y papel couché brillante para las páginas de ilustraciones fotográficas situadas al final; impresión a 1/1 colores.

Para el resto de los ejemplares analizados se mantiene el mismo formato de 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m² con solapas de 60 mm.; impresión a 3/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel offset con distintos grados de blancura de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. La cubierta del libro *Las culturas prehistóricas de Gran Canaria* presenta un diseño simple disponiendo los distintos elementos sobre un eje central. Arriba se sitúa el nombre del autor en caja alta con incremento positivo en los espacios entre caracteres —interletrado— y en tipo Times; debajo y ajustado con el anterior, igualmente en caja alta pero en menor cuerpo, un texto referente a un premio de investigación. Al centro una gran ilustración pluma de un grabado y bajo ésta el título en tres líneas en caracteres de color rojo, mayúsculas y tipo clásico. Al pie, en mayúsculas, figura el lugar y fecha de edición. En la parte posterior, centrado con respecto al formato, se incluye una versión antigua del escudo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria (fig. 31).

El diseño y composición del resto de las otras cubiertas de esta colección mantienen los criterios ya comentados para el diseño editorial de Javier Alzugaray. El carácter capitular romano representa una "G", inicial del nombre de la colección, mientras que la mancha o pincelada irregular pasa a ser de color azul. Hemos apreciado, en algunos casos, ligeras variaciones en cuanto a la disposición del título y nombre del autor en los lomos (fig. 32).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores del libro *Las culturas prehistóricas de Gran Canaria* ofrecen un texto a una columna justificada y una proporción de la mancha con respecto al formato de tipo renacentista, ofreciendo unos márgenes excesivos que le confieren un aspecto anacrónico que contrasta con la estructura reticular, por otra parte mal aplicada, que subyace en las láminas de fotografías que se recogen en el apéndice al final del libro (fig. 31).

Para los demás ejemplares de esta colección, los criterios diseñísticos respecto a las páginas interiores y la disposición de sus componentes son "básicamente" estables e iguales a los de

otras colecciones. En este sentido, si bien la familia tipográfica utilizada es la misma en todos los casos —Times—, los cuerpos e interlíneas varían pudiendo ser 11/12 o 10/11. También hemos observado que las dimensiones de la mancha, y con ella la de los márgenes, presentan diferencias entre los ejemplares (fig. 32).

3.5. LENGUA Y LITERATURA

El diseño editorial de esta colección de bolsillo es de Almagre Equipo de Diseño, integrado por Javier Cabrera y Gregorio González. Los ejemplares consultados pertenecen a los años 1985, 1988, 1990 y 1997, pudiendo apreciarse en los mismos ligeras modificaciones relativas a la evolución del logotipo editorial y al estilo tipográfico aplicado al nombre de las series —novela y cuentos—.

Aspectos materiales. Los formatos oscilan entre los 130 x 200 mm. y los 132 x 200 mm. lo que sin duda apunta a errores en el guillotinado más que a factores de diseño. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m² con solapas de entre 65 y 75 mm. impresión a 4/0 colores y laminado mate en el ejemplar del año 85 y brillante para el resto. Para la tripa papel offset superior de 80 grs/m² con diferentes blancuras y superficies; impresión a 1/1 y 4/4 colores en las láminas aparecidas en uno de los últimos títulos analizados, editado en 1997.

Diseño de la cubierta. Aunque el diseño de las cubiertas es prácticamente el mismo, podemos establecer, basándonos en el uso de diferentes versiones del logotipo editorial y de ciertos estilos tipográficos, al menos tres etapas. Una primera en la que no figura el logotipo del servicio de ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria y en su lugar se utiliza una tipografía egipcia similar a

la Lubalin. Una segunda en la que aparece el logotipo diseñado por Justo Pérez Aguado y una tercera en la que, además de incorporar el actual logotipo, la tipografía de estilo script utilizada para el nombre de las series se cambia, junto a su disposición en la cubierta, por otra de la familia de las egipcias. El resto de los componentes gráficos permanecen inalterables. Éstos se disponen centrados sobre un eje vertical. Arriba se sitúa el título del libro con un tipo egipcio en versal versalita, variando según la extensión del mismo los espacios entre caracteres —interletrado— en caso de ser corto o condensándolos si éste resulta extenso. A continuación aparece una mancheta y un filete de color —diferente para cada serie— y debajo el nombre del autor en mayúscula minúscula, también en tipo egipcio similar al Lubalin. Ocupando la parte central de la cubierta se halla una ilustración a color de estructura cuadrangular de la que se recortan sobre el fondo blanco algunas partes; le sigue el nombre de la serie y bajo éste, próximo el borde inferior, el logotipo de la editorial. En el reverso de la cubierta, acotado arriba y abajo por dos barrotes, se ubica un bloque de texto justificado alusivo a la obra en tipo Times, el mismo que se utiliza para el interior (fig. 33).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores de esta colección utilizan una columna justificada, con unos márgenes para la cabeza y el corte muy ajustados y algo mayor para el pie. En cualquier caso el aspecto de las páginas resulta denso. La familia tipográfica utilizada es, como ya mencionamos más arriba, la misma en todos los casos —Times— pero con cuerpos e interlíneas diferentes en cada caso, como 10/11, 11/12, 12/13 y 11/13. También hemos observado que las dimensiones de la mancha, y en consecuencia la de los márgenes, difieren de unos títulos a otros (fig. 34).

3.6. *TEATRO*

El diseño editorial de esta colección es de los mismos autores que la anterior, Javier Cabrera y Gregorio González y supone, diseñísticamente hablando, una continuación de aquél que, inexplicablemente, se rompe con la publicación de *Los lobos de Madrid*, para ser de nuevo retomado en el siguiente título.

Aspectos materiales. Los formatos de los ejemplares analizados varían notablemente entre los 130 x 200 mm. de los primeros y los 140 x 200 mm. de los últimos. En este caso si que cabe hablar de falta de rigor a la hora de implantar el diseño de colección. Lo mismo sucede con los acabados que presentan una encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de unos 250 grs/m² con solapas de entre 50 y 75 mm.; impresión a 4/0 colores en unos ejemplares y a 3/0 colores en *Los lobos de Madrid*. El laminado resulta mate en unos casos y brillante en otros. Para la tripa se utilizan dos papeles diferentes, offset de 85 grs/m² y offset superior de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. A excepción de una, el resto de las cubiertas de esta colección comparten los mismos criterios y elementos que los ya descritos para *Lengua y Literatura*. La mancheta y el filete que aparecen debajo del título son ahora de color verde —elemento unificador de la colección y a la vez diferenciador con respecto a la colección anterior, *Lengua y Literatura*—. La uniformidad gráfica de esta colección se rompe con la aparición del título ya referido, cuya cubierta ofrece un tratamiento exclusivamente tipográfico manteniendo, eso sí, el uso de la misma familia —Lubalin—. El reverso de las cubiertas resulta igualmente caótico, en ocasiones sólo incluyen el código de barras, en otras el logotipo de Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria y en otros, en su lugar "Servicio Insular de Cultura" (fig. 35).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores ofrecen el mismo aspecto y adolecen de las mismas incongruencias ya comentadas en la colección anterior. Aquí las cajas de texto también presentan cuerpos e interlíneas diferentes que oscilan entre 14/17 y 11/12 con lo que el aspecto de las manchas cambian radicalmente de unos libros a otros (fig. 35).

3.7. COLECCIÓN VIAJES

Aunque sólo hemos podido analizar un volumen, concretamente el que hace el nº 2, y por lo tanto no podemos contrastar su diseño con el de otros ejemplares pertenecientes a esta misma colección, creemos que la calidad de su diseño y acabado justifica su inclusión en este análisis.

El diseño editorial de esta colección lo firma M.G. bajo la coordinación de Jesús Bombín.

Aspectos materiales. El formato es de 165 x 245 mm. para las tapas y 160 x 235 mm. para la tripa. Encuadernación de lujo con las tapas forradas timbrada y sobrecubierta en papel couché de 300 grs/m², impresión a 2/0 colores y laminado mate. Para la tripa papel offset superior ahuesado de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las tapas, enteladas en rojo, presentan en su cara anterior un motivo solar centrado estampado en oro y debajo, hacia el borde inferior, el logotipo de Publicaciones del Cabildo Insular de Gran Canaria con igual tratamiento. En la sobrecubierta, de un rojo intenso, se disponen en la cara anterior los siguientes elementos dispuestos centrados sobre el eje vertical: arriba calados los nombres de los autores de la traducción del texto en caja alta, debajo y ocupando la zona central el motivo solar en

tinta oro y sobre él, se sitúa el título y algo más abajo el nombre del autor, ambos en caja alta; por último, próximo al borde inferior se sitúa el logotipo del agente editor. Para todos estos textos se ha utilizado una misma familia tipográfica, similar a la Caslon. Por su parte posterior, la sobrecubierta se divide horizontalmente por la mitad con una greca compuesta por el mismo motivo solar de menor tamaño en tinta oro, mientras que al pie aparece el logotipo calado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (fig. 36).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores se basa en una sola columna justificada. Para la mancha de texto principal se utiliza la tipografía Garamond en cuerpo 12/15. A pesar de contar con unos márgenes amplios las páginas de texto ofrecen un aspecto relativamente pesado. La foliación se emplaza al pie alineada con el borde exterior de la caja; de igual manera pero en la parte superior se sitúan los encabezados. Las ilustraciones, a mancha completa, se distribuyen indistintamente en páginas pares o impares, pero siempre con la misma orientación apaisada, lo que provoca que los pies se sitúen en las páginas impares hacia el borde exterior y hacia el lomo en las pares (fig. 37).

3.8. BIBLIOTECA GALDOSIANA

El diseño de colección es de Javier Cabrera.

Aspectos materiales. Formato 170 x 230 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de unos 250 grs/m² con solapas de 80 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa se utiliza papel offset satinado blanco de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. A pesar de que el diseño de las cubiertas de esta colección se mantiene de manera rigurosa en todos los ejemplares analizados, la naturaleza y aplicación sistemática de las claves gráficas que la identifica resulta muy poco flexible y da al conjunto un aspecto monótono y "lapidario". El elemento más característico de las mismas son los fragmentos de textura de mármol rojo utilizados para el fondo sobre los que se disponen el resto de los componentes tipográficos centrados respecto al eje vertical. Esta textura ocupa prácticamente la totalidad de la superficie de la cara anterior de la cubierta cuyo borde exterior presenta un contorneado de unos cinco milímetros en color azul celeste. Próximo al borde superior una viñeta contiene el nombre de la colección en caja alta y tipo Benguiat condensed y donde para la "G" de galdosiana se utiliza otro tipo diferente de aspecto caligráfico. Debajo, en distintos cuerpos y estilos, siempre en mayúsculas y separados por un topo, se disponen el título, el nombre del autor y el del prologuista o director editorial si los hay. Por último, en una mancheta negra al pie se incluye el logotipo del servicio de publicaciones. La parte posterior de la cubierta, en blanco, incluye un bloque de texto justificado y centrado con respecto al formato; en algunos ejemplares hacia el borde inferior izquierdo se incluye el texto "Servicio Insular de Cultura" (fig. 38).

Diseño de las páginas interiores. En esta colección se rompen algunos criterios que hasta este momento han sido más o menos comunes para todas las colecciones estudiadas. Aunque la composición de la página sigue basándose en una columna justificada, se cambia de familia tipográfica, abandonándose el uso de un tipo con serif por otro de aspecto más moderno de palo, concretamente por la Benguiat, la foliación se sitúa ahora calada en una mancheta negra en la cabeza de las páginas alineada con el borde exterior de la caja, junto a los encabezados. El margen

superior resulta más generoso que el resto que son iguales. Una vez más, las cajas de texto presentan cuerpos e interlíneas diferentes que oscilan entre 9/11 y 10/12 para el texto principal y 7,5/8 o 8/10 para las notas al pie (fig. 38).

3.9. COLECCIÓN GUAGUA

Se trata de una colección de bolsillo a precio popular cuyo planteamiento editorial y formal, sobre todo en su primera época, nos recuerda mucho a la serie *Tagorín* de la editorial Benchomo.

Aspectos materiales. Durante la primera época su reducido formato fue de 110 x 170 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de unos 200 grs/m² e impresión a 2/0 colores. Para la tripa se utiliza un papel de escasa calidad de 80 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

En su segunda época mejora notablemente la calidad material y gráfica. Aumenta su formato hasta los 130 x 200 mm.; encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m², impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa se utiliza un papel offset de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. En las cubiertas de los ejemplares pertenecientes a la primera época —los ejemplares analizados corresponden a los años 1980 y 1982— resulta cuestionable hablar de criterios de diseño. La precariedad de recursos gráficos es absoluta y a nuestro modo de ver, las limitaciones técnicas y de costes nos justifican su espartano aspecto y mucho menos estando detrás una institución como el Cabildo Insular de Gran Canaria. La huella de una pintadera es el motivo que se repite hasta configurar una trama que ocupa las dos terceras partes de la cubierta dejando libre el tercio inferior para incluir en negro el

título, en un tipo de palo similar a la Euroestile en mayúscula minúscula. El color de estos motivos cambia con cada nuevo título. No figura ningún logotipo o texto que haga referencia a quien edita, al nombre de la colección, su secuencialidad numérica, etc...(fig. 39).

A partir de su segunda época apreciamos una mejora en lo relativo al diseño de sus cubiertas. Éstas se presentan en un color liso de fondo que varía para cada título y sobre el que se disponen, arriba hacia el lomo y alineado a la izquierda el título en varias líneas y caracteres en Garamond mayúscula minúscula; dependiendo del color del fondo el título puede ir calado o en color negro. Debajo aparece el nombre del autor en caja alta y menor cuerpo. En el ángulo superior derecho aparece el dibujo de una guagua que hace las veces de logotipo de la colección. La parte central de la cubierta la ocupa una ilustración cuadrangular, sobre cuyo borde superior izquierdo aparece el nombre de la colección en caja alta. Al pie y hacia el lomo está el logotipo de la editorial. En la parte posterior junto al ángulo inferior derecho se repite el logotipo de la colección, el nombre de la serie y el número que hace el volumen (fig. 40).

Diseño de las páginas interiores. En la primera época las páginas presentan una diagramación muy simple a una columna justificada, con la foliación al pie alineada con la caja hacia los cortes. El tipo utilizado es el Baskerville (fig. 39).

Con el nuevo diseño de página se cambia la familia tipográfica por la Times y se sitúa la foliación centrada al pie. Los ejemplares analizados mantienen las mismas dimensiones en la mancha y en los márgenes, sin embargo, varían los cuerpos y las interlíneas aplicados de unos títulos a otros (fig. 40).

3.10. ÍNSULAS DE LA FORTUNA

No figuran datos acerca del autor/es del diseño de esta colección. Como ya ocurriera en alguna otra de las colecciones estudiadas, en ésta también se rompe, sin motivo aparente que lo justifique, el diseño de colección con la publicación del título *Repartimiento de Gran Canaria*, en 1998. Ignoramos con certeza el porqué un número en particular se salta a la torera los criterios de diseño establecidos, pues incluso en algunos volúmenes en edición facsimilar de esta misma colección el aspecto exterior se ha respetado. Por principio, estamos en contra de las modificaciones arbitrarias, generalmente a propuesta de los autores, que diluyen la imagen de unidad; además, en el caso del volumen que nos ocupa, la naturaleza de su contenido, exclusivamente texto, y sus requerimientos formales no justifican, a nuestro modo de ver, el recurrir a semejante formalización.

Aspectos materiales. Los títulos que se ajustan al diseño de colección presentan un formato de 160 x 245 mm. Encuadernación de lujo con las tapas forradas en símil piel roja con impresión en pan de oro y sobrecubierta en papel couché de 200 grs/m² e impresión a 3/0 colores. Para la tripa de los ejemplares analizados se emplearon diferentes papeles, tipo offset superior de 90 grs/m², un offset superior ahusado de 80 grs/m² para una edición facsimilar y un papel couché mate blanco de 115 grs/m², siempre con impresión a 1/1 colores.

El libro *Repartimiento de Gran Canaria* tiene un formato mucho mayor de 210 x 300 mm. Encuadernación de lujo con las tapas enteladas en rojo con impresión en negro y sobrecubierta en papel couché de 200 grs/m² e impresión a 4/0 colores. Para la tripa se utilizó papel verjurado ámbar de 120 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Sobre las tapas anteriores se han estampado en pan oro, el título, el nombre del autor y el logotipo de la editorial, todos en tipos Baskerville en caja alta. Los elementos que aparecen en las tapas traseras, igualmente estampados en pan oro, varían de unos números a otros, pero suelen ser los siguientes: hacia el borde superior "Servicio Insular de Cultura", al centro el logotipo de la entidad que colabora en la edición y al pie el nombre de la colección y el nº del título dentro de la misma. En la sobrecubierta, como recordamos impresa a tres colores, el color del fondo —beige— permanece inalterable, cambiando los otros dos, los asignados a la viñeta y a los textos, en cada nuevo título. Sin duda, el elemento más representativo de la sobrecubierta es la viñeta que ocupa buena parte de la cara anterior y en cuyo óvalo central se dispone en varias líneas el título, en tipo Baskerville en mayúsculas. En la orla que circunscribe a este óvalo figura fragmentado en cuatro el nombre de la colección. Por encima de ésta se ubica el nombre de autor y por debajo el logotipo editorial. Algunas combinaciones cromáticas resultan poco acertadas dificultando notablemente la legibilidad de algunos textos (fig. 41).

En el caso del ejemplar de mayor formato, las tapas enteladas reciben una impresión tipográfica en color negro con los nombres de los autores uno debajo del otro, centrados en caja alta; el título hacia el centro del formato, con igual tratamiento; en el ángulo inferior izquierdo el logotipo del Museo Canario y en el extremo opuesto el de Publicaciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, en una versión a tres líneas. La sobrecubierta reproduce la textura de un pergamino con idéntica disposición de los elementos ya comentados (fig. 42).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores se basa en una sola columna justificada. Para la mancha de texto principal se utiliza, en los ejemplares que siguen el diseño

de colección, la tipografía Baskerville en cuerpo 10/11, salvo en aquél que es edición facsímil. Al margen de este caso se mantienen las dimensiones de la mancha y de los márgenes. La foliación se emplaza al pie centrada y carece de encabezados. Hemos apreciado falta de unidad a la hora de aplicar estilos y jerarquías tipográficas en los títulos de los capítulos, los apartados, subapartados, etc... (fig. 41).

El libro *Repartimiento de Gran Canaria* ofrece un diseño de página similar, a sola columna justificada y foliación al pie centrada; pero ahí acaban las coincidencias. El tipo utilizado es ITC Souvenir, en cuerpo 14/16 y en diferentes estilos. La mancha necesariamente amplia, dado el formato del ejemplar, se dispone en la página siguiendo un canon similar al modelo renacentista, con grandes márgenes, especialmente al pie (fig. 42).

3.11. COLECCIÓN ALISIOS

No figuran datos acerca del autor/es del diseño de esta colección. Las cubiertas incluyen una serie de obras del artista gran canario Fernando Álamo, algunas de las cuales, por cierto, aparece en más de un título.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de unos 300 grs/m² sin solapas en el primer número, pero con ellas, de entre 75 y 85 mm., a partir de los siguientes; impresión a 4/0 colores. El laminado pasó de ser brillante en una primera etapa a cambiar a mate, posteriormente, coincidiendo con la implantación del nuevo logotipo. Para la tripa papel offset superior blanco de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El color del fondo —beige oscuro— es común a todos los ejemplares, sobre él, las ilustraciones de Álamo, pertenecientes a una misma serie, ocupan las dos terceras partes superiores del anverso de las cubiertas. Muy pegado al borde superior aparece el nombre del autor en mayúsculas, color negro y tipo Tiffany. En el tercio inferior se ubica el título en varias líneas en mayúscula minúscula e igual tipo; por último, al pie, el logotipo editorial. Detrás, colgado arriba y centrado, un bloque de texto justificado relativo al contenido; abajo, junto al borde inferior, el nombre de la colección y sobre él el nº que hace el título dentro de la misma (fig. 43).

Diseño de las páginas interiores. La compaginación de las páginas interiores se basa, una vez más, en una sola columna justificada. La foliación se emplaza al pie alineada con el borde exterior de la caja y carece de encabezados. Para el texto se utiliza la tipografía Tiffany, aunque según qué volúmenes la relación cuerpo interlínea varía, pudiendo ser 10/11, 12/13 y 12/14. A pesar de tratarse de un formato medio, las páginas de esta colección presentan una generosa proporción entre la mancha y los blancos (fig. 43).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

De los ocho casos estudiados, el Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria es el único agente editor que ha venido aplicando con rigor desde hace años una adecuada política encaminada a proyectar una sólida imagen corporativa editorial a través del diseño que ofrecen sus publicaciones.

El alto grado de sensibilidad mostrado por los responsables de este Servicio, muy especialmente por Jesús Bombín[†], en cuanto

a la conveniencia de proyectar una imagen de conjunto queda patente en el hecho de que dentro del período estudiado, 1980-1999, la institución ha contado con dos diseños editoriales diferentes; el primero realizado por Javier Alzugaray y el segundo, actualmente está en vigor, de Gabriela Rubio.

Si bien, ambos diseños de colección, tanto el anterior como el actual son en esencia correctos, desde nuestro punto de vista las fórmulas gráficas propuestas en ambos casos nos parecen algo pueriles —especialmente en el primer diseño de Javier Alzugaray— y excesivamente rígidas. El margen de "juego" compositivo y gráfico que permiten los dos sistemas resulta muy restringido y aunque confieren al conjunto de las colecciones un aire de uniformidad considerable, también resultan extremadamente monótonas.

Esta línea de diseño corporativo editorial se rompe con la aparición de otras colecciones cuyo diseño poco o nada tiene que ver entre sí, aunque dentro de cada una de ellas sí que mantiene la unidad formal y gráfica.

Ocasionalmente, dentro de alguna colección nos hemos topado con ejemplares que quiebran la unidad del conjunto, como islotes que emergen solitarios y que son el lamentable resultado de la participación o mejor sería decir, de la imposición por parte de ciertos autores de un diseño para "sus" libros pese a estar claramente definidas las características de una colección que viene funcionando desde tiempo atrás. Además de la arrogancia e ignorancia que muestran quienes así actúan, deja patente la más absoluta falta de respeto por el trabajo de otros profesionales y la imagen de la propia institución.



Fig. 26. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Arte**, durante su primera época. Diseño de colección de Javier Alzugaray.



Fig. 27. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Arte**, tras el rediseño editorial planteado por Gabriela Rubio.



Fig. 28. Cubiertas correspondientes a los dos formatos en que se presenta la colección **Ciencia**.



Fig. 29. Páginas interiores de la colección **Ciencia**.



Fig. 30. Cubierta y páginas interiores de la colección **Etnografía y Folclore**.



Fig. 31. Cubierta y páginas interiores pertenecientes al título que rompe con el diseño de la colección **Geografía**.



Fig. 32. Cubierta y páginas interiores de la colección **Geografía**, siguiendo el diseño de Javier Alzugaray.

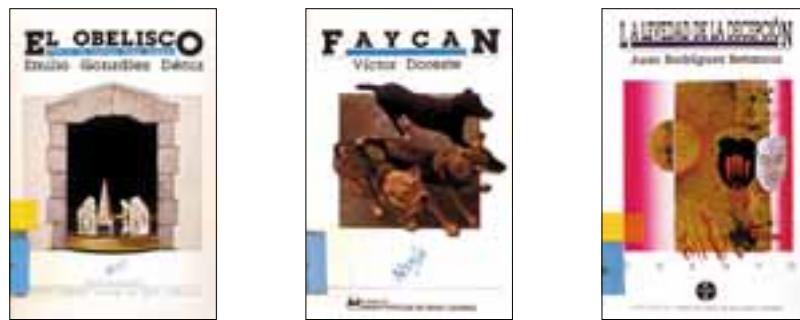


Fig. 33. Evolución en la aplicación del logotipo editorial y nombre de la serie en las cubiertas de la colección **Lengua y Literatura**, diseñada por Javier Cabrera y Gregorio González.



Fig. 34. Páginas interiores pertenecientes a la colección **Lengua y Literatura**. Obsérvense las diferencias en cuanto a mancha y márgenes.



Fig. 35. Distintas cubiertas y páginas interiores correspondientes a la colección **Teatro**.



Fig. 36. Sobrecubierta y tapa anterior del volumen nº 2 de la colección **Viajes**.



Fig. 37. Páginas interiores pertenecientes al volumen nº 2 de la colección **Viajes**. Obsérvese la disposición de los pies según sean las páginas pares o impares.



Fig. 38. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Biblioteca Galdosiana**, diseñada por Javier Cabrera.



Fig. 39. Cubierta y páginas interiores correspondientes a la colección **Guagua**, durante su primera época.

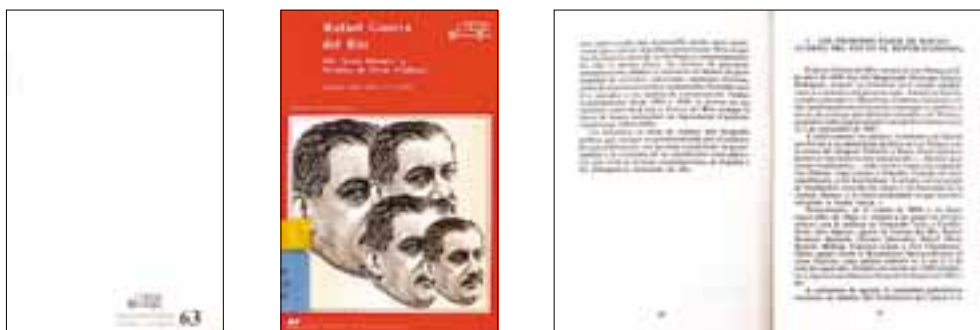


Fig. 40. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Guagua**, tras su rediseño.



Fig. 41. Tapa, sobrecubierta y páginas interiores de la colección *Islas de la Fortuna*.



Fig. 42. Sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección *Islas de la Fortuna*, con la que, sin embargo, no guarda semejanza formal alguna.

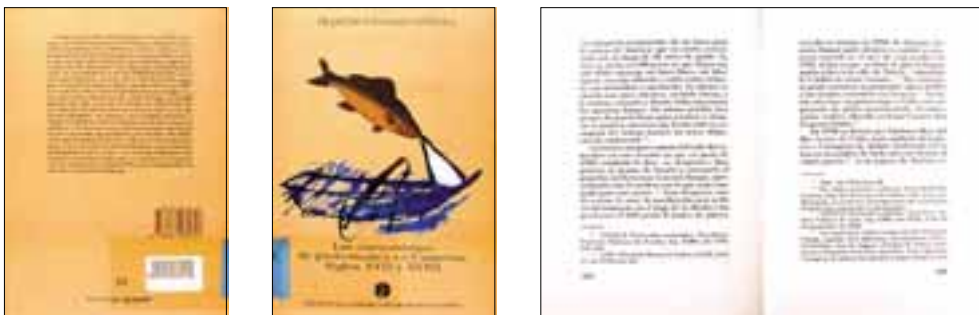


Fig. 43. Cubierta y páginas interiores correspondientes a la colección *Alisios*.

4. CABILDO DE TENERIFE ⁴

En el capítulo anterior ya describimos, como ejemplo genérico para la edición institucional, el proceso que sigue el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife para la captación de originales, selección, edición y seguimiento de sus publicaciones. Como recordaremos, allí también hablábamos de la escasa actividad editora de esta institución en los últimos años, en favor de otras manifestaciones culturales a las que los responsables políticos actuales han dado preferencia. Las colecciones aquí analizadas pertenecen, en su mayoría, a la década de los años 80 y principios de los 90, que se corresponde con el período de máxima actividad editora y tras cuyo final se inicia el declive editorial del Aula de Cultura.

4.1. *ENCICLOPEDIA CANARIA*

No figuran datos acerca del autor/es del diseño de esta colección. Creemos más que probable que por los años en que se inicia esta colección, década de los 60, el "diseño" sea obra de la imprenta encargada de su producción.

Aspectos materiales. Formato 155 x 215 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 270 grs/m²; impresión a 2/0 colores. Para la tripa papel offset 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Hemos podido analizar ejemplares que van desde el año 1966 hasta 1988. A pesar de los años

⁴ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 61-80.

transcurridos entre unos y otros, el diseño de la cubierta, por otra parte extremadamente simple, no presenta ningún cambio sustancial, salvo la sustitución en los 80 del tipo antiguo por otro egipcio, probablemente Rockwell, para el nombre del autor y el título. La cubierta anterior, en un color gris azulado plano, presenta al centro un óvalo conformado en su mitad superior por los caracteres calados del nombre de la colección, en mayúsculas en un tipo antiguo; en su mitad inferior, con igual tratamiento, el nombre de agente editor "Aula de Cultura de Tenerife". En el interior de este óvalo se inscriben, de la mitad hacia arriba el nombre de autor en caja alta y en color negro y debajo, hacia el centro, en varias líneas el título. La cubierta posterior no incluye nada más que el código de barras, hacia la parte inferior derecha y una ancha franja vertical hacia el lomo, continuación del fondo de la cara anterior (fig. 44).

Diseño de las páginas interiores. En los ejemplares analizados la estructura de la diagramación de las páginas interiores se mantiene a lo largo de los años. Se basa en un diseño a una sola columna justificada; con la foliación colgada arriba hacia los bordes exteriores y los encabezados hacia el lomo —el nombre del autor en la páginas pares; el título en las impares—. Los márgenes son correctos para el formato y las dimensiones de la mancha. Para el texto se utiliza una tipografía antigua, similar a la Times, con diferentes cuerpos e interlíneas según los volúmenes. También son evidentes variaciones de criterios a la hora de aplicar los estilos según las jerarquías tipográficas (fig. 44).

4.2. POESÍA

No figuran datos acerca del autor/es del diseño de esta colección. Los volúmenes analizados fueron el nº 1 (1981), nº 5 (1985), nº 19 (1991) y nº 20 (1993). A lo largo de estos años el diseño de la colección ha sufrido algunas modificaciones tanto exteriores como en la tripa, así como en los materiales y acabados; mientras que el formato ha permanecido estable. En base a estas modificaciones hemos establecido tres etapas en el diseño de la colección.

Aspectos materiales. Formato 130 x 200 mm. Encuadernación en rústica.

En la primera etapa cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 1/0 colores. Para la tripa papel offset de alto gramaje, unos 150 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Para la segunda etapa el número de colores aplicados en la cubierta aumenta a 2/0 colores. Para la tripa se utiliza papel offset de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

La etapa más reciente, la tercera, reduce el gramaje de la cartulina utilizada en la cubierta a 260 grs/m² con solapas de 90 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para las páginas interiores papel couché de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Apenas si son apreciables grandes cambios en el diseño de las cubiertas. Éstos afectan únicamente a los estilos y familias tipográficas empleados y a la naturaleza y técnicas de las ilustraciones, que ocupan una parte importante de las mismas.

En los primeros números se disponen centrados sobre un eje vertical y fondo blanco, el título de la obra en tipo Baskerville en caja alta; más abajo el nombre del autor con igual fuente y estilo

pero en menor cuerpo; de la mitad hacia abajo, una ilustración a línea y bajo ésta las siglas del Aula de Cultura de Tenerife seguidas de una barra y el nombre de la colección "ACT/ POESÍA" (fig. 45).

En la segunda época, con la incorporación de un segundo color —los dos colores pertenecen a la misma gama, en este caso se trata de un naranja y un rojo—, se tiñe el fondo del color más claro, mientras que el más oscuro se reserva para la ilustración y los textos. La disposición de los elementos no varía con respecto a la etapa anterior; si lo hace, en cambio, el estilo tipográfico que pasa a ser negrita (fig. 45).

El diseño planteado en los últimos títulos supone un desmarque con los anteriores tanto en los recursos técnicos —4/0 colores— como al tipo de ilustración —fotográfica— y a los tipos utilizados. Ahora, el fondo está teñido de un color beige, para el título se utiliza una fuente tipo script en mayúsculas minúsculas y otra diferente, tipo Baskerville bold, en caja baja, en color negro, para el nombre del autor. La ilustración fotográfica ocupa las dos terceras partes de la superficie de la cubierta y está recuadrada con una doble línea calada; y las siglas del Aula de Cultura y el nombre de la serie aparecen en minúsculas y con un tipo diferente al pie (fig. 45).

Diseño de las páginas interiores. Al igual que ocurre con el diseño de las cubiertas, en lo que respecta a las páginas interiores también podemos hablar de tres diagramaciones básicamente diferentes. No obstante, debemos tener presente que al tratarse de textos poéticos y a fin de reforzar el mensaje de éstos, son frecuentes, aún dentro de una misma época, ciertas libertades compositivas.

Las páginas interiores de los ejemplares pertenecientes a la primer etapa mantienen, dentro de las características de este tipo

de textos, la misma mancha, con textos alineados a la izquierda, una interlínea amplia, una tipografía antigua, similar a la Times, con el mismo cuerpo; y con la foliación al pie hacia los bordes de corte. Para los ejemplares de la segunda época se mantiene todo lo anterior salvo que el interlineado se reduce ostensiblemente. Finalmente, en los ejemplares más recientes se vuelve a modificar la interlínea, también cambian algunos estilos y la foliación pasa a situarse centrada al pie y subrayada (fig. 46).

4.3. TEATRO

Atendiendo a las claves que definen su aspecto formal y gráfico, hemos dividido en tres los diseños de esta colección. No figuran datos acerca del autor/es del diseño correspondiente a los primeros números, años 1985-1986, pero tienen todo el aspecto de ser realizados por la propia imprenta. Con el nº 7 (1993) la colección ofrece un diseño bien diferente. La publicación, en 1996, de *Los guanches de Tenerife* de Lope de Vega abre una nueva serie que lleva por nombre *Teatro Histórico*, con diseño, al igual que el anterior, de Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Los primeros números de la colección presentan un formato de 130 x 180 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 2/0 colores. Para la tripa papel offset ahuesado 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

La segunda época ofrece un formato algo más estilizado de 130 x 200 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² con solapas de 55 mm.; y la impresión a 4/0 colores, con laminado brillante. Para la tripa papel offset superior de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

La serie *Teatro Histórico*, con una edición de lujo se presenta en un formato de 170 x 245 mm. Encuadernación en tapa dura en símil piel granate con estampación en oro; la sobrecubierta en papel couché de 180 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel estucado mate de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Describiremos a continuación los dos diseños realizados según las épocas, más el tercero surgido con la aparición de la nueva serie. En primer lugar, podemos considerar que los primeros carecen de planteamiento de diseño de colección y que con casi toda seguridad haya sido la misma imprenta la encargada de resolver el aspecto externo de los mismos —en la páginas de créditos no figura ningún responsable en este sentido; además, los dos ejemplares analizados, los números 2 (1985) y 3 (1986), se imprimieron en el mismo taller—. Las cubiertas de estos volúmenes representan sobre un fondo blanco un mismo dibujo, por otra parte pésimo, pretendidamente alegórico al mundo del teatro, pero en colores diferentes para cada uno —rojo para el nº 2 y azul para el nº 3—. Sobre éstos se superponen los nombres de los autores y los títulos de sus respectivas obras. La tipografía utilizada para este último apartado cambia de un libro a otro. Próximo al borde inferior y centrado aparece el logo del Aula de Cultura y debajo la fecha de edición (fig. 47).

El segundo diseño de cubierta con un planteamiento clásico ofrece, afortunadamente, un aspecto bien diferente. La disposición de los elementos es centrada respecto al eje vertical y de arriba hacia abajo son los siguientes. Sobre un fondo de color beige uniforme, en primer lugar el título de la obra, con el que se ha realizado un pequeño juego tipográfico de estilos y colores en tipo Garamond. A continuación, el nombre de autor en caja alta; debajo una ilustración —grabado de un retrato de Shakespeare— en unos

colores dentro de una gama similar a la del color utilizado para el fondo, recuadrada y contorneada por una doble línea granate. Por último, hacia el borde inferior, las siglas "ACT" y "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" (fig. 47).

La edición de lujo presenta un diseño bien diferenciado. En su tapa anterior, arriba, ocupando el tercio superior, el nombre del autor en caja alta y baja; debajo, el título de la obra en varias líneas, también en mayúscula minúscula, pero en un cuerpo mayor; y junto al ángulo inferior derecho, el logotipo del Museo de Historia de Tenerife. La sobrecubierta reproduce un retrato de Lope de Vega sobre un fondo casi negro. En el ángulo superior izquierdo aparecen en caja alta y caja baja en tipo Garamond, calado en blanco, el nombre del autor y debajo, en un cuerpo algo mayor y en color beige, el título. Por debajo de los anteriores, una ilustración recortada que representa una estampa aborigen guanche. Hacia el borde inferior y a la derecha se reproduce el logotipo del Museo de Historia de Tenerife (fig. 47).

Diseño de las páginas interiores. La diagramación de las páginas correspondientes a los primeros números se apoya en el uso de dos columnas, como es habitual en este tipo de textos, una estrecha para los personajes que intervienen y otra ancha para los diálogos. El reducido formato afecta a la relación entre la superficie de la mancha y los márgenes, resultando éstos últimos algo justos; por contra, si se aprecia como correcta la existente entre los cuerpos e interlineado. La foliación se sitúa centrada al pie con respecto a la mancha total. Para el texto se utiliza una tipografía antigua, similar a la Garamond. Estos criterios se mantienen en los volúmenes analizados pertenecientes a esta época (fig. 48).

Las páginas interiores de la segunda época, ofrecen un aspecto notablemente mejor. La diagramación se basa en una sola columna justificada, con sangría francesa para los diálogos. Los

márgenes resultan generosos y son iguales dos a dos. Aunque los de cabecera y pie son los márgenes más generosos, el izquierdo, más estrecho —e igual de ancho que el derecho— se percibe tan amplio como los primeros por el efecto visual que produce la sangría en el texto. La foliación se dispone al pie hacia los bordes de corte alineada con los bordes exteriores de la mancha. Se mantiene el uso de la misma tipografía (fig. 48).

El diseño interior de la serie *Teatro Histórico* no guarda relación formal alguna con los diseños de las páginas anteriores, salvo el de mantener el uso del tipo Garamond. Se aplican dos retículas, una de un solo campo o columna justificada y otra a dos columnas alineadas a la izquierda. Pese a tratarse de una edición de lujo, los márgenes son, proporcionalmente y en comparación con los del caso anterior, más ajustados aunque siguen siendo correctos. Dada las dimensiones de la mancha, el tipo Garamond, cuerpo e interlínea utilizados, las páginas exclusivamente de texto ofrecen un aspecto algo denso, con largas líneas de caracteres y bastantes líneas por página. La foliación se cuelga en la parte superior de las páginas alineada con los bordes exteriores de la mancha, reservando los interiores para alinear las cabeceras con el nombre del autor en las pares y el título en las impares (fig. 48).

4.4. HOMENAJE

Los ejemplares analizados de esta colección pueden dividirse, atendiendo a la calidad de su edición, en dos etapas. La primera incluiría los títulos publicados durante la segunda mitad de los 80 hasta 1990, generalmente en edición de lujo en tapa dura y con diseños de cubierta de Jaime Hernández Vera y de María Jesús Bacallado (nº 5 de la colección en 1988). La segunda etapa se inició

con los números 12 y 13, aparecidos entre 1993-94, con un cambio en el formato y una edición en rústica con solapas.

Aunque en los créditos no se hace referencia a la autoría del diseño de colección y sólo figura el de la cubierta, si puede apreciarse una cierta unidad de estilo tanto exteriormente —casi todas las cubiertas están realizadas por el mismo diseñador, Jaime Hernández Vera— como interiormente —la maquetación e impresión de los libros fue realizada por la misma empresa de artes gráficas—.

Aspectos materiales. Los primeros números de la colección tienen un formato de 170 x 240 mm. para las tapas y de 165 x 235 mm. para la tripa. Encuadernación en tapa dura; según qué títulos se utilizan materiales diferentes para forrar las tapas —carpelina marrón y símil piel roja o azul marino— con estampación tipográfica en pan oro; algunos ejemplares consultados no incluían la sobrecubierta, en aquellos que sí la conservaban ésta era de papel couché de unos 200 grs/m²; impresión a 2/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel estucado mate de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Los ejemplares pertenecientes a la segunda época ofrecen un formato ligeramente menor de 165 x 235 mm., exactamente las mismas dimensiones que tiene la tripa en la etapa anterior. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² con solapas e impresión a 2/0 colores, con laminado brillante. Para la tripa papel coché mate de unos 80 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior de las cubiertas de esta colección es, en cualquiera de sus dos presentaciones, básicamente el mismo. Con lo que, a pesar de ligeras diferencias en cuanto a formato y materiales, existen y se han aplicado criterios

unificadores. En ambos casos, la disposición de los elementos es centrada respecto al eje vertical. Sobre el fondo blanco, hacia el borde superior figura el nombre de autor en caja alta, color negro y tipo Baskerville para la versión de lujo y en Bodoni para la edición en rústica; inmediatamente debajo, con un cuerpo mucho mayor, el título de la obra, con el mismo tipo Baskerville en caja alta y en un segundo color, por regla general rojo o azul; debajo, según los casos puede aparecer el nombre de la serie en minúsculas, el nombre del autor de la introducción, tomo, etc... A continuación, una ilustración —siempre un retrato del autor realizado con diferentes técnicas— en el mismo color que el aplicado para los caracteres del título en la edición en rústica. Por último, hacia el borde inferior, las siglas "act" en mayúsculas en la versión rústica y en minúsculas negrita en la de lujo; debajo "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" con diferentes atributos según el tipo de edición (fig. 49).

Diseño de las páginas interiores. En la edición de lujo las páginas se estructuran sobre un diseño a una sola columna justificada, con márgenes amplios, manteniendo las mismas dimensiones para la mancha —110 x 190 mm.— e igual tipografía y cuerpo. En general, la foliación se sitúa colgada arriba alineada con el borde exterior de la mancha; las cabeceras, alineadas hacia el lomo, incluyen el nombre del autor en las páginas pares y el título en las impares. Sin embargo, también hemos encontrado algún ejemplar, concretamente el nº 5, *Historia del Cabildo Insular de Tenerife 1913-1988*, donde podemos apreciar cambios que afectan a la disposición de la foliación —centrada al pie—, al interlineado, a la ausencia de cabeceras y a la falta de un criterio único a la hora de aplicar los estilos según la jerarquía tipográfica (fig. 50).

Con respecto a la edición en rústica, el diseño y estructuración de las páginas es prácticamente igual al ya descrito

para la de lujo, si bien, en los volúmenes estudiados el cuerpo tipográfico se reduce pasando de 12 a 11 puntos (fig. 50).

4.5. LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

La mayoría de los diseños de las cubiertas de esta colección han sido realizados por Jaime Hernández Vera. Atendiendo a los planteamientos gráficos comunes utilizados para resolver las distintas cubiertas en cada caso, podemos clasificarlas en tres grupos (los ejemplares analizados abarcan desde el nº 4, en 1988, hasta el nº 17 editado en 1994). A pesar de las diferencias en cuanto a su aspecto exterior mantienen, sin embargo, la unidad en lo relativo a formato, materiales y acabados, que pasan a convertirse, de este modo, en aspectos unificadores de la colección.

El primer grupo o época lo marcan los diseños de las cubiertas de *Crónicas de la Guancha a través de su refranero* y *Ensayo de interpretación de Cristo de Tacoronte de Emeterio Gutiérrez Albelo*.

El segundo período viene definido por cubiertas como la de *El paraje escondido*.

Y el tercero, con propuestas gráficas mucho más libres y soluciones individualizadas para cada título, estaría integrado por *Procedimientos de cohesión en el español actual*, *Guillermo Cabrera Infante: la Habana, el lenguaje, la cinematografía*, *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre* y títulos sucesivos.

Aspectos materiales. Formato 160 x 235 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m², en ocasiones con solapas de 65 mm.; impresión a 3/0, 4/0 y 5/0 colores y laminado

brillo. Para la tripa papel estucado mate de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior de las cubiertas de la primera etapa está dominado por una ilustración cuadrangular que ocupa las tres cuartas partes inferiores de la misma, sobre el fondo blanco. Tanto el estilo personal de su autor —Jaime Hernández Vera—, como la técnica empleada para su realización las convierten por si solas en un poderoso elemento de unidad. El cuarto superior se reserva para la ubicación del resto de la información —título y autor— cuya disposición varía de un título a otro, lo mismo que las familias tipográficas y sus colores. Al pie de la ilustración aparece las siglas "act" y el nombre de la editorial en caracteres de palo (fig. 51).

El diseño de las cubiertas del segundo grupo guarda una estrecha relación con el aplicado inicialmente para otra colección de esta misma institución, *Arte e Historia*. Aquí, las claves del diseño se fundamentan en el papel protagonista que adquiere la ilustración que, inscrita en una viñeta contorneada por una doble línea, ocupa casi toda la superficie del formato. Del fondo apenas se percibe un contorno de color, diferente para cada colección o serie. Dentro del espacio que ocupa la ilustración se disponen centrados: arriba, en caracteres de palo y en mayúsculas, el nombre del autor forzando el interletrado hasta aproximarse al ancho de la ilustración; debajo el título justificado con el anterior; y al pie las siglas "act" y "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" en caracteres de palo (fig. 51)

La tercera época acoge a un grupo variopinto de cubiertas en las que resulta imposible encontrar nexo alguno salvo la presencia del logotipo de la editorial cuyo aspecto tipográfico, por otra parte, también cambia con frecuencia. El salto que existe entre el diseño planteado para la cubierta del volumen nº 7, perteneciente al grupo

anterior, y la del nº 8, con la que se inicia este, resulta drástico. No podemos, por tanto, describir los criterios aplicados al diseño de las cubiertas, porque, como ya apuntamos, no existen unos criterios comunes y supondría la descripción de todas y cada una de ellas (fig. 51).

Diseño de las páginas interiores. En líneas generales, podemos decir que, a diferencia de lo que ocurre exteriormente, las páginas interiores presentan un diseño relativamente estable y común. Se respetan las dimensiones de la mancha y de los márgenes, se utiliza la misma tipografía, la foliación se sitúa casi siempre colgada arriba alineada con el borde exterior de la mancha —en uno solo de los títulos analizados aparece al pie—; las cabeceras, generalmente están centradas —aunque en algunos casos aparecen alineadas hacia el lomo— incluyendo el nombre del autor en las páginas pares y el título en la impares. Este diseño de diagramación, más o menos común, se rompe con el *Diccionario de las coincidencias léxicas entre el español de Canarias y el español de América*, en el que la propia naturaleza del texto aconseja una retícula a dos columnas, variar los cuerpos, así como algunos estilos tipográficos que venían aplicándose (fig. 52).

4.6. NARRATIVA

Se trata de una colección de bolsillo. En sus páginas de crédito no figuran datos acerca del autor/es del diseño.

Aspectos materiales. Formato 130 x 200 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² con solapas de 55 mm. y laminado brillo; impresión a 2/0 y 4/0 colores. Para la tripa se utiliza un papel offset pigmentado de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior, al menos en los ejemplares analizados —números 1, 2 y 3—, está perfectamente estructurado y resulta consistente en cuanto a sus constantes gráficas. En la cara anterior de la cubierta los cuatro elementos gráficos que la componen se distribuyen centrados de la siguiente manera: sobre el fondo blanco, arriba el nombre del autor en caja alta y tipo Times en color negro, debajo, en el mismo tipo pero en estilo bold y cuerpo mayor, el título; ambos textos ocupando el cuarto superior de la cubierta. Debajo de los anteriores y abarcando el resto de la superficie libre, una ilustración recuadrada por una fina línea de color negro ejecutada con técnicas muy diversas; por último, muy próximo al borde inferior, las siglas "ACT" en mayúsculas seguidas del nombre de la colección (fig. 53).

Diseño de las páginas interiores. Consiste en una sencilla diagramación a una columna justificada con una mancha de reducidas dimensiones y unos márgenes amplios, sobre todo los de cabeza y pie. El guarismo que indica el número de la página está situado al pie, alineado con el borde de corte de la mancha principal. No aparecen ni cabeceras ni ningún otro elemento. La fuente utilizada, Times, el cuerpo, el interlineado, los estilos, etc... permanecen constantes en los ejemplares analizados (fig. 54).

4.7. COLECCIÓN MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO

El diseño de estas cubiertas realizadas por Jaime Hernández Vera, conjugan algunos aspectos gráficos característicos de otras dos colecciones, *Museo Etnográfico* y *Museo Arqueológico*.

Aspectos materiales. Formato 160 x 235 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² con solapas de 60

mm. e impresión a 2/0 colores. Para la tripa se utiliza un papel offset superior de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Sobre un fondo de color beige uniforme, común para todas las cubiertas de esta colección, en disposición centrada se sitúan de arriba a abajo, el nombre del autor en caja alta y tipo Times; el título en mayúscula minúscula e igual fuente; a continuación una ilustración rectangular, tratada como bitono, contorneada por un filete calado; por último, a modo de logotipo y distintivo de la colección, un alzado de la fachada del Museo del Hombre y la Naturaleza, bajo éste las siglas "act" seguidas del nombre de la colección y finalmente, la leyenda "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" (fig. 55).

Diseño de las páginas interiores. La tripa presenta el diseño ya habitual en muchas otras colecciones de esta institución: maquetación a una columna justificada, con márgenes iguales dos a dos —cabeza/pie y lomo/corte—, foliación colgada y alineada con el borde de corte de la mancha principal, cabeceras en mayúsculas centradas y tipo Times para el texto (fig. 55).

4.8. COLECCIÓN MUSEO ETNOGRÁFICO

Diseño de las cubiertas por Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Formato 160 x 235 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² con solapas de 60 mm. e impresión a 2/0 colores. Para la tripa se utiliza un papel offset superior de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas pertenecientes a esta colección mantienen la misma estructura y tipografías que la anterior. Los dos colores utilizados, un beige y un sepia oscuro,

son los mismos para todos los títulos y actúan como elementos de identidad y unidad de la colección. Todos los textos, incluyendo el logotipo, van en el color más oscuro. Sobre un fondo blanco se disponen centrados y de arriba a abajo, el nombre del autor en caja alta y tipo Times; el título del libro en mayúscula minúsculas en igual fuente, pero en un cuerpo mayor, que vuelve a disminuir para el subtítulo; debajo el nombre del autor del prólogo con similares características a las utilizadas para el nombre del autor; a continuación, una ilustración o fotografía rectangular, tratada como bitono, contorneada por un filete blanco; por último, a modo de logotipo y distintivo de la colección, el alzado principal de la fachada del Museo del Hombre y la Naturaleza, bajo éste las siglas "act" seguidas del nombre de la colección y finalmente, la leyenda "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" (fig. 56).

Diseño de las páginas interiores. La maquetación de las páginas interiores es sustancialmente la misma que la comentada para la colección anterior, salvo en dos aspectos. Las cabeceras no van centradas sino alineadas con el borde interior de la mancha principal —hacia el lomo— y tanto éstas como la foliación aumentan sus respectivos cuerpos tipográficos (fig. 56).

4.9. CUADERNOS DE ETNOGRAFÍA

El diseño de esta colección con formato bolsillo es de Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Formato 135 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² e impresión a 3/0 y 2/0 colores. Para la tripa se utiliza un papel offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. La cara anterior de la cubierta puede dividirse en tres partes, de las que el tercio superior se reserva, como en otras colecciones, para la inclusión de los textos informativos: autor, título...; mientras que los dos tercios restantes son ocupados por una ilustración, cuyo peculiar tratamiento gráfico la convierte en un elemento identificativo más de la colección. Centrados, con el mismo ancho, se disponen sobre un fondo negro y entre dos barrotes horizontales, en primer lugar el nombre del autor en mayúsculas y en tipo de palo seco; debajo el título calado, también en caja alta y con una tipografía de rotulación característica; a continuación, las siglas "act" y el nombre "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" en mayúsculas y en el mismo tipo de palo seco utilizado para el nombre del autor. La ilustración cuadrangular que ocupa el resto de la superficie consiste en una fotografía manipulada y pasada a alto contraste —efecto similar al producido por una película lit—, convirtiéndose en un motivo pluma sobre un recuadro de fondo claro contorneado por una línea calada. Debajo, hacia el borde inferior, aparecen calados el logotipo —alzado de la fachada del Museo del Hombre y la Naturaleza— y bajo éste, el nombre de la colección en tipo de palo seco (fig. 57).

Diseño de las páginas interiores. La tripa presenta una diagramación muy sencilla a una columna justificada, con márgenes iguales dos a dos —cabeza/pie y lomo/corte—, foliación al pie alineada con el borde exterior de la mancha principal y sin cabeceras. Se utiliza una sola tipografía, la Times, en diferentes estilos. Hemos detectado en los volúmenes analizados ciertas diferencias de criterios a la hora de aplicar estos estilos según la jerarquía tipográfica (fig. 57).

4.10. ARTE E HISTORIA

Las cubiertas de los volúmenes analizados pertenecientes a esta colección han sido realizados por Jaime Hernández Vera. Atendiendo a los diferentes tipos de soluciones dadas a las cubiertas de estos ejemplares, que abarcan desde el nº 3, editado en 1987, hasta el nº 23, aparecido en 1992, pueden distinguirse cuatro períodos o etapas. A pesar de las diferencias externas, todos, excepto el nº 23 editado en tapa dura, presentan las mismas características materiales, pudiendo interpretarse este recurso como un aspecto unificador a lo largo de las distintas etapas.

La primera época la constituyen los diseños de las cubiertas como *Pinturas negras de Goya. Recreación y estudio plástico-es scenográfico* y *La emigración clandestina de la provincia de Santa Cruz de Tenerife a Venezuela en los años 40 y 50*.

El segundo período viene definido por cubiertas como la de *Biografía del vizconde del Buen Paso* y *Estudio de las grandes epidemias en Tenerife*.

A la tercera época, pertenecen ejemplos como las cubiertas realizadas para *El Clasicismo Romántico en Santa Cruz de Tenerife* y *La escuela normal de La Laguna en el siglo XIX*.

El cuarto y último, lo integrarían aquellos títulos cuyo diseño y tipo de edición difiere notablemente de los anteriores, tal es el caso de *Historia de Tenerife*.

Aspectos materiales. Formato 160 x 235 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m², con solapas de entre 70 y 75 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel tipo offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Para la edición de lujo —el volumen nº 23— el formato pasa a ser 170 x 245 mm.; sobrecubierta en papel couché de 200 grs/m²;

impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel couché mate de 100 grs/m² e impresión a 4/4 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior de las cubiertas de la primera época está dominado por una ilustración de gran formato inscrita dentro de una viñeta contorneada en blanco, que se recorta sobre un fondo de color uniforme —el fondo se percibe como un marco de unos 10 mm. alrededor de la viñeta—. Tanto el color del fondo como la forma del contorno de las viñetas varían; en el primer caso, para identificar las distintas series dentro de la misma colección, y en el segundo, para diferenciar una colección de otra. El estilo tan personal e inconfundible de las ilustraciones hacen de ellas un poderoso elemento de unidad. La disposición de los elementos gráficos es idéntica a la comentada para las cubiertas de la colección *Lengua y Literatura*. Siempre dentro del espacio que ocupa la ilustración se disponen centrados: arriba, en caracteres de palo y en mayúsculas, el nombre del autor forzando el interletrado hasta aproximarse al ancho de la ilustración; debajo el título también en mayúsculas y utilizando tipografía de rotulación acorde al tema; si lleva subtítulo, éste recibe el mismo tratamiento que el nombre del autor pero disminuyendo su cuerpo; al pie las siglas "act" y "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" en caracteres de palo (fig. 58).

El diseño de las cubiertas del segundo grupo, mucho más arbitrario, rompe con los normas anteriores. Ahora, las claves del diseño se fundamentan en el papel protagonista que adquiere la ilustración del fondo, a sangre, sin recuadros ni viñetas, podríamos decir que "más libres" y sobre la que se disponen el resto de los componentes gráficos con propuestas compositivas muy variables según los casos. Los únicos elementos que se mantienen constantes son las siglas "act" y "AULA DE CULTURA DE TENERIFE" situadas centradas al pie, muy cerca del borde inferior,

aunque utilizando fuentes diferentes, a veces en mayúsculas y otras en minúsculas, sin ningún criterio aparente (fig. 58).

Al tercer grupo pertenecen aquellas cubiertas en el que las ilustraciones son de carácter fotográfico y en las que predomina la composición simétrica. Si bien, tanto la disposición de éstas sobre la cubierta como el tratamiento que reciben varía de unos volúmenes a otros —en ocasiones aparecen recuadradas y al centro y en otras, silueteadas y a sangre al borde inferior— si que resulta apreciable un intento de normalizar los criterios que rigen el uso de las tipografías y sus estilos en los títulos, nombre del autor y logotipo (fig. 58).

Por último, la cuarta etapa la inicia el único volumen analizado de esta colección que se presenta con una edición de lujo. Una vez más, las pautas de diseño que venían siendo utilizadas hasta el número anterior cambian. Ahora, es el título del libro el que encabeza la sobrecubierta utilizando un tipo y estilo diferentes a los anteriores; le sigue una gran viñeta de ángulos romos con una ilustración en su interior; debajo figura el nombre del autor o coordinador del texto; y finalmente, el logo del Aula de Cultura de Tenerife, otra vez más, con una tipografía diferente.

En conjunto, salvo por la presencia de un logotipo de tipografía inconstante, no se aprecian, desde el punto de vista gráfico, elementos que apunten a que se tratan de títulos pertenecientes a una colección y a una misma editorial, más allá de los ejemplares editados el mismo año o muy próximos en el tiempo. En esta colección los criterios unificadores han recaído, exclusivamente, en los aspectos materiales, tales como el formato, encuadernación, acabado, etc...

Diseño de las páginas interiores. En líneas generales, podemos decir que, a diferencia de lo que ocurre exteriormente, las

páginas interiores presentan un diseño relativamente estable, basado en una sola columna justificada. Se mantienen las dimensiones de la mancha y de los márgenes; se utiliza la misma tipografía y la disposición de la foliación y las cabeceras es común para todos los volúmenes analizados.

Para la edición de lujo se modifican algunos de estos aspectos, concretamente el ancho de la mancha principal disminuye aumentando en consecuencia los blancos de los márgenes, desaparecen las cabeceras y la foliación pasa a situarse centrada al pie. A diferencia del resto de los libros analizados de esta colección, éste incluye láminas a todo color (fig. 59).

4.11. BIBLIOTECA DE ARTE CANARIO

El diseño de la cubierta es de Jaime Hernández Vera. Esta colección está impresa en Madrid.

Aspectos materiales. El formato es de 205 x 267 mm. para las tapas y 200 x 260 mm. para la tripa. Encuadernación de lujo con las tapas forradas en carpelina gris y sobrecubierta en papel couché de 180 grs/m², impresión a 5/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel couché semimate de 120 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. La sobrecubierta ofrece un diseño muy en la línea de las colecciones anteriores. Sobre un fondo de color azul marino uniforme y centrados respecto al eje vertical, se sitúan arriba, el nombre del autor en caja alta calado y en un tipo similar al Baskerville; debajo, el título del libro combinando varias familias tipográficas diferentes, de palo, script y de transición; el tipo de palo para la entrada genérica de la colección "LA PINTURA DE" en mayúsculas, la script para el nombre del pintor dispuesto en

diagonal, y el tipo de transición para el apellido, en mayúsculas; algo más abajo, se encuentra el logotipo del Aula de Cultura de Tenerife; e inmediatamente después una reproducción a todo color de una obra del artista estudiado que ocupa algo más de la mitad de la cubierta, en formato rectangular y contorneada por una gruesa línea blanca calada (fig. 60).

Diseño de las páginas interiores. De las páginas interiores de esta colección dedicada al mundo del arte nos ha sorprendido el que las reproducciones de las obras sean en blanco y negro, en vez de a todo color como sería lógico. Sin duda, la ausencia de reproducciones a color debe estar motivada por cuestiones económicas, buscando fórmulas para reducir al máximo el coste y con ello el precio final de venta al público (fig. 60). El aspecto de las páginas de texto resulta pesado, con la mancha a una sola columna justificada y con unos márgenes muy ajustados, especialmente al pie, donde la foliación se sitúa a menos de 10 mm. del corte inferior. Recordemos que el formato de esta colección es cuadrangular —200 x 260 mm.— lo que da lugar a una mancha ancha con un elevado número de caracteres por línea que hacen incómoda la lectura. A esta dificultad también contribuye el escaso interlineado aplicado al texto compuesto en un generoso cuerpo 13. Las ilustraciones se ajustan al ancho de la mancha con el pie centrado respecto a ésta. El diseño utilizado para las páginas interiores se desmarca de los que han venido aplicadándose al resto de las colecciones ya estudiadas (fig. 60).

4.12. GEOGRAFÍA E HISTORIA

A pesar de que solo hemos podido estudiar un volumen perteneciente a esta colección, el nº 7 editado en 1992, y no

podemos establecer los puntos comunes con otros títulos de la misma, hemos considerado, no obstante, conveniente su análisis a fin de obtener una visión del conjunto de las publicaciones del Aula de Cultura de Tenerife y sus diseños. El diseño de la cubierta es de Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Formato 165 x 235 mm. Encuadernación en rústica, en cartulina de 300 grs/m² con solapas de 70 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa se utiliza papel estucado mate de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Si bien, en la mayoría de las cubiertas analizadas hasta ahora los textos correspondientes al título, nombre del autor, etc... se disponían "libres" sobre el fondo de las cubiertas y las ilustraciones se inscribían dentro de una mancheta o recuadro, en la cubierta que ahora estudiamos se invierte esta fórmula gráfica. Sobre un fondo blanco, hacia el tercio superior, se cuelga una mancheta rectangular de color salmón contorneada por una doble línea beige, dentro de la cual están centrados el nombre del autor, en caja alta y tipo de palo seco; debajo, en varias líneas, el título del libro en mayúsculas minúsculas, color granate y en un tipo similar al Times New Roman. Fuera de la mancheta por debajo de ésta se sitúa el logotipo del Aula de Cultura de Tenerife, en caja alta y tipo de palo. El resto de las dos terceras partes de la cubierta lo ocupa una ilustración que reproduce un grabado antiguo a línea (fig. 61).

Diseño de las páginas interiores. El diseño y maquetación de las páginas es similar al que presentan otras colecciones ya analizadas, como la edición en rústica de la colección *Homenajes o Lingüística y Literatura*. Se mantienen el uso de una sola columna justificada para el texto principal, la misma familia tipográfica e igual disposición para la foliación y las cabeceras.

4.13. OTROS

Además de los títulos destinados a formar parte de las colecciones y series catalogadas, el Aula de Cultura de Tenerife también edita otros muchos de manera individual, la mayoría de estas publicaciones suelen ser coediciones con ayuntamientos de las islas, ediciones especiales con motivo de algún aniversario o efemérides, etc...

De entre estos últimos quisiéramos destacar por la calidad de su edición *Descripción de las Islas Canarias* de L. Torriani, cuyo diseño y cuidado corrieron a cargo de Jaime Hernández Vera y Carlos Gaviño de Franchy.

Aspectos materiales. Formato de las tapas 200 x 255 mm. Encuadernación en tapa dura forrada en papel impreso 5/0 colores, uno de ellos una tinta dorada para la capitular del título; guardas en papel marmoleado jaspeado con impresión a 4/0 colores. Para la tripa se utiliza papel verjurado blanco de 90 grs/m² e impresión a 2/2 colores.

Diseño de la cubierta. Sobre el fondo que reproduce una textura apergaminada se sitúa, en la cara anterior y hacia el ángulo superior derecho, una mancheta vertical fileteada de color asalmonado, dentro de la cual se inscriben centrados, en la parte superior el nombre del autor en mayúsculas, en un tipo similar a la Goudy Old Style impreso en negro; en la parte central, en caja alta, color rojo y ocupando varias líneas, el título en tipo Bodoni y en la parte inferior el nombre del autor de la introducción y notas en mayúsculas minúsculas y tipo Baskerville. Esta mancheta está "pisada" en la parte superior de su lado izquierdo por una inicial "D" en mayúscula del tipo Halifax impresa con tinta dorada. La parte inferior de la cubierta está cruzada diagonalmente por la reproducción de un grabado antiguo de un motivo vegetal. En la

parte posterior, al centro del formato, se reproduce un escudo antiguo y hacia el pie el logotipo del Cabildo Insular de Tenerife (fig. 61).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores está en consonancia con las cualidades materiales y externas que exhibe este volumen y, por supuesto, no tienen nada que ver con las que presentan las colecciones ya analizadas. Las páginas ofrecen un aspecto muy grato, con blancos generosos y una correcta relación entre las dimensiones de la mancha y los estilo, cuerpo e interlineado tipográficos elegidos, que hace cómoda y placentera su lectura. Especialmente atractivos resultan los comienzos de los capítulos con sus capitulares ornamentadas imitando a las de los códices; igualmente resultan destacables las láminas que ilustran el texto y las florituras con que se cierran los capítulos.

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

A pesar de tratarse una de las instituciones con mayor tradición editora de Canarias, el análisis de sus colecciones denota importantes carencias a la hora de concebir y aplicar una línea de diseño corporativo editorial.

Si bien no posee un diseño corporativo editorial que unifique de alguna manera a todas las colecciones entre sí, al menos individualmente sí que podemos apreciar que algunas de sus colecciones ofrecen un diseño común. Con esto queremos decir que el diseño de estas colecciones empiezan y acaban en sí mismas.

Los conatos por proponer y mantener una cierta unidad de estilo entre distintas colecciones, más allá del diseño

individualizado comentado anteriormente, han partido de la iniciativa personal de alguno de los profesionales del diseño que colaboran habitualmente con esta institución. Los libros diseñados bajo estos planteamientos y durante este ciclo resultan fácilmente identificables.

Ha sido precisamente, el estilo gráfico y de ilustración de alguno de estos diseñadores los que han conferido durante un pequeño período de tiempo cierta coherencia. Podríamos decir que, en este caso, el estilo y sello personal del diseñador ha sido asumido por Aula de Cultura para sus publicaciones, ante la ausencia de uno propio.

El encargo que se hace al diseñador tiene un carácter individual, libro a libro y suele limitarse a la cubierta o lo que es lo mismo, a una solución exclusivamente cosmética que para nada tiene en cuenta criterios de colección, que, insistimos una vez más, han sido inexistentes.

Tal y como de desprende de la información que figura en las páginas de créditos de la mayor parte de los ejemplares consultados la maquetación de las páginas interiores suele asumida por la misma empresa encargada de la impresión, de manera que siempre que se editan ejemplares pertenecientes a una misma colección se procura mantener ciertos modelos establecidos, más por comodidad que por criterio de diseño. Esta manera de operar supone que cuando se cambia de empresa, por ejemplo, encargando fuera la impresión de un determinado título de la colección, el diseño de las páginas interiores también varía.

La estructura administrativa, de carácter funcional, sobre la que se apoya la gestión del Aula de Cultura de Tenerife, carece de personas formadas específicamente para el cuidado y el seguimiento del libro a lo largo de su proceso de producción. Por lo

común, de este cometido se encarga el asesor del Aula al que se le asigna el libro.



Fig. 44. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Enciclopedia Canaria**.



Fig. 45. Cubiertas correspondientes a las distintas épocas por las que ha pasado el diseño de la colección **Poesía**.



Fig. 46. Páginas interiores pertenecientes a distintas épocas de la colección **Poesía**.

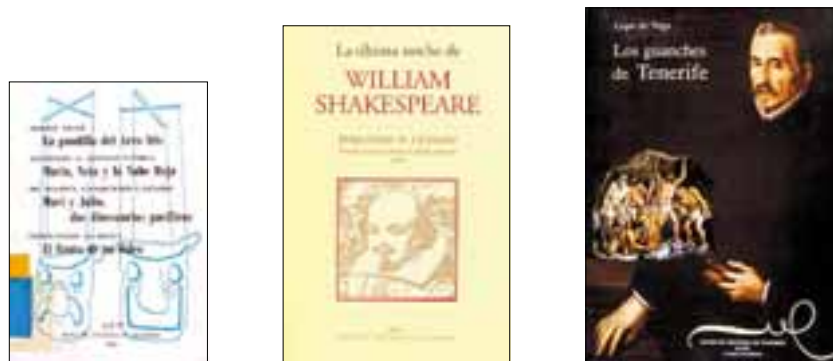


Fig. 47. Distintos diseños de cubiertas de la colección **Teatro** y sobrecubierta de la serie **Teatro Histórico**.

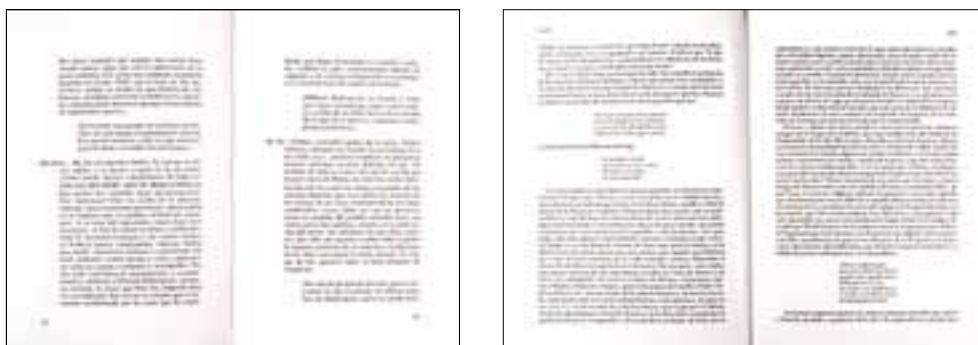


Fig. 48. Páginas interiores pertenecientes a la colección **Teatro** y a la serie **Teatro Histórico**.



Fig. 49. Diversos diseños de sobrecubiertas dentro de la colección **Homenaje**.

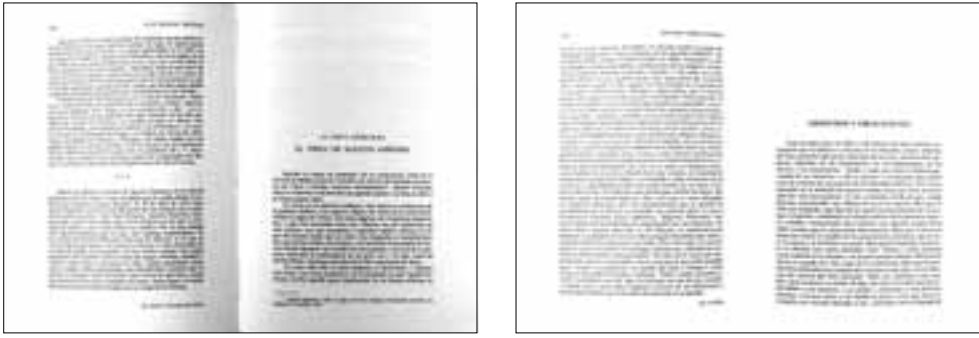


Fig. 50. Páginas interiores de la colección **Homenaje** en las ediciones de tapa dura y rústica.



Fig. 51. Evolución en los diseños de las cubiertas de la colección **Lingüística y Literatura**.

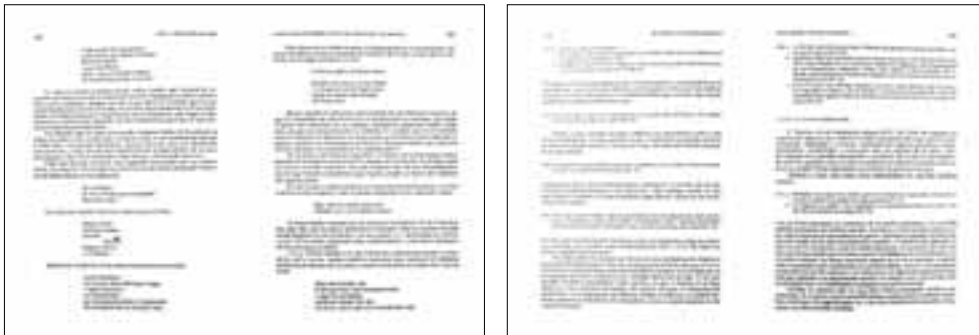


Fig. 52. Diseños de páginas interiores pertenecientes a distintas épocas en la colección **Lingüística y Literatura**.



Fig. 53. Distintas cubiertas correspondientes a la colección de bolsillo **Narrativa**.

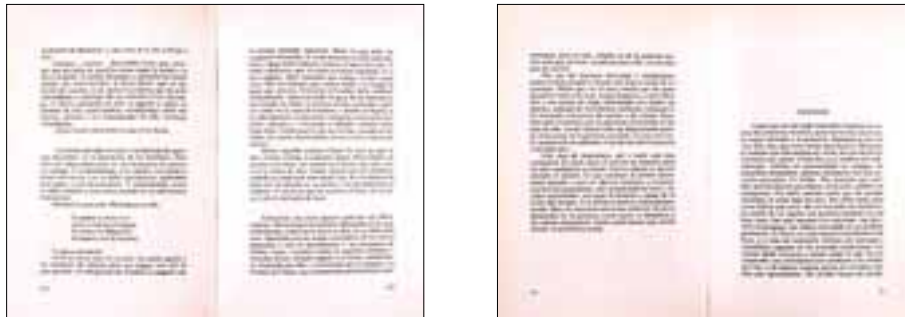


Fig. 54. Distintas páginas interiores de la colección **Narrativa**.

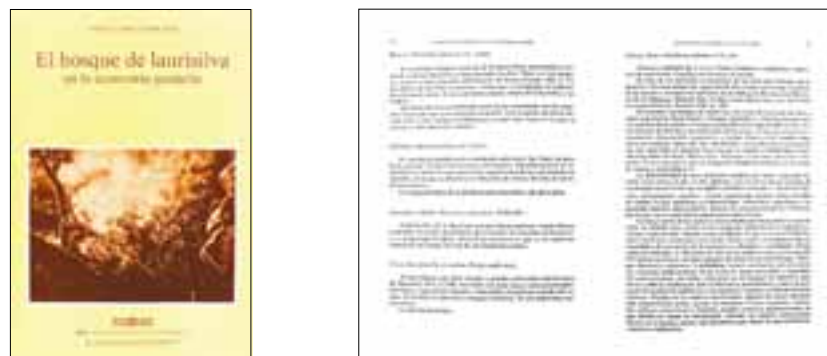


Fig. 55. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la colección **Museo Arqueológico y Etnográfico**.



Fig. 56. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Museo Etnográfico**.

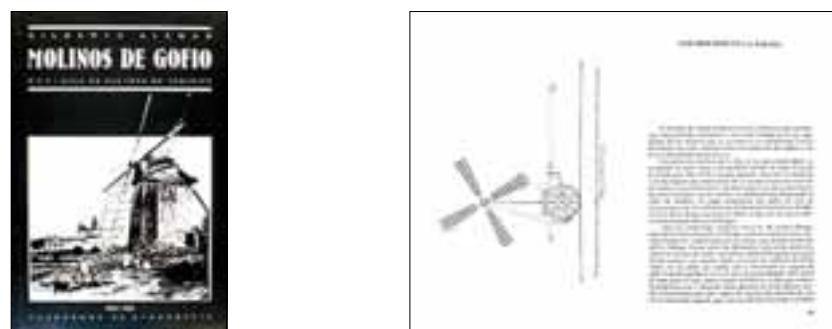


Fig. 57. Cubierta y páginas interiores correspondientes a la colección de bolsillo **Cuadernos Etnográficos**.

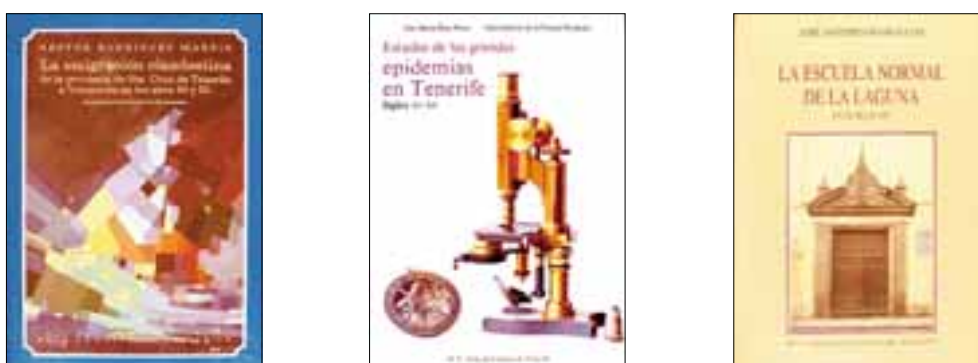


Fig. 58. Cubiertas correspondientes a distintas etapas por las que ha pasado el diseño de la colección **Arte e Historia**.

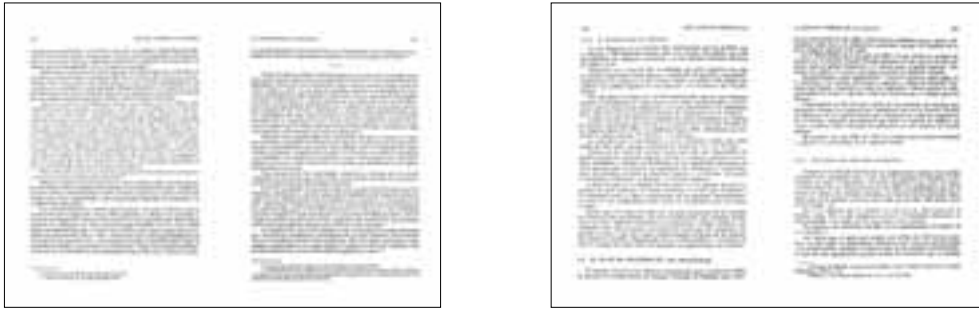


Fig. 59. Páginas interiores de la colección **Arte e Historia**.

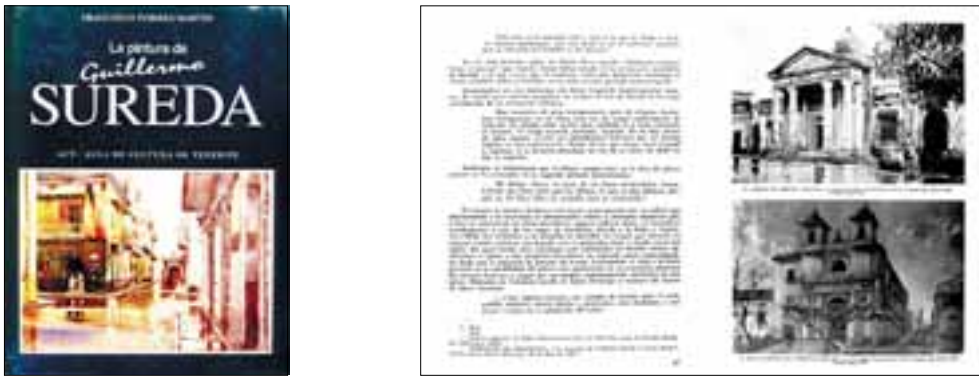


Fig. 60. Sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Biblioteca de arte Canario**.



Fig. 61. Cubierta de un título de la colección **Geografía e Historia** y del volumen fuera de colección *Descripción de las Islas Canarias*, de L. Torriani.

5. CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS ⁵

Con toda seguridad, CajaCanarias constituye, a través de su Servicio de Publicaciones, la entidad privada no editorial que mayor presupuesto dedica al apartado de publicaciones —49 millones de pesetas en 2001—. Cuenta con una dilatada trayectoria editora y probablemente sea el agente editor de su categoría que más títulos y mejor editados presenta al año —a parte del Gobierno de Canarias es de los pocos agentes editoriales canarios que realiza colecciones en edición de lujo—. Sin embargo, a pesar de su relevancia y peso dentro del sector editorial de las islas, incomprensiblemente carece de un programa de identidad corporativa editorial. Vasta con hechar un vistazo al diseño dispar que ofrecen sus colecciones y series para percatarnos de esta importante carencia.

Al tratarse de una entidad bancaria que no de una editorial, su actividad en este apartado se canaliza a través del departamento denominado Obra Social y dentro de éste, a su vez, del Servicio de Publicaciones. La función principal de este Servicio es la gestión y coordinación de las distintas fases del proceso de la edición de las publicaciones, desde la selección de los originales hasta la impresión y distribución. Carece de un gabinete de diseño propio para algunas de estas tareas —establecimiento de líneas gráficas para las colecciones, diseño de las cubiertas, maquetación, seguimiento técnico, etc...— por lo que recurre a distintos profesionales externos para estos cometidos. Sus colecciones y series abarcan numerosos géneros, desde cuentos escritos por

⁵ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 81-102.

niños, a poesía, novela, teatro, investigación, arte, etc... Los originales seleccionados proceden bien de una propuesta externa por parte de los autores, o bien, son los trabajos premiados en los distintos certámenes anuales convocados por esta entidad.

A la hora de establecer la pertenencia de los ejemplares analizados a sus correspondientes colecciones y series, nos hemos encontrado con que, en algunos casos, el nombre de la colección que aparece en las páginas de créditos y a de la que, en principio, forma parte el volumen no se corresponde con la clasificación que ofrecen algunos de los catálogos bibliográficos de esta entidad. Ante esta situación hemos optado por seguir el criterio de clasificación que se ofrece en el último libro-catálogo editado por el Servicio de Publicaciones de CajaCanarias en 2001, *Siglo XX. Las publicaciones*, donde se recoge y reasignan la totalidad de sus fondos, por lo que es posible que en ciertos títulos no coincidan la colección que figura en los créditos con aquella en la que les hemos ubicado, siempre según la catalogación que se recoge en el último libro-catálogo citado .

5.1. CUENTOS INFANTILES

Esta colección recoge en cada volumen una selección de los mejores cuentos infantiles escritos por niños, de entre 10 y 14 años, y sus correspondientes dibujos, presentados a este certamen de carácter anual. En la página de créditos no figura el nombre del autor del diseño, si bien, si lo hace el del autor de la cubierta, en los dos primeros volúmenes analizados fue Zubiría Tolosa y en los siguientes Logo Estudio. El aspecto más llamativo del diseño de los títulos que integran esta colección y prácticamente el único elemento en común entre ellos es su formato cuadrado.

Aspectos materiales. El formato de los ejemplares estudiados presentan pequeñas diferencias de entre 1 y 2 mm., pero podemos establecer como formato medio 215 x 215 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel couché brillante de unos 120 grs/m² e impresión a 4/4 y 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de las cubiertas de esta colección, pese ha presentarse bajo un mismo formato cuadrado, resulta sustancialmente diferente en los casos analizados. Aunque en todas las cubiertas aparece el nombre de la colección "¿TE CONTAMOS UN CUENTO?" lo hace en disposiciones y con tipografías distintas. Mientras que en el primer número la ilustración —realizada por un niño— ocupa toda la cara anterior de la cubierta a sangre, en el siguiente el dibujo elegido se recuadra al centro; para ser sustituido por un bodegón fotográfico a sangre en los sucesivos. El resto de la información que figura en la cara anterior de las cubiertas, tales como el nombre del concurso, el número que hace el volumen e incluso el nombre de la entidad patrocinadora y el año, lo hace con tipografías, colores y disposición distintas. En cuanto a la cara posterior, se mantiene la utilización de un fondo de color uniforme pero diferente para cada uno de ellos. Centrado con respecto al ancho y situado hacia el borde inferior se sitúa el logotipo de la entidad junto a la leyenda "Servicio de Publicaciones", primero calado, luego a un color y a partir del tercero, vuelve a ser calado pero con un diseño modificado, donde adquiere mayor protagonismo el nombre del servicio responsable de las publicaciones. En este último caso se incluye además un bloque de texto referido a la colección con justificado total, caracteres calados en tipos de palo, centrado respecto al ancho del formato y próximo al borde superior (fig. 62).

Diseño de las páginas interiores. A diferencia de lo que ocurre con las cubiertas, el diseño de las páginas interiores es prácticamente el mismo en todos los ejemplares estudiados. La secuencia de las páginas que componen cada cuento se mantiene constante y se inicia con una primera que contiene un dibujo a color con el título centrado y situado arriba que hace las veces de portada; detrás de ésta, hacia el borde inferior izquierdo, nuevamente el título del cuento, el premio obtenido, la modalidad y el nombre del autor del texto y de la ilustración; en la página siguiente arranca el texto a media altura y a una sola columna, continuando a página completa hasta concluir el relato. Cuando, además de la ilustración de la portada, se incorpora alguna otra ilustración acompañando al texto, ésta se reproduce en blanco y negro. También se mantienen bastante estables las dimensiones de la mancha, los márgenes, la posición de la foliación y las tipografías, fundamentalmente Helvética, aunque con ligeras variaciones en los cuerpos e interlineados, sobre todo en los últimos números analizados con respecto a los primeros (fig. 62).

5.2. ENSAYO

Los ejemplares analizados pertenecientes a esta colección ofrecen tres tipos de presentación muy diferentes; una en rústica y pequeños formato que coincide con la aparición de los primeros número, otra en rústica de formato medio con solapas y por último, una edición en tapa dura con sobrecubierta. En el primer caso, el diseño de las cubiertas y las ilustraciones son de Alejandro Togores, mientras que en los ejemplares de tapa dura consultados el diseño de las cubiertas eran de Zubiría Tolosa o de Jaime Hernández Vera.

Aspectos materiales. Para la edición en rústica de pequeño formato sus dimensiones son 135 x 200 mm. Para la cubierta se utiliza cartulina estucada de unos 250 grs/m² con solapas de 75 mm. e impresión a 2/0 y 3/0 colores. Para la tripa se ha utilizado papel couché mate ahuesado, de 130 grs/m² e impresión a 1/1 colores. En uno de los ejemplares consultados hay algunas ilustraciones a 2 colores.

El formato de la edición en rústica es de 160 x 225 mm. Para la cubierta se utiliza cartulina estucada de 250 grs/m² con solapas de 70 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa se ha utilizado papel tipo offset superior de color blanco de 100 grs/m²⁰ e impresión a 1/1 colores.

En el caso de la edición de lujo el formato aumenta algo hasta los 170 x 240 mm. Tapas forradas en carpelina de color rojo con timbrado en pan oro. Sobrecubierta en papel couché estucado mate de 200 grs/m² con impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Cuadernillos cosidos con hilo vegetal. Para la tripa papel offset superior en color blanco de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Tal y como cabría esperar dada la ausencia de un diseño de colección definido y la disparidad de presentaciones, el aspecto que ofrecen las cubiertas en sus versiones rústica y lujo no tienen nada en común. Aún dentro de una misma modalidad, tal es el caso de los ejemplares en rústica, los diseños de las cubiertas analizadas apenas si tienen, más allá del formato y acabado, dos elementos gráficos que las interrelacionan. El primero de éstos serían dos filetes que cruzan las cubiertas de izquierda a derecha y que están situados hacia los bordes superior e inferior. El segundo motivo gráfico en común es la utilización de una misma tipografía, estilo y posición para el nombre del autor —tipo Bodoni en mayúsculas—. Los tipos

aplicados para los títulos, su posición, los estilos, etc.. y la naturaleza de las ilustraciones que los acompañan son diferentes. El logotipo del servicio de publicaciones de la entidad está situado en la cara posterior de cubierta, a un solo color, centrado y desplazado hacia el borde inferior. En el caso de las ediciones de lujo, el diseño es absolutamente libre e individualizado. Sólo la presencia del logotipo de la entidad, siempre centrado en la cara posterior de la sobrecubierta y situado muy cerca del extremo inferior, permite relacionar los volúmenes entre si. En ninguna de las cubiertas a las que hemos hecho referencia anteriormente figuran ni el nombre de la colección de manera explícita, ni algún otro elemento o mecanismo visual que permita identificar al volumen como perteneciente a una determinada colección (fig. 63).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores de los ejemplares analizados, tanto en sus variantes en rústica como en la de tapa dura, siguen la misma tónica ecléptica comentada para el diseño de las cubiertas. Cada uno de los libros analizados ofrecen un diseño de páginas diferente. Estas diferencias afectan tanto a las dimensiones de las manchas —aún dentro de un mismo tipo de edición—, a los márgenes, a las tipografías utilizadas —en unos casos Bodoni y en otros Times New Roman—, a los cuerpos, estilos y jerarquías, a la posición y estilo de la foliación, etc... En definitiva, se produce una ausencia total de elementos y criterios que permitan establecer un nexo entre el diseño de las páginas de los distintos volúmenes estudiados. Hemos encontrado que la maqueta o diseño de las páginas interiores de algunos títulos con edición de lujo de esta colección coinciden con otros de colecciones diferentes —por ejemplo, el de *La poesía canaria del mediosiglo. Estudio y antología*, de Miguel Martinon de esta colección y el de *Isla y literatura*, de Domingo Pérez Minik, perteneciente a la colección Periodismo—. Pero estas coincidencias lejos de ser imputables a la implantación de un

programa de identidad corporativa editorial, inexistente, son con toda probabilidad consecuencia de que estas ediciones están realizadas por la misma empresa de artes gráficas, Litografía A. Romero y con ello, bajo la supervisión de las mismas personas (fig. 63).

5.3. PERIODISMO

El diseño de edición de los ejemplares analizados pertenecientes a esta colección mantienen, como los anteriores, un aire individual. Las coincidencias, exclusivamente en el diseño de las páginas interiores, de algunos de estos volúmenes con los de otras colecciones se deben a las causas ya apuntadas en el apartado anterior. A pesar de que en los créditos del libro *Isla y literatura*, de Domingo Pérez Minik, se inscribe dentro de la colección Teatro y Narrativa, con el nº 16, tal y como comentamos al principio, en la última catalogación de los fondos bibliográficos de esta entidad, figura ahora como perteneciente a la colección periodismo. En este ejemplar la ilustración y el diseño de la cubierta es de Jaime Hernández Vera. El otro volumen analizado de esta colección está impreso en Madrid por Artigraf, sin más datos sobre el diseño de la cubierta.

Aspectos materiales. Los formatos de los dos volúmenes son ligeramente diferentes, uno de 170 x 240 mm. y el otro algo menor, 165 x 235 mm. Las tapas están forradas en carpelina con timbrado en pan oro. Sobrecubierta en papel couché estucado mate de 200 grs/m² con impresión a 4/0 y 2/0 colores y laminado brillante. Cuadernillos cosidos con hilo vegetal. Para la tripa papel offset superior de color blanco de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Como cabría esperar la concepción y solución gráfica que ofrecen las cubiertas son muy diferentes, no en vano la fecha de edición entre los dos ejemplares dista siete años —el primero de 1988 y el segundo de 1995—. Mientras que en el primero se opta por una ilustración en color a base de manchas planas que ocupa buena parte de la cara anterior de la cubierta sobre un fondo en gradiente y dentro de la cual se sitúa hacia el extremo superior el título y debajo el nombre del autor, para el segundo caso, la cubierta se resuelve exclusivamente de manera tipográfica. Sobre un fondo de color negro uniforme se dispone el nombre del autor, situado hacia el tercio superior y hacia la mitad, el título, ambos centrados e impresos en una tinta especial, dorada. El logotipo de CajaCanarias ocupa su lugar habitual, centrado y próximo al borde inferior en la parte posterior de la cubierta (fig. 64).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores de los ejemplares analizados presentan, como no, diseños igualmente diferentes. Las páginas se estructuran en base a una sola columna de texto justificada y márgenes amplios. Las diferencias afectan a las dimensiones de la mancha, las tipografías, sus cuerpos e interlíneados y la foliación (fig. 64).

5.4. CUENTO

Se trata de una colección de relatos cortos, de entre 30 y 40 páginas de extensión, editados en pequeño formato y que tienen su origen en los textos que resultan premiados en el certamen de esta modalidad que, con carácter anual, convoca Caja Canarias. Los ejemplares analizados pertenecen a los años 1991, 1992 y 1993. En ninguno de ellos se hace referencia al diseño de colección, lo que nos induce a pensar que es la imprenta la que se ha hecho cargo

del diseño interior —Litografía Romero para el primero y el último; y Artegraf, para el segundo—. Para esta conjetura nos basamos en las similitudes observadas, tanto materiales como en el diseño de las páginas interiores, existentes entre distintos títulos cuando coincide que éstos han impreso por un mismo taller. Las cubiertas fueron diseñadas por Zubiría Tolosa y por Logo Estudio. Además de las que figuran en las cubiertas, suelen incluirse otras ilustraciones a color en las páginas interiores, por otra parte y en nuestra opinión, de cuestionable nivel artístico.

Aspectos materiales. Los ejemplares estudiados presentan dos formatos ligeramente diferentes dependiendo de si se trata de ejemplares con encuadernación cosida y pegada, o bien, si ésta es grapada. Para el primer caso el formato es de 135 x 200 mm., reduciéndose en 5 mm. el ancho para el segundo. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 280 grs/m² con solapas de 75 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante para la edición cosida y pegada. Para la tripa se utiliza un papel couché blanco para la edición grapada y estucado blanco mate para la cosida; en ambos casos de 130 grs/m² e impresión a 1/1 y 4/1 colores.

Diseño de la cubierta. Una vez más no podemos hablar de un diseño de cubierta sino de diseños de las cubiertas, puesto que éstas están planteadas y resueltas individualmente y funcionan de manera autónoma las unas de las otras. Salvo por la inclusión de un texto que hace referencia al certamen "*Premios del Concurso de Cuentos CajaCanarias*" y del logotipo de la entidad, el resto de los elementos gráficos que componen las cubiertas, tanto en su cara anterior como posterior, tales como tipografías, sus estilos y colores, tratamiento de los fondos, ilustraciones, la composición, etc... no permiten establecer nexos alguno entre ellas que permita identificar a estos volúmenes como parte de una colección (fig. 65).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas presentan una diagramación extremadamente sencilla consistente en la disposición del texto a una columna justificada, con márgenes iguales dos a dos —cabeza/pie y lomo/corte— y la foliación al pie alineada con el borde exterior de la mancha principal. A pesar de las ligeras variaciones en el ancho de algún ejemplar, la caja mantiene las mismas dimensiones. El tipo utilizado para el texto principal y la foliación es siempre el mismo y muy similar al Times New Roman, si bien el cuerpo aplicado varía, siendo de 10 puntos en los ejemplares pertenecientes a la variante grapada y aumentando a 12 puntos para el formato más ancho (fig. 65).

5.5. NOVELA

Los ejemplares consultados abarcan desde el año 1989 a 1992. Tampoco en esta ocasión existe un diseño de colección determinado y tanto en lo relativo al apartado material —formato, papeles y acabados— como al gráfico cada nuevo título plantea una solución diferente. Sin embargo, a partir de los dos últimos números analizados —16 y 17— si bien, el aspecto exterior de las cubiertas sigue careciendo de afinidad gráfica, al menos se homologan el formato y el acabado, y lo mismo sucede con el diseño de las páginas interiores. Algunos títulos de esta colección han sido coeditados con Editorial Orígenes, lo que podría explicar el porqué de las diferencias existentes entre éstos y aquellos otros títulos editados por el Servicio de Publicaciones de Caja Canarias en solitario. En los ejemplares coeditados no figura referencia alguna acerca del autor del diseño de la colección ni de la cubierta, mientras que por su parte los diseños de las cubiertas de los ejemplares analizados editados por CajaCanarias fueron realizados por Zubiría Tolosa y Luis Mir.

Aspectos materiales. Los volúmenes de esta colección se presentan en pequeño formato y como acabamos de mencionar, en dos formatos y acabados diferentes. En el caso de los títulos coeditados el formato es de 125 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 70 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa, papel tipo offset superior ahuesado de unos 120 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Para los libros editados en solitario por CajaCanarias el formato cambia a 130 x 195 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m² con solapas de 80 mm.; impresión a 4/0 y 2/0 colores con laminado mate. Para la tripa, papel offset superior de color blanco de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de los ejemplares consultados no guardan en ningún caso, y desde el punto de vista gráfico, relación alguna. Ni los motivos y técnicas empleados para las ilustraciones —pueden tratarse de dibujos a línea, pinturas, fotografías, etc...—, su enclave y proporción dentro de la cubierta, ni las tipografías utilizadas, sus colores, estilos, posición de los nombres de los autores, de los títulos, etc... permiten establecer una relación de unidad entre ellas. La única pista que sugiere la pertenencia de los ejemplares a una colección es la inclusión en todos ellos del nombre del certamen "*Premio Nacional de Novela Benito Pérez Armas*" seguido del año —aunque siempre empleando tipos distintos y dispuesto en lugares diferentes de la cubierta—. Cuando se trata de los libros coeditados con Editorial Orígenes el logotipo de ésta aparece en la cara anterior situado hacia el ángulo inferior derecho, mientras que el lado opuesto —ángulo inferior izquierdo— aparece el nombre de la colección dentro de la que se publica el título *Paradiso de Novela* en

caracteres mayúsculas minúsculas en el tipo University Roman. La cara posterior de las cubiertas también ofrece un aspecto diferente en cada uno de los casos estudiados con el único punto en común de la presencia del logotipo del Servicio de Publicaciones de CajaCanarias que, dependiendo del color del fondo, puede presentarse calado o en negro (fig. 66).

Diseño de las páginas interiores. Tratándose de novelas, el diseño que ofrecen las páginas interiores resulta extremadamente simple. Se basa en una sola columna justificada para el texto principal con la foliación al pie, alineada con la mancha hacia el exterior. La tipografía utilizada en todos los casos es de aspecto muy similar a la Times New Roman. En la versión de formato más alargado —los títulos iniciales coeditados— el aspecto de la mancha viene determinado por la utilización de unos márgenes de lomo y corte especialmente estrechos y el empleo de una tipografía en cuerpo 10 con igual interlineado, dando lugar a unas páginas muy densas de incómoda lectura. A partir de los volúmenes editados en solitario por el Servicio de Publicaciones de CajaCanarias pese a utilizar prácticamente la misma maqueta que los anteriores, y gracias a la adopción del nuevo formato, el aspecto de las páginas cambia de manera notoria con blancos más amplios que tienden a ser iguales en el lomo, el corte y al pie, aumentando para la cabeza. Para el texto se amplía el cuerpo y la interlínea que pasan a ser de 11/12 con lo que se consigue una mejora sustancial del aspecto de las páginas interiores (fig. 66).

5.6. POESÍA

Al igual que las colecciones anteriores carece de un diseño unificador, de manera que cada nuevo título que se incorpora se plantea como un problema de diseño editorial diferente e

independiente; tan sólo el formato —de bolsillo y el mismo para todos— y el número de colores a aplicar en las cubiertas —entre 3 y 4— aparecen como factores iniciales determinantes a la vez que unificadores. Los títulos analizados comprenden ejemplares editados entre los años 1986 y 1992. Las cubiertas están realizadas por diferentes artistas y diseñadores —Gonzalo González, Zubiría Tolosa, Nunci Santamaría, Ana Lilia Martín, entre otros— probablemente propuestos por los propios autores a juzgar por la diversidad de estilos utilizados.

Aspectos materiales. Dentro de esta colección podemos encontrar volúmenes con dos formatos: 135 x 200 mm. en los primeros y últimos títulos publicados, y otro, ligeramente más estrecho, de 130 x 200 mm. en los ejemplares editados en los años intermedios. La encuadernación en todos los casos es en rústica con cubierta en cartulina de 250 grs/m² y solapas de 75 mm. Mientras que para los primeros títulos la cartulina empleada es estucada lisa, ésta se sustituye en los últimos números por otra verjurada mate. La impresión puede ser a 4/0 y 3/0 colores. Para la tripa papel tipo offset superior blanco de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Como no existe un diseño de colección definido, la descripción del aspecto de las cubiertas supondría necesariamente describirlas todas pues las soluciones gráficas distan mucho unas de otras. En general, predominan las ilustraciones, ya sean dibujos o pinturas, sobre las imágenes fotográficas, que en este último caso suelen estar manipuladas. Éstas pueden situarse centradas en la cubierta con distintas dimensiones, a veces desplazadas hacia el borde inferior, otras ocupando todo el ancho, etc.; o bien, a sangre formando parte del fondo. Los colores, las tipografías, la posición que ocupa el nombre de los autores y los títulos difieren entre ellos. Más allá de las

similitudes del formato y de los materiales, la presencia en la cara anterior de las cubiertas del nombre del certamen "*Premio de Poesía Pedro Guerra Cabrera*" seguido del año es el único punto en común entre todas y que permite establecer una cierta relación de colección. El logotipo del Servicio de Publicaciones de Caja Canarias se mantiene centrado en la parte posterior de las cubiertas, si bien, lo hace a diferentes alturas (fig. 67).

Diseño de las páginas interiores. La diagramación de las páginas interiores es básicamente el mismo en todos los ejemplares consultados y el habitual en los textos de poesía. Consiste en un diseño a una sola columna con el texto en bandera alineado a la izquierda y con la foliación al pie y hacia el borde exterior. La tipografía utilizada es siempre la misma, pudiendo tratarse de la Times New Roman, aunque se utilizan diferentes cuerpos e interlineados. En algunos títulos las poesías se acompañan de ilustraciones, aunque no siempre del nivel y calidad adecuados. En este sentido sobresalen y cabría destacar los dibujos realizados por Ana Lilia Martín para *Cántico Mineral* de Roberto Cabrera (fig. 67).

5.7. TEATRO Y NARRATIVA

Pertenecientes a esta colección hemos consultado dos volúmenes, concretamente los que hacen los números 14 (1986) y 17 (1990). El primero de ellos fue impreso aquí por Litografía A. Romero y no aporta información relativa al diseño, por lo que, una vez más, ha sido la propia imprenta la encargada de resolver este aspecto. El segundo ejemplar, es fruto de una coedición con la Editorial Fundamentos; su edición se realizó en Madrid por Tecnigrafi, con un diseño de cubierta de Fernando Fernández. La consecuencia lógica que se deriva de la ausencia de un modelo o

diseño de referencia que aplicar, independientemente de quien lo haga, —esto es un diseño de colección— no podía ser otra que la más absoluta disparidad formal, material y gráfica entre estos dos títulos.

Aspectos materiales. Los dos volúmenes analizados poseen formatos radicalmente diferentes. El primero, impreso por Romero tiene unas dimensiones de 190 x 230 mm. Por su parte, el ejemplar impreso en Madrid presenta un formato estilizado de 110 x 205 mm. La encuadernación en ambos casos es en rústica —con cuadernillos cosidos con hilo vegetal para el ejemplar nº 14 y a la americana para el nº 17—, con cubierta en cartulina de 250 grs/m², con solapas de 75 mm. para el primero; e impresión a 3/0 y 4/0 colores, respectivamente, con laminado brillante. También existen diferencias en cuanto a los papeles utilizados para la tripa. Para el primero se ha utilizado un papel estucado mate de color beige de 130 grs/m² con impresión a 1/1 y 2/2 colores.; mientras que para el segundo, el papel empleado es de escasa calidad similar al tipo reciclado ahuesado de 90 grs/m² con impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las diferencias en cuanto a los formatos, uno cuadrangular y otro estilizado, resultan por si mismas determinantes a la hora de concebir el diseño de las cubiertas y disponer en ellas los diferentes elementos que las componen. Al margen de esta consideración y centrándonos exclusivamente en sus elementos, las cubiertas siguen ofreciendo un aspecto dispar en lo relativo a la disposición del nombre de los autores, los títulos, las tipografías, sus colores y estilos, las ilustraciones o imágenes, etc... Sólo la presencia del logotipo de CajaCanarias, centrado al pie de la cubierta posterior hace posible establecer que ambos títulos están editados por el mismo agente (fig. 69).

Diseño de las páginas interiores. Por todo lo ya expuesto resulta fácil imaginar que el aspecto de las páginas interiores de estos dos títulos no tienen absolutamente nada en común. Frente a la concepción de páginas amplias, con márgenes generosos e iguales; con una tipografía semejante a la Times en cuerpo 13/14, con la foliación centrada al pie y la inclusión láminas fotográficas en bitono que nos brinda el volumen nº 14 editado aquí por Romero, nos encontramos con que el otro volumen, el nº 17, editado en Madrid presenta unas páginas "apelmazadas", con márgenes irregulares como consecuencia de defectos en el proceso de guillotinado, en ocasiones extremadamente estrechos —en particular el de corte—, una tipografía Garamond para el texto en cuerpo 11/11 y la foliación situada al pie hacia los bordes exteriores.

5.8. INVESTIGACIÓN

Esta colección se divide en siete series: *Ciencia y Tecnología Aplicadas, Medio Ambiente, Filología, Derecho y Economía, Jornadas de Estudios Canarias-América, Historia y Varios*. Creemos innecesario —por extensión y reiterativo— el análisis de todas ellas, por lo que, a modo de muestra suficientemente representativa, hemos seleccionado tres de ellas: *Medio Ambiente, Jornadas de Estudios Canarias-América e Historia*.

5.8.1. Medio Ambiente. Los volúmenes analizados, si no exteriormente, al menos en el aspecto material y en cuanto al diseño de sus páginas interiores si que se asemejan. Se trata de dos ediciones de lujo bien cuidadas, impresas en la isla por Litografía A. Romero, quienes también parecen haberse encargado de la diagramación —de ahí la semejanza de las páginas al utilizar

la misma maqueta— y con diseño de las sobrecubiertas a cargo de Zubiría Tolosa. Sin embargo, nos ha sorprendido el hecho de que ambos formatos presenten ligeras variaciones.

Aspectos materiales. Los formatos son 170 x 240 mm. y 170 x 236 mm. Estas mínimas diferencias en el formato parecen ser más propias de un defecto de producción que un criterio de diseño. La encuadernación en ambos casos es tapa dura con lomo redondo y cuadernillos cosidos con hilo vegetal. Las tapas están forradas en carpelina con timbrado en pan oro. Sobrecubierta en papel estucado mate de 150 grs/m² con impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para las respectivas tripas se han utilizado dos papeles diferentes, uno estucado mate de color blanco de 130 grs/m² y otro couché mate blanco de 115 grs/m²; ambos con impresión a 1/1 y 4/4 colores.

Diseño de la cubierta. Las soluciones gráficas adoptadas para resolver cada una de estas sobrecubiertas son bien distintas, mientras una opta por una imagen fotográfica como fondo con una mancheta vertical situada hacia los bordes superior y derecho donde se incluye toda la información textual —nombre del autor, título y nombre del certamen "*Premio de Investigación Agustín de Bethencourt*"; la segunda esta resuelta mediante una fotografía horizontal a todo lo ancho del formato que ocupa el tercio superior sobre un fondo en color negro, con el título "partido" por encima y debajo de ella en caracteres calados, el nombre del autor centrado hacia el borde superior y el nombre del certamen en el extremo inferior, ambos en color naranja. Por supuesto, las tipografías y los estilos utilizados difieren. La presencia del nombre del certamen en la cara anterior y la del logotipo de CajaCanarias en la posterior, centrado al pie, son los únicos elementos en común (fig. 70).

Diseño de las páginas interiores. Ya comentamos que al estar impresos por la misma empresa resulta razonable suponer que la

semejanza en la maqueta de las páginas se deben precisamente a este hecho. El aspecto de las páginas resulta muy correcto, se basa en una sola columna justificada, con márgenes generosos y prácticamente iguales. La tipografía empleada es la misma y probablemente se trate de una Helvética o Univers, aunque con cuerpos diferentes en cada ejemplar —cpos. 11/12 y 10/11—, con la foliación centrada al pie y la inclusión de numerosas láminas fotográficas y gráficos a color (fig. 70).

5.8.2. Jornadas de Estudio Canarias-América. En los ejemplares consultados pertenecientes a esta serie concurren, en general, las mismas circunstancias que las comentadas para la serie anterior, éstas son: diseños diferentes de cubiertas y similitud en lo relativo a los aspectos materiales y en cuanto al diseño de sus páginas interiores. Al igual que sucediera con los volúmenes anteriores, éstos también han sido impresos por Litografía A. Romero, con edición al cuidado de Julio Hernández. Al no figurar ningún nombre para la autoría de los diseños de las cubiertas ni para la diagramación suponemos que ambos apartados han sido resueltos por la propia imprenta.

Aspectos materiales. Formato 165 x 230 mm. Encuadernación en rústica. Cubierta en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 70 mm., impresión a 3/0 y 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa se ha utilizado papel tipo offset superior de color blanco de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Como viene siendo habitual las soluciones gráficas adoptadas para resolver cada una de las cubiertas difieren. Podemos encontrarnos con reproducciones de obras pictóricas recuadradas y situadas centradas sobre un fondo en blanco; por encima de ésta, en la franja superior de la cubierta anterior, el número de la edición con el nombre de las Jornadas, el título o lema y en la parte inferior, por debajo de la ilustración, el

nombre de los participantes; o bien, podemos hallar otro tipo de solución basada en un grabado a sangre a dos colores planos y la misma información anterior, aunque con diferentes tipos y disposición. La presencia del nombre de las Jornadas en la cara anterior y la del logotipo de CajaCanarias en la posterior, centrado al pie, se mantienen, una vez más, como los únicos elementos en común (fig. 70).

Diseño de las páginas interiores. La maqueta de las páginas interiores y los criterios jerárquicos de las tipográficas se mantienen inalterables en los ejemplares consultados. El aspecto en conjunto de las páginas resulta correcto; el diseño se basa en una sola columna de texto justificado, con márgenes generosos y prácticamente iguales. Se emplea una misma tipografía de palo para el texto principal, las notas y la foliación, de aspecto similar a la Helvética o Univers, aunque con cuerpos diferentes según su categoría, con la foliación situada al pie y alineada con el borde exterior (fig. 70).

5.8.3. *Historia.* Si en las series anteriores, al menos los aspectos materiales y el diseño de las páginas interiores se mantenían más o menos constantes, en el caso de los ejemplares estudiados de ésta, no existe coincidencia alguna. Ni el diseño de las cubiertas, ni los formatos, ni los tipos de encuadernación, ni el aspecto de las páginas,... nada, salvo la inclusión del logotipo de la entidad en la parte posterior de la cubierta, puede hacer suponer que nos encontremos ante unos ejemplares que forman parte de una misma serie. Podríamos considerar este caso extremo como un ejemplo del "anti diseño de imagen de colección editorial". Los títulos analizados presentan una cuidada edición, ya sea en sus versiones de lujo o en rústica; y han sido impresos por Litografía A. Romero. En la mayoría de los casos, salvo una de Zubiría Tolosa, no se hace referencia al autor del diseño de las cubiertas.

Aspectos materiales. La variedad de formatos contemplada abarca los 160 x 220, 165 x 230, 170 x 235 y 150 x 220 mm. La encuadernación puede ser en tapa dura con lomo redondo o recto, o bien en rústica con y sin solapas. Para la edición de lujo las tapas están forradas en diferentes materiales y texturas, con timbrado en pan oro; sobrecubiertas en papel estucado mate de 150 grs/m² con impresión a 2/0 y 5/0 colores con laminado brillante. En los ejemplares editados en rústica la cubierta es de cartulina de 300 grs/m² con impresión a 4/0 colores y laminado brillante o mate. El papel utilizado para la tripa es muy similar en todos y se trata de un estucado mate de color blanco de 100 grs/m² y 85 grs/m², e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Creemos innecesario describir cada una de las cubiertas analizadas. Baste decir que, una vez más, cada una de ellas presenta un diseño diferente al resto y que no existe, a excepción del logotipo de Caja Canarias en la parte posterior de la cubierta, similitud alguna, ni compositiva, ni cromática, ni tipográfica, ni jerárquica (fig. 70).

Diseño de las páginas interiores. Lo que acabamos de exponer para las cubiertas es extrapolable al diseño de las páginas interiores. Dada las diferencias de formatos, lógicamente, varían las dimensiones de las manchas y de los márgenes; tampoco hemos encontrado semejanza en cuanto a las tipografías y cuerpos utilizados, las jerarquías y estilos aplicados, la posición de la foliación, la presencia de cabeceras, etc... (fig. 70).

5.9. ARTE

Esta colección la integran cinco series, *Biografía*, *Arquitectura*, *Varios*, *Fotografía* y *Catálogos*. Los ejemplares

consultados corresponden a las tres primeras y sus diseños han sido realizados en unos casos por diseñadores como Zubiría Tolosa, en otras ocasiones por la misma empresa de artes gráficas encargada de la impresión, caso de Romero o Artigraf; o incluso, por el propio autor o autores del libro, casos de Leandra Estévez o Carlos E. Pinto y Edmundo García. La propia temática de la colección, la ausencia de un diseño de colección al que ajustarse y la implicación directa de los autores en el cuidado y diseño de las ediciones conlleva que el aspecto de los ejemplares sea anárquico, incluso entre los pertenecientes a una misma serie. Esta anarquía afecta a todos los aspectos vinculados con la formalización de los libros, desde los formatos, las encuadernaciones, los materiales y acabados, hasta el diseño de las cubiertas, páginas interiores y de todos los componentes que forman parte de su arquitectura.

Aspectos materiales. Los formatos que ofrecen los volúmenes consultados van desde los 155 x 205 mm., como el de menor tamaño, para ciertos títulos de la serie *Biografía*, tales como "*El pintor tinerfeño Juan Davó, su vida y su obra*"; hasta los 430 x 310 mm. de "*Arquitectura Tradicional Dibujada*" perteneciente a la serie *Arquitectura*; pasando por los 225 x 280 mm. del volumen dedicado a Cristino de Vera, dentro de la serie *Biografía* o los 235 x 300 mm. del "*Polímago o la luz*" de Carlos Pinto en la serie *Arquitectura*. La encuadernación, casi siempre en tapa dura, puede ser con las tapas forradas en carpelina de diferentes colores o bien enteladas, con timbrado en pan oro —dorado o plata— y golpe seco. También, dentro de la serie *Varios* hemos encontrado ejemplares con edición en rústica como "*La estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de autores*" —220 x 280 mm.— de Leandra Estévez. En este caso se recurre a una cubierta en cartulina Tintoretto de 300 grs/m² con gofrado e impresión a 4/0 colores. Algunas ediciones de lujo incluyen sobrecubierta, por lo general realizadas en papel couché o estucado mate de 170-150 grs/m²;

impresión a 1/0 o 4/0 colores y laminado brillante. En cuanto a los papeles utilizados, éstos son de diferentes tipos y gramajes según las necesidades o características más o menos especiales de este tipo de colecciones. En general, dado que suelen incluir gran cantidad de reproducciones a todo color, se recurre a un papel estucado mate blanco de entre 150 grs/m² y 170 grs/m²; aunque también es posible hallar ediciones que emplean papel couché blanco brillante de 130 grs/m² o papel verjurado de color de 110 grs/m². Por lo general, las impresiones son a 4/4 colores, no siendo infrecuentes tampoco las impresas 1/1 colores con la adición de cuadernillos con láminas a todo color.

Diseño de la cubierta. Con respecto al diseño de las cubiertas de los títulos analizados pertenecientes a esta colección, lo mismo que lo ya comentado para la anterior. Cada una de ellas presenta un diseño completamente diferente al resto —a excepción de algunos títulos que dentro de una misma serie han sido diseñados y maquetados por la misma empresa de artes gráficas— y no existe, salvo el logotipo de Caja Canarias situado en la parte posterior de las cubiertas, similitud alguna, ni compositiva, ni cromática, ni tipográfica, ni jerárquica (fig. 71 y 72).

Diseño de las páginas interiores. Dado el carácter especial de estos ejemplares, la naturaleza artística de su contenido y la participación directa en su diseño de los propios autores con casi total libertad, las diferencias en este aspecto están más que justificadas. Varían junto a los formatos las dimensiones de las manchas y los márgenes; la estructura reticular de las maquetas, las tipografías y cuerpos utilizados, las jerarquías y estilos aplicados, la posición de la foliación, la presencia de cabeceras, etc... (fig. 71 y 72).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

Podemos afirmar, tras el análisis de sus colecciones, que las publicaciones realizadas por el Servicio de Publicaciones de CajaCanarias carecen de un mínimo de coherencia en cuanto a diseño corporativo editorial.

El diseño ecléctico de sus colecciones y series no disponen, salvo por la presencia recurrente del logotipo de la entidad, de vínculos gráficos o materiales de relevancia.

Dentro de una misma colección los volúmenes pueden presentar diferencias de diseño notables; tanto a nivel formal —concepción de las cubiertas, formatos, tipografías, etc...— como en lo relativo a los materiales —tipos de encuadernación, acabados, papeles, etc...—. Esta situación nos ha llevado a comentar en su momento que estamos ante un ejemplo de "anti diseño corporativo editorial".

Al margen de todo lo comentado, también debemos indicar que individualmente y uno a uno la mayoría de los volúmenes poseen un diseño bastante correcto. Es más, la calidad material de muchas de sus colecciones es muy buena y algunos títulos de la colección *Arte* podrían calificarse hasta de excelentes; no en vano, es uno de los pocos editores canarios en ofrecer colecciones editadas en lujo.

Nos resulta del todo incomprensible entender que tratándose de una entidad fuertemente implantada en las islas, con una imagen bien consolidada, de contar con una importante partida presupuestaria destinada al capítulo de ediciones, de poder contratar a buenos profesionales del diseño e imprimir en los mejores talleres de artes gráficas, los distintos responsables que han dirigido el Servicio de Publicaciones no hayan sabido entender la importancia de contar con una imagen unificadora de sus

publicaciones a través de un programa de identidad corporativa editorial, de tal manera que sus libros se conviertan en productos que potencien y refuercen su propia imagen institucional.

Por todo lo dicho, y dado el importante volumen de su producción editorial, esta entidad debería contar con un responsable de ediciones que cuide de todo el proceso y coordine la imagen de las colecciones y series.



Fig. 62. Aspecto que ofrecen la cubierta y las páginas interiores de un ejemplar perteneciente a la colección **Cuentos Infantiles**.



Fig. 63. Cubiertas y páginas interiores de distintos volúmenes de la colección **Ensayo**. Obsérvese las diferencias de formato y diseño de las cubiertas.



Fig. 64. Diseño de cubierta y páginas interiores de un título de la colección **Periodismo**.
Diseño de la cubierta e ilustración de Jaime Hernández Vera.



Fig. 65. Cubierta y páginas pertenecientes a un volumen dentro de la colección **Cuento**.



Fig. 66. Cubierta y páginas pertenecientes a un volumen de la colección **Novela**.



Fig. 67. Cubierta y páginas interiores de un ejemplar perteneciente a la colección **Poesía**.



Fig. 68. Cubierta y páginas interiores de un título de la colección **Poesía**. Sobresalen del resto por su calidad las ilustraciones de Ana Lilia Martín.



Fig. 69. Diferentes diseños de cubiertas y de formatos que ofrecen algunos títulos pertenecientes a la colección **Teatro y Narrativa**.

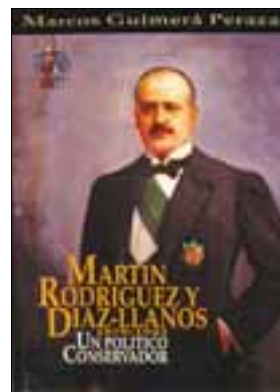
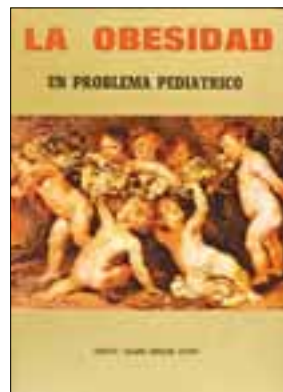


Fig. 70. Diseños de cubiertas pertenecientes a títulos de distintas series dentro de la colección **Investigación**.

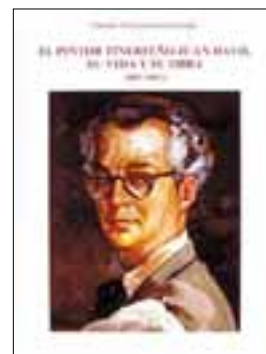
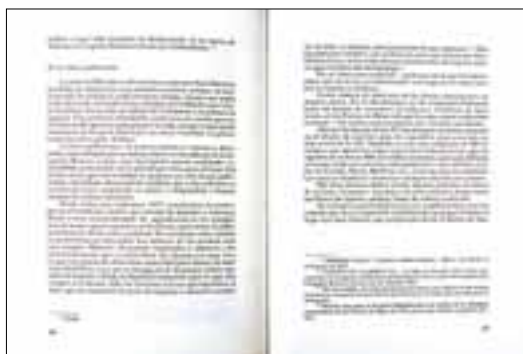


Fig. 71. Sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la serie Biografía dentro de la colección **Arte**.

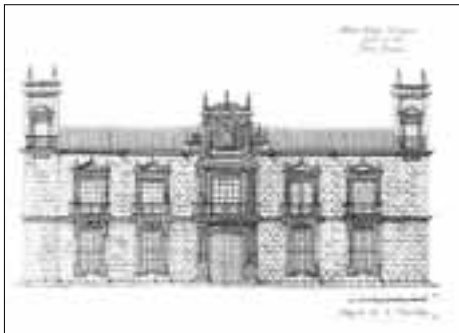


Fig. 72. Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a volúmenes de las series Catálogos y Arquitectura dentro de la colección **Arte**.

6. CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA ⁶

Por el número de novedades editoriales que presenta cada año, tanto individualmente como fruto de su amplia política de coediciones, como por el volumen de sus tiradas y los más de veinticuatro años que lleva en el sector editorial privado canario, el Centro de la Cultura Popular Canaria es, sin lugar a dudas, un referente obligado para entender el panorama de la edición en las islas durante los años 80 y 90. El C.C.P.C. es una de las pocas editoriales canarias que ha contado, prácticamente desde sus inicios con un departamento propio de diseño y una amplia nómina de colaboradores externos, si bien, todo hay que decirlo, la mayor parte de su producción editorial aparecida durante las últimas décadas, tanto en títulos sueltos como en colecciones, no destaca precisamente por el atractivo de sus diseños o por su calidad material y cuidada edición. La peculiar política de esta editorial ha estado más encaminada a ofrecer una gran variedad de títulos a un público mayoritario y a obtener la mayor difusión posible de los mismos —generalmente en base a unos precios y temáticas populares—, que a ofrecer menos títulos por año pero con una edición de mayor calidad. Afortunadamente, en los últimos años, con la aparición de nuevas colecciones, como por ejemplo las relacionadas con la identidad canaria y los diccionarios temáticos editados en tapa dura, parece que los responsables de esta editorial han tomado conciencia de la importancia de cuidar los aspectos relacionados tanto con el diseño como con la calidad material en sus ediciones.

⁶ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 103-122.

6.1. LA QUINTA COLUMNA

Esta colección de bolsillo está coeditada junto a Ediciones Idea; quienes, a través de su empresa filial Ideas Diseño Producción, son, a su vez, los responsables del diseño.

Aspectos materiales. Los ejemplares analizados presentan ligeras variaciones de un milímetro en el formato, entre 123 x 208 mm. y 124 x 209 mm.; probablemente estas diferencias se deben a desajustes durante la fase de guillotinado. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m²; impresión variable según los casos a 2/0, 3/0 o 4/0 colores; laminado brillo. Para la tripa, papel tipo offset blanco mate de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas presentan un diseño y disposición constante para los principales elementos gráficos. La única variable destacable la encontramos en las imágenes utilizadas como fondos. El primer elemento constante es una mancheta de color, predominantemente de color negro, aunque también las hay en otros colores —naranja, azul, rojo...—. Ignoramos si esta asignación cromática obedece a un motivo concreto o bien es arbitraria, pues ninguno de los volúmenes analizados indica, más allá de la colección, su pertenencia a otra categoría, como pudiera ser una serie dentro de la misma. Esta mancheta rectangular se sitúa centrada en la parte superior de la cubierta y está dividida en tres fragmentos; el superior, que incluye el nombre de la colección en caracteres calados en caja baja, similares a los del tipo Times New Roman; el central, que contiene el título del libro calado, con igual tipo pero en un cuerpo mucho mayor y en caja alta; y la porción inferior donde se inscribe, en caja baja y calado, el nombre del autor. Muy próximos al borde inferior se encuentran recuadrados los logotipos de las respectivas editoriales, a la izquierda el de Ediciones Idea y hacia la derecha el

del C.C.P.C. El diseño y los elementos que aparecen en la parte posterior de la cubierta son siempre los mismos. Sobre el fondo de color negro se incluye una columna calada muy cerca del borde de corte —hacia la izquierda— y dentro de ella el título, nombre del autor y una pequeña reseña sobre texto, con alineación justificada y en tipo de palo. Sobre esta columna una fotografía en B/N con el mismo ancho reproduciendo la fachada del Parlamento de Canarias. Abajo, alineado al lomo, se repiten calados los logotipos de las editoriales y el código de barras (fig. 73).

Diseño de las páginas interiores. El modelo de diagramación es muy simple y se basa en una sola columna justificada, sin cabeceras y con la foliación centrada al pie, muy cerca del borde inferior. Aunque la relación entre los márgenes y la mancha es adecuada, lo cierto es que dado lo estilizado del formato —124 x 209 mm.— y el cuerpo e interlineado elegidos para el texto principal —cpo. 10/11— el aspecto de las páginas resulta algo apretado. Tanto para el texto como para la foliación y los pies de fotos se utiliza una única familia tipográfica de palo, similar a la Helvética, en diversos estilos. Los criterios de estilos, cuerpos y alineación aplicados según la jerarquía tipográfica: títulos de los capítulos, apartados, pies de fotos, etc... permanecen estables en todos los ejemplares estudiados (fig. 73).

6.2. ESTRELLAS DE LA FÍSICA

Diseño de colección del departamento de diseño del C.C.P.C.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel offset estucado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior que presentan las cubiertas de los volúmenes analizados es, en líneas generales, común para todos ellos. Decimos en general porque se producen algunas pequeñas variantes entre unos títulos y otros; estos cambios afectan al tipo de letra utilizado para los títulos, a la justificación aplicada al subtítulo o contenido, así como al color del fondo. Éste consiste en una trama compuesta por celdillas caladas sobre el que se disponen, centradas y en orden descendente, el nombre del autor en caja alta, tipo de palo y en color amarillo; el título, también en mayúsculas pero en tipos diferentes para cada volumen; de la mitad hacia abajo, aproximadamente, una ilustración recuadrada —retrato de uno de los autores estudiados— a sangre por el borde de corte y dentro de ella, calados en tipo Poster Bodoni Black, los nombres de los autores estudiados, en ocasiones en bandera a la derecha y en otras a la izquierda. Alineado por la de base con el borde lateral izquierdo del recuadro que contiene la ilustración, va el nombre de la colección, en unos caracteres tipo script en color amarillo. La legibilidad de éste resulta escasa dada la "interferencia" del fondo. Por último, al pie, el nombre de la editorial calado en tipo de palo, en este caso, también figura el nombre del Cabildo de Tenerife como coeditor. El diseño aplicado a la cara posterior de las cubiertas también presenta notables variaciones entre sí. Aunque los elementos que aparecen son los mismos: un fondo de color uniforme —el mismo color que el asignado al fondo de la cara anterior— sobre éste se superponen dos cajas de texto alineadas en una sola columna justificada, la primera hace referencia a la colección y la segunda a su autor; no sucede lo mismo con el tratamiento que reciben, pues se utilizan diferentes tipografías y estilos, en ocasiones los textos aparecen en color y en otras calados, o bien se incluye una fotografía del autor en un título y en otro no (fig. 74).

Diseño de las páginas interiores. A diferencia de lo que ocurre en las cubiertas, las páginas interiores si mantienen en común una misma tipografía —Times— y cuerpo. El diseño se estructura en torno a una sola columna justificada, sin encabezados y con la foliación situada al pie alineada con el borde exterior de la mancha. Los márgenes resultan correctos para el formato, siendo iguales los de cabeza, corte y lomo, y algo mayor el del pie. En cuanto a las discrepancias, hemos observado que la mancha no es igual para todos los ejemplares y que oscila entre los 115 x 175 mm. y los 107 x 177 mm. También encontramos disparidad de criterios a la hora de ubicar ciertas imágenes —nos referimos aquí a imágenes "cortas", esto es, que sólo ocupan una parte de la página—, pudiendo aparecer éstas colgadas arriba —alineadas al borde superior de la mancha— en algunos títulos y en otros inmediatamente después de un párrafo corto ajustadas al pie (fig. 74).

6.3. LA BIBLIOTECA CANARIA

Se trata de una de las colecciones más populares de entre las que cuenta esta editorial y la integran más de trece series tales como *Historia*, *La prehistoria de Canarias*, *Folclore*, *Gastronomía*, *Arte*, entre otras. Nosotros analizaremos como caso ejemplar la serie *Historia Popular de Canarias*.

El diseño de la colección es del propio departamento de diseño del C.C.P.C.

Aspectos materiales. Se mantiene el mismo formato que el de la colección anterior 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m²; impresión a 4/0 colores y

laminado brillo. Para la tripa papel offset estucado de 90 grs/m². e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. En el diseño exterior de las cubiertas de esta colección no hemos encontrado, más allá del logotipo editorial y los aspectos materiales, otros elementos gráficos que las relacione con otras colecciones. La cara anterior está dominada por la presencia de una ilustración a color centrada con formato cuadrangular, ocupando casi las dos terceras partes inferiores de la superficie total, sobre un fondo de color uniforme. Este color varía de unos títulos a otros aún perteneciendo éstos a la misma serie. El fondo está cruzado por varias líneas horizontales y verticales, unas caladas y otras a color, que dividen la parte superior —por encima de la ilustración— en dos parcelas; la porción superior incluye el nombre de la serie en un tipo característico de estilo script, en caja alta y en color amarillo; la inferior contiene el título del libro en mayúsculas caladas, en un tipo similar al Windsor condensado. Centrado con el lado izquierdo de la ilustración y alineado por su base se sitúa el nombre de la colección en mayúsculas minúsculas con el mismo tipo script que el utilizado para el nombre de la serie, también en color amarillo. La parte inferior de la cubierta está reservada para contener el nombre de la editorial, o editoriales en caso de coedición, en caracteres de palo y el logotipo. La parte posterior de la cubierta mantiene el color uniforme para el fondo, al que también atraviesan diversas líneas horizontales y verticales. Entre dos de estas líneas verticales, muy próximo al borde superior, se incluye un texto justificado dividido en dos párrafos —calados la mayoría de las veces o bien en un matiz del color del fondo otras— donde se hace referencia a la serie utilizando un tipo con serif, probablemente Times. Debajo, con alineación central, una columna donde se relacionan los títulos, con sus respectivos autores, que forman

parte de la colección, igualmente en caracteres calados, pero en palo seco (fig. 75).

Diseño de las páginas interiores. La diagramación, muy simple, es básicamente igual a la utilizada para la colección anterior: una sola columna justificada, sin encabezados y con la foliación situada al pie alineada con el borde exterior de la mancha, los márgenes resultan correctos, siendo iguales para la cabeza, corte y lomo, y algo mayor para el pie. Sin embargo, se diferencia de aquélla en el tipo de letra utilizada, que pasa a ser de palo en diferentes estilos. Aunque las dimensiones de las manchas, márgenes y cuerpos tipográficos son iguales para todos los ejemplares estudiados, el interlineado varía ostensiblemente entre ellos lo que hace que percibamos las páginas de unos más ligeras que las de otros (fig. 75).

6.4. TEMAS CANARIOS

Probablemente se trate de la colección más emblemática de cuantas conforman el fondo bibliográfico del C.C.P.C. y con la que ha alcanzado mayor popularidad.

El diseño de la colección es de la propia editorial a través de su departamento de diseño.

Aspectos materiales. Algunos de los ejemplares analizados presentan ligeras variaciones en su formato, entre 150 x 210 mm. y 153 x 215 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 250 grs/m² con solapas de 57 mm.; impresión a 4/0 colores. Para la tripa, papel de textura porosa y de escasa calidad de unos 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de los volúmenes analizados presentan algunas variaciones que nos permiten distinguir tres etapas diferentes en sus diseños.

En la primera etapa, el común denominador es una estrecha franja inferior donde se incluye información relativa a la editorial, como su logotipo, el nombre de la colección y el nº que hace el ejemplar dentro de ésta, todos en tipo de palo. Aunque en el primer número esta información aparece impresa en azul, a partir del segundo número lo hace en negro. El resto de la cubierta anterior, completamente diferente en cada libro, la cubre una imagen fotográfica alusiva al tema sobre la que se sitúan en diferentes posiciones y con distintos tipos de letras y colores, el título y el nombre del autor. En la parte posterior de la cubierta, impresa en blanco y negro, se disponen centrados, arriba, una imagen fotográfica relacionada con el tema del libro o bien un retrato del autor; y debajo, un texto justificado en caracteres de palo relativo al contenido de la obra (fig. 76).

El diseño de las cubiertas en la segunda etapa sufre dos modificaciones significativas. El primero supone que la ilustración o fotografía principal reduce su tamaño y suele presentarse recuadrada hacia el centro. El segundo cambio conlleva la modificación del logotipo de la editorial, a partir del nº 4, presente en un recuadro situado en la porción inferior, hacia la izquierda, dentro del cual también se incluye el nombre de la colección (fig. 76).

A la tercera y más reciente etapa pertenecen algunas reediciones de los primeros títulos —por ejemplo, la 10ª edición de *Prácticas y creencias de una santiguadora canaria*, de Domingo García Barbuzano—. Aunque mantienen el mismo o similar motivo fotográfico, en esta ocasión a sangre, y la misma gama cromática para el fondo, la ubicación, los tipos, estilos y colores aplicados

para el título y nombre del autor varían notablemente. Desaparecen de la cubierta anterior el nombre de la colección, el número del título dentro de ella y hasta el logotipo de la editorial (fig. 76).

Diseño de las páginas interiores. El único aspecto que podríamos considerar como elemento unificador en las páginas interiores de los ejemplares analizados es la diagramación en base a una sola columna justificada. Para el resto de los aspectos relacionados con el diseño cada título ofrece sus propias soluciones. Las familias tipográficas varían de unos a otros, lo mismo que los cuerpos, interlíneas y criterios jerárquicos; las dimensiones de las manchas difieren, la presencia de cabeceras es irregular y la disposición de foliación también varía. Este caso es un claro ejemplo de la ausencia total de criterios de diseño de colección (fig. 77).

6.5. NARRATIVA

Esta colección la componen las series Novela, Narrativa y Cuentos. El diseño de la colección es del propio C.C.P.C. aunque las ilustraciones que aparecen tanto en las cubiertas como en las páginas interiores son colaboraciones de diversos autores. Desgraciadamente, en la mayoría de los casos, el talento artístico de estos "ilustradores", generalmente amigos de los autores o el propio autor, aficionados al dibujo y a la pintura, o estudiantes de Bellas Artes, no está a la altura que las circunstancias exigen, dando como resultado unas ilustraciones que, siendo benévolos, podríamos calificar de mediocres y desafortunadas.

Aspectos materiales. Los ejemplares analizados se presentan en dos formatos, dependiendo de la serie a la que pertenezcan. Así,

para la serie Novela el formato es 155 x 215 mm.; mientras que para la serie Narrativa el formato es algo menor 147 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina lisa o con textura tipo carpelina de aproximadamente 300 grs/m² con solapas en los primeros números de la serie Novela; impresión a 3/0 y 4/0 colores; laminado variable, en unas ocasiones mate y en otras brillante. Para la tripa se utilizan dos tipos de papeles, para unos títulos tipo offset de 85 grs/m² y para otros un couché mate de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de las primeras cubiertas pertenecientes a la serie Novela guardan una gran similitud con las de la primera época de la colección Temas Canarios. Esta relación de semejanza se establece por la presencia de la misma franja inferior donde se incluye información relativa a la editorial, su logotipo, el nombre de la colección y el nº que hace el ejemplar dentro de ésta, todos en tipo de palo, aunque algo más gruesos. A diferencia de aquéllas, la imagen fotográfica que llenaba el resto de la cubierta es sustituida por una ilustración de menor tamaño que "respira" sobre un fondo en blanco. La disposición en las cubiertas de los títulos y los nombres de los autores varía de unos títulos a otros, lo mismo que los tipos de letras, estilos y colores aplicados. En la parte posterior de la cubierta se incluyen los mismos elementos genéricos presentes en la mayoría de los casos, un retrato del autor, a veces en vez de fotográfico puede ser dibujado, situado hacia el borde superior y debajo una reseña sobre la obra (fig. 78).

Las cubiertas de las series Narrativa y Cuentos presentan diseños muy dispares —empleo de distintas tipografías, estilos, colores, posición variable del título, del nombre del autor, de las ilustraciones, etc...—. Mientras algunos números de la serie Narrativa disponen de elementos de unidad con la serie Novela y la

colección Temas Canarios, como sería la presencia en la parte inferior de la cubierta de la información relativa a la editorial, el logotipo, el nombre de la colección y el nº que hace el ejemplar dentro de ésta con el mismo tipo de palo, éstos desaparecen en el caso de algunos títulos de la serie Cuentos (fig. 78).

Diseño de las páginas interiores. Al igual que ya comentamos en para la colección anterior —Temas Canarios— el único aspecto que guardan en común las páginas interiores de los ejemplares analizados es la diagramación de la mancha en una sola columna justificada y la utilización para el texto de una tipografía con serif, similar al tipo Goudy Old Style. Las series Narrativa y Cuentos tienden a utilizar la misma mancha y márgenes, aunque con ligeras oscilaciones. El resto de los elementos que componen las páginas varían con cada título. Estos cambios tienen que ver con los estilos, cuerpos y criterios jerárquicos tipográficos, las cabeceras y la disposición de la foliación (fig. 79).

6.6. POESÍA

Tanto los diseños de las cubiertas como la maquetación de los volúmenes estudiados han sido realizados por el propio C.C.P.C.; si bien, algunas de las ilustraciones que figuran en las cubiertas se deben a diversos autores. A pesar de que estos ejemplares se agrupan bajo el término de "colección" no presentan ni un solo aspecto en común que les confiera tal condición, salvo, si acaso, la escasa calidad de sus diseños.

Aspectos materiales. Los ejemplares analizados presentan ligeras variaciones. Así, mientras que en los primeros títulos el formato es 150 x 205 mm., los editados posteriormente aumentan su altura hasta los 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica;

cubiertas en cartulina de 300 grs/m², con solapas en algunos casos; impresión variable a 2/0, 3/0 y 4/0 colores; laminado brillante en ocasiones. Para la tripa se utiliza un papel tipo offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas analizadas ofrecen diseños completamente diferentes unas de otras y salvo por la incorporación del nombre de la editorial, en tipos y cuerpos diferentes, junto a la presencia ocasional del logotipo y del nombre de la colección resultaría absolutamente imposible atisbar cualquier tipo de relación entre ellos. Las diferencias en cuanto a la disposición en las cubiertas de los títulos, los nombres de los autores, los tipos de letra utilizados, los colores aplicados, el tipo de ilustración y su tamaño, etc... suponen un caos diseñístico total, hasta el punto que podemos considerar esta "colección" como la antítesis de los planteamientos que sobre diseño corporativo editorial defendemos en este trabajo. A modo de ejemplo de este sinsentido podemos citar el caso del diseño de la cubierta del nº 1 de esta colección, *Endechas del ahogado verde y otros agujeros del son* de Fernando Garcíarramos, en 1988 y cuya segunda edición, apenas unos meses después de la primera —dentro del mismo año— aparece con una cubierta diferente (fig. 80).

Diseño de las páginas interiores. El aspecto que ofrecen las páginas interiores son la prolongación del "sin diseño" de las cubiertas. Los elementos que aparecen en las páginas varían con cada título: tipografías, estilos, cuerpos, la disposición de la foliación, etc... Como nota anecdótica, los textos del primer volumen con el que se inició la colección, precisamente al que nos acabamos de referir en el apartado anterior, recordemos en 1988, está compuesto con máquina mecanográfica (fig. 80).

6.7. BIOGRAFÍAS

Aunque de esta colección sólo hemos podido consultar un ejemplar, hemos decidido la inclusión de su análisis a fin de establecer, si los hubiera, que elementos de su diseño le relacionan con el resto de las colecciones del Centro de la Cultura Popular Canaria. El diseño corre a cargo de la propia editorial.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores; laminado brillante. Para la tripa se utiliza un papel tipo offset de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. La cubierta ofrece, como ya viene siendo habitual, un diseño que compositivamente poco o nada tiene que ver con el que presentan el resto de las colecciones. Sobre un fondo de color negro, arriba se sitúa calado el título, en una tipografía de rotulación en caja alta; inmediatamente debajo, lo hace el subtítulo, en caracteres de palo mucho menores, en mayúscula minúscula y en color rojo; le sigue una ilustración compuesta a modo de mosaico por once fragmentos cuadrangulares. Esta ilustración, que ocupa una buena parte de la cubierta anterior, se sitúa a sangre por el borde derecho; debajo y centrado con respecto a ésta aparece el nombre del autor con el mismo tipo y color que el utilizado para el subtítulo pero en caja alta. Finalmente, muy pegado al borde inferior y centrado respecto al ancho del formato, el logotipo del C.C.P.C. calado en tipo de palo. En la cubierta posterior continúa el fondo negro y hacia el ángulo inferior izquierdo aparece una columna de texto justificado calado en tipos de palo. No figura ninguna información, símbolo o código que identifique la colección, ni el número que le corresponde a esta obra dentro de ella (fig. 81).

Diseño de las páginas interiores. Con relación a las páginas interiores de las otras colecciones analizadas y dada la disparidad

de criterios que se vienen aplicando no hemos encontrado más conexión con aquéllas que la utilización de una mancha a una columna justificada.

6.8. COPLAS

Como en el caso de la colección anterior sólo hemos podido acceder a un volumen, que si bien carece del menor interés desde el punto de vista del diseño editorial, si que constituye un notable ejemplo de los ínfimos umbrales de calidad formal que alcanzan algunas "obras" publicadas por esta editorial.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación grapada; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 3/0 colores; laminado mate. Para la tripa papel tipo offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Hablar de diseño para referirnos al modo en que se ha resuelto gráficamente esta cubierta sería devaluar, aún más si cabe, esta disciplina. La cara anterior la ocupa una ilustración pluma de cuestionable calidad artística y gusto, sobre un fondo de color amarillo con el borde superior irregular, que deja en la parte alta de la cubierta un espacio en blanco donde se sitúa el título, en unos caracteres de fantasía de color pardo. Al pie de la cubierta se dispone centrado el logotipo de la editorial, una vez más, el único elemento gráfico, a parte del formato, que identifica este volumen como "producto editorial" del C.C.P.C. La cubierta posterior está resuelta a un solo color, concretamente el mismo color pardo que se utiliza para las letras del título. Sobre el fondo de color plano se dispone, próxima al borde superior y a sangre por la izquierda, una fotografía del grupo musical; más abajo, centrada con respecto al ancho del formato, una caja de

texto justificado en un tipo similar al Times, en cursiva y calado (fig. 82).

Diseño de las páginas interiores. Al tratarse de las letras de coplas o canciones populares, los textos se disponen en verso, es decir, del mismo modo en que lo hacen los poemas, esto es, a una columna y en bandera a la derecha.

6.9. CERTÁMENES

Como su nombre indica, esta colección reúne las obras premiadas en las categorías de Poesía Canaria y Novela, a través de unos concursos literarios auspiciados por el Centro de la Cultura. Aunque tampoco en este caso podemos hablar de diseño de colección, si podemos distinguir en virtud de ciertos aspectos formales a la hora de resolver las cubiertas, tres niveles diferenciados.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 2/0, 3/0 y 4/0 colores; laminado brillante en los últimos títulos. Para la tripa papel tipo offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Como ya mencionamos más arriba, las cubiertas analizadas pueden clasificarse en tres grupos, que en cualquier caso no guardan relación entre sí, salvo por la presencia del logotipo editorial que aparece siempre centrado muy cerca del borde inferior.

El primer nivel nos ofrece una cubierta muy limitada de recursos, donde el juego tipográfico —en nuestra opinión desacertado en cuanto a la elección de tipos, colores y composición— adquiere el protagonismo, pasando a un segundo

plano la ilustración lineal que le acompaña. En la cubierta posterior sobre un fondo plano de color rojo dispuestas en dos columnas y tres filas, aparecen los retratos fotográficos en B/N de los autores fileteados en blanco con sus nombres debajo. La solución de la que hace gala esta cubierta parece más propia de un "diseñador amateur" que de alguien con un mínimo de conocimientos y oficio (fig. 83).

El segundo nivel presenta una cubierta que nos atrevemos a calificar de mínimamente correcta. Este planteamiento "más profesional" recurre a una imagen fotográfica para llenar el fondo, sobre la que se le superpone, hacia el borde superior y centrados, el nombre del autor, en caja alta y en un tipo clásico y debajo, en caja baja justificado con el anterior, en un cuerpo mayor e igual tipo, el título de la obra. En este caso no aparece el nombre de la colección ni el número del volumen dentro de ésta. La cubierta trasera, de color naranja plano, incluye un retrato fotográfico en B/N del autor situado hacia el ángulo superior izquierdo y bajo éste, una columna de texto justificado en caracteres de palo, en cursiva y color azul marino (fig. 83).

Las cubiertas pertenecientes a la tercera categoría, las más recientes, siguen siendo dispares en lo concerniente a sus diseños; pueden resolverse mediante ilustraciones o fotografías a sangre, no existe una distribución común de los elementos tipográficos, ni tampoco criterios fijos en cuanto a estilos, colores, etc... Pero a diferencia de las cubiertas anteriores, incorpora un motivo que actúa de distintivo de la colección. Se trata de una pintadera triangular que se ubica en el ángulo superior izquierdo dentro de la cual se incluyen, en mayúsculas y tipo de palo, los términos "PREMIO" y la modalidad literaria "NOVELA CANARIA" o "POESÍA CANARIA". Perteneciente, precisamente, a esta última modalidad, hemos encontrado el caso de un premio ex aequo para dos

autores, cuyas obras se recogen juntas en un mismo volumen dispuestas en dos mitades giradas 180° entre sí —esto es que la mitad del ejemplar tiene sus páginas y cubierta cabeza abajo—; de tal manera que el libro en cuestión posee dos cubiertas principales —con diseños diferentes para cada obra—, pudiendo leerse de la manera habitual, de delante hacia atrás o bien, girándolo, de atrás hacia adelante (fig. 83).

Diseño de las páginas interiores. No existe un diseño de páginas homogéneo, pues debemos tener en cuenta que los textos analizados pertenecen a géneros literarios diferentes; mientras que para las novelas la mancha de texto se dispone en una sola columna justificada con la foliación centrada al pie entre dos guiones; en los textos de poesía la composición es mucho más libre, predominando la alineación en bandera a la derecha. En cualquier caso no existe coincidencia en cuanto a márgenes, tipos, estilos, jerarquías, etc... (fig. 84).

6.10. IDENTIDAD CANARIA

Se trata de una de las colecciones más recientes y está diseñada por el departamento de diseño del C.C.P.C.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores; laminado brillo. Para la tripa, papel tipo offset superior estucado mate de 90 grs/m² e impresión a 4/4 colores.

Diseño de la cubierta. Exteriormente, en estas cubiertas no se aprecian elementos de unidad con las otras colecciones ya analizadas —no figura ni el logotipo de la editorial, solo su nombre junto al de otras instituciones que colaboran en la edición—. Sin

embargo, incorpora una espiral que actúa como un poderoso motivo identificador de la colección y que establece, por primera vez entre las colecciones estudiadas de esta editorial, una conexión con otras colecciones recientes sobre la temática de la identidad y cultura canaria, como por ejemplo con la *Gran Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias* o con *Los Símbolos de la Identidad Canaria*, en los que este mismo motivo también está presente de manera relevante.

La cubierta presenta un fondo degradado sobre él una franja central de color verde pastel uniforme cuya parte superior la ocupa una espiral en color verde oscuro a sangre por el borde superior; en la parte inferior se inscriben los nombres de la editorial y las instituciones que coeditan; hacia el centro se le superpone una composición fotográfica a modo de mosaico. El título, compuesto en caracteres de palo y caja alta se sitúa en primer plano, sobre la espiral y el fondo, hacia el borde superior de la cubierta, mientras que el nombre del autor, en esta ocasión en caja baja y en un tipo similar al Times, figura centrado dentro de la franja central, justo por encima de la ilustración. En la cubierta posterior se repite el fondo y la franja central, que en esta ocasión es más ancha para poder incluir un texto en columna justificada y tipo Times. En la parte superior de esta franja figura el título del libro pero con un tratamiento tipográfico que simula caracteres en relieve. En la parte inferior derecha aparece el nombre de la colección en caracteres calados de palo y caja alta, mientras que en el lado opuesto, a sangre por los bordes izquierdo e inferior, reaparece la espiral en color verde (fig. 85).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas resulta sencillo pero correcto y se basa en una sola columna justificada, sin cabeceras y con la foliación al pie alineada con los bordes exteriores de la mancha principal. La relación entre los

márgenes y la mancha es adecuada, se utiliza una única familia tipográfica, similar a la Times en diversos estilos y cuerpos según se trate del títulos de los capítulos, apartados, pies de fotos, etc... Como novedad frente a las colecciones anteriores, ésta incluye reproducciones fotográficas a color, que ocupan una página a mancha completa (fig. 85).

6.11. TALLER DE HISTORIA

De entre todas las estudiadas ésta es la colección que, con diferencia, presenta un diseño más sólido y estable a lo largo de los años. El diseño de la misma, como viene siendo habitual, es de la propia editorial, si bien, nos consta que han tenido en cuenta algunas sugerencias externas para mejorar ciertos aspectos del diseño inicial.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores; laminado brillante. Para la tripa papel tipo offset superior de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. En esencia, el diseño de las cubiertas permanece casi inalterable a lo largo de los años. No obstante, como apuntábamos más arriba, en un cierto momento se producen unas ligeras modificaciones encaminadas a mejorar ciertos aspectos relativos a la legibilidad de los textos presentes en la cubierta. Estas modificaciones consisten básicamente en la incorporación de unas manchetas de color uniforme entre la textura del fondo y los caracteres. Describiremos a continuación éstas últimas.

El primer aspecto que llama la atención de estas cubiertas y que dota a la colección de un elemento de diferenciación frente a

otras y de unidad respecto a si misma, es la peculiar textura utilizada como fondo, compuesta a dos colores que cambian en cada nuevo título —aspecto diferenciador dentro de la propia colección—. Esta textura cubre toda la superficie excepto una tira vertical situada al lomo, que reproduce a menor escala la misma textura del fondo, con lo que su aspecto resulta diferente, como una segunda textura. En la parte inferior de esta tira, girado en vertical y en sentido de lectura de abajo hacia arriba, se incluye el nombre de la colección utilizando una tipografía de rotulación calada. Volviendo al fondo principal, sobre éste se alinean centrados tres elementos. El primero de ellos es una mancheta contorneada en blanco, en el mismo color que el más oscuro de los dos utilizados para la textura del fondo, dentro de la cual se sitúan el título calado en caracteres de caja alta en tipo Times, y el nombre del autor, también en mayúsculas e igual tipo, pero en el segundo color del fondo, el más claro. El segundo se trata de una ilustración o fotografía viñeteada siempre en forma oval. El tercer elemento es otra mancheta de ángulos redondeados y en el color más claro de los dos utilizados para el fondo y dentro de ella en caracteres de palo y en mayúsculas el nombre de la editorial y de aquellas instituciones colaboradores en la edición en el color más oscuro del fondo. Detrás, se repiten el fondo y la tira vertical del anverso, a los que se les incorpora otra mancheta central vertical, en el color más oscuro y dentro de ella, una columna de texto justificado en caracteres calados y tipo Times. Hemos observado que estos textos de la sinopsis se presentan con diferentes atributos según los casos, cambian de tipografías y estilo, en vez de calados son de color, etc... (fig. 86).

Diseño de las páginas interiores. En líneas generales, el diseño de las páginas interiores es estable en los ejemplares pertenecientes a una primera época en cuanto a mancha, márgenes, tipografías empleadas, cuerpos; sin embargo, si que

presentan diferencias notables a la hora de aplicar criterios para las notas al pie y sus estilos. Los títulos analizados correspondientes a la segunda época ofrecen unos diseños aún más diferenciados, como si cada título se concibiera individualmente; cambian las dimensiones de la mancha y con ella la de los márgenes, varían las fuentes que pueden ser Bodoni o Times, los cuerpos e interlíneas, etc... El único criterio que parece mantenerse estable es el que se aplica a las notas al pie (fig. 87).

6.12. NUEVA PALABRA

Esta colección, una de las primeras que inició el Centro de la Cultura Popular Canaria, nos muestra, junto a la precariedad de recursos características de muchas ediciones de aquellos años, la ausencia total de unos planteamientos de "diseño editorial" que trascendieran más allá de resolver la cubierta y la maquetación de cada nuevo título como un objeto individual y puntual, sin tener en cuenta al resto. Los diseños están realizados por la propia editorial.

Aspectos materiales. Los ejemplares analizados tienen formatos diferentes, entre 155 x 205 mm. y 155 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 230 grs/m² para los que llevan solapas —sólo los primeros números— y de 300 grs/m² para los posteriores; impresión a 2/0 y 3/0 colores, predominando los primeros. Para la tripa papel offset de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Exteriormente, la evolución que sufre el logotipo de la editorial que aparece en las cubiertas nos ayuda a establecer dos ciclos en el diseño de esta colección. Esta división es absolutamente circunstancial y no supone, en absoluto, el que haya un diseño común para cada uno de ellos. Muy al contrario,

dentro de una misma etapa y en tres números consecutivos analizados —los números 5, 6 y 7— la unidad formal y gráfica es inexistente, más allá de la presencia del logotipo y en ocasiones el nombre de la colección. Las cubiertas de estos años se distinguen por el uso exclusivo de ilustraciones, podríamos decir que de carácter pictórico, a un solo color sobre un fondo plano. Las composiciones, distribución de los títulos y nombre de los autores, los tipos elegidos, sus estilos, etc., incluso el tipo de letra utilizado para el logotipo del C.C.P.C. varían constantemente; y lo mismo ocurre en las cubiertas posteriores. En definitiva, cada cubierta se concibe y resuelve de manera individual (fig. 88).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores son la continuación lógica de lo que ocurre fuera, en las cubiertas. Si bien, su diseño se estructura, casi siempre, en torno a una sola columna en bandera a la derecha y con la foliación centrada al pie, existe disparidad de criterios a la hora de definir las alturas a las que arrancan los poemas, los tipos, estilos, cuerpos e interlíneados a utilizar, etc... (fig. 89).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

Tras analizar las colecciones de esta editorial tampoco hemos encontrado los suficientes elementos como para poder establecer que posee y aplica un diseño corporativo editorial, en toda la amplitud del término.

El concepto de diseño editorial, en esta , como en la mayoría de los casos estudiados, se limita a homologar ciertos aspectos materiales, de acabado y el diseño de las cubiertas.

De esta manera, cada colección posee un diseño propio y diferenciador en el que sólo el logotipo de la editorial, que cambia según la época, hace de referente común.

Los ejemplos extremos de falta de diseño de colección los encontramos en la colección *Narrativa* y en sus series *Poesía*, *Cuentos*, *Coplas* o *Nueva Palabra*, y donde los diseños y formatos que presentan los ejemplares son completamente dispares, no ya dentro de la propia colección sino incluso dentro de una misma serie. A la precariedad gráfica se suma la precariedad material: impresión a uno o dos colores, papeles de escasa calidad, encuadernación a la americana, etc...

El hecho de que el Centro de la Cultura Popular Canaria sea la única de las editoriales estudiadas que cuente, prácticamente desde sus inicios, con un departamento de diseño propio no parece haber influido positivamente en la calidad gráfica de sus producciones; lo que, por otra, dice muy poco en favor de las capacidades profesionales de quienes en él trabajan, generalmente alumnos de Bellas Artes, con poca o ninguna experiencia profesional en este campo. También suelen participar de manera muy directa en el diseño de los libros los propios autores. Lo mismo podría aplicarse a los criterios de selección y calidad artística de las ilustraciones que acompañan a los textos.

El tipo de edición predominante es en rústica y pequeño formato y últimamente con solapas. Sólo dos de las colecciones cuentan con una edición en tapa dura, las colecciones *Antología* —cartoné— e *Identidad Canaria* —tapa dura y sobrecubierta—.

Afortunadamente, las últimas colecciones publicadas por el C.C.P.C. como *Taller de Historia* o más recientemente y la que nos referimos anteriormente, *Identidad Canaria*, parecen apuntar "mejores modos"; no tanto en lo diseñístico como en los

materiales y acabados aplicados. En cualquier caso, el concepto que se tiene y aplica de lo que es un diseño corporativo editorial sigue limitándose a vestir las cubiertas de las distintas colecciones individualmente.



Fig. 73. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **La Quinta Columna**, coeditada junto a Ediciones Idea.

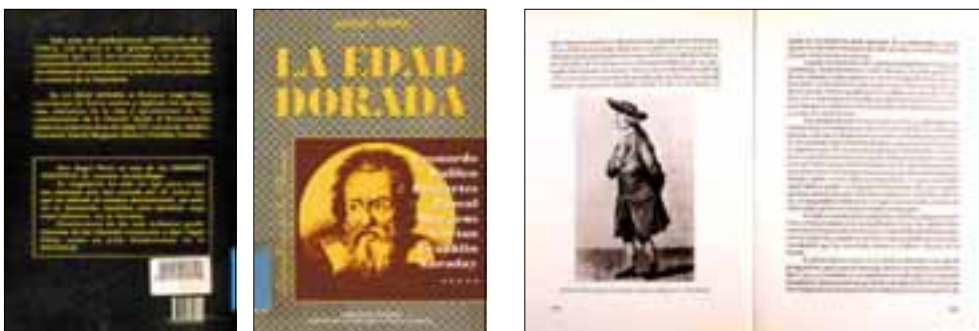


Fig. 74. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Estrellas de la Física**.



Fig. 75. Cubierta y páginas interiores de un ejemplar de la serie *Historia Popular de Canarias* perteneciente a la colección **La Biblioteca Canaria**.

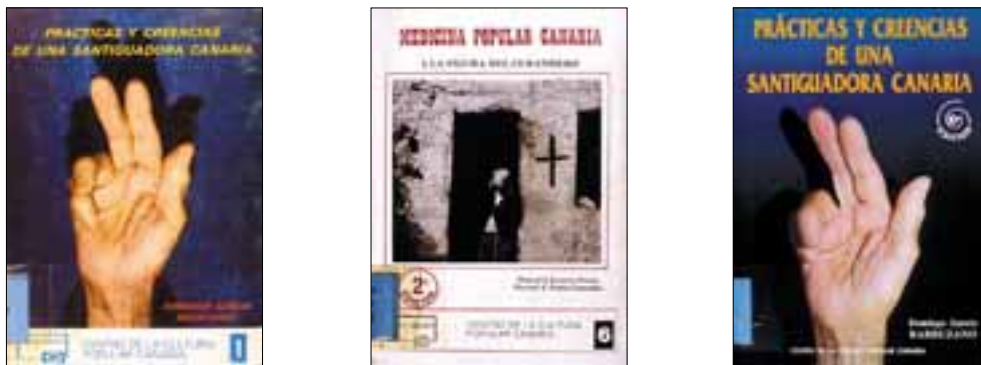


Fig. 76. Cubiertas pertenecientes distintas etapas por las que ha pasado el diseño de la colección **Temas Canarias**.



Fig. 77. Páginas interiores de dos títulos de la colección **Temas Canarias**.

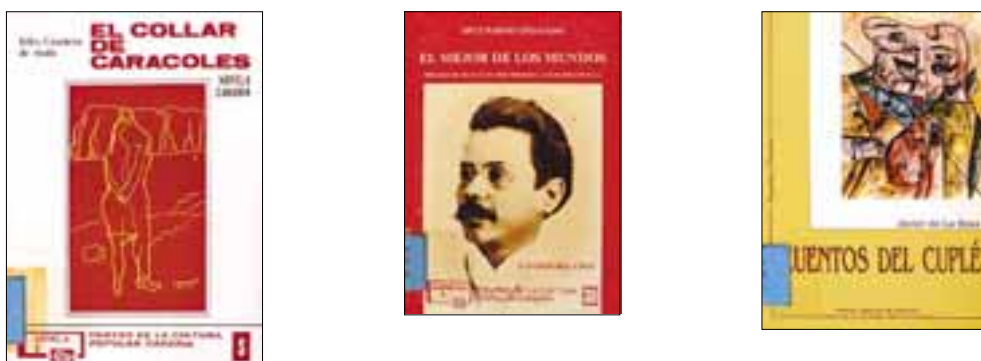


Fig. 78. De izquierda a derecha, cubiertas pertenecientes a las series *Novela*, *Narrativa* y *Cuentos*, dentro de la colección **Narrativa**.



Fig. 79. Páginas interiores de dos ejemplares pertenecientes a la colección **Narrativa**.



Fig. 80. Cubiertas anteriores de la 1ª y 2ª edición del mismo libro y dos de sus páginas interiores “mecanografiadas” dentro de la colección **Pesía**.



Fig. 81. Cubierta perteneciente a la colección **Biografía**.



Fig. 82. Cubierta correspondiente a un libreto de la colección **Coplas**.



Fig. 83. Distintos diseños de cubiertas pertenecientes a la colección **Certámenes**.

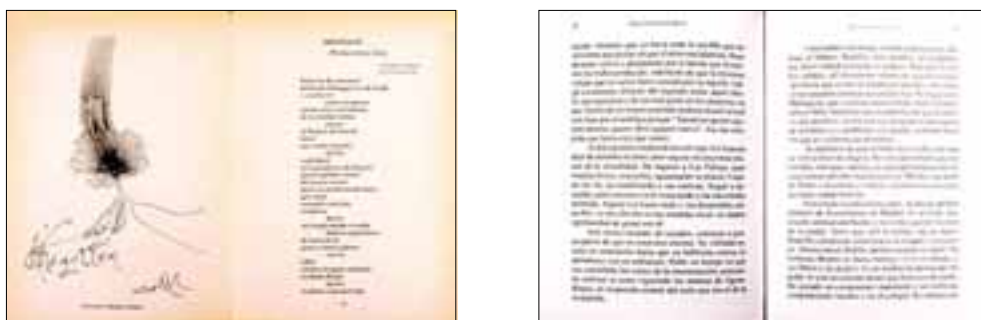


Fig. 84. Páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Certámenes**. A la izquierda, podemos apreciar una ilustración realizada por el artista canario Cándido Camacho para el libro *Los niños de la Otan y otros poemas*.



Fig. 85. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Identidad Canaria**.



Fig. 86. Cubiertas correspondientes a la colección **Taller de Historia**, durante su primera época (a la izquierda) y la actual.

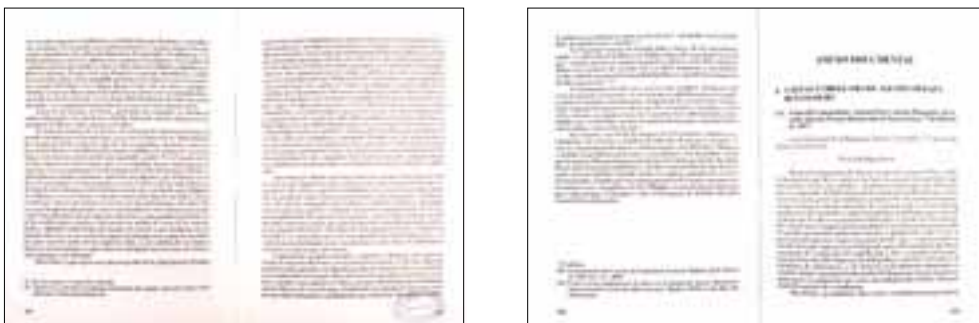


Fig. 87. Páginas interiores pertenecientes a la colección **Taller de Historia**.



Fig. 88. Diversos diseños de cubiertas de la colección de poesía **Nueva Palabra**.



Fig. 89. Páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Nueva Palabra**.

7. BENCHOMO ⁷

Dirigida por Cándido Hernández, esta modesta editorial privada ha mantenido desde su creación, hace más de veinte años, una línea editorial independiente —no son partidarios ni de las coediciones con instituciones ni de la edición institucional a la que se oponen frontalmente— y encaminada a la publicación de libros relacionados principalmente con temática canaria. Se trata de una editorial con unos recursos limitados que tradicionalmente, quizá precisamente por esa austeridad de medios, se ha preocupado más por el contenido de sus libros y que llegen al mayor número posible de lectores —generalmente en base a una política de precios populares aún a costa de bajar la calidad de la edición— que por la apariencia de los mismos. Por supuesto, no cuenta con un departamento de diseño editorial propio o con un asesor fijo en esta materia, siendo el propio director, algún amigo con cierto "criterio artístico" y el autor los que se encargan del cometido de dar forma y apariencia al libro, dejando el apartado de las ilustraciones, especialmente para la serie infantil y juvenil, a colaboradores externos, por lo general estudiantes que provienen de Bellas Artes o Artes y Oficios. Esta situación de ausencia de línea de diseño editorial, junto a unos limitados recursos económicos y precariedad técnica, se hacen claramente evidentes en la mayoría de las colecciones que vamos a analizar aquí.

⁷ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 123-139.

7.1. COLECCIÓN TAMUSNI

Esta colección, iniciada en 1985, está realizada bajo unas condiciones técnicas y materiales muy limitadas; hasta el punto que la composición de las páginas interiores de los primeros números se realizó mediante máquina de escribir —como sucede en algunos títulos de la colección Poesía del C.C.P.C.— fotografiándose directamente los folios mecanografiados para obtener los fotolitos. No figuran datos acerca del autor/es del diseño de la colección.

Aspectos materiales. Formato 135 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina gofrada de 250 grs/m²; impresión a 1/0 colores. Para la tripa papel tipo offset de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño, si queremos considerarlo como tal, que presentan las cubiertas de esta colección resulta extremadamente sencillo y tiene todo el aspecto de estar realizado por una imprenta. Éste consiste en un recuadro a doble línea que contornea todo el formato excepto una porción abierta en la parte inferior central, reservada para el logotipo de la editorial —la silueta de un drago flanqueado a izquierda por el término "Editorial" y a derecha por el nombre "Benchomo", en mayúsculas minúsculas y en un tipo de palo de aspecto similar a la Futura—. Dentro de este recuadro, centrados respecto al eje vertical, se disponen, hacia el tercio superior, el nombre del autor en caja alta y tipo de palo similar a la Futura; debajo, el título en minúsculas, justificado y en un tipo parecido a la Folio Bold Condensed; del centro hacia abajo aparece un motivo o ilustración geométrica basada en un símbolo rupestre, en color plano. En la cubierta posterior sólo figura el nombre de la colección, centrado próximo al borde inferior y en los mismos caracteres de palo utilizados para el nombre del autor pero en versal versalita (fig. 90).

Diseño de las páginas interiores. Como ya mencionamos anteriormente, las páginas parecen estar compuestas mecanográficamente y el aspecto que presentan viene determinado en gran medida por las limitaciones de los medios empleados, por lo que no podemos hablar de diseño o maquetación propiamente dicha. Las páginas presentan en cualquier caso una correcta relación entre la mancha y los márgenes. Éstos son iguales dos a dos —cabeza/pie y corte/lomo—, siendo mayores los de cabeza y pie. La foliación se sitúa centrada a la cabeza. La tipografía utilizada es la habitual de las máquinas mecanográficas, semejantes al tipo Currier o Typewriter; en cuanto a los estilos o variantes jerárquicas lógicamente están limitadas a las posibilidades que ofrece la máquina: mayúsculas, subrayado y poco más (fig. 90).

7.2. COLECCIÓN TASUFRA

Los ejemplares analizados pertenecientes a esta "colección" —los números 4, 10, 14 y 27— presentan unos diseños muy diferentes en los que resulta complicado percibir connotaciones de colección, aunque, como veremos más adelante, parecen haberlas. No figuran datos acerca del autor/es del diseño de la colección. Las ilustraciones que aparecen en las cubiertas están realizadas por diferentes autores.

Aspectos materiales. Los formatos varían notablemente; así encontramos 140 x 210 mm. (nº 4), 137 x 215 mm. (nº 10), 140 x 217 mm. (nº 14) y 157 x 217 mm. (nº 27). Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 2/0 colores y 4/0 colores en el último caso; laminado brillante en los dos últimos

números analizados. Para la tripa papel tipo offset ahuesado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Aunque los diseños exteriores de las cubiertas son, a primera vista, sustancialmente diferentes unos de otros y tienen todo el aspecto de haber sido concebidos y resueltos de manera unitaria, existen criterios que dotan de cierta unidad al conjunto. Estos elementos gráficos o criterios comunes son cuatro; tres están presentes en la cara anterior y el restante en la posterior. En la cara anterior, el primero de estos elementos es el logotipo de la editorial, cuya variación en los estilos tipográficos utilizados permite deducir la existencia de dos etapas diferentes que se hacen evidentes al comparar los volúmenes nº 4 —donde se utiliza un tipo similar a la Times Bold Italic— y el nº 10 —donde se cambia el tipo con serif por otro de palo seco, pudiendo tratarse de la Futura o la Avant Garde Gothic—. A partir del ejemplar nº 10 parecen consolidarse los restantes aspectos unificadores del diseño. El segundo elemento común que encontramos es una estrecha mancheta horizontal que cruza la cubierta a todo lo ancho, a sangre con los bordes superior y de corte, dentro de la cual se incluye, calado y con un mismo tipo de letra, concretamente la Bauhaus, el nombre del autor en mayúsculas minúsculas. El tercer aspecto unificador es la utilización del mismo tipo de letra, también la Bauhaus, para los títulos, aunque varían los estilos, disposición y los colores con que aparecen. El cuarto y último de estos elementos lo encontramos en la cubierta posterior y consiste en una mancheta de iguales características a la que aparece en la cara anterior, dentro de la cual se incluyen calado, una vez más en tipo Bauhaus, el nombre de la colección y el número correspondiente al título dentro de ésta. Al margen de estas manchetas, el resto de las cubiertas posteriores ofrecen unos diseños muy diferentes (fig. 91).

Diseño de las páginas interiores. Como ya mencionamos, los libros analizados ofrecen formatos diferentes lo que resulta determinante a la hora de establecer las dimensiones de sus respectivas manchas y márgenes que, lógicamente, no pueden ser iguales. A pesar de esta diferencias, todos utilizan la misma maquetación basada en una sola columna justificada y menos en el último de los números analizados, para el resto de los ejemplares el blanco de los márgenes están concebidos iguales dos a dos —cabeza/pie y corte/lomo—. También mantienen en común la disposición de la foliación, centrada al pie, y la fuente utilizada para el texto principal, aunque existen variaciones en cuanto al cuerpo e interlínea aplicados entre algunos de ellos y lo mismo sucede con los criterios jerárquicos. No aparecen cabeceras (fig. 91).

7.3. COLECCIÓN TARO

Sólo hemos podido acceder a un ejemplar de esta colección, concretamente al nº 9, editado en 1996. A pesar de ello incluimos su análisis a la búsqueda de aspectos relevantes de unidad con otras colecciones de la editorial y establecer las claves que definen su imagen. No figuran datos referidos al autor/es del diseño.

Aspectos materiales. Formato 145 x 215 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 2/0 colores, uno metálico (plata) y otro azul oscuro. Para la tripa papel tipo offset blanco superior de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El primer aspecto que llama la atención de esta cubierta, a parte de la simpleza más absoluta, y que dota a la colección de un elemento de diferenciación, frente a las otras que ofrece esta editorial, es el color plata de la misma. La ausencia de otros elementos que no sean exclusivamente tipográficos nos

hace pensar en un "diseño de imprenta". La cara anterior está recuadrada por una fina viñeta de ángulos romos que se abre por su parte inferior para situar allí, centrado, el logotipo editorial. En el interior de esta viñeta, hacia el tercio superior se dispone, en varias líneas con justificación central, el título en mayúsculas con un tipo similar al Palatino; hacia el tercio inferior, con iguales características tipográficas que el anterior, pero en un cuerpo menor, aparecen los nombres de los autores. La cara posterior de la cubierta sólo alberga en el ángulo superior izquierdo el nombre de la colección y nº del volumen, también en tipo Palatino y caja alta (fig. 92).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores es similar al comentado para los ejemplares pertenecientes a la colección anterior. Al igual que aquéllas, se basan en una sola columna justificada con la foliación centrada al pie y utiliza la misma tipografía, probablemente la Times. Pero presenta dos importantes diferencias que las desmarca de las otras colecciones; por un lado, los cuatro márgenes tienden a ser iguales y por otro, incorpora cabeceras, el mismo tanto para las páginas pares como para las impares (fig. 92).

7.4. COLECCIÓN TAGORA

Esta es la primera colección de cuantas hemos analizado hasta ahora de la editorial Benchomo que ofrece en su conjunto un verdadero aspecto de colección. Como autor del diseño de las cubiertas, que no de la colección, figura Jesús López. Las ilustraciones que aparecen en ellas son de diferentes autores.

Aspectos materiales. Formato 135 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0

colores y laminado brillo. Para la tripa papel offset superior ahuesado de 90 grs/m²e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior de las cubiertas de esta colección viene marcado por la textura de arpillera que se reproduce como fondo y que puede ser considerada como el primer signo identificativo de la misma. Los elementos gráficos de la cara anterior se disponen centrados respecto al eje vertical y siguiendo siempre el mismo patrón. Arriba, muy cerca del borde superior, el nombre del autor en caracteres calados en tipo Cheltenham. Algo más abajo, se sitúa el título calado en mayúsculas y minúsculas, en el mismo tipo Cheltenham pero en su variante Bold Italic y con un cuerpo mayor que el anterior —este cuerpo tipográfico varía en función de la extensión de este texto—. Le sigue una ilustración recuadrada y fileteada en blanco, que puede ser vertical u horizontal. Finalmente, hacia el borde inferior de la cubierta, encontramos el logotipo de la editorial calado. En la cubierta posterior suele incluirse una reseña del texto a columna centrada con respecto al ancho y justificada, en tipo Cheltenham calado. Debajo, al pie, el nombre de la colección y el nº del volumen dentro de la misma, en caracteres calados de palo, similares al tipo Futura o la Avant Garde Gothic (fig. 93).

Diseño de las páginas interiores. Interiormente también podemos hablar de cierta unidad formal. La diagramación utilizada es muy similar a la que presentan otras colecciones de esta editorial. El texto se distribuye a una sola columna justificada, sin encabezados y con la foliación centrada al pie. Aunque las dimensiones de la mancha y los márgenes oscilan entre algunos títulos, se mantienen la misma fuente, similar a la Times, el cuerpo e interlineado para el texto principal. No son constantes, sin embargo, los estilos y tipos aplicados a los títulos de capítulos, apartados, etc... (fig. 93).

7.5. COLECCIÓN TAGORÍN

Se trata de una colección iniciada a comienzos de 1993 de difusión cultural canaria, de carácter popular, super económica —el precio de venta es de cien pesetas— en formato "mini" y con una extensión media que no supera las 34 páginas. A pesar de tratarse de una edición bajo mínimos en cuanto a la calidad de los materiales y coste, lo cierto es que cuenta con un diseño de colección sólido, aunque de cuestionable buen gusto. La colección Tagorín se divide en tres series: Aguachiche, Amatlán y Literatura Canaria. El diseño de las cubiertas es de Marco Marchioni y Jesús López. Las ilustraciones que se recogen en las viñetas son de diversa procedencia y autores.

Aspectos materiales. Los formatos de todos los ejemplares analizados presentan pequeñas diferencias e irregularidades que alcanzaron hasta 5 mm. de desfase en la altura. Probablemente lo reducido de sus dimensiones y la encuadernación grapada tienen mucho que ver con esta situación. Como valor promedio podemos considerar que el formato es de 110 x 150 mm. Encuadernación grapada en caballete; cubierta en papel reciclado de 150 grs/m²; impresión a 2/0 colores. Para la tripa papel reciclado pardo de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas presentan siempre un mismo diseño común o patrón, en el que las únicas variables son la del nombre de la serie, el segundo color aplicado al fondo y lacres —el otro color es siempre el negro— y por último, la ilustración central que varía en cada nuevo título —estas ilustraciones pueden ser reproducciones de grabados antiguos, mapas o creadas ex profeso por colaboradores externos—. El resto de los componentes gráficos no presentan modificaciones. El fondo reproduce fotográficamente una textura de mármol —siempre el mismo fragmento—, hacia el centro del formato se incluye un rectángulo

fileteado con una gruesa línea de color negro, en cuyas cuatro esquinas se superponen otros tantos dibujos que simulan unos sellos de lacre. El que está situado en el vértice superior izquierdo contiene en su interior el nombre de la serie; el situado en el vértice superior derecho, el precio; el que aparece sobre el vértice inferior izquierdo incluye el nombre de la colección; y el que está en el lado opuesto, el número del volumen. Tanto la textura del fondo como los lacres y el interior del recuadro se imprimen en el segundo color y sus matices. Dentro del rectángulo, hacia el extremo superior, se dispone el nombre del autor en mayúsculas minúsculas con un tipo similar al Goudy Old Style, en color negro. Debajo, una ilustración cuadrangular en escala de grises e inmediatamente después, el título del libro en una o dos líneas con el mismo tipo y color que el utilizado anteriormente para el nombre del autor. Muy próximo al borde inferior se acomoda el logotipo de la editorial impreso en negro. Detrás, al centro, aparece un óvalo fileteado por una gruesa línea negra, dentro del cual se inscribe un texto con alineación central que hace referencia a la colección y al título, utilizando el mismo tipo Goudy Old Style en color negro (fig. 94).

Diseño de las páginas interiores. Dadas las características formales y materiales de esta colección no cabría esperar un diseño sofisticado. A pesar de su espartano diseño, las páginas interiores siguen un mismo modelo —similar al que presentan otras colecciones pero adaptado proporcionalmente a las reducidas dimensiones de ésta— basado en una sola columna justificada con la foliación centrada al pie, manteniendo en común las dimensiones de la mancha, los márgenes, la tipografía —Goudy Old Style—, el cuerpo y la interlínea. El contenido de estos volúmenes es exclusivamente de texto, careciendo de ilustraciones; tampoco disponen de cabeceras ni de notas al pie. También hemos detectado ciertas irregularidades en cuanto a los estilos aplicados en las jerarquías tipográficas (fig. 94).

7.6. COLECCIÓN TAYRI Y AIRAM

Se trata de una colección de literatura infantil y juvenil escrita por autores canarios, compuesta por tres series que se estructuran según un código cromático aplicado al fondo de las cubiertas. Las de color rojo están destinadas a los niños que se inician en la lectura; el color verde identifica los textos orientados a lectores de entre 8 y 12 años; y el color violeta indica que son lecturas para mayores de 12 años. Dado el tipo de público al que va dirigida esta colección las ilustraciones que acompañan al texto adquieren un papel relevante y ofrece a los jóvenes ilustradores canarios una oportunidad, por desgracia, poco frecuente. Para describir las características de esta colección hemos elegido un volumen perteneciente a la serie intermedia, de 8-12 años. No figuran datos sobre el autor/es del diseño de la colección.

Aspectos materiales. Formato 140 x 205 mm. Encuadernación rústica; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores; laminado brillante. Para la tripa papel blanco estucado mate de 130 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Como acabamos de comentar, el color del fondo establece la pertenencia del volumen a una determinada serie dentro de esta colección. En este caso, como se trata de un título para lectores de 8 a 12 años el color del fondo es verde. Este fondo de color uniforme presenta un rayado a 45° por toda su superficie. En los cuatro ángulos de la cubierta anterior se sitúan unos motivos —un pequeño robot— que hacen las veces de identificativo de la colección. El resto de los elementos se disponen centrados; hacia el borde superior encontramos el nombre del autor, en caracteres de caja baja y tipo Palatino en color negro; debajo, el título del libro en caracteres de fantasía y color variable; le sigue, ocupando una buena parte de la cubierta, una ilustración a color inscrita dentro de un recuadro contorneado por una doble

línea; debajo de ésta, se sitúa el nombre del ilustrador, con iguales características que para el nombre del autor, pero en un cuerpo menor; y por último, muy cerca ya del borde inferior, el logotipo de la editorial en negro. En la cubierta posterior se repiten los "robots" que identifican a la colección, en una escala mayor, situados en los ángulos interiores de un gran recuadro de doble línea que llega muy cerca de los bordes del formato. En su interior, una mancheta vertical de color amarillo, también con doble línea, contiene un texto justificado en un tipo similar al Palatino en color negro; debajo de éste figuran el nombre de la colección y el nº del volumen (fig. 95).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores de esta colección difieren en muchos aspectos de aquéllas otras ya comentadas y se adapta a las necesidades y habilidades lectoras de sus jóvenes destinatarios. En esta serie, el primer cambio que percibimos es el cuerpo tipográfico, que ahora es mucho mayor, exactamente un cpo. 14/16. El tipo utilizado también difiere con el que se ha venido utilizado de manera habitual hasta ahora, optándose por otro de mayor altura x que facilite su lectura, y que también aparece en algunos textos de la cubierta, el tipo Palatino. La mancha sigue siendo a una sola columna justificada con la foliación centrada al pie, pero los blancos entre párrafos son mayores, lo mismo que los márgenes, especialmente el inferior. Las ilustraciones son "plumas" a página completa y se sitúan indistintamente en páginas pares o impares; la técnica empleada para su realización es la tinta aplicada con plumilla y pincel (fig. 95).

7.7. BIBLIOTECA DE OBRAS CANARIAS

Esta colección nos brinda un caso curioso. Después de doce números se plantea el rediseño de la colección, se hace el encargo a un especialista y el número siguiente, el 13, sale ya con el nuevo diseño. Incomprensiblemente, o quizás no y ahora explicaremos porqué, en número 14 de la colección y los sucesivos retoman el diseño original. ¿Cómo es posible que se plantee un nuevo diseño y que sólo se utilice para un volumen?. Probablemente tenga algo que ver que el diseño de las cubiertas de la colección original están resueltas a una tinta, mientras que el rediseño propuesto utiliza cuatro y un laminado brillante, lo que supone un notable incremento en las partidas destinadas a la impresión, a la que la editorial no estuvo dispuesta, o no pudo, seguir asumiendo. Sin duda, hubiera sido mejor haber sopesado correctamente el cambio de diseño y sus consecuencias, antes de romper como se hizo la unidad de ésta.

Aspectos materiales. Los ejemplares analizados y que se corresponden con los números 7, 13, 14 y 18 presentan todos formatos diferentes. Así, nos encontramos con 153 x 205 mm. (nº 7), 137 x 202 mm. (nº 13), 147 x 210 mm. (nº 14) y 147 x 210 mm. (nº 18). Encuadernación en rústica. Para el diseño original cubiertas en cartulina gofrada de aproximadamente 280 grs/m² e impresión a 1/0 colores. En el caso del ejemplar rediseñado, cartulina de 280 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa de la colección original se utiliza papel tipo offset de 85 grs/m², mientras que para el título rediseñado se optó por un offset superior ahuesado de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Puesto que con el rediseño sólo se editó un título, el número 13, hemos creído innecesario incluir su análisis, por lo que nos centraremos únicamente en el diseño original de la colección. El diseño de las estas cubiertas es

prácticamente el mismo que el utilizado para la colección Tamusni, desde el tipo de cartulina, a la composición, pasando por los tipos. Como aspectos diferenciadores con respecto a aquélla y a la vez unificadores de esta colección se sustituye el color verde por un marrón tabaco, lo mismo ocurre con el motivo o símbolo identificativo de la colección que pasa a ser la huella de una pintadera circular. Su cara anterior presenta un recuadro a doble línea que contornea el perímetro del formato dejando una porción abierta en la parte inferior central, donde se sitúa el logotipo de la editorial. Dentro de este recuadro y centrados se disponen, en la parte superior, el nombre del autor en caja alta y tipo de palo —en los primeros números este tipo es similar a la Courier, en el nº 14 aparece en Futura o Avant Garde Gothic—; debajo, el título en mayúsculas, cuya tipografía, similar a la Courier en los primeros números, cambia a partir del nº 14 por la Folio Bold Condensed; bajo éste suele figurar el nombre del responsable de la edición o el del autor de la introducción, en ambos casos en minúsculas y tipo de palo —Futura o Avant Garde Gothic—. En el centro aparece un motivo o ilustración que representa la huella o impresión dejada por una pintadera circular. Más abajo, muy cerca del logotipo, está el nombre de la colección y el nº del volumen en versal versalita con tipografía Avant Garde Gothic. En la cubierta posterior alineado con borde de corte y hacia abajo, se incluye la relación de los diecinueve títulos que componen la colección con una alineación en bandera por la derecha y en caracteres de palo (fig. 96).

Diseño de las páginas interiores. Al igual que ya comentáramos para la colección Tamusni, de la que es coetánea, —nos situamos a mediados de los años 80— las páginas interiores de algunos de los títulos analizados —los nº 7 y 14, es de suponer que con los anteriores ocurre lo mismo— no están compuestas mediante sistemas de fotocomposición sino que son mecanografiadas, utilizando directamente las páginas así

obtenidas como clisé fotográfico. Se trata de una fórmula frecuentemente utilizada por pequeñas editoriales en aquellos años para reducir los costes al mínimo. Por supuesto, la utilización de una máquina de escribir eléctrica para estos menesteres limita drásticamente los tipos a emplear —similar al Courier—, los cuerpos —sólo uno— y los estilos —solo negrita—. El patrón o modelo seguido para el mecanografiado de estas páginas, hablar aquí de diseño estaría fuera de lugar, consiste en una sola columna justificada con la foliación centrada arriba. El volumen nº 7 representa un caso extremo donde sus márgenes ajustados, el ancho de la mancha y lo reducido del cuerpo empleado dan lugar a una masa de texto cuya lectura resulta insoportable. Como recordaremos, el volumen nº 13 con el que se inició y concluyó el rediseño de esta colección, si presenta unas páginas compuestas mediante los sistemas adecuados y con un aspecto mucho más correcto, por lo que resulta más chocante aún encontrar en el volumen siguiente, el nº 14, otra vez la solución mecanográfica. El último de los volúmenes analizados, el correspondiente al nº 18, supone un edición facsimilar, por lo que el aspecto que ofrecen sus páginas interiores no guarda, afortunadamente, nada en común con las mencionadas (fig. 97).

7.8. COLECCIÓN CANARIAS *IMÁGENES DEL PASADO*

Se trata de una colección de carpetas que recogen, en series de doce láminas cada una, imágenes fotográficas antiguas de paisajes y lugares pintorescos de las islas. No se incluyen datos referidos al autor/es del diseño. Las imágenes son de procedencia diversa.

Aspectos materiales. Para las carpetillas, formato 256 x 350 mm. Cubierta en cartulina de aproximadamente 250 grs/m²; impresión a 2/0 colores; laminado brillo. Para las láminas, formato 246 x 346 mm., en papel estucado mate de 150 grs/m² e impresión a 2/0 colores (bitono).

Diseño de la cubierta. La cubierta presenta un diseño diferenciado del resto de las colecciones, no guardando más relación con aquéllas que la presencia del logotipo editorial. Tanto en el anverso como el reverso del fondo de las carpetas reproduce sobre negro una trama formada por las siluetas cartográficas de las Islas Canarias en un color plano sepia. La cubierta principal presenta dentro de una gran viñeta de ángulos redondeados fileteada en una gruesa línea sepia, una imagen de entre las doce que se incluyen en sus láminas. En la parte superior otra viñeta, esta vez ovalada, con el interior de color negro y contorneada por una ancha línea sepia, se superpone sobre el fondo y la imagen anterior; dentro de ésta, el nombre de la colección en dos fuentes con serif diferentes, una en caracteres calados para "Canarias", que discurre describiendo una curva paralela al contorno superior del óvalo, y otra en color sepia para "Imágenes del pasado", centrado y en dos líneas; debajo del nombre se sitúa el logotipo de la editorial calado. Cerca del borde inferior, por debajo de la viñeta, el nombre de la ciudad o localidad a la que corresponden las imágenes en caja alta en un tipo con serif y en caracteres calados. En la parte posterior, centrado y hacia abajo, el escudo y nombre de la ciudad, ambos calados; sobre el borde inferior hacia la izquierda, el precio de venta calado en tipos de palo (fig. 98).

Diseño de las páginas interiores. Se trata de láminas que reproducen fotografías antiguas en su proporción original y no fragmentos de las mismas, por lo que independientemente de sus proporciones las imágenes se disponen siempre centradas con

respecto al formato, con lo que los blancos alrededor de las mismas varían en función de la relación ancho y alto del material original. No se incluye ningún tipo de información o comentario acerca de las imágenes reproducidas, sus autores, historia, etc... (fig. 98).

7.9. COLECCIÓN CRÓNICAS APÁTRIDAS

Esta colección, iniciada en 1999 y probablemente la última en incorporarse a los fondos de la editorial Benchomo hasta hoy, muestra una concepción del diseño de colección mucho más madura, con unos mejores recursos técnicos y materiales, lo que supone un salto cualitativo respecto a las anteriores. Con ella parece que los responsables de esta editorial han tomado conciencia de la importancia de cuidar, además de los contenidos de sus libros, aquellos aspectos relacionados con el diseño y cuidado de la edición, cuya trascendencia para el sector del libro va mucho más allá de la simple cosmética visual. El diseño de la colección es de Jesús López, mientras que las ilustraciones que aparecen en las cubiertas lo son de diferentes autores.

Aspectos materiales. Formato 133 x 204 mm., aunque hemos observado ligeras variaciones que oscilan en 1 mm. arriba o abajo. Encuadernación rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 250 grs/m²; impresión a 4/0 colores, laminado brillante. Para la tripa, papel tipo offset superior de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Encontramos que la presencia y disposición de las principales claves que identifican a esta colección son estables y constantes a lo largo de los volúmenes analizados. Si bien el diseño de la cubierta no ofrece una solución

novedosa, si que al menos resulta simple y eficaz. El color del fondo, diferente en cada nuevo título, actúa como factor diferenciador dentro de la propia colección; sobre este fondo de color uniforme se sitúa, muy cerca del borde superior, una línea que lo cruza horizontalmente de lado a lado, en un color de la misma gama pero más oscuro que el utilizado para el fondo. Sobre esta línea, en el ángulo superior izquierdo, figura el nombre del autor en caracteres mayúsculas minúsculas calados en un tipo egipcio. El resto de los componentes gráficos se alinean centrados. En el tercio superior de la cubierta están el nombre de la colección describiendo un pequeño arco, en la misma fuente que la utilizada para el nombre del autor, en caja baja y en color naranja; debajo un gran topo también de color naranja —este color no varía, siendo un elemento de identidad y unificación de las cubiertas de esta colección— dentro del cual figura calado el número del volumen en un tipo similar a la Futura Bold Condensed; bajo él, se emplaza el título del libro, generalmente calado, en tipos diferentes en cada caso y en caja baja. A continuación, de ese tercio hacia abajo se sitúa una ilustración recuadrada que puede ser horizontal o vertical y estar realizada con técnicas y estilos diferentes. Por último, entre la base de la ilustración anterior y el borde inferior, aparece el logotipo de la editorial en color negro. La parte posterior de la cubierta contiene centrado y arriba un texto justificado en caracteres calados debajo del cual aparece, igualmente centrado con respecto al formato, un pequeño dibujo de un gallo en color negro que parece actuar como símbolo identificativo de esta colección (fig. 99).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas de los ejemplares analizados ofrecen un diseño bastante espartano pero que, al menos, permanece constante. Consiste en la disposición del texto a una sola columna justificada, con la foliación centrada al pie, sin encabezados y con los cuatro márgenes prácticamente

iguales. Se utiliza una única familia tipográfica, muy parecida a la Times New Roman, en un cuerpo generoso y con una interlínea adecuada. No se incluyen ilustraciones (fig. 99).

7.10. COLECCIÓN CANARIOS DE ORO

Perteneciente a esta colección sólo hemos podido acceder a un volumen, el nº 1, no obstante creemos oportuno describir las claves que definen el diseño de esta colección a fin de compararlas con las aplicadas en las restantes colecciones. Según aparece en la página de créditos, la portada es de Ángel Díaz Palera, aunque no está muy claro si se refiere a la ilustración que figura en ella o al diseño de la misma y que suponemos será el aplicado para el resto de la colección.

Aspectos materiales. Formato 153 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 250 grs/m²; impresión a 4/0 colores, laminado brillante. Para la tripa, papel tipo offset superior de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño que nos ofrece la cubierta del ejemplar analizado se desmarca por completo de las del resto de las colecciones, con las que no guarda más relación que la presencia del logotipo de la editorial, que en este caso cambia su posición central habitual por otra más próxima al lomo. La mayor parte de la cubierta anterior está cubierta por una ilustración que se sitúa en la zona inferior derecha a sangre por ambos bordes y que está recuadrada por los bordes izquierdo y superior por una gruesa línea naranja. Esta disposición deja libre una porción del fondo, de color azul oscuro, en forma de "L" invertida donde se sitúan el resto de los componentes gráficos; arriba, hacia el borde superior, alineados con el borde izquierdo de la ilustración, el

nombre del autor en caja baja y caracteres calados en tipo Garamond Bold Italic; debajo, el título y el subtítulo, con igual tipo pero en mayúsculas en el caso del primero y en minúsculas para el segundo. En la parte inferior izquierda podemos encontrar el logotipo y nombre de la colección con el número del volumen en color naranja —el mismo que contornea la ilustración— y bajo él, centrado, el logotipo de la editorial. La cubierta posterior presenta a la izquierda una ancha franja en blanco que la cruza verticalmente y a sangre, a su derecha, separándola del fondo, una gruesa línea vertical de color naranja. Centrados con respecto al formato y alineados a la izquierda se sitúan arriba, el logotipo de la colección con el número que hace el volumen, ambos en color naranja, debajo de éste, el nombre del autor y luego el título y subtítulo, con iguales características tipográficas que las comentadas para la cubierta anterior; por último, cerca del borde inferior el logotipo editorial calado (fig. 100).

Diseño de las páginas interiores. Aunque los componentes de las páginas interiores de este volumen se disponen de manera similar al de otras colecciones analizadas: una sola columna de texto justificado, foliación centrada al pie y el mismo tipo de letra —Times New Roman—; la retícula aplicada difiere en cuanto a los márgenes, que ahora son más generosos, sobre todo el inferior y las dimensiones de la mancha. También se reduce el cuerpo e interlineado del texto, por ejemplo con respecto a la colección anterior, y los estilos aplicados según las jerarquías tipográficas varían igualmente. Se incluyen ilustraciones fotográficas a mancha completa, con pies centrados y en cursiva (fig. 100).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

Como en los anteriores, del análisis de sus colecciones se desprende que la Editorial Benchomo carece de un programa de diseño corporativo editorial. Nos atrevemos a sugerir, incluso, tras la revisión de todo el material consultado, que este aspecto no ha figurado precisamente entre las prioridades de los responsables de esta editorial.

Tanto la calidad material como la gráfica de las colecciones estudiadas resulta en su conjunto bastante pobre, en particular en aquellas colecciones editadas durante los primeros años donde se evidencian la falta de recursos económicos y de medios técnicos disponibles. Esta situación de precariedad diseñística que ha acompañado durante todos estos años a las publicaciones de Benchomo puede ser considerada como una seña de identidad y en cierta manera, refleja la manera de pensar y entender la edición de sus responsables —considerar al contenedor un mero soporte del mensaje escrito y por tanto, dentro del conjunto del libro desempeña un papel secundario—. Con la aparición de alguna de las últimas colecciones como *Crónicas Apátridas* y *Canarios de Oro*, Benchomo parece, por fin, apostar decididamente, dentro de sus posibilidades financieras, por un diseño más cuidado y actual.

No posee ninguna colección con edición de lujo. La totalidad de sus libros corresponden a ediciones en rústica donde predominan los pequeños formatos con unas limitaciones técnicas considerables en cuanto al número de colores, tipos de papeles, etc...

Cada colección cuenta con un "diseño" propio —entrecorrimos el término diseño porque, hablando de las colecciones de Benchomo, nos parece excesivo en numerosas ocasiones— que nada, salvo el logo de la editorial, guardan en

común. Incluso entre los ejemplares que componen una misma colección, por ejemplo *Tasufra*, las variaciones en los formatos, los diseños de las cubiertas y de las páginas interiores pueden ser enormes.

En la colección *Biblioteca de Obras Canarias* se observa un intento frustrado de rediseño —conllevaba, entre otras cosas, incrementar el número de tintas utilizadas en las cubiertas— y que supuso la publicación de un sólo número con el nuevo diseño, para retomar con los siguientes el aspecto original. Esta situación pone de manifiesto una vez más el que, sin duda, ha supuesto durante buena parte de su existencia el principal escollo de esta editorial, el factor económico.

En cualquier caso, podemos entender que las limitaciones técnicas impuestas por factores económicos tienen una incidencia directa en la calidad de los materiales utilizados y sus acabados, pero bajo ningún concepto pueden esgrimirse como justificación a la escasa calidad conceptual y pobreza de los diseños, tanto de las cubiertas como de las páginas interiores, o de las ilustraciones.



Fig. 90. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Tamusni**. Obsérvese las páginas “mecanografiadas”.



Fig. 91. Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de la colección **Tasufra**. Como se puede apreciar, las claves que identifican a la colección no resultan muy evidentes.

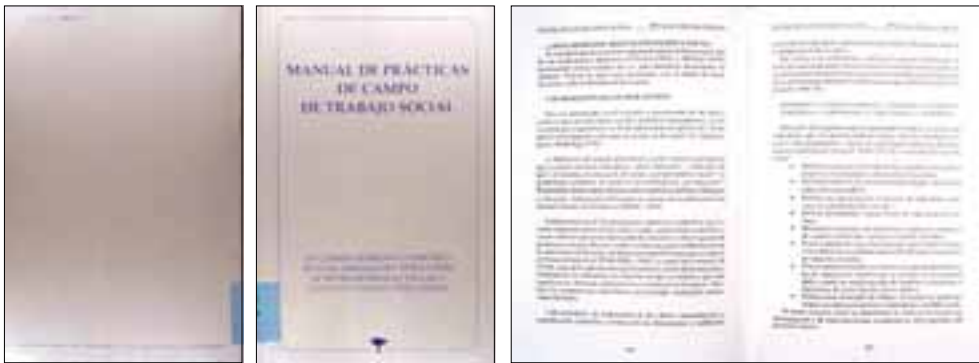


Fig. 92. Cubierta y páginas interiores pertenecientes al volumen nº 9 de la colección **Taró**.



Fig. 93. Cubierta y páginas interiores correspondientes a un ejemplar de la colección **Tagora**.



Fig. 94. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un título de la serie *Aguachiche* dentro de la colección **Tagorin**.



Fig. 95. Cubierta y páginas interiores de un ejemplar perteneciente a la colección de literatura infantil y juvenil **Tayri y Airam**.



Fig. 96. Cubiertas correspondientes a la colección **Biblioteca de Obras Canarias**. El volumen nº 7 presenta el diseño original y nº 13 el rediseño propuesto por Jaime Hernández Vera.



Fig. 97. Páginas interiores de dos títulos de la colección **Biblioteca de Obras Canarias**. Las primeras compuestas mecanográficamente y las segundas en edición facsimilar.

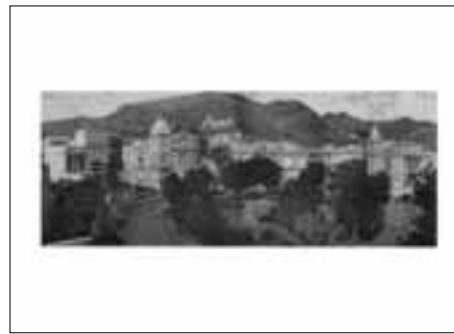
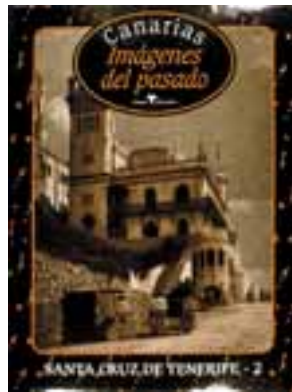


Fig. 98. Cubierta anterior y lámina correspondientes a una carpeta dentro de la colección **Canarias Imágenes del Pasado**.



Fig. 99. Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección **Crónicas Apátridas**.



Fig. 100. Cubierta y páginas interiores del volumen nº 1 de la colección **Canarios de Oro**.

8. EDICIONES LA PALMA ⁸

Esta editorial constituye un caso especial dentro del panorama editorial canario. El hecho de que ocasionalmente algunas ediciones canarias, por lo general de carácter institucional, —Gobierno de Canarias y Cabildos— se editen o impriman en la península, alegando razones técnicas, de coste o el factor tiempo, no es nuevo. Sin embargo, el caso de Ediciones La Palma es diferente, mientras su responsable, Elsa López, la dirige desde las islas, la mayor parte del trabajo de edición y casi todo el de impresión se realizan en Madrid. Esta circunstancia de edición foránea, nos permite establecer comparaciones tanto en el plano del diseño editorial como en lo concerniente a los aspectos técnicos entre los productos editoriales que se realizan íntegramente en Canarias y aquellos otros que, pese a gestionarse desde aquí, se elaboran total o parcialmente fuera.

8.1. PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA

Como gran parte de los libros de esta editorial, el ejemplar analizado de esta colección, el nº 38, está impreso en Madrid. No figuran datos acerca de los autores del diseño de la cubierta ni de la colección, lo que nos induce a pensar que la misma empresa que imprime se ha hecho cargo de este apartado.

Aspectos materiales. Formato 135 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m²

⁸ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 140-150.

con solapas de 80 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel tipo offset superior blanco de unos 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de la cubierta se caracteriza por la utilización de una fotografía a sangre —continúa en ambas caras de la cubierta— como fondo. Sobre la porción que hace de fondo en la cara anterior, se disponen centrados, muy cerca del borde superior, el título de la novela en mayúsculas, color negro y en unos caracteres de aspecto similar al tipo Aster; hacia el borde inferior, el nombre del autor en mayúsculas minúsculas, en el mismo tipo pero en estilo cursiva; y debajo de éste, también en caja baja pero en estilo redonda, el logotipo de la editorial. En la parte posterior se prolonga la imagen de fondo y se le superponen centrados y en color negro, hacia la mitad de la cubierta, el nombre de la institución colaboradora, en este caso "EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE" en caja alta y tipo Aster; algo más abajo una versión pluma del logotipo de La Palma —basado en el que diseñara en su día el artista palmero Facundo Fierro y que parece haber sido adoptado por esta editorial—, bajo éste el nº del volumen y después, otra vez el logotipo de la editorial y el lugar de edición, Madrid, en caracteres de caja alta y tipo antiguo (fig. 101).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores del ejemplar analizado presentan una diagramación en base a una sola columna justificada, con unos márgenes estrechos e iguales dos a dos —cabeza/pie y lomo/corte—. La familia tipográfica utilizada para el texto es de aspecto similar al tipo Garamond y cuerpo 12/14. No hay presencia de cabeceras y la foliación presenta una disposición única para todas las páginas, al pie y alineada con el borde derecho de la mancha —lo que supone que el número de la página esté hacia el lomo en las pares y hacia el corte en las impares—. Lo irregular de esta circunstancia nos hace pensar que

no estamos ante una peculiaridad del diseño, sino ante un descuido a la hora de la maquetación (fig. 101).

8.2. COLECCIÓN EDICIONES LA PALMA

Los ejemplares analizados pertenecientes a esta colección abarcan desde el año 1990 a 1995. Como en el caso de la colección anterior, no figuran datos sobre el autor/es del diseño y la edición se realizó en Madrid.

Aspectos materiales. Se mantienen los mismos criterios que para la colección anterior. Formato 135 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de aproximadamente 300 grs/m² con solapas de 80 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel tipo offset superior blanco de unos 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de las cubiertas mantienen una misma estructura común e igual disposición para los elementos gráficos. El fondo de la cubierta anterior se presenta en un color beige uniforme sobre el que se distribuyen centrados los cuatro elementos que la componen; por su dimensión, el primero que percibimos ocupa la zona central y consiste en una ilustración en formato cuadrangular, aunque en ocasiones también puede presentar sus esquinas redondeadas. La naturaleza de estas ilustraciones varía en cada caso, pudiendo tratarse de una imagen fotográfica o de una ilustración pictórica. El siguiente elemento, el título, se sitúa por encima de ésta, hacia el borde superior, utilizando familias tipográficas diferentes, con estilos y atributos desiguales pero siempre en color negro. Los otros dos, el nombre del autor y el logotipo de la editorial, aparecen por este orden por debajo de la ilustración, próximos al borde inferior; en ambos

casos se mantienen las mismas características en cuanto a tipo y estilos, que coinciden, además, con los de la colección anterior, tipografía de aspecto similar al tipo Aster, en mayúsculas minúsculas, en cursiva para el nombre y redonda para el logo, siempre impresos en color negro. En la parte posterior de las cubiertas observamos ciertas inconsistencias en el color que, a veces, varía en relación al aplicado en la cubierta anterior, hasta el punto que en algunos títulos el fondo posterior es blanco. Centrado y hacia la parte inferior aparecen una versión pluma del logotipo de La Palma, bajo éste el nº del volumen y después, otra vez el logotipo de la editorial y el lugar de su edición, Madrid. En aquellos ejemplares en cuya edición ha colaborado alguna institución, se incluye hacia la mitad de la cubierta posterior el nombre de la misma en caja alta y tipo Aster (fig. 102).

Diseño de las páginas interiores. El diseño que ofrecen las páginas interiores de esta colección coincide en sus características con las descritas para la colección anterior. Diagramación en base a una sola columna justificada, con unos márgenes relativamente estrechos e iguales dos a dos —cabeza/pie y lomo/corte—. La familia tipográfica utilizada para el texto es la misma en todos los casos estudiados y su aspecto es similar al tipo Garamond, con un cuerpo generoso, cpo. 12, pero con diferentes interlíneas. No se hace uso de cabeceras y la foliación se sitúa al pie y alineada con los bordes externos de la mancha (fig. 102).

8.3. COLECCIÓN NARRATIVA

Se analizaron dos volúmenes, los números 31 y 32; ambos editados en el año 1994. La cubierta del nº 31 fue diseñada por Jaime Hernández Vera, de la otra no constan datos sobre el

autor/es del diseño. Edición realizada en Madrid. Según nos consta por el propio Hernández Vera, en el momento de abordar el encargo de diseñar la cubierta para este número no se le apuntó la existencia de unas pautas a seguir, por lo que debemos suponer que no había, al menos hasta ese momento, un diseño de colección. Sin embargo, el volumen siguiente parece mantener en su cubierta la misma línea de diseño que la propuesta por Vera para el título anterior. Esta situación lejos de ser anecdótica resulta habitual y con frecuencia se toma como modelo de diseño para una colección una cubierta que fue concebida como solución para un título individual y nunca como proyecto de colección editorial.

Aspectos materiales. Idénticas características materiales que para las colecciones anteriores. Formato 135 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 300 grs/m² con solapas de 80 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel tipo offset superior blanco de unos 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas analizadas presentan una misma disposición para los elementos gráficos que aparecen en ellas. Aunque en esencia son prácticamente iguales, el presente diseño supone una sutil diferencia con respecto al que ofrece la colección *Ediciones La Palma*, descrita anteriormente; esta diferencia consiste en variar la posición que ocupa el nombre del autor. El fondo de las cubiertas se presentan en un color uniforme —diferente para cada título— sobre él se distribuyen centrados, en la zona superior, el nombre del autor en mayúsculas y el título de la obra, unas veces en caja alta y otras en caja baja, pero siempre empleando la misma tipografía en ambos elementos e impresos en color negro —las fuentes y estilos utilizados en estos dos casos difieren en cada título—; debajo, le sigue una ilustración en formato cuadrangular que representa fragmentos o detalles de

obras de diferentes artistas contorneada por una fina línea negra. Bajo la ilustración y próximo al borde inferior, el logotipo de la editorial en color negro y en un tamaño algo mayor que el que presenta en otras colecciones. En la cubierta posterior y centrados se incluyen, en la parte superior, unos párrafos justificados relativos al texto y del tercio inferior hacia abajo, la versión pluma del logosímbolo de La Palma, el nº del volumen, el nombre de la colección, el logotipo de la editorial y por último, el lugar de la edición en mayúsculas y en un tipo antiguo (fig. 103)

Diseño de las páginas interiores. La diagramación o maquetación de las páginas interiores se articula en base a una sola columna justificada, con márgenes muy ajustados y una mancha prácticamente iguales a las que han venido presentando las colecciones ya estudiadas. Cambian, sin embargo, el tipo de letra utilizado para el texto, probablemente por una Times New Roman, el cuerpo y la interlínea. Sigue sin hacerse uso de cabeceras y la foliación se mantiene al pie, hacia el exterior de la mancha. A pesar de tratarse de una colección de narrativa, el volumen nº 32 incluye unos poemas con justificación en bandera a la derecha aunque respetando el resto de los aspectos del diseño de las páginas (fig. 103)

8.4. COLECCIÓN TIERRA DEL POETA

Se trata de una colección que se distingue por el atractivo diseño minimalista de sus cubiertas a dos colores, donde el espacio en blanco adquiere gran relevancia compartiendo protagonismo con las tipografías y unas minúsculas ilustraciones con las que mantiene un delicado equilibrio. Estas cubiertas constituyen un excelente ejemplo de como un buen diseño no depende de los recursos técnicos y que incluso con importantes

limitaciones es posible obtener unos resultados satisfactorios cuando se tienen claras las ideas. No tenemos datos referentes al autor/es del diseño. A diferencia de las anteriores, esta colección está impresa en Canarias, concretamente en los talleres de Nueva Gráfica.

Aspectos materiales. Formato 130 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina satinada de 270 grs/m²; impresión a 2/0 colores, uno de ellos siempre el negro; laminado mate. Para la tripa papel blanco satinado mate de 150 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El primer aspecto diferenciador de estas cubiertas con respecto al resto de las colecciones es su estilizado formato. A diferencia de aquéllas, donde las imágenes ocupan totalmente o en gran parte la superficie de sus cubiertas, en esta colección la superficie en blanco del fondo predomina sobre el resto de los elementos gráficos. Éstos se disponen en todos los ejemplares analizados de la misma manera, reforzándose así la imagen de conjunto y unidad de la colección. Siempre centrados con respecto al ancho del formato y de arriba a abajo se encuentran ocupando la mitad superior de la cubierta anterior, el nombre del autor en mayúsculas con tipo Garamond, en ocasiones con los caracteres ligeramente expandidos hasta justificarse con el nombre de la colección e impreso en color negro; el título del libro en caja baja en un tipo similar al Sabon en estilo cursiva y en el segundo color, si hay subtítulo, se le aplican las mismas características pero en un cuerpo menor y justificado; le sigue una ilustración de pequeñas dimensiones resuelta a dos colores y preferentemente a base de colores planos y líneas. Hacia la parte inferior de la cubierta se sitúa el nombre de la colección en mayúsculas en tipo Garamond, el mismo que se utiliza para el nombre del autor y justificado con aquél, impreso en color negro.

En la cubierta posterior nos encontramos arriba un párrafo justificado sobre el nombre de la colección en tipo Sabon, debajo centrado, otro bloque de texto justificado de menor ancho con la relación de títulos de la colección ya publicados en tipo Garamond. Hacia la parte inferior se disponen el logosímbolo de la isla de La Palma, debajo el logotipo de la editorial, que cambia su tipografía habitual, similar al tipo Aster, por otra cuya principal característica es la escasa altura "x" y la extrema altura de sus rasgos ascendentes, pudiendo tratarse del tipo NewOrder; y finalmente, el lugar de edición en mayúsculas (fig. 104).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores de los ejemplares analizados permanece estable en todos ellos. Como único vínculo con las páginas de las otras colecciones estudiadas estaría el mantener el mismo tipo de letra para los textos, de características formales similares al Times New Roman. En cuanto al resto de los aspectos que componen la página se diferencia en cuanto a las dimensiones de la mancha, la presencia de unos márgenes más generosos, sobre todo cuando los poemas son cortos y se centran con respecto al alto de la mancha, los textos poéticos se alinean en bandera a la derecha y la foliación se sitúa centrada al pie de las páginas (fig. 104).

8.5. COLECCIÓN MINISTERIO DEL AIRE

Esta colección de poesía presenta un diseño diferenciado del resto, si bien, su formato y el tratamiento "minimalista" de sus cubiertas nos recuerdan irremediabilmente a la colección anterior, *Tierra del poeta*. El diseño de la misma es de Bernardo Chevilly, mientras que el grabado "angelical" presente en todas las cubiertas

y que actúa como uno de los signos identificativos de esta colección fue realizado por el artista José Dámaso.

Aspectos materiales. Formato 135 x 216 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina verjurada de 250 grs/m² con solapas de 10 mm.; impresión a 3/0 colores. Para la tripa papel tipo offset ahuesado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de estas colecciones empiezan por diferenciarse en la textura verjurada y mate de su superficie, teñida de un color ahuesado —las cubiertas analizadas presentan distintas tonalidades, no sabemos si por defecto de impresión o por un criterio de diseño—. Otro rasgo característico y que contrasta con las anteriores cubiertas es la ausencia de ilustraciones. Centrados con respecto al ancho del formato en la cubierta anterior se sitúan, hacia el tercio superior, el nombre del autor en mayúsculas minúsculas utilizando un tipo de aspecto Script en cursiva; debajo, el título del libro en caja alta y tipo Bernhard Modern. Algo más abajo de la mitad nos encontramos con un pequeño grabado que representa un ángel haciendo las veces de ilustración pero que realmente funciona como distintivo o símbolo de la colección; debajo de él figura el nombre de la colección en mayúsculas y caracteres de palo, similares al tipo Futura, con un interletrado que se ha incrementado. En la cubierta posterior, centrados y hacia la parte inferior, se disponen el logotipo de la isla de La Palma, debajo el logotipo de la editorial, con la nueva tipografía a la que ya nos hemos referimos para la colección anterior —NewOrder—; y el lugar de edición en caja alta en tipo antiguo (fig. 105).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores de esta colección nos ofrecen un diseño muy diferente y característico, que actúa como un factor diferenciador más. Para empezar, incorpora encabezados con el nombre de la colección en

las páginas pares —en tipo de palo Futura— y el nombre del autor y título en las impares —con tipo Bernhard Modern—; los poemas lo mismo aparecen justificados en bandera por la derecha en una página como justificados en la contigua; el tipo de letra aplicado al texto difiere de cuantos se han utilizado hasta ahora, aunque no hemos podido identificarlo, tiene unas características similares a las del logotipo de la editorial, una escasa altura "x" y largos rasgos ascendentes en comparación con los descendentes; por último, otro rasgo distintivo es la foliación que aparece centrada al pie y entre corchetes (fig. 105).

8.6. COLECCIÓN RETORNO

El diseño de esta nueva colección supone una ruptura radical con todas las anteriores con las que solo guarda en común la presencia del logotipo de la editorial. El diseño de la colección es de Adolfo Estrada y la ilustración que aparece en sus cubiertas es de José Hierro.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina mate de colores de 280 grs/m² con solapas de 80 mm.; impresión a 4/0 colores planos en serigrafía. Para la tripa papel offset superior ahuesado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Uno de los aspectos que marca la diferencia entre estas cubiertas y las del resto de colecciones tiene que ver con la utilización de cartulinas de colores, este material aporta a los ejemplares una apariencia y tacto peculiares. El color de estas cartulinas cambia para cada nuevo título. Otra particularidad —ya vimos algo similar en la colección anterior— es la utilización de una misma ilustración como elemento de

identidad, siempre situada en el mismo lugar y variando sus colores —la utilización del mismo motivo o ilustración hace de éste un elemento unificador entre las cubiertas de la colección, mientras que sus cambios cromáticos actúa como aspecto diferenciador e identificador de cada volumen—. Los cuatro elementos gráficos de la cara anterior se disponen de la siguiente manera: centrados y muy cerca del borde superior e impresos en color negro, el nombre del autor en minúsculas, en un tipo semejante al Times New Roman en cursiva y ligeramente condensado; debajo, el título en mayúsculas, utilizando el mismo tipo en su variante negrita condensado y con un cuerpo mayor; entre ambos textos se sitúa, separándolos, una fina línea horizontal justificada al ancho del título. La mayor parte del resto de la cubierta la ocupa la ilustración de José Hierro que identifica a la colección; hacia el borde inferior y cerca del lomo se encuentra el logotipo de la editorial utilizando un tipo similar al Aster en negrita y con un tamaño mayor del habitual. En la cubierta posterior se sitúan centrados y hacia el borde inferior el logo de la isla de La Palma, el de la editorial y debajo el nombre de la colección en caja alta e igual tipo que el aplicado en el logo editorial (fig. 106).

Diseño de las páginas interiores. El diseño que ofrecen las páginas interiores de esta colección es muy sencillo y se asemeja al que presentan otras colecciones de esta editorial. Se mantiene la misma fuente, del tipo Times New Roman, el cuerpo e interlineado. Los textos se distribuyen en una sola columna con alineación en bandera por la derecha, sin encabezados y con la foliación al pie hacia los bordes exteriores. Los márgenes tienden a ser iguales, aunque dado el tipo de alineación y la corta extensión de algunos textos —en estos casos se centran en la página— no se perciben como constantes. Entre los volúmenes analizados se aprecian divergencias en cuanto a las jerarquías y sus estilos. Es de destacar la calidad de las ilustraciones que acompañan a algunos

títulos como, por ejemplo, los dibujos a plumilla que podemos encontrar en *Los animales*, de José Luis Hidalgo, donde las ilustraciones adquieren protagonismo al presentarse "solas" con las páginas contiguas en blanco (fig. 106).

8.7. LA CAJA LITERARIA

Esta colección que Ediciones La Palma coedita con la Caja General de Ahorros de Canarias comenzó su andadura en 1995 y la componen tres series: Ensayo, Poesía y Narrativa. El diseño de la misma está realizado por Bernardo Chevilly. Mientras que el trabajo de fotomecánica lo lleva a cabo una empresa local, Color Relax, la impresión, como viene siendo habitual en esta editorial, se realiza en Madrid, concretamente en la Imprenta Taravilla. Aunque por su edición esta colección pertenece a la categoría de rústica, lo cierto es que, por sus acabados y materiales, podríamos considerarla como una "rústica de lujo".

Aspectos materiales. Formato 135 x 218 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina satinada de 270 grs/m² con solapas de 95 mm.; impresión a 5/0 colores, cuatricromía más barniz de alto brillo; laminado mate. Para la tripa papel tipo offset superior color marfil de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Todas las cubiertas analizadas presentan un diseño uniforme que hace muy sencillo identificarlas como pertenecientes a esta colección. El fondo representa una textura jaspeada característica en color verde y es el mismo para todas las cubiertas de la colección, lo que le confiere un fuerte carácter unificador. Sobre él, en la cara anterior se sitúa centrado hacia el tercio superior una mancheta cuadrada de color uniforme —este color cambia en cada nuevo título independientemente de la

serie a la que pertenezca, es por tanto, un factor diferenciador dentro de la colección y simultáneamente, identificador de cada título— con los vértices en bisel y contorneada, exteriormente, por una línea del mismo color. Dentro de ella nos encontramos centrados, el nombre del autor en caracteres calados y en mayúsculas en un tipo similar al ReedFont Extended; debajo en mayúsculas el título del libro en tipo Bodiac y en un color variable según el aplicado para la mancheta; y bajo éste, el nombre de la serie con las mismas características tipográficas que el nombre del autor. Fuera ya de la mancheta y algo más abajo se sitúa el logotipo de la colección en el que junto a un grafismo se combinan las dos tipografías anteriores. Por último, aparece una ilustración a color cuya disposición en la cubierta, hacia el lomo y a sangre con el borde inferior, rompe con la simetría de la composición y aporta una nota identificativa de esta colección. La cubierta posterior incluye, centrado y en la zona superior, un párrafo justificado con unas breves notas sobre el autor; algo más abajo de la mitad del formato, el logotipo de la entidad que coedita, Caja Canarias; y debajo de éste, el de Ediciones La Palma, con su peculiar tipografía NewOrder, y el lugar de la edición, Madrid (fig. 107).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores resulta sencillo y agradable a la vista, de fácil lectura y se mantiene escrupulosamente en todos los ejemplares analizados en lo que se refiere a dimensiones de la mancha, márgenes generosos, tipografía —muy parecida a la Garamond—, cuerpo, interlineado y foliación —como aspecto diferenciador está situada al pie, bajo el símbolo de la colección y desplazada del centro hacia los bordes externos—. Sin embargo, esta unidad casi perfecta, se rompe en los criterios aplicados en las cabeceras, pero no en cuanto a su estilo tipográfico que es constante, sino en cuanto a su contenido. Así, en unos casos encontramos el nombre del autor en las páginas pares y el título en la impares; en otros, el nombre de la

colección seguido del nombre del autor en las páginas pares y el título en las impares; y en un tercer caso, los nombres de la colección y de la editorial en las páginas pares y el nombre del autor y el título en las pares (fig. 108).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

Del análisis gráfico y formal de las colecciones realizadas por Ediciones La Palma se desprende que éstas carecen de las constantes suficientes para poder considerar que aplica un diseño corporativo editorial.

Como viene siendo habitual, los diseños de las colecciones tienen un carácter particular y diferenciador entre ellas, sin buscar o aplicar mecanismo de cualquier índole, salvo el logotipo, que permita al público relacionar entre sí los ejemplares de las distintas colecciones como productos de una misma editorial.

Los criterios gráficos y materiales establecidos para identificar a cada colección se mantienen constantes en un alto grado.

Desde el punto de vista material carece de colecciones en tapa dura, todas las colecciones están editadas en rústica, muchas con solapas y todas en pequeño formato.

A pesar las restricciones impuestas en cuanto al número de colores a utilizar en las cubiertas de algunas colecciones, tales como *Poesía* o *Ministerio del Aire*, la manera de resolver los diseños de las cubiertas de ambas nos parecen muy acertadas y ajustadas a la temática de las colecciones. Estos casos sirven de ejemplo a lo que comentamos para los diseños de colecciones de Benchomo, el oficio y las ideas y no los medios y los altos

presupuestos son los factores determinantes para ofrecer soluciones válidas, lo cual no quiere decir que siempre resulta mucho mejor contar con los cuatro.

Nos parece especialmente destacable por su cuidado diseño y fidelidad a la hora de aplicarlo número tras número y diferenciado las distintas series la colección *La Caja Literaria*, coeditada con CajaCanarias.

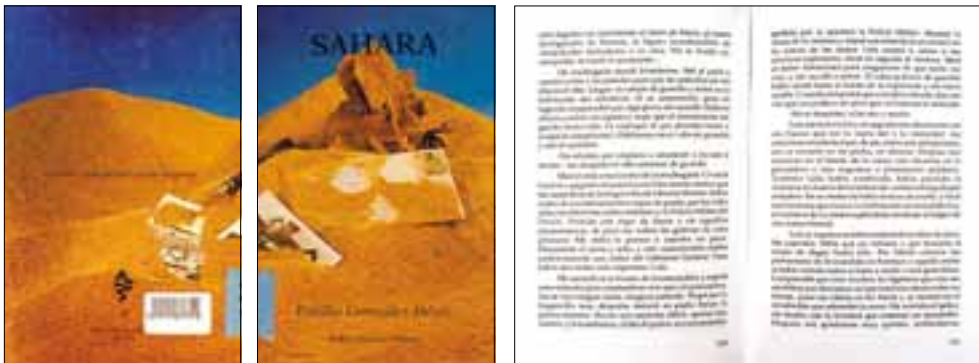


Fig. 101. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la colección **Premio Internacional de Novela.**

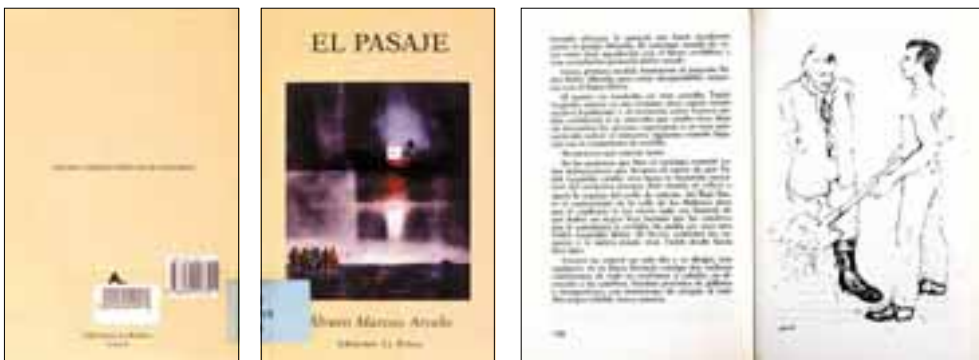


Fig. 102. Cubierta y páginas interiores correspondientes a la colección **Ediciones La Palma.**



Fig. 103. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un título de la colección **Narrativa.**



Fig. 104. Cubierta y páginas interiores de la atractiva colección de poesía **Tierra del Poeta**.



Fig. 105. Cubierta y páginas interiores correspondientes a un volumen de la colección **Ministerio del Aire**. Diseño de colección de Bernardo Chevilly.



Fig. 106. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a la colección **Retorno**. El diseño de colección es de Adolfo Estrada.



Fig. 107. Cubiertas correspondientes a diversos títulos dentro de la colección **La Caja Literaria**. El diseño editorial es de Bernardo Chevilly.



Fig. 108. Páginas interiores pertenecientes a dos títulos de la colección **La Caja Literaria**. Esta colección se coedita con Caja Canarias.

9. BAILE DEL SOL ⁹

A pesar de su corta trayectoria —este proyecto editorial nació en 1992— y de estar orientada fundamentalmente a la edición de obras de autores noveles, Baile del Sol han sacado al mercado más de 120 títulos estructurados en nueve colecciones. Su producción se limita al pequeño formato y sus tiradas medias apenas superan los 500 ejemplares. En cuanto al diseño de sus publicaciones se hace evidente un salto cualitativo entre el aspecto que ofrecen sus primeras colecciones y las más recientes. En cualquier caso, quizás por la participación de diferentes diseñadores y empresas del sector o bien por las limitaciones materiales, resulta imposible vislumbrar en el conjunto de su producción una línea de identidad corporativa editorial bien definida.

9.1. SITIO DE FUEGO

Los volúmenes analizados pertenecientes a esta colección ofrecen tres diseños bien diferenciados que podemos agrupar en tres atendiendo a las variaciones que presentan algunos de sus elementos gráficos, como son el estilo de las ilustraciones, la sustitución posterior de éstas por fotografías, el nuevo logotipo de la editorial, la aparición de un distintivo gráfico para la colección y los acabados que afectan tanto a la parte exterior —cubiertas— como a las páginas interiores —tripa—. Los formatos de todos los ejemplares estudiados, incluso los pertenecientes a un mismo

⁹ La documentación gráfica relativa a las colecciones analizadas puede consultarse en el apéndice, pág. 151-166.

período de diseño, difieren entre sí por milímetros. No figura el nombre del autor del diseño, o mejor sería decir diseños, de esta colección cuyas cubiertas han sido realizadas por diversos colaboradores. Suponemos que con la diagramación de las páginas interiores habrá sucedido algo similar o bien fueron realizadas por las propias imprentas.

Aspectos materiales. El formato promediado para los ejemplares pertenecientes a la primera etapa —los números 1, 4 y 7— es de 135 x 195 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 40 mm.; impresión a 2/0 colores. Para la tripa papel offset blanco de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Para el segundo diseño —el que presentan los números 18 y 22— el formato aumenta y ronda los 136 x 198 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 55 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel offset blanco de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

El tercer diseño, correspondiente a una serie dedicada a poesía, ofrece un formato más estilizado de 125 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 250 grs/m² sin solapas; impresión a 4/0 colores. Para la tripa papel offset blanco de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de los ejemplares pertenecientes a la primera etapa presentan un diseño individualizado y diferente unos de otros, donde la composición, los tipos, los colores y la información relativa al nombre del autor el título, etc... no guarda relación alguna entre ellos. El único punto en común es la presencia del logotipo y del nombre de la colección centrados hacia la parte inferior de la cubierta anterior y el logotipo

o distintivo de la colección en la cubierta posterior, al centro también y hacia el borde inferior (fig. 109).

Con la aparición de los títulos editados más recientemente —a partir de 1997— se aprecia una mejora en ciertos aspectos materiales, aunque en lo referente al diseño de las cubiertas seguimos sin apreciar indicios de un diseño de colección claramente definido. El cambio más característico es la sustitución de las ilustraciones a dos colores por fotografías o fotomontajes a todo color que tienden a ocupar gran parte de la superficie de la cara anterior, cuyo fondo está teñido de un color uniforme que continúa en la cubierta posterior —este color es diferente para cada título—. Precisamente, tanto esta cubierta posterior de color uniforme como la presencia de un nuevo logotipo de la editorial —en ocasiones calado y en otras en negro— suponen los únicos referentes comunes entre los ejemplares de este período, pues en la cubierta anterior persiste un diseño abierto e individualizado en cuanto a los tipos empleados, los colores, la disposición de la información, etc... (fig. 109).

A finales de los años noventa se incorpora a esta colección una serie dedicada a poesía. El diseño de estas cubiertas, por su cara anterior sigue siendo en esencia diferente, alternándose aleatoriamente ilustraciones y montajes fotográficos; las fuentes aplicadas, sus colores y la disposición de los textos del título y nombre del autor también varían entre ellas. Y decimos que "en esencia" porque, sin embargo, sí que aparece en todas un elemento a modo de greca que las cruza horizontalmente y que hace las veces de identificativo de la colección y serie. En la cubierta posterior también se hace patente cierta unidad en cuanto a su diseño, presentando los mismos elementos —un retrato fotográfico o un dibujo junto a un pequeño bloque de texto referente al autor— en la misma disposición y de similares

proporciones sobre un fondo de color uniforme, aunque distinto en cada caso (fig. 109).

Diseño de las páginas interiores. Las diferencias exteriores que ofrecen las cubiertas en cualquiera de sus tres etapas tiene su continuidad en la ausencia total del un diseño o criterio general para las páginas interiores. Nos ha resultado imposible identificar un sólo aspecto en común que las relacione entre si; ni la mancha, ni los márgenes, ni las tipografías empleadas, ni la disposición de la foliación... (fig. 110).

9.2. COLECCIÓN ALTERNATIVA

Se trata de una colección de producción totalmente artesanal y autoeditada, donde resulta evidente la aplicación de unos recursos muy limitados tanto técnicos como materiales. Las tiradas medias apenas superan los doscientos cincuenta ejemplares y raramente éstos se extienden más allá de las veinte páginas. Por contra, pese a esta precariedad de recursos, presenta un diseño de colección que, aunque muy simple y prodríamos decir que hasta pueril, está correctamente aplicado, resulta claro y se mantiene estable; el responsable de este apartado es Orlando Cova.

Aspectos materiales. Formato DIN A-5. Encuadernación grapada a caballete; cubiertas en papel couché de 150 grs/m²; impresión a 4/0 colores mediante impresora láser o similar. Para la tripa se utiliza un papel blanco de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores también por impresora láser.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas ofrecen siempre el mismo diseño, compositivamente hablando. Los cuatro elementos gráficos que aparecen en la cara anterior se disponen centrados, sobre un

fondo en blanco, color cuya presencia resulta predominante. Arriba se sitúa el título, en mayúsculas con una tipografía similar al tipo Times New Roman; inmediatamente debajo, casi al centro del formato, una ilustración a color —siempre realizadas con la misma técnica y aspecto, por lo que suponemos que todas han sido realizadas por el mismo ilustrador—; debajo de ésta, el nombre del autor con los mismos atributos tipográficos que los aplicados para el título, pero reduciendo ostensiblemente el cuerpo; finalmente, cerca del borde inferior, el logotipo o distintivo de la colección y el nombre de la misma, en un tipo de letra muy parecida a la Brush Script, ambos en colores diferentes para cada título. En la cubierta posterior continúa el fondo en blanco sin ninguna otra información adicional (fig. 111).

Diseño de las páginas interiores. A diferencia de las cubiertas, las páginas interiores presentan un diseño dispar en criterios, con manchas, márgenes y tipografías diferentes. Por supuesto se trata de páginas exclusivamente de texto que no incluyen ilustraciones y que como peculiaridad destacable por incumplir una norma elemental, no incluyen foliación. Al margen de esto y a título individual las páginas ofrecen un aspecto correcto en cuanto al equilibrio visual entre la mancha del texto, los cuerpos e interlíneados aplicados y los blancos (fig. 111).

9.3. GUIRRE POSADO

Los números analizados corresponden a los años 93, 94 y 98. El diseño de esta colección corre a cargo de Chano Díaz.

Aspectos materiales. Los tres volúmenes analizados presentan formatos diferentes, siendo el último de éstos —el editado en el año 1998— el de menor tamaño; así encontramos,

155 x 205 mm., 150 x 207 mm. y 145 x 200 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de color marrón de 250 grs/m² con solapas de 55 mm.; impresión a 2/0 colores. Para la tripa papel tipo offset de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de las cubiertas consultadas presentan todas el mismo patrón, por lo que podemos considerar que esta colección cuenta, en este apartado, con un diseño claramente definido y estable. De los dos colores utilizados uno siempre es el negro y está destinado a la información de carácter tipográfico y al logotipo editorial; el segundo color varía para cada cubierta —azul, naranja, violeta...— y está reservado para teñir como monocromía la imagen fotográfica que se incluye. Sobre el fondo marrón de la cartulina se disponen centrados, de arriba hacia abajo, los siguientes elementos gráficos: a un centímetro aproximadamente de los bordes superior, de corte y lomo, y ocupando el tercio superior de la cubierta, una imagen fotográfica monocromática, cuyo borde inferior es irregular, como rasgado; a continuación, una estrecha mancheta negra justificada al ancho de la imagen anterior con el nombre del autor centrado y calado en mayúsculas en un tipo similar al Times New Roman; le sigue el título del libro también en caja alta pero cambiando a un tipo cuyos rasgos ofrecen un mayor contraste y se asemeja más al tipo Bodoni; finalmente, cerca del borde inferior el logotipo de la colección, cuyo tamaño se reduce a la mitad, con respecto a los ejemplares anteriores, en el último número consultado. En la cubierta posterior se disponen en la parte superior un pequeño texto con justificación central. Mientras que en los primeros números este texto hacía referencia al origen del nombre de la colección en los volúmenes posteriores su contenido pasó a referirse a la obra teatral. Muy próximo al borde inferior nos encontramos, por último, con el logotipo de la editorial cuyo contorno superior reproduce el mismo contorno irregular de la

imagen que figura en la cara anterior. El tamaño del logotipo varía con frecuencia de unos volúmenes a otros (fig. 112).

Diseño de las páginas interiores. Al contrario de lo que sucede con las cubiertas, el diseño de las páginas interiores de los ejemplares analizados de esta colección resulta irregular. A las diferencias de formato mencionadas anteriormente, se suman unas cajas de texto también diferentes, unos márgenes variables —en ocasiones muy ajustados en los cortes— y la presencia irregular de encabezados. Como aspectos en común encontramos el empleo de una sola columna de texto justificado, la misma fuente y cuerpo y la disposición de la foliación, centrada al pie, aunque en este caso los tipos empleados difieren, optándose por un tipo de palo seco en algunos títulos mientras que para otros se elige un tipo con serif (fig. 112).

9.4. EL MENTIDERO

Una vez más, nos encontramos ante una colección cuyos primeros números —hemos analizados los cuatro que la inician— presentan importantes inconsistencias tanto en los materiales utilizados, como en los formatos —van desde los 148 x 215 mm. hasta los 145 x 205 mm.— o en el diseño de sus cubiertas, donde resultan especialmente llamativas las diferencias que en este aspecto presentan los títulos nº 1 y nº 4. Por otra parte, los números 2 y 3, ambos realizados por la misma imprenta, además de un diseño distinto al del resto, evidencian unas notables deficiencias técnicas con importantes desajustes en la impresión.

En las páginas de créditos de los ejemplares estudiados no figura el nombre de ningún responsable del diseño por lo que resulta más que probable que esta función fuese asumida por la

propia imprenta. Si aparecen, por contra, los nombres de los autores de las ilustraciones que aparecen en las cubiertas.

Aspectos materiales. Como ya comentamos presentan formatos y materiales diferentes. Para el primer volumen formato 148 x 215 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 50 mm.; impresión a 4/0 colores. Para la tripa papel tipo offset de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores. Para los restantes, formatos varios hasta 145 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 60 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillo. Para la tripa papel tipo offset de 85 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. Las cubiertas de los volúmenes analizados ofrecen distintas soluciones gráficas, no existiendo por tanto un diseño único. Tan sólo en el caso de los ejemplares números 2 y 3 —los realizados por un mismo taller de impresión— podemos hablar de cierta unidad en el diseño. A pesar de esto, encontramos algunos aspectos compositivos en común en todos ellos, tales como la disposición de los textos del nombre del autor, siempre en tipos clásicos en caja alta y situados centrados hacia el borde superior; debajo de éstos el título de la obra; y centrado hacia el borde inferior, el identificativo de la colección, consistente en una mancheta negra dentro de la cual figura, junto a unos símbolos calados, el nombre de la colección en caracteres de tipo egipcio en mayúsculas e igualmente calados y cuyo último carácter, la "O" de MENTIDERO es sustituido por una especie de sello o espiral. Las ilustraciones que aparecen en las cubiertas están realizadas con diferentes técnicas y se disponen según los casos; a veces centradas y en formato cuadrangular, otras son fotografías con bordes irregulares, y en la última cubierta analizada cubre todo el fondo de la cara anterior —a sangre—. La cara

posterior de las cubiertas presentan siempre los mismos elementos; éstos son un bloque de texto centrado y situado próximo al borde superior, aunque con atributos tipográficos diferentes —unas veces con alineación central, otras justificado, en unos impreso en color negro sobre un fondo en blanco, en otros calados sobre un fondo de color pardo, etc...—; y el logotipo de la editorial calado dentro de una mancheta negra situada hacia el borde inferior (fig. 113).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas interiores de los volúmenes analizados presentan, al igual que sus cubiertas, la misma ausencia de criterios. En los cuatro primeros números hemos encontrado tres diseños diferentes, tan solo los volúmenes números 2 y 3 nos ofrecen idéntico aspecto. A pesar de las variaciones en las dimensiones de los formatos, las cajas se asemejan y tienen como común denominador unos márgenes muy ajustados, sobre todo en el volumen nº 4. Las fuentes utilizadas, sus cuerpos e interlíneas, varían considerablemente de unos a otros. Mientras que las páginas del primer título carecen de encabezado y la foliación se sitúa centrada al pie, debajo de un filete de igual ancho que la mancha. En el siguiente volumen se introduce el uso de cabeceras, sobre un filete de igual características al anterior y la foliación se centra al pie, pero esta vez rompiendo la continuidad del filete inferior. Por último, en el cuarto volumen, se mantienen los aspectos anteriores pero la tipografía adoptada para los encabezados pasa a ser la misma que la empleada para el título en la cubierta. A título anecdótico decir que las páginas interiores de este último volumen fueron realizadas por la propia editorial mediante impresión láser de alta resolución (fig. 113).

9.5. VACAGUARÉ

Pertenecientes a esta colección hemos analizado dos volúmenes, los números 1 y 2, ambos con diseño de cubierta del propio autor, Ricardo García Luis.

Aspectos materiales. Formato 145 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 300 grs/m²; impresión a 4/0 colores; laminado brillante. Para la tripa, papel estucado mate de color ahuesado uno y blanco otro, en ambos casos de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. A primera vista, ninguna de las cubiertas guarda relación entre si, desde el punto de vista del diseño. Mientras la primera de ellas presenta un fondo negro sobre el que se disponen calados, el título en caracteres de caja alta y caja baja en un tipo de aspecto similar al Times New Roman Bold, la reproducción de una página de un Boletín Oficial, el nombre del autor, igualmente en un tipo parecido a la Times Bold y el nombre de la colección utilizando la fuente ITC Souvenir, por este orden en sentido descendente —una sola tinta—. La segunda cubierta, esta vez a todo color, presenta sobre un fondo que reproduce una porción de mar, en la parte superior, el título de la obra en mayúsculas utilizando una tipografía cuyo aspecto se asemeja al de la fuente Monotype Bell Bold en color negro; al centro, una reproducción fotográfica en blanco y negro y alto contraste de un barco; bajo ella el nombre del autor en caracteres similares a los del título pero ahora calados; y por último, el logotipo y el nombre de la colección en color rojo cerca del borde inferior. El aspecto de las dos cubiertas posteriores suponen una continuidad de sus respectivas caras anteriores. En el primer caso, el fondo sigue siendo negro, con una reproducción de un Boletín Oficial y una fotografía, un bloque de texto referido al autor en estilo cursiva utilizando un tipo parecido al Times New Roman y el logotipo de la

editorial, todos ellos calados y con alineación central. Por su parte, la cubierta posterior del segundo volumen mantiene como fondo la reproducción fotográfica del mar y sobre él, un dibujo de las islas de Tenerife y de La Gomera, dos bloques de texto, uno en negro y otro calado y el logotipo de la editorial en color rojo, todos ellos centrados entre sí (fig. 114).

Diseño de las páginas interiores. En líneas generales, el diseño de las páginas interiores se mantiene estable en estos ejemplares en cuanto a los márgenes —especialmente reducidos hacia el lomo—, mancha, tipografía y cuerpo, aunque son apreciables variaciones en cuanto al interlineado. También permanecen comunes la presencia de cabeceras, cuyos textos se sitúan hacia el lomo y se prolongan con un filete hasta completar el ancho de la mancha y la foliación que se sitúa al pie hacia el borde exterior. El aspecto de las páginas enfrentadas cuando ambas son de texto resulta excesivamente pesado debido a lo ajustado de los márgenes y al empleo de un cuerpo tipográfico reducido con demasiados caracteres por línea (fig. 114).

9.6. SOLAJERO

Esta colección posee un diseño bien definido y constante que rompe con todos los anteriores; resultando, además, muy sencillo distinguir los volúmenes que la componen. El diseño editorial es de Orlando Negrín.

Aspectos materiales. Formato 145 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 250 grs/m² con solapas de 60 mm.; impresión a 4/0 colores; laminado brillante. Para la tripa, papel tipo offset superior ahuesado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño exterior de esta colección resulta fácilmente identificable gracias a las dos bandas de color negro que cruzan diagonalmente, desde el ángulo superior derecho a la parte inferior izquierda, el fondo blanco de las cubiertas. La intersección de estas dos franjas —que a partir del nº 7 cambian su color pasando de negras a azules— conforman un triángulo de color amarillo. La primera de estas franjas contiene el nombre del autor calado, dispuesto en sentido diagonal descendente de lectura y utilizando un mismo tipo para todos los títulos, de factura muy similar al Brush Script. La segunda franja contiene el título dispuesto en sentido diagonal ascendente de lectura y utilizando diferentes tipografías para cada nuevo número, aunque siempre en mayúsculas y caladas. La cara anterior de la cubierta se completa con la presencia de una ilustración a todo color de carácter pictórico en formato cuadrangular situada hacia el ángulo inferior derecho, "pisando" una porción de la franja que contiene el título. El logotipo y el nombre de la colección están dispuestos debajo de la ilustración anterior muy pegados al borde inferior y alineados a la derecha. En la parte posterior, la cubierta incluye una mancheta rectangular amarilla fileteada —primero en negro y a partir del nº 7 en azul— centrada y a sangre con el borde superior dentro de la cual se inscribe un pequeño bloque de texto referente al libro cuyos atributos en cuanto a tipo, cuerpo, estilo, justificación, etc... varían a partir de la aparición del ejemplar nº 7. El logotipo de la editorial, primero en color negro y luego en azul, se emplaza hacia el ángulo inferior izquierdo; frecuentemente aparecen otros logotipos de empresas que colaboran en la edición (fig. 115).

Diseño de las páginas interiores. Las páginas interiores de los ejemplares analizados mantienen, en gran medida, un aspecto constante gracias a la utilización en todos ellos de una misma tipografía y un mismo cuerpo para el texto principal. Las páginas de esta colección de poesía se caracterizan por poseer unos

márgenes generosos. Sin embargo, si hemos encontrado variaciones entre los diferentes títulos a la hora de elegir las fuentes y los cuerpos que se emplean para la foliación, si bien, su posición —centrada al pie— es la misma en todos los ejemplares estudiados (fig. 115).

9.7. DESLENGUADO

Como en el caso anterior, estamos ante una colección cuyo diseño exterior está claramente definido y se mantiene constante a lo largo de todos los volúmenes analizados. El conjunto resulta fácilmente identificable y coherente, si bien, como sucede con las colecciones anteriores, salvo la presencia del logotipo de la editorial, no hemos encontrado otros elementos que las vinculen entre sí.

Aspectos materiales. Los formatos de los ejemplares analizados presentan importantes diferencias en el ancho, que van desde 133 x 205 mm. a 145 x 205 mm. Encuadernación en rústica; cubiertas en cartulina de 270 grs/m² con solapas de 65 mm.; impresión a 4/0 colores y laminado brillante. Para la tripa papel tipo offset blanco de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. El diseño de estas cubiertas se basa en la utilización de un fondo de color uniforme azul grisáceo cuya parte inferior presenta un "rasgado", como imitando el aspecto del contorno de un papel roto a mano, de color negro uniforme que se separa del fondo azul grisáceo mediante la interposición de una gruesa línea blanca. Este roto inferior contiene centrados los nombres de la colección y de la editorial, en caracteres calados en caja alta y tipo Times New Roman. En el resto de la superficie de la cara anterior de la cubierta se disponen centrados el nombre del

autor calado, en mayúsculas minúsculas y tipografía Times New Roman; debajo, en un cuerpo mayor, el título con el mismo tipo pero en caja alta y casi siempre en color negro, si bien, hemos encontrado un caso en que una parte del título aparece en otros colores. El siguiente elemento que aparece es una ilustración rectangular a todo color realizada con técnicas diferentes para cada volumen y cuya peculiaridad —que se convierte en un aspecto de diferenciación respecto a las otras colecciones y a su vez, de unidad dentro de la misma— es que están giradas unos 30° hacia la derecha, quedando rotadas y "rasgadas" por su parte inferior. En la parte posterior se repiten el fondo de color azul grisáceo y el roto inferior de color negro. Sobre el primero de ellos se dispone un bloque de texto justificado en caracteres en negro y tipo Times New Roman, debajo del cual figura, según que volúmenes, unas veces el logo de la editorial en negro y otras el logo calado de una empresa colaboradora. Por su parte, el roto inferior contiene el número del I.S.B.N. calado, para el primer caso anterior, o bien, el logotipo de la editorial calado, para el segundo (fig. 116).

Diseño de las páginas interiores. El diseño de las páginas resulta uniforme en cuanto a márgenes, dimensiones de la mancha, tipos, estilos, jerarquías, etc..., aunque según los títulos el texto varía su cuerpo e interlínea —en los ejemplares consultados fueron 11, 12 y 13—. Las páginas se basan en una sola columna justificada y como factor distintivo podemos señalar la incorporación del nombre de la colección al pie y hacia el lomo seguida de un fina línea corta, mientras que en el extremo opuesto, hacia el borde de corte y alineada con el borde exteriores de la mancha, se sitúa la foliación subrayada, unas veces en redonda y otras en cursiva (fig. 116).

9.8. NARRATIVA

El diseño de esta colección, o mejor sería decir —dada la ausencia de tal concepto— del diseño de las cubiertas de los volúmenes que la componen es de Atlas; suponemos que se trata de una empresa de diseño o publicidad. La impresión se ha realizado en los talleres de El Productor.

Aspectos materiales. Formato 150 x 210 mm. Encuadernación en rústica; cubierta en cartulina de 270 grs/m²; impresión a 4/0 colores y laminado mate. Para la tripa papel tipo offset ahuesado de 90 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. A primera vista, el diseño que nos ofrecen las caras anteriores de las distintas cubiertas analizadas pertenecientes a esta colección resulta absolutamente dispar, tanto en la disposición de los elementos que la componen: nombre de autor, título, tipografías, colores, etc...; como en la naturaleza y tratamiento que reciben las ilustraciones que en ellas aparecen. A pesar de esta situación de dispersidad, podemos encontrar en todas estas cubiertas tres elementos que permiten establecer una sutil conexión entre ellas, un común denominador. De un lado estaría el logotipo de la editorial, siempre centrado al pie —por cierto, en algún título se puede apreciar un error de maquetación que tan solo permite ver a través de la "caja de imagen" una porción del mismo—; por otro, estaría una especie de "greca de caracoles" que cruza las cubiertas de izquierda a derecha, muy cerca del borde inferior y que funcionaría como distintivo de esta colección —aunque no de manera exclusiva pues, como veremos más adelante, este mismo recurso también aparece en las cubiertas de la colección *Poesía* de esta editorial—; y un tercero, que consistente en el símbolo y el nombre de la colección, girado 90° y dispuesto cerca y paralelo al lomo —entre el borde inferior de la cubierta y la "greca de caracoles"—. En lo que se refiere a la cara

posterior de las cubiertas, éstas mantienen en común una misma fórmula o solución gráfica consistente en la disposición de una fotografía del autor situada hacia el borde superior izquierdo, un bloque de texto biográfico a su derecha y debajo de ambos un bloque justificado referido a la obra, utilizando un mismo tipo de letra muy semejante a la Times New Roman pero, según los casos, en diferentes cuerpos y estilos, pudiendo aparecer impreso en negro o calado dependiendo del color del fondo. Debajo de éstos, a la misma altura que en la cara anterior, continúa la greca de caracoles cruzando de lado a lado (fig. 117).

Diseño de las páginas interiores. El diseño y estructura reticular de las páginas interiores de los ejemplares analizados pertenecientes a esta colección es la misma para todos ellos —mantienen el mismo tamaño de caja e iguales márgenes— y consiste en la utilización de una sola columna justificada con encabezados alineados hacia los bordes externos —con el título en las páginas pares y el nombre del autor en las impares— utilizando las mismas tipografías que las empleadas para el nombre del autor que figura en la cubierta del libro. La foliación se sitúa al pie y hacia el borde exterior alineada con la mancha, en todos los casos con la misma tipografía, el mismo cuerpo y estilo en cursiva. Para el texto principal, aunque se aplica la misma familia tipográfica, probablemente New Times Roman, los distintos títulos estudiados ofrecen diferentes cuerpos e interlíneas, por lo que el peso visual de las páginas difiere de unos a otros (fig. 117).

9.9. POESÍA

Al igual que sucediera con la anterior, el diseño de esta colección está realizado por Atlas y mantiene con aquélla ciertos elementos en común.

Aspectos materiales. Formato 140 x 205 mm., si bien algunos de los ejemplares analizados presentaban ligeras oscilaciones en este aspecto. Encuadernación en rústica con cartulina de 270 grs/m²; impresión a 2/0 colores; laminado brillante. Para la tripa, papel tipo offset de color ahuesado de 100 grs/m² e impresión a 1/1 colores.

Diseño de la cubierta. En su conjunto, el diseño de las cubiertas permanece estable y ofrece un aire minimalista, muy ligero, que nos recuerda bastante a las cubiertas de otras colecciones de poesía pertenecientes a algunas editoriales ya analizadas. El fondo blanco domina la superficie de estas cubiertas y sobre él se disponen centrados arriba, cerca del borde superior, el nombre del autor en caracteres en color negro y utilizando una tipografía diferente para cada nuevo título; a continuación, situada hacia el tercio superior, una ilustración monocromática de bordes sinuosos con aspecto de haber sido realizada mediante acuarela; debajo, el título del libro, manteniendo el mismo tipo y estilo que el empleado con anterioridad para el nombre del autor; próxima a la parte inferior de la cubierta vuelve a utilizarse la "greca de caracoles" a la que ya hicimos referencia en la colección anterior, aunque en esta ocasión va teñida del mismo color con que se imprimió la ilustración —recordemos que la cubierta está realizada a dos colores—. Por debajo de esta greca encontramos el logotipo de la editorial y a la derecha, girado 90°, el nombre y símbolo de la colección. En cuanto a la cubierta posterior se repite, mejor dicho, continúa la greca de los caracoles a la misma altura que en la cara anterior, mientras que en la parte superior se disponen, hacia el

borde exterior, un retrato monocromático del autor, en unos casos, o se repite la ilustración de la cubierta anterior recuadrada, en otros; junto a ellos un pequeño texto sobre el autor en caracteres en color negro aunque utilizando, según los ejemplares, diferentes tipos y estilos (fig. 118).

Diseño de las páginas interiores. Como viene siendo habitual en las colecciones dedicadas a la poesía, el diseño de las páginas interiores de estos volúmenes ofrecen un aspecto diferente unos de otros, sobre todo a la hora de jugar con los blancos de los márgenes, los cuerpos de los textos, los justificados y los interlineados. En la colección que nos ocupa se mantiene estable la utilización de una tipografía similar a la Times New Roman, aunque presentando diferentes estilos y cuerpos. También la foliación ofrece cierta unidad de criterios, tanto en su disposición en la página —al pie hacia el borde exterior— como en sus atributos tipográficos (fig. 118).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

Pese a tratarse de la editorial de más reciente creación de entre las estudiadas, tampoco parece haber tenido en cuenta la conveniencia y ventajas que para su imagen y la de sus productos-libros se derivan de la correcta implantación de un programa de identidad corporativa editorial.

Es más que probable que el desencadenante que condujo a su fundación, esto es, la búsqueda por parte de un grupo de jóvenes escritores de una vía alternativa para publicar sus trabajos, sin más pretensiones iniciales, haya sido la razón de esta carencia.

La precariedad de medios y unos recursos económicos muy ajustados han dado como resultado el que todas sus colecciones

estén editadas en rústica y pequeño formato. Su ajustada situación financiera les ha llevado a asumir distintas etapas de la producción para, de este modo, reducir los costes. Un ejemplo extremo lo encontramos en la colección Alternativa, editada e impresa íntegramente mediante equipos digitales de sobremesa por el propio colectivo. Por supuesto, con esta situación resulta imposible ofrecer ejemplares en edición de lujo, no digamos ya colecciones.

Una vez más, los diseños de las colecciones tienden a diferenciar unas de otras, tanto en los formatos, como en los materiales, los acabados, los diseños de las cubierta y tripa, etc... y nuevamente se pasa por alto el diseño editorial en su conjunto como medio para proyectar la imagen de la propia empresa. El logotipo se configura como el único nexo gráfico entre los volúmenes de las diversas colecciones.

Baile del Sol, es la única de entre las ocho editoriales estudiadas cuyas colecciones poseen un distintivo visual o logotipo específico que refuerza la imagen individual de cada una de ellas y las dota de una mayor diferenciación.

El conjunto de sus diseños para las colecciones podríamos calificarlo de variopinto. Si bien, éstos no resultan especialmente brillantes, si que encontramos algunas colecciones cuyo aspecto nos resulta interesante por lo poco convencional de su solución, en unos casos, y por haber sabido sacar partido a los escasos medios y recursos disponibles, en otros; entre ellas *Guirre Posado*, *Solajero* y *Poesía*. Por contra, también nos encontramos con colecciones cuyo diseño y acabado material dejan mucho que desear, entre éstas las colecciones *El Mentidero* y *Vacaguaré*.



Fig. 109. Diseños de cubiertas pertenecientes a distintas etapas de la colección **Sitio de Fuego**.

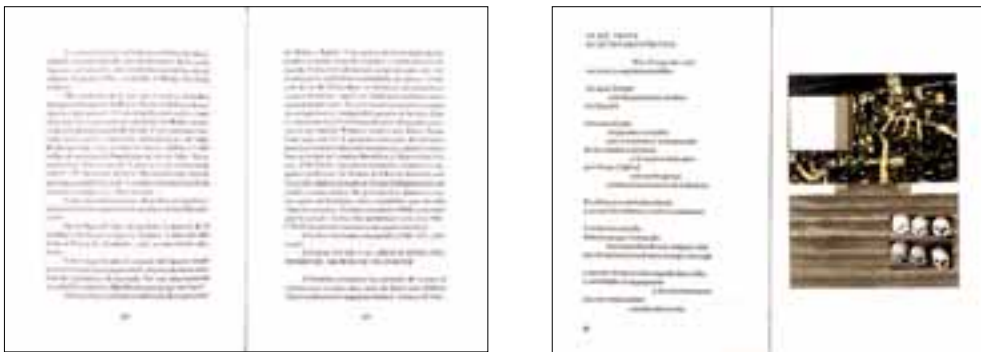


Fig. 110. Aspecto que ofrecen varias páginas interiores pertenecientes a dos ejemplares de la colección **Sitio de Fuego**.

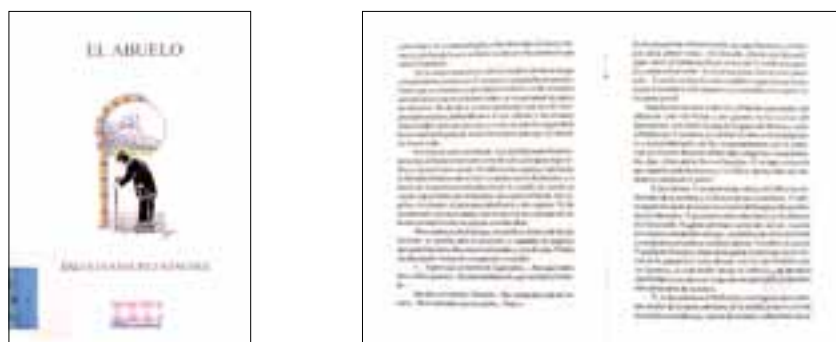


Fig. 111. Cubierta y páginas interiores de un ejemplar de la colección **Alternativa** realizado mediante autoedición.



Fig. 112. Diseño de cubierta y páginas interiores de un título de la colección de teatro **Guirre Posado**. Diseño de colección de Chano Díaz.



Fig. 113. Cubierta y páginas pertenecientes a un volumen dentro de la colección **El Mentidero**.



Fig. 114. Cubierta y páginas interiores de un ejemplar perteneciente a la colección **Vacaguaré**. El diseño de la cubierta es del propio autor.



Fig. 115. Singular y llamativo diseño de cubierta y páginas interiores de un título de la colección de poesía **Solajero**. Diseño de colección de Orlando Negrín.



Fig. 116. Cubierta y páginas interiores de un volumen perteneciente a la colección **Deslenguado** según el diseño de colección de Chano Díaz.

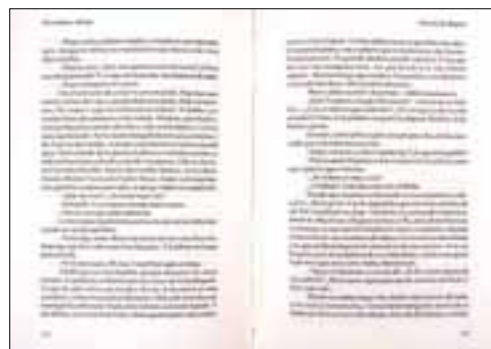


Fig. 117. Diseño de cubierta y páginas pertenecientes a un título de la colección **Narrativa**. El diseño es de Atlas. Obsérvese la peculiar “greca de caracoles”.



Fig. 118. Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la colección **Poesía**. Al igual que la colección anterior, el diseño es de Atlas. Una vez más aparece en la cubierta la singular “greca de caracoles”.

Capítulo V

Imagen corporativa editorial.
Propuestas de modelos



**el diseño corporativo editorial.
Estudio y propuesta de aplicación
en el Servicio de Publicaciones
de la Universidad de La Laguna**

Resumen del Proyecto.

EQUIPO INVESTIGADOR

Director del Proyecto

Doctor D. Jaime Hernández Vera

Profesores Investigadores

Ldo. D. Fco. Javier Torres Franquis

Ldo. D. Cristóbal Ruiz Medina

Alumnos Becarios de Tercer Ciclo

Ldo. D. Víctor Yáñez Córdoba

Lda. Dña. Luisa Hernández Correa

Lda. Dña. Florentina Alonso Betancor



Introducción

El proyecto de investigación *“Diseño Corporativo Editorial. Estudio y Propuesta de Aplicación en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna”* surge ante la necesidad de establecer unos criterios de orden y normalización en las publicaciones que, dependientes del Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, se vienen editando. Basta con hechar una mirada superficial a una muestra al azar del catálogo bibliográfico de este servicio, antes de la implantación del nuevo diseño editorial, para percatarse de la ausencia total de criterio diseñístico alguno en cuanto a la unidad formal de los volúmenes que configuran las distintas Colecciones y Series. Cada nuevo responsable del Servicio, ha venido dejando, por así decirlo, su “sello estilístico”, sin considerar, bien por ignorancia o bien buscando notoriedad, la importancia de conseguir una imagen editorial de conjunto coherente para todos los productos-libros emanados de una misma fuente, en nuestro caso de la Institución Universitaria. Hasta ese momento el “diseño” de un libro se afronta como una unidad aislada, sin relación con los demás. Así, podemos apreciar dentro de una misma colección o serie, ejemplares con distintos formatos, diferentes tratamientos en las cubiertas, diversos diseños para las páginas interiores, etc...

En los últimos años el equipo de gobierno de la ULL ha puesto en marcha una importante reforma en cuanto al funcionamiento del Servicio de Publicaciones. El proyecto realizado pretende

establecer los criterios de normalización en el uso de los signos de identidad del propio Servicio, de una parte, y crear un sistema de identidad visual de sus publicaciones a través de un diseño corporativo editorial, de otra.

El equipo de investigadores lo integraron tres profesores del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética y otros tres alumnos becarios de tercer ciclo:

Director del Proyecto: Doctor D. Jaime Hernández Vera.

Investigadores: Ldos. D. Cristóbal Ruiz y D. Javier Torres

Becarios: Ldos. Luisa Hernández, Florentina Alonso y Víctor Yánes

Este trabajo se estructuró en dos partes bien diferenciadas. La primera, destinada a la formalización y normalización en el uso de los signos de identidad del Servicio: el logotipo y variantes, el establecimiento de los colores corporativos, aplicación en los soportes de papelería de uso interno y externo, material promocional, etc...

La segunda parte de este proyecto, más compleja y especializada, tenía como objeto la búsqueda y articulación de aquellos elementos gráficos, formales y materiales que, convenientemente utilizados, debían configurar un sistema de identificación visual de las publicaciones de la ULL, esto es el nuevo diseño corporativo editorial del Servicio.

El alcanzar dichos objetivos, además de poner orden en los criterios gráficos de producción editorial de la ULL, suponía el reto de poner en práctica el programa de identidad editorial más ambicioso hasta ese momento de cuantos se hayan realizado por las editoriales canarias; en este sentido suponía un trabajo de referencia tanto para el sector editorial como para los estudiantes y profesionales del diseño gráfico de las islas.

1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO

1.1. PRIMERA FASE

Esta primera fase del proyecto abarcó el estudio y aplicación del actual logotipo del Servicio de Publicaciones¹.

1.1.1. Información y documentación

Se formaron varios equipos cuyo cometido fue el de realizar un examen de los sistemas de identidad gráfica de las principales editoriales, privadas e institucionales, en los ámbitos peninsular y regional. También se procedió a un análisis pormenorizado de los sistemas de identidad corporativa de los servicios de publicaciones de otras universidades españolas y, por último, a una evaluación de los signos de identidad que, desde sus inicios hasta hoy, ha venido utilizando el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

1.1.2. Análisis del trabajo de campo.

A partir de los datos recogidos en la etapa anterior y tras una valoración crítica teniendo en cuenta tanto los aspectos gráficos como los técnicos, se inició un plan de diseño coordinado que dio como resultado distintas líneas de actuación. Una vez contrastadas, de entre todas ellas el equipo de investigación seleccionó una para su completo desarrollo posterior.

¹ El equipo investigador no ha participado en la concepción de este logotipo. Éste viene impuesto tras ser seleccionado mediante un concurso al efecto.

1.1.3. Formalización y normalización de los signos de identidad.

Esta parte del proyecto consistió, básicamente, en la formalización del sistema visual de identidad, que se materializó en la confección de un Manual de Identidad Corporativa donde se recogen el uso correcto y normalizado de los signos de identidad del Servicio de Publicaciones de la ULL².

1.1.4. Plan de implantación

Este último aspecto, externo al proyecto en si, vendría condicionado por la capacidad e interés del propio Servicio por implantar los resultados que, a modo de conclusiones, aportaría este proyecto y que conllevaba la originación total o parcial del material gráfico recogido en el Manual de Identidad Corporativa. Por último, se recomendaba que el mismo equipo lo gestó fuera el encargado del seguimiento y cuidado y correcta de su producción.

1.2. SEGUNDA FASE

Se inició aquí el estudio del diseño corporativo editorial, propiamente dicho, aplicándolo a los productos —colecciones y series— que emanan del Servicio de Publicaciones de la ULL.

² El contenido de este manual contempla los usos de: logotipo, símbolo, colores corporativos, tipografías, impresos y documentos de uso interno (administrativos), impresos y documentos de uso externo (comerciales y de relaciones públicas e institucionales), señalética (rótulos exteriores y señalización interior), material promocional y publicitario y packaging.

1.2.1. Información y documentación

Al igual que en la fase anterior, supuso la recogida de información a través de un trabajo de campo donde se estudiaron y analizaron los aspectos gráficos y formales que identifican las distintas colecciones y series pertenecientes tanto a editoriales peninsulares como canarias; centrándonos sobre todo en la producción derivada de los servicios de publicaciones de otras universidades nacionales³. Especialmente esclarecedor fue el seguimiento de la evolución gráfica y formal de las colecciones y series que el propio Servicio había editado desde sus inicios hasta ese momento.

1.2.2. Desarrollo

Análisis del material recabado y planteamiento de nuevos diseños. En este punto se establecieron los nuevos criterios de unidad estilística, formal y gráfica, teniendo en cuenta, entre otros, los condicionantes tecnológicos, económicos y de efectividad visual.

1.2.3. Formalización y normalización de los signos de identidad

De igual manera que para los signos de identidad del Servicio, supuso la realización de un Manual de Estilo Editorial donde se recogían los principales aspectos técnicos a tener en cuenta por editores e impresores, a fin de garantizar la unidad de criterios de la producción editorial de ahora en adelante, respetando al mismo tiempo los signos de identidad propios del Servicio. Este manual debía establecer criterios de uniformidad muy concretos y, a la vez, ser lo suficientemente flexible y abierto como para hacer posible la

³ El estudio consistió en la consulta directa de una significativa muestra de los volúmenes editados por otros servicios que posee el Servicio de Publicaciones de la ULL, gracias a una política de intercambios de publicaciones entre las universidades españolas.

incorporación al programa diseñado de futuras colecciones y series manteniendo una estética de conjunto.

1.2.4. Sistema de Identidad Visual del Servicio de Publicaciones aplicado al libro como producto

Se integraron los signos visuales del Servicio a sus productos-libros, adecuándolos a las características formales y técnicas de las colecciones y series: logotipo, símbolos, elementos gráficos identificativos, colores corporativos y tipografías.

1.2.5. Sistema de identificación visual de Colecciones y Series

Fijación y normalización de uso de los códigos de identidad editorial: Distintivos de las Colecciones y Series; Elementos externos (formato, cubierta, encuadernación, número de volúmenes, características del soporte); Elementos de la tripa (la mancha, los blancos, aspectos tipográficos, las imágenes, orden y estructura de los capítulos). Con las conclusiones de esta fase se daba por finalizado este proyecto; al tiempo que se apuntaba la recomendación de hacer partícipe del nuevo diseño corporativo editorial a las publicaciones periódicas (revistas de investigación) dependientes de este Servicio⁴.

⁴ Esta recomendación cristalizó en la realización de un nuevo proyecto de investigación titulado *El diseño de revistas. Las publicaciones periódicas de investigación del Servicio de Publicaciones de la ULL*, que concluyó a finales de 2000 y ya se está poniendo en práctica.

1.3. TERCERA FASE

Esta última fase está destinada a la implantación y aplicación del programa a las colecciones y series. Al igual que la fase de implantación de la primera parte de este proyecto, la destinada a los signos de identidad del Servicio, la puesta en práctica o no de los criterios establecidos para la nueva imagen editorial dependerá del propio Servicio de Publicaciones de la ULL.

1.4. OBJETIVOS

1. Dotar al Servicio de Publicaciones de la ULL de una adecuada identidad visual, proponiéndole una imagen que la distinga de otras empresas del sector editorial.

2. Establecer los criterios para un uso normalizado de la tipografía en todas las ediciones del Servicio.

3. Lograr que, mediante la asignación de un código cromático, se puedan diferenciar los productos —colecciones y series— editados por una misma empresa, convirtiéndolo a su vez, en un factor de identidad corporativo.

4. La racionalización de los aspectos productivos: formatos, características y calidades de los papeles, encuadernación y optimización de costes según los procesos industriales de preimpresión e impresión.

5. A través de un adecuado planteamiento del diseño, conseguir una presentación con un alto valor de calidad, donde tanto los distintos elementos gráficos externos, como la presentación del texto de las páginas interiores —mancha, composición, tipografías, cuerpos, etc...— hagan del libro así

editado un producto coherente, atractivo y funcionalmente correcto.

6. Dotar al Servicio de Publicaciones de la ULL, a través de las conclusiones de este proyecto (primero de esta índole que se afronta en Canarias) de una imagen corporativa editorial coherente y diferenciada del resto de las editoriales universitarias.

2. PRIMERA FASE DEL PROYECTO: FORMALIZACIÓN Y NORMALIZACIÓN DE LOS SIGNOS DE IDENTIDAD

2.1. LA DIMENSIÓN CORPORATIVA DE LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS

Como paso previo y antes de abordar la regularización en el uso del logotipo del Servicio de Publicaciones de la ULL, se realizó un estudio y catalogación de los diferentes signos de identidad utilizados por las universidades españolas. De esta fase del trabajo se desprendió que, atendiendo al grado de figuración, los podemos clasificar en tres grandes grupos: los de **corte heráldico**, los que utilizan **referencias emblemáticas** y los que apuestan claramente por conceptos y tratamientos más **actuales**. Existe un subgrupo que apoyándose en referentes heráldicos poseen un tratamiento más sintético.

2.1.1. Referencias heráldicas

Estos referentes mantienen reminiscencias de las primeras universidades del país que aparecieron durante el medievo. Aunque es cierto que transmiten un carácter clásico e institucional, también pueden reflejar cierto enquistamiento en el pasado y falta de capacidad de adaptación a los tiempos y necesidades formativas actuales. Dentro de este grupo podemos distinguir tres motivos referenciales: los religiosos, los basados en la heráldica regional y un tercero que unifica los anteriores (fig. 1).

2.1.2. Referencias emblemáticas

En estos casos la imagen se apoya en símbolos referenciales locales, como personajes ilustres, lugares y elementos arquitectónicos significativos, etc... que reflejan la singularidad científica o ideario de esa institución(fig. 2).

2.1.3. Referencias actuales

Se apuesta por una imagen más acorde con las tendencias gráficas más recientes: juegos tipográficos y cromáticos, alto grado de síntesis o abstracción de los conceptos o motivos a representar, simplificación y economía visual, etc... Evocan, en contraposición a las heráldicas, una actualización y puesta al día de la propia institución, así como reflejan un carácter innovador y puntero (fig. 3).

2.1.4. Referencias heráldicas con tratamiento moderno

Esta variante es un intento por ofrecer una lectura visual más actual sin renunciar por ello a los orígenes históricos de la



Fig. 1. **Referencias Heráldicas.** Universidad de Salamanca - Universidad de Castilla-La Mancha - Universidad de Valencia - Universidad de Sevilla - Universidad Europea de Madrid
Universidad de Extremadura



Fig. 2. **Referencias Emblemáticas.** Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - Universidad de Córdoba - Universidad de Valencia - Universidad Antonio de Nebrija - Universidad Nacional de Educación a Distancia - Universidad de La Coruña - Universitat de les Illes Balears



Fig. 3. **Referencias Actuales.** Universidad de La Rioja - Universitat Autònoma de Barcelona
Universitat Jaume I - Universitat Politècnica de Catalunya - Universidad del País Vasco
Universitat Pompeu Fabra



Fig. 4. **Referencias Heráldicas con tratamiento Moderno.** Universitat de Girona - Universidad Carlos III de Madrid - Universidad de Lleida - Universitat Rovira e Virgili - Universidad de Vigo
Universidad San Pablo CEU

institución, representados por motivos heráldicos. Por lo general suelen resolverse mediante un proceso de depuración formal y simplificación del referente heráldico (fig. 4).

2.2. LA DIMENSIÓN CORPORATIVA DE LA ULL

En este punto del proyecto se realizó un seguimiento y análisis de los diferentes signos de identidad utilizados por la Universidad de La Laguna a lo largo de sus 200 años de historia. Centrándonos en la época más reciente podemos observar la coexistencia y uso simultáneo de cuatro logotipos (fig. 5):

Escudo Histórico. Se trata de la representación más antigua, donde aparece la figura del patrón, San Fernando, rodeado de distintos símbolos heráldicos. Su uso está restringido a unos pocos documentos de promoción de la institución al exterior.

Escudo Oficial Circular de plata con filiera de gules. De uso generalizado, representa en abismo al rey San Fernando, en majestad, sobre trono de oro con almohadón en azur, los pies sobre cojín de púrpura, coronado y calzado de oro con cetro de oro en la diestra, revestido de manto de gules fileteado de oro; en la siniestra un mundo de azur cruzado de oro. Alrededor del escudo, en sable, la inscripción iniciada por una cruz: +REG. SANCTI FERNINANDI UNIVERSITATIS CANARIARUM STEMMA. Existen, además algunas versiones más simples en un intento de adaptarla a los nuevos tiempos.

Fachada del Edificio Central de la Universidad de La Laguna. Claro referente a la institución a partir de su sede física más antigua. Su estructura, aunque geométrica, aún resulta compleja; si bien rompe radicalmente con todo lo anterior, no ha llegado ha

adquirir protagonismo propio al ir acompañado frecuentemente del escudo oficial.

Las siglas ULL. Es la última incorporación al sistema de identidad visual de esta universidad. Esta propuesta exclusivamente tipográfica y conceptual se desmarca por completo de lo empleado hasta ahora. Por lo general aparece sola, aunque en ocasiones lo hace acompañada del escudo oficial; su uso, en cualquier caso, es aún bastante restringido.

A la hora de la aplicación de estos signos no existen unos criterios uniformes de manera que la imagen gráfica que proyecta la institución universitaria resulta confusa y dispersa. Esta situación se ve acrecentada en el caso de algunos vicerrectorados de gran proyección exterior, como el Vicerrectorado de Extensión Universitaria, el Vicerrectorado de Alumnado o la Dirección de Relaciones Institucionales, que siguen sus propias pautas, variando notablemente de unos a otros los logotipos aplicados, su disposición en los soportes, las tipografías, los colores, etc... ofreciendo una imagen incoherente, una suerte de collage sin unidad ni personalidad definida. El problema se ve multiplicado cuando, además, los logotipos de la Universidad como Institución matriz ha de compartir el mismo soporte con los logotipos propios de los diferentes servicios, centros, departamentos e institutos universitarios; en estos casos predomina el empleo del logotipo en forma de escudo circular como acompañante (fig. 6)⁵.

⁵ Puede encontrarse una amplia relación de estos casos en *Diseño Corporativo Editorial del Servicio de Publicaciones de la ULL*, de HERNÁNDEZ VERA, Jaime y otros. Colección Materiales Didácticos Universitarios, serie Bellas Artes. Ed. Servicio de Publicaciones de la ULL, La Laguna, 1999, pág. 37 y ss.

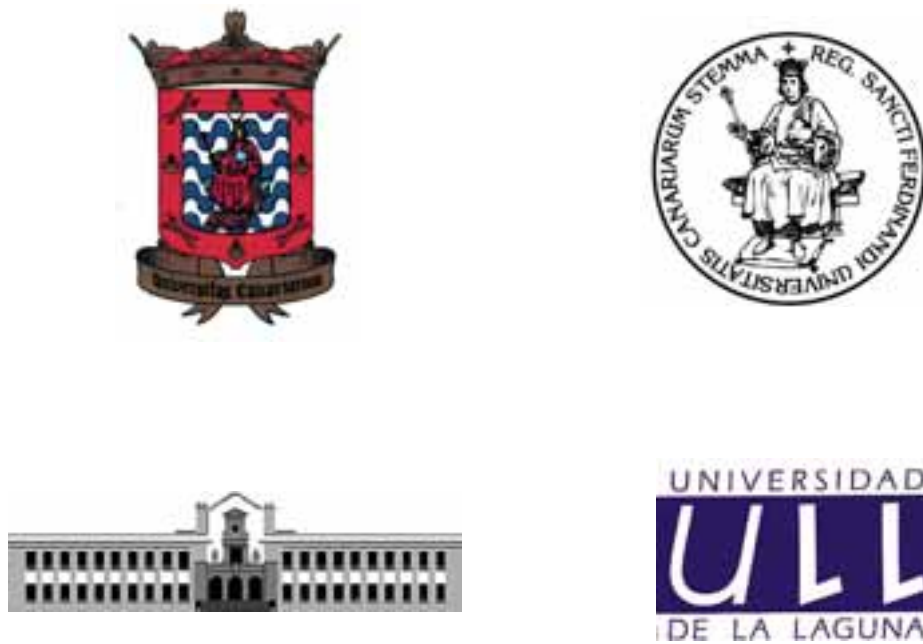


Fig. 5. *Diversos logotipos utilizados por la Universidad de La Laguna.* Escudo histórico de la Universidad de La Laguna - Escudo oficial circular - Imagen simplificada de la fachada del edificio central - Logotipo de las siglas ULL



Fig. 6. *Logotipos utilizados por distintos Servicios, Centros y Departamentos universitarios.*

2.3. LA NUEVA IMAGEN DEL SERVICIO DE PUBLICACIONES

El diseño del nuevo logotipo para el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna debía cumplir con una serie de premisas fundamentales. Entre los valores conceptuales tiene que guardar necesariamente una estrecha relación con las actividades que desempeña el servicio y contribuir a su consolidación como ente editorial autónomo y profesionalizado. Gráficamente, debía tratarse de una imagen dinámica, moderna, colorista y expresiva.

Como paso previo se convocó un concurso del que fue seleccionado el logotipo cuyo aspecto más interesante y novedoso, a nuestro juicio, era que prescindía de la tradicional imagen de un libro como referente de la actividad editora, en favor de una curiosa manera de presentar la forma del pliego; por otra parte, los colores aplicados también contribuían a dotarlo de un aspecto dinámico y moderno.

Una vez aprobado el logotipo, el siguiente paso a dar consistió en su aplicación a la gráfica ligera, punto fundamental de esta parte del Proyecto y que a creemos supone un cambio radical en la imagen corporativa del Servicio, haciéndola más próxima a su público objetivo — estudiantes y profesores—.

2.3.1. El logotipo

El nuevo logotipo está compuesto por dos partes bien diferenciadas: la imagen del pliego y los bloques de texto. En conjunto forman una unidad visual compacta y, hasta cierto punto, excesivamente pesada para algunos usos; por lo que se consideró la posibilidad de fragmentarlo, extrayendo algunos elementos del mismo. Tras realizar diversas pruebas, se convino que el pliego constituía como unidad aislada un notable significado y representatividad. Trabajar con el pliego como motivo aislado nos

llevó a otro tipo de planteamientos formales basados en la repetición y fragmentación del mismo. Esta fragmentación imprime un carácter más dinámico, facilita la memorización y pregnancia de la imagen y nos remite a la totalidad del logotipo ausente, estimulando la reconstrucción mental y confiriéndole un interés que no tendría en una aplicación literal. Este recurso nos permitió un mayor juego estético y versatilidad, posibilitando la coherencia entre los distintos soportes (fig. 7).

2.3.2. El sistema corporativo y sus elementos

En términos generales, el sistema corporativo lo integran un conjunto de elementos que interactúan entre sí según unas determinadas reglas u ordenamiento, de tal manera que, la variación de un componente repercute en el funcionamiento del conjunto. Para ello, se establecieron las disposiciones oportunas, dando forma a la idea original y ajustándonos a las necesidades de identidad y comunicacionales del Servicio.

2.3.2.1. El Logotipo. El logotipo se utilizará en la mayoría de las aplicaciones en su diseño original, no obstante, también se contempla la posibilidad de emplear, en determinados casos, el pliego de manera aislada.

2.3.2.2. La Tipografía. Se consideró imprescindible la incorporación del nombre textual del Servicio a fin de reforzar al máximo su imagen, aunque creemos que éste se puede ir obviando en futuras aplicaciones a medida que se asimile la nueva imagen. Las familias tipográficas seleccionadas —Goudy y New Baskerville— resaltan el carácter institucional del Servicio; la limpieza y contundencia de sus rasgos facilita la lectura y les permiten soportar ampliaciones y reducciones sin que merme esta

cualidad. La tipografía Goudy, clásica y sobria, fue la seleccionada para el logotipo; mientras que la New Baskerville, por su factura universal muy apropiada para una institución universitaria, fue la elegida para el resto de aplicaciones tipográficas (fig. 8).

2.3.2.3. El Color. El siguiente aspecto en normalizarse fue el color corporativo. Para el símbolo nos decantamos por una combinación altamente contrastante que aportara vitalidad y fuerza al logotipo. Los colores elegidos fueron, según el sistema universal de especificación cromática PANTONE, los números 286 y 185; mientras que la tipografía iría invariablemente en Pantone 286. Para aquellos documentos que, por razones de economía o limitaciones de producción, no permitan el empleo de los dos colores, se realizó una versión monocromática, donde el Pantone 185 se sustituye por una trama al 60% del Pantone 286 (fig. 9).

2.3.2.4. El Tamaño. La creación de una imagen conlleva la planificación de todas las posibilidades de reproducción mecánica o manual, con los consiguientes cambios de tamaño para su mejor composición. Esto supuso la realización de ciertos ajustes en aquellas partes críticas del logotipo, así como la especificación de los coeficientes máximos de reducción para mantener la legibilidad.

2.3.2.5. Soportes. La naturaleza y cualidades físicas de los soportes deben adaptarse a la imagen de sobriedad que deseamos proyectar para el Servicio. Los parámetros a considerar fueron tres: color, textura y gramaje. Como color se eligió el blanco que, a sus características lumínicas y cualidad de potenciar los colores sobre él impresos, suma la de proyectar una imagen clásica, sobria y universal. Para transmitir ciertas cualidades táctiles al soporte recomendamos la utilización de papeles verjurados, de fibra de algodón o similar. Los gramajes a emplear dependerán del tipo de documento, pasando de los 60 gr/m² para los de carácter comercial



Fig. 7. *Versiones del Logotipo*. Dos tintas - Monocromática - Pluma - Retícula de proporciones

Goudy

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

New Baskerville

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Fig. 8. **Familias Tipográficas.** Goudy Regular - Goudy Italic - Goudy Bold - Goudy Bold Italic
New Baskerville Roman - New Baskerville Italic - New Baskerville Bold - New Baskerville Bold Italic



Fig. 9. **Gama Cromática.**

—facturas, recibos, albaranes, etc...—, a los 90 gr/m² para las cartas y similares, o los 280 gr/m² para las tarjetas, invitaciones, etc...

2.3.3. Componentes del Sistema

El sistema corporativo diseñado para el Servicio de Publicaciones está compuesto por una serie de soportes que conforman dos grandes grupos: la gráfica ligera y el material publicitario y de promoción.

2.3.3.1. Gráfica Ligera. A esta categoría pertenecen la *Documentación Comercial y de Relaciones Públicas* —papel de cartas, saluda, sobres y tarjetas personales—, la *Documentación Mercantil* —factura, albarán y notas de pedido—, y por último, lo que denominamos *Elementos Secundarios* —sellos de goma y etiquetas de envío— (fig. 10, 11 y 12).

2.3.3.2. Material Publicitario y de Promoción. Lo integran el *Embalaje* —bolsas y papel y cinta de embalar— y los *Objetos para Regalo*, productos de carácter especial que sirven para la difusión de la imagen y que se obsequian a los clientes —marcadores de libro, gorras, bolígrafos, etc...— (fig. 13).

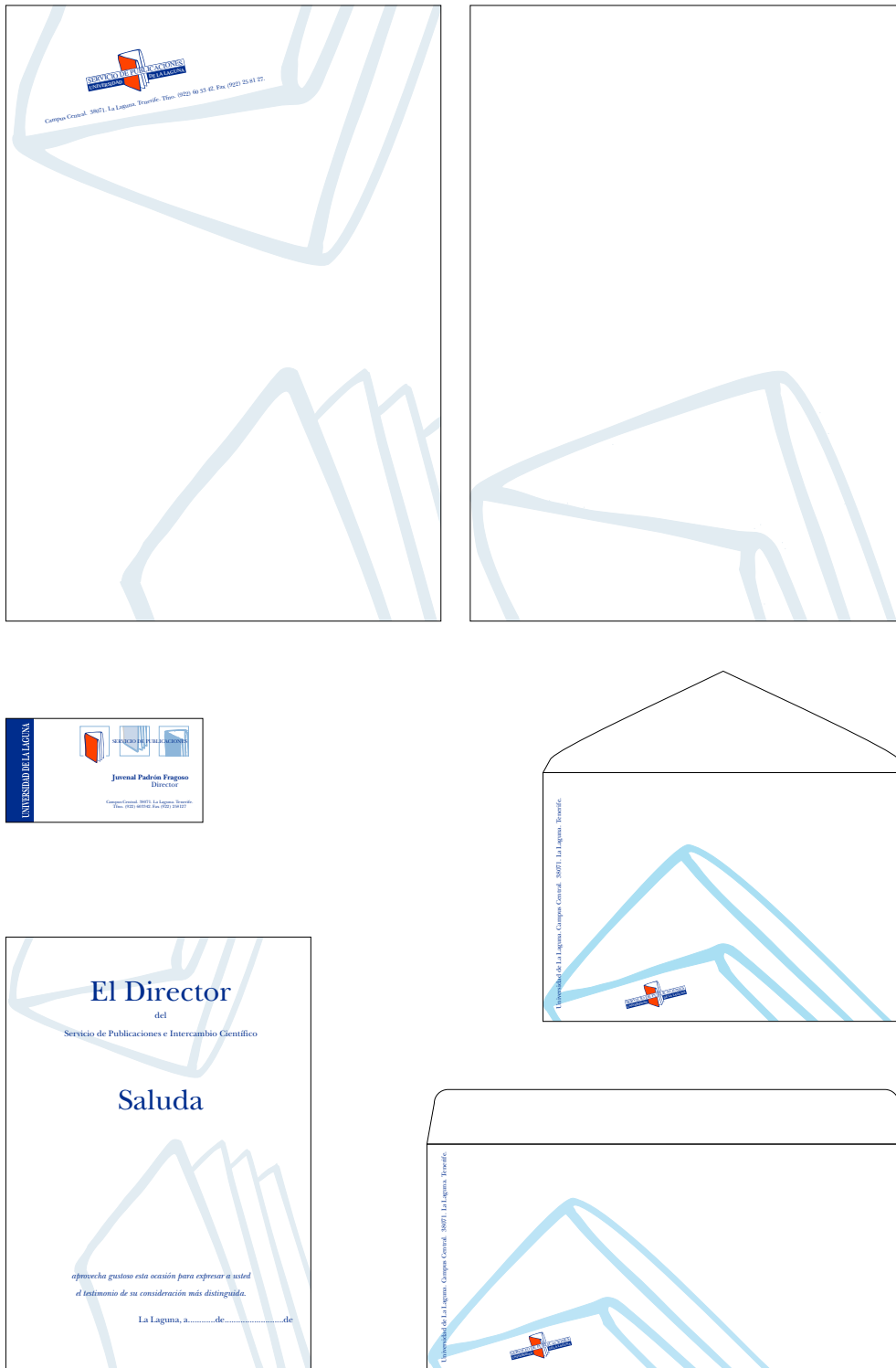


Fig. 10. **Gráfica Ligera** . Papel de carta, primera hoja - Papel de carta, segundas hojas
 Tarjeta personal - Sobre cuartilla - Saluda - Sobre americano

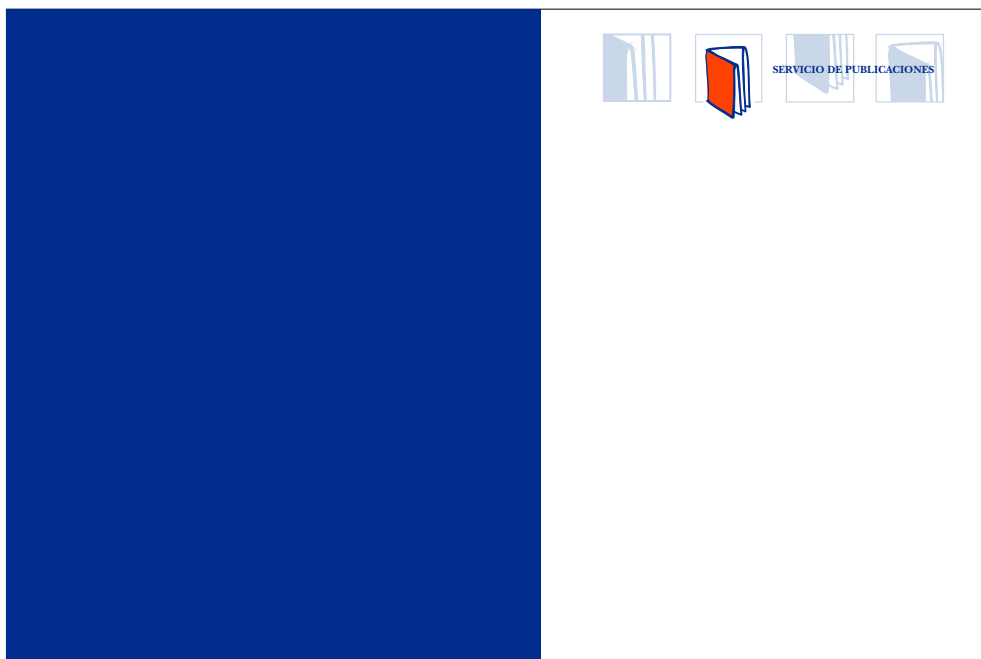
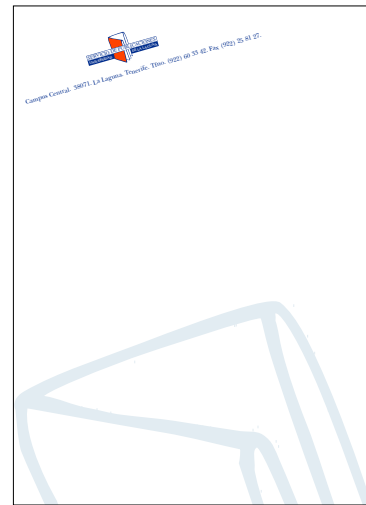
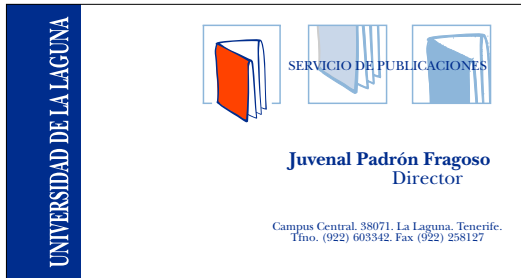


Fig. 11. **Gráfica Ligera II.** Tarjeta personal - Papel carta, cuartilla - Carpeta dossier

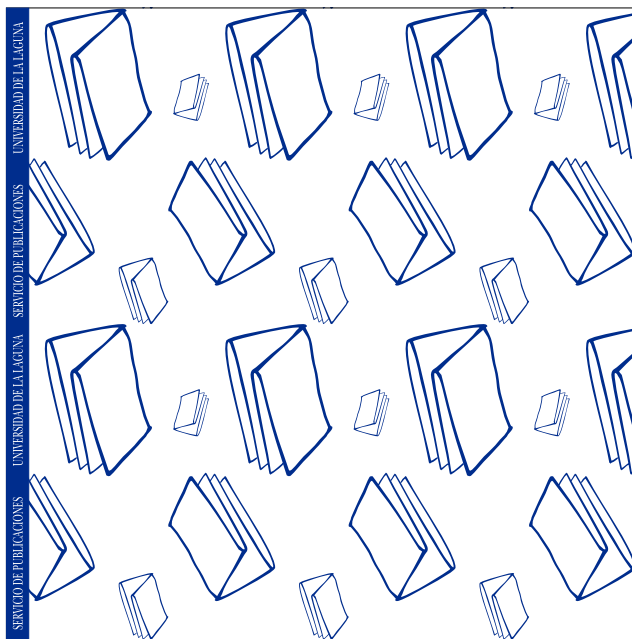


Fig. 13. **Material publicitario y promocional.** Papel de embalar - Marcador de libro - Pegatina Bolsa - Tarjeta postal

3. SEGUNDA FASE DEL PROYECTO: SISTEMA DE IDENTIFICACIÓN VISUAL DE LAS PUBLICACIONES. COLECCIONES Y SERIES

Esta segunda parte del Proyecto abordó el desarrollo de las nuevas propuestas de diseño gráfico editorial para los productos —colecciones y series— del Servicio de Publicaciones. Al proceso de diseño se suma, además, la normalización de los distintos aspectos que configurarán las cualidades visuales y corpóreas de los libros:

- a) La implantación de criterios en la elección de los formatos.*
- b) La elección del material para las hojas interiores y la cubierta; esto es la calidad y características de los papeles y las técnicas de encuadernación.*
- c) La presentación de la cubierta, donde se incorporan los valores visuales de identificación como colores, tipografías, tipos de imágenes, etc...*
- d) El estudio de la maquetación donde participan los elementos que definen el aspecto de las páginas, como márgenes, mancha, cuerpos y familias tipográficas, interlínea, etc...*

Antes de iniciar esta etapa se procedió a examinar una amplia muestra de volúmenes editados por los servicios de publicaciones de diferentes universidades peninsulares. De entre todos los libros analizados se extrajeron aquellos aspectos diseñísticos que consideramos interesantes, bien por lo novedoso del planteamiento y las soluciones aportadas, o bien, por sus cualidades materiales —tipos de papeles, formatos, etc...—. Por supuesto, también

dedicamos un amplio estudio a la producción editorial de la universidades insulares, con especial atención a las realizadas por la Universidad de La Laguna y que dejó al descubierto la ausencia total de criterios de diseño corporativo editorial y el porqué se hacía necesario afrontar con urgencia un proyecto de esta naturaleza.

3.1. EL DISEÑO DE LAS PUBLICACIONES EN LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS. TRABAJO DE CAMPO

3.1.1. Universidades peninsulares

Hemos creído innecesario reflejar aquí la totalidad de los volúmenes estudiados, por lo que, a modo de resumen, tan sólo haremos mención de algunos ejemplos puntuales de especial interés.

De entre todos los casos estudiados, la Universidad de Salamanca es la única que parece contar con un diseño editorial sólido, que sobresale del resto por su cuidada edición y por mantener unas constantes diseñísticas en todas sus libros. Algunas colecciones presentan diseños interesantes con el texto compuesto en columna justificado a la izquierda y próximo al lomo alternando, según las series, el color del fondo y las ilustraciones, manteniendo constantes la familias tipográficas (fig. 14A). Otras plantean composiciones más clásicas, variando el formato (fig. 14B); o bien, acorde con los contenidos temáticos de los libros, parecen evocar los diseños de siglos pasados utilizando grabados, rosetones y frontispicios (fig. 14C y D). En contraste con el anterior diseño, hallamos propuestas menos frecuentes con justificados en

bandera a la derecha e ilustraciones sangradas al corte superior (fig. 14F).

Llama la atención la solución compositiva que la Universidad de Lleida ha dado a alguna de sus colecciones; cubiertas de fondo blanco sobre la que se distribuyen pequeñas ilustraciones, en unas ocasiones en aparente desorden y otras en rígida simetría (fig. 15A y B).

Una de las cubiertas, en este caso sobrecubierta, más interesantes es la perteneciente a un libro de la Universidad de Santiago, donde sobre un fondo de color plano se ha troquelado un motivo en forma de roseta, a través del cual percibimos la tapa con un fuerte contraste cromático (fig. 15C).

3.1.2. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Tras el estudio sus ediciones no hemos encontrado indicios de criterio de identidad editorial alguno. A excepción del logotipo, cuya disposición varía constantemente, no posee ningún otro elemento que identifique los textos como pertenecientes a una misma editorial. Hemos encontrado ejemplares cuyas cubiertas deben ser calificables, como mínimo, de poco acertadas, tanto en el diseño externo como en el de sus páginas interiores (fig. 16A y C). Unos pocos libros presentan cubiertas más correctas (fig. 16B), aunque el tratamiento dado a las páginas interiores dista mucho de lo ortodoxo. En ocasiones, éstas se presentan sin apenas texto, con ilustraciones y fotografías de escasa calidad (fig. 17A). Son poco frecuentes las cubiertas a todo color, generalmente en coediciones, alcanzando en estos casos un nivel aceptable (fig. 16D y E). De todos los libros examinados, sobresale por sus bondades la edición en facsímil del libro *Conquista y Antigüedades de las Islas de la*



A



B



C



D



E



F

Fig. 14. **Diseños editoriales de algunas Universidades Peninsulares.** Universidad de Salamanca (A, B, C, D y E) y Universidad de Málaga (F)



A



B



C

Fig. 15. **Diseños editoriales de algunas Universidades Peninsulares.** Universidad de Lleida (A,B) y Universidad de Santiago de Compostela (C)



A



B

Fig. 17. *Diseños editoriales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.*

Gran Canaria y su Descripción, si bien, el mérito habría que atribuírselo al original (fig. 17B).

3.1.3. Universidad de La Laguna

Como ya comentamos al inicio de este apartado, tras estudiar los ejemplares pertenecientes a las diferentes colecciones y series editadas por el Servicio de Publicaciones de la ULL, se hizo evidente la necesidad de un rediseño. Estas son brevemente algunas observaciones sobre la calidad de tales ediciones.

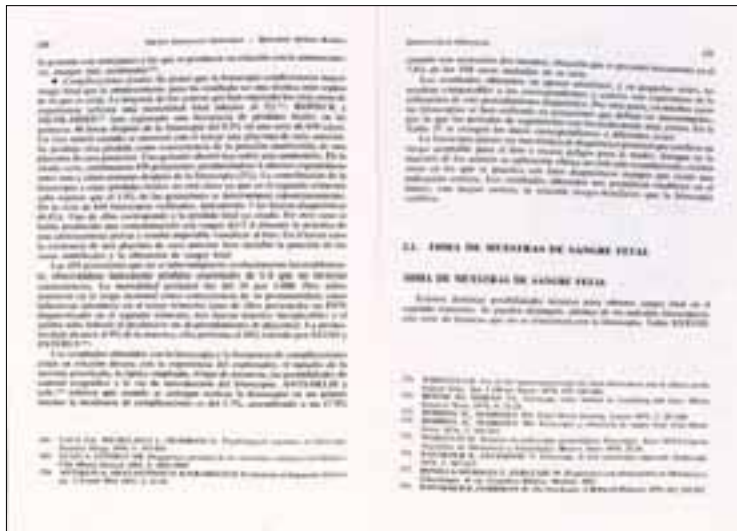
Si bien, parece existir una cierta estructuración, lo cierto es que los volúmenes analizados no presentan elementos gráficos comunes, ni criterios aparentes de normalización, por lo que son habituales los cambios de formato, del diseño de las cubiertas, las tipografías, etc..., dentro de una misma colección o serie y de unos títulos a otros. Ejemplo de esta situación son las anteriores colecciones *Investigación* (fig. 18) e *Informes* (fig. 19 y 20A), con diseños dispares de las cubiertas, cambios de colores y tipografías, e inadecuadas disposiciones de las ilustraciones. También hemos encontrado numerosos casos de páginas realizadas con una autoedición “amateur”, donde se quebrantan los más elementales axiomas de la composición tipográfica y el sentido común (fig. 20B, 21D y 23D). En la colección *Lecciones y Discursos Inaugurales* se pasa sin más, de un diseño de cubierta exclusivamente tipográfica a otra pictórica (fig. 20C y D); lo mismo sucede en la serie *Homenajes* (fig. 21); en la colección *Viera y Clavijo* (fig. 22A y B); en la colección *Maior y Minor* (fig. 22C y D); en la colección *Textos y Prácticas Docentes* (fig. 23A y B), alguna de cuyas cubierta resulta, sospechosamente similar, al las que utiliza la Editorial Gustavo Gili en su colección de Diseño; y en los *Materiales Lexicológicos de Francés Medieval* (fig. 23C y D).



A



B



C

Fig. 18. *Publicaciones de la Universidad de la Laguna*. Colección Investigación.



A



B



C

Fig. 19. *Publicaciones de la Universidad de la Laguna*. Serie Informes.



A



B



C



D

Fig. 20. **Publicaciones de la Universidad de La Laguna.** Serie informes (A y B) Lecciones y Discursos (C y D).



A



B



C



D

Fig. 21. *Publicaciones de la Universidad de La Laguna*. Serie Homenajes.



A



B



C



D

Fig. 22. **Publicaciones de la Universidad de La Laguna.** Colección Viera y Clavijo (A y B) Colecciones Maiores y Menores (C y D).



A



B



C



D

Fig. 23. **Publicaciones de la Universidad de La Laguna.** Colección Textos y Prácticas Docentes (A y B) y Materiales Lexicográficos de Francés Medieval (C y D).

3.2. LA NUEVA IMAGEN EDITORIAL. COLECCIONES Y SERIES

3.2.1. Antecedentes

En el momento de afrontar este proyecto el Servicio de Publicaciones mantenía un catálogo, en opinión del equipo investigador, excesivamente fragmentado compuesto por dieciocho colecciones y series⁶.

Por lo que el Servicio de Publicaciones planteó un nuevo catálogo del que desaparecerían las colecciones anteriores para dar paso a otras nuevas, cuyo número rondaría las siete colecciones, buscando una mayor operatividad dentro de las mismas. En cualquier caso, el número de colecciones del nuevo catálogo estaría abierto a nuevas incorporaciones futuras, en la medida que así lo aconseje las necesidades investigadoras y pedagógicas de la Universidad de La Laguna. Como punto de partida se contemplan las siguientes colecciones:

- **Publicaciones Institucionales.** Con las series: *Lecciones Inaugurales, Discursos, Guías, Anuarios de Tesis, Memorias, Homenajes e Historiografía de la Universidad.*
- **Estudios y Ensayos.** Con las series: *Antropología, Arte, Derecho, Divulgación Científica, Economía, Educación, Filología, Filosofía, Física, Geografía, Geología, Historia, Historia de la Ciencia, Matemáticas, Medicina, Paleontología, Política y Sociología.*
- **Materiales Didácticos Universitarios.** Con las series: *Derecho, Economía, Educación, Filología, Filosofía, Física, Informática, Matemáticas, Medicina, Química, etc...*
- **Documentos Congresuales.**
- **Soportes Audiovisuales e Informáticos.**

⁶ Colección Investigación, Colección Viera y Clavijo, Colección Minor, Serie Homenajes, Discursos de Apertura, Revistas, Textos y Prácticas Docentes, Serie Informes, Publicaciones Generales, Convenio Insides, Anuarios, Monografías, Tesis Doctorales en Microfichas, Resúmenes de Tesis Doctorales, Cursos de Verano, Honoris Causa, Varios y Colección Derechos Humanos.

- **Facsímiles.**
- **Revistas.**

Las tres últimas colecciones, *Soportes Audiovisuales e Informáticos*, *Facsímiles* y *Revistas*, no entraron dentro del presente proyecto de investigación. Para la primera, la diversidad formal de los posibles soportes hacía aconsejable el estudio individualizado de la aplicación del programa de identidad editorial desarrollado. En el segundo caso, los facsímiles, al tratarse de reproducciones de libros, generalmente antiguos y no reeditados, no estarían sujetos al diseño editorial. Por último, las revistas, como publicaciones periódicas que son, vienen condicionadas por unas características tan particulares y determinantes, que justificaban por sí solas la realización de otro proyecto de investigación dedicado exclusivamente a las mismas⁷.

3.2.2. Ideas preliminares. Las cubiertas

Nos encontrábamos en disposición de afrontar el reto de diseñar cuatro colecciones diferentes que, sin renunciar a que cada una de ellas estuviera dotada de signos propios de identidad que la distinguiera del resto, debían mantener unos criterios comunes que hicieran percibir al conjunto como productos de un mismo agente editor. Aspecto, este último, poco cultivado como ya hemos tenido ocasión de comprobar por la mayoría de la editoriales analizadas.

La dinámica consistió en el diseño de cada una de las colecciones por separado; cada investigador individualmente

⁷ Como así fue con la realización del Proyecto *El diseño de revistas. Las publicaciones periódicas de investigación del Servicio de Publicaciones de la ULL*, bajo de dirección del Catedrático Jaime HERNÁNDEZ VERA, los profesores Dr. Luis Carlos ESPINOSA y Ldo. Fco. Javier TORRES y los alumnos becarios Amador MISOL y David SOCAS.

aportaría sus ideas y soluciones. De los resultados de este método de búsqueda y descarte, se seleccionaron aquellos bocetos que apuntaban ciertas claves que, posteriormente, serían decisivas en el desarrollo del Programa de Identidad Editorial. Este proceso podríamos dividirlo en cuatro etapas:

Una inicial, en la que de forma individual y sin condicionantes previos se plantearon propuestas lo más diversas posible, valorando los pros y contras de cada una ante su hipotética aplicación y reproducción. Así, desestimamos aquellas cuyos fondos con texturas o superficies irregulares supusieran un problema a la hora de la reproducción, su aplicación a otras colecciones, la fiabilidad del color, los desplazamientos de trama, etc... (fig. 24A). Los diseños con fondos planos y la presencia de elementos tipográficos como identificadores de las colecciones, fueron considerados los más interesantes (fig. 24C y D), y se convirtieron en el punto de referencia para las nuevas propuestas. Otras opciones planteaban la posibilidad de configurar un signo gráfico a modo de logotipo para identificar a cada una de las colecciones (fig. 24B).

En una segunda etapa se maduraron algunos bocetos de la fase anterior (fig. 25A y B), jugando con la disposición de las imágenes, así como con el barroto horizontal. En algunos modelos la presencia de imagen es menor o desaparece apostando por un diseño de cubierta totalmente tipográfico (fig. 24E y F). También se planteó una fórmula en columna central (fig. 25C y D), muy similar a las soluciones definitivas propuestas para las colecciones *Materiales Didácticos Universitarios y Estudios y Ensayos*.

Metidos en la tercera fase afloraron algunos planteamientos que a la postre serían determinantes a la hora de concretar la imagen de algunas colecciones, como la utilización de una trama de pliegos del nuevo logotipo del Servicio como fondo identificativo de la colección *Documentos Congressuales* (fig. 25E). Las iniciales

tipográficas que identificaban las colecciones se estilizaron, sustituyendo el tipo Helvética, por la Coventry Script (fig. 26A, B y C). Igualmente se sugiere el empleo de una mancheta cuadrangular en el centro de la cubierta, donde se inscriben el título y el nombre del autor; así como el uso de imágenes a sangre, idea que más tarde se adoptaría para la serie *Historiografía de la Universidad*, perteneciente a la colección *Publicaciones Institucionales* (fig. 26D, E y F).

Finalmente, en una cuarta etapa, cristalizaron los criterios y elementos gráficos que habrían de conformar la apariencia externa de las colecciones. Uno de estos elementos, quizás el más significativo de la nueva imagen editorial, fue el empleo de una inicial tipográfica que no fuera reconocible inmediatamente como una letra y pasara por ser un dibujo, simplemente un motivo gráfico más. Después de hojear numerosos catálogos tipográficos consideramos que el tipo *Halifax*, una fuente cuyos caracteres simulan la impresión imperfecta de unos tipos gastados por el uso se ajustaba perfectamente a esta idea (fig. 27). Este motivo gráfico, basado en las iniciales de cada colección, pasó a ocupar una parte importante de las cubiertas, variando su ubicación y color en cada de ellas. Partiendo de fragmentos de los rasgos terminales de algunos caracteres de la misma fuente —*Halifax*— compusimos una floritura o bigote cuya presencia en las cubiertas aporta otro vínculo más de unidad entre las diferentes colecciones. De hecho, esta floritura a pasado a cobrar un gran protagonismo en las cubiertas de las revistas de investigación editadas por el Servicio, mostrándose como un elemento unificador muy potente (fig. 28).

Aparte de los signos comunes, cada colección posee características formales que le son propias. Así, *Documentos Congresuales* (fig. 29A) y *Publicaciones Institucionales* (fig. 29D) carecen de imágenes en sus cubiertas, excepto en la serie

Historiografía de la Universidad (fig. 30) y presentan una mancheta central donde figuran el título y autor del libro, sobre la cual, otra de menor altura, nos indica textual y cromáticamente la colección y serie a la que pertenece el ejemplar. Por último, *Estudios y Ensayos* (fig. 29B) y *Materiales Didácticos Universitarios* (fig. 29C) si llevan imágenes o fragmentos de las mismas; y carecen de mancheta central.

3.2.3. Estructura general de las publicaciones. La tripa

3.2.3.1. Retículas. Para establecer la disposición y ubicación de los diferentes elementos que forman parte de la arquitectura de la página partimos de una variante del modelo clásico de *proporción áurea* (fig. 31A). Este procedimiento se adoptó, con ciertos ajustes, para todas las colecciones, excepto para la serie *Historiografía de la Universidad* de la colección *Publicaciones Institucionales*. Tras determinar la medida de los distintos márgenes, la disposición de la caja de texto principal y de la cabecera tipográfica con el paginado, se establecieron las relaciones entre las dimensiones de las imágenes y las líneas de texto a fin de respetar el paralelismo entre páginas enfrentadas (fig. 31B). En el caso de la serie *Homenajes* perteneciente a la colección *Publicaciones Institucionales* ampliamos el blanco de los márgenes a fin de aligerar el peso visual de la página diferenciándolo del resto del formato 16,5 x 23,5 cm. Como ya comentamos al principio, la serie *Historiografía de la Universidad* presenta unos criterios diferenciadores, propios para su formato, aunque respetando la proporción de los blancos en los márgenes.

3.2.3.2. El Formato y la Mancha. Conforme al método constructivo aplicado, los márgenes en todas las colecciones y series mantienen la constante de ofrecer un mayor blanco en la base y corte exterior de la página, lo que eleva el centro visual de la



A



B



C



D



E

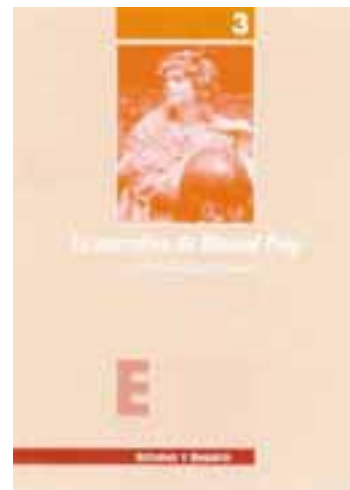


F

Fig. 24. **Bocetos de diferentes propuestas de diseños de cubiertas.**
Primera fase (A, B, C y D). Segunda fase (E y F)



A



B



C



D



E



F

Fig. 25. *Bocetos de diferentes propuestas de diseños de cubiertas.*
Segunda fase (A, B, C y D). Tercera fase (E y F).



Fig. 26. *Bocetos de diferentes propuestas de diseños de cubiertas.* Tercera fase.

Halifax

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S T U
V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Si meliora dies, ut vina, poemata reddūt, scire velim, chartis pretium quotus arroget annus, scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter perfectos veteresque referri debet an inter vilis atque novos? Excludat iurgia finis, "Est vetus atque probus, centum qui perficit annos." Quid, qui deperit minor uno mense vel anno, inter quos referendus erit? Veteresne poetas, an quos et praesens et postera respuat aetas

Fig. 27. **Fuente Halifax.** Familia tipográfica de cuyas mayúsculas se extrajeron las iniciales para identificar a las distintas colecciones y series del Servicio de Publicaciones de la ULL.

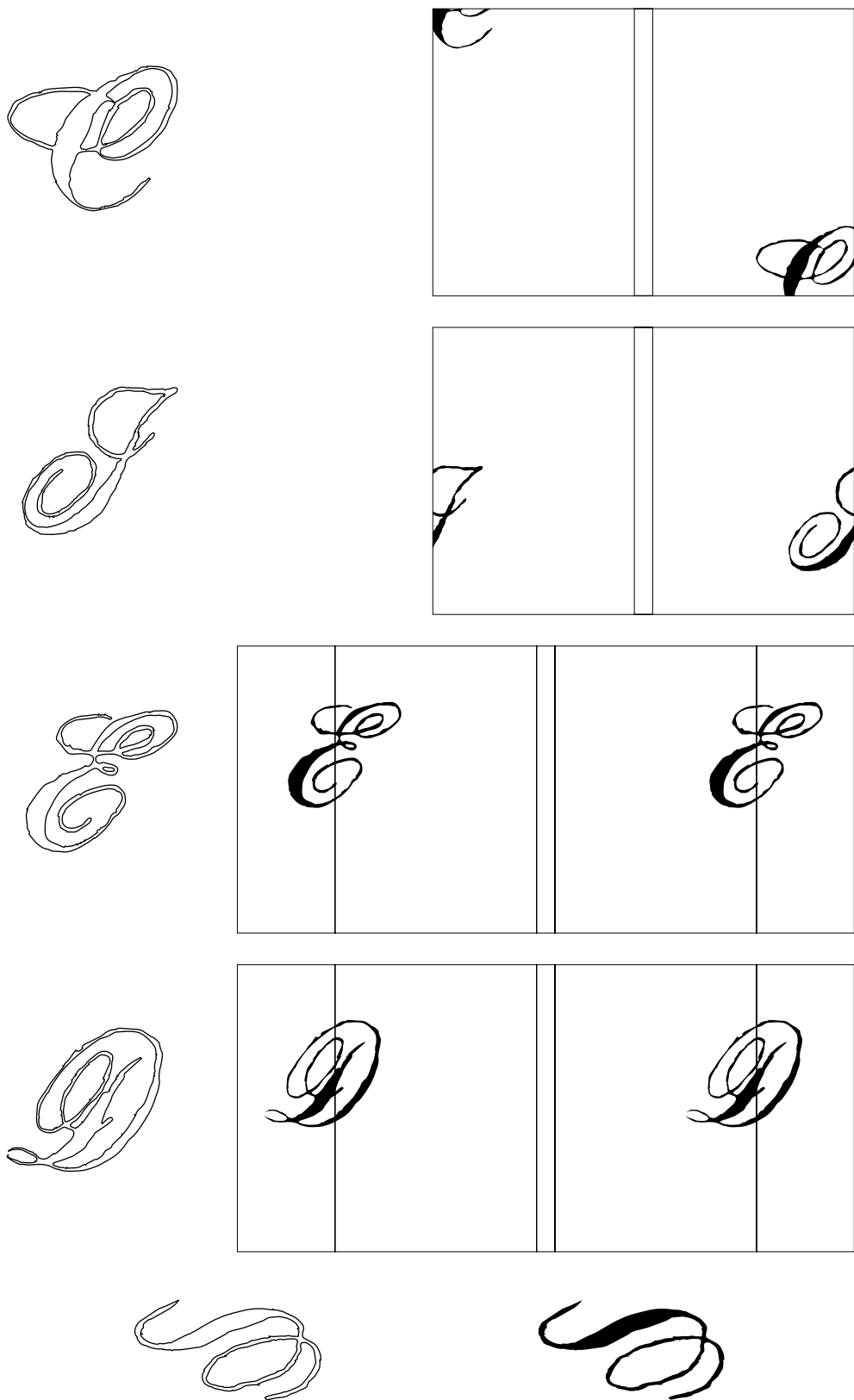


Fig. 28. *Elementos gráficos identificativos de las distintas colecciones basados en la fuente Halifax y su ubicación en las cubiertas. Floritura.*



A



B



C



D

Fig. 29. **Bocetos definitivos de las colecciones.** Documentos Congressuales (A), Estudios y Ensayos (B), Materiales Didácticos Universitarios (C) y Publicaciones Institucionales (D).

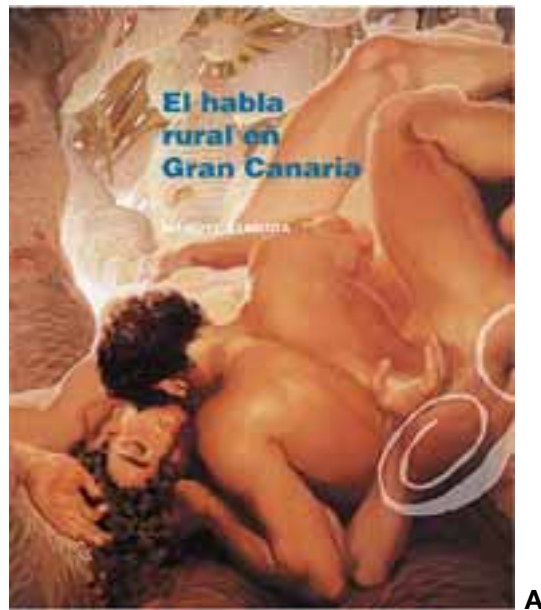


Fig. 30. **Boceto definitivo de la serie Historiografía de la Universidad, perteneciente a la colección Publicaciones Institucionales.** Diseño de la sobrecubierta (A) y detalle de la tapa de la cubierta (B).

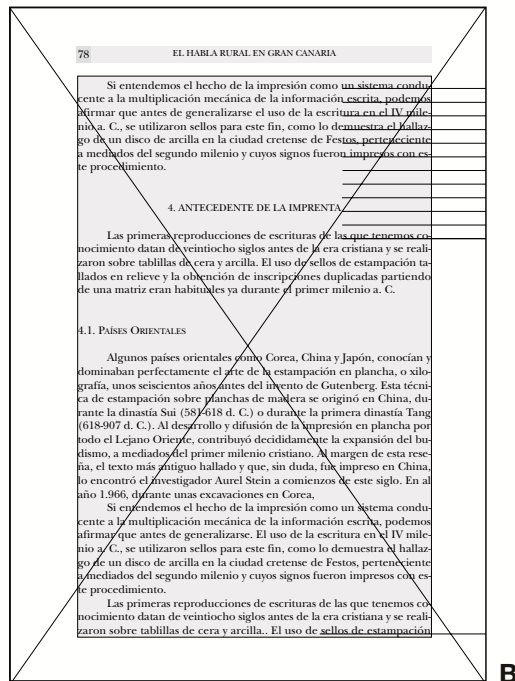
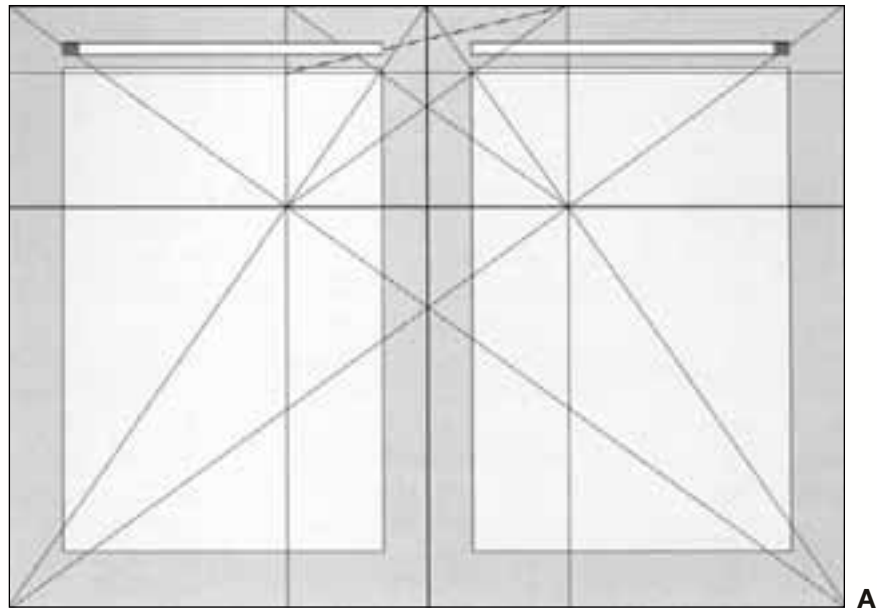


Fig. 31. **Esquemas constructivos de la retícula de las páginas basado en la proporción áurea y modificada en función del interlineado del texto.**

misma. En el formato de lujo 26,5 x 22 cm, aunque mantiene esta característica, el blanco interior lo define la columna más estrecha de las dos en que se divide.

La cabecera tipográfica se dispuso centrada con respecto al ancho de la caja del texto; con el título del libro, en las páginas pares y el nombre del capítulo correspondiente en las impares; la foliación alineada verticalmente con la cabecera y hacia los bordes externos de las páginas. La caja de texto es de una sola columna para todas las colecciones, salvo la ya comentada de lujo que consta de dos, una estrecha y otra ancha sobre una retícula de tres campos. Partiendo de la mancha general de texto y dividiéndola en cuatro partes y eliminando una, se estableció la variante de página corta para el comienzo de capítulos, prólogos, etc...

Las notas al pie siempre se alinearán por su base con el margen inferior de la página, mediando entre la mancha de texto y el filete de la nota una interlínea y media, como mínimo; y una interlínea entre notas. Una vez más, el formato de lujo precisó de unas especificaciones propias, colocándose las notas en la columna interior —la más estrecha— y alineadas con la base del texto principal (fig. 32-37).

3.2.3.3. El uso de las Imágenes y los Gráficos. La gran variedad de tipos de imágenes: ilustraciones a línea, fotografías en b/n o color, esquemas, gráficos, etc..., y las necesidades específicas en esta materia de cada disciplina académica, hacían imposible fijar unos criterios válidos para todas las colecciones y series. En cambio, si establecimos unas pautas mínimas que garantizaran un uso y disposición homogénea de las imágenes:

- Posicionar las imágenes siempre colgadas en la parte superior de la mancha principal de la página.
- Cuando se utilicen gráficos o cuadros y se empleen bitonos, la mancha deberá ser del segundo color.

- Los gráficos, tanto en bicolor como en cuatricromía, serán preferiblemente del igual ancho que la caja principal. Cuando se traten de gráficos o imágenes de menor ancho, éstas irán centradas con respecto a ésta.
- La disposición de las imágenes y de los gráficos deberá ser siempre con la página dispuesta en vertical y nunca en horizontal.

La serie *Historiografía de la Universidad*, permitía un mayor número de variables de composición y dimensiones de imágenes. A partir la retícula de tres campos que estructuraba sus páginas, establecimos las dimensiones de las imágenes según tres niveles:

Nivel 1. Imágenes a tres columnas. Cuando se traten de figuras verticales, éstas y sus pies de foto quedarán inscritas en la caja. Si son estrechas se centrarán con respecto al ancho de la caja. En el caso de ser horizontales, éstas abarcarán el ancho de la caja e irán colgadas en la parte superior, colocándose el pie de foto en la base de dicha caja. En ambos casos los pies de foto estarán siempre centrados con respecto a la imagen.

Nivel 2. Imágenes a dos columnas. Al no ocupar la totalidad de la caja, éstas se ubicarán hacia los bordes de corte de las páginas. En estos casos los comentarios de las fotos, en bandera alineada a la izquierda en las páginas pares y en bandera alineada a la derecha en las impares, se situarán en la columna del borde del lomo, alineándose la base de este texto con la base de la ilustración.

Nivel 3. Imágenes a una columna. Este formato se reserva para pequeñas ilustraciones, reproducciones de libros, documentos, detalles o fragmentos. Su situación en la página es similar a las anteriores, pero en las páginas con una sola ilustración, ésta se colocará en la columna interior (borde del lomo); pudiendo darse el caso de ir acompañada por un detalle, que se situará inmediatamente debajo del pie de la imagen anterior.

Finalmente se definieron con medidas y ejemplos las distintas páginas modelo de las colecciones⁸:

Página de Antetítulo

⁸ Dada la extensión de la descripción pormenorizada de todos estos aspectos hemos decidido obviarlos en este resumen. Todas estas especificaciones junto con modelos de todas las páginas de las colecciones pueden consultarse en el apéndice del Proyecto.

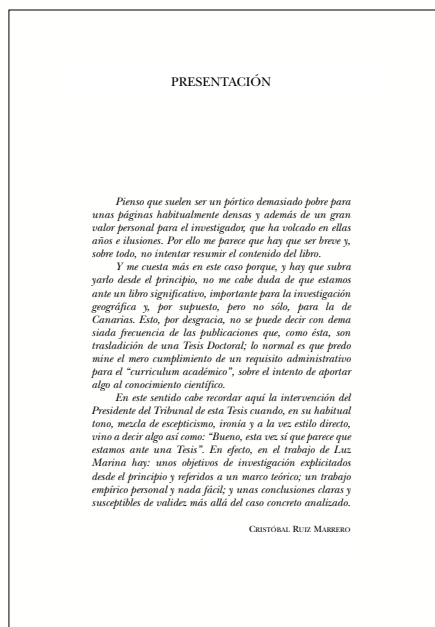
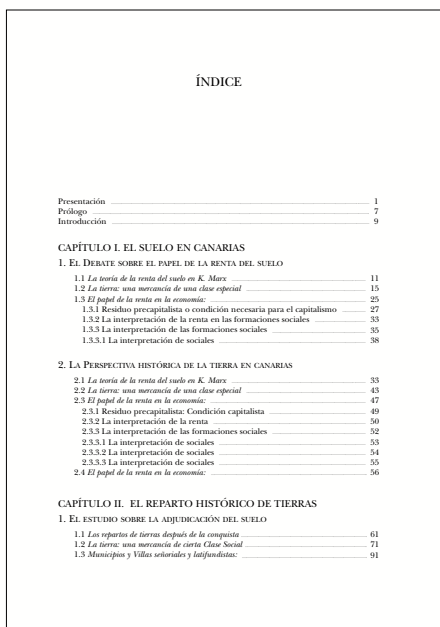
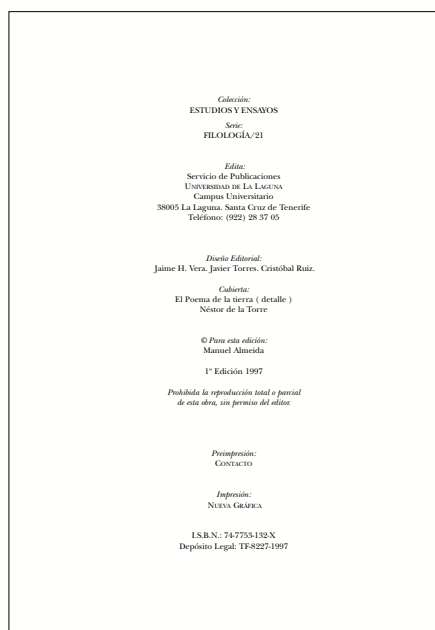
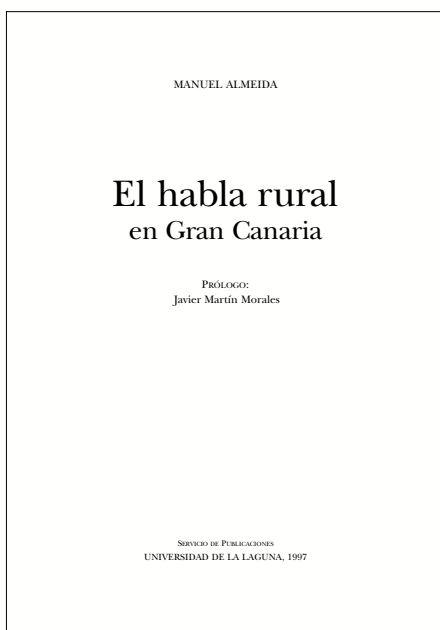


Fig. 32. Modelos de páginas comunes a las colecciones: Estudios y Ensayos, Materiales Didácticos Universitarios y Publicaciones Institucionales (235 x 165 mm).
Portada - Página de créditos - Índice - Presentación

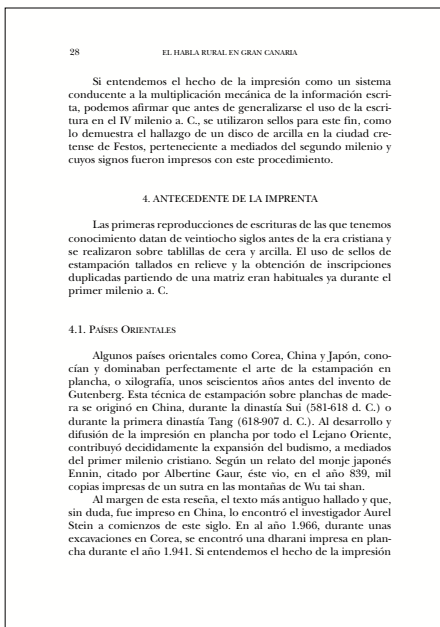
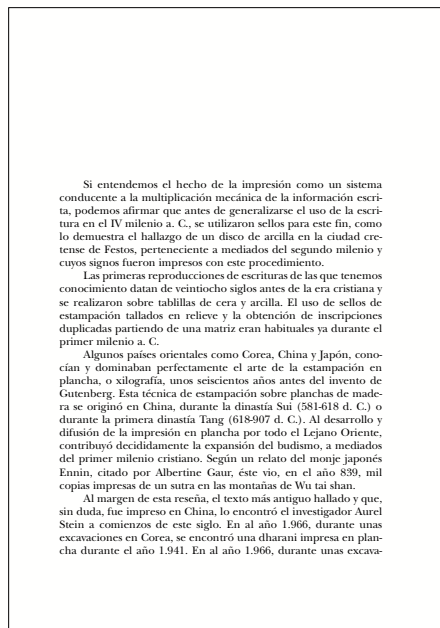
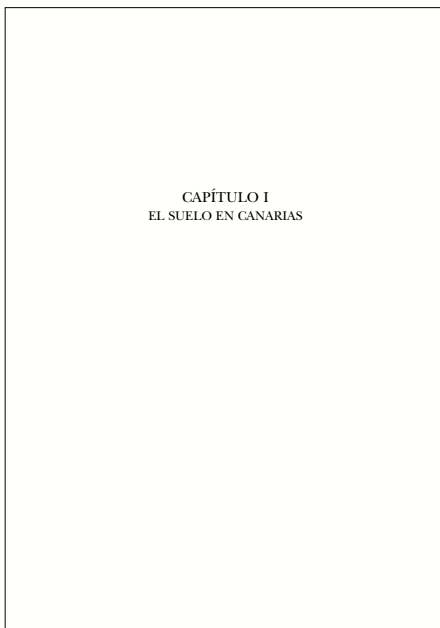


Fig. 33. **Modelos de páginas comunes a las colecciones: Estudios y Ensayos, Materiales Didácticos Universitarios y Publicaciones Institucionales (235 x 165 mm).**
Portadilla de capítulo - Inicio de capítulo - Jerarquía tipográfica - Notas al pie e imagen

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ ALONSO, ANTONIO: *Agricultura y Turismo en el Valle de La Orotava. Un modelo de turistificación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1997.

ÁLVAREZ ALONSO, ANTONIO: "Aportación al conocimiento de la distribución de la tierra en Canarias", *Revista de Geografía Canaria*, Núm. 1, 1985, pp. 209-36, Núm. II, 1990, pp. 249-56.

BANDWORSCHAW, PETER: "Marxist Urban Analysis and the Economic Theory of Rent" *Science and Society*, Núm. 2, 1992, pp. 162-96

AYUNTAMIENTO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE: *Construir la Ciudad*. Santa Cruz de Tenerife, 1983.

BALL, MANUEL: "Differential Rent and the role of landed property..", *International Journal of Urban and Regional Research*, Núm. 3, 1977, pp. 580-93

BALL, MERLIN: "On Marx's Theory of Agricultural Rent: A Reply to Ben Fine" *Economy and Society*, Núm. 3, 1980, pp. 304-26.

BETHENCOURT MASSEU, ALBERTO: "Aproximación a la economía de las Islas Canarias (1774-1808)", *Revista de la Universidad Complutense*, Núm.112, 1978, pp. 185-202

BODDY, MARCIAL: "The property sector in late capitalism. The case of Britain", en DEAR, M. Y SCOTT, A. (eds.): *Urbanization and Urban Planning in Capitalist Society*. New York, Methuen, 1981

BRETO GONZALEZ, ORLANDO: "Algunos estudios sobre el tránsito del Antiguo Régimen en Canarias", Santa Cruz de Tenerife, 1985.

BURRIEL DE OBUETA, SALVADOR: "Canarias: Población y Agricultura en una sociedad dependiente", Barcelona, Oikos-Tau, 1982.

BUSQUET GRAU, JAVIER: "Políticas de vivienda versus urbanización marginal-Ciudad y Territorio", Núm. 1, 1976, pp. 9-28

ÁLVAREZ ALONSO, ANTONIO: *Agricultura y Turismo en el Valle de La Orotava. Un*

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. Santa Cruz de Tenerife.(1934).	17. La Restinga al Sur.
2. La Salle 1956.	18. La Salle 1956.
3. Los propietarios de las fincas.	19. Los propietarios de las fincas.
4. La Salle. Usos agrarios.	20. La Salle. Usos agrarios.
5. Plan Parcial del Sector	21. Plan Parcial del Sector
6. Volúmenes y división.	22. Volúmenes y división.
7. Polígonos.	23. Polígonos.
8. Plan Parcial del Sector 30-20	24. Plan Parcial del Sector 30-20
9. Zonificación.	25. Zonificación.
10. Plan Parcial del Sector 30-20.	26. Plan Parcial del Sector 30-20.
11. Espacios libres.	27. Espacios libres.
12. Plan Parcial del Sector 30-20.	28. Plan Parcial del Sector 30-20.
13. Valoración de los terrenos.	29. Valoración de los terrenos.
14. La Fragmentación de la finca.	30. La Fragmentación de la finca.
15. Cañadas.	31. Cañadas de la Laguna.
16. Santa Cruz de Tenerife. Año 1	32. Santa Cruz de Tenerife. Año

Base de la primera línea para El Índice, la Presentación, Prólogo, la Introducción, los Agradecimientos, la Bibliografía, el Índice de Fotos y Láminas

CABEERA CENTRADA DE TEXTO

39

Primera línea altura de la x

Fig. 34. **Modelos de páginas comunes a las colecciones: Estudios y Ensayos, Materiales Didácticos Universitarios y Publicaciones Institucionales (235 x 165 mm).**
Bibliografía - Índice de láminas - Reticula página corta - Reticula página normal

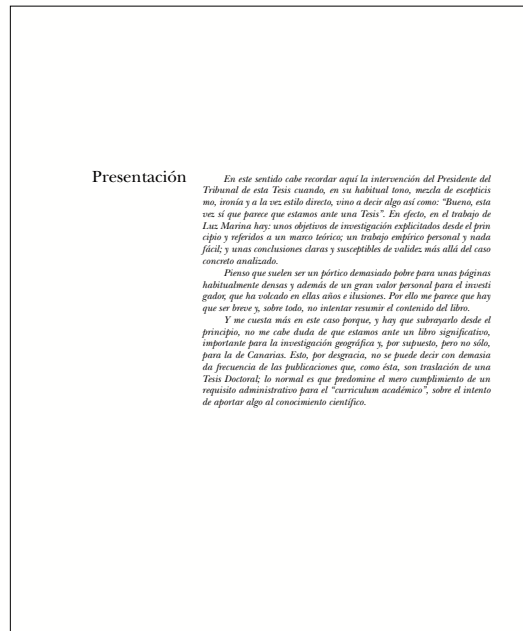
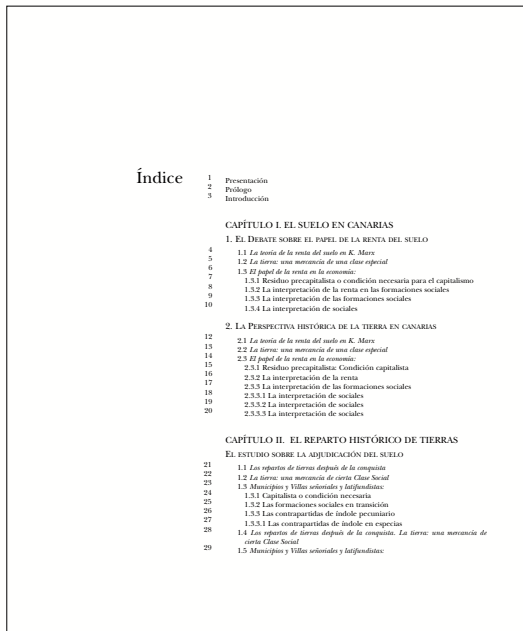
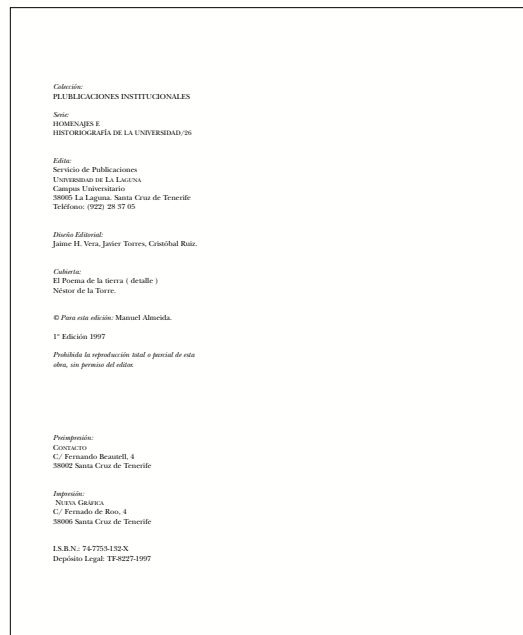
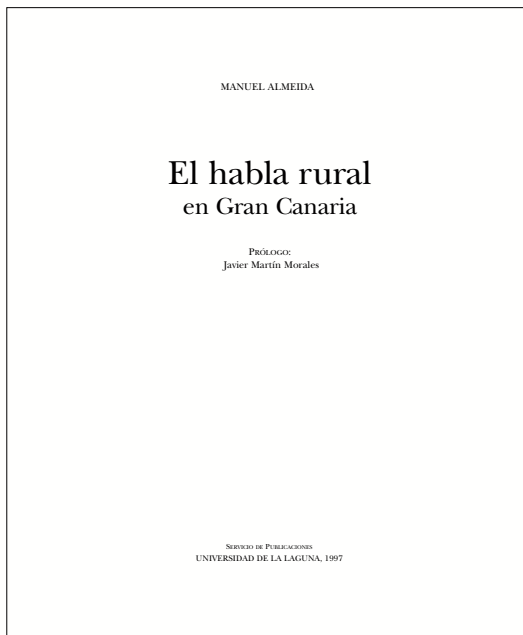


Fig. 35. Modelos de páginas para la serie *Historiografía de la Universidad perteneciente a la colección Publicaciones Institucionales (265 x 220 mm)*.
Portada - Página de créditos - Índice - Presentación

Introducción

La investigación realizada se centra en las relaciones de propiedad de la tierra. A lo largo de este estudio se utiliza la expresión "relaciones de propiedad del suelo" en lugar de otras más difundidas dentro de la geografía convencional como "estructura de la propiedad" por considerar aquella una expresión más precisa que lo que se establecieron relaciones sociales entre el propietario del suelo y el usuario. El pago de la renta no se hace al suelo, sino a su propietario. Y la renta no tiene su origen en la tierra, no es una "renta económica" como sostiene la economía neoclásica, sino que deriva de unas relaciones sociales que establecen, en la sociedad capitalista, la propiedad privada del suelo.

El análisis que sigue establece los diferentes comportamientos de los propietarios, poniendo de manifiesto que resultan en cada caso del distinto significado que la tierra tiene para ellos. En este sentido, la referencia fundamental es el estudio de Massey Y CAVALLANO (1978), *Capital and Land. Landownership by Capital in Great Britain sobre la propiedad del suelo en Inglaterra*.

En los países de capitalismo avanzado, los propietarios de la tierra han dejado de constituir un grupo social con un interés de clase unificado y homogéneo, transformándose, por el contrario, en un conjunto socialmente heterogéneo. El predominio de los terratenientes se ha roto puesto que han aparecido nuevas formas de propiedad de la tierra. Se distinguen tres tipos de propietarios:

1) El propietario tradicional para el que la propiedad de la tierra implica un papel social amplio, o lo que es lo mismo, es la base de su posición social. La tierra no es únicamente un sector más de inversión que se escoge en función de su potencial rendimiento económico. Para este grupo, la tierra es algo más que un activo económico. A diferencia de aquellos propietarios que manifiestan un comportamiento capitalista, para éstos que se considera aquí la posesión de la tierra es la base para su intervención en otras actividades. Es decir, son empresarios agrarios, o promotores, o arrendatarios de viviendas porque poseen las tierras. La

Capítulo V Las tendencias modernas

4.1.1.1. Países de influencia Taóista

Relato del monje japonés Emmi, citado por Albertine GAUR, éste vio, en el año 839, mil copias impresas de un sutra en las montañas de Wu tai shan. Al margen de esta reseña, el texto más antiguo hallado y que, sin duda, fue impreso en China, lo encontró el investigador Aurel Stein a comienzos de este siglo. Se trata de una versión china del Sutra del diamante, impreso en siete hojas de papel pegadas y fechadas en elcha mucho más antiguas. En el año 1966, durante unas excavaciones en Corea, se encontró una dharani impresa en plancha de las primeras reproducciones de escrituras de las que tenemos conocimiento datan de veintiocho siglos antes de la era cristiana y se realizaron sobre tabillas de cera y arcilla.

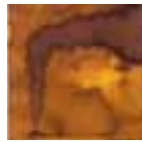


Figura 6. Las primeras reproducciones de escrituras de las que tenemos conocimiento datan de veintiocho siglos antes de la era cristiana y se realizaron sobre tabillas de cera y arcilla.

Algunos países orientales como Corea, China y Japón, conocían y dominaban perfectamente el arte de la estampación en plancha, o xilografía, unos seiscientos años antes del invento de GUTENBERG. Esta técnica de estampación sobre planchas de madera se originó en China, durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.). Al desarrollo y difusión de la impresión en plancha por todo el Lejano Oriente, contribuyó decididamente la expansión del budismo, a mediados del primer milenio cristiano. Según un relato del monje japonés Emmi, citado por Albertine Gaur, éste vio, en el año 839, mil copias impresas de un sutra en las montañas de Wu tai shan.

Al margen de esta reseña, el texto más antiguo hallado y que, sin duda, fue impreso en China, lo encontró el investigador Aurel Stein a comienzos de este siglo. En el año 1966, durante unas excavaciones en Corea, se encontró una dharani impresa en plancha hacia el año 1941, procedente de la dinastía Manchú.

Si entendemos el hecho de la impresión como un sistema conducente a la multiplicación mecánica de la información escrita, podemos afirmar que antes de generalizarse el uso de la escritura en el IV milenio a. C., se utilizaron sellos para este fin, como lo demuestra el hallazgo de un disco de arcilla en la ciudad cretense de Festos, perteneciente a mediados del segundo milenio y cuyos signos fueron impresos con este procedimiento.

Las primeras reproducciones de escrituras de las que tenemos conocimiento datan de veintiocho siglos antes de la era cristiana y se realizaron sobre tabillas de cera y arcilla. El uso de sellos de estampación tallados en relieve y la obtención de inscripciones

¹ Esta técnica de estampación sobre planchas de madera se originó en China, durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.) mediados del primer milenio cristiano.

Figura 5. Las primeras reproducciones de escrituras de las que tenemos conocimiento datan de veintiocho siglos antes de la era cristiana y se realizaron sobre tabillas de cera y arcilla.



se realizaron sobre tabillas de cera y arcilla. El uso de sellos de estampación tallados en relieve y la obtención de inscripciones duplicadas partiendo de una matriz eran habituales ya durante el primer milenio a. C.

4.1.1. Países Árabes

Algunos países orientales como Corea, China y Japón, conocían y dominaban perfectamente el arte de la estampación en plancha, o xilografía, unos seiscientos años antes del invento de Gutenberg. Esta técnica de estampación sobre planchas de madera se originó en China, durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.). Algunos países orientales como Corea¹, China y Japón, conocían y dominaban perfectamente el arte de la estampación en plancha, o xilografía, unos seiscientos años antes del invento de Gutenberg. Esta técnica de estampación sobre planchas de madera se originó en China, durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.). Al desarrollo y difusión de la impresión en plancha por todo el Lejano Oriente, contribuyó decididamente la expansión del budismo, a mediados del primer milenio cristiano. Según un relato del monje japonés Emmi, citado durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.). Al desarrollo y difusión de la impresión

¹ Esta técnica de estampación sobre planchas de madera se originó en China, durante la dinastía Sui (581-618 d. C.) o durante la primera dinastía Tang (618-907 d. C.) mediados del primer milenio cristiano.

Fig. 36. Modelos de páginas para la serie *Historiografía de la Universidad perteneciente a la colección Publicaciones Institucionales (265 x 220 mm)*.

Introducción - Portadilla de capítulo - Gerarquía tipográfica - Notas al pie e imágenes

Bibliografía

ÁLVAREZ ALONSO, Antonio: *Agricultura y Turismo en el Valle de La Orotava. Un modelo de articulación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. 1997.

ÁLVAREZ ALONSO, Antonio: "Aportación al conocimiento de la distribución de la tierra en Canarias". *Revista de Geografía Canaria*, Núm. 1, 1985, pp. 209-36. Núm. II, 1990, pp. 249-56.

BANWONGSAW, Peter: "Marxist Urban Analysis and the Economic Theory of Rent". *Science and Society*, Núm. 2, 1982, pp. 162-96.

AYUNTAMIENTO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE: *Construir la Ciudad*. Santa Cruz de Tenerife, 1985.

BALL, Manuel: "Differential Rent and the role of landed property...". *International Journal of Urban and Regional Research*, Núm. 3, 1977, pp. 380-93.

BALL, Merlin: "On Marx's Theory of Agricultural Rent: A Reply to Ben Fine". *Economy and Society*, Núm. 3, 1980, pp. 304-26.

BETHENCOURT MASSI, Alberto: "Apuntes a la economía de las Islas Canarias (1770-1808)". *Revista de la Universidad Complutense*, Núm. 112, 1978, pp. 185-202.

BROWN, MARCEL: "The property sector in late capitalism: The case of Britain", en DEAN, M. Y SCOTT, A. (eds.): *Urbanization and Urban Planning in Capitalist Society*. New York, Methuen, 1981.

BRETO GONZÁLEZ, Orlando: "Algunos estudios sobre el tránsito del Antiguo Régimen en Canarias". Santa Cruz de Tenerife, 1985.

BUJALÍ DE ORTEGA, Salvador: "Casos de Población y Agricultura en una sociedad dependiente". Barcelona, Oikos-Tau, 1982.

BUQUET GRAY, Javier: "Políticas de vivienda versus urbanización marginal. Ciudad y Territorio", Núm. 1, 1976, pp. 9-28.

ÁLVAREZ ALONSO, Antonio: *Agricultura y Turismo en el Valle de La Orotava. Un modelo de articulación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. 1997.

Láminas

- 1 Polígonos.
- 2 Plan Parcial del Sector 30.20. Zonificación
- 3 Plan Parcial del Sector 30.20. Espacios libres.
- 4 Plan Parcial del Sector 30.20. Valoración de los terrenos
- 5 La fragmentación de la finca de los Cañadas
- 6 Santa Cruz de Tenerife. Año 1934.
- 7 La Salla. 1956. Los propietarios de las fincas matrias
- 8 La Salla. Uso agrario
- 9 Plan Parcial del Sector 30.20. Valmenses y división en
- 10 Polígonos.
- 11 Plan Parcial del Sector 30.20. Zonificación
- 12 Plan Parcial del Sector 30.20. Espacios libres.
- 13 Plan Parcial del Sector 30.20. Valoración de los terrenos
- 14 La fragmentación de la finca de los Cañadas
- 15 Santa Cruz de Tenerife. Año 1934.
- 16 La Salla. 1956. Los propietarios de las fincas matrias
- 17 La Salla. Uso agrario

Agradecimientos

Base de la primera línea para el Índice, la Presentación, Prólogo, la Introducción, los Agradecimientos, la Bibliografía, el Índice de Fotos y Láminas

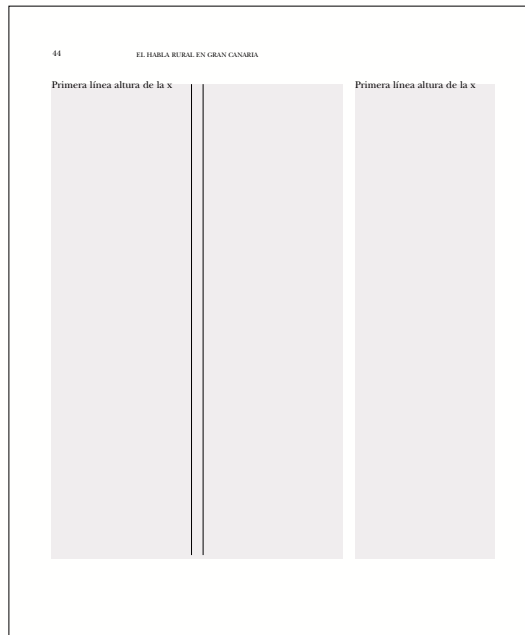


Fig. 37. **Modelos de páginas para la serie *Historiografía de la Universidad perteneciente a la colección *Publicaciones Institucionales* (265 x 220 mm).***
 Bibliografía - Índice de láminas - Reticula página corta - Reticula página normal

Página de Autores y Título

Página de Créditos

Dedicatoria

Páginas de Índice

Título de Capítulo

Introducción al contenido del Capítulo

Desarrollo del contenido del Capítulo

Bibliografía

Índice de Láminas y Fotografías

En el caso de la edición de lujo se incluyeron además las páginas de Agradecimientos, Presentación, Prólogo e Introducción.

3.2.4. Los signos gráficos, el color y la tipografía

3.2.4.1. *Signos Gráficos.* Para una mayor claridad, decidimos recoger en fichas las variables gráficas de las cubiertas, según las colecciones. Este material es importante para entender las numerosas variables y los elementos identificadores comunes; igualmente, también pueden utilizarse para verificar el correcto uso y emplazamiento de los mismos una vez realizadas las pruebas de color de las cubiertas y evitar posibles errores de interpretación por parte de las imprentas (véanse las fichas adjuntas).

3.2.4.2. *Colores.* La asignación de colores a las distintas series se llevó a cabo de forma independiente a los que, por tradición, han representado simbólicamente a cada facultad de la Universidad de La Laguna.

Ofrecimos una variedad lo suficientemente amplia como para cubrir sobradamente las necesidades presentes y futuras dentro de cada colección. Los colores propuestos, especificados por el

sistema PANTONE, siguen una cadencia cromática secuencial, que aconsejamos no romper a la hora de ser asignados.

Planteamos dos gamas de 22 colores cada una, la primera formada por colores más oscuros, ideales para aquellas colecciones cuyos fondos son de colores claros —*Estudios y Ensayos, Documentos Congresuales y Publicaciones Institucionales*—; y una segunda, de colores claros y luminosos, indicada para las colecciones de fondo oscuro, especialmente *Materiales Didácticos Universitarios*.

3.2.4.3. Tipografías. Otro aspecto relevante dentro de cualquier proyecto de identidad editorial es, sin duda, la elección de las familias tipográficas que se utilizarán tanto en el exterior de las cubiertas como, muy especialmente, en las páginas interiores donde se concentra el texto. La correcta legibilidad de una página dependerá de la tipografía elegida, su cuerpo, la interlínea, el número de caracteres por línea, los blancos, etc...

Teniendo en cuenta las leyes sobre legibilidad que, en esencia, consideran que las palabras compuestas en minúsculas o caja baja, son sensiblemente más legibles que las compuestas en capitales; y que las palabras compuestas en cursiva son sensiblemente menos legibles que las compuestas en redonda; determinamos las siguientes jerarquías tipográficas:

- La caja baja redonda para lo esencial de los textos principales.
- La caja baja cursiva para: a) ciertas expresiones especiales, como nombres propios, términos técnicos, etc...; b) para textos relativamente cortos y especiales (prefacios, recuadros, leyendas, notas, etc...).
- Las capitales redondas para títulos e intertítulos.
- Las capitales cursivas para ciertos intertítulos, y subtítulos de importancia secundaria.

Llegados a este punto, teníamos claro que las familias tipográficas debían convertirse en un elemento de unidad dentro de las colecciones y, por ende, de las publicaciones del Servicio. De entre una oferta que supera las 13.000 fuentes digitales, seleccionamos dos cuya eficacia está plenamente contrastada: la *New Baskerville*⁹ para los textos de las páginas interiores y la *Helvética*¹⁰ para los textos que figuren en la cubierta (fig. 38).

El uso de las distintas variantes de estilo (redonda, cursiva, negrita, etc...) de estas familias tipográficas en las colecciones se especificaron en el *Reglamento y normas de edición y recepción del Servicio de Publicaciones*.

3.2.5. Criterios en la elección de materiales y la encuadernación

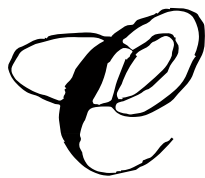
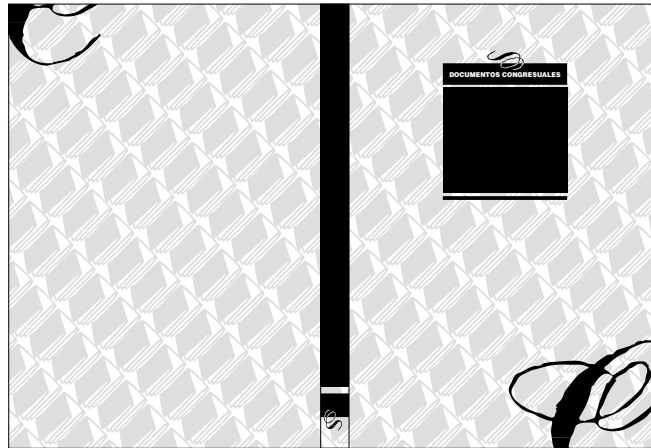
3.2.5.1. *Formatos*. Probablemente, uno de los aspectos más críticos a la hora de plantear un nuevo diseño editorial sea establecer los formatos. El formato no sólo afecta a la apariencia física y funcional del libro, sino que repercute, y mucho, en los

⁹ La *New Baskerville* pertenece a la familia de los tipos de Transición, y constituye la fuente para texto más popular, legible y ampliamente disponible por diversas firmas tipográficas. A pesar de ello, su uso en nuestro país no es tan frecuente, siendo más habitual el empleo de la *Times* o de la *Bookman*. Este tipo, basado en el que diseñara el tipógrafo inglés John Baskerville hacia el año 1754, y renovado por la casa ITC en 1982, presenta un marcado contraste entre los trazos gruesos y finos, los trazos terminales de las letras de caja baja son casi horizontales, las letras tienen formas redondeadas, la modulación es casi vertical y los trazos terminales están ligeramente encuadrados. Como único aspecto en contra, la *Baskerville* requiere un espacio ancho, a causa de su diseño redondeado.

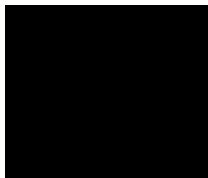
¹⁰ La *Helvética*, junto a la *Futura*, es la fuente de palo seco más utilizada en todo el mundo. Fue diseñada por Max Miedinger en 1957 y en un principio se la llamó *Neue Haas Grotesk*. Durante las décadas de los 60 y 70 fue el único tipo empleado por el movimiento tipográfico suizo. La *Helvética* es una letra de palo seco muy legible, de estilo Grotesco, redondeada, con gran altura-x, descendentes y ascendentes cortas y sin excentricidades. Aunque pudiera parecer que carece de carácter, es bastante aceptable como tipo de texto, sobre todo titulares, y se usa ampliamente en publicaciones y publicidad. Tiene la ventaja de ofrecer una amplia familia de diferentes pesos, anchos y cursivas, con más de una veintena de variantes.

COLECCIÓN DOCUMENTOS CONGRESUALES

Signos gráficos identificativos



La letra "C" del tipo Halifax constituye el signo identificador de esta colección. Ésta irá en un matiz del 50% del color Pantone 5415.



La mancheta cuadrangular va en color Pantone 5415, al igual que la rectangular que figura en el lomo. En ella figuran el título y nombre del autor calado en blanco. Esto mismo se repite para el lomo.

DOCUMENTOS CONGRESUALES Este texto identifica explícitamente la colección.

Los siguientes tres elementos, mancheta con floritura, filete y mancheta del lomo son todos del mismo color, Pantone 201. No están contempladas otras series dentro de esta colección. En caso de haberlas en un futuro, seguir los colores asignados para las series de las otras colecciones.



Este elemento con floritura se sitúa sobre la mancheta cuadrangular y en él se inscribe, calado en blanco, el nombre de la colección.

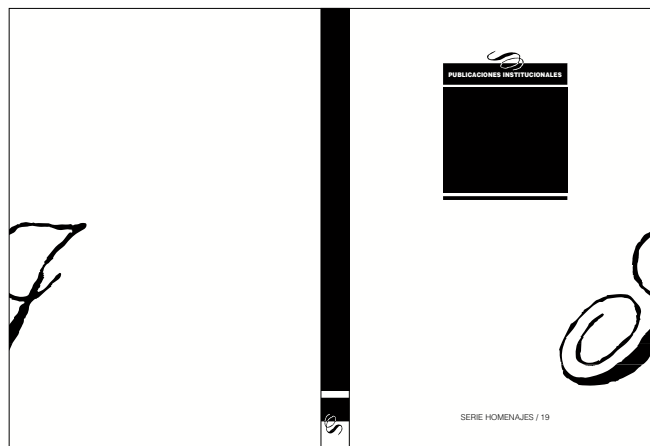


El filete irá bajo la mancheta cuadrangular central.

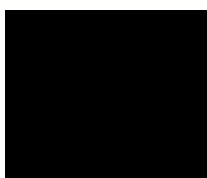


En la mancheta del lomo figurará el número, calado en blanco, que ha sido asignado a la obra dentro de la colección.

COLECCIÓN PUBLICACIONES INSTITUCIONALES Signos gráficos identificativos



La letra "I" del tipo Halifax constituye el signo identificador de la colección. Esta irá en un matiz al 50% del color Pantone 4705.



Esta mancheta cuadrada irá en Pantone 4705, igual que la rectangular del lomo. En ella figurarán el título, en matiz al 50% del Pant. 4655, y nombre del autor calado en blanco. Esto mismo se repite para el lomo.

PUBLICACIONES INSTITUCIONALES

SERIE HOMENAJES / 19

SERIE VARIOS / 1

SERIE LECCIONES INAUGURALES / 8

Estos textos identifican explícitamente la colección y la serie a la que pertenece el libro. Los nombres de las series y los números siempre irán en Pant. 4705.

Los siguientes tres elementos, mancheta con floritura, filete y mancheta del lomo son los que identifican cromáticamente la serie a la que pertenece la obra. Su color por tanto, variará en función de la misma.



Este elemento con floritura se sitúa sobre la mancheta cuadrada y en él se inscribe, calado en blanco, el nombre de la colección.

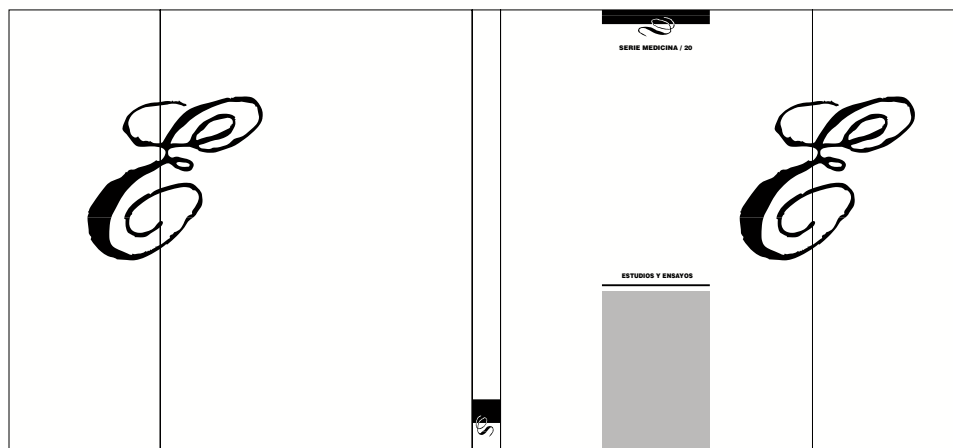


El filete irá bajo la mancheta cuadrada central.



En la mancheta del lomo figurará el número, calado en blanco, que ha sido asignado a la obra dentro de la serie.

COLECCIÓN ESTUDIOS Y ENSAYOS. Signos gráficos identificativos



SERIE MEDICINA / 20
ESTUDIOS Y ENSAYOS

La letra "E" del tipo Halifax constituye el signo identificador de esta colección, e irá en un matiz del 50% del color Pantone 444.

Estos textos identifican explícitamente tanto la serie y el número que hace el título dentro de la misma, como la colección en sí misma. Ambos textos van en color Pantone 444, al igual que el nombre del autor.

Los siguientes tres elementos, filete, mancheta con floritura y la mancheta del lomo, al igual que el título del libro, todos de igual mismo color, identifican cromáticamente a la serie a la que pertenece la obra. Su color por tanto, variará en función de la misma.



El filete se sitúa sobre la imagen inferior y bajo el nombre de la colección.



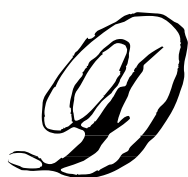
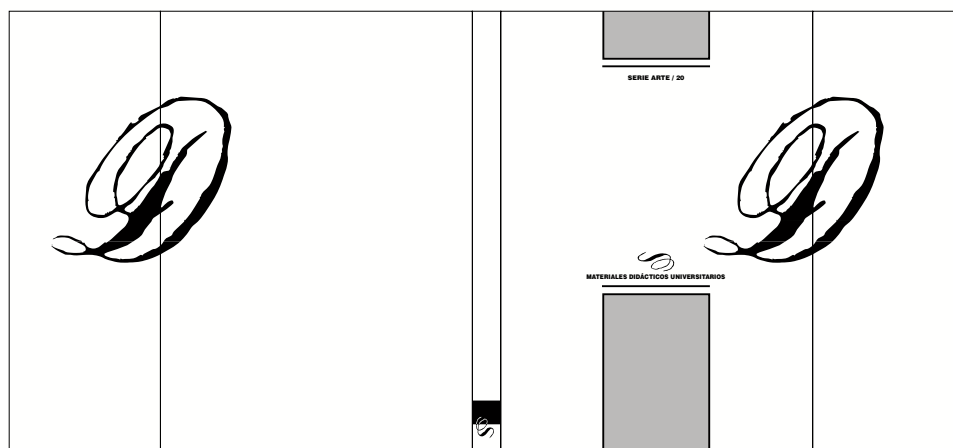
La mancheta con floritura va en la parte superior de la cubierta a sangre, sobre el texto que especifica el nombre la serie.



En la mancheta del lomo figurará el número, calado en blanco, que ha sido asignado a la obra dentro de cada serie.

COLECCIÓN MATERIALES DIDÁCTICOS UNIVERSITARIOS

Signos gráficos identificativos



SERIE ARTE / 20

MATERIALES DIDÁCTICOS UNIVERSITARIOS

La letra "D" del tipo Halifax constituye el signo identificador de esta colección, e irá en un matiz del 60% del color Pantone 540 .

Estos textos identifican explícitamente tanto la serie y el número que hace el título dentro de la misma, como la colección en sí. Ambos textos van calados en blanco sobre el fondo azul marino (Pant. 540); igual sucede con el nombre del autor.

Los siguientes tres elementos, filetes, floritura y mancheta del lomo, al igual que el título del libro, todos serán mismo color, identificandose cromáticamente la serie a la que pertenece la obra. Su color por tanto, variará en función de la misma.

Los dos filetes irán, uno bajo la imagen superior y el otro, sobre la imagen inferior.



El elemento caligráfico o floritura se situará sobre el texto que especifica el nombre de la colección.



En la mancheta del lomo figurará el número, calado en blanco, que ha sido asignado a la obra dentro de cada serie.

New Baskerville

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Helvética Black

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Helvética Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Fig. 38. *Familias tipográficas para la tripa*. New Baskerville Roman - New Baskerville Italic - New Baskerville Bold - New Baskerville Bold Italic - Helvética Black Regular - Helvética Black Italic - Helvética Regular - Helvética Regular Italic

costes finales de este producto. La aparente uniformidad de muchos libros del mercado obedece, más que a criterios estéticos, a la búsqueda del máximo aprovechamiento del pliego de máquina.

Conscientes de este hecho y considerando la variedad de formatos de máquinas implantados en las islas y los problemas de abastecimiento, nos decantamos por dos formatos normalizados de pliego. El formato 65x90 cm, que resulta ideal para los formatos de libros 21x14,8 cm y 21x29,7 cm, con un aprovechamiento total del pliego, permitiendo la imposición de páginas para su encuadernación cosida o a la americana; y el de 70x100 cm, adecuado tanto para máquinas de pequeño como gran formato, y recomendable para los libros de 23,5x16,5 cm e igualmente la adecuado para la encuadernación cosida o a la americana.

En el caso del formato de lujo de 26,5x22 cm, lo óptimo sería solicitar a fábrica un formato especial; en caso contrario se deberá recurrir al pliego 70x100 cm; si bien se desaprovecha papel creemos que el aspecto final del libro lo compensa.

3.2.5.2. Los Materiales. Junto al formato, la calidad de los materiales y las características de la encuadernación y acabado son los aspectos que más directamente inciden en el coste final de una edición. Dada la gran variedad de papeles y acabados —mate, semimate, brillo, etc...— que ofrece la industria papelera, resulta casi imposible designar de una manera precisa los materiales sin hacer referencia a marcas o casas concretas; de modo que las referencias a las que alude este equipo de investigación para las distintas colecciones —SARRIÓPAPEL— deben tomarse sólo en relación a las propiedades físicas, colores, gramajes y texturas de los papeles sugeridos, pudiendo utilizarse cualquier otro de iguales características de otra marca. Excepción hecha para el material que recubre la tapa del libro de lujo y la cartulina empleada en la cubierta de la colección *Estudios y Ensayos*.

Para las tripas u hojas interiores se sugirieron las referencias teniendo en cuenta los contenidos de las colecciones, si predominaban los textos, si las imágenes a incluir eran en blanco y negro o a color, etc..., quedando del siguiente modo:

Colección Materiales Didácticos Universitarios. Papel Offset Albor Blanco de 100 grs/m². En caso de llevar imágenes en blanco y negro Offset Presscol de 100 grs/m², aumentando a 125 grs/m² si las imágenes son a color.

Colección Estudios y Ensayos. Mismas referencias y criterios que para la colección *Materiales Didácticos Universitarios*.

Colección Documentos Congresuales. Aconsejamos un papel de 100 grs/m² Offset Albor, en este caso, de color ahusado, desestimando la inclusión de imágenes a color.

Colección Publicaciones Institucionales. En general esta colección sigue los mismos criterios que los establecidos para *Materiales Didácticos Universitarios* y *Estudios y Ensayos*, exceptuando las series *Homenajes e Historiografía de la Universidad*. Para la primera, dada su edición semilujo (tapa dura), propusimos Offset Presscol pigmentado de 100 grs/m² para textos, y de 125 grs/m² cuando contengan imágenes, preferiblemente bitonos. Para la serie de lujo nos inclinamos por un papel de calidad superior, Estucado Industrial Printomat Semimate de 150 grs/m². En las guardas papel tipo verjurado de 140 grs/m².

La tapa o cubierta constituye el primer reclamo visual que percibe el posible comprador. En ella, además de las imágenes, los colores y las tipografías, juega un destacado papel la calidad del material empleado y su acabado. Teniendo en cuenta los grados frecuencia de uso y desgaste de las distintas colecciones, elegimos los siguientes materiales:

Colecciones en Rústica. Propusimos una encuadernación con cartulina resistente estucada del tipo Chromocard TCF 300 grs/m² y un acabado laminado mate. La excepción a este criterio es la colección *Estudios y Ensayos*, para cuyas tapas preferimos un tratamiento diferenciador, optando por una cartulina especial con un veteado gofrado, concretamente KyeayKolour 300 grs/m².

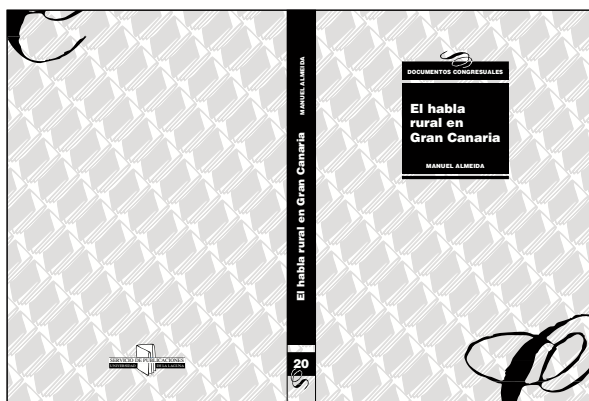
Colecciones en Tapa Dura. Para la serie Homenajes un papel estucado de 150 grs/m² pegado a las tapas de cartón de 3mm y como acabado un laminado mate. Las guardas deben ir impresas en un color del mismo tono al empleado en la tapa. En cuanto a la serie *Historiografía de la Universidad*, dado su carácter de edición de lujo, la cubierta irá en Guaflex azul referencia Siros 5825, sobre el que se imprimirán en pan de oro cobrizo las manchetas con los textos del título y autor, así como aquellos elementos gráficos propios de la colección. Las guardas serán impresas a un color similar al de la tapa (Pantone 537); y la sobrecubierta lo será en papel estucado brillo del tipo Estucado Industrial Printover 2 caras de 150 grs/m² a todo color y acabado en laminado mate.

Todos los libros deberán ir cosidos en hilo vegetal, menos cuando el número de páginas sea inferior a 48, en cuyo caso se optará por la grapa metálica. Los lomos de las series de tapa dura serán redondos, salvo cuando el grosor sea inferior a 1,5 cm que pasarán a ser cuadrados.

3.2.6. Fichas resumen de datos técnicos de las colecciones y series

Debido a la gran cantidad de peculiaridades materiales que distinguen a unas colecciones de otras, consideramos conveniente la confección de unas fichas técnicas. Estas fichas se convertirán en un eficaz instrumento de comunicación entre la editorial y las empresas de artes gráficas, garantizando el mantenimiento de los criterios técnicos independientemente de la empresa que lo lleve a cabo. Debidamente complementadas servirán, igualmente, de pliego de condiciones a la hora de pedir un presupuesto de una edición.

COLECCIÓN DOCUMENTOS CONGRESUALES



FICHA RESUMEN

Formato: 235 x 165 mm. / 210 x 148 mm.

Hojas interiores: Offset Albor Ahuesado de 100 grs./m².
Nº de colores: 1/1 Negro.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina estucada entre 280 y 300 grs./m² (Chromocard TCF 300 grs./m²). Laminada mate.

Nº de colores: 3/0. Fondo 50% del Pant. 5455, motivo pliegos Pant. 5455 . Mancheta central, lomo y logotipo del Servicio, Pant. 5415. Mancheta con floritura y filetes en Pantone 5483. En principio no se contemplan series dentro de esta colección, pero en caso de haberlas se adjudicarían los colores siguiendo el orden de las referencias dadas para las series de las otras colecciones.

Sobrecubierta: No hay.

Nº de colores: ----

Guardas: No hay.

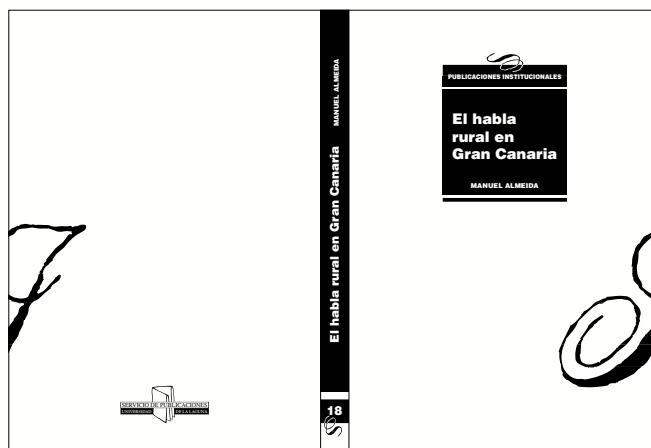
Nº de colores: ----

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

Cabezadas: No hay.

Ilustraciones / Fotos: Previsiblemente no las habrán. En caso de haberlas y éstas sean a color pasarlas a Blanco y Negro.

COLECCIÓN PUBLICACIONES INSTITUCIONALES



FICHA RESUMEN SERIES EN GENERAL

Formato: 235 x 165 mm.

Hojas interiores: Offset Albor Blanco 100 grs./m² si no hay imágenes. Offset Presscol 100 grs./m², si hay imágenes en B/N. Offset Presscol 125 grs./m² si hubieran imágenes en bitono o a color.
Nº de colores: 1/1 Negro. 2/2 Bitono. 4/4 Color.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina estucada entre 280 y 300 grs./m² (Chromocard TCF 300 grs./m²). Laminada mate.

Nº de colores: 3/0. Fondo en Pant. 4655; mancheta central, lomo y logotipo del Servicio en Pant. 4705; más otro por designar según la serie.

Sobrecubierta: No hay.

Nº de colores: ----

Guardas: No hay.

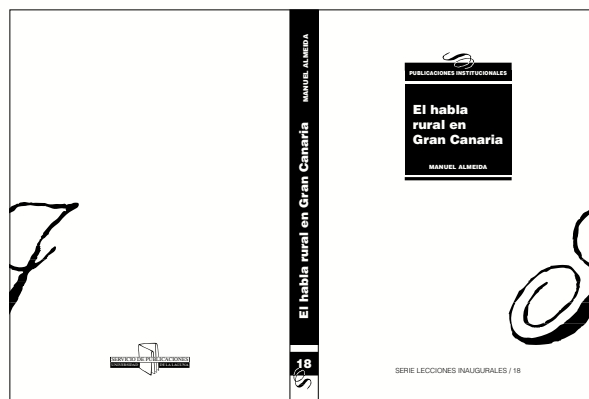
Nº de colores: ----

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

Cabezadas: No hay.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y negro / Bitono / Color.

COLECCIÓN PUBLICACIONES INSTITUCIONALES



FICHA RESUMEN SERIE LECCIONES INAUGURALES

Formato: 210 x 148 mm. (DIN A-5).

Hojas interiores: Offset Albor Blanco 100 grs./m² si no hay imágenes. Offset Presscol 100 grs./m² si hay imágenes en B/N. Offset Presscol 125 grs./m² si las imágenes son en bitono o a color.
Nº de colores: 1/1 Negro. 2/2 Bitono. 4/4 Color.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina estucada entre 280 y 300 grs./m² (Chromocard TCF 300 grs./m²). Laminada mate.

Nº de colores: 3/0. Fondo Pant. 4655, mancheta central, lomo y logotipo del Servicio Pant. 4705; más otro por designar según la serie.

Sobrecubierta: No hay.

Nº de colores: ----

Guardas: No hay.

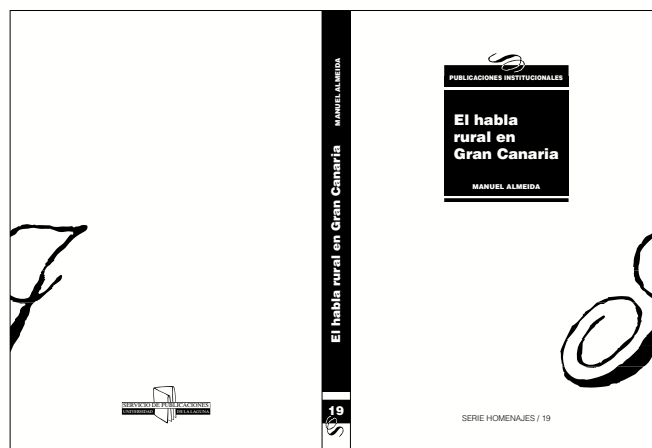
Nº de colores: ----

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

Cabezadas: No hay.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y negro / Bitono / Color.

COLECCIÓN PUBLICACIONES INSTITUCIONALES



FICHA RESUMEN SERIE HOMENAJES

Formato: 235 x 165 mm.

Hojas interiores: Offset Presscol pigmentado 100 grs./m² si no hay imágenes. Si las hay, utilizar Offset Presscol pigmentado 125 grs./m².
Nº de colores: 1/1 Negro. 2/2 Bitono.

Cubierta: Tapa dura. Papel estucado 150 grs./m² impreso y pegado a cartón de 3 mm. Laminada mate.

Nº de colores: 3/0. Fondo Pant. 4655. Mancheta central, lomo y logotipo del Servicio Pant. 4705; más otro por designar según la serie.

Sobrecubierta: No hay.

Nº de colores: ----

Guardas: Papel verjurado de 140 grs./m² o similar.

Nº de colores: 1/0. Pantone 4675.

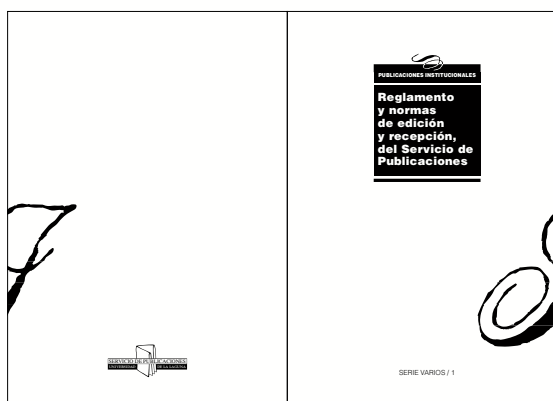
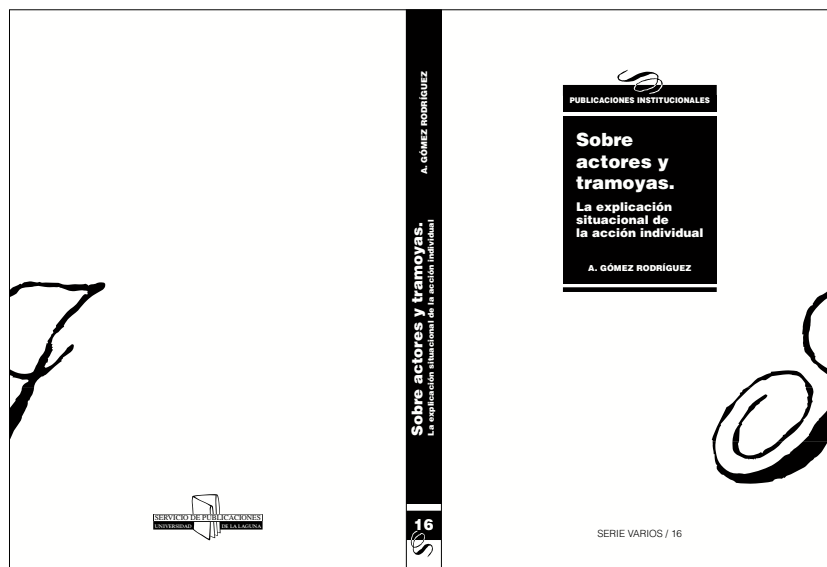
Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

Lomo: Redondo si tiene más de 15 mm. En caso contrario, cuadrado.

Cabezadas: Color blanco.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono. En caso de haber imágenes a color pasarlas a bitono.

COLECCIÓN PUBLICACIONES INSTITUCIONALES



FICHA RESUMEN SERIE VARIOS

Formato: 210 x 148 mm. / 297 x 210 mm.

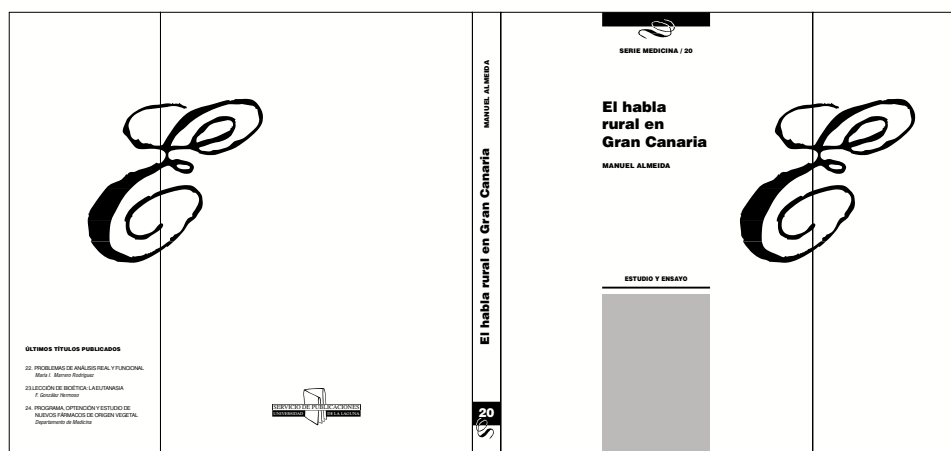
Los formatos contemplados para esta serie abarcan el DIN A-5 y el DIN A-4, formatos que se ajustan perfectamente a su empleo en autoedición. Esta serie se concibe como un cajón de sastre donde tienen cabida ediciones que no se ajustan a los criterios establecidos para otras series dentro de esta colección. Como ya mencionamos anteriormente, resulta especialmente útil para la publicación de trabajos de autoedición y fotocopias (tesis, informes, memorias, etc...).

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina estucada entre 280 y 300 grs./m² (Chromocard TCF 300 grs./m²). Laminada mate.

Nº de colores: 3/0. Fondo en Pant. 4655; mancheta central, lomo y logotipo del Servicio en Pant. 4705; más otro por designar según la serie.

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal, a la americana, si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

COLECCIÓN ESTUDIOS Y ENSAYOS



FICHA RESUMEN

Formato: 235 x 165 mm.

Hojas interiores: Offset Albor Blanco 100 grs./m² si no hay imágenes. Offset Presscol 100 grs./m² si hay imágenes en B/N o bitonos. Offset Presscol 125 grs./m² si hubieran imágenes a color.

Nº de colores: 1/1 Negro. 2/2 Bitono. 4/4 Color.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina KyeayKolour de 300 grs./m², teñida por impresión de color lino del mismo catálogo y con reserva da la imagen a color; resto de los elementos pisan sobre el fondo. La textura en horizontal. Solapas de 8 centímetros.

Nº de colores: 6/0. Cuatricromía + texto, logo del Servicio y motivo en Pant. 444. Texto título, filetes y mancheta del lomo por designar según la serie.

Sobrecubierta: No hay.

Nº de colores: ----

Guardas: No hay.

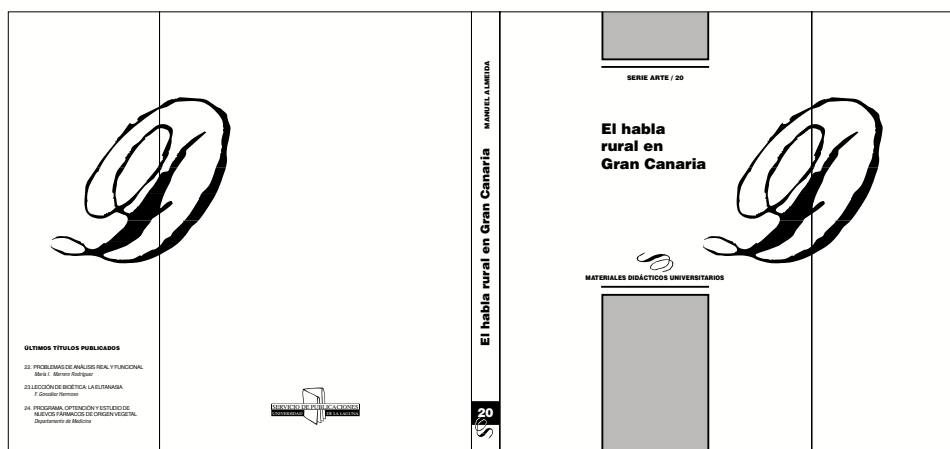
Nº de colores: ----

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

Cabezadas: No hay.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono / Color.

COLECCIÓN MATERIALES DIDÁCTICOS UNIVERSITARIOS



FICHA RESUMEN

Formato: 235 x 165 mm.

Hojas interiores: Offset Albor Blanco 100 grs./m² si no hay imágenes. Offset Presscol 100 grs./m² si hay imágenes en B/N. Offset Presscol 125 grs./m² si hubieran imágenes a color.

Nº de colores: 1/1 Negro. 2/2 Bitono. 4/4 Color.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina estucada entre 280 y 300 grs./m² (Chromocard TCF 300 grs./m²). Con solapas de 8 centímetros impresas en Pantone 540 y con textos (títulos, cronología, etc...) calados en blanco. Laminada mate.

Nº de colores: 6/0. Cuatricromía + fondo Pant. 540 con reserva para el logo del Servicio. Texto título, filetes y mancheta del lomo por designar según la serie. Logotipo del Servicio en Cian 100% .

Sobrecubierta: No hay.

Nº de colores: ----

Guardas: No hay.

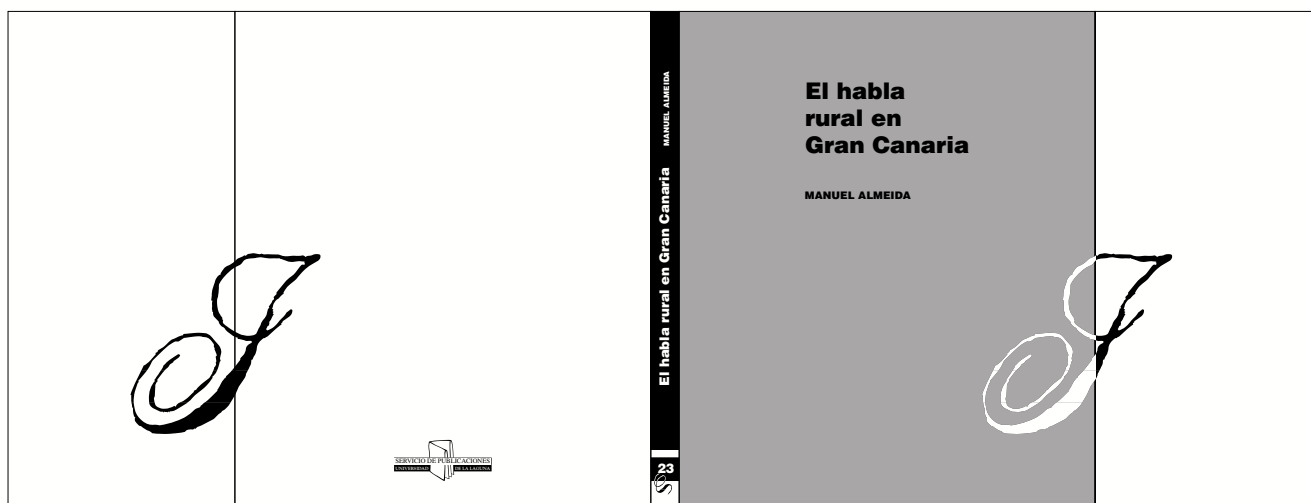
Nº de colores: ----

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas. Si son menos, corchetes.

Cabezadas: No hay.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono / Color.

COLECCIÓN PUBLICACIONES INSTITUCIONALES



FICHA RESUMEN SERIE HISTORIOGRAFÍA DE LA UNIVERSIDAD

Formato: 265 x 220 mm.

Hojas interiores: Papel mate o semimate 150 grs./m² (Estucado Industrial Printomat Semimate).

Nº de colores: 4/4 Color. 5/5 Color y Bitono.

Cubierta: Tapa dura forrada en Guaflex azul (referencia Siros 5825).

Nº de colores: 1/0. Pan oro (color cobre/oro viejo).

Sobrecubierta: Papel estucado brillo 150 grs./m² (Estucado Industrial Printover 2 caras brillante). Con solapas de 12 centímetros impresas en Pant. 4655.

Nº de colores: 6/0. Cuatricromía + fondo en Pant. 4655; mancheta lomo y logotipo del Servicio Pant. 4705.

Guardas: Papel verjurado 140 grs./m² o similar.

Nº de colores: 1/0. Pantone 537 U.

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal.

Lomo: Redondo si tiene más de 15 mm. En caso contrario cuadrado.

Cabezadas: Color blanco.

Ilustraciones / Fotos: Bitono / Color.

**el diseño corporativo editorial.
Identificación visual de los libros de
Primaria, Secundaria y Bachillerato
de la Editorial Afortunadas, S.A.**

Resumen del Proyecto.

EQUIPO INVESTIGADOR

Director del Proyecto

Dr. D. Jaime Hernández Vera

Profesores Investigadores

Dr. D. Luis Carlos Espinosa

Ldo. D. Fco. Javier Torres Franquis

Ldo. D. Cristóbal Ruiz Medina

Alumna Becaria de Tercer Ciclo

Lda. Dña. Luisa Hernández Correa



Introducción

Este segundo proyecto de investigación “*El Diseño Corporativo Editorial. Identificación visual de los libros de Primaria, Secundaria y Bachillerato de la Editorial Afortunadas, S.A.*” continua en la misma línea de investigación abierta con el proyecto de identidad editorial anterior, y en cierta manera, viene a completar algunos aspectos que no se dieron en aquél. Tiene, además, el aliciente de tratarse de un proyecto de diseño editorial destinado a identificarse con la realidad cultural canaria, lo que, a su importante dimensión social se suma el vincular la investigación universitaria con su contexto social.

El equipo investigador lo integraron cuatro profesores del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética y una alumna becaria de tercer ciclo:

Director del Proyecto: Dr. D. Jaime Hernández Vera

Profesores: Dr. D. Luis Carlos Espinosa Padilla

Ldo. D. Cristóbal Ruiz Medina

Ldo. D. Francisco Javier Torres Franquis

Becaria: Lda. Dña. M^a Luisa Hernández Correa

Como fácilmente podemos deducir del título de este proyecto, estamos hablando del diseño de los signos de identidad visual de una editorial —privada y recién constituida, por tanto, carente de imagen anterior—, de un lado, y del diseño corporativo editorial de

sus productos, en este caso, libros de texto para las diferentes etapas educativas contempladas por la L.O.G.S.E., por otro. Este nuevo proyecto presenta un grado de dificultad mayor con respecto al anterior realizado para el Servicio de Publicaciones de la ULL, entre otras razones, porque no se partía de un logotipo ya establecido, sino que sería el propio equipo el encargado de crear previamente la imagen de la Editorial Afortunadas y normalizar su aplicación y uso; a lo que se sumaba el problema, y principal reto de este proyecto, de dotar de un cierto matiz de canariedad a los libros de texto, tanto en su aspecto externo –cubiertas– como en sus páginas interiores –tripa–, pues éstos deberían ser reconocidos por el público destinatario –alumnos y profesores– como libros editados en Canarias, por una empresa canaria y para estudiantes canarios, reflejando de algún modo la realidad sociocultural y el entorno natural y geográfico de las islas. En definitiva, se trataba de poner en consonancia las señas de identidad de la editorial Afortunadas y sus productos con su ámbito geográfico de actuación, las Islas Canarias. Todo ello sin renunciar a otros aspectos más funcionales propios del diseño editorial de libros de texto, como la fácil identificación de los niveles, ciclos, cursos y materias.

Para lograr estos objetivos de forma satisfactoria debíamos normalizar aquellos aspectos que conformarían la identidad visual de la Editorial Afortunadas, S.A.:

- a) La aplicación de criterios en la elección de los formatos.
- b) La presentación de las cubiertas, donde se incorporarían valores de identificación como colores, tipografías, etc...
- c) La elección de los materiales de las páginas interiores y de las cubiertas atendiendo a la calidad y características de los papeles y técnicas de encuadernación.

- d) Proponer unos diseños de páginas donde se tuvieran en cuenta los principios que rigen la correcta visualización de los contenidos, aspecto fundamental al tratarse de libros de texto, como márgenes, mancha, criterios de utilización y estilo de las imágenes, ilustraciones y gráficos, etc...

Este proyecto se abordó, a lo largo de 18 meses, en tres etapas bien diferenciadas¹:

La primera, destinada a la creación, formalización y normalización en el uso de los signos de identidad visual de la Editorial Afortunadas, S.A.: el logotipo y sus variantes, el establecimiento de los colores y tipografías corporativas, su aplicación en los soportes de papelería, material promocional, etc...

Una segunda etapa, probablemente la más compleja, donde quedarían establecidos los criterios y mecanismos generales que permitirían definir aquellos elementos gráficos, formales y materiales sobre los que se vertebraría el sistema de identificación visual de los libros de texto de todas las etapas. En esta fase también se desarrollaría la identidad de los libros de la E.S.O.

Y, finalmente, una tercera destinada a la formalización de la identidad visual de los libros de Bachillerato y de Primaria.

El hecho de no desarrollar el sistema de identidad visual de los libros de texto por el orden secuencial de las etapas —esto es Primaria, Secundaria y Bachillerato—, como pudiera parecer más lógico, responde a la estrategia de afrontar en inicialmente el diseño de identidad visual por la etapa que actúa de puente o bisagra entre las tres, pues una vez resuelta y verificada su adecuación, sería más sencillo abordar y resolver el diseño de la precedente y de la posterior.

¹ A estas tres etapas se les sumaría posteriormente una cuarta destinada a la elaboración de la Memoria final del Proyecto. Los plazos asignados a cada una de ellas fueron: primera fase, 3 meses; segunda fase, 6 meses; tercera fase, 6 meses; y cuarta fase, 3 meses.

1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO

1.1. METODOLOGÍA

La metodología aplicada varió sensiblemente en función de los dos fines, claramente diferenciados, de este proyecto. Por un lado, teníamos la creación de un logotipo que dotara de identidad visual a la editorial. Por otro, el diseño de los libros de textos atendiendo a sus niveles, ciclos y materias, incorporando los signos de identidad de la empresa, dando como resultado la imagen corporativa editorial de la Editorial Afortunadas, S.A.

En el primer caso, se procedió a una fase de documentación, donde fueron estudiados y cotejados los signos de identidad de otras editoriales ya existentes a fin de evitar, en lo posible, caer en similitudes o propuestas demasiado tópicas y alejadas de la personalidad que se quería proyectar. Después, se abordó el proceso creativo según las etapas lógicas de este, a saber, bocetos previos, selección, puesta en común de varias alternativas, y una vez sometidas a la aprobación del Consejo de la editorial y seleccionada una de ellas, formalización del arte final y normalización de su uso y aplicación en los distintos soportes.

Para el segundo caso, dado lo complejo del problema a abordar, la metodología aplicada cambió y se diversificó a fin de adecuarse mejor a cada uno de los objetivos a alcanzar. Esta diversificación obedecía a las diferencias de edades y niveles académicos de los destinatarios finales y supuso la realización inicial de trabajos de campo específicos para cada uno de estos

grupos². En resumen, se trataba de diseñar de lo general a lo particular, es decir, diseñar unos mecanismos de identidad común para las tres etapas, teniendo en cuenta, lógicamente, las particularidades de cada una de ellas. A continuación se diseñarían, ya dentro de cada etapa, los signos de identidad de cada ciclo y, por último, los del curso y la materia.

Una vez establecidos los criterios anteriores se procedió a la elaboración de maquetas gráficas que servirían para que el equipo del proyecto y el Consejo editorial evaluaran la adecuación de los resultados a los objetivos planteados.

1.2. OBJETIVOS

1. Ofrecer a la comunidad educativa canaria de Primaria, Secundaria y Bachillerato unos libros de texto con un diseño específico y con una identidad propia, más próxima a la realidad del alumnado y mucho más funcionales, que los ofrecidos por otras editoriales de este sector.

2. La integración armónica de los contenidos específicos de la Comunidad Autónoma Canaria con aquellos otros de carácter generalista, en un mismo volumen frente a las separatas que ofrecen las editoriales peninsulares.

3. Aproximar el conocimiento general al alumnado, desde unos libros de texto diseñados con las claves específicas del entorno en donde se desarrolla la acción educativa, implicando a la

² Por ejemplo, las diferencias en cuanto a capacidad de comprensión del universo visual y de abstracción son notables entre los alumnos de un mismo nivel como la Primaria, que consta de tres ciclos de dos años de duración cada uno y donde las edades de los niños oscilan entre los 6 y los 12 años.

disciplina del diseño gráfico como mediadora entre el individuo y el conocimiento del mundo que le rodea.

4. A nivel editorial, conseguir diferenciar la actividad de Editorial Afortunadas, S.A. con un programa corporativo coherente aplicado a sus productos —en lo relativo a este proyecto, libros de texto—³, que la distinga positivamente del resto de las editoriales canarias, en general, y de aquellas editoriales nacionales especializadas en libros de textos, en particular.

5. Establecer un sistema de codificación visual coherente y versátil, de tal manera que los libros posean unas características propias según los niveles a los que pertenezcan —Primaria, Secundaria o Bachillerato— al tiempo que tengan elementos o tratamientos gráficos comunes, lo que dotará al conjunto de los libros de textos de una cierta unidad, que permitirá reconocerlos fácilmente como productos de la Editorial Afortunadas, S.A

6. Junto con los contenidos específicos canarios de las materias en los distintos niveles, pretendíamos, a través del diseño del conjunto, reivindicar otros aspectos propios de nuestro entorno cultural, histórico, artístico, natural, etc...

1.3. PLAN DE TRABAJO. FASES

1.3.1. Primera Fase

Se inició una etapa de documentación e investigación que permitió conocer y catalogar distintos elementos, formas, etc..., identificativos de nuestra comunidad.

³ Editorial Afortunadas, S.A., ofrece además otros productos editoriales, como libros de lectura para distintas edades dentro de la colección *Maresía*.

Formalización de éstos en signos gráficos que fuesen susceptibles de ser utilizados como elementos diferenciadores para distinguir los niveles, ciclos, materias, etc...

Realización del logotipo de la Editorial Afortunadas y desarrollo de su sistema de identidad visual corporativa aplicada tanto en gráfica ligera —sobres, cartas, tarjetas, etc...— como en sus libros.

1.3.2. Segunda Fase

Se estudió y analizó la aplicación del material elaborado en la primera fase, a los libros de los distintos niveles: Primaria, Secundaria y Bachillerato; y se establecieron los signos diferenciadores.

Se elaboraron los primeros bocetos relativos al diseño de las páginas interiores y las cubiertas según los ciclos y las materias.

También realizamos los prototipos finales para la E.S.O. compuestos por 4 o 6 páginas de contenido y las cubiertas de los libros pertenecientes a los dos ciclos.

1.3.3. Tercera Fase

Se completó el resto del programa de identidad corporativa editorial con los diseños y prototipos de los libros de Primaria y Bachillerato. Igualmente, presentamos los bocetos de todo el material gráfico que la editorial tenía previsto necesitar a medio y largo plazo (mascotas, pictogramas, etc...).

1.3.4. Cuarta Fase

Concluyó con la elaboración de las respectivas memorias de cada etapa, y la entrega de los modelos definitivos de las páginas y cubiertas, tanto en soporte analógico como digital.

El equipo de investigación también fue el encargado de establecer los estilos de ilustración más adecuados que deberían acompañar a los textos en los diferentes niveles y ciclos.

2. PRIMERA FASE DEL PROYECTO: EL SISTEMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS, S.A.

No hemos creído necesario volver a tratar aquí los diferentes aspectos relacionados con el logotipo, su simbología, función, tipologías, etc...; y la importancia de establecer un sistema corporativo por entender que este tema ya se trató en el apartado “El Diseño Corporativo Editorial” dentro del capítulo *Colecciones y Series. Análisis crítico* de este mismo trabajo. Nos limitaremos entonces, a pasar directamente al desarrollo del proceso conducente a establecer los signos de identidad de la Editorial Afortunadas.

2.1. BÚSQUEDA Y ANÁLISIS DE ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS

Siguiendo la metodología más habitual para cualquier proceso de investigación o proyecto de diseño, consideramos conveniente iniciar esta etapa recabando información relativa a identificar aquellos elementos visuales más significativos y representativos de la identidad canaria.

En este punto, coincidimos en que un gran número de los símbolos de nuestra identidad estaban, por su abusiva utilización en forma de tópicos, semánticamente gastados. Nos planteamos que nuestro diseño de logotipo debería aportar una visión nueva, o cuanto menos, debía huir de aquellas imágenes de siluetas de nuestros picos, volcanes, el sol, las playas, la flora, etc... Concluimos que el color, como elemento simbólico, se ajustaba perfectamente a este planteamiento; así optamos por el blanco, el azul y el amarillo, colores que figuran en nuestra bandera, como colores corporativos. Con respecto a las formas, nos decantamos por aquellas que participan de alguna connotación tradicional, pero tratando de integrarlas en la representación de la actividad editora. Los elementos característicos de la industria editorial —pliegos de papel, lomos de libros, instrumentos de dibujo y escritura, etc...— completaban un universo de imágenes suficientemente amplio para acometer el diseño del logotipo.

2.1. 1. Trabajo de Documentación. La imagen de otras editoriales

Simultáneamente, a la búsqueda e identificación de los signos de la identidad canaria llevamos a cabo otro estudio paralelo sobre las distintas imágenes corporativas que ostentan las empresas afines del sector editorial, con especial atención a aquellas dedicadas a la edición de libros de texto.

Estudiamos las señas de identidad de las once editoriales, de ámbito nacional, más importantes dedicadas a la producción de libros de texto: **Akal, Alhambra-Longman, Anaya, Casals, Ecir, Editex, Marfil, Octaedro, Santillana, SM y Vicens Vives** (fig. 1). Los aspectos analizados fueron los que a continuación indicamos:

- Relación entre imagen y la actividad empresarial.
- Simbología de los elementos utilizados.
- Aspectos compositivos.
- Tratamiento de la imagen.
- Número de tintas que se aplican.
- Familias y elementos tipográficos.
- Características de impresión.

Como resultado de este análisis, podemos decir que, algunas de estas editoriales basan su logotipo en aspectos relacionados con símbolos propios de la zona geográfica donde están implantadas —Ecir y Casals, por ejemplo—, otros no tienen, aparentemente, relación formal con ningún factor reconocible —Santillana, Vicens Vives y Akal— y algunos pocos parecen guardar alguna analogía con elementos vinculados a la actividad escolar —SM, Editex y Octaedro—. Todos tienen en común el que sus formas son muy simples, utilizan colores sobrios, generalmente dos o tres tintas planas, y unas tipografías simples de fácil lectura.

2.2. LA IDENTIDAD VISUAL DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS

2.2.1. El Logotipo

Una vez establecidas la líneas generales se fijaron dos posibles líneas de actuación para que, de forma individualizada,

cada miembro del equipo aportara sus soluciones, según los siguientes elementos:

A) *De identidad:* los colores azul, amarillo y blanco

el mar, los montes, el cielo

la cultura aborígen guanche

fauna y flora autóctonas

B) *De actividad:* libros, pliegos, lomos

tipos, rodillos, cajas

lápices, alumnos

actividades escolares

Las distintas propuestas se fueron poniendo en común periódicamente, favoreciendo una situación de retroalimentación de ideas, hasta que consideramos que el material elaborado era suficiente para seleccionar unas pocas propuestas como bocetos definitivos (fig. 2). Se presentaron para su elección las cinco ideas que, a criterio del equipo, resultaban más interesantes. La toma de la decisión final correspondió al Consejo de la empresa que seleccionó el que consideró que mejor encajaba con la imagen que se pretendía proyectar.

El logotipo elegido pretendía evocar en un mismo elemento gráfico las hojas de un libro, el movimiento de las olas, el viento y una formación monticular, quizá una isla; todo enmarcado por una elipse, a la que más tarde se le incorporaría un topo sugiriendo la idea de génesis, es decir, principio u origen de un proyecto pionero en las islas (fig. 3).



Fig. 1. Logotipos de diferentes editoriales peninsulares de libros de texto.

Editorial Afortunadas



Fig. 2. **Propuestas finales de bocetos para el Logotipo** . La versión central sería la elegida para seguir desarrollando la idea.



Editorial AFORTUNADAS

Fig. 3. **Versión casi definitiva del Logotipo**. Se decidió mantener la familia tipográfica pero cambiar el estilo a versal versalita, así como la incorporación de un topo de color amarillo.

2.2.2. El Sistema corporativo y sus elementos

Ya comentamos en el proyecto anterior los elementos que integran el sistema corporativo y su interacción, por lo que pasaremos por alto este punto.

2.2.2.1. El Logotipo. Estará presente en todos los soportes, aunque no siempre en su diseño original. Decidimos incorporarlo en la gráfica ligera a una escala aumentada, aunque sólo parcialmente, de forma que una parte del mismo se “saliera” del formato y atenuado de color, como una veladura, casi como una marca al agua. Su disposición variaba según el soporte. Recomendamos no hacer reducciones del logotipo por debajo de los 3 cm de ancho (fig. 4).

2.2.2.2. La Tipografía. Para la leyenda “Editorial Afortunadas” se eligió la Baskerville Small Caps en versal versalita con una escala horizontal del 68%; una fuente con serif de corte clásico como contrapunto al tratamiento lineal y moderno del logotipo. Para el resto de los textos se optó por la Helvética Condensed Light, una fuente de palo ligera, muy legible y en perfecta consonancia con el logotipo (fig. 5).

2.2.2.3. El Color. Los colores asignados fueron el azul Pantone 301C, el amarillo Pantone 109C, que se asemejan a los colores presentes en el escudo oficial de la Comunidad Autónoma de Canarias, y el negro para la tipografía. Para los datos a figurar en la papelería — nombres, direcciones, teléfonos, etc...— se incorporó un cuarto color, el Pantone Cool Grey 8. En la versión degradada del logotipo, la leyenda “Editorial Afortunadas” pasaría a ser azul 301C, mientras que el logo se degrada del 30% del Pantone 301C a blanco con un inclinación de 296°.

2.2.2.4. Los Soportes. Se eligió un tipo de papel comercial fácilmente conseguible en los distribuidores y minoristas locales,

concretamente la referencia Galgo Verjurado Blanco en sus diferentes gramajes, desde el 90 grs/m² para las cartas y sobres, a los 220 grs/m² para las tarjetas personales. También sugerimos el empleo de cartulina Coral de 280 grs/m² de Torras Papel, para las carpetas, y Chromolux Blanco de 250 grs/m², de la misma casa, para ciertos elementos promocionales.

2.2.3. Componentes del sistema

El sistema corporativo diseñado para la Editorial Afortunadas, S.A. está compuesto por la gráfica ligera y el material publicitario y de promoción.

2.2.3.1. Gráfica Ligera. A esta categoría pertenecen la *Documentación Comercial y de Relaciones Públicas* —papel de cartas, saluda, sobres y tarjetas personales— (fig. 6), la *Documentación Mercantil* —factura, albarán y notas de pedido—, y por último, lo que denominamos *Elementos Secundarios* —sellos de goma y etiquetas de envío— (fig. 7).

2.2.3.2. Material Publicitario y de Promoción. Lo integran el *Embalaje* —bolsas, papel y cinta de embalar—, los *Objetos para Regalo*, productos de carácter especial que sirven para la difusión de la imagen y que se obsequian a los clientes —marcadores de libro, gorras, bolígrafos, etc...— y el diseño de *Anuncios* para prensa y otros medios (fig. 8).



EDITORIAL AFORTUNADAS



EDITORIAL AFORTUNADAS



PANTONE 301



PANTONE 109



Fig. 4. **Logotipo definitivo.** Versiones varias - Colores corporativos - Retícula de proporciones.

Baskerville Small Caps

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
AB C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Escala horizontal 68%

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789

aspecto del carácter original

el mismo tipo y cuerpo
con compresión al 68%

Helvética Condensed Light

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Fig. 5. **Familias Tipográficas.** Baskerville Small Caps Roman - Baskerville Small Caps Bold
Baskerville Small Caps comprimida al 68% - Helvética Condensed Light
Helvética Condensed Light Italic



Fig. 6. **Gráfica Ligera.** Papel de carta, primera hoja - Papel de carta, segundas hojas
Sobre americano - Tarjeta personal - Sobre bolsa - Carta A5

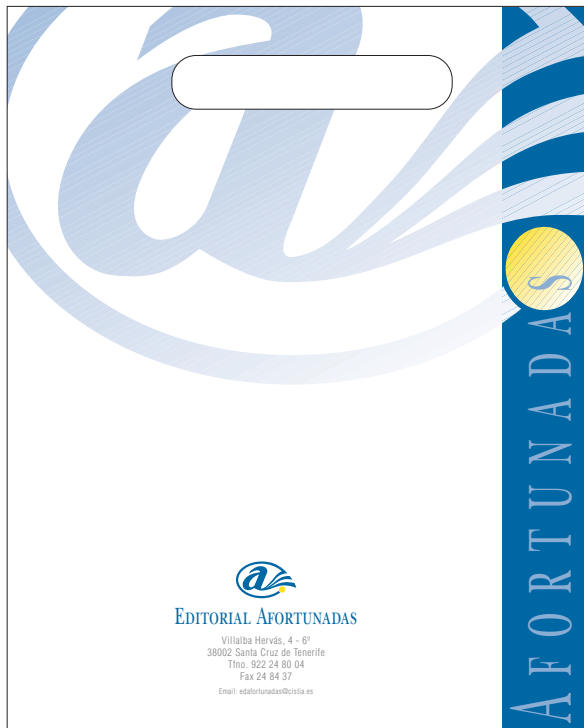
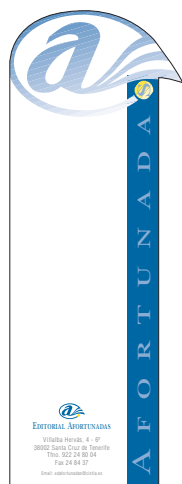


Fig. 8. **Material publicitario y promocional.** Anuncio para prensa - Tarjeta postal
Marcador de libros - Bolsa pequeña

3. SEGUNDA FASE DEL PROYECTO: LAS LÍNEAS DE IDENTIDAD / LA E.S.O.

Una vez definida y formalizada la identidad corporativa de la Editorial Afortunadas, damos por concluida la primera fase. Comienzan a desarrollarse, a partir de ahora, en esta segunda fase la estructura del producto básico, es decir, los libros de texto cuyo diseño, dotado de identidad propia, acorde con el ámbito donde se lleva a cabo la acción educativa, la Comunidad Autónoma Canaria, era la principal razón de ser de este proyecto editorial.

Como en la fase anterior, y siguiendo la dinámica habitual, antes de pasar a la etapa proyectiva, centramos nuestra atención en un estudio comparativo y en el análisis de las soluciones dadas por otras editoriales, igualmente especializadas en libros de texto, a los mismos problemas que nos tocaba resolver. En ese estudio previo se tendrían en cuenta tanto los aspectos técnicos como los de imagen.

A continuación, debíamos establecer la estructuración jerárquica de los diferentes códigos visuales y elementos identificativos de nuestro diseño. Dentro de los aspectos comunicativos, debíamos establecer igualmente, los niveles de figuración gráfica presentes en los contenidos de los libros según las etapas educativas; recordemos que nos movemos entre los 6 años de primaria y los 16 años del bachillerato. Además de estos aspectos relativos a la comunicación visual, se tuvieron en cuenta otros de carácter puramente técnico y de producción, como son los formatos, la maquetación, los tipos de papeles, la encuadernación, los acabados, etc...

El equipo de diseño, aunque trabajó de forma autónoma, se coordinó con los diferentes equipos que debían definir los contenidos y redactar los textos, para establecer las necesidades formales, determinar la extensión de los temas o epígrafes dentro de las unidades temáticas y los requerimientos específicos de algunas asignaturas; así como consensuar algunos aspectos relativos al diseño. Se les facilitó también unas plantillas donde estaban establecidas, según el número de líneas de texto escritas, la correcta proporción entre la extensión del texto que desarrollaba el contenido de los epígrafes y el número de imágenes que debían acompañarlo.

3.1. EL SISTEMA EDUCATIVO EN CANARIAS

Para comprender la verdadera dimensión de este proyecto consideramos imprescindible conocer la manera en que se estructura el sistema educativo actualmente vigente en la Comunidad Autónoma Canaria.

El nuevo sistema educativo implantado en el estado español se rige por la Ley orgánica 1/1990 de 3 de octubre de Ordenación General del Sistema Educativo, y contempla la integración de los aspectos relacionados con la historia y la realidad sociocultural de cada comunidad autónoma. Estos contenidos específicos deben suponer el 30% de los currículos.

La estructura del sistema educativo canario, similar en el resto del Estado, se organiza según las siguientes etapas:

- Educación Infantil. De 0 a 6 años. La etapa está estructurada en dos ciclos con tres niveles cada uno:
 - Primer ciclo: de 0 a 3 años
 - Segundo ciclo: de 3 a 6 años

- Educación Primaria. Abarca de los 6 a los 12 años. Está organizada en los siguientes ciclos:
 - Primer ciclo: de 6 a 8 años (1º y 2º)
 - Segundo ciclo: de 8 a 10 años (3º y 4º)
 - Tercer ciclo: de 10 a 12 años (5º y 6º)
- Enseñanza Secundaria (E.S.O.). De 12 a 16 años. La etapa se estructura en dos ciclos de dos cursos cada uno:
 - Primer ciclo: de 12 a 14 años. Dos cursos
 - Segundo ciclo: de 14 a 16 años. Dos cursos
- El Bachillerato. Según la L.O.G.S.E. se configura en una oferta académica en torno a cuatro modalidades. Estas cuatro opciones son las siguientes:
 - Arte
 - Ciencias de la Naturaleza y de la Salud
 - Humanidades y Ciencias Sociales
 - Tecnología

Las distintas materias se clasifican en cuatro modalidades:

- Comunes
- Propias de cada modalidad
- Optativas de obligada oferta
- Optativas de libre oferta

Sin duda, a la vista de esta estructuración podemos hacernos una idea del grado de dificultad, dada su fragmentación en etapas, ciclos, cursos, etc..., que entrañaba el diseño corporativo editorial de los libros de texto objeto de este proyecto.

3.2. LÍNEAS MAESTRAS DE IDENTIDAD

El concepto de identidad en este trabajo no se limita a la identidad de empresa sino que supone, además, que dentro de la

imagen corporativa, ya definida, se formulen los *elementos característicos de canariedad* que serán los encargados de aportar la diferenciación y la personalidad al proyecto.

Una vez definidos, estos “elementos de canariedad” y dispuestos tanto en las cubiertas como en las páginas interiores, también habrán de contribuir a reconocer el nivel y ciclo al que corresponde cada libro, ubicándolo dentro del contexto general de la edición. De esta manera, estos mismos motivos se convierten, simultáneamente, en factores unificadores y diferenciadores.

3.2.1. Referencias a la Cultura Canaria

Para acometer este aspecto elaboramos un banco de imágenes que nos sirviera de base documental, acerca de aquellas “imágenes e ideas” que, en términos generales, están asumidas y asociadas a la Cultura Canaria (fig. 9).

De este modo, realizamos un recorrido a lo largo de todos aquellos ámbitos que nos pudieran aportar elementos referenciales significativos, dentro de los que consideramos más representativos de la cultura canaria. Para ello establecimos nueve categorías temáticas clasificadas en tres grandes bloques:

- *Arquitectura, Arte y Artesanía*: alfarería (aborigen y tradicional), artesanía textil, maderas, cestería, cueros, metales, etc...
- *Cultura Aborigen*: manifestaciones gráficas, escultura, utensilios, vida familiar y social, etc...
- *Deportes, Fauna, Flora, Geografía e Historia*: costumbres, folclore, heráldica, tradiciones populares, etc...

Tras analizar las numerosas imágenes pertenecientes a las distintas categorías, pudimos concluir lo siguiente:



A



B



C



D



E



F



G



H



I

Fig. 9. *Imágenes relativas a distintas temáticas relacionadas con la identidad canaria.*
A) Folclore, B) Arquitectura, C) Gastronomía, D) Artesanía popular, E) Arqueología,
F) Arte, G) Paisajes, H) Flora autóctona, I) Personajes ilustres.

- a) No encontramos rasgos específicos de identidad gráfica que definan claramente unas características propias de la Comunidad Canaria.
- b) Los elementos más representativos de esa identidad corresponden, generalmente a nuestro acervo histórico, siendo muy reiterativas las alusiones a la cultura aborígen.
- c) Podemos considerar representativos algunos aspectos muy ambiguos, como la luz en estas latitudes impregnando muchas manifestaciones gráficas de gran colorido y contrastes tonales acusados.
- d) La condición de insularidad imprime una presencia constante del mar, y como consecuencia, un gran sentido de infinitud.
- e) La flora y la fauna autóctonas son motivos recurrentes de inspiración, tanto desde el punto de vista de la creación artística como del mundo de los elementos decorativos.
- f) Existen aspectos contemporáneos tanto en la Arquitectura como en las Bellas Artes en general que siendo foráneos, se mezclan con aspectos propios de nuestra cultura.
- g) En términos generales, podríamos concluir apuntando el marcado sentimiento de mestizaje, patentes en muchas manifestaciones consideradas propias.

3.3. ANÁLISIS DEL TRABAJO DE CAMPO

Tomamos como referencia los libros de texto que se editan dentro del territorio nacional, de todas las asignaturas y niveles comprendidos en todo el proceso educativo reglado. No

encontramos ninguna edición que, como nosotros pretendíamos hacer con las nuestras, estuvieran impregnadas de identidad propia. El conjunto de libros de texto analizados presentaban unos diseños muy similares y resolvían la cuestión de las particularidades autonómicas, añadiendo una separata donde se desarrollan los contenidos específicos, manteniendo el diseño del libro principal, sin incorporar rasgos gráficos específicos relacionados con las culturas de las comunidades a las que se destinan.

Puesto que en esta fase íbamos a abordar, exclusivamente, el diseño de los libros para la E.S.O., el trabajo de campo se restringió a esta etapa. Las editoriales cuyos libros se estudiaron fueron: Akal, Alhambra-Longman, Anaya, Casals, Ecir, Editex, Marfil, Octaedro, Santillana, SM y Vicens Vives.

3.3.1. Elementos visuales y técnicos sometidos a análisis

Con el fin de obtener un análisis lo más riguroso posible, confeccionamos un modelo de ficha que contenía las referencias que consideramos significativas para obtener una documentación válida y provechosa para nuestro trabajo. La información que pretendíamos recabar haría referencia a los *elementos visuales* y a los *elementos técnicos* relativos a los volúmenes, diferenciando entre la cubierta y la tripa ⁴.

En un primer apartado dedicado a la cubierta se reseñaban todos los datos externos identificativos del libro: editorial, título, ciclo, curso, etapa, asignatura y precio de venta. A continuación se refería a los dos grupos de elementos ya mencionados:

⁴ El análisis pormenorizado de todo el material se recoge, a lo largo de 125 páginas, en el volumen I de la Segunda Fase, de la Memoria del Proyecto.

- Elementos visuales: imágenes, color, tipografía, elementos identificativos y logotipo de la editorial.
- Elementos técnicos: formatos, materiales, tratamientos, encuadernación y lomos.

En un segundo bloque, más extenso, se desmenuzaban las páginas internas, estudiando la estructura de la materia organizada en diferentes unidades temáticas y éstas en epígrafes, con sus correspondientes páginas de principio de unidad, páginas de taller, ejercicios, resúmenes, etc...

- Elementos visuales: proporciones de la mancha, márgenes, retícula, análisis del texto (jerarquías), análisis de las imágenes (jerarquías), análisis tipográfico (fuente, cuerpo, interlínea, justificación, etc...), análisis de los apartados dentro de la unidad temática, cabeceras, filetes y recuadros, foliación, elementos unificadores y diferenciadores por niveles, ciclos, cursos y materias.
- Elementos técnicos: tipo de papeles, gramajes, materiales y acabados de la encuadernación.

3.3.2. Conclusiones generales de la fase de Documentación

Dada la disparidad de criterios que cada editorial aplica a sus diseños, resultaba especialmente difícil sacar unas conclusiones generales, sin embargo, este mismo hecho nos indicaba que no existen unas normas comunes a la hora de diseñar este tipo de productos. En cualquier caso, el estudio realizado nos sirvió para detectar aquellos elementos que no estaban del todo resueltos y que requirieron de una mayor dedicación para poder plantear soluciones alternativas y originales.

3.4. EL PROCESO DE DISEÑO

Por razones de operatividad, no seguimos el orden secuencial natural en el diseño de un libro. Como estrategia de diseño nos interesaba partir de conceptos generales, comenzando por aquellas secciones del libro más complejas y que más elementos identificativos requería su diseño para, luego, generalizarlos en la etapa correspondiente.

3.5. CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS GENERALES

En este punto del proyecto se definieron los requisitos de corte tecnológicos que habrían de ser comunes a toda la edición.

3.5.1. Cubierta

Tratándose de libros de texto y, por tanto, sometidos a un uso y desgaste constantes debían reunir una serie de condiciones, en cuanto a materiales se refiere, que les confiriera robustez y al mismo tiempo lo hicieran gratos al tacto y a la vista.

Nos decidimos por una Cartulina de 280 grs/m² y variar su acabado según las etapas —incorporamos, de este modo, un elemento diferenciador—. Para Primaria y Secundaria propusimos el acabado brillo, optando por el mate para el Bachillerato.

La encuadernación también debía responder a las premisas ya comentadas y evitar que el libro se deshiciera al poco tiempo de su adquisición; por lo que consideramos como mejor alternativa la encuadernación rústica en cuadernillos cosidos y encolados.

3.5.2. *Tripa*

Para las partes internas del libro, se tuvieron en cuenta las mismas consideraciones que para las cubiertas, en cuanto a durabilidad y resistencia al uso; pero además, el material seleccionado para cada caso debería permitir una impresión atractiva y sin complicaciones, amén de poseer unas cualidades físicas óptimas, adecuadas a los requerimientos de cada etapa, por ejemplo, para la escritura en el caso de la educación infantil. Las características concretas se describirán, más adelante en el apartado correspondiente a cada ciclo o etapa.

3.6. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO GRÁFICO

Entenderemos como características generales del diseño, a todos aquellos aspectos que determinan el que nuestro producto final sea útil y atractivo para sus destinatarios. Se conjugan, a partir de ahora, tanto los elementos tecnológicos como los visuales y estéticos para alcanzar el objetivo previsto.

Si en el caso de los procesos tecnológicos, las posibilidades creativas vienen determinadas por las limitaciones propias de la industria editorial, en este apartado, el abanico de alternativas se amplía enormemente. Acotamos en cinco, los aspectos diseñísticos editoriales comunes a considerar en todos los libros de texto, independientemente del nivel o el ciclo al que correspondan. Estos aspectos son: los formatos, la tipografía, los colores, las imágenes y la retícula.

3.6.1. Los Formatos

Es una de las primeras, si no la primera, característica a definir en cualquier proyecto de diseño editorial. En este caso, el formato fue utilizado como variable indicativa de la pertenencia a una etapa o ciclo concreto. Esto fue así en el caso de la Primaria y el Bachillerato, mientras que en la E.S.O. se utilizó de “puente”, de manera que el formato del primer ciclo era el mismo que el de Primaria, mientras que el del segundo ciclo se igualaba al del Bachillerato; ejerciendo en este caso una doble función, de elemento unificador de los libros de una misma etapa y diferenciador entre los libros de etapas distintas.

3.6.2. La Tipografía

Tratándose de libros de texto, el elemento tipográfico estará presente en todas las etapas en mayor o menor proporción con respecto a las imágenes. Por lo general, esta proporción se incrementará a medida que pasamos a niveles y ciclos superiores. El efecto de las masas de texto en una página es lo que denominamos mancha. La impresión visual de ésta depende de la familia tipográfica, su cuerpo, la interlínea, etc... De la correcta interrelación de todos estos parámetros depende el que se cubran ciertas necesidades inherentes a los libros de texto y que vienen determinadas por cuestiones de tipo pedagógico (comprensión), didáctico (legibilidad) y psicológicos de motivación (atractivo visual).

Consideramos la conveniencia de cambiar de familia tipográfica en cada etapa, de manera que, dentro de una misma etapa actuaría como un elemento unificador, mientras que sería diferenciador entre ellas. Estos cambios no debían responder a criterios puramente estéticos sino más bien a otros de corte

pedagógico, pues la elección de unos determinados tipos habría de hacerse en función a las habilidades lectoras de los alumnos de las distintas etapas. Nos decidimos por unos tipos “limpios” que carecieran de rasgos confusos y florituras, concretamente seleccionamos las fuentes de palo *Helvética*, *Futura* y *Gill Sans*. Las variaciones con respecto a cada tipo, dentro de una misma etapa, se harán en cuanto a sus variantes de estilo y al establecimiento de criterios de jerarquía, nunca cambiando de familia tipográfica⁵.

3.6.3. Los Colores

Otro factor de gran trascendencia en cualquier proyecto gráfico es el color. En nuestro caso, habremos de diferenciar entre el color como fenómeno físico y sus aplicaciones o funciones, que en este proyecto pueden ir desde las semióticas hasta las puramente económicas y tecnológicas, en el caso de su reproducción mediante las artes gráficas. Siendo el color un componente altamente expresivo, el uso de determinadas gamas nos permitiría establecer unos códigos para diferenciar materias, ciclos, etapas, etc... facilitando al usuario su ubicación dentro de un determinado contexto. Por ejemplo, la presencia de un filete o mancheta de un mismo color a lo largo de las páginas de varios epígrafes estaría indicando que todos pertenecen a una misma unidad temática.

No perdemos de vista, además, las connotaciones simbólicas y portadoras de identidad que ciertos colores guardan con la cultura canaria.

⁵ Estas variaciones pueden ser respecto de la figura (redonda, cursiva e inclinada), del tamaño (minúscula, mayúscula y versalita), o del trazo (superfina, fina, normal, media, seminegra, negrita, supernegra y extranegra).

3.6.4. Las Imágenes

Dependiendo de la función que habrían de desempeñar en el conjunto del diseño de las páginas, dividimos las imágenes en cinco categorías:

Primer Nivel. Pertenecen a este grupo las imágenes que participaban de la estructura compositiva de las páginas, del tipo de los filetes, las figuras geométricas simples que actúan como fondos, etc... Estas imágenes suelen ser abstractas, en el sentido de que no “figuran” ningún elemento al que hagan referencia, pero si participarán de aspectos portadores de información codificada, constante, en la medida de lo posible, a lo largo de todo el curriculum; posibilitando así, que el alumno se familiarice con sus significados.

Segundo Nivel. Lo ocupaban las ilustraciones cuya función es la de clarificar y complementar por medio de la imagen el contenido de un texto. En este nivel se establecerá el grado de figuración adecuándose al grado de comprensión del destinatario, entendiendo que deben ser más simples y esquemáticas cuanto menor es la edad del sujeto.

Tercer Nivel. Es para las imágenes del tipo de los iconos y pictogramas, cuya función es indicar de qué trata el contenido al que hacen referencia mediante algún tipo de analogía. Su empleo fundamental se centra en los apartados dedicados a las actividades complementarias de la unidad y en las páginas especiales (talleres, resúmenes, etc...).

Cuarto Nivel. En él figuran las imágenes que, independiente de su contenido o grado de figuración, son tratadas como elementos compositivos dentro del contexto general de la página y están estrechamente vinculadas a los textos, complementándolos.

Quinto Nivel. En último lugar, nos queda un tipo de imagen, que podría participar de varias de las categorías anteriores, se trata del elemento gráfico referencial de identidad canaria. Puede tratarse de una ilustración, una imagen fotográfica, etc... que en términos generales servirán también como código para identificar materias, unidades, etapas, etc..., actuando en unos casos como elementos unificadores y como diferenciadores, en otros.

3.6.5. La Retícula

Para distribuir en el espacio bidimensional de la página todos los elementos hasta ahora referidos, necesitamos de una retícula que aporte el orden y permita establecer jerarquías visuales, unificando la estructura de la información. La necesidad de ofrecer unas páginas atractivas, fáciles de leer y claramente organizadas, hizo que prestásemos una especial atención y cuidado a este aspecto, buscando las fórmulas más adecuadas y flexibles según los requerimientos de cada etapa.

3.7. LA E.S.O. REQUERIMIENTOS GENERALES

3.7.1. Planteamiento del trabajo

Para clarificar el proceso seguido, nos vamos a situar en unas asignaturas concretas –*Ciencias de la Naturaleza*, del primer ciclo e *Iniciación a la Astronomía*, del segundo—, tomándolas como referencia para el resto de las asignaturas de su etapa y ciclo.

Habremos de tomar aquí, las decisiones que permitirán conjugar el concepto de identidad canaria con las funciones pedagógicas y las estéticas, teniendo siempre presente el nivel de

comprensión del usuario, entre 12 y 13 años, y procurando un resultado atractivo y novedoso.

3.7.2. Formatos

Como ya comentamos anteriormente, los formatos dentro de esta etapa varían de un ciclo a otro. Puesto que se trata de una etapa de transición entre la Primaria y el Bachillerato y consta de dos ciclos, aprovechamos esta circunstancia para continuar en el primer ciclo con el formato de Primaria y anticipar en el segundo el que se encontrará el alumno de Bachillerato. Quedando establecidos los siguientes formatos:

- Primer Ciclo: 290 x 210 mm.
- Segundo Ciclo: 265 x 195 mm.

En este caso, el formato no es un factor externo diferenciador de etapas, quedando esta función reservada a la cubierta, pero si del ciclo.

3.7.3. Papeles

Los papeles a utilizar debían adecuarse a los requisitos de un libro de texto configurados a base de masas de textos e imágenes a todo color, por lo que aconsejamos papeles con un cierto cuerpo. Para la E.S.O. y el Bachillerato propusimos un estucado mate de 100 grs/m² y Offset o similar del mismo gramaje para Primaria. Como ya adelantamos, las cubiertas debían laminarse para que, además de resultar atractivas, fuesen más resistentes al uso. Para las cubierta de la E.S.O. el laminado elegido fue brillante.

3.7.4. Retícula

Para esta etapa nos inclinamos por una retícula a tres columnas, en la que las dos interiores estarán destinadas a contener el texto principal —donde se desarrollan los aspectos fundamentales de la unidad—, dejando la columna exterior reservada a los contenidos complementarios y secundarios. A pesar del cambio de formato de un ciclo al otro, la estructura reticular se conserva, ajustándose, eso sí, para mantener la misma relación entre márgenes y mancha (fig. 10).

3.7.5. Tipografía

La tipografías seleccionadas para esta etapa fueron la *Gill Sans*⁶ para el texto principal y la *New Caledonia*⁷ para los titulares de unidad y epígrafes y en general para aquellos textos que necesiten diferenciarse por una categoría visual mayor (fig. 11).

3.7.6. Los pictogramas

Unos de los elementos unificadores entre las unidades y materias de un mismo ciclo serán lo que hemos denominado “Pictogramas”. Estos motivos representarán distintas actividades

⁶ “...a diferencia de los diseños de palo seco geométricos, tan populares en la época, Gill Sans emplea principios de proporción y forma extraídos de la romana antigua, pero prescinde de los terminales. Esta combinación hace de éste un carácter muy legible, estableciendo un interesante contraste entre las líneas sencillas y formas complicadas...”

BROWN, Alex: *Autoedición. Texto y tipografía en la era de la edición electrónica*. Ed. ACK Publish, Madrid, 1999, pág. 54.

⁷ “...Caledonia, de núcleo moderado y un marcado contraste, es muy adecuada para la composición de texto. Resulta fácil de identificar por la cola curva de la “R” y el pronunciado contraste de los hombros en la “h”, la “m” y la “n”... Dwiggin diseñó este tipo para la fundidora de líneas, buscando un estilo equilibrado apto para la reproducción de libros...”

Op. cit., pág. 48

complementarias propuestas por los autores de los textos —del tipo *Razona, Más Datos, Apunte Histórico, Para Profundizar*, etc...— y también, agrupados, como encabezamiento de algunas páginas especiales como las de *Taller, Autoevaluación*, etc... y se caracterizan por poseer un grado de figuración claro y sintético, permitiendo la rápida comprensión de su significado por parte de los lectores. Gráficamente, están resueltos mediante manchas planas de colores apastelados y delimitados por líneas negras de grueso modulado sobre unas manchetas cuadrangulares (fig. 12).

3.8. LA E.S.O. REQUERIMIENTOS ESPECÍFICOS

Planteadas las cuestiones generales de la etapa, pasamos a dar respuesta a los requerimientos específicos de cada ciclo. Éstos vienen planteados por los grupos de trabajo encargados de elaborar los textos y definir los contenidos y quienes, como único material de partida, nos entregaron el texto en bruto de un epígrafe que debíamos organizar y estructurar. Llevamos a cabo, una vez más, una fase de documentación, pero restringida a analizar la manera en que otras editoriales habían resuelto la organización y diseño de las unidades temáticas de la E.S.O.

3.8.1. Páginas de principio de unidad (doble página)

Este es el punto de partida que introduce la unidad y la contextualiza y enlaza los contenidos conocidos por el alumno con los nuevos que va a adquirir. En cuanto a los contenidos formales deben contener los siguientes elementos:

- Número de la unidad.
- Nombre de la unidad.

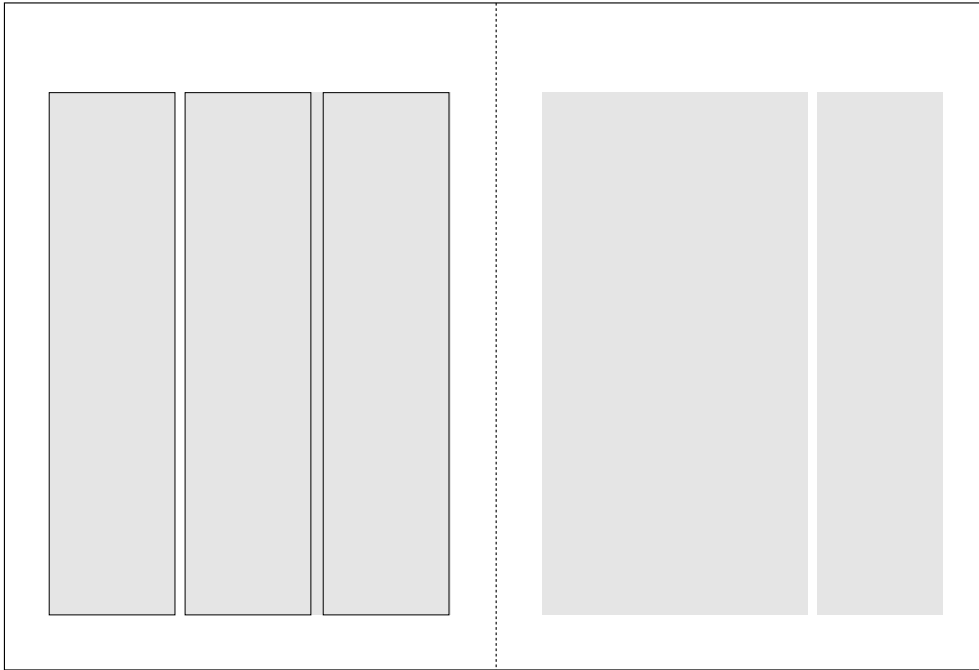


Fig. 10. **Reticula de las páginas de desarrollo.** Estructura de tres campos, tomando las dos columnas centrales para el texto principal y la exterior para el secundario.

Gill Sans

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0123456789

New Caledonia

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0123456789

Fig. 11. **Familias Tipográficas para la E.S.O.** Gill Sans para el texto principal y la New Caledonia para los titulares de la unidad y epígrafes.

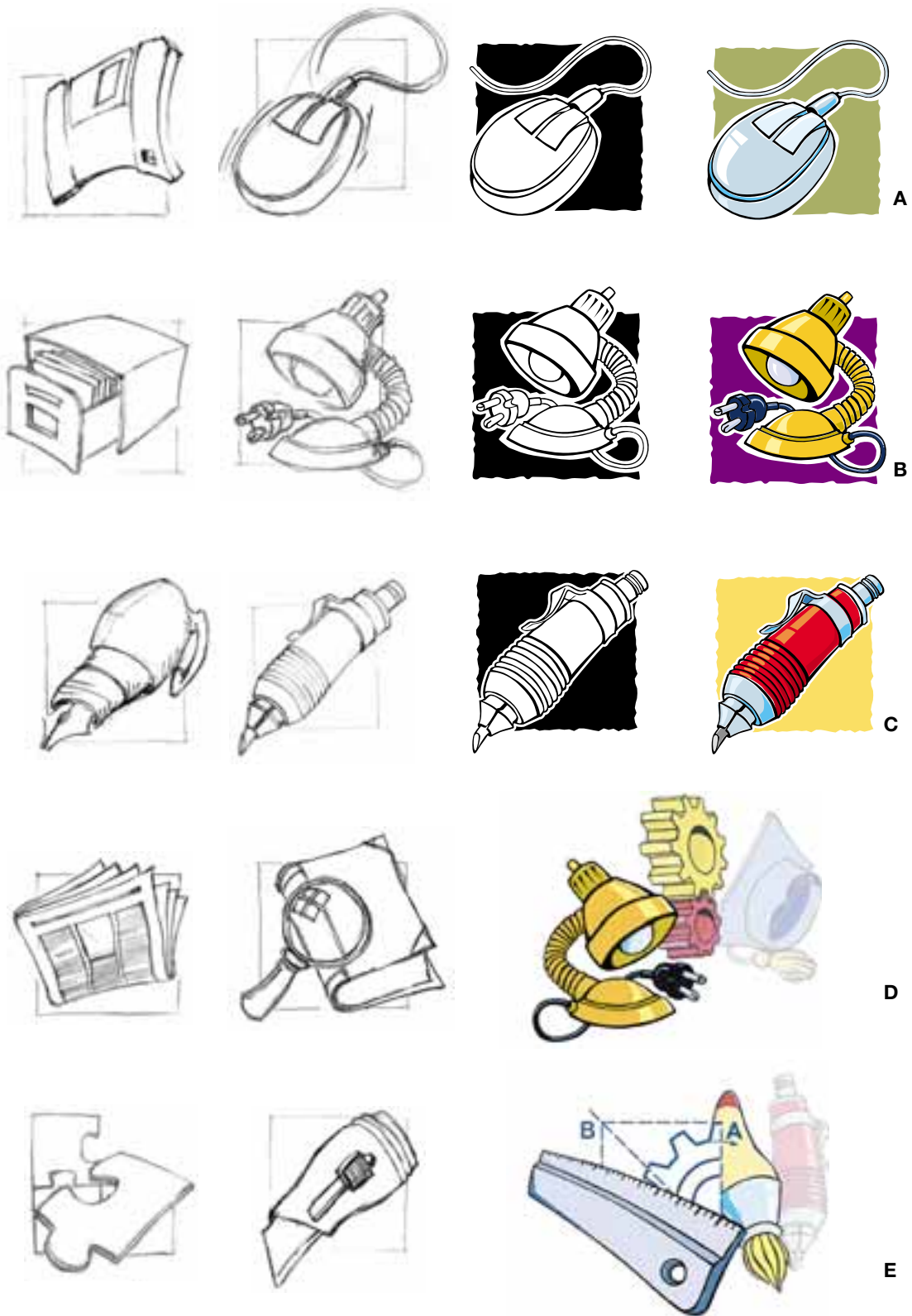


Fig. 12. **Bocetos y desarrollo de diversos pictogramas para la E.S.O.** A) Astroinformática, B) Autoevaluación, C) Escribe. Pictogramas integrados para las páginas especiales "Para Saber Más" (D) y "Taller" (E).

- Bloque diagrama que ilustra acerca del contenido de la unidad para atraer la atención y ubicar al alumno.
- Texto resumen de los conceptos fundamentales que se abordan en la unidad.

3.8.2. Páginas de epígrafes

En ellas se desarrollan cada uno de los diversos temas comunes que configuran una unidad temática. Deben estructurarse según los siguientes conceptos:

- Número del epígrafe
- Nombre del epígrafe.
- Actividades intercaladas en el texto que permitan al profesor adecuar el ritmo de aprendizaje.
- Resúmenes cortos en cuadros de color, para ayudar a visualizar rápidamente la idea principal del texto.
- Fotografías que ayuden al alumno a entender los contenidos.
- Ilustraciones que permitan comprender mejor lo explicado en el texto.
- Contenidos expuestos de manera clara y rigurosa. Se alternan los desarrollos esquemáticos con ejemplos sencillos y las definiciones adecuadas.
- Cuestiones sencillas que ayuden al alumno a reflexionar sobre el contenido.
- Actividades para la interpretación de la información gráfica.
- Fotografías y dibujos con pie explicativo.

3.8.3. Páginas especiales

Una vez expuesto el tema a lo largo de los distintos epígrafes, se concluye la unidad temática con una serie de páginas destinadas a diversas actividades complementarias, como son la iniciación a la investigación, las técnicas de estudio, el refuerzo de lo aprendido, talleres, etc... Por regla general se incluirán las siguientes:

- Talleres de Actividades (dos páginas)
- Resumen de la Unidad (una página)
- Otras, específicas para cada materia

3.9. EL DISEÑO DE LAS PÁGINAS INTERIORES

El diseño de las páginas interiores dotará de unidad al conjunto de las materias de un mismo ciclo, y al tiempo, ha de permitir la flexibilidad en cuanto a la distribución de los textos e indicar en cada momento en qué lugar se encuentra el alumno-usuario. Las soluciones diseñísticas propuestas para estas asignaturas se hicieron desde la óptica de que el sistema diseñado para ellas podía ser extrapolado y aplicado a todas las demás asignaturas de la etapa.

3.9.1. Ciencias de la Naturaleza (primer ciclo)

3.9.1.1. Páginas Principio de Unidad. Estas páginas presentan un diseño diferente con respecto sus homólogas del segundo ciclo, si bien, cuentan con los mismos apartados estructurados de manera diferente. Su mayor formato permitía introducir algunas imágenes extras y que los textos ganaran en extensión. Sus características se describen en la ficha adjunta (fig. 13). La tipografía del numeral es *Franklin Gothic. N° 2 Roman*, cuerpo 200 y con sombra, mientras que para los títulos de las unidades se aplicó *Franklin Gothic. Bold*, cuerpo 30.

3.9.1.2. Páginas de Texto Principal y Secundario (Epígrafes). En términos generales, la estructura es la misma que la ya expuesta en el punto 3.8.2. *Páginas de epígrafes*. Los contenidos se desarrollarán a lo largo de 2 o 4 páginas. La retícula es la referida en los requerimientos generales punto 3.7.4. *Retícula*. Sus

características se describen en la ficha adjunta (fig. 14). El texto principal utiliza la fuente *Gill Sans* 13/15 y el secundario *Gill Sans* 10/11. Cada unidad de esta materia terminará con las páginas especiales Taller de Actividades, Resumen de la Unidad y Gaveta de las Ciencias. También se asignaron colores a las distintas unidades especificados por el sistema Pantone, como ejemplo del tipo de secuencia cromática propuesta.

3.9.2. Iniciación a la Astronomía (segundo ciclo)

3.9.2.1. Páginas Principio de Unidad. Los elementos que la componen son los mismos que los definidos en los requerimientos generales en el apartado 3.8.1. *Páginas de principio de unidad.* Como ya hemos comentado, esta sección ocupa una doble página y es la encargada de dar una visión de conjunto del tema a tratar. Aunque el modelo de diagramación de estas páginas está definido, su retícula semiabierta posibilita cierto margen de flexibilidad a la hora de componerla, según los requerimientos gráficos de cada tema. Su aspecto se caracteriza por el empleo de una gran imagen fotográfica a sangre que ocupa la totalidad de la página izquierda y que se prolonga, desvaneciéndose, hacia la derecha; sobre está, se distribuyen los diferentes elementos: numeral, título de la unidad, resumen, otras imágenes, etc... (fig. 15).

Probablemente, el aspecto más novedoso y característico de estas páginas sea la disposición del numeral de cada tema. En el margen superior de la página izquierda se sitúan, sobre una mancheta de color identificativo de cada unidad, unas imágenes significativas de la materia que se desarrolla, tantas como unidades componen el libro. Al situarnos en un tema concreto, por ejemplo el nº 3, el elemento correspondiente, esto es el tercero, se desplaza hacia abajo, de forma similar a las persianas desplegadas de los menús informáticos, y sobre él aparece el numeral "3". En el caso

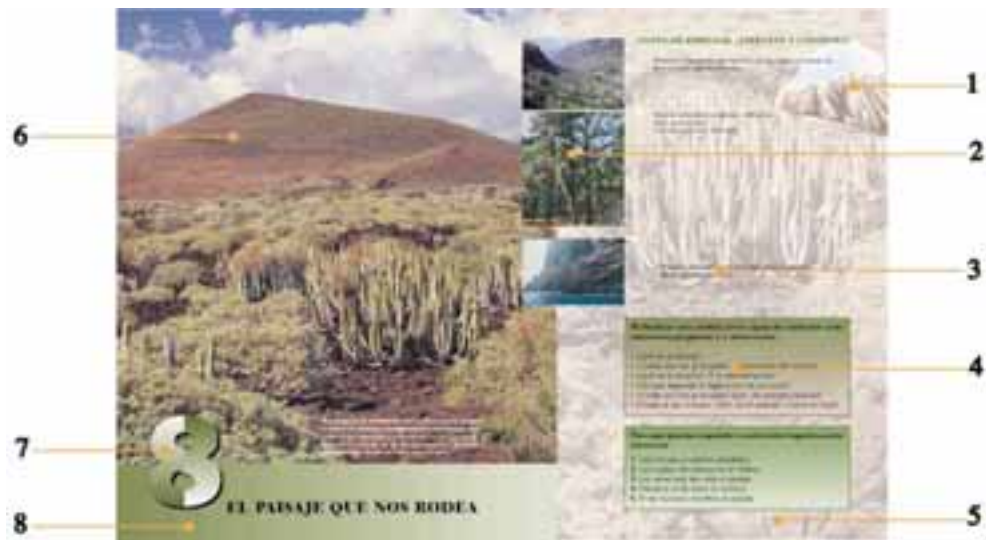
de la asignatura que nos ocupa, los motivos son fotografías de las instalaciones del Instituto Canario de Astrofísica —elementos de identidad canaria—.

3.9.2.2. Páginas de Texto Principal y Secundario (Epígrafes). Siguen los mismo criterios que los comentados para Ciencias Naturales, con los consiguientes ajustes por el cambio de formato. Aunque la página de comienzo, siempre izquierda, funciona como independiente a modo de introducción, distribuimos los elementos buscando siempre el equilibrio visual de las dos páginas enfrentadas. Todas las páginas correspondientes a una misma unidad temática, llevan como encabezado un filete de igual color que la mancheta superior de su respectivas página de inicio de unidad, rematado por la presencia de su imagen identificativa. Para el texto principal se mantendría la *Gill Sans*, 11/13; disminuyendo su cuerpo a 9/11 en cursiva para las actividades y a 8/10 para los pies de foto. El diseño definitivo se detalla en la ficha adjunta (fig. 16).

3.9.2.3. Páginas Especiales. Estas páginas, al final de cada bloque temático, están destinadas a diversas actividades, como la introducción a la investigación, las técnicas de estudio, talleres, etc... Al ser sus objetivos diferentes exigen un diseño igualmente diferente, pasando su retícula a ser a dos columnas del mismo ancho sobre un fondo de color suave, sustituyéndose la imagen identificativa de la unidad temática por un pictograma alusivo a la actividad propuesta.

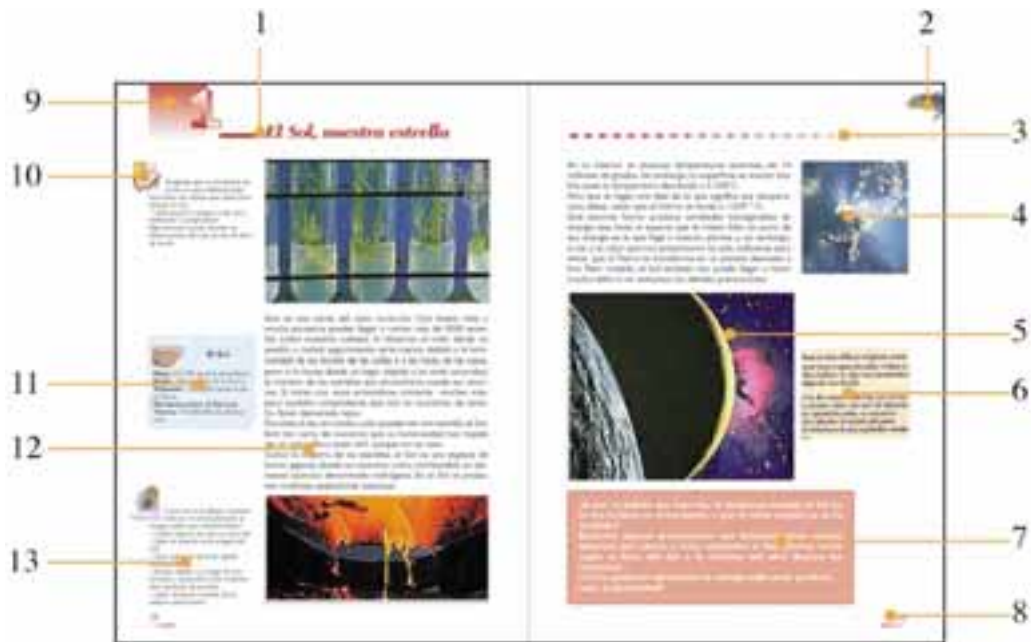
3.10. EL DISEÑO DE LAS CUBIERTAS

Las cubiertas constituyen el primer aspecto de los libros que percibe el público, en nuestro caso la comunidad educativa, y en



- 1) Siguiendo las directrices generales para el ciclo, deberá aparecer en la parte superior derecha de la página el elemento de identidad canaria.
- 2) Fotografías alusivas a los contenidos de la unidad.
- 3) Algunos textos pueden ir sin enmarcar aportando un mayor dinamismo a la composición y facilitando su jerarquización.
- 4) Los cuadros de texto llevarán un fondo de entre un 30% y 40% de un color que combine armónicamente con los dominantes en la fotografía.
- 5) La página de la derecha contendrá un fragmento de la principal, pero desaturada hasta el 20% aproximadamente.
- 6) En relación con esta página, reseñar que las imágenes irán a sangre; y que la imagen de la izquierda invadirá el espacio del de la derecha.
- 7) El numeral de la unidad irá ubicado sobre una banda de un color propio y que será el mismo en los filetes de las páginas correspondientes a ésta.
- 8) Banda de color identificativa de la unidad.

Fig. 13. *Elementos de las Páginas de Principio de Unidad para la E.S.O. (primer ciclo)*



- 1) Título del Epígrafe en el color que lo identifica.
- 2) Siguiendo las directrices generales para el ciclo, deberá aparecer en la parte superior derecha de la página el elemento de identidad canaria. En las páginas siguientes aparecerá a ambos lados.
- 3) Filetes. Figurarán en todas las páginas de forma especular con respecto al eje central del libro. Estarán situados en la parte superior y serán del color asignado por la unidad, en un degradado que irá del 100% hasta el 20 en los extremos de corte.
- 4) Fotografías alusivas a los contenidos de la unidad.
- 5) Idem al anterior.
- 6) Textos secundarios aclaratorios con respecto al tema principal.
- 7) Recuadros con textos donde se señalan los aspectos más significativos del tema.
- 8) Foliación. Sobre filete corto degradado en igual color que la unidad situándose en la parte inferior hacia el corte.
- 9) Numeral de la unidad. Sobre mancheta degradada del color de la unidad en la parte superior izquierda de la página de inicio.
- 10) Pictograma indicativo de una actividad.
- 11) Esquemas o fichas de datos.
- 12) Columna de texto principal.
- 13) Texto vinculado al pictograma correspondiente (actividad).

Fig. 14. **Elementos de las Páginas de Texto Principal para la E.S.O. (primer ciclo)**



- 1) Textos relacionados con el tema.
- 2) Fotografías alusivas a los contenidos del tema.
- 3) Fotografías a sangre relacionadas con la unidad (detalle).
- 4) Fotografías alusivas a los contenidos de la unidad.
- 5) Frase o cita.
- 6) Elementos de identidad canaria.
- 7) Numeral de la unidad.
- 8) Un rótulo dará el título genérico de la unidad, en la fuente New Caledonia Bold.

Fig. 15. *Elementos de las Páginas de Principio de Unidad para la E.S.O. (segundo ciclo)*



- 1) Elementos de identidad canaria.
- 2) Ilustraciones y gráficos que permiten entender mejor los contenidos explicados en el texto principal.
- 3) Contenidos paralelos expuestos de manera clara y rigurosa. Se alternan los desarrollos esquemáticos con ejemplos sencillos y las definiciones adecuadas.
- 4) Ejercicios del tipo “Reflexiona” sobre algunos aspectos tratados en el texto principal.
- 5) Foliación.
- 6) Número del epígrafe.
- 7) Nombre del epígrafe.
- 8) Actividades intercaladas en el texto que permiten al profesor adecuar el ritmo de aprendizaje.
- 9) Pie de foto.
- 10) Textos complementarios a algunas imágenes.

Fig. 16. *Elementos de las Páginas de Texto Principal para la E.S.O. (segundo ciclo)*

ellas se conjugan dos aspectos bien diferenciados y a la vez, trascendentales para catalogarlas de exitosas. De una parte, debe cumplir eficientemente su función informativa, lo que supone que el usuario alumno pueda distinguir inequívocamente a que asignatura, de que ciclo y etapa, corresponde el libro. Por supuesto, y desde el punto de vista comercial, también interesa que se reconozcan, además, los signos de identidad de la editorial. Por otra parte, también ha de resultar visual y materialmente atractiva.

La alta concentración de información por centímetro cuadrado que debe coexistir en nuestras cubiertas —además de las habituales en este tipo de ediciones, aquellas que definan la identidad canaria—, plantea en su organización y jerarquización, todo un reto. Siguiendo con la filosofía de este proyecto, las cubiertas a diseñar, a pesar de ser diferentes para cada etapa, incluso con variaciones según los ciclos, han de poseer algún aspecto que las dote de unidad y las haga ser percibidas como productos de una misma editorial.

En el caso de la E.S.O. al estar dividida en dos ciclos, se tuvieron que diseñar dos cubiertas, donde deberían aparecer la siguiente información:

- Materia
- Título de la asignatura.
- Etapa (Primaria, E.S.O., Bachillerato)
- Ciclo al que pertenece
- Curso

A estos datos deberemos sumar la imagen de la editorial y los elementos de canariedad. Después de analizar las cubiertas de las otras editoriales y centrándonos en los requerimientos específicos llegamos a las siguientes conclusiones:

- La identificación de la etapa quedaría fijada información textual, para las siglas de la E.S.O. y para el título de la asignatura.
- El curso sería indicado por su numeral correspondiente.
- La identificación del ciclo se hará mediante el establecimiento de un código de color para filetes, recuadros, etc...
- Deberá aparecer una foto a toda página relacionada con la materia y la Cultura Canaria.
- Deberán figurar, igualmente, los elementos identificadores de la unidad —elementos de canariedad— que aparecen a lo largo de la materia.
- Por último, aparecerá el logotipo de la Editorial Afortunadas.

A partir de estas premisas se elaboraron distintas propuestas (fig. 17) de las que se entresacaron aquellas soluciones que nos parecieron interesantes, dando lugar a los diseños definitivos para los dos ciclos (fig. 18 y 19). Debemos aclarar, que los motivos utilizados en los prototipos son meramente genéricos y que serán reemplazados por adecuados para cada asignatura. En cuanto a los lomos, en ellos deberán figurar el título de la asignatura, la etapa, el ciclo y el curso. Los diseños definitivos y los códigos aplicados se exponen en la ficha adjunta (fig. 20).

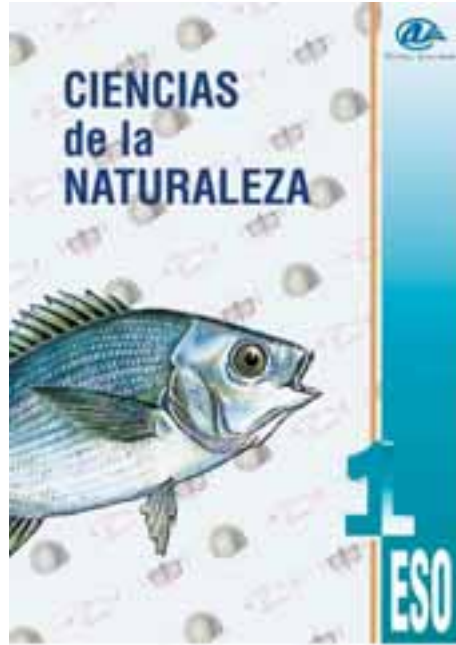
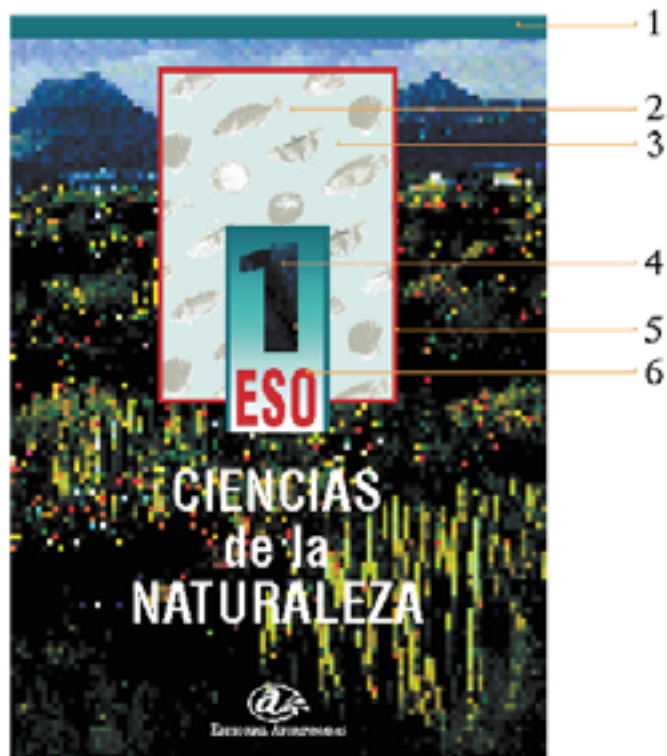
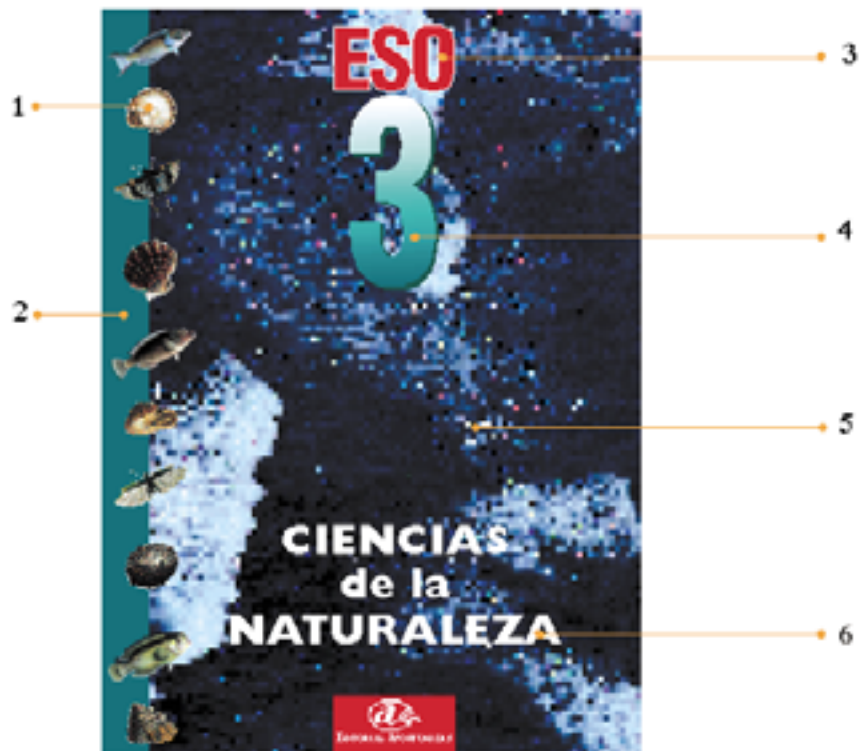


Fig. 17. Bocetos de diferentes alternativas para las Cubiertas de la E.S.O.



- 1) Indicativo de la asignatura en color Pantone 186 CVC.
- 2) Trama formada por elementos de canariedad, desaturados, que corresponden a las distintas unidades contenidas en el interior.
- 3) El color del fondo guardará relación con el color asignado a cada asignatura, en este caso, verde Pantone 559 CVC al 20%.
- 4) Numeral del curso calado, dejando ver a su través, la imagen del fondo.
- 5) Identificación del ciclo según un código cromático. Para el primero se utilizará, azul Pantone 287 CVC.
- 6) Identificación de la etapa, en este caso la E.S.O., en color Pantone 186 CVC y en la fuente Helvética Condensed Bold.

Fig. 18. *Elementos informativos a figurar en las cubiertas de la E.S.O. (primer ciclo)*



- 1) Elementos de canariedad que aparecerán en el interior identificando a cada unidad. Estos elementos estarán relacionados con los contenidos de la asignatura. Para este segundo ciclo serán más pequeños y formarán una trama más cerrada.
- 2) Banda de color identificadora de la materia.
- 3) Identificación de la etapa y ciclo. Pantone 186 CVC para este segundo ciclo.
- 4) Identificación numeral del curso. Su color será el de la asignatura degradado a blanco. Para las asignaturas optativas se suprimirá.
- 5) Fondo fotográfico relacionado con la asignatura y de temática canaria.
- 6) Título de la asignatura en varias líneas, dependiendo de su extensión. El color vendrá condicionado por los tonos de la fotografía de fondo. El logotipo de la editorial irá calado dentro de un mancheta del color identificativo de este ciclo.

Fig. 19. *Elementos informativos a figurar en las cubiertas de la E.S.O. (segundo ciclo)*

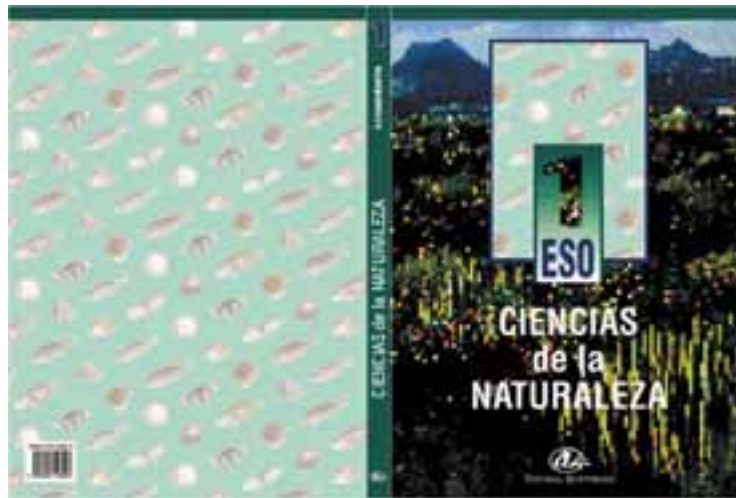


Fig. 20. **Modelos definitivos de Cubiertas para la E.S.O.**
Primer Ciclo - Segundo Ciclo - Optativas

4. TERCERA FASE DEL PROYECTO: BACHILLERATO / PRIMARIA

Con la realización de esta tercera fase se cierra el presente proyecto de identidad corporativa editorial. Nos vamos a ocupar de las dos etapas situadas en los extremos del curriculum del sistema L.O.G.S.E., el Bachillerato y la Primaria. Una gran parte de los criterios que regularán sus diseños han quedado establecidos ya en la fase anterior donde se abordaron para la E.S.O. Por esta razón, obviaremos reseñar aquí los puntos comunes, dedicándonos a definir aquellos elementos específicos de cada una de las etapas que ahora nos toca resolver. Se mantendrán la misma metodología y el espíritu inicial de aportar a nuestros libros de texto de una identidad canaria y coherencia en el diseño editorial.

4.1. EL BACHILLERATO

Decidimos continuar, después de la E.S.O., con el Bachillerato pues permitía una cierta continuidad en cuanto a ciertos aspectos desarrollados para el segundo ciclo de la etapa precedente. Por ejemplo, el formato, que se mantiene en esta nueva etapa. La edad de los alumnos — 16 años—, supone que nos planteemos un diseño más sobrio y condensado, dadas las dimensiones del formato y el aumento considerable de los contenidos de las distintas asignaturas; en general, y a diferencia de en las etapas anteriores, la proporción de textos es muy superior al de imágenes. Otra característica del bachillerato es su diversificación en modalidades u opciones —Arte, Ciencias de la Naturaleza y de la Salud,

Humanidades y Ciencias Sociales y Tecnología— y cuyas asignaturas se organizan en distintas categorías —comunes, propias de cada modalidad, optativas de obligada oferta y optativas de libre oferta—.

4.2. FASE DE DOCUMENTACIÓN

Como en ocasiones anteriores, se procedió al estudio de las soluciones adoptadas por otras editoriales para esta etapa, de cuyo análisis se entresacaron conclusiones significativas para elaborar nuestras propias soluciones. De entre todas ellas extraemos dos ejemplos contrapuestos.

4.2.1. Akal Ediciones

Los libros de varias asignaturas de esta etapa presentaban notables diferencias, no sólo en las cubiertas sino en la propia concepción del diseño de las páginas interiores. Suponemos que en esos momentos la editorial se encontraba en un período transitorio de cambio de diseño.

4.2.2. Editorial Santillana

Al igual que en la E.S.O., Santillana presentaba un diseño corporativo muy sólido. Los libros de la E.S.O. y Bachillerato mantienen en común muchos aspectos gráficos como los esquemas y el comienzo de las unidades, el estilo de los recuadros, cabeceras, etc... Por supuesto, que también incorporaba elementos específicos adaptados a los requerimientos de cada asignatura que sólo figuran en ellas. En general, se apreciaba una coherencia en el

diseño, aunque, a nuestro juicio, los diseños de las cubiertas no son muy afortunados.

4.3. LAS PÁGINAS INTERIORES

Una vez conocidas las características de esta etapa, pasamos a describir la manera en que estructuraron los contenidos en los diferentes tipos de páginas y sus apartados.

Básicamente, se trató de diferenciar bloques temáticos, de unidades y señalar el tipo de contenido que tenía cada apartado con respecto a los otros. Pasando de lo general a lo particular, las páginas se organizaban en el siguiente orden:

- Bloque temático
- Inicio de unidad
- Páginas especiales
- Apartados específicos

4.3.1. Retícula

Buscábamos ofrecer la mayor versatilidad posible, a la hora de diagramar los contenidos de cualquier asignatura; y optamos por una retícula de siete campos, lo que posibilitaba múltiples anchos de columna $1/6$, $2/5$, $3/4$, según las necesidades de estructuración de las páginas (fig. 21).

4.3.2. Tipografías

Para el título de las unidades elegimos la *Friz Quadrata*, en cuerpo 46 como base, aunque puede variar dependiendo de la extensión del título. Para el resto de los textos utilizamos la

Bookman Light, cambiando a *Bookman Bold* para el numeral de la unidad. Se establecieron igualmente las jerarquías dentro del texto principal —*Bookman Light* 10/13 con justificación total— variando cuerpos y estilos. El texto secundario iría en cuerpo 7 alineado en bandera a la izquierda y los pies de foto centrados (fig. 22).

4.3.3. Páginas de Bloque Temático

Son las páginas de presentación de un grupo de contenidos organizados en unidades didácticas y su diseño pretende mantener cierta continuidad con la etapa anterior. Se presenta a doble página, con una gran imagen fotográfica que “rebosa” hacia el ángulo inferior derecho y cuyo pie se sitúa un resumen introductorio al tema. También incluye, a la derecha y en columna descendente, un sumario de los contenidos principales de las unidades —cada unidad en un color identificativo— sobre un fondo de elementos identificativos de canariedad (fig. 23).

4.3.4. Páginas de Inicio de Unidad

Siempre situada a la izquierda, constaría de los siguientes elementos:

- Numeral de la unidad
- Título de la unidad
- Subtítulo
- Sumario
- Texto principal
- Fotografía o ilustración

La composición definitiva se mantendría para todas las páginas de este tipo, variando únicamente aquellos aspectos que

fuesen identificativos de la unidad, como el color aplicado al título y al numeral, los motivos situados bajo el sumario, etc...

Al tratarse de páginas densas en sus contenidos, y con el fin de no cargarlas con más colores, optamos por incluir el denominado “elemento de canariedad” atenuado en el fondo, con un matiz de color específico de la unidad y siempre en la misma posición (fig. 24 y 25).

4.3.5. Elementos Identificativos

Al igual que en la etapa anterior, en esta también se incluyeron elementos que indicarían los diferentes apartados dentro de los bloques temáticos. Cada unidad estaría representada por una imagen desaturada de un elemento de identidad canaria que se repetiría a lo largo de ésta (fig. 25). Los elementos identificativos de las cubiertas se rescataran para su uso en el interior, como indicativos de las actividades, de un modo similar a como lo hicieron los pictogramas en la E.S.O., sin variar de forma, sólo de color. La foliación, calada, se situó en unas manchetas degradadas, del color de la asignatura, en el borde inferior hacia los cortes; con igual tratamiento figurará el título de la unidad que se repetirá simétricamente en el borde superior a sangre (fig. 26).

4.3.6. Colores

Se definió una carta de colores que, según los casos, en ocasiones actuaban como principio de diferenciación —diferentes colores identificativos para las unidades, asignaturas y categorías de texto—, o como principio de unificación —igual color para las optativas comunes, la misma materia y la modalidad del bachillerato—.

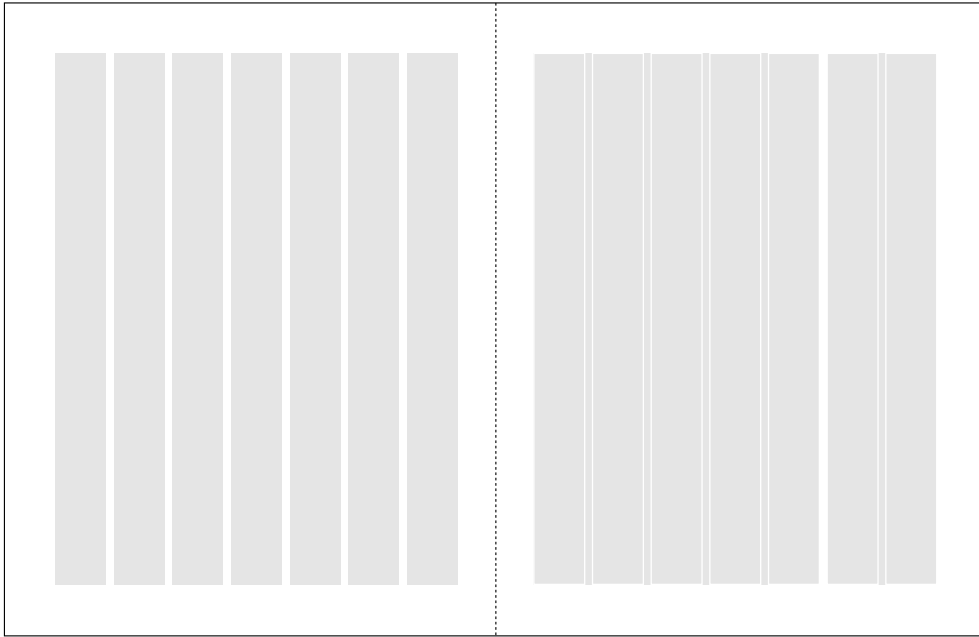


Fig. 21. **Retícula de las páginas de desarrollo.** Estructura de siete campos, posibilitando diferentes combinaciones, como 1/6, 2/5 (a la derecha) y 3/4.

Friz Quadrata

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0123456789

Bookman Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Bookman Light

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0123456789

Fig. 22. **Familias Tipográficas para el Bachillerato.** Bookman Light para el texto principal y la Friz Quadrata para los títulos de las unidades.



- 1) Mancheta degradada con el título de la Unidad.
- 2) Ilustraciones complementarias del texto.
- 3) Actividades intercaladas en el texto.
- 4) Resúmenes cortos en cuadros de color, para visualizar rápidamente la idea principal del texto.
- 5) Foliación.
- 6) Número de la Unidad.
- 7) Título de la Unidad.
- 8) Sumario de la Unidad.
- 9) Columna principal. Contenidos expuestos de manera clara y rigurosa. Se alternan los contenidos esquemáticos con ejemplos sencillos.
- 10) Elementos de identidad.



Fig. 25. Páginas de Principio de Bloque Temático y de desarrollo de la unidad.



Fig. 26. *Elementos identificativos de identidad canaria (A) y de actividad (B).*

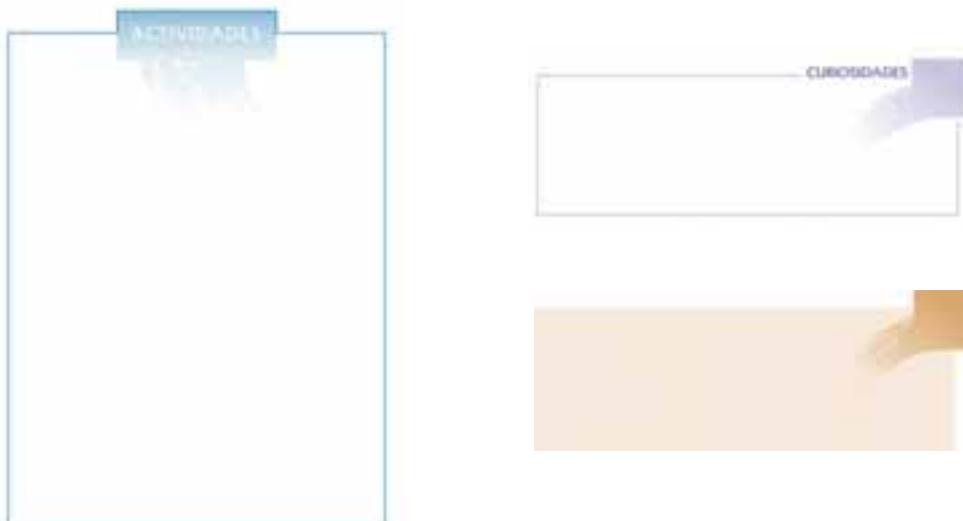


Fig. 27. *Recuadros para las páginas especiales: talleres, actividades, etc...*

4.3.7. Páginas y secciones especiales

Esta etapa también requería de páginas destinadas a talleres, actividades, etc... pero con un planteamiento gráfico más sobrio. Se diseñaron diferentes modelos de recuadros que, como criterio unificador, mantenían la presencia del “rebose” de la página de bloque temático, pudiendo combinar sus colores, variar las líneas, etc...(fig. 27).

4.4. LAS CUBIERTAS

Ya quedaron definidas, en la segunda fase de este proyecto, las características generales que debían tenerse en cuenta para el diseño de las cubiertas. En el caso del Bachillerato, la peculiaridad estriba en su división en cuatro modalidades y en diferentes tipos de asignaturas (comunes, específicas, optativas, etc...), aspectos que, de alguna manera, deben quedar reflejados mediante un sistema codificado en las cubiertas.

Llegamos a la conclusión de que los distintos elementos a incorporar en las cubiertas debían corresponder a las siguientes categorías:

- Elementos de identidad canaria
- Elementos identificativos prácticos (materia, curso, etc...)
- Elementos de identidad corporativa de la editorial

En nuestras propuestas, los elementos de identidad formarían una trama que actuaba de fondo sobre el que situaban el resto de los componentes gráficos; cumpliendo así una doble función: la de mantener la continuidad del criterio de incluir en todos los libros motivos canarios y la de identificar la etapa a la que pertenecen

estos libros en virtud del tratamiento gráfico que se les daría. Además, el motivo representado en esta trama variaría según las modalidades. Se realizaron diversos bocetos buscando la combinación en distintas proporciones y tratamientos de los aspectos anteriormente referidos; del conjunto de las alternativas se fueron depurando las soluciones puntuales que consideramos más interesantes por adecuarse a las necesidades de esta etapa y que, finalmente culminaron con la presentación de varias propuestas (fig. 28).

En términos generales, el sistema de codificación de las cubiertas se jerarquizó, quedando establecido del siguiente modo:

- *Modalidad del Bachillerato*. Quedará determinada por el tono general del fondo y el elemento que se repite como trama, que será característico y estará relacionado con cada modalidad.
- *Materia*. Vendrá definida por el color del lomo y por la foto de la cubierta, que estará relacionada con los contenidos de la asignatura.
- *Materias optativas de obligada oferta*. Tendrán un color único común para el fondo de todas ellas y diferente del resto de las modalidades del Bachillerato.
- *Materias comunes a distintas modalidades*. Su fondo será del mismo color que aquél que le corresponda a su modalidad específica e incorporará, en el margen superior, unos parches de color tantos, y del mismo tono, como modalidades comparta.

Con respecto a la E.S.O., las cubiertas de Bachillerato presentarán una organización visual más rígida, con unos motivos que se alejan de la representación realista y pasan a ser unas siluetas en relieve y donde la imagen fotográfica, que en la etapa

anterior ocupaba toda la cubierta, ahora queda encerrada en un rectángulo.

4.4.1. Elementos de las cubiertas

En las cubiertas deberán figurar el nombre de la asignatura, el curso y una ilustración fotográfica alusiva a la materia y relacionada con Canarias. Como característica gráfica destacable, el marco que contiene la imagen fotográfica se romperá para desbordar su contenido, como una ola, en clara analogía a la condición insular canaria.

4.4.2. La tipografía

Para el nombre de la asignatura, adoptamos la *Americana Extra Bold*, cuya anatomía se desmarca de la tendencia lineal de las empleadas para estos fines en la etapa anterior. El cuerpo se ajustará en cada caso según la extensión del nombre. Para el término “BACHILLERATO” situado sobre la ilustración, escogimos la *Franklingothic* en cuerpo 33,4 por su claridad de lectura. Estos mismos datos figurarán en el lomo, dispuestos a la española y en los cuerpos adecuados.

4.4.3. Colores

El color asume, una vez más, un destacado papel como factor identificativo. Ahora, la paleta se vuelve, en consonancia con el resto del diseño, más sobria y madura. Decidimos asignar un color identificativo a cada modalidad del Bachillerato y a las asignaturas comunes y optativas, quedando como sigue:

- Artístico Pantone 481
- Tecnológico Pantone 537

- Ciencias de la Naturaleza y de la Salud Pantone 5585
- Humanidades y Ciencias Sociales Pantone 453
- Asignaturas Comunes Pantone 467
- Asignaturas Optativas Pantone 421

Estos colores serán los dominantes en los fondos de las respectivas cubiertas, incorporándoles otros de matices similares para obtener los valores tonales de luz, medio tono y sombra de los motivos de trama en relieve (fig. 29).

La propia estructura del Bachillerato, posibilita el que algunas asignaturas, optativas o específicas, sean comunes a varias modalidades, para los distintos casos posibles se estableció el siguiente código:

- A) Asignaturas comunes a todos los Bachilleratos: Fondo del mismo color.
- B) Asignaturas propias de cada modalidad: Fondo del color de la modalidad a la que pertenece. Lomo y mancheta del color específico de la asignatura.
- C) Asignaturas optativas para todas las modalidades: Fondo del color propio de optatividad. Lomo y mancheta del color específico de la asignatura.
- D) Asignaturas comunes para algunas modalidades: Fondo del color de la modalidad de la que es específica y manchetas en el margen superior derecho con los colores de las modalidades compartidas.

El diseño definitivo con sus variables se muestra en la fig. 30.



Fig. 28. Bocetos previos de diferentes propuestas para las cubiertas de Bachillerato.

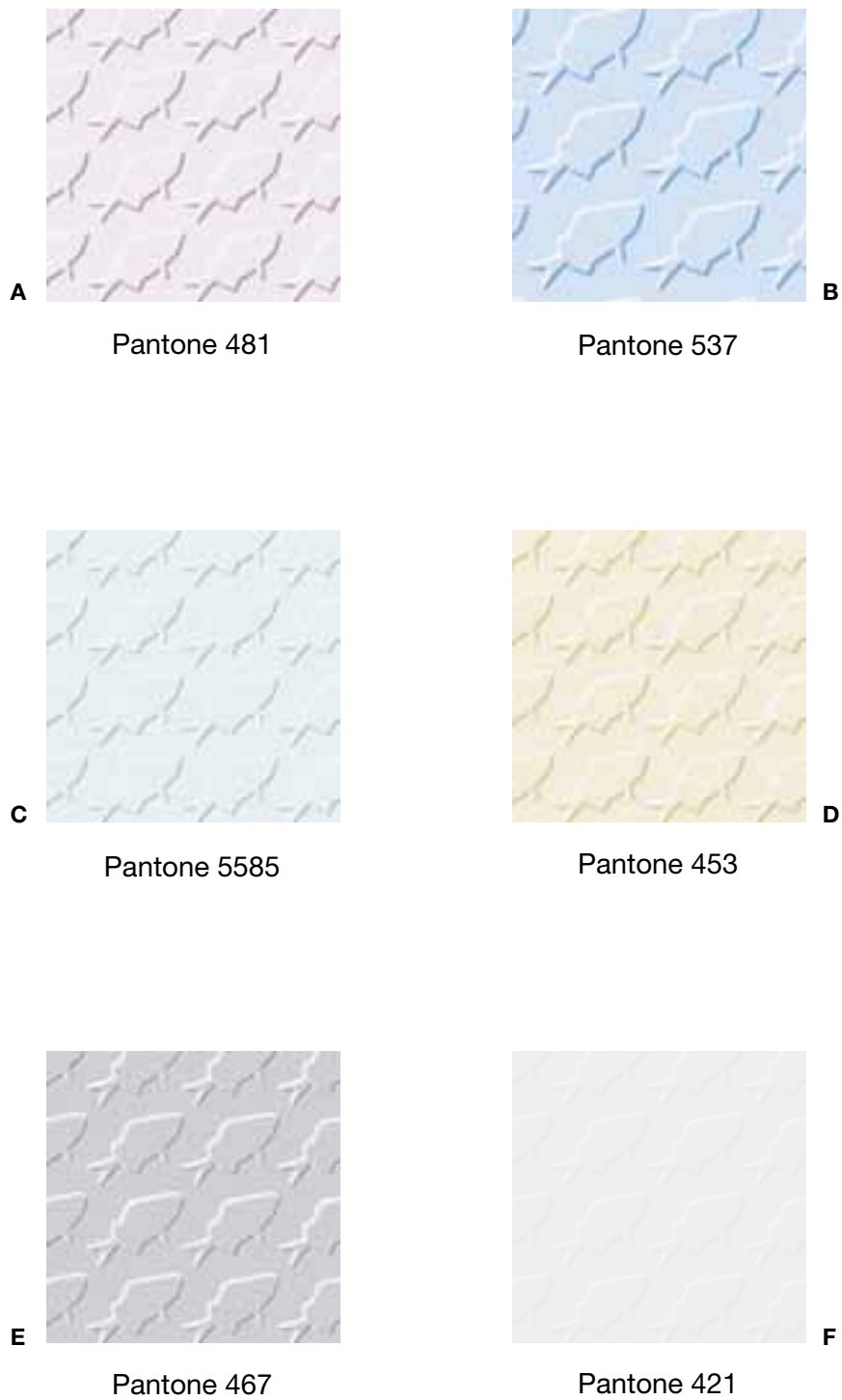


Fig. 29. **Asignación de colores para los motivos del fondo de las cubiertas según las modalidades del Bachillerato y la optatividad de las asignaturas.** A) Bachillerato Artístico, B) Bachillerato Tecnológico, C) Bachillerato de Ciencias de la Naturaleza, D) Bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales, E) Asignaturas Optativas Comunes, F) Asignaturas Optativas.



Fig. 30. **Diseños definitivos de las cubiertas del Bachillerato.** A) Bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales, B) Bachillerato de Ciencias de la Naturaleza, C) Bachillerato Tecnológico, D) Asignatura Común a tres modalidades (obsérvense las manchetas de color identificativas de cada modalidad en la parte superior derecha).

4.5. LA PRIMARIA

Con el diseño editorial de la Primaria se cierra este proyecto de investigación. Como recordamos, esta etapa se estructura en tres ciclos de dos años de duración cada uno y la horquilla de edades comprende de los 6 a los 12 años. Las peculiaridades de los libros de esta etapa se centran principalmente en la estructura compositiva de sus páginas, muy abierta, sobre todo en los dos primeros ciclos, y en la naturaleza peculiar de las ilustraciones y las tipografías.

En la Comunidad Autónoma Canaria, la Primaria está compuesta por seis áreas: Conocimiento del Medio Natural, Social y Cultural; Educación Artística; Educación Física; Lengua Castellana y Literatura; Matemáticas e Idiomas. Cada una de estas áreas se estructuran según tres tipos de contenidos: Conceptos, hechos y principios; Procedimientos y variantes del saber hacer; y Actitudes, normas y valores.

Éstos son, en general, los aspectos que, desde la parcela del diseño editorial, debemos tener en cuenta.

4.6. FASE DE DOCUMENTACIÓN

Una vez más, se procedió al estudio del material relativo a esta etapa que ofrecen las distintas editoriales. Se cotejaron las fórmulas gráficas aplicadas tanto en las cubiertas como en las páginas interiores, quedando de manifiesto las peculiaridades en la organización visual de la información de cada uno de los ciclos. Como en el apartado referido al Bachillerato, haremos referencia a los dos casos más significativos, el de las editoriales Edebé y Santillana.

4.6.1. Editorial Edebé

Apreciamos que entre el primer y segundo ciclo se produce un gran salto en lo que a planteamientos gráficos se refiere. La transición resultante se percibe brusca y radical, cambiando las formas e incluyéndose demasiados elementos novedosos y complejos.

4.6.2. Editorial Santillana

En el momento de realizar este trabajo esta editorial se hallaba en un proceso de renovación de los libros de texto, por lo que el diseño del segundo ciclo apenas guarda relación con el primero. Como aspecto novedoso, para la asignatura de Conocimiento del Medio presenta un "cuaderno de explorador" con ilustraciones en todas las páginas para resolver ejercicios puntuales. En cuanto a la cubierta, mantiene para su cara anterior el mismo tratamiento gráfico que el libro de preguntas con la inclusión del personaje "explorador", mientras que la cara posterior de la cubierta varía con respecto al libro de preguntas.

4.7. ASPECTOS GENERALES

Dadas las características de esta etapa, resulta muy difícil definir una estructura fija, sobre todo para el primer ciclo; así que consideramos la posibilidad de proponer unas pautas generales que, a la vez de flexibles, dieran cierta unidad formal al conjunto de las páginas. Estas pautas generales se convertirán, a medida que avanzamos en los ciclos, en una estructura normalizada que terminará por conectar con el modelo establecido para el primer ciclo de la E.S.O.

Como recordaremos, el formato es el mayor (igual que para el primer ciclo de la E.S.O.) de cuantos son utilizados en el diseño editorial, ante la necesidad de disponer de más espacio para la inclusión del gran número de ilustraciones y fotografías requeridas y unos cuerpos tipográficos, igualmente mayores.

Las diferencias de edad que abarca la etapa, de los 6 a los 12 años, supone una evolución muy acusada, pero progresiva, de los elementos gráficos a emplear, pues es precisamente en este período del desarrollo del niño, cuando más presentes se hacen estos cambios: comienzo de la lecto-escritura, fases del desarrollo de la expresión gráfica, socialización del individuo, etc...

4.8. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO

4.8.1. Elementos de identidad

Como vimos en etapas anteriores, el requerimiento de incluir en nuestro diseño la cuestión de la identidad canaria quedaba resuelta con la inclusión a lo largo del libro de un objeto, animal, etc.. alusivo a la naturaleza o a la cultura de nuestra comunidad. El tratamiento dado a éstos varía, pudiendo ser una fotografía para los cursos superiores o un dibujo simple para los elementales.

Para esta etapa, el motivo de canariedad adoptará una personalidad propia, será una mascota, un personaje relacionado con el entorno canario y formalmente resuelto como un dibujo animado que, a modo de guía, irá orientando y proponiendo diversos ejercicios a los alumnos a lo largo de las páginas del libro. Se propusieron tres modelos referenciales como punto de partida de los estilos que consideramos adecuados, aunque la naturaleza de estos personajes puede variar dependiendo del equipo artístico encargado de ejecutar las ilustraciones para estos ciclos (fig. 31):

Primer ciclo. Pensamos en un personaje inspirado en el pájaro canario; y que aparecería integrado en las páginas de inicio de unidad ataviado según la temática de ésta y como elemento para destacar bloques de texto, ejercicios o similares.

Segundo ciclo. En esta ocasión, la mascota sería un cachorro de perro de presa canario, que realizaría funciones similares a las ya comentadas para la anterior, además de figurar colgado en la parte superior de las páginas (cabecera), junto a una línea gestual a modo de filete, adoptando distintas posturas y actitudes según los temas.

Tercer ciclo. El personaje propuesto se presenta como un compañero de clase o “colega” del niño que lo acompañará a lo largo de sus actividades. Su tratamiento gráfico, más goemetrizado, carecerá de la movilidad del anterior, convirtiéndose en un punto intermedio entre las mascotas de los ciclos precedentes y los pictogramas de la E.S.O. realizando las mismas funciones que aquellos.

Igualmente, en este tercer ciclo, el elemento de canariedad tratado como una ilustración realista, empieza a configurarse de manera similar a como lo hará en la E.S.O. y el Bachillerato.

4.8.2. Retícula

Las características propias de esta etapa imposibilitan el establecimiento de unas retículas claramente definidas y mucho menos comunes a lo largo de los ciclos.

Para el primer ciclo, dada su estructura informal, se planteó un solo campo donde distribuir los distintos elementos en función de aspectos compositivos y de utilidad didáctica. A medida que avanzamos en los ciclos, la presencia de una retícula se va

haciendo más evidente, estructurándose los elementos en columnas más o menos amplias hasta conectar con el diseño establecido para el primer ciclo de la E.S.O. (fig. 32)

4.8.3. Tipografía

Las tipografías siguen una evolución paralela a los requerimientos y habilidades de los alumnos en cada ciclo, adaptándose al proceso de aprendizaje de la lectura del niño. En estas circunstancias, la tipografía deja de ser un elemento unificador de la etapa como en otras ocasiones. Para el primer ciclo elegimos la *Memimas*, un tipo de letra cuyo aspecto se asemeja a la letra manuscrita de los escolares. Para el segundo y tercer ciclo, consideramos adecuada la *Futura*, cuya limpieza visual la hace idónea para la ejercitación de la actividad lectora y comprensión a estas edades. Como única diferencia entre estos dos últimos ciclos, el cuerpo utilizado pasaría del 20 en el segundo al 16 en el tercero (fig. 33).

4.8.4. Colores

Debido a la ausencia de asignaturas específicas —en su lugar se contemplan áreas de aprendizaje— en estos ciclos, no se ha podido establecer un código cromático como para las anteriores etapas, no obstante, se recomienda mantener una cierta similitud con la paleta de colores ya asignados, a la hora de considerar algún aspecto unificador con las asignaturas establecidas. La intensidad y variedad de colores propios del primer ciclo, irán dejando paso progresivamente a otros más sobrios a medida que se desarrolla la etapa.



A



B



C

Fig. 31. *Bocetos de diferentes diseños de mascotas para Primaria y modelos elegidos.*
A) Primer Ciclo, B) Segundo Ciclo, C) Tercer Ciclo.

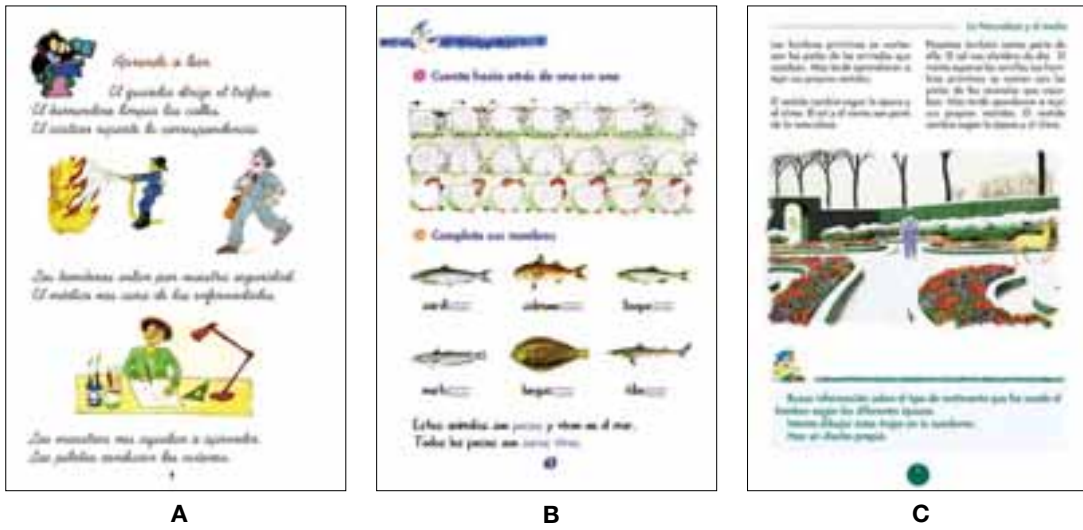


Fig. 32. **Retículas de las páginas de desarrollo de los tres ciclos de Primaria.**
 A) Primer Ciclo, sin retícula base; B) Segundo Ciclo, retícula de un campo; C) Tercer Ciclo, retícula de dos campos.

Memimas

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Futura

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Fig. 33. **Familias Tipográficas para los textos de Primaria.** Memimas para el Primer Ciclo y Futura para el Segundo y Tercer Ciclos.

4.8.5. Imágenes

El estilo de las imágenes evolucionará a la par que la escritura, por lo que, como es lógico, no podemos fijar un estilo de imagen único y común a toda la etapa. Lo que sí se ha tenido en cuenta es la forma en cómo evolucionan, pasando de ser dibujos simples y coloristas en el primer ciclo, a dibujos más realistas con la inclusión de algunas fotografías, en el segundo; para finalmente, en el tercer ciclo, ser fundamentalmente de tipo fotográfico.

4.9. PRIMER CICLO

La estructura de sus páginas se caracteriza por la disposición arbitraria de los elementos según los casos, sin una retícula que las ordene rigurosamente. Estos elementos a definir serán: las páginas de inicio de unidad y las páginas generales de unidad; dentro de estas últimas figuran los enunciados de las unidades, recuadros para actividades, características de foliación y tipo de imágenes e ilustraciones.

4.9.1. Páginas de principio de unidad

Desde los primeros bocetos se aceptó la idea de que la mascota actuara como presentador en estas páginas y que fuera recorriendo el resto del texto como un guía, invitando al niño a participar en las distintas actividades. Estas primeras páginas estarán dominadas por una ilustración a pleno formato que deberá ser alusiva al tema desarrollado a lo largo de la unidad (fig. 34).

4.9.2. Páginas generales de la unidad

Las unidades siempre comenzarán en página par con el título centrado y en el color que la identifique. La ilustración será a toda página con el borde difuminado e irregular y en ella figurará, integrada y de manera discreta, la mascota. Los enunciados se destacarán con un cuerpo mayor y en el estilo negrita. Será importante la presencia de recuadros a lo largo del texto para destacar conceptos y como fondo emplearán una trama de siluetas de la mascota. La foliación se situará centrada en el margen inferior (fig. 34).

4.10. SEGUNDO CICLO

4.10.1. Páginas de inicio de unidad

Las principales diferencias con respecto al primer ciclo son que el título irá centrado en el color de la unidad —cada unidad tiene su color identificativo— y la foliación será en un tipo de palo calado sobre un topo irregular del mismo color que la unidad (fig. 35).

4.10.2. Páginas generales de la unidad

La retícula sigue siendo abierta, aunque los elementos se dispondrán de un modo más ordenado. La tipografía *Memimas* se alterna con la *Futura* en durante el tercer curso, utilizándose exclusivamente la de palo para cuarto. Las ilustraciones a incorporar son más elaboradas y la mascota es utilizada como recurso de identidad y unidad en las cabeceras. Esta mascota es la misma para todo el libro y cambia de presentación en cada unidad para adaptarse a sus contenidos. Las ilustraciones serán

naturalistas y se intercalarán fotografías. Los recuadros, con igual tratamiento gráfico que el filete de las cabeceras, irán en colores diferentes según su tipo: talleres, actividades, etc...(fig. 35).

4.11. TERCER CICLO

4.11.1. Páginas de inicio de unidad

Su diseño sigue el mismo esquema que para los anteriores ciclos, diferenciándose en su numeración, que en este caso, irá sobre una mancheta semicircular centrada en el borde superior y en el mismo color que la unidad pero en un tono menos intenso. El título también será del mismo color que la unidad. Las imágenes en estas páginas serán relativas al tema pudiendo ser ilustraciones o fotografías (fig. 36).

4.11.2. Páginas generales de la unidad

La tipografía será la *Futura* en todos los casos. La cabecera ocupará el mismo ancho que la mancha; en las páginas pares aparecerá el motivo de identidad canaria, mientras que en las impares figurará el título de la unidad. La composición podrá distribuirse según las necesidades en una sola columna, dos columnas iguales, o una columna ancha y otra estrecha. Los recuadros con la mascota al lado realizando diferentes acciones según las actividades. Foliación centrada, calada en un semicírculo centrado en el borde inferior de la página (fig. 36).

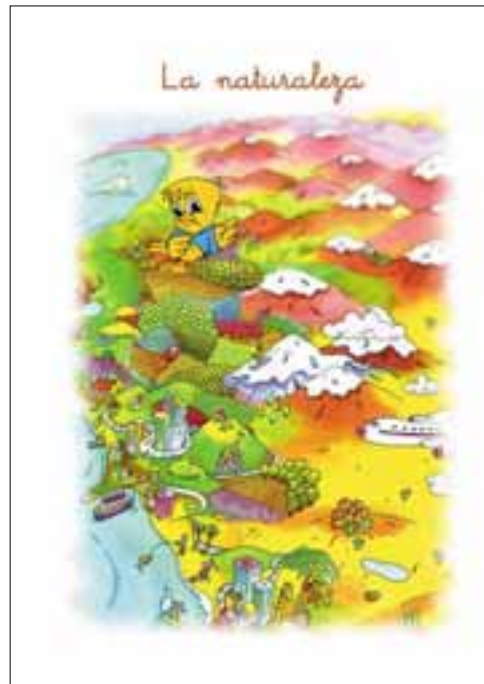
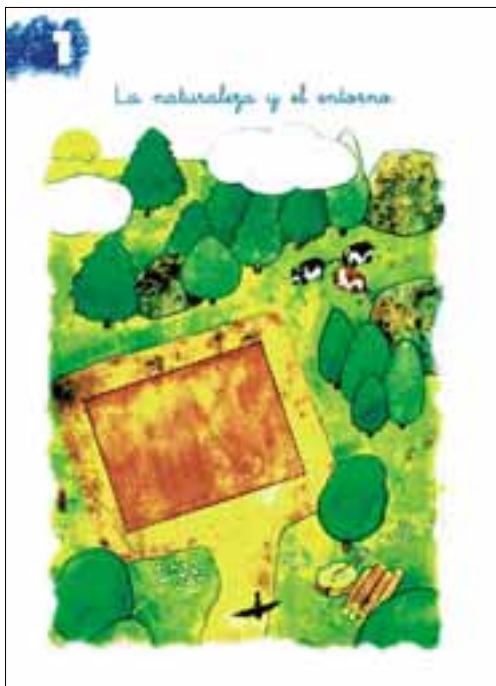


Fig. 34. *Estilo de las ilustraciones y páginas de inicio y desarrollo para el Primer Ciclo.*



Completar con e o ee

Ca_o _ _ escribió una ca__ta en el co__eo de la ta__de. La Ca__ta e__it de su p__ima Ampa__a. Lo invita a pasat__ las vacaciones de ve__ana.

Lee y aprende

Estos animales maníjeros se alimentan de plantas. Son herbívoros.

Estos maníjeros se alimentan de carne. Son carnívoros.

Dictado

1

Completar sus nombres

 carde__	 salma__	 langos__
 mado__	 langos__	 lido__

Estos animales son peces y viven en el mar.
Todos los peces son seres vivos.

Tarea

1. Escribe el nombre de al menos diez peces.
2. Busca sus nombres en el diccionario y averigua si son de agua salada o dulce.
3. Escribe una historia con alguno de ellos de protagonista.
4. Léela en voz alta.

1

Fig. 35. Páginas de inicio y desarrollo para el Segundo Ciclo. Cabecera.



La Naturaleza y el medio

Las hembras primitivas se vestían con las pieles de los animales que cazaban.
Más tarde aprendieron a tejer sus propios vestidos.

El vestido cambia según la época y el clima.
El sol y el viento son parte de la naturaleza.
Nosotros también somos parte de ella.
El sol nos ilumina de día.
Las hembras primitivas se vestían con las pieles de los animales que cazaban.
Más tarde aprendieron a tejer sus propios vestidos.

El vestido cambia según la época y el clima.
El sol y el viento son parte de la naturaleza.
Nosotros también somos parte de ella.
El sol nos ilumina de día.

Es una actividad de apertura para la observación de los elementos de la naturaleza, para conectar entre otros momentos. Se puede observar los cambios que se suceden a gran escala.

Las hembras primitivas se vestían con las pieles de los animales que cazaban.
Más tarde aprendieron a tejer sus propios vestidos.

El vestido cambia según la época y el clima.
El sol y el viento son parte de la naturaleza.
Nosotros también somos parte de ella.
El sol nos ilumina de día.
El viento agita las semillas.
Las hembras primitivas se vestían con las pieles de los animales que cazaban.
Más tarde aprendieron a tejer sus propios vestidos.

El vestido cambia según la época y el clima.
El sol y el viento son parte de la naturaleza.
Nosotros también somos parte de ella.



Fig. 36. Páginas de inicio y desarrollo para el Tercer Ciclo. Cabecera.

4.12. LAS CUBIERTAS

4.12.1. Criterios generales

Se trata ahora de diferenciar los tres ciclos, cada uno de ellos integrado por dos cursos. De este planteamiento se derivaron los siguientes criterios a seguir:

- a) Elementos unificadores de la etapa (Primaria)
- b) Elementos diferenciadores de los ciclos (1º, 2º y 3º) y elementos unificadores dentro de cada uno de ellos.
- c) Dentro de cada ciclo elementos diferenciadores por curso
- d) Diferenciación de las asignaturas, en aquellos ciclos que las tuvieran establecidas, siguiendo las afinidades de color asignadas en las etapas anteriores.

4.12.1.1. Elementos unificadores de la etapa. Serán los encargados de establecer vínculos de unión entre los distintos ciclos y, al mismo tiempo, mantener una continuidad de criterios con el resto de las cubiertas de la E.S.O. y el Bachillerato. El principal elemento de unidad, dentro de este proyecto de identidad corporativa editorial, lo establece la presencia en todas las cubiertas de una trama de motivos de identidad canaria.

4.12.1.2. Elementos diferenciadores entre los ciclos y unificadores dentro de cada uno de ellos. Los mismos elementos que operan como unificadores a lo largo de las distintas etapas⁸, aún siendo diferentes las formas y tratamientos aplicados a la hora de representarlos, son simultáneamente, en virtud de estas variantes en su representación, aspectos diferenciadores entre las mismas etapas y ciclos. En el primer ciclo, la trama presenta un aspecto más aleatorio y los motivos que la conforman son dibujos

⁸ En realidad, lo que establece el criterio de unidad es el concepto utilizado, esto es, la presencia en todas las cubiertas de una trama formada por motivos relacionados con el ámbito canario, y no, lo que se representa en sí, ni como se representa.

simples y coloristas de mayor tamaño, acompañados de letras sueltas. Para el segundo ciclo, el curso y la materia se representan mediante texto, utilizando los cambios de tipografías y de cuerpos como elementos diferenciadores. La ordenación de las imágenes o ilustraciones, que serán aquí menos infantiles, apuntan hacia el entramado ordenado de la E.S.O. El mismo criterio, en lo referente a la ordenación, se aplicará al tercer ciclo, donde la imágenes son tratadas de forma realista asemejándose a las fotográficas de la etapa siguiente, lo mismo que su composición.

4.12.1.3. Dentro de cada ciclo, elementos diferenciadores por curso. La diferenciación por nivel quedará establecida por el numeral del curso al que pertenece el libro, a excepción del tercer ciclo, donde se incorporará, además, el color como factor de diferenciador del curso.

4.12.2. Primer ciclo

Sobre un fondo de color uniforme se disponen los elementos alusivos a los contenidos de la materia con la inicial de su nombre en *Gill Sans*, seguida del resto de los caracteres en tipo *Zachary* de aspecto manuscrito infantil. En la parte inferior, el fondo se rasga para dejar entrever un fragmento de papel cuadriculado. El numeral de gran tamaño es de palo al igual que la indicación del ciclo (fig. 37).

4.12.3. Segundo ciclo

En la cubierta destaca la presencia de una figura principal rodeada de otras más pequeñas, alusivas al contenido de la materia. El nombre de la materia figurará en un tipo *Hand Script* y el ciclo en otra de palo, la *Impact*. Se presentaron dos propuestas,

una de ellas con una mancheta que imitaba un pedazo de hoja para caligrafía (fig. 37).

4.12.4. Tercer ciclo

Estas cubiertas tienden el puente hacia el diseño de la E.S.O. y comparten con aquellas la estructura y concepto generales. sobre un fondo de color suave, indicativo de la materia, se disponen en semi orden los elementos silueteados, de los que sobresale por dimensión el situado al centro de la parte inferior. El color de los títulos seguirá el código establecido para las asignaturas. El numeral irá inscrito calado en una mancheta degradada. Se presentaron dos variantes para el recuadro que lo contiene, con o sin foto. Las ilustraciones serán realistas y, siempre que sea posible, representarán elementos canarios relacionados con la asignatura (fig. 38).



A



B



C

Fig. 37. Diseños definitivos de las cubiertas para el primer ciclo de Primaria (A) y para el segundo ciclo de Primaria (B y C).



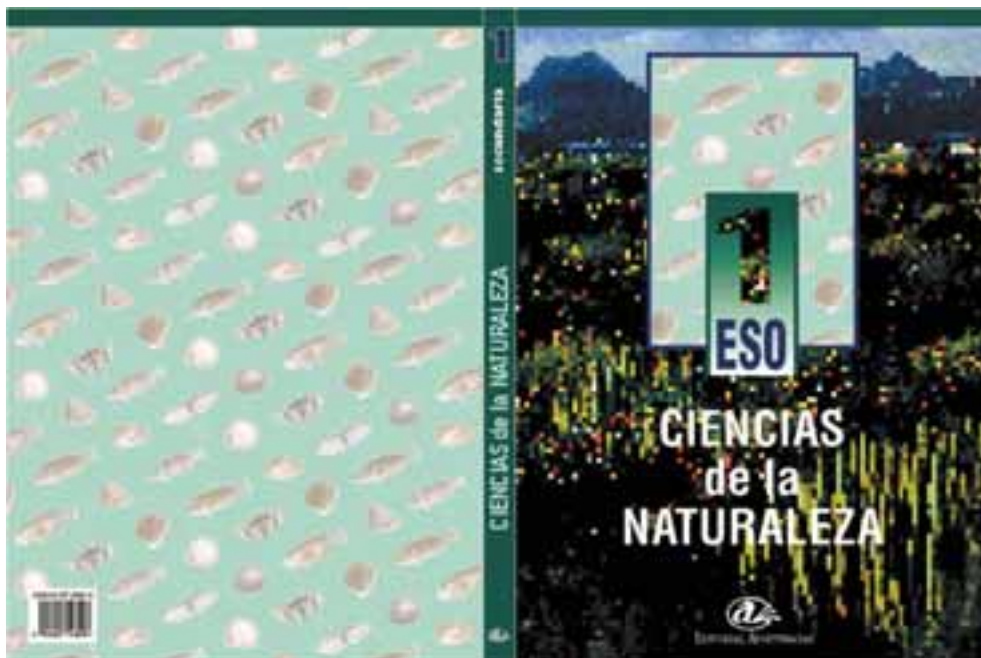
A



B

Fig. 38. Diseños definitivos de las cubiertas para el tercer ciclo de Primaria y estilo de las ilustraciones para las mismas.

E.S.O.: PRIMER CICLO



FICHA RESUMEN

Formato: 290 x 210 mm.

Hojas interiores: Papel estucado mate de 100 grs./m².
Nº de colores: 4/4 colores.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina 280 grs./m². Laminado brillante.
Nº de colores: 5/0 (cuatricromía y un pantone).

Sobrecubierta: No hay.

Lomo: Cuadrado.

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas.
Si son menos, corchetes.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono / Color.

E.S.O.: SEGUNDO CICLO
(Obligatorias y Optativas)



FICHA RESUMEN

Formato: 265 x 195 mm.

Hojas interiores: Papel estucado mate de 100 grs./m².
Nº de colores: 4/4 colores.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina 280 grs./m². Laminado brillante.
Nº de colores: 5/0 (cuatricromía y un pantone).

Sobrecubierta: No hay.

Lomo: Cuadrado.

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas.
Si son menos, corchetes.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono / Color.

BACHILLERATO



FICHA RESUMEN

Formato: 265 x 195 mm.

Hojas interiores: Papel estucado mate de 100 grs./m².
Nº de colores: 4/4 colores.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina 280 grs./m². Laminado mate.
Nº de colores: 5/0 (cuatricromía y un pantone).

Sobrecubierta: No hay.

Lomo: Cuadrado.

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas.
Si son menos, corchetes.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono / Color.

PRIMARIA: PRIMER, SEGUNDO Y TERCER CICLO



FICHA RESUMEN

Formato: 290 x 210 mm.

Hojas interiores: Papel Offset de 100 o 120 grs./m², para los primeros cursos. Estucado mate de 100 grs./m², para los restantes.

Nº de colores: 4/4 colores.

Cubierta: Tapa blanda. Cartulina 280 grs./m². Laminado brillante.
Nº de colores: 5/0 (cuatricromía y un pantone).

Sobrecubierta: No hay.

Lomo: Cuadrado.

Encuadernación: Cosido con hilo vegetal si tiene más de 48 páginas.
Si son menos, corchetes.

Ilustraciones / Fotos: Blanco y Negro / Bitono / Color.

Bibliografía

Historia del Libro y del Diseño
Teoría del Diseño Gráfico
Diseño Gráfico
Tecnología y Artes Gráficas
Teoría de la Imagen y Comunicación Visual
Publicaciones Periódicas
Direcciones www



- AA.VV.: **La letra imagen invisible**. Ed. Arquetipo / Cromotex / TF Artes Gráficas, Madrid, 1996.
- AA.VV.: **Metodología de la historia de la prensa española**. Ed. Siglo XXI de España, Madrid, 1982, pp.331.
- AA.VV.: **Historia de la comunicación**, Vol. 1: **Del lenguaje a la escritura** y Vol. 2: **De la imprenta a nuestros días**. Ed. Bosch Comunicación, Barcelona, 1992.
- AA.VV.: **La cultura del libro**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1988.
- AA.VV.: **Amor por la letra. Ricard Giralt Miracle. Diseñador gráfico**. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, Madrid, 1993.
- AA.VV.: **Giralt Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica**. Ed. Fundación Joan Miró, Barcelona, 1982.
- AA.VV.: **Panorama histórico del diseño gráfico contemporáneo**. Ediciones CP67, Argentina, 1987.
- AA.VV.: **El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual**. Ed. C.G. Creaciones Gráficas y Fundación BCD, Barcelona, 1985.
- ACIRÓN, Ricardo: **La prensa en Canarias. Apuntes para su historia**. Ed. Confederación de Cajas de Ahorros, S/C de Tenerife, 1986, pp.196.
- **Notas de prensa**. Colección La Quinta Columna, nº5. Ed. Idea y Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1990, pp.97.
- **Prensa y enseñanza en Canarias. Análisis de contenidos de los primeros periódicos impresos (1785-1862)**. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, impreso en Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp.419.
- ADGFAD 12 años**. Barcelona, 1975.
- AGUILAR PIÑAL, F.: **La prensa española en el siglo XVIII**. Ed. C.S.I.C., Madrid, 1978.
- ALBERT, Pierre: **Histoire de la Presse**. 1ª ed. Presses Universitaires de France, Col. *Que sais-je?*, 1970, pp.13-148. Versión española, **Historia de la prensa**. Ed. Rialp, Barcelona, 1990, pp.224.
- ASÍN, Francisco: **Mundo del libro antiguo**. Cursos de Verano de El Escorial. Editorial Complutense, Madrid, 1996.

- BAYER, Herbert / Walter GROPIUS / Ise GROPIUS: ***Bauhaus 1919-1928***. Ed. The Museum of Modern Art, New York, 1938 (nueva edición, 1975).
- BOHIGAS, Pere: ***El libro español***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1962.
- BOLOGNA, Giulia: ***El libro antes de Gutenberg. Manuscritos y miniaturas***. Ed. Anaya Grandes Obras, Madrid.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando J.: ***Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta edad moderna (siglos XV-XVII)***. Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 1992.
- BOZAL, Valeriano: ***La ilustración gráfica del siglo XIX en España***. Ed. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1979.
- BROTEL, J.F.: ***Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- BRUSATIN, Manlio: ***Historia de los colores***. Ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- CALLEJA, Concepción: ***Autor busca editor. La vía directa hacia la publicación***. Ed. Ninfa Publicaciones, Barcelona, 1997, pp.188.
- CAPDEVILA, Carles: ***Santiago Rusiñol***. Ed. Llibreria Catalònia, Barcelona, 1926.
- CARDONA, G.R.: ***Antropología de la escritura***. Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- CARTER, Harry: ***Orígenes de la tipografía, punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)***. Ed. Ollero & Ramos Editores, S.L., Madrid, 2000.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio: ***Escrituras y escribientes. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del renacimiento***. Ed. Gobierno de Canarias y Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- CAVALLO, Guglielmo: ***Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica***. Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1995, pp.192.
- CHARTIER, Roger: ***Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna***. Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1993, pp.320.
- ***El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII***. Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- ***Las revoluciones de la cultura escrita***. Colección LEA. Ed. Gedisa, Barcelona, 2000.

- CEDÁN PAZOS, F.: **Edición y comercio del libro español (1900-1970)**. Editora Nacional, Madrid, 1972.
- **Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, s.a.
- COLA BENÍTEZ, Luis: **La imprenta Benítez**. Ed. Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, S/C de Tenerife, 2001.
- COLLOTI, Enzo: **Bauhaus**. Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- CRESPO DE LARA, P.: **La prensa en España**. Ed. AEDE, 2º semestre, 1987, número extraordinario.
- Daniel Gil diseñador gráfico**. Ed. Dirección Gral. del Libro y Bibliotecas. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- DAHL, Svend: **Bogens Historie**. 1ª ed. Haase & Sons Forlang, Copenhagen, 1927. Trad. española de Alberto Adell, **Historia del libro**. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1.990, pp.316. (quinta reimpresión)
- DARÍAS PADRÓN, Dacio: **Las primeras imprentas de Tenerife**. S.d.
- DE GUZMÁN, Eduardo: **Historias de la prensa**. Ed. Penthalon, Madrid, 1982.
- DESVOIS, Jean Michel: **La prensa en España 1900-1931**. Ed. Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 1.977.
- DÍAZ PLAJA, A.: **Historia del libro y de la imprenta**. Ed. Teide, Barcelona, 1971.
- DÍAZ PLAJA, G.: **El libro ayer, hoy y mañana**. Ed. Salvat, Barcelona, 1974.
- DIEZ-BORQUE, José M^a: **El libro. De la tradición oral a la cultura impresa**. Colección Divulgación Temática/39. Ed. Montesinos, Barcelona, 1985 (1ª ed.), 1995 (2ª ed.).
- DORESTE, Ventura: "El periódico más antiguo de Canarias". **Publicaciones de El Museo Canario**. Incorporado al C.S.I.C., Las Palmas, 1945, pp.60
- DORMER, Peter: **Diseñadores del siglo XX**. Ed. Biblioteca GRAC (Diseño), Barcelona, 1993.
- DURERO, Alberto: **De la medida**. Edición de Jeanne PEIFFER. Ed. Akal Ediciones, Madrid, 2000.
- ESCARPIT, Robert: **La revolución del libro**. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1963.
- ESCOLANO BENITO, Agustín: **Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República**. Ed.

- Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1997, pp.654.
- ESCOLANO BENITO, Agustín: ***Historia ilustrada del libro escolar en España. De la posguerra a la reforma educativa.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1998.
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito: ***Historia de libro.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1988, pp.698.
- _____ ***Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1993, pp.472.
- _____ ***Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994, pp.592.
- _____ ***Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996, pp.608.
- _____ ***Historia de las bibliotecas.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, s.a.
- _____ ***Historia del libro español.*** Ed. Gredos, Madrid, 1998.
- _____ ***El compromiso intelectual de bibliotecarios y editores.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- _____ ***Manual de historia del libro.*** Ed. Gredos, Madrid, 2000.
- ESTEVE BOTEY, Francisco: ***Historia del grabado.*** Ed. Clan / Labor, Madrid, 1997.
- FANELLI, Giovanni: ***El diseño Art Nouveau.*** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- FERRER RODRÍGUEZ, Eulalio: ***La historia de los anuncios por palabras.*** Ed. Maeva, Madrid, 1989, pp.197.
- FEBRE, L. y H.J. MARTÍN: ***La aparición del libro.*** Ed. UTEHA, Madrid, 1962.
- GALÁN PÉREZ, J.M.: ***Análisis estructural del sector editorial español.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- GALLEGO, Antonio: ***Historia del grabado en España.*** Ed. Cátedra, Madrid.
- GARCÍA PADRINO, Jaime: ***Libros y literatura para niños en la España contemporánea.*** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1992.
- GAUR, Albertine: ***A History of Writing.*** 1ª ed. The British Library, London, 1984-1987. Trad. española de Manuel Carrión

- Gútiez, ***Historia de la escritura***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1990, pp.260.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro: ***Historia del periodismo español***. IV volúmenes. Ed. Nacional, Madrid, 1967-1981.
- GONZÁLEZ, Carmen M., Esther GONZÁLEZ y Carmen Rosa CENTENO: ***La prensa del valle de La Orotava (1880-1930)***. Colección Malpaís. Ed. Labris, La Laguna, 1986, pp.171.
- GONZÁLEZ BLANCO, E.: ***Historia del periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época***. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1919.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Carmen Ana: ***El pintor tinerfeño Juan Davó, su vida y obra (1897-1967)***. Ed. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1990.
- GUTIÉRREZ ESPADA, L.: ***Historia de los medios de audiovisuales 2***. (Cine y Fotografía desde 1926). Ed. Pirámide, Madrid.
- ***Historia de los medios de audiovisuales 3***. (Radio y Televisión desde 1926). Ed. Pirámide, Madrid.
- Hemeroteca de El Museo Canario***. Índice cronológico de la exposición inaural de la primera hemeroteca creada en Canarias. Ed. s.n., Las Palmas de Gran Canaria, 1947, pp.24 + 11 láminas.
- HOLLIS, Richard: ***El diseño gráfico. Una historia abreviada***. Colección *El Mundo del Arte*. Ed. Destino, Barcelona, 2000, pp.224
- IPMARK. ***El diario de los 90***. Octubre, 1981.
- JURADO, Augusto: ***La imprenta: orígenes y evolución***. Ed. Open Book, Madrid, 2000.
- KLINGENDER, Francis: ***Arte y Revolución Industrial***. Ed. Cátedra, Madrid.
- LAFORET, Juan José: ***Orígenes de la imprenta en la provincia de Las Palmas***. Ed. Asociación de empresarios de imprentas y artes gráficas de la provincia de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp.57.
- LÁZARO CARRETER, F.: ***La cultura del libro***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, s.a.
- ***El libro en la cultura de los años 80***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- LEÓN BARRETO, Luis: ***“El Time” y la prensa canaria en el siglo XIX***. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pp.104.
- LITTON, G.: ***Del libro y su historia***. Ed. Browker, Buenos Aires, 1971.

- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: **Imprenta y libros de caballerías**. Ed. Ollero & Ramos Editores, S.L., Madrid, 2000.
- LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: **La industria tipográfica en Canarias 1750-1900. Balance de la producción impresa**. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1994, pp.189.
- LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y M^a de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO: **La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II**. Colección La Guagua. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pp.111.
- MAFFIOTTE, Luis: **Los periódicos de las islas Canarias. Apuntes para un catálogo**. Ed. Biblioteca Canaria. III volúmenes, Madrid, 1905-1907.
- MANGADA, Alfonso y Jesús POL: **Libreros y editores (1920-1960). Joaquín de Oteyza: biografía de un empresario del libro**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1.997, pp. 416.
- MANGUEL, Alberto: **Una historia de la lectura**. Ed. Alianza Editorial / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1998.
- MÁQUINAS DE CÓMPUTO. Monográfico nº 4, **Investigación y Ciencia**, 1996.
- MARTÍN, Henri-Jean: **Historia y poderes de lo escrito**. Ed. Trea, Gijón, 1999.
- MARTÍNEZ, J.L.: **El libro en Hispanoamérica. Origen y desarrollo**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José.: **Pequeña historia del libro**. Ed. Trea, S.L., Gijón, 1999.
- MASFERRER, Santiago: **Apeles Mestres**. Ed. Llibreria Catalònia, Barcelona, 1927.
- MEGGS, Philip B.: **Historia del Diseño Gráfico**. Ed. McGraw Hill, México, 2000.
- MILLARES CARLO, Agustín: **Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas**. 1^a ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1971. Quinta reimpresión Fondo de Cultura Económica, sucursal para España, Madrid, 1993, pp.400.
- MOLL, J.: **De la imprenta al lector. Estudio sobre el libro español de los siglos XVI al XVII**. Ed. Arco/Libro, Madrid, 1994.
- MOORHOUSE, A. C.: **The Triumph of the Alphabet. A History of Writing**. 1^a ed. Henry Schuman, Inc., New York, 1953. **Historia del alfabeto**. 7^a reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp.312.
- MORALES, Consolación: **Gabinete de Letras por Bruno Gómez**. Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1974.

- NUNBERG, Geoffrey: ***El futuro del libro. ¿Esto matará eso?***. Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- PÄCHT, Otto: ***La miniatura medieval***. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987.
- PALENZUELA, Nilo: ***Visiones de Gaceta de Arte***. Ed. Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999.
- PALOMARES IBÁÑEZ, José María: ***Imprenta e impresores de Valladolid en el siglo XVIII***. Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1974.
- PAREDES ALONSO, J.: ***Mercaderes de libros***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- PEÑA DÍAZ, Manuel: ***El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1997.
- PÉREZ ROJAS, Javier y José Luis ALCAIDE: ***La ilustración gráfica a València. Del modernisme a l'art deco***. Ed. Universitat de València, Valencia, 1991.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: ***Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya***. Ed. Cátedra, Madrid.
- PÉREZ VIDAL, José: "La imprenta en Canarias. Documentos para el estudio de su establecimiento". ***Revista de Historia (desde 1957: Revista de Historia Canaria)***. VIII, 1942.
- PETRUCCI, Armando: ***Libros, editores y público en la Europa moderna***. Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1990, pp. 286.
- RÀFOLS, J.F.: ***Modernismo y modernistas***. Ed. Destino, Barcelona, 1949.
- RICARD, André.: ***La aventura creativa. Las raíces del diseño***. Ed. Ariel, Barcelona, 2000.
- RICO Y SINOBAS, M.: ***El arte del libro en España***. Ed. Escelicer, Madrid, 1941.
- ROBINSON, Andrew: ***Historia de la escritura. Alfabetos, jeroglíficos y pictogramas***. Ed. Destino, Barcelona, 1996.
- ROVIRA, T. y RIBE, M.C.: ***Bibliografía histórica del libro infantil en catalán***. Ed. ANABA, Barcelona, 1972.
- RUIZ-CASTILLO BASALA, J.: ***Memorias de un editor***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo: ***La imprenta en Salamanca (1501-1600)***. III Vol. Ed. Arco/Libros, S.L., Madrid, 1999.

- SÁIZ, María Dolores: **Historia de periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII.** 1ª ed. Alianza Universidad Textos, Madrid, 1983 .2ª ed. revisada y ampliada, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1990, pp.261.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier: "La prensa en España" en **Historia de la prensa.** Ed. Rialp, Barcelona, 1990, pp.185-224.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: **Introducción al libro manuscrito.** Ed. Arco/Libros, Madrid, 1995.
- SATUÉ, Enric: **El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.** 1ª ed. Alianza Editorial, Madrid, 1988.1ª reimpresión ed. Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp.500.
- _____ **Las iniciales ilustradas de Junceda.** Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1983.
- _____ **El disseny gràfic a Catalunya.** Ed. Els llibres de la Frontera, Barcelona, 1987.
- _____ **El diseño gráfico en España. Historia de una forma de comunicación nueva.** Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp.462.
- SARDÍ, Enric / Ramón MANENT: **El cartelismo en Cataluña.** Ed. Destino, Barcelona, 1983.
- SEOANE, María Cruz: **Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX.** 1ª ed. Alianza Universidad Textos, Madrid, 1983 .2ª reimpresión ed. Alianza Universidad Textos, Madrid, 1989, pp.336.
- SIMÓN DÍAZ, José: **El libro español antiguo.** Ed. Ollero & Ramos Editores S.L., Madrid, 2000.
- SPENCER, Herbert: **Pioneros de la tipografía moderna.** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- STEINBERG, S.H.: **500 años de imprenta.** Ed. Zeus, Barcelona, 1963.
- SUÁREZ ALBA, Alberto: **Gráficas Evagraf, una historia impresionante.** Ed. Evagraf, Vitoria, 1991.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús y otros: **Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990).** Ed. Ariel Comunicación, Barcelona, 1989, pp.542.
- TRENC BALLESTER, Eliseo: **Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona.** Ed. Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona y Provincia, Barcelona, 1977.
- TUSÓN, Jesús: **La escritura. Una introducción a la cultura alfabética.** Ed. Octaedro, Barcelona, 1997.

- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel: **Historia y comunicación social**. Colección Nuevos Instrumentos Universitarios. Ed. Crítica, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1997.
- VIZCAYA CÁRPENTER, Antonio: **Tipografía canaria. Descripción bibliográfica de las obras editadas en las Islas Canarias desde la introducción de la imprenta hasta el año 1900**. Ed. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1964, pp.726.
- WEISE, O.: **La escritura y el libro**. Ed. Labor, Barcelona, 1935.
- YÁNOVER, Héctor: **Memorias de un librero**. Ed. Anaya & Mario Muchnik, Madrid.
- ZEROLO, Elías: "El periodismo en Canarias". **Revista de Canarias I** (1878-79), Santa Cruz de Tenerife.

- AA.VV.: **Diseño, Diseño. Una realidad social y una necesidad de la empresa**. Ed. Ministerio de Industria y Energía, Madrid, 1982.
- ALBERS, Josef: **La interacción del color**. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1979.
- ALGER, John / C.V. HAYES: **Síntesis creadora en el diseño**. Ed. Herrero Hermanos Sucesores, México, 1966.
- ARCHER, Browce: **El futuro de los estudios de diseño**. Ed. Royal College of Art, Londres, 1981.
- ARFUCH, Leonor / Norberto CHAVES / María LEDESMA: **Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos**. Colección Estudios de Comunicación, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, pp. 234.
- BARNICOAT, J.: **Los carteles. Su historia y su lenguaje**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- BELTRÁN, Félix: **Desde el diseño**. Ed. INTERCO, La Habana, 1970.
- BERTIN, Jaques: **Semiologie Graphique**. Ed. Gauthier-Villar, París, 1967.
- BOUNFORD, Trevor: **Diagramación y gráficos**. Ed. Omega, Barcelona, 1992.
- BÜRDEK, Bernhard: **Introducción a la metodología del diseño**. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.
- CORAZÓN, Alberto: **El sol sale para todos. Un análisis de la iconografía comercial de Madrid**. Ed. Banco Urquijo, Madrid, 1979.
- **El hombre que hace letras**. Ed. Monte de Piedad de Sevilla, Sevilla, 1985.
- COSTA, Joan: **Diseño, comunicación y Cultura**. Ed. Fundesco, Madrid, 1994, pp.351.
- CROSBY, Theo: **Living by design, pentagram**. Ed. Whitney Library of Design, U.S.A., 1979.
- DORFLES, Gillo. **Símbolo. Comunicación y consumo**. Ed. Lumen, Barcelona, 1972.
- DONDIS, Donis: **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- ENEL, Françoise: **El cartel: lenguaje, funciones, retórica**. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1977.

- FERNÁNDEZ ALBA, A.: ***El diseño entre la teoría y la praxis***. Ed. Colegio de Arquitectos de Catalunya y Baleares, Barcelona, 1971.
- GERSTNER, Karl: ***Diseñar programas***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José: ***Las lecciones del dibujo***. Ed. Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Elena: ***El proceso de creación y la evolución de las propuestas de diseño gráfico***. Ed. Universidad del País Vasco, 1994.
- GRANDIS, Luigina de: ***Teoría y uso del color***. Ed. Cátedra, Madrid.
- GUBERN, Román: ***La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- HUYGHE, R.: ***Los poderes de la imagen***. Ed. Labor, Barcelona, 1968.
- IVINS jr., W.M.: ***Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- JONES, Christopher: ***Métodos de diseño***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- _____ ***Diseñar el diseño***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- KANDINSKY, Wassily: ***Cursos de la Bauhaus***. Ed. Alianza Forma, Madrid, s.a.
- KODAK: ***Técnicas fundamentales para la reproducción en color tramado directo***. Ed. Kodak, Madrid, 1975.
- _____ ***El scanner en la selección de color***. Ed. Kodak, Madrid, 1975.
- KÜPPERS, Harald: ***Fundamentos de la teoría de los colores***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- LUPTON, Ellen / Abbott MILLER: ***El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- LLOVET, Jordi: ***Ideología y metodología del diseño***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MEGGS, Philip: ***A History of Graphic Design***. Ed. Harmondsworth, New York, 1986.
- MEMELSDORFF, F. / C. ROLANDO: ***Diseño = Empresa & Imagen***. Ed. Folio, Barcelona, 1984.
- MIJKSENAAR, Paul: ***Una introducción al diseño de la información***. Ed. Gustavo Gili, México, 2001.

- MOLES, Abraham: ***El afiche en la sociedad urbana***. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1976.
- MONTAÑA, Jordi: ***Cómo diseñar un producto***. Ed. IMPI, Barcelona, 1989.
- MORRIS, Charles.: ***Fundamentos de la teoría de los signos***. Ed. Paidós, Barcelona, 1985.
- MUNARI, Bruno: ***Diseño y comunicación visual***. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- _____ ***¿Cómo nacen los objetos?***. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- _____ ***Artista y designer***. Ed. Fdo. Torres, Valencia, 1974.
- PENINOU, Georges: ***Semiótica de la publicidad***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- PERFECT, Christopher: ***Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico***. Ed. Blume, Barcelona, 1994.
- PERICOT, Jordi: ***El acto de diseño***. Ed. Estudios Semióticos, II, Barcelona, 1987.
- PLANGDON AND PURCELL (Ed.): ***Design Theory and Practice***. Ed. The Design Council, London, 1984.
- POTTER, Norman: ***Que es un diseñador: objetos, lugares, mensajes***. Ed. Paidós Estética, 27, Barcelona, 1999.
- RICARD, André: ***Diseño y calidad de vida***. Editorial Fundación BCD, Centro de Diseño Industrial, Barcelona, 1985.
- _____ ***Hablando de diseño***. Ed. Hogar del libro, Barcelona, 1987.
- _____ ***Diseño ¿Por qué?***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- RUIZ COLLANTE, Javier: ***Las profesiones del diseño***. Ed. Planeta, Barcelona, 1992.
- SANZ, Juan Carlos: ***El libro del color***. Ed. Alianza, Madrid.
- SATUÉ, Enric: ***Diseñador***. Ed. Grijalbo, Barcelona, 1994.
- _____ ***Los demiurgos del diseño gráfico***. Ed. Mondadori, Madrid, 1992.
- SEXE, Néstor: ***Diseño.com***. Col. Estudios de Comunicación. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.

- WICK, Rainer: ***Pedagogía de la Bauhaus***. Ed. Alianza, Madrid, 1986.
- WILLIAMS, Christopher: ***Los orígenes de la forma***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: ***Observaciones sobre los colores***. Ed. Paidós, Estética 21, Barcelona, 1994.
- WONG, Wucius: ***Fundamentos del diseño bi-tridimensional***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- ***Principios del diseño en color***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- ZIMMERMANN, Yves: ***Del Diseño***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

- AA.VV.: **Curso de diseño gráfico**. VIII volúmenes. Ed. Orbis, S.A., Barcelona, 1989, pp.2000.
- AA.VV.: **Curso práctico de diseño gráfico por ordenador**. VI volúmenes. Ed. Génesis, S.A., Madrid, 1991, pp.1440.
- AA.VV.: **La letra imagen invisible**. Ed. Arquetipo/Cromotex/ TF Artes Gráficas, Madrid, 1996.
- AA.VV.: **Manual de imagen corporativa**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1991.
- AA.VV.: **Package design in Japan**. Ed. Taschen, Köln, 1989.
- AA.VV.: **Publicidad. Diseño gráfico publicitario**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- AA.VV.: **Aerografía**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- AA.VV.: **Packaging**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- AA.VV.: **Logotipos**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- AA.VV.: **Catálogos y folletos**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- AA.VV.: **Carteles**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- AA.VV.: **Grafismo musical**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- AA.VV.: **Tarjetas comerciales**. Colección Biblioteca de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- AA.VV.: **Diseño. Historia en imágenes**. Ed. Hermann-Blume, Madrid, 1987.
- AA.VV.: **Diseño y Maquetación con Freehand, Photoshop y QuarkXPress**. Ed. Mc-Graw Hill, Madrid, 1999.
- AA.VV.: **Carteles del Carnaval** (edición de facsímiles). Ed. Comisión Mixta del Carnaval, Santa Cruz de Tenerife, 1986.
- AA.VV.: **Diseño de Logotipos**. Ed. Gustavo Gili, México, 2000.
- A.D.P. (Asociación de Diseñadores Profesionales). **Plural Design**. Ediciones Del Serbal, Barcelona, 1989.
- ADOBE SYSTEMS: **Adobe Type 1 Font Format**. Ed. Addison-Wesley Publishing Company, 1990.

- AICHER, Otl / Martin KRAMPEN: **Sistemas de signos en la comunicación visual**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- ALBERA, G. / N. MONTI: **El diseño italiano**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1988.
- ALDERLEY, Hugh: **Identidad corporativa**. Editorial Parramón, Barcelona, 1993.
- ALDRICH-RUENZEL, Nancy: **Designer's Guide to Typography**. Ed. Phaidon Press Limited, 1991.
- ALBERTO CORAZÓN, DISEÑADOR**. Ed. TF Editores y la Comunidad de Madrid, Madrid, 1999.
- ALONSO, Rodrigo: **Imagen de marca**. Ed. Rodrigo L. Alonso, Madrid, 1993
- AMERICAN INSTITUTE OF GRAPHIC ARTS: **Símbolos de señalización**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- ANIKST, Mikhail: **Diseño gráfico soviético. Años 20**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- AUGE, R.: **La imprenta. Nociones técnicas de los procedimientos de impresión. Normas tipográficas**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1971.
- ASHFORD, Janet y Linnea DAYTON: **Adobe illustrator. Una guía visual para Mac**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- ASHFORD, Janet y John ODAM: **El escáner en el diseño gráfico**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998, pp.262.
- BANN, David: **Manual de producción para artes gráficas**. Ed. Tellus, Madrid, 1988.
- Barnizado con máquinas de imprimir Heidelberg**. Revista Heidelberg 1/46.
- BARONI, Danie: **Diseño gráfico**. Ed. Folio, Barcelona, 1.989.
- BASSAT, Luis: **El libro rojo de la publicidad**. Ediciones Folio, Barcelona, 1993.
- _____ **El libro rojo de la marca**. Ediciones Folio, Barcelona, 1998.
- BAYLEY, Stephen: **Guía Conran de Diseño**. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1992.
- BEAMONT, Michael: **Tipo & Color. Manual sobre el uso de la tipografía en el diseño gráfico**. Ed. Herman Blume, Madrid, 1988.
- BERRY, Susan / Judy MARTIN: **Diseño y color**. Ed. Blume, Barcelona, 1994.

- BLACKWELL, Lewis: **La tipografía del siglo XX**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993
- BLANCHARD, Gérard: **La letra**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, 1988, pp.295.
- **Grafismo audiovisual**. Enciclopedia de Diseño. Ed. C.E.A.C., Barcelona.
- BLATNER, David: **Kit de supervivencia para autoeditores**. Trad. española de César Guidini Joubert. Ed. Página Uno, S.L., Barcelona, 1992.
- BLOUNT, Steve y Lisa WALKER: **Label Designs 2**. Ed. Rockport Publishers, U.S.A., 1990.
- BONN, Thomas: **UnderCover**. Ed. Penguin Books, London, 1982.
- BRAHAN, Bert: **Manual del diseñador gráfico**. Ed. Celeste, Barcelona, 1991.
- BROWN, Alex: **InPrint, Text and Type in the Age of Desktop Publishing**. Ed. Watson/Guptill Publications, s.l., 1989. Trad. española de Catalina Martínez, **Autoedición. Texto y tipografía en la era de la edición electrónica**. Ed. ACK Publish, Madrid, 1991, pp.188
- BUCHAN, Jack: **Secretos de estudio para el artista gráfico**. Editorial Herman Blume, Madrid, 1988.
- BURKE, Christopher: **Paul Renner maestro tipógrafo**. Ed. Campgràfic, Valencia, 2000, pp. 232.
- BURNS, Aaron: **Typography**. Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1961.
- BUZZARD, Nick: **Cómo combinar y elegir colores para el diseño gráfico**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
- CARTER, Rob: **Diseñando con tipografía 1. Libros, revistas, boletines**. Ed. Index Books, Barcelona, 1992.
- **Diseñando con tipografía 2. Logotipos, papelería de empresa, identidad corporativa**. Ed. Index Books, Barcelona, 1993.
- **Diseñando con tipografía 3. Color y tipografía**. Ed. Index Books, Barcelona, 1994.
- **Diseñando con tipografía 4. Tipografía experimental**. Ed. Index Books, Barcelona, 1995.
- CHAVES, Norberto: **Zimmermann Asociados**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- CAJIGAS, Eneko: **El infografista**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.

- CAMERA, F.: **La ilustración en el impreso**. Colección Prontuarios Gráficos, núm. 6. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- CAMPBELL, Alastair: **Manual del diseñador gráfico**. Ed. Tellus, Madrid, 1990.
- CARLO ARGAN, Gulio: **Walter Gropius y la Bauhaus**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977.
- CARLSON, Jeff, Tony MALINA y Glenn FLEISHMAN: **Japan's Trademarks & Logotypes**. Ed. Graphic-SHA, 2000.
- CARTER, Harry: **Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)**. Ed. Ollero & Ramos, Madrid, 2000.
- CEREZO, José María: **Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital**. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, pp.222.
- CHAVES, Norberto: **La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1988.
- CITS-CDG-UCEP, Torino, s.a.. Trad. española de R. Ripa, **Esquemas de compaginación**. Colección Prontuarios Gráficos. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975, pp.20
- CLARK, Michael: **Efectos y diseño con filtros de Photoshop 5**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1999.
- CLARK, John: **Diseño tipográfico**. Editorial Parramón, Barcelona, 1.993.
- CLIFF, Stafford: **Packaging. Diseños especiales**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1993.
- COLLIER, David y Bob COTTON: **Diseño para la autoedición**. Colec. Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- CORNEJO, Antonio: **Artes gráficas con autoedición. QuarkXPress, Freehand y Photoshop**. Ed. McGraw-Hill, Madrid, 1995.
- COTTON, Bob: **La nueva guía del Diseño Gráfico**. Ed. Naturart, S.A., Barcelona, 1994.
- COSTA, Joan: **Imagen global**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, 1987, pp.261.
- **Envases y embalajes, factores de economía**. Edita IMPI (Instituto de la Pequeña y Mediana Empresa Industrial), Madrid, 1991.
- **Identidad corporativa y estrategias de empresa. 25 casos prácticos**. Editorial CEAC, Barcelona, 1992.

- _____ **Diseño, Comunicación y Cultura**. Colección Impactos. Ed. FUNDESCO, Madrid, 1994, pp.352.
- _____ **Señalética**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, 1987, pp.256.
- _____ **Identidad Corporativa**. Ed. Trillas, México, 1993, pp.126.
- _____ **La esquemática. Visualizar la información**. Ed. Paidós, Estética 26, Barcelona, 1998.
- COSTA, Joan y Joan FONTCUBERTA: **Foto-Diseño**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, 1988, pp.260.
- COSTA, Joan y Abraham MOLES: **Imagen didáctica**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, S.A., Barcelona, 1991, pp.272.
- COTTON, Bob: **La nueva guía del diseño gráfico**. Editorial Blume, Barcelona, 1994.
- CRAIG, James: **Phototypesetting: a Design Manual**. Ed. Watson/Guptill Publications, New York, 1978.
- _____ **Production for the Graphic Designer**. Ed. Watson/Guptill Publications, New York, 1974.
- _____ **Designing with Type**. Ed. Watson/Guptill Publications, Nueva York, 1971.
- Curso oficial de Freehand 8**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1999.
- DALLEY, Terence: **Guía completa de Ilustración y Diseño**. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1981.
- DAVIS, Graham: **Ideas creativas para realizar los mejores layouts**. Editorial Blume, Barcelona, 1994.
- DAVIS, Jack y Susan MERRITT: **Diseño de páginas WEB**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1999, pp. 310.
- DE BUEN, Jorge: **Manual de diseño editorial**. Ed. Santillana, México, 2000.
- DE PABLOS COELLO, José Manuel: **Tipografía para periodistas puesta al día. Gutenberg resucita con la autoedición**. Ed. Ciencia 3 Distribución, S.L., Madrid, 1994.
- _____ **Infoperiodismo. El periodista como creador de infografía**. Col. Ciencias Información. Ed. Sintesis, Madrid, 1999.
- DEMONEY, Jerry y Susan E. MEYER: **Montaje de originales gráficos para su reproducción**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- DREYFUS, John y François RICHAUDEAU: **La chose imprimée. Histoire, techniques, esthétique et réalisations de l'imprimé**. Ed. Retz, París, 1985. Trad. española de Fernando Jiménez y

- revisión técnica de José Martínez de Sousa, **Diccionario de la edición y de las artes gráficas**. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1990, pp.721.
- DONDIS, Donis A.: **A Primer of Visual Literacy**. Ed. The Massachusetts Institute of Technology, s.l., 1973. Trad. española de Justo G. Beramendi, **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual**. 1ª ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976 (6ª ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, pp.211).
- DYMPANEL, ED.: **El libro blanco del envase y embalaje**. Ed. Hispack, Barcelona, 2000.
- EL-MIR, Amado José, Fernando LALLANA GARCÍA y Rafael HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: **Diseño, color y tecnología en prensa**. Colección Comunicación y Periodismo. Ed. Prensa Ibérica, Barcelona, 1995, pp.292.
- ELLIOTT, D.: **Diseño, tecnología y participación**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980.
- EVANS, Harold: **Newspaper Design**. 1ª ed. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1973. Trad. española de Homero Alsina Thevenets, **Diseño y compaginación de la prensa diaria**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1984, pp.228.
- ESCUDERO, Sofía: **Photoshop 5**. Ed. Inforbook's, S.L., Barcelona 1999.
- **Freehand 8. curso de iniciación**. Ed. Inforbook's, S.L., Barcelona 1998.
- EL-MIR, Amado José, Fernando LALLANA GARCÍA y Rafael HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: **Diseño, color y tecnología en prensa**. Colección Comunicación y Periodismo. Ed. Prensa Ibérica, Barcelona, 1995.
- FABRIS, S. / R. GERMANI: **Grammatica della progettazione grafica**. Ed. SEI, CITS-CDG-UCEP, Torino, s.a.. Trad. española de F. Domindo, **Fundamentos del proyecto gráfico**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1973, pp.228.
- **I bianchi: contrografismi**. Ed. SEI, CITS-CDG- UCEP, Torino, s.a. Trad. española de Euniciano Martín, **Los blancos o contragrafismos en el impreso**. Colección Prontuarios Gráficos. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975, pp.24.
- **Colore. Disegno ed estetica nell'arte grafica**. Ed. SEI-CITS R/GEC, Torino, s.a.. Versión española de Edebé, **Color. Proyecto y estética en las artes gráficas**. 3ª ed. Edebé, Barcelona, 1973, pp.157.

- **Origen y conocimiento de los caracteres.** Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- FISHEL, Catharine: **Rediseño de la imagen corporativa.** Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2000.
- FOGES, Chris: **Diseño de revistas.** Ed. Index Books, S.L., Barcelona, 2000.
- FONTANA, Rubén / Daniel GIRALT-MIRACLE: **América Sánchez.** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- FRUTIGER, Adrian: **Der Mensch und seine Zeichen.** Trad. española de Carles Sánchez Rodrigo, **Signos, símbolos, marcas, señales. Elementos, morfología, representación y significación.** Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981, pp.288.
- FUENMAYOR, Elena: **Ratón, ratón... Introducción al diseño gráfico asistido por ordenador.** Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1996.
- GARAU, Augusto: **Las armonías del color.** Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- GARCÍA, Mario R.: **Contemporary Newspaper Design: A Structural Approach.** Ed. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs (U.S.A.), 1.981. Trad. española de Esteban Morán, **Diseño y remodelación de periódicos.** Ed. Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1983, pp.302.
- GARCÍA, Graciela, Viviana CABELLA, Alejandra REY y Verónica RODRÍGUEZ: **Panorama histórico del diseño gráfico contemporáneo.** Ed. CP67, Buenos Aires, 1987.
- GASKELL, Philip: **Nueva introducción a la bibliografía material.** Ediciones Trea, Gijón, 1999, pp. 540.
- GAUR, Albertine: **A History of Writing.** Ed. The British Library, Londres, 1984-1987. Trad. española de Manuel Carrión Gútiérrez, **Historia de la escritura.** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1990, pp.264.
- GIMENO, José: **Pepe Gimeno, Proyecto Gráfico.** Ed. Experimenta, Madrid, 1999.
- GILL, Bob: **Olvide todas las reglas que le hayan enseñado sobre el diseño gráfico, incluso las de este libro.** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- GIRALT MIRACLE, Ricard: **Catálogo conmemorativo del Premio Nacional de Diseño 1990.** Ed. Ministerio de Industria y Energía, Fundación BCD, Madrid, 1990.

- GÓMEZ RAGGIO, Francisco: ***El libro de la encuadernación***. Ed. Alianza, Madrid, 1995.
- GOSNEY, Michael /John ODAM / Jim SCHMAL: ***El libro del gris. Diseño en blanco y negro con ordenador***. Ed. ACK, Madrid. 1993.
- GOUDY, Frederic William: ***The alphabet and elements of lettering***. Ed. University of California Press, 1942. Trad. española de Catalina Martínez Muñoz, ***El alfabeto y los principios de rotulación***. Ed ACK Publish, Madrid, 1992, pp.131.
- GRADÍAS, Michael: ***El Gran Libro de Photoshop 5***. Ed. Marcombo, Barcelona, 1998.
- GRAY, Bill: ***Consejos prácticos para diseñadores gráficos y dibujantes***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- GRIMAU, Carmen: ***El cartel republicano en la Guerra Civil***. Ed. Cátedra, Madrid, 1979.
- GROSVENOR, Jonathan: ***The PostScript Font Handbook. A Directory of Type 1 Fonts***. Ed. Addison-Wesley, 1992.
- GROUT, Bill, Irene ATHANASOPOULOS y Rebecca KUTLIN: ***Autoedición. Diseño gráfico por micro-computadora***. Ed. McGraw-Hill, México, 1986.
- Guía Creativity 2000. El diseño y la comunicación en la gestión empresarial***. Ed. Albert Isern, Barcelona, 2001.
- HERNÁNDEZ VERA, Jaime: ***El diseño de edición en Tenerife. Análisis crítico, procesos y técnicas***. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1989, pp.293.
- HERNÁNDEZ VERA, Jaime, Javier TORRES Y Cristóbal RUIZ: ***Diseño corporativo editorial del Servicio de Publicaciones de la ULL***. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 228.
- HOCHULI, Jost: ***El detalle en la tipografía***. Ed. Compugraphic Corporation, Wilmington (Mass.), U.S.A., 1987.
- ***Cómo se diseñan los libros***. Ed. Compugraphic Corporation, Wilmington (Mass.), U.S.A., 1992.
- HOFMANN, Armin: ***Manual de diseño gráfico. Formas, síntesis, aplicaciones***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- HONEYBONE, Ian: ***Cartulina. Diseño y técnica***. Ed. Omega, Barcelona, 1992.
- HUISMAN, Denis y Georges PATRUX: ***La estética industrial***. Ed. Oikos-Tau, S.A., Barcelona, 1971.

- HURLBURT, Allen: **Photo/Graphic Design. The Interaction of Design and Photography**. Ed. Watson/Guptill, Nueva York, 1983. Trad. española de Iris Menéndez, **Diseño Foto/Gráfico. Interacción del diseño con la fotografía**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, pp.128.
- HVISTENDAHL, J.K. y Mary R. KAHL: "Roman v. Sans Serif Body Type: Readability and Reader Preference" en **ANPA News Research Bulletin**, núm.2, Enero, 1975.
- IVINS, J. y M. WILLIAM: **Imagen impresa y conocimiento**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1975.
- ISOZAQUI, A: **Anuario de diseño internacional**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- JANISZEWSKI, Luc : **Grafismo funcional**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, Barcelona, 1990, pp.284.
- JOHNSON, Fridolf: **William Morris. Ornamentation and illustrations from the Kelmscott Chaucer**. Ed. Dover, Nueva York, 1973.
- JOSS, Molly W.: **Clip Art Smart. como elegir y utilizar el mejor Clip Art digital**. Ed. Ramón Llaca y Cía, S.A., México, 1998.
- JULIER, Guy: **New Spanish Design**. Ed. Thames and Hudson, Ltd., Londres, 1991. Trad. española de Víctor Vega, **Nuevo diseño español**. Ed. Destino, S.A., Barcelona, 1991, pp.192.
- JUTE, André: **Retículas: estructura del diseño gráfico**. Ed. Open Book, Madrid, 1998.
- KINNEIR, Jack: **El diseño gráfico en la arquitectura**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- KOREN, Leonard / Wippo MECKLER: **Recetario de diseño gráfico**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- KÜPPERS, Harald: **Atlas de los colores**. Ed. Blume, Barcelona, 1994.
- LA FERLA, Jorge y Martín GROISMAN: **El medio es el diseño**. Ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.
- LAING, John: **Haga usted mismo su diseño gráfico**. Editorial Hermann Blume, Madrid, 1985.
- LAING, John y Rhiannon SAUNDERS-DAVIES: **Materiales gráficos y técnicas**. Editorial Tursen-Hermann Blume, Madrid, 1996.
- LALLANA, Fernando: **Tipografía y diseño. Preimpresión digital de diarios**. Ed. Síntesis, Madrid, 2000.
- LEE, Marshall: **BookMaking: the illustrated guide to desing/production/editing**. Ed. R.R. Bowker Company, U.S.A., 1979.

- LEENDERTSE, Jeannet: **Diseño de tarjetas comerciales**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2000.
- LESLIE, Jeremy: **Nuevo diseño de revistas**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- LEWIS, John: **Typography. Basic Principles**. Ed. Studio Vista, Londres, 1966.
- LOOCKWOOD, Robert: **News by Desing**. Ed. QuarK Press y Robert Loockwood. Trad. española de Teresa de León **El diseño de la noticia. Guía de supervivencia para periódicos**. Ed. Ediciones B, S.A., Barcelona, 1992, pp.145.
- LÓPEZ LORENTE, Fco. Javier: **Ilustración y diseño con ordenador**. Ed. RA-MA, Madrid, 1992.
- LYNN, John: **Cómo preparar diseños para la imprenta**. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989.
- MAGNUS, Günter Hugo: **Manual para dibujantes e ilustradores**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- MALTESE, Corrado y otros: **Las técnicas artísticas**. Ed. Cátedra, Madrid.
- MANFRED, Maier: **Procesos elementales de proyectación y configuración**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- MARCH, Marion: **Creative Typography**. Ed. Quarto Publishing PLC, Londres, 1988. Trad. española de Emili Olcina i Aya, **Tipografía creativa**. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989, pp.144.
- MARTÍN AGUADO, José A.: **Proyecto y diseño de un diario**. Ed. Ciencia 3 Distribución, S.A., Madrid, 1991, pp.179.
- **Fundamentos de la tecnología de la información**. Ed. Pirámide, Madrid, 1978.
- **El periódico y sus fundamentos tecnológicos**. Ed. Latina Universitaria, Madrid, 1981.
- MARTIN, Douglas: **El diseño en el libro**. Ed. Pirámide, Madrid, 1.994, pp.224.
- MARTÍN, Euniciano: **Como se hace un libro**. Ed. Don Bosco, Barcelona,s.a.
- MARTIN, Judy: **Guía completa del aerógrafo. Técnicas y materiales**. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1984.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José: **Diccionario de bibliología y ciencias afines**. 2ª edición aumentada y actualizada. Ed. Fundación

- Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1989, pp. 966.
- _____ **Diccionario de tipografía y del libro**. Ed. Labor, Barcelona, 1974.
- _____ **Manual de edición y autoedición**. Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1994, pp.318.
- MARTÍNEZ-VAL, Juan: **El diseño y la idea**. Ed. Tellus, Madrid, 1991.
- MARVIN, Bryan: **Digital typography sourcebook**. Ed. John Wiley & Sons, Inc., U.S.A., 1997.
- MCLEAN, Ruari: **Tipografía**. Ed. Herman Blume, Madrid, 1987.
- _____ **Magazine Design**. Ed. Oxford University Press, Londres, 1969.
- _____ **Manual de tipografía**. Ed. H.B. Tursen, Madrid, 1993.
- MOLES, Abraham y Luc JANISZEWSKI: **Grafismo funcional**. Enciclopedia del Diseño. Ed. Ceac, Barcelona, 1990, pp.284.
- MORA MORALES, Manuel: **Todo sobre el libro** (3 tomos). Ediciones Globo, La Laguna, Tenerife, 2001.
- MORGAN, Jim: **Marketing para la pequeña empresa de diseño**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- MORISON, Stanley: **Principios fundamentales de la tipografía**. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 1998.
- MORRIS, Ch.: **Fundamentos de la teoría de los signos**. Ed. Paidós, Barcelona, s.a.
- MULHERIN, J: **Técnicas de presentación para el artista gráfico**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef: **Raster systeme für die visuelle Gestaltung. Ein Handbuch für Grafiker, Typografen und Ausstellungsgestalter**. Ed. Arthur Niggli Ltd., Publisher, Niederteufen (Suiza), 1981. Trad. española de Ángel Repáraz Andrés, **Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982, pp.180.
- MURPHY, John y Michael ROWE: **How to Design Trademarks and Logos**. Ed. Quatro Publishing PLC, Londres, 1988. Trad. española de Emili Olcina i Aya, **Cómo diseñar marcas y logotipos**. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989, pp.144.
- MURPHY, Paul: **Creatividad electrónica**. Ed. Open Book, Madrid, 1998.

- MURRAY, Ray: **Manual de técnicas**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- NELSON, Paul: **Publication Design**. 1ª ed. Reston, Va., s.d. .2ª ed. William C. Brown Co., Dubuque, Iowa, 1978.
- NOGUERA I MUNTADAS, Montserrat: **Freehand 3.0•3.1. Diseño gráfico profesional**. Ed. Inforbook's, S.L., Barcelona, 1992.
- OLÉA, Oscar y Carlos GOZÁLEZ COBO: **Metodología para el diseño**. Ed. Trillas, México, 1988.
- OLINS, Wally: **Imagen corporativa internacional**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- OWEN, William: **Magazine Design**. Ed. John Calmann & King, Ltd., Londres, 1991. Trad. española de Carlos Sáenz de Valicourt, **Diseño de revistas**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1991, pp.240.
- PANTONE. Selectores de Color. Letraset.
- PAPE, Ian: **Cómo combinar y elegir tipografía para el diseño gráfico**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- PELLITERI-ASTORI: **Schemari d'impaginazione**. Ed. SEI, CITS-CDG-UCEP, Torino, s.a.. Trad. española de R. Ripa, **Esquemas de compaginación**. Colección Prontuarios Gráficos. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- PENCER, Herbert: **Pioneers of Modern Typography**. Hastings House, Nueva York, 1.970; Lund Humphries, Londres, 1970.
- PERICOT, Jordi: **Servirse de la imagen**. Ed. Ariel, S.A., Barcelona, 1987.
- PIBERNAT I DOMENECH, Oriol: **El diseño en la empresa**. Ed. INFE (Instituto Nacional de Fomento de la Exportación), Madrid, 1986.
- PIGNATTI, Terisio: **El dibujo**. Ed. Cátedra, Madrid.
- POTTER, Norman. **¿Qué es un diseñador?. Objetos. Lugares. Mensajes**. Ed. Paidós, Colección Estética, nº 27, Barcelona, 1999, pp. 235.
- PORTER, T. / S. GOODMAN / B. GREENSTEET: **Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas**. (4 volúmenes). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- POWELL, Dick: **Técnicas de presentación**. Editorial Hermann Blume, Madrid, 1990.
- POWELL, Dick / Patricia MONAHAN **Técnicas avanzadas de rotulador**. Editorial Herman Blume, Madrid, 1989.

- POZO PUERTOLAS, Rafael: **Diseño e industria gráfica**. Ed. Elisava Edicions, Barcelona, 2000.
- **Producción de proyectos gráficos**. Ed. Elisava Edicions, Barcelona, 2000.
- PRING, Roger: **Www.tipografía**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- REHE, R.: **Tipografía y diseño de periódicos**. Ed. IFRA, Darmstadt (Alemania), 1990.
- RENNER, Paul: **El arte de la tipografía**. Ed. Campgràfic, Valencia, 2000, pp. 316.
- RICARD, André: **Hablando de diseño**. Ed. Hogar del libro, Barcelona, 1987.
- RICHAUDEAU, François: **La legibilidad. Investigaciones actuales**. Ed. Retz, París, 1984. Trad. española de Fernando Jiménez. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1987, pp.216.
- ROBERTS, Raymond: **Typographyc Design**. Ed. Ernest Benn, Londres, 1966.
- ROBINSON, Cheri y Daniel GRAY: **The Fonts Coach**. Ed. New Riders Publishing, 1993.
- RODRÍGUEZ M., Gerardo: **Manual de diseño industrial. Curso básico**. Ed. Gustavo Gili, S.A., México, s.a., pp.168.
- ROGONDINO, Michael: **Computer Type. A Designer's Guide to Computer-Generated Type**. Ed. Chronicle Book, 1991.
- ROSEN, Ben: **Type and Typography**. Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1970.
- RUDER, Emil: **Manual de diseño tipográfico**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, s.a.
- RUEGG, Ruedi y Godi FROHLICH: **Basic Typography: Handbook of Technique and Design**. Ed. Hastings House, Nueva York, 1972.
- WHITE, Alex: **How to Spec with Type**. Ed. Watson-Guptill Publications, 1987.
- WONG, Wucius: **Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- SACHARON, Stanley: **Symbols of Trade**. Ed. Art Direction Book Company, New York, 1982.
- SALA, Màrius: **Logos made in spain**. Ed. Index Book, Barcelona, 2000.

- SÁNCHEZ GUZMÁN, José Ramón: **Breve historia de la publicidad**. Ed. Ciencia 3, S.A., Madrid, 1989.
- SANDERS, Norman y William BEVINGTON: **Graphic Designer's Production Handbook**. 1ª ed. Hastings House, Publisher, Inc., New York, 1982. Trad. española de Esteve Riambau i Saurí y Ricard Riambau i Möller, **Manual de producción del diseñador gráfico**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1986, pp.212.
- SATUÉ, Enric: **El libro de los anuncios I. La época de los artesanos (1830-1930)**. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1985.
- **El libro de los anuncios II. Años de aprendizaje (1931- 1939)**. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1988.
- **El libro de los anuncios III. Volver a empezar (1940- 1962)**. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1991.
- **El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días**. 1ª ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988. (1ª reimposición ed. Alianza Forma, Madrid, 1989, pp.500.)
- **Los demiurgos del diseño gráfico**. Ed. Mondadori España, S.A., Madrid, 1992, pp.181.
- **El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez, del futuro. La huella de Aldo Manuzio**. Ed. Eumo Editorial, Vic, 1996.
- SAUSMAREZ, Maurice de: **Basic Design: the Dynamic of Visual Form**. Ed. Studio Vista, Londres, 1968.
- SEYMUR COHEN, Luanne y Tanya WENDLING: **Técnicas de Diseño**. Col. Biblioteca Profesional de Diseño. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998.
- SEYMUR COHEN, Luanne, Russell BROWN y Tanya WENDLING: **Técnicas para el tratamiento de imágenes**. Col. Biblioteca Profesional de Diseño. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998.
- SIMPSON, Ian: **La nueva guía de la ilustración**. Editorial Blume, Barcelona, 1994.
- SIMS, Mitzi: **Gráfica de entorno. Signos, señales y rótulos**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
- SMITH, Geoffrey.: **Efectos y diseño de texturas 3-D con Photoshop 5**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1999.
- SONSINO, Steven: **Packaging**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- SOLOMON, Martín: **El arte de la tipografía: introducción a la tipiconografía**. Ed. Tellus, Madrid, 1988.

- SPARKE, Penny: ***El diseño en el siglo XX***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- STEAR, Geoff y Judy MARTIN: ***Trucos y consejos para el estudio***. Ed. Omega, Barcelona, 1991.
- STEER, Vicent: ***Printing design and Layout***. Ed. Virtue and Co., Londres, 1951.
- SWANN, Cal: ***Techniques of Typography***. Ed. Watson/Guptill Publications, Nueva York, 1.969; Lund Humphries, Londres, 1969.
- SWANN, Alan: ***How to Design Grids and Use Them Effectively***. Ed. Quarto Publishing PLC, Londres, 1989. Trad. española de Carlos Sáenz de Valicourt, ***Como diseñar retículas***. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1990, pp.144.
- ***Basic Design and Layout***. Ed. Quarto Publishing PLC, Londres, 1987. Trad. española de Emili Olcina i Aya, ***Bases del diseño gráfico***. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1990, pp.144.
- ***Design & Marketing. How to Target your Graphic Design for the Right Market***. Ed. Quarto Publishing PLC, Londres, 1990. Trad. española de Eugeni Rosell i Miralles, ***Diseño y marketing***. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1991, pp.144.
- ***Communicating with Rough Visuals***. Ed. Quarto Publishing PLC, Londres, 1989. Trad. española de Carlos Sáenz de Valicourt, ***La creación de bocetos gráficos***. Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1990, pp.144.
- TAPSCOTT, Diane, Lisa JEANS, Pat SOBERANIS, Rira AMLADI y Jim RYAN: ***Técnicas de producción***. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998, pp. 218.
- TAMBINI, Michael: ***El diseño del siglo XX***. Ed. Ediciones B, Barcelona, 1998.
- Tipografía. Proyectos tipográficos reales: del briefing a la solución definitiva***. Ed. Electronic Workshop, Barcelona, 2000.
- TUBARO, Antonio e Ivana: ***Tipografía. Estudios e investigaciones***. Ed. Universidad de Palermo/Librería Técnica CP67, Milán/Buenos Aires, 1994.
- UBIA, Josep y Josep TOUS: ***Curso Diseño Gráfico***. (4 volúmenes) Ed. IDEP (Institución de Estudios Politécnicos), Barcelona, 1984.

- VIDALES, M^a Dolores: ***El mundo del envase. Manual para el diseño y producción de envases y embalajes***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- VILLAFANE, Justo: ***La gestión profesional de la imagen corporativa***. Ed. Pirámide, Madrid, 1999, pp. 322.
- WEST, Suzanne: ***Working with style: traditional and modern approaches to layout and typography***. 1^a ed. Watson-Guptill Publications, S.L., 1990. Trad. española de Catalina Martínez, ***Cuestión de estilo. Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía***. Ed. ACK Publish, Madrid, 1991, pp.205.
- WILDBUR, Peter / Michael BURKE: ***Infográfica. Soluciones innovadoras en el diseño contemporáneo***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- WILSON-DAVIES, Kirty, Joseph St. JOHN BATE y Michael BERNARD: ***Manual de autoedición***. Ed. Tellus, Madrid, 1989.
- WONG, Wucius: ***Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional***. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- WOOLMAN, Matt y Jeff BELLANTONI: ***Tipos en movimiento. Diseñando en el tiempo y el espacio***. Ed. RotoVisión/ Index Books, Barcelona, 2000, pág. 160.
- ***Principios del diseño en color***. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- ZORRILLA RUIZ, Jesús: ***Introducción al diseño periodístico***. Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), Pamplona, 1997, pp.126.
- ZIMMERMANN, Yves: ***Del Diseño***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- The best of newspaper design***. Ed. PCB International, Inc. Glen Cove, New York, 1987, pp.256.
- The best of newspaper design 2***. Ed. PCB International, Inc. Glen Cove, New York, 1988, pp.---
- The best of newspaper design 3***. Ed. PCB International, Inc. Glen Cove, New York, 1989, pp.222.

- AA.VV.: **Estudios sobre tecnologías de la información 1**. Ed. Sanz y Torres, Madrid, 1991, pp.266.
- AA.VV.: **Estudios sobre tecnologías de la información 2**. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.306.
- AA.VV.: **La nueva identidad de la prensa. Transformación tecnológica y futuro**. Colección Impactos. Ed. O. Martín Bernal, FUNDESCO, Madrid, 1987, pp.393.
- AA.VV.: **Tecnologías de la información en la educación**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998.
- AA.VV.: **Websights: The future of the Web**. Ed. Open Book, Madrid, 2000.
- AA.VV.: **Diseño digital. Técnicas avanzadas**. Ed. Anaya Multimedia Madrid, 2000, pp. 352.
- AIKEN, H. y otros: **Perspectivas de la revolución de los ordenadores**. Ed. Alianza, Madrid, 1975.
- ALCALDE, Eduardo y Miguel GARCÍA: **Informática básica**. Ed. McGraw-Hill / Interamericana de España, S.A., Madrid, 1996, pp.394.
- ÁLVAREZ, P.: **La linotipia**. Ed. Asociación de investigación de la industria gráfica, Bilbao, 1969.
- AMANATIDES, J.: "Realism in Computer Graphic: a Survey" en **Computer Graphic and Applications**, Ed. IEEE, Enero, 1987.
- AMAT, Nuria: **La biblioteca electrónica**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1990, pp.208.
- ARROYO, L.: **Del bit a las redes de ordenadores**. Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- ASHFORD, Janet y John ODAM: **El escáner en el diseño gráfico**. Ed. Anaya Multimedia, S.A., Madrid, 1998.
- ASTRUA, M.: **Fotocromía básica**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1982.
- AUGE, R.: **La imprenta. Nociones técnicas de los procedimientos de impresión. Normas tipo-gráficas**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1971.
- BAGDIKIAN, B.H.: **Las máquinas de informar**. Ed. F.C.E., México, 1975.
- BANN, David: **Manual de producción para artes gráficas**. 1ª ed. Macdonald & Co (Publishers) Ltd., Londres & Sidney, 1986. Trad. española de Catalina Martínez. Ed. Tellus, Madrid, 1988, pp.159.
- BARGES, Claudio: **Guía del maquinista tipográfico**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1959.

- BARKER, P.: "Interactive Electronic Books" en *Interactive Multimedia*. 2 (1), 1991, pp. 11-28.
- "Electronic Books and Libraries of the Future" en *The Electronic Library*. 10 (3), Junio, 1992, pp. 139-149.
- BARRON, J. y R.C. CORNOW: *The Future of Information Technology*. Ed. Nichols Publishing C.O., Nueva York, 1979.
- BARTOLOMÉ CRESPO, Donaciano: "Nuevas tecnologías de información en el contexto de una sociedad del conocimiento" en AA.VV., *Estudios sobre tecnologías de la información*. Ed. Sanz y Torres, Madrid, 1991, pp.17-64.
- "El Diseño Periodístico" en AA.VV., *Estudios sobre tecnologías de la información 2*. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.161-252.
- "Tecnologías de información interactivas" en AA.VV., *Estudios sobre tecnologías de la información*. Ed. Sanz y Torres, Madrid, 1991, pp.225-266.
- BECK, A.M.: *Palabras y ondas. Introducción a los sistemas de comunicación electrónica*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.
- BEEKMAN, George: *Computer Currents: Navigating Tomorrow's Technology*. The Benjamin/Cummings Publishing Company, Inc., California, U.S.A., 1994. Trad. española de Ernesto Morales Peake, *Computación e informática hoy. Una mirada a la tecnología del mañana*. Ed. Addison-Wesley Iberoamericana, S.A., Delaware, U.S.A., 1995, pp.372.
- BENYON, M.: "Holography as Art Medium" en *Revista Leonardo*, núm.6, 1973.
- BERG, E. N.: *Electronic Composition*. Ed. Graphic Arts Technical Foundation, Pennsylvania, 1979.
- BLAKE, K.: "The Electronic Books" en *Library Hi Tech*. 6 (1), 1988, pp. 7-11.
- BLANCHARD, Gérard: *Grafismo audiovisual*. Enciclopedia de Diseño. Ed. C.E.A.C., Barcelona.
- BLATNER, David: *Kit de supervivencia para autoeditores*. Trad. española de César Guidini Joubert. Ed. Página Uno, S.L., Barcelona, 1992, pp.172.
- BRAJNOVIC, L.: *Tecnología de la información*. Ed. EUNSA, Pamplona, 1974.
- BROIZARD PIWONKA, Alicia y Miguel PÉREZ ARATA: *Internet en acción*. Ed. McGraw-Hill, Santiago de Chile, 1996.
- BROWN, Alex: *InPrint, Text and Type in the Age of Desktop Publishing*. Ed. Watson-Guptill Publications, s.l., 1989. Trad.

- española de Catalina Martínez, **Autoedición. Texto y tipografía en la era de la edición electrónica**. Ed. ACK Publish, Madrid, 1991, pp.188.
- BRUGALLA TURMO, Emilio: **En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos**. Ed. Clan, Madrid, 1996, pp. 484.
- BRU VILLASECA, L.: **La electrónica en la captación de la noticia**. Ed. EOP, Madrid, 1968.
- BURDEN, J.W.: **La fotorreproducción en las Artes Gráficas**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1978.
- BURKHARDT, F.: **El impacto de la teleinformática y el proceso de innovación tecnológica**. Ed. FUNDESCO, Madrid, 1974.
- CAMERA, F.: **La ilustración en el impreso**. Prontuarios Gráficos, núm.6. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- CARPETTI, F.: **Técnicas de impresión**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- CASALS, Richard: **Acrónimos. Coincidentes en artes gráficas e informática**. Ed. Du Pont-Howson, s.d.
- _____ **Tendencias de la industria gráfica**. Ed. Howson-Algraphy, Barcelona, 1987.
- _____ **Offset: el montaje**. Ed. Howson-Algraphy, Barcelona.
- _____ **Composición y edición electrónica**. Glosario. Ed. Howson-Algraphy, Barcelona, 1989.
- _____ **Pequeño offset. Del original al impreso**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1982.
- _____ **Offset: control de calidad**. Ed. Howson-Algraphy, Barcelona, 1987.
- CASTELLS FERNÁNDEZ, Álvaro: **El libro del Photo CD**. Ed. Anaya Multimedia, S.A., Madrid, 1996, pp. 256.
- Catálogo de innovación y renovación tecnológica para el sector del libro**. Ed. Fundación para el fomento de la información automatizada (FUINCA)
- CAULFIELD, H.J.: **Handbook of Optical Holography**. Ed. Academic Press, S.L., 1979.
- CARIDAD, M. / P. MOSCOSO: **Los sistemas de hipertexto e hipermedios**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- CARROLL, J.M.: **Fundamentos y aplicaciones del láser**. Ed. Marcombo, S.A., Barcelona, 1973.

- CASA, Michel: **Les Techniques de la Serigraphie**. Ed. Presses du Temps Present, París, 1963. Trad. española de Julio Pérez-Cela, **Técnicas de serigrafía**. Ed. R. Torres, Barcelona, 1983, pp.360.
- CASALS, Ricard: **Terminología técnica de las Artes Gráficas (español-inglés)**. Ed. Tecnoteca, Barcelona, 1985.
- CATENAZZI, N.: **A Study into electronic book design and production: Hyper-Book and Hyper-Book Builder**. Ed. Department of Information Science of the University of Strathclyde, Glasgow, 1994.
- CATENAZZI, N. / L. SOMMARUGA: "Hyper-book: An Formal Model for Electronic Books" en **Journal of Documentation**. 50 (4), Diciembre, 1994, pp.46-62.
- "An electronic library based on Hyper-Books: the Hyper-Lib proyect" en **Online & CD-ROM Review**. 19 (3), Junio, 1995, pp. 127-135.
- CLICK, J.W.: **Computer/Assited Layout of Newspaper**. Ed. Reston, Va., ANPA, 1977.
- COATER, R.F.: **Modern Communication Systems**. Ed. University Press, Belfast, 1975.
- CODINA, Lluís: **El libro digital y la www**. Ed. Tauro Ediciones, S/C de Tenerife, 2000.
- CORNEJO, Antonio: **Artes gráficas con autoedición. QuarkXPress, Freehand y Photoshop**. Ed. McGraw-Hill, Madrid, 1995.
- DE AGUILERA, Miguel / Hipólito VIVAR: **La infografía. Las nuevas imágenes de la comunicación audiovisual en España**. Ed. Fundesco, Madrid, 1990.
- DE BUSTOS, Ignacio: **Multimedia**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- DE LA LANDE, Mr.: **Arte de hacer papel. Según se practica en Francia y Holanda, en la China y en el Japón**. Colección Técnicas Artísticas. Ed. Clan, Madrid, 1994, pp. 264.
- DE LAS HERAS, A.: "El libro electrónico: el esplendor de la escritura" en **Somosierra**. 1 (1), 1994, pp. 27-53.
- DE PABLOS COELLO, José Manuel: "La infografía, el nuevo género periodístico" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información**. Ed. Sanz y Torres, Madrid, 1991, pp.153-190.
- "El periódico informatizado" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información 2**. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.69-135.

- **Tipografía para periodistas puesta al día. Gutenberg resucita con la autoedición.** Ed. Ciencia 3 Distribución, S.L., Madrid, 1994, pp.176.
- DEKEN, J.: **Computer Images: State of the Art.** Ed. Stewart, Tabori & Chang Publishers Inc., New York, 1983.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo: "La prensa hoy: reconversión y tendencias" en AAVV, **La nueva identidad de la prensa. Transformación tecnológica y futuro.** Colección Impactos. Ed. O. Martín Bernal, FUNDESCO, Madrid, 1987, pp.17-202.
- DÍAZ, Paloma, Nadia CATENAZZI e Ignacio AEDO: **De la Multimedia a la Hipermedia.** Colección Textos Universitarios. Ed. Ra-Ma, Madrid, 1996, pp. 288.
- DOMINGO, Alberto: **Tratamiento digital de las imágenes.** Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- DREYFUS, John y François RICHAUDEAU: **La chose imprimée. Histoire, techniques, esthétique et réalisations de l'imprimé.** 1ª ed. Retz, París, 1985. Trad. española de Fernando Jiménez, **Diccionario de la edición y de las artes gráficas.** Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1990, pp.724.
- DUFF, M.J.: **Languages and Architectures for Image Processing.** Ed. Academic Press, 1981.
- EL-MIR, Amado José / Fernando LALLANA GARCÍA / Rafael HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: **Diseño, color y tecnología en prensa.** Colección Comunicación y Periodismo. Ed. Prensa Ibérica, Barcelona, 1995, pp.292.
- ELLIOTT, David / Nigel CROSS: **Diseño, tecnología y participación.** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- ELLIOTT, Joe / Tim WORSLEY: **Complete Guide to Multimedia.** Ed. Dorling Kindersley Limited, Londres, 1.996. Trad. española de Mercè Diago y Maite Subirats, **Multimedia. Guía completa.** Ed. Ediciones B, S.A., Barcelona, 1996, pp.192.
- EMINET, Bernard P.: **PostScript.** Ed. Paraninfo, Madrid, 1990.
- ESCO S.P.R.L. ANTWERPEN: **Du Project à l'Imprimé.** Bélgica, 1977.
- ESCUELA GRÁFICA SALESIANA: **El papel. Historia. Su fabricación. Su uso.** Barcelona.
- ESEBBAG, Carlos / Juan MARTÍNEZ / Juan DATO: **Infovía. La nueva vía de acceso a las pistas de la información.** Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1996.
- ESTEVE RAMÍREZ, Francisco: "Aplicaciones tecnológicas de la información especializada en Europa" en AA.VV., **Estudios**

- sobre tecnologías de la información 2**. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.253-261.
- FAUX, Ian: **Litografía moderna**. Ed. Acribia, Zaragoza, 1977.
- FELDMAN, T.: "The emergence of the Electronic Book" en **British National Bibliography Research Fund**, nº 46. Ed. Publishers Association, Londres, 1990.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, J.: **La electrónica en los medios de comunicación social**. Ed. EOP, Madrid, 1968.
- FERNÁNDEZ, Christian: **Diseño, comunicación y nuevas tecnologías**. Ed. Aram Ediciones, S.A., Barcelona, 1989, pp.101.
- FIOVARANTI, Giorgio: **Gráfica & Stampa. Notizie storiche e informazioni tecniche per chi stampa e per chi fa stampare**. 1ª ed. Nicola Zanichelli, S.p.A., Bolonia, 1984. Trad. española de Esteve Riambau i Sauri, **Diseño y reproducción. Notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente**. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1988, pp.208.
- FRATER, H y PAULISSEN, D.: **El gran libro de Multimedia**. Ed. Marcombo-Data Becker, Barcelona, 1994.
- FUENMAYOR, Elena: **Ratón, ratón... Introducción al diseño gráfico asistido por ordenador**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1996, pp.156.
- GARCÍA DE DIEGO MARTÍNEZ, Antonio: **Prensa y tecnología**. Ed. Alhambra Univesidad, Madrid, 1988, pp.166.
- GARCÍA YRUELA, Jesús: "Introducción a la tecnología de la información en periodismo impreso" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información**. Ed. Sanz y Torres, Madrid, 1991, pp.65-107.
- "La imprenta, reproducción mecánica de información y factor cultural" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información 2**. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.17-68.
- GIUDICE, María y Anita DENNIS: **Professional Studio Techniques: Web Design Essentials**. Ed. Peachpit Press, 2000.
- GÓMEZ MASCARAQUE, Mª Teresa: **Autoedición y sistemas electrónicos de composición**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1988, pp.229.
- GÓMEZ MONT, Carmen: **Nuevas tecnologías de comunicación**. Ed. Trillas, México, 1991, pp.249.
- GÓMEZ RAGGIO, Francisco: **El libro de la encuadernación**. Ed. Alianza, Madrid.
- GÓMEZ Y MÉNDEZ, José Manuel: "Delimitación lexicológica del vocablo diagramación y otras voces tecnológicas" en

- AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información 2**. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.285-306.
- GONZÁLEZ, Rafael / Richard WOODS: **Tratamiento digital de imágenes**. Ed. Addison-Wesley/Díaz de Santos, Wilmington, Delaware, U.S.A., 1996, pp.774.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M.I.: **Ciencia, tecnología y sociedad**. Ed. Tecnos, Madrid.
- GONZÁLEZ SIMÓN, Reyes: "El futuro digital de la edición" revista **DeLibros**, enero, 2001, año XIV, nº 139, pág. 18-24.
- GOTTARDELLO, C.: **Impresión offset**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1973.
- GRUPO ANONIMI INTERNAUTE: **Manual imprescindible de Internet**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1995.
- GROUT, Bill / Irene ATHANASOPOULOS / Rebecca KUTLIN: **Autoedición. Diseño gráfico por micro-computadora**. Ed. McGraw-Hill, México, 1986.
- HALL, E.L.: **Computer Image Processing and Recognition**. Ed. Academic Press, 1979.
- HARRINGTON, S.: **Computer Graphics**. Ed. McGraw-Hill, New York, 1983.
- HOLTZ-BONNEAU, F.: **La imagen y el ordenador**. Ed. Fundesco-Tecnos, Madrid, 1986.
- HOWSON-ALGRAPHY: **Offset control de calidad**. Barcelona, 1987.
- _____ **Mejora de calidad de la imagen offset**. Barcelona, 1977.
- HOWSON-ALGRAPHY / Ricardo CASALS. **Composición y edición electrónica**. Glosario. Ed. Howson-Algraphy, Barcelona, 1989.
- HOWSON-ALGRAPHY / Ricardo CASALS. **Offset: planchas positivas**. Ed. Howson-Algraphy, Barcelona, 1977
- HUIDOBRO, José M.: **Comunicaciones. Interfaces, modems, redes. Normas y protocolos**. Ed. Paraninfo, S.A., Madrid.
- _____ **Redes de comunicación**. Ed. Paraninfo, S.A., Madrid.
- HUTZEL, I. / C. PETERS: "Paint Animation System Survey" en **Computer Graphics World**, Agosto, 1984.
- IHRIG, Emil / Sybil IHRIG: **Scanning. The Professional Way**. Trad. española José Ángel Vallejo Pinto, **Manual del Escaner para profesionales**. Ed. Osborne-McGraw-Hill, Madrid, 1996, pp.216.
- ILIFFE, J.K.: **Advanced Computer Design**. Ed. Prentice Hall, 1982.

- IPER, S. / M. ROME-HYACINTHE: **Restauración de libros**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- JAMES, Phil: **Netscape Navigator 2.0**. Ed. Paraninfo, S.A., Madrid, 1996, pp. 664.
- JARABO, Francisco / Nicolás ELORTEGUI: Ed. Paraninfo, S.A., Madrid, 1996.
- J.D. / VAN DAM, A.: **Fundamentals of Interactive Computer Graphics**. Ed. Addison Wesley, 1983.
- KALBHEN, U. y otros: **Las repercusiones sociales de la tecnología informática**. Col. Hermes. Ed. Tecnos, Madrid.
- KEIM, Karl: **Das Papier**. Trad. española de Heinrich W. Bauer, con la colaboración de José Marín Llop, **El papel**. Ed. Asociación de Investigación Técnica de la Industria Papelera Española, Madrid, 1966, pp. 538.
- KLAES, Gerhard: **Conozca CD-ROM**. Ed. Limusa, S.A., Balderas, México, 1995, pp. 152.
- KLINGER, A. y otros: **Data Structures, Computer Graphics and Pattern Recognition**. Ed. Academic Press, s.l., 1977.
- KROL, Ed: **Conéctate al mundo de Internet**. Ed. McGraw-Hill, México, 1994, pp. 600.
- LABORDERIE, F. / J. BOISSEAU: **Arte y técnica de la impresión**. Ed. Acribia, Zaragoza, 1966.
- LALLANA, Fernando: "Color y diseño" en AA.VV., **La nueva identidad de la prensa. Transformación tecnológica y futuro**. Colección Impactos. Ed. O. Martín Bernal, FUNDESCO, Madrid, 1987, pp.203-278.
- LATHAN, Charles: **Offset. Principios básicos de impresión**. Ed. Asociación Brasileña de Técnicas Gráficas, Sao Paulo, 1969.
- LAURENT, E.: **El chip y los gigantes. De la revolución informática a la guerra de la información**. Col. Hermes. Ed. Tecnos, Madrid.
- LAVER, M.: **Los ordenadores y el cambio social**. Col. Hermes. Ed. Tecnos, Madrid.
- LEVINE, John R. / Carol BAROUDI: **Los secretos de Internet**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- LEVITUS, Bob y Shelly BRISBIN: **Mac ¡Soluciones!**. Ed. Osborne McGraw-Hill, Madrid, 2000.
- LEWELL, John: **Computer Graphics**. 1ª ed. Orbis Publishing Limited, Londres, 1985. Trad. española de Pilar Vázquez Álvarez,

- Aplicaciones gráficas del ordenador.** Ed. Hemann Blume, Madrid, 1986, pp.160.
- LITTMANN, E.: **El tratamiento automático de la información.** Ed. Deusto, Bilbao, 1975.
- LOCHE, Renée: **La litografía.** Ed. R. Torres, Barcelona, 1975.
- LÓPEZ ISLA, J.: **Procesado de planchas para offset.** Ed. Don Bosco, Barcelona, 1978.
- LÓPEZ LORENTE, Fco. Javier: **Ilustración y diseño con ordenador.** Ed. RA-MA, Madrid, 1992, pp.159.
- LORILLEUX LEFRANC, E.S.A.: **Hueco. Flexo.** Barcelona, 1970.
- LORILLEUX LEFRANC / E. GRANDIS: **Relaciones tinta/papel en tipografía y en offset.** Prontuarios Gráficos 2. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- LYNN, John: **Como preparar diseños para la imprenta.** Colección Manuales de Diseño. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989.
- MAGNENAT-THALMAN, N. / D. THALMAN: **Computer Animation.** Ed. Springer Verlag, S.L., 1985.
- MÁQUINAS DE CÓMPUTO. Monográfico Temas nº 4, **Investigación y Ciencia**, 1996.
- Manual del encuadernador, dorador y prensista.** Biblioteca Profesional E.P.S. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1971.
- MAREMAA, Tom y William STEWART: **QuickTime for Java: A Developer Reference.** Ed. Morgan Kaufman, 2000.
- MAROGNA, S. / L. CÒDEN / D. CAGNIN: **Impresión tipográfica.** Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- MARSHALL, S.L.: **Láser: tecnología y aplicaciones.** Ed. Reverte, Barcelona, 1972.
- MARTÍN AGUADO, José A.: **Fundamentos de la tecnología de la información.** Ed. Pirámide, Madrid, 1978.
- _____ "La maqueta de un Diario: Evolución, Diseño e Informatización" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información 2.** Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.137-160.
- _____ **Lectura estética y técnica de un diario.** Ed. Alhambra, Madrid, 1987.
- _____ **Proyecto y diseño de un diario.** Ed. Ciencia 3, Madrid, 1991.

- MARTÍN AGUADO, José A. / José I. ARMENTIA VIZUETE: **Tecnología de la información escrita**. Ed. Síntesis, Madrid, 1995, pp.304.
- MARTÍN AGUADO, José A. / A. PIÑUELA PEREA / L. GONZÁLEZ DIEZ: **Tecnologías de la información impresa**. Ed. Fragua, Madrid, 1993.
- MARTIN, A.G.: **Encuadernación. Técnicas clásicas y modernas**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1978.
- MARTÍN, Euniciano: **La composición en artes gráficas**. II volúmenes. Biblioteca profesional EPS. 1ª ed. s.d. .8ª edición revisada y ampliada Ed. Don Bosco, Barcelona, 1970, vol.I, pp.599.
- **Artes gráficas. Introducción general**. 1ª ed. Edebé, Barcelona, 1975, .3ª ed. Edebé, Barcelona, 1988, pp.192.
- **Artes gráficas**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1979.
- MARTÍN, E. / L. TAPIZ: **DEAIG, Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1981.
- MARTIN, Gerard: **Físico-Química del papel**. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1965.
- MARTÍNEZ, Julián: **Internet**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José: **Manual de edición y autoedición**. Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1994, pp.318.
- **Diccionario de tipografía y del libro**. Ed. Editorial Paraninfo, Madrid, 1992 (3ª edición), pp.552.
- McLEAN, Ruari: **Typography**. Ed. Thames and Hudson Ltd., Londres, 1980. Trad. española de Catalina Martínez, **Manual de tipografía**. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1ª ed.1987, 1ª reimpresión 1993, pp.214.
- McLUHAN, M.: **La galaxia Gutemberg**. Ed. Aguilar, Madrid, 1972.
- MEDINA BEIRO, Jorge Miguel: **Tipografía digital**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 2001.
- MENÉNDEZ MARCÍN, Ana Mª / Florence TOUSSAINT: **Prensa y nueva tecnología**. Ed Trillas, México, 1991.
- MICROSOFT PRESS: **CD-ROM, the new papyrus**. Ed. Microsoft Press, 1986.
- MONJE AYALA, Mariano: **El arte de la encuadernación**. Ed. Clan, Madrid, 1995, pp. 464.
- MONTES, Manuel J. y Julio CRESPO: **Descubre FreeHand 9**. Ed. Prentice Hall, Madrid, 2000.

- MORVAN, Pierre: **Grafimática. La informática en el grafismo y las artes gráficas**. Enciclopedia de Diseño. Ed. C.E.A.C., Barcelona.
- NAVARRO CARDOSO, F.: **Artes gráficas para periodistas**. Ed. E. Madrid, Madrid, 1976.
- NAVARRO SAGRISTA, Joaquín: **Cálculos papeleros**. Ed. Papeleras Reunidas, S.A., Alcoy, 1974.
- NEGROPONTE, Nicholas: **Being Digital**. Trad. española de Marisa Abdala, **El mundo digital**. Ed. Ediciones B, S.A., Barcelona, 1995, pp. 288.
- NIELSEN, J.: **Hypertext and Hypermedia**. Ed. Academic Press, EE.UU., 1990.
- NOGUERA I MUNTADAS, Montserrat: **Freehand 3.0•3.1. Diseño gráfico profesional**. Ed. Inforbook's, S.L., Barcelona, 1992, pp.352.
- ORIHUELA, José Luis / María Luisa SANTOS: **Introducción al diseño digital. Concepción y desarrollo de proyectos de comunicación interactiva**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1999.
- ORTIZ SERRANO, Gustavo A.: **Estudio Digital. Técnicas de ilustración vectorial**. Ed. Prentice Hall, Colombia, 2001, pág. 250.
- PAOLAZZI, M.: **Huecograbado**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1974.
- PARDO CLEMENTE, Ezequiel: **Informática general**. Ediciones Jucar, Madrid, 1985, pp.414.
- PARRA VALCARCE, David: "Investigación, desarrollo y comunicación en mass-media" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información 2**. Ed. Dykinson, S.L., Madrid, 1992, pp.263-284.
- PAVIE, Oliver: **A Simple Guide to Scanning and Manipulating Images**. Ed. Prentice Hall, 2000.
- PELTZER, Gonzalo: **Periodismo iconográfico**. Ed. Rialp, Madrid, 1991, pp.238.
- PHILIPS: **The CD-I Design Handbook**. Ed. Addison-Wesley, Workingham, 1992.
- PIPES, Alan: **Drawing for 3-Dimensional Design. Concepts, Illustration, Presentation**. 1ª ed. John Calmann & King Ltd., Londres, 1989. Trad. española de Iris Menéndez Sallés, **El diseño tridimensional**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989, pp.176.
- PISCITELLI, Alejandro: **Ciberculturas. En la era de las máquinas inteligentes**. Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

- PLA, Jaime: **Técnicas del grabado calcográfico**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1956.
- POGUE, David / Joseph SCHORR: **Los secretos de los Macintosh y Power Mac**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- Prontuarios Gráficos**. Colec. de 9 volúmenes. Ed. Don Bosco, Barcelona.
- QUE DEVELOPMENT GROUP: **La biblia de Macintosh**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- _____ **La biblia de Internet**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- RAJNOVIC, L.: **Tecnología de la información**. Ed. Eunsa, Pamplona, 1979.
- RATZKE, Dietrich: **Handbuch der Neuen Medien. Zweite, erweiterte und aktualisierte Auflage**. 1ª ed. Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart, 1982. Trad. española de Ramón Ribalta i Ribalta, **Manual de los nuevos medios. El impacto de las tecnologías en la comunicación del futuro**. Colección MassMedia. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1986, pp.354.
- RAVIOLA, E.: **Formas para offset**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1981.
- REED, Robert: **Formulario para offset**. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1966.
- _____ **What the Lithographer Should Know About Ink**. 1ª ed. s.d. Trad. española y adaptación de Ricardo Casals, **Tintas para offset**. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1969, pp.263.
- _____ **Papeles para offset**. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1972.
- RIVA AMELLA, José Luis: "Edición electrónica" en AA.VV., **Estudios sobre tecnologías de la información**. Ed. Sanz y Torres, Madrid, 1991, pp.109-152.
- RIZZO Y CLARK, Jeffrey: **Así funciona su Mac... por dentro**. Ed. Avaya Multimedia, Madrid.
- ROAME, Tony: **FreeHand 9**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 2000.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Juan: **Los controles en la fabricación del papel**. Ed. Blume, Madrid, 1970.
- RUBIO MARTÍNEZ, M.: **Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación**. Ed. Tarraco, Tarragona, 1979.
- RUBINSTEIN, R.: **Digital Typography. An Introduction to Type and Composition for Computer System Design**. Addison-Wesley, 1988.

- SAKHUJA, S.: **Introducción a la preimpresión digital en color**. Ed. Agfa-Gevaert, Bélgica, 1992.
- SEYBOLD, J.W.: **Fundamentals of Modern Photo-composition**. Ed. Seybold, Pensylvania, 1979.
- SEYMUR COHEN, Luanne / Tanya WENDLING: **Técnicas de Diseño**. Col. Biblioteca Profesional de Diseño. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998.
- SEYMUR COHEN, Luanne / Russell BROWN / Tanya WENDLING: **Técnicas para el tratamiento de imágenes**. Col. Biblioteca Profesional de Diseño. Ed. Anaya Multimedia, Madrid, 1998.
- SHADDOCK, Philip: **Creaciones Multimedia**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- SMITH, A.: **Goodbye Gutenberg. The Newspaper Revolution of the 1980's**. 1ª ed. Oxford University Press, Oxford y New York, 1980. Trad. española de Homero Alsina Thevenet, **Goodbye Gutenberg. La revolución del periodismo electrónico**. Colección MassMedia. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1983, pp.433.
- SOLER GARCÍA, D.: **Fotocomposición**. Ed. Siete y media, Barcelona, 1980.
- SUTTON, A.A.: **Concepción y confección de un periódico**. Ed. Rialp, Madrid, 1968.
- TAPSCOTT, Diane / Lisa JEANS / Pat SOBERANIS / Rita AMLADI / Jim RYAN: **Técnicas de producción**. Ed. Anaya Multimedia, S.A., Madrid, 1998.
- TONELLO, G.: **Fotocomposizione**. 1ª ed. Sei, Cits-Cdg-Ucep, Torino, s.a. Trad. española y actualización de Euniciano Martín y J. Olives, **Fotocomposición**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1974, pp.480.
- _____ **La automatización en la composición**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1973.
- TRIGUERO RUIZ, Francisco: **Tecnologías de la información. Evolución y perspectivas**. Ed. Universidad de Málaga, Málaga, 1989, pp.41.
- VALVERDE, G.: **Tecnología de la información**. Ed. Fundación Juan March, Becas extranjero, 1976.
- VAREING, Jean: **La tecnología de la fotomecánica**. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1965.
- VICARY, Richard: **Lithography**. Ed. Thames and Hudson Ltd., Londres, 1976. Trad. española de Catalina Martínez, **Manual de Litografía**. Ed. Tursen Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1986, pp.152.

- VILLEMAIRE, L.: **Manual del operador fotograbador**. Ed. Montesó, Barcelona, 1956.
- VIÑAS LIMONCHI, Manuel: **Técnicas de infografía**. Ed. Osborne/McGraw-Hill, Madrid, 2000, pp. 326.
- VIRGA / J.P. MESTERS: **Le Nouveau Dictionnaire Marabout de la Micro-Informatica**. Ed. Marabout, Bélgica, 1994. Trad. española de Antonio Rincón Córcoles, **Diccionario de microinformática**. Ed. Paraninfo, Madrid, 1996, pp. 452.
- VRING, J.A.: **Reprofotografía**. 1ª ed. s.d.. Trad. española de Will Knape, revisado y adaptado por Ricardo Casals. Ed. Publicaciones Offset, Barcelona, 1972, pp.217.
- WHITE, Ron: **Así funciona su ordenador... por dentro**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- WILSON-DAVIES, Kirty / Joseph St. JOHN BATE / Michael BERNARD: **Manual de autoedición**. 1ª ed. Blueprint Publishing Ltd., Londres, 1987. Trad. española de Alfredo Cruz Herce. Ed. Tellus, Madrid, 1989, pp.147.
- WITKOWSKI, Mark y Trish BOYLE: **Del diseño a la producción con Adobe InDesign**. Ed. Prentice Hall, Madrid, 2000.
- WODASKY, Ron: **La biblia de Multimedia**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- YANKELOVICH, N. / MEYROWITZ, N. / VAN DAM, A.: "Reading and writing the electronic book" en **IEEE Computer**. 18 (10), Octubre, 1985, pp. 15-30.

- AA.VV.: **Introducción a los medios de comunicación**. Ed. Paulinas, Madrid, 1990, pp.470.
- AA.VV. y Justo VILLAFANE: **2000 Informe Anual. El estado de la publicidad y el corporate en España. La reputación corporativa**. Ed. Universidad Complutense de Madrid y Ed. Pirámide, Madrid, 2000.
- ALCOVER IBÁÑEZ, Norberto: "Los medios de comunicación social" en AAVV, **Introducción a los medios de comunicación**. Ed. Paulinas, Madrid, 1990, pp.57-110.
- ALEXANDER, Christopher: **Tres aspectos de matemática y diseño**. Ed. Tusquets, Barcelona, 1969.
- ALLPORT, F.H.: **El problema de la percepción**. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- ARGAN, Carlo Giulio.: **Walter Gropius y la Bauhaus**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- ARNHEIM, Rudolf: **Hacia una psicología del arte. Arte y entropía**. Ed. Alianza, Madrid, 1980.
- _____ **Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye - The New Vision**. 1ª ed. The University of California Press, Berkeley, California, 1954. Trad. española de María Luisa Balseiro, **Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador**. 1ª ed. Alianza Forma, Madrid, 1979 .8ª reimpresión revisada, ed. Alianza Forma, Madrid, 1989, pp.553.
- _____ **El pensamiento visual**. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- _____ **El poder del centro**. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1984.
- AUMONT, Jaques: **L'ímage**. Ed. Editions Nathan, París, 1990. Trad. española de Antonio López Ruiz, **La imagen**. Ed. Paidós, Barcelona, 1992, pp. 336.
- BALLE, F.: **Información y sociedad: antiguos y nuevos desafíos**. Ed. Eunsa, Pamplona, 1983.
- BARTHES, R.: **El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos**. Ed. Siglo XXI de Argentina Editores, S.A., Buenos Aires, 1973.
- BASSAT, Luis: **El libro rojo de las marcas**. Ed. Espasa, Madrid, 2000.
- BELL, D.: **Industria cultural y sociedad de masas**. Ed. Monte Ávila Editores, S.A., Caracas, 1969.
- BERGER, John: **El sentido de la vista**. Ed. Alianza Forma, Madrid.
- BERTIN, Jacques: **La Graphique et le traitement graphique de l'information**. Ed. Flammarion, París, 1977. Trad. española de Antonio Muñoz Carrión, **La gráfica y el tratamiento**

- gráfico de la información**. Ed. Taurus Ediciones, Madrid, 1988, pp.310.
- BIRKERTS, Sven: **Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica**. Ed. Alianza, Madrid, 1999.
- BOHIGAS, Oriol: **Proceso y erótica del diseño**. Ed. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.
- BONNICI, Peter: **Lenguaje visual: la cara oculta de la comunicación**. Ed. Design Fundamentals, Barcelona. 2000.
- BOTTÉRO, Jean y otros: **Cultura, pensamiento, escritura**. Colección LEA. Editorial Gedisa, Barcelona, 1995.
- BRANSFORD, John / Barry STEIN: **Solución ideal de problemas. Guía para mejor pensar, aprender y crear**. Ed. Labor, Barcelona, 1986.
- BUCHLER, J.: **El concepto de método**. Ed. Nona SAIC, Buenos Aires, 1972.
- CARIDAD, M. Y MOSCOSO, P.: **Los sistemas de hipertexto e hipermedios**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, s.a.
- CASSETTI, Francesco: **Introducción a la semiótica**. Ed. Fontanella, Barcelona, 1980.
- CAZOTTI FONTANA, Lucía: **Comunicación visual y escuela**. Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili, S.A., México, 1983.
- COBLENTZ, R.D.: **Arte y sentido del periodismo**. Ed. Trillas, México, 1979.
- CORONTINI / PERAYA: **Elementos de semiótica general**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- COSTA, Joan: **Diseño, comunicación y Cultura**. Ed. Fundesco, Madrid, 1994, pp.351.
- _____ **Comunicación corporativa y revolución de los servicios**. Ediciones Ciencias Sociales, Madrid, 1995.
- _____ **Imagen pública: una ingeniería social**. Ed. Fundesco, Madrid, 1992.
- _____ **Reinventar la publicidad; reflexiones desde las ciencias sociales**. Ed. Fundesco, Madrid, 1993.
- _____ **La comunicación en acción**. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- CROWDER, Robert G.: **Psicología de la lectura**. Ed. Alianza, Madrid.

- CUBELS, Xavier: *"El comercio del libro en España"*, Revista Delibros, núm. 134, julio/agosto, 2000.
- CURTO LOSADA, Juan: "El sector editorial. Una perspectiva económico-industrial" en **Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad**, núm. 35. Ed. Fundesco, Madrid, 1993, pp. 81-91.
- DAVARA RODRÍGUEZ, Francisco Javier: "Los paradigmas de la comunicación" en AAVV, **Introducción a los medios de comunicación**. Ed. Paulinas, Madrid, 1990, pp.15-55.
- DE FLEUR, M.L. y S.J. BALL-ROKEACH: **Teorías de la comunicación de masas**. Ed. Paidós, Barcelona, s.a.
- DE LA MOTA OREJA, Ignacio Hilario: **Diccionario de la comunicación. Televisión, publicidad, prensa y radio**. II volúmenes. Ed. Paraninfo, S.A., Madrid, 1988, vol.I pp.374, vol.II pp.367.
- DE LAS HERAS, Antonio: **Navegar por la información**. Colección Impactos. Ed. Fundesco, Madrid, 1990.
- DEMBER, William N. / Joels WARM: **Picología de la percepción**. Ed. Alianza, Madrid.
- DENIS, M.: **Las imágenes mentales**. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1984.
- DYAZ, Antonio / Julián ARAGONESES: **Arte, placer y tecnología informática**. Ed. Anaya Multimedia, Madrid.
- ECO, Umberto: **Tratado de semiótica general**. Ed. Lumen, Barcelona, 1981.
- EHMER: **Miseria de la comunicación visual**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- EISENSTEIN, E.J.: **The Printing Press as a Agent of Change**. Ed. Cambridge University Press, S.L., 1979.
- FERNÁNDEZ, Christian: **Diseño, comunicación y nuevas tecnologías**. Ed. Aram Ediciones, S.A., Barcelona, 1989, pp.101.
- FERREIRO, Emilia: *"Leer y escribir en un mundo cambiante"*, Actas 26 congreso de la UIE, Buenos aires, 2000.
- FERRER RODRÍGUEZ, Eulalio: **La historia de los anuncios por palabras**. Ed. Maeva Ediciones, S.A., Madrid, 1989, pp.197.
- FRISBY, John P.: **Del ojo a la visión**. Ed. Alianza, Madrid.
- FREEDBERG, David: **El poder de las imágenes**. Ed. Cátedra, Madrid.
- FUNDESCO: **Comunicación social 1.990. Tendencias**. Informes anuales. Ed. Fundesco, Madrid, 1990.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio, Santiago SÁNCHEZ GONZÁLEZ, M^a del Mar MARCOS MOLANO y Guzmán URRERO PEÑA: **Historia general de la imagen**. Ed. Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, 2000.
- GAUTHIER, Guy: **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**. Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
- GIRALT MIRACLE, Daniel: **Historia social y cultural del cartel**. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- GIBSON, J.J.: **La percepción del mundo visual**. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1974.
- GOLDSTEIN, E.B.: **Sensación y percepción**. Ed. Debate, Madrid, 1988.
- GOMBRICH, Ernst H.: **The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. Ed. Phaidon Press Limited, s.l., 1982. Trad. española de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, **La imagen y el ojo**. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987, pp.291.
- _____ **Historia del Arte**. Alianza Forma, Madrid, 1981.
- _____ **El sentido del orden**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- GOMBRICH, Ernst H., J. HOCHBERG y M. BLACK: **Arte, percepción y realidad**. Ed. Paidós, Barcelona, 1983.
- GONZÁLEZ SIMÓN, Reyes: "El futuro digital de la edición", Revista Delibros, núm. 139, enero, 2001, pág. 18-24.
- GREGORY, R.L.: **Ojo y cerebro. Psicología de la visión**. Ed. Guadarrama, Madrid, 1966.
- GREIMAS, A.J.: **La semiótica del texto: ejercicios prácticos**. Ed. Paidós, Barcelona, S.A.
- GRUPO μ: **Tratado del signo visual**. Ed. Cátedra, Madrid.
- Informe sobre comercio interior del libro 1999**. Ed. Federación de Gremios de Editores de España, Madrid, 2000.
- HARTLEY, J. y R.L. MILLS: "Unjustified Experiments in Typography" en **British Journal of Educational Technology**, volumen IV, número 2, Londres, 1973, pp.120-131.
- _____ "Experiments with Unjustified Text" en **Visible Language**, vol.V, núm.3, Cleveland, pp.256-277.
- IVINS, J. y M. WILLIAM: **Imagen impresa y conocimiento**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1975.
- IND, Nicholas: **La imagen corporativa**. Ed. Díaz de Santos, Madrid, 1992.

- KAUFMAN, A.: **La inventiva, nuevos métodos para estimular la creatividad**. Ed. Deusto, Bilbao, 1973.
- KANIZSA, Gaetano: **Gramática de la visión**. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- KEPES, G.: **El lenguaje de la visión**. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1976.
- KNOBLER, N.: **El diálogo visual**. Ed. Aguilar, Madrid, 1970.
- KOFFKA, K.: **Principios de la psicología de la forma**. Ed. Paidós, Barcelona, 1973.
- KÖHLER, W.: **Psicología de la forma**. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
- LURIA, A.R.: **Sensación y percepción**. Ed. Fontanella, Barcelona, 1978.
- LYONS, J.: **Lenguaje, significado y contexto**. Ed. Paidós, Barcelona, s.a.
- MARC, David: **La visión. Representación y procesamiento humano de la información visual**. Ed. Alianza, Madrid, 1985.
- MARÍA IBÁÑEZ, Ricardo: **La creatividad**. Ed. CEAC, Barcelona, 1984.
- MARTÍN CARBAJAL, Francisco: "El Libro en España. Crisis, amenazas y potencialidades" en **Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad**, núm. 35. Ed. Fundesco, Madrid, 1993, pp. 54-61.
- _____ **El sector del libro en España. Situación actual y líneas de futuro**. Informe de Fuinca. Ed. Ministerio de Cultura y Fundesco, Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ, Begoña: "La demanda de libros. Perfil del lector-comprador español" en **Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad**, núm. 35. Ed. Fundesco, Madrid, 1993, pp. 101-111.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: **Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias**. Ed. Gráficas Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987,
- MASRIERA, Víctor: **Manual de la pedagogía del dibujo**. Ed. Hernando, Madrid, 1917.
- MATTELART / PICCINI: **Los medios de comunicación de masas**. Ed. El Cid, Caracas, 1977.
- MCQUAIL, D.: **Mass Communication Theory. An Introduction**. Ed. Sage Publications, Londres, Beverly Hills y Nueva Delhi, 1983. Trad. española de Antonio J. Desmonts, **Introducción a la teoría de la comunicación de masas**. Colección Paidós Comunicación. Ed. Paidós, Barcelona, 1985, pp.318.

- MEDINAVEITIA, Eduardo: ***Imagen del libro y el sistema de actitudes ante la lectura***. Ed. Federación de Gremios de Editores de España, Madrid, 2000.
- MOLES, Abraham: ***La comunicación y los mass media***. Ed. Mensajero, Bilbao, 1975.
- _____ ***Teoría de los objetos***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- MOUNIN, Georges: ***Introducción a la semiología***. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.
- MUNARI, Bruno: ***El arte como oficio***. Ed. Labor, Barcelona, 1973.
- NIETO ALCAIDE, Victor: ***La luz, símbolo y sistema visual***. Ed. Cátedra, Madrid.
- NUNBERG, Geoffrey: ***El futuro del libro***. Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1998, pp. 314.
- NÚÑEZ LADEVÉZE, L.: ***El lenguaje de los Media***. Ed. Pirámide, Madrid.
- OLAECHEA LABAYEN, J.B.: ***El libro en el ecosistema de la comunicación cultural***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- OLSON, David y Nancy TORRANCE: ***Cultura escrita y oralidad***. Colección LEA. Editorial Gedisa, Barcelona, 1995.
- ORIVE RIVAS, Pedro: ***Europa. Guerra audiovisual***. Ed. Eudema, Madrid, 1990.
- PANÉ RECASENS, Ramón: "El sector del libro en el mundo. La situación española en su contexto internacional" en ***Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad***, núm. 35. Ed. Fundesco, Madrid, 1993, pp. 62-70.
- PANOFSKY, Erwin: ***Idea. Contribución a la historia y a la teoría del Arte***. Ed. Cátedra, Ensayos y Arte, Madrid, 1984.
- _____ ***El significado en las artes visuales***. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1980.
- _____ ***La perspectiva como forma simbólica***. Ed. Tusquets, Barcelona, 1980.
- PAPANEK, Victor: ***Diseñar para el mundo real***. Ed. Blume, Barcelona, 1977.
- PARIS, J.: ***El espacio y la mirada***. Ed. Taurus, Madrid, 1972.
- PATERSON, Donald y M.A. TINKER: ***How to Make Typ Readable***. Ed. Harper, New York, 1940.
- PENZIAs, Arno: ***Ideas e información***. Ed. Fundesco, Madrid, 1990.

- PEÑA SÁNCHEZ DE RIVERA, Paloma (dirección técnica): ***Panorámica de la edición española de libros 1996***. Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1997, pp.184.
- PÉREZ-CARBALLO VEIGA, Ángel: “La distribución y comercialización de libros en España. Presiones del entorno y líneas de tendencia” en ***Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad***, núm. 35. Ed. Fundesco, Madrid, 1993, pp. 112-120.
- PERICOT, Jordi: ***Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen***. Ed. Ariel, S.A., Barcelona, 1987.
- “De la pedagogía del objeto... a la pedagogía del significado” en ***Jornadas sobre la pedagogía del diseño en la universidad***, Dpto. de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, S/C de Tenerife, 1993.
- PERICOT, Jordi / C. RUIZ COLLANIES: ***Programa académico para Escuelas Superiores de Diseño Textil***. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia y Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.
- PIERANTONI, R.: ***El ojo y la idea***. Ed. Paidós, Barcelona, 1984.
- POPPER, Karl R.: ***Sociedad abierta, universo abierto. Conversación con Franz Kreuzer***. Ed. Tecnos, Madrid, 1988.
- PRIETO, Florencio: ***Diccionario terminológico de los medios de comunicación. (inglés/español)***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1991, pp.387.
- PUENTE, Aníbal: ***Comprensión de la lectura y acción docente***. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1991, pp.396.
- RAMÍREZ, J.A.: ***Medios de masas e historia del arte***. Ed. Cátedra, Madrid, 1976.
- RAWSON, Philip: ***Diseño***. Ed. Nerea, Madrid, 1990, pp.350.
- REARDOM, K.K.: ***La persuasión en la comunicación***. Ed. Paidós, Barcelona, 1983.
- RENAU, Josep: ***Función social del cartel***. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1976.
- RICHAUDEAU, François: ***La legibilidad. Investigaciones actuales***. Ed. Editions Retz, París, 1984. Trad. española de Fernando Jiménez. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1987, pp.212.
- ***La lisibilité***. Ed. CEPL-Retz, París, 1973.

- RODA SALINAS, F.J. / Beltrán DE TENA: **Información y comunicación**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- RODRÍGUEZ ILLERA, J.L.: **Educación y comunicación**. Ed. Paidós, Barcelona, 1988.
- RUIZ, E.: **Hacia una semiología de la escritura**. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, José Ramón: **Breve historia de la publicidad**. Ed. Ciencia 3, S.A., Madrid, 1989.
- SANZ ALDUÁN, Alfonso: "El libro como industria cultural. Entre la economía y el ámbito cultural" en **Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad**, núm. 35. Ed. Fundesco, Madrid, 1993, pp. 71-80.
- SCHIFFRIN, André: **La edición sin editores**. Ed. Destino, Barcelona, 2000.
- SEBEOK, Thomas A.: **Signs. An introduction to semiotics**. Ed. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo. Trad. española de Pilar Torres Franco, **Signos: una introducción a la semiótica**. Ed. Paidós, Barcelona, 1996, pp.164.
- SELLE, Gert: **Ideología y utopía del diseño**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- SMITH, A.: **Goodbye Gutenberg. The Newspaper Revolution of the 1980's**. Ed. Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1980. Trad. española de Homero Alsina Thevenets, **Goodbye Gutenberg. La revolución del periodismo electrónico**. Colección MassMedia. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1983, pp.433.
- SOLANAS DENOSO, J.: **Diseño, arte y función**. Ed. Salvat, Barcelona, 1982.
- SPARKE, P.: **Diseño. Historia en imágenes**. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987.
- SPENCER, Herbert, Linda REYNOLDS y Brian COE: **The Relative Effectiveness of Ten Alternative Systems of Typographic Coding in Bibliographical Material**. Ed. Readability of Print Research Unit, Royal College of Art, Londres, 1973.
- TALLON, José: **Empresa y empresario de la información**. Ed. Dossat, Madrid, 1981.
- THIBAUT-LAULAN, Anne Marie: **Imagen y comunicación**. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1973.
- _____ **El lenguaje de la imagen**. Ed. Marova, Madrid, 1973.
- _____ **La imagen en la sociedad contemporánea**. Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.

- TINKER, M.A.: ***Bases for Effective Reading***. Ed. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965.
- _____ "Prolonged Reading Task in Visual Research" en ***Journal of Applied Psychology***, núm. 39, Washington, 1955.
- TINKER, M.A. y D.G. PATERSON: "Speed of Reading Nine Point Type in Relation to Line Width and Leading" en ***Journal of Applied Psychology***, Washington, 1949.
- _____ "Studies of Typographical Factors Influencing Speed of Reading. VII. Variations in Color of Print and Back-Ground" en ***Journal of Applied Psychology***, Washington, 1931.
- TODOROV, Tzavetan: ***Teorías del símbolo***. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981.
- VAN DIJK, T.A.: ***La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario***. Ed. Paidós, Barcelona, s.a.
- VARIOS: ***El País. Libro de estilo***. 1ª ed. El País, Madrid, 1977 (7ª ed. El País, Madrid, 1990, pp.526).
- VIGLIETTI, M.: ***La psicología de la forma y la Gestalttheorie***. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- VILCHES, Lorenzo: ***Teoría de la imagen periodística***. Colección Paidós Comunicación. Ed. Paidós, Barcelona, 1987, pp.287.
- _____ ***La lectura de la imagen***. Colección Paidós Comunicación. Ed. Paidós, Barcelona, 1984.
- VILLAFANE, Justo: ***Introducción a la teoría de la imagen***. Ed. Pirámide, Barcelona, 1985.
- _____ ***Imagen positiva: gestión estratégica de la imagen de la empresa***. Ed. Pirámide, Madrid, 1993.
- VILLAFANE, Justo / N. MINGUEZ: ***Principios de teoría general de la imagen***. Ed. Pirámide, Madrid, 1996, pp. 342.
- VIRILIO, Paul: ***La máquina de visión***. Ed. Cátedra, Madrid.
- WILLIAMS, R.: ***Sociología de la comunicación y del arte***. Colección Paidós Comunicación. Ed. Paidós, Barcelona, s.a.
- WINGLER, Hans: ***La Bauhaus. Weimer. Dassau. Berlín. 1919-1936***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- ZACHRISSON, B.: ***Legibility of Printed Text***. Ed. Almqvist et Wiksell, Estocolmo, 1965.
- ZUNZUNEGUI, Santos: ***Pensar la imagen***. Colección Signo e Imagen. Ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1989, pp.260.

- ADGFAD BUTLLETÍ.** Ed. ADGFAD, Barcelona.
- ADGRÁFICA.** Ed. ADG FAD, Barcelona.
- AMERICAN PRINTER.** Ed. American Printer, 29 North Wacker Drive, Chicago, IL 60606.
- ALABRENT.** Revista Informativa del Papel y artes Gráficas. Ed. Alabrent Ediciones, S.L., Barcelona.
- ARDI.** Ed. Formentera, S.A., Barcelona.
- ARTES GRÁFICAS.** U.S.A. Graphis Arts Trade Journals International, Inc. Editores.
- ARTE Y DISEÑO POR ORDENADOR.** Edición española de Computer Arts. Ed. MC Ediciones S.A., Barcelona.
- AZIMUT.** Ed. Grafistes Agrupació FAD, Barcelona.
- BASLINE.** Ed. Bradbourne Publishing Limited, Kent, Reino Unido.
- COLOPHON. FONT & FUNCTION.** Ed. Adobe Systems, Mountain View, USA.
- COMMUNICATION ARTS.** Ed. Coyne & Blanchard, Inc. 410 Sherman Avenue, Palo alto, CA 94306.
- CREATIVITY NEWS.** CEENE Editorial, S.A., Barcelona.
- DISSENY GRÀFIC I COMUNICACIÓ VISUAL.** Ed. ADGFAD, Barcelona.
- DEDISEÑO.** Revista ilustrada de diseño industrial, decoración, grafismo, arte y moda.
- DELIBROS.** Ed. RDM, S.L., Madrid.
- DOCUMENTOS DE COMUNICACIÓN VISUAL.** Ed. Industrias Gráficas Francesc Casamajó, Barcelona.
- EL LIBRO ESPAÑOL.** Madrid.
- ELECTRONIC PUBLISHING & PRINTING.** Ed. MacLean Hunter Publishing Corp., 29 North Wacker Drive, Chicago IL 60606,
- EXPERIMENTA.** Ed. Experimenta, S. L., Madrid.
- EYE. THE INTERNATIONAL REVIEW OF GRAPHIC DESIGN.** Ed. Quantum Publishing, Croydon, Reino Unido.
- FOTO ACTUAL Y ARTE DIGITAL.** Ed. Prensa Técnica, Madrid.
- GRAPHIC DESIGN: USA.** Ed. Kaye Publishing Corporation, 120 East 56th Street, New York, NY 10022.

- GRÁFICAS.** Revista Técnica de las Artes del Libro, Madrid.
- GRAPHIS.** Ed. Graphis UsInc., 141 Lexington Avenue, New York, NY 10016.
- IDE.** Instituto Español de Envase y Embalaje, Madrid.
- IMAGEN DIGITAL.** Ed. Monriver Comunicación S.L., Madrid.
- IMPRES.** Ed. Pedeca S. Coop. Ltda., Madrid.
- QUADERNS DE TECNOLOGÍA.** Ed. Institut Català de Tecnologia, Barcelona.
- MACBYTE.** Ed. InFo Technologies S.L., Barcelona.
- MACWORLD.** Ed. IDG Communications, S.A., Madrid.
- MAGAZINE DESIGN & PRODUCTION.** Ed. South Wind Publishing Co., 8340 Mission Road, Suite 106, Prairie Village, KS 66206.
- NATIONAL ASSOCIATION OF DESKTOP PUBLISHERS JOURNAL.** Ed. NADTP Inc., P.O. Box 508, Kenmore Station, Boston, MA 02215.
- ON.** On Diseño. ARAM Ediciones, Barcelona.
- PERSONAL PUBLISHING.** Ed. Hitchcock Publishing Company, Carol Stream, USA.
- PHOTOSHOP NEWSLETTER.** Ed. Vaima, Alicante.
- PRESSGRAPH.** Ed. Press Graph Grupo de Comunicación, Barcelona.
- PUBLISH.** Madrid.
- STEP-BY-STEP ELECTRONIC DESIGN.** Ed. Dynamic Graphis, Peoria, USA.
- TELOS.** Ed. FUNDESCO, Madrid.
- TEMES DE DISSENY.** Ed. Servicio de Publicaciones de Elisava, Barcelona.
- TIPOGRÁFICA.** Buenos Aires.
- TYPEWORLD.** Ed. Typeworld Educational Association, Inc. P.O. Box 170, 35 Pelham Road, Salem, NH 03079.
- PERSONAL PUBLISHING.** Ed. Hitchcock Publishing Company, 191 S. Gary Avenue, Carol Stream, IL 60188.
- PRINT.** Ed. Print, 104 Fifth Avenue, New York, NY 10011.
- PUBLISH.** Ed. Delibros/ACK, Príncipe de Vergara, 136, 28002 Madrid.

U&LC. Ed. International Typeface Corporation, 2 Dag Hammarskjold Plaza, New York, NY 10017.

VERBUM MAGAZINE. Ed. Verbum, San Diego, USA.

VISUAL. Ed. Edipo, S.A., Madrid.

WORLD WIDW PRINTER / EL ARTE TIPOGRÁFICO. England.

TIPOGRAFÍA

<http://www.the-lab.co.uk>

<http://www.type-o-tones.com>

<http://webito.com/gratis/fuentes/>

<http://www.card-hu.com/sopadeletras/>

<http://www.tecnopolis.net/fuentes/>

<http://www.khainata.com/extrainternet/index.html>

<http://sesic.sep.gob.mx/basemin/biblioteca/manuales.html>

<http://www.reymad.com/tutoriales.htm>

<http://www.typeindex.com>

<http://www.typerware.com/garciafonts>

<http://www.web.jet.es/iografix>

<http://www.vasava.es>

<http://www.sendanet.es/zebra/zebrafontfactory>

<http://www.personal1.iddeo.es/ret002t0/>

<http://www.bistream.com>

EYEWIRE: www.eyewirw.com/int

<http://www.getfonts.com>

ESTUDIOS DE DISEÑO

ADCI ARTS DIRECTOR CLUB ITALIANO: www.essai.it/ADCI

AG ASOCIADOS: agyasoc@bitmailer.net

ANTONIO LAX DISEÑADOR, S.L.: lax@encomix.es

ART+CO: www.artcom.de:80/welcome.html

ARROBA DESIGNERS: www.seker.es/arroba_designers

AZENTO DE DISEÑO: azento@mail.sendanet.es

CASILLAS & Co.: casillas@tsai.es

CIAC: www.ciac-international.com

CONNECTA: info@connecta.es

COMUNIQUEQUALIS: www.comuniquelis.com

DISEÑO GRÁFICO IDEA 2, S.L.: idea2@ibernet.com

DG DISEÑO Y GESTIÓN: dg@dg-spain.com

ENRIC BATLLE GROUP, S.L.: batlle@teleline.es

ENTREPLANTA COMUNICACIÓN: entreplanta@tsai.es

EQUIPO 01: equipo01@interlink.es

E. REBULL, S.A.: erebull@teleline.es

ESTEOESTE, DISEÑO GRÁFICO: www.esteoestedg.com

ESTUDIO GRÁFICO GARABATO: garabato@seker.es

EUMOGRAFIC: eumografic@seker.es

FONT WORKS: www.worldserver.pipex.com/fuse94/fwks.html

GABINETE TÉCNICO ECHEVERRÍA: gabinete@develnet.es

GARABATO: garabatogaspar@jet.es

GARCÍA & Cía: www.garciaycia.com

GRUPO F&B: grupo.f.b@arrakis.es

HÉLICE: helice.webxylon.com

HMA: newmedia@hma.newmedia.co.uk

IDEA 2: www.idea2.com

IMAGE CLUB: www.adobe.com/imageclub/

IMPACTE COMUNICACIÓN: www.impacte-comunicacio.com

IPSUM PLANET: neoipsum@retemail.es

JAVIER FELIPE PRODUCCIONES & DISEÑO: javier_felipe@bitmailer.net

JAVIER ROMERO: www.jrdg.com/

LANDOR: www.landor.com

LA FÁBRICA DE DISEÑO: lafabric@ctv.es

LA LOGOTECA: www.visual.gi/logoteca

LISKA AND ASSOCIATES, INC: www.liska.com

MACUA & GARCIA-RAMOS: macua@lander.es

MAGICTORCH: www.magictorch.com

MARISCAL: www.mariscal.com/

McTRUST DISEÑO Y COMUNICACIÓN: edipo@seker.es

METADDESIGN: www.metadesign.com

OOOH! SPANISH DESIGN: www.seker.es/oooh_design

PLUS TWO STUDIO: www.btinternet.com/~puls.two

QUOD DISEÑO: quod@triasquod.com

SATELLITE: www.orbiting.co.uk

SPRINT FINAL: sprintfinal.webmedia.es

SYNAPSIS: www.synapsis-cg.com

SKYMIND DEVELOPMENT: www.skymind.com

TALLER GRÁFICO LLANOS Y HEREDIA, S.L: www.tallergrafico.com

TRAZOS: www.trazos.net

TYPERWARE: www.typerware.com

XAVIER CORRETJÉ: corretje@arrakis.es

ZIMMERMANN ASOCIADOS: zimmermann@adr.es

EMPRESAS DE SOFTWARE

<http://www.adobe.es>

<http://www.macromedia.com/es>

<http://www.metacreations.com>

<http://http://www.quark.com>

<http://www.extensis.com>

<http://www.alienskin.com>

<http://www.microsoft.com>

EMPRESAS DE HARDWARE

<http://alts.1.kodak.com>
<http://www.agfa.es>
<http://www.canon.es>
<http://www.epson.es>
<http://www.nikon.com>
<http://www.scanjet.com>
<http://www.fujitsu.es>
<http://www.minolta.com>
<http://www.hp.es>
<http://www.agfahome.com>
<http://www.wacom.de>
<http://www.xerox.com>
<http://www.qms.com>
http://www.tektronix.com/color_printers
<http://www.pinaclesys.com>
<http://www.apple.es>
<http://www.sony.es>
<http://www.sony-cp.com>
<http://www.iomegadirect.com>
<http://www.lacie.com>
<http://www.pcstuff.philips.com>
<http://www.mitsubishi.com>
<http://www.samsung.es>

GUÍAS Y TUTORIALES DE APLICACIONES

<http://www.ciberteca.net/directorio/disenio-grafico/index.html>

<http://www.ethek.com/disen0/home.asp>
<http://www.abcdatos.com/tutoriales/grafico.html>
<http://www.geocities.com/SilicomValley/Network/1349/tutorial.htm>
<http://www.cybercursos.net/>
<http://virtual.org.uy/>
<http://cueyatl.uam.mx/foros/dg/dg.html/>
[http://www.ciudadfutura.com/magia visual/](http://www.ciudadfutura.com/magia_visual/)
<http://www.vir21.com>
<http://www.artyweb.com/m13/epg2/>
<http://www.geocities.com/CollegePark/Hall/9355/>
<http://www.tecnopolis.net/Gratis/tutoriales.html>
<http://www.xpressobar.com>
<http://www.scriptsearch.com>
<http://www.killersites.com>
<http://espasoft.esgratis.net>
<http://download.cnet.com>
<http://www.versionmaster.com>

REVISTAS DIGITALES DE DISEÑO

http://www.commarts.com/wr_home.html
<http://www.webred.com/>
[http://w3.sistelcom.com/usr/arratia/iconica/pagina 1.htm](http://w3.sistelcom.com/usr/arratia/iconica/pagina_1.htm)
<http://www.intergraphos.com.mx/>
<http://www.info-d3.com.mx/>
<http://www.artecenter.com/>
<http://www.alcorai.net/esfera/efdisen.htm>

<http://www.alabrenet.es/>
<http://www.operariodeideas.com>
<http://www.matiz.com.mx/>
<http://www.visual.gi/visual.html>
<http://www.pcra.com.re/encuentro99.html>
<http://www.type-o-tones.com/tothome.htm>
<http://macworld.zdnet.com/>
<http://www.idg.es/macworld/>
<http://macweek.zdnet.com/>

SOBRE APPLE Y LOS MACS

<http://www.apple.com/es/>
<http://www.apple.com/es/products/>
<http://www.apple.com/es/pr/>
<http://www.apple.com/support/index-e.html>
<http://www.apple.com/spainstore>
<http://www.apple.com/es/education/>
<http://www.apple.com/macosx/>
<http://guide.apple.com/esindex.html>
<http://www.macuarium.com>
<http://www.noticias.com/mac>
<http://www.ctv.es/USERS/xyg/macnoticias/>
<http://www.mac-club.to/macnews/>
<http://www.macexplosion.com/macpdf/>
<http://www.mactoday.com/>
<http://www.masmac.com>
<http://www.macgeneration.com/>

EVENTOS

<http://www.ferialibromadrid.com>

<http://www.drupa.com>

LIBRERÍAS Y EDITORIALES

OpenBook: www.graphicbook.com

OpenBook: openbook@ctv.es.

Ed. Gustavo Gili: www.ggili.com

Ed. Osbone Mc Graw-Hill: www.mcgraw-hill.es

Ed. Index Book: www.indexbook.com

Ed. Anaya Multimedia: www.anayamultimedia.es

Ed. CEAC: merchant.bbv.es/bbv/edce123/páginas

Librería Interbook: www.interbook.net/librería

Libroshop.com: www.libroshop.com

Amazonespañol.com: www.amazonespanol.com

Librópolis: www.libropilis.com

Alexandrya: www.alexandrya.com/cgibin/books/shop

Amazon: www.amazon.com

Barnesandnoble.com: www.barnesandnoble.com/

Books.com: www.books.com

Fnac: www2.fnac.fr/

La Casa del Libro: www.casadellibro.com/index.html

Documenta: personal5.iddeo.es/documenta

Interlibros: www.interlibros.com.mx/

Papiros, Ltda.: www.papiros.com.co

ABCD: infodisc.es/abcd/

BANCOS DE IMÁGENES

AGE FOTOSTOCK: *age@agefotostock.com*

IMAGE BANK: *imageban@teleline.es*

INDEX: *www.indexfototeca.es*

STOCK PHOTOS: *www.stockphotos.es*

PRISMA ARCHIVO FOTOGRÁFICO: *prisma@prismaarchivo.es*

CORDON: *archivo@cordonpress.com*

ARCHIMAGEN: *www.archimagen.com*

MASTERFILE: *info-spain@masterfile.com*

ACTIVE STOCK FOTOS: *active@sefes.es*

SERIDEC: *www.seridec.com*

PHOTODISC: *info.spain@photodisc.com*

DIGITAL BANK: *digital-bank.net*

LÚCIDA GRÀFICS: *www.lucida.es*

índice general

INTRODUCCIÓN	12
1. LAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN. ANTECEDENTES	16
2. ÁMBITO GEOGRÁFICO Y ACOTACIÓN TEMPORAL DE LA TESIS	19
3. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS	20
4. CONCLUSIONES	23

(PARTE I)

CAPÍTULO I. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS SISTEMAS DE ESCRITURA

Introducción	34
1. LA ESCRITURA CUNEIFORME	38
2. LA ESCRITURA GERoglÍFICA	40
3. LAS ESCRITURAS MEDITERRÁNEAS ANTIGUAS	42
3.1. LA ESCRITURA CRETENSE	42
3.2. LA ESCRITURA CHIPRIOTA	43
3.3. LA ESCRITURA HITITA	44
3.4. LAS ESCRITURAS LIBIAS	44
4. LAS ESCRITURAS PRECOLOMBINAS	45
4.1. LA ESCRITURA MAYA	45

4.2. LA ESCRITURA AZTECA	46
4.3. LA ESCRITURA INCA	47
5. LAS ESCRITURAS DEL LEJANO ORIENTE	48
5.1. LA ESCRITURA CHINA	48
5.2. LA ESCRITURA COREANA	49
5.3. LA ESCRITURA JAPONESA	49
6. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS	50
6.1. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS DEL NORTE	51
6.1.1. La escritura fenicia	51
6.1.2. La escritura aramea	52
6.1.3. La escritura hebrea	52
6.1.4. La escritura siríaca	53
6.1.5. La escritura árabe	53
6.2. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS DEL SUR	54
6.3. LAS ESCRITURAS SEMÍTICAS EN ASIA CENTRAL	55
6.3.1. La escritura sogdiana	55
6.3.2. La escritura uigur	55
7. LAS ESCRITURAS INDIAS	56
8. LAS ESCRITURAS DEL CICLO GRIEGO Y EUROPEAS	57
8.1. EL ALFABETO GRIEGO	57
8.2. EL ALFABETO LATINO	59
8.3. LOS ALFABETOS COPTO, ARMENIO Y GEORGIANO	60
8.4. LAS ESCRITURAS ESLAVAS	61
8.5. LAS ESCRITURAS RÚNICAS	62
8.6. LA ESCRITURA OGHAM	62

CAPÍTULO II. MATERIAS ESCRITORIAS

Introducción	65
1. LA PIEDRA	65
2. LA ARCILLA	66
3. EL HUESO	67
4. LA MADERA	68
5. LOS METALES	69
6. LOS TEXTILES	69
7. EL PAPIRO	70
8. EL PERGAMINO	71
9. EL PAPEL	72
9.1. <i>EL PAPEL EN EUROPA</i>	73
9.2. <i>EL PAPEL EN EL SIGLO XX</i>	75

CAPÍTULO III. EL LIBRO ANTIGUO

Introducción	83
1. EL LIBRO EN LA GRECIA HELENÍSTICA	83
2. EL LIBRO EN LA ÉPOCA GRECORROMANA	84
3. EL LIBRO EN LA ALTA EDAD MEDIA	86
4. EL LIBRO EN LA BAJA EDAD MEDIA	88

CAPÍTULO IV. LA IMPRENTA, IMPRESORES Y DIFUSIÓN DEL LIBRO

Introducción	91
1. ANTECEDENTES DE LA IMPRENTA	92
2. EL INVENTO DE GUTENBERG	95
3. DIFUSIÓN DE LA IMPRENTA. LOS INCUNABLES	98

4. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVI	100
4.1. ALDO MANUCIO	101
4.2. OTROS IMPRESORES ITALIANOS	103
4.3. ALEMANIA. LA REFORMA	103
4.4. FRANCIA	104
4.5. SUIZA	105
4.6. INGLATERRA	106
4.7. LOS PAÍSES BAJOS	107
5. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVII	108
5.1. LOS ELZEVIR	109
5.2. OTROS IMPRESORES HOLANDESES	110
5.3. FRANCIA	111
5.4. ALEMANIA	112
5.5. INGLATERRA	113
5.6. ITALIA	113
6. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XVIII	114
6.1. FRANCIA	115
6.2. INGLATERRA	117
6.3. ITALIA	119
6.4. HOLANDA	120
6.5. ALEMANIA	120
7. IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. EUROPA SIGLO XIX	121
7.1. INGLATERRA	124
7.2. ALEMANIA	126
7.3. FRANCIA	126
8. EL DISEÑO GRÁFICO Y EDITORIAL EN EUROPA. SIGLO XX	127

8.1. ALEMANIA	128
8.2. LA UNIÓN SOVIÉTICA	130
8.3. FRANCIA	131
8.4. INGLATERRA	132
8.5. SUIZA	134
8.6. ITALIA	135
9. LA IMPRENTA, IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS. ESPAÑA	137
9.1. ORÍGENES DE LA IMPRENTA EN ESPAÑA	137
9.2. EL SIGLO XVI	138
9.3. EL SIGLO XVII	141
9.4. EL SIGLO XVIII	146
9.5. EL SIGLO XIX	151

CAPÍTULO V. EL SECTOR EDITORIAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

Introducción	158
1. VISIÓN GENERAL DE LA PRODUCCIÓN EDITORIAL	160
1.1. CONSIDERACIONES TECNOLÓGICAS	166
2. LA EDICIÓN ANTES DE LA GUERRA CIVIL	167
2.1. LA EDICIÓN EN MADRID	169
2.2. LA EDICIÓN EN BARCELONA	174
3. LA EDICIÓN DURANTE LA GUERRA CIVIL	179
3.1. LA ZONA REPUBLICANA	180
3.2. LA ZONA NACIONALISTA	181
4. LA EDICIÓN DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL	182
4.1. LAS EDITORIALES DE MADRID	183
4.2. LAS EDITORIALES DE BARCELONA	188
4.3. LA EDICIÓN EN OTRAS PROVINCIAS PENINSULARES	194

5. EL LIBRO ILUSTRADO ESPAÑOL DEL SIGLO XX	196
6. BREVE VISIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO EN ESPAÑA	203

CAPÍTULO VI. EL LIBRO ELECTRÓNICO

Introducción	220
1. HIPERTEXTO E HIPERMEDIA	226
1.1. UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA	226
1.2. CONCEPTO DE HIPERTEXTO	228
1.3. CONCEPTO DE HIPERMEDIA	229
1.4. LOS LIBROS ELECTRÓNICOS BASADOS EN HIPERMEDIA Y MULTIMEDIA	232
2. LA EDICIÓN MULTIMEDIA EN ESPAÑA	238
2.1. EDICIÓN EN MICROFICHAS	240
2.2. EDICIÓN ELECTRÓNICA EN CD	241
2.3. EDICIÓN DE AUDIOLIBROS	244
2.4. EDICIÓN DE VIDEOLIBROS	245
3. EL LIBRO ELECTRÓNICO. LOS E-BOOKS	246
3.1. CÓMO FUNCIONA EL LIBRO ELECTRÓNICO	250
4. EL PAPEL ELECTRÓNICO	251
5. BIBLIOTECAS VIRTUALES	255
6. A MODO DE REFLEXIÓN	259

(PARTE II)

CAPÍTULO I. ORÍGENES DE LA IMPRENTA EN CANARIAS

Introducción	281
1. LA LLEGADA DE LA IMPRENTA A CANARIAS	282
2. LA IMPRENTA EN SANTA CRUZ DE TENERIFE	286
3. LA IMPRENTA EN LAS PALMAS DE G.C.	289
4. LA IMPRENTA EN LA PALMA	290
5. LA IMPRENTA EN OTRAS LOCALIDADES	292
6. LITOGRAFÍA ROMERO. UN CASO ESPECIAL	292
7. LAS PRIMERAS EDITORIALES	296
8. EL DISEÑO EDITORIAL POR LOS ARTISTAS	297

CAPÍTULO II. LAS EDITORIALES CANARIAS

Introducción	307
1. SOBRE LOS TÉRMINOS EDITORIAL, EDITOR Y EDICIÓN	307
2. TIPOS DE EDITORIALES	311
2.1. LAS EDITORIALES PRIVADAS	311
2.2. LAS EDITORIALES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES	313
2.3. LA EDICIÓN DE AUTOR	316
3. EL SECTOR EDITORIAL CANARIO EN CIFRAS	318
4. EL PANORAMA EDITORIAL MÁS RECIENTE	324
4.1. EL DISEÑO DE LA IDENTIDAD CORPORATIVA EDITORIAL	327
4.2. EDITORIALES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES	330
4.2.1. Gobierno de Canarias	330
4.2.2. Cabildos	334
4.2.3. Ayuntamientos	339

4.2.4. Servicios de Publicaciones de las Universidades	340
4.2.5. Cajas de Ahorros	342
4.2.6. Otras instituciones y Fundaciones	344
4.3. EDITORIALES PRIVADAS	347
4.3.1. Centro de la Cultura Popular Canaria	347
4.3.2. Editorial Benchomo	349
4.3.3. Francisco Lemus Editor	349
4.3.4. Tauro Producciones	351
4.3.5. Ediciones Julio Castro	352
4.3.6. Búho Ediciones	353
4.3.7. Ediciones La Palma	353
4.3.8. La Calle de la Costa	354
4.3.9. Baile del Sol	355
4.3.10. Ediciones Turquesa	355
4.3.11. Editorial Heca	357
4.3.12. Otras Editoriales	357
4.4. EDICIÓN DE AUTOR	358
4.4.1. Çifr	358
4.4.2. Ediciones Siempreviva	359
4.4.3. Pedro Hernández Hdez.	359
4.4.4. Gustavo Socorro	360
4.4.5. Carlos Cardoso	360

CAPÍTULO III. EL DISEÑO CORPORATIVO EDITORIAL

Introducción	362
1. EL LIBRO COMO PRODUCTO	363
2. EL DISEÑO CORPORATIVO EDITORIAL	368

3. ELABORACIÓN DEL PROGRAMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA EDITORIAL:	
APROXIMACIÓN A UN MODELO	379
4. COLECCIONES Y SERIES. SU INCIDENCIA EN LA	
IMAGEN CORPORATIVA EDITORIAL	390

CAPÍTULO IV. LA EDICIÓN EN CANARIAS. COLECCIONES Y SERIES

1. LAS COLECCIONES Y SERIES	397
1.1. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS EDITORIALES	398
1.1.1. Atendiendo al número de títulos publicados	
y al volumen de las tiradas (ediciones).	399
1.1.2. Atendiendo a la importancia social de la institución	400
1.1.3. Atendiendo a la importancia empresarial de la editorial	
y su nivel de implantación	401
1.1.4. Atendiendo a criterios de diseño y calidad editorial	402
2. GOBIERNO DE CANARIAS	403
2.1. BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA	405
2.2. COLECCIÓN AGUSTÍN ESPINOSA	406
2.3. COLECCIÓN CLAVIJO Y FAJARDO	408
2.4. COLECCIÓN POESÍA	409
2.5. COLECCIÓN NUEVAS ESCRITURAS CANARIAS	410
2.6. COLECCIÓN ÁNGEL GUIMERA	412
2.7. BIBLIOTECA INFANTIL CANARIA	414
2.8. COLECCIÓN LA MEMORIA	416
2.9. TEXTOS UNIVERSITARIOS	417
2.10. COLECCIÓN DOCUMENTOS DE ARTE CANARIO	418
2.11. COLECCIÓN MAESTROS DEL SIGLO XX	420

2.12. BIBLIOTECA DE ARTISTAS CANARIOS	421
2.13. COLECCIÓN ESTUDIOS PREHISPÁNICOS	423
2.14. COLECCIÓN LA DIÁSPORA	425
2.15. COLECCIÓN LA ERA DE GACETA DE ARTE	427
3. CABILDO DE GRAN CANARIA	440
3.1. ARTE	440
3.2. CIENCIA	443
3.3. ETNOGRAFÍA Y FOLCLORE	444
3.4. GEOGRAFÍA	445
3.5. LENGUA Y LITERATURA	447
3.6. TEATRO	449
3.7. COLECCIÓN VIAJES	450
3.8. BIBLIOTECA GALDOSIANA	451
3.9. COLECCIÓN GUAGUA	453
3.10. ÍNSULAS DE LA FORTUNA	455
3.11. COLECCIÓN ALISIOS	457
4. CABILDO DE TENERIFE	466
4.1. ENCICLOPEDIA CANARIA	466
4.2. POESÍA	468
4.3. TEATRO	470
4.4. HOMENAJE	473
4.5. LINGÜÍSTICA Y LITERATURA	476
4.6. NARRATIVA	478
4.7. COLECCIÓN MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO	479
4.8. COLECCIÓN MUSEO ETNOGRÁFICO	480
4.9. CUADERNOS DE ETNOGRAFÍA	481

4.10. ARTE E HISTORIA	483
4.11. BIBLIOTECA DE ARTE CANARIO	486
4.12. GEOGRAFÍA E HISTORIA	487
4.13. OTROS	489
5. CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS	499
5.1. CUENTOS INFANTILES	500
5.2. ENSAYO	502
5.3. PERIODISMO	505
5.4. CUENTO	506
5.5. NOVELA	508
5.6. POESÍA	510
5.7. TEATRO Y NARRATIVA	512
5.8. INVESTIGACIÓN	514
5.9. ARTE	518
6. CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA	528
6.1. LA QUINTA COLUMNA	529
6.2. ESTRELLAS DE LA FÍSICA	530
6.3. LA BIBLIOTECA CANARIA	532
6.4. TEMAS CANARIOS	534
6.5. NARRATIVA	536
6.6. POESÍA	538
6.7. BIOGRAFÍAS	540
6.8. COPLAS	541
6.9. CERTÁMENES	542
6.10. IDENTIDAD CANARIA	544
6.11. TALLER DE HISTORIA	546

6.12. <i>NUEVA PALABRA</i>	548
7. <i>BENCHOMO</i>	558
7.1. <i>COLECCIÓN TAMUSNI</i>	559
7.2. <i>COLECCIÓN TASUFRA</i>	560
7.3. <i>COLECCIÓN TARO</i>	562
7.4. <i>COLECCIÓN TAGORA</i>	563
7.5. <i>COLECCIÓN TAGORÍN</i>	565
7.6. <i>COLECCIÓN TAYRI Y AIRAM</i>	567
7.7. <i>BIBLIOTECA DE OBRAS CANARIAS</i>	569
7.8. <i>COLECCIÓN CANARIAS IMÁGENES DEL PASADO</i>	571
7.9. <i>COLECCIÓN CRÓNICAS APÁTRIDAS</i>	573
7.10. <i>COLECCIÓN CANARIOS DE ORO</i>	575
8. <i>EDICIONES LA PALMA</i>	583
8.1. <i>PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA</i>	583
8.2. <i>COLECCIÓN EDICIONES LA PALMA</i>	585
8.3. <i>COLECCIÓN NARRATIVA</i>	586
8.4. <i>COLECCIÓN TIERRA DEL POETA</i>	588
8.5. <i>COLECCIÓN MINISTERIO DEL AIRE</i>	590
8.6. <i>COLECCIÓN RETORNO</i>	592
8.7. <i>LA CAJA LITERARIA</i>	594
9. <i>BAILE DEL SOL</i>	601
9.1. <i>SITIO DE FUEGO</i>	601
9.2. <i>COLECCIÓN ALTERNATIVA</i>	604
9.3. <i>GUIRRE POSADO</i>	605
9.4. <i>EL MENTIDERO</i>	607
9.5. <i>VACAGUARÉ</i>	610

9.6. SOLAJERO	611
9.7. DESLENGUADO	613
9.8. NARRATIVA	615
9.9. POESÍA	617

CAPÍTULO V. IMAGEN CORPORATIVA EDITORIAL. PROPUESTAS DE MODELOS.

A) ESTUDIO Y PROPUESTA DE APLICACIÓN EN EL SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Introducción	626
1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO	628
1.1. PRIMERA FASE	628
1.1.1. Información y documentación	628
1.1.2. Análisis del trabajo de campo	628
1.1.3. Formalización y normalización de los signos de identidad ...	629
1.1.4. Plan de implantación	629
1.2. SEGUNDA FASE	629
1.2.1. Información y documentación	630
1.2.2. Desarrollo	630
1.2.3. Formalización y normalización de los signos de identidad ...	630
1.2.4. Sistema de Identidad Visual del Servicio de Publicaciones aplicado al libro como producto	631
1.2.5. Sistema de identificación visual de Colecciones y Series	631
1.3. TERCERA FASE	632
1.4. OBJETIVOS	632
2. PRIMERA FASE DEL PROYECTO: FORMALIZACIÓN Y NORMALIZACIÓN DE LOS SIGNOS DE IDENTIDAD	633

2.1. LA DIMENSIÓN CORPORATIVA DE LAS UNIVERSIDADES	
ESPAÑOLAS	633
2.1.1. Referencias heráldicas	634
2.1.2. Referencias emblemáticas	634
2.1.3. Referencias actuales	634
2.1.4. Referencias heráldicas con tratamiento moderno	634
2.2. LA DIMENSIÓN CORPORATIVA DE LA ULL	637
2.3. LA NUEVA IMAGEN DEL SERVICIO DE PUBLICACIONES	640
2.3.1. El logotipo	640
2.3.2. El sistema corporativo y sus elementos	641
2.3.3. Componentes del Sistema	645
3. SEGUNDA FASE DEL PROYECTO. SISTEMA DE IDENTIFICACIÓN	
VISUAL DE LAS PUBLICACIONES: COLECCIONES Y SERIES	650
3.1. EL DISEÑO DE LAS PUBLICACIONES EN LAS UNIVERSIDADES	
ESPAÑOLAS. TRABAJO DE CAMPO	651
3.1.1. Universidades peninsulares	651
3.1.2. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria	652
3.1.3. Universidad de La Laguna	657
3.2. LA NUEVA IMAGEN EDITORIAL. COLECCIONES Y SERIES	664
3.2.1. Antecedentes	664
3.2.2. Ideas preliminares. Las cubiertas	665
3.2.3. Estructura general de las publicaciones. La tripa	668
3.2.4. Los signos gráficos, el color y la tipografía	685
3.2.5. Criterios en la elección de materiales y la encuadernación ...	687
3.2.6. Fichas resumen datos técnicos de las colecciones y series ..	695

B) IDENTIFICACIÓN VISUAL DE LOS LIBROS DE PRIMARIA, SECUNDARIA Y BACHILLERATO DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS, S.A.

Introducción	705
1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO	708
1.1. METODOLOGÍA	708
1.2. OBJETIVOS	709
1.3. PLAN DE TRABAJO. FASES:	710
1.3.1. Primera Fase	710
1.3.2. Segunda Fase	711
1.3.3. Tercera Fase	711
1.3.4. Cuarta Fase	712
2. PRIMERA FASE DEL PROYECTO: EL SISTEMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS, S.A.	712
2.1. BÚSQUEDA Y ANÁLISIS DE ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS	713
2.1.1. Trabajo de Documentación. La imagen de otras editoriales ..	713
2.2. LA IDENTIDAD VISUAL DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS	714
2.2.1. El Logotipo	714
2.2.2. El Sistema corporativo y sus elementos	718
2.2.3. Componentes del sistema	719
3. SEGUNDA FASE DEL PROYECTO: LAS LÍNEAS DE IDENTIDAD / LA E.S.O.	725
3.1. EL SISTEMA EDUCATIVO EN CANARIAS	726
3.2. LÍNEAS MAESTRAS DE IDENTIDAD	727
3.2.1. Referencias a la Cultura Canaria	728
3.3. ANÁLISIS DEL TRABAJO DE CAMPO	730
3.3.1. Elementos visuales y técnicos sometidos a análisis	731
3.3.2. Conclusiones generales de la fase de Documentación	732
3.4. EL PROCESO DE DISEÑO	733

3.5. CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS GENERALES	733
3.5.1. Cubierta	733
3.5.2. Tripa	734
3.6. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO GRÁFICO	734
3.6.1. Los Formatos	735
3.6.2. La Tipografía	735
3.6.3. Los Colores	736
3.6.4. Las Imágenes	737
3.6.5. La Reticula	738
3.7. LA E.S.O. REQUERIMIENTOS GENERALES	738
3.7.1. Planteamiento del trabajo	738
3.7.2. Formatos	739
3.7.3. Papeles	739
3.7.4. Reticula	740
3.7.5. Tipografía	740
3.7.6. Los pictogramas	740
3.8. LA E.S.O. REQUERIMIENTOS ESPECÍFICOS	741
3.8.1. Páginas de principio de unidad (doble página)	741
3.8.2. Páginas de epígrafes	744
3.8.3. Páginas especiales	744
3.9. EL DISEÑO DE LAS PÁGINAS INTERIORES	745
3.9.1. Ciencias de la Naturaleza (primer ciclo)	745
3.9.2. Iniciación a la Astronomía (segundo ciclo)	746
3.10. EL DISEÑO DE LAS CUBIERTAS	747
4. TERCERA FASE DEL PROYECTO: BACHILLERATO / PRIMARIA	758
4.1. EL BACHILLERATO	758

4.2. FASE DE DOCUMENTACIÓN	759
4.2.1. Akal Ediciones	759
4.2.2. Editorial Santillana	759
4.3. LAS PÁGINAS INTERIORES	760
4.3.1. Reticula	760
4.3.2. Tipografías	760
4.3.3. Páginas de Bloque Temático	761
4.3.4. Páginas de Inicio de Unidad	761
4.3.5. Elementos Identificativos	762
4.3.6. Colores	762
4.3.7. Páginas y secciones especiales	767
4.4. LAS CUBIERTAS	767
4.4.1. Elementos de las cubiertas	769
4.4.2. La tipografía	769
4.4.3. Colores	769
4.5. LA PRIMARIA	774
4.6. FASE DE DOCUMENTACIÓN	774
4.6.1. Editorial Edebé	775
4.6.2. Editorial Santillana	775
4.7. ASPECTOS GENERALES	775
4.8. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO	776
4.8.1. Elementos de identidad	776
4.8.2. Reticula	777
4.8.3. Tipografía	778
4.8.4. Colores	778
4.8.5. Imágenes	781

4.9. PRIMER CICLO	781
4.9.1. Páginas de principio de unidad	781
4.9.2. Páginas generales de la unidad	782
4.10. SEGUNDO CICLO	782
4.10.1. Páginas de inicio de unidad	782
4.10.2. Páginas generales de la unidad	782
4.11. TERCER CICLO	783
4.11.1. Páginas de inicio de unidad	783
4.11.2. Páginas generales de la unidad	783
4.12. LAS CUBIERTAS	787
4.12.1. Criterios generales	787
4.12.2. Primer ciclo	788
4.12.3. Segundo ciclo	788
4.12.4. Tercer ciclo	789

BIBLIOGRAFÍA

1. HISTORIA DEL LIBRO Y DEL DISEÑO	797
2. TEORÍA DEL DISEÑO GRÁFICO	806
3. DISEÑO GRÁFICO	810
4. TECNOLOGÍA Y ARTES GRÁFICAS	826
5. TEORÍA DE LA IMAGEN Y COMUNICACIÓN VISUAL	840
6. PUBLICACIONES PERIÓDICAS	849
7. DIRECCIONES WWW	852

T E S I S D O C T O R A L

**la imagen corporativa
de las editoriales canarias
en el diseño del libro**

Colecciones y Series (1980-1999)
Análisis Crítico y
Síntesis de Propuestas.

APÉNDICE DOCUMENTAL



Departamento de Dibujo, Diseño y Estética
Universidad de La Laguna

TESIS DOCTORAL

**la imagen corporativa
de las editoriales canarias
en el diseño del libro**

Colecciones y Series (1980-1999)
Análisis Crítico y
Síntesis de Propuestas.

APÉNDICE DOCUMENTAL



Departamento de Dibujo, Diseño y Estética
Universidad de La Laguna, 2002

Índice

GOBIERNO DE CANARIAS	10
<i>BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA</i>	11
<i>COLECCIÓN AGUSTÍN ESPINOSA</i>	13
<i>COLECCIÓN CLAVIJO Y FAJARDO</i>	15
<i>COLECCIÓN POESÍA</i>	17
<i>COLECCIÓN NUEVAS ESCRITURAS CANARIAS</i>	19
<i>COLECCIÓN ÁNGEL GUIMERA</i>	21
<i>BIBLIOTECA INFANTIL CANARIA</i>	23
<i>COLECCIÓN LA MEMORIA</i>	25
<i>TEXTOS UNIVERSITARIOS</i>	27
<i>COLECCIÓN DOCUMENTOS DE ARTE CANARIO</i>	28
<i>COLECCIÓN MAESTROS DEL SIGLO XX</i>	30
<i>BIBLIOTECA DE ARTISTAS CANARIOS</i>	32
<i>COLECCIÓN ESTUDIOS PREHISPÁNICOS</i>	35
<i>COLECCIÓN LA DIÁSPORA</i>	38
<i>COLECCIÓN LA ERA DE GACETA DE ARTE</i>	42

CABILDO DE GRAN CANARIA	43
<i>ARTE</i>	44
<i>CIENCIA</i>	46
<i>ETNOGRAFÍA Y FOLCLORE</i>	47
<i>GEOGRAFÍA</i>	48
<i>LENGUA Y LITERATURA</i>	51
<i>TEATRO</i>	52
<i>COLECCIÓN VIAJES</i>	53
<i>BIBLIOTECA GALDOSIANA</i>	54
<i>COLECCIÓN GUAGUA</i>	56
<i>ÍNSULAS DE LA FORTUNA</i>	57
<i>COLECCIÓN ALISIOS</i>	60
CABILDO DE TENERIFE	61
<i>ENCICLOPEDIA CANARIA</i>	62
<i>POESÍA</i>	63
<i>TEATRO</i>	65
<i>HOMENAJE</i>	67
<i>LINGÜÍSTICA Y LITERATURA</i>	69
<i>NARRATIVA</i>	72
<i>COLECCIÓN MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO</i>	73
<i>COLECCIÓN MUSEO ETNOGRÁFICO</i>	74
<i>CUADERNOS DE ETNOGRAFÍA</i>	75
<i>ARTE E HISTORIA</i>	76
<i>BIBLIOTECA DE ARTE CANARIO</i>	78
<i>GEOGRAFÍA E HISTORIA</i>	79
<i>OTROS</i>	80

CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS	81
<i>CUENTOS INFANTILES</i>	82
<i>ENSAYO</i>	83
<i>PERIODISMO</i>	85
<i>CUENTOS</i>	86
<i>NOVELA</i>	87
<i>POESÍA</i>	88
<i>TEATRO Y NARRATIVA</i>	90
<i>INVESTIGACIÓN</i>	91
<i>ARTE</i>	98
CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA	103
<i>LA QUINTA COLUMNA</i>	104
<i>ESTRELLAS DE LA FÍSICA</i>	105
<i>LA BIBLIOTECA CANARIA</i>	106
<i>TEMAS CANARIOS</i>	108
<i>NARRATIVA</i>	110
<i>POESÍA</i>	113
<i>BIOGRAFÍAS</i>	116
<i>COPLAS</i>	116
<i>CERTÁMENES</i>	117
<i>IDENTIDAD CANARIA</i>	118
<i>TALLER DE HISTORIA</i>	119
<i>NUEVA PALABRA</i>	121
BENCHOMO	123
<i>COLECCIÓN TAMUSNI</i>	124

<i>COLECCIÓN TASUFRA</i>	125
<i>COLECCIÓN TARO</i>	127
<i>COLECCIÓN TAGORA</i>	128
<i>COLECCIÓN TAGORÍN</i>	130
<i>COLECCIÓN TAYRI Y AIRAM</i>	132
<i>BIBLIOTECA DE OBRAS CANARIAS</i>	133
<i>COLECCIÓN CANARIAS IMÁGENES DEL PASADO</i>	135
<i>COLECCIÓN CRÓNICAS APÁTRIDAS</i>	136
<i>COLECCIÓN CANARIOS DE ORO</i>	138
<i>OTROS</i>	139
EDICIONES LA PALMA	140
<i>PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA</i>	141
<i>COLECCIÓN EDICIONES LA PALMA</i>	142
<i>COLECCIÓN NARRATIVA</i>	143
<i>COLECCIÓN TIERRA DEL POETA</i>	144
<i>COLECCIÓN MINISTERIO DEL AIRE</i>	146
<i>COLECCIÓN RETORNO</i>	147
<i>LA CAJA LITERARIA</i>	149
BAILE DEL SOL	151
<i>SITIO DE FUEGO</i>	152
<i>COLECCIÓN ALTERNATIVA</i>	155
<i>GUIRRE POSADO</i>	156
<i>EL MENTIDERO</i>	157
<i>VACAGUARÉ</i>	159
<i>SOLAJERO</i>	160

<i>DESLENGUADO</i>	162
<i>NARRATIVA</i>	164
<i>POESÍA</i>	166
EDITORIAL AFORTUNADAS	167
<i>MARESÍA</i>	168
<i>LIBROS DE TEXTO DE PRIMARIA</i>	169
<i>LIBROS DE TEXTO DE SECUNDARIA (PRIMER CICLO)</i>	170
<i>LIBROS DE TEXTO DE SECUNDARIA (SEGUNDO CICLO)</i>	171
<i>LIBROS DE TEXTO DE SECUNDARIA (OPTATIVAS)</i>	172
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA ULL	173
<i>PUBLICACIONES INSTITUCIONALES</i>	174
<i>ESTUDIOS Y ENSAYOS</i>	177
<i>MATERIALES DIDÁCTICOS UNIVERSITARIOS</i>	178
<i>DOCUMENTOS CONGRESUALES</i>	179
<i>MANUALES Y TEXTOS UNIVERSITARIOS</i>	179
<i>TESIS DOCTORALES</i>	179
INTERINSULAR CANARIA	180
<i>GEOGRAFÍA DE CANARIAS</i>	181
<i>BIBLIOTECA CANARIA DE BOLSILLO</i>	182
<i>BIBLIOTECA CANARIA DE CIENCIAS SOCIALES</i>	183
<i>ENCICLOPEDIA TEMÁTICA CANARIA</i>	184
<i>GUÍA DE LA NATURALEZA CANARIA</i>	184
<i>CONOCE CANARIAS</i>	184
<i>COSAS DE CANARIAS</i>	185

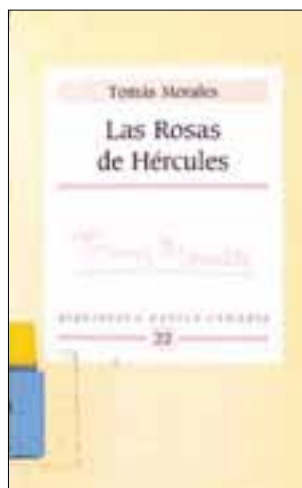
CHICANAYRO	186
OTROS	187
EDIRCA	188
<i>GRAN BIBLIOTECA CANARIA</i>	189
<i>PRISMA CANARIO</i>	192
<i>CLÁSICOS CANARIOS</i>	193
<i>CULTURA VIVA CANARIA</i>	193
<i>EDIRCA/POPULAR</i>	193
TAURO EDICIONES	194
<i>COLECCIÓN VIAJEROS</i>	195
<i>CONDICIÓN INSULAR</i>	195
<i>COLECCIÓN INVENTARIO</i>	196
<i>COMUNICACIÓN Y LENGUAJES</i>	196
OTROS	197
AYUNTAMIENTO DE S/C DE TENERIFE	199
<i>COLECCIÓN NARRATIVA</i>	200
<i>COLECCIÓN AÑAZA</i>	200
<i>PREGONES DE LAS FIESTAS DE MAYO</i>	201
<i>PREMIO DE CUENTOS SANTA CRUZ DE TENERIFE</i>	201
<i>PREMIO DE POESÍA JULIO TOVAR</i>	201
OTROS	202
AYUNTAMIENTO DE LA LAGUNA	203

LEMUS EDITOR	210
OTROS CABILDOS	215
<i>CABILDO DE LA GOMERA</i>	216
<i>CABILDO DE LA PALMA</i>	217
<i>CABILDO DE EL HIERRO</i>	218
<i>CABILDO DE FUERTEVENTURA</i>	219
<i>CABILDO DE LANZAROTE</i>	219
OTRAS EDITORIALES	220
<i>EDICIONES TURQUESA</i>	221
<i>EDICIONES GOYA</i>	224
<i>EDICIONES GLOBO</i>	226
<i>FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE</i>	229
<i>UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE LAS PALMAS DE G.C.</i>	231
<i>CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO</i>	233
<i>CAJA INSULAR DE AHORROS DE CANARIAS</i>	235
<i>EDICIONES IDEA</i>	237
<i>EDICIONES HECA</i>	238
<i>EDICIONES CANARIAS</i>	239
<i>LA CALLE DE LA COSTA</i>	240
<i>H/A EDITOR</i>	241
<i>AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE G.C.</i>	242
<i>POLDO CEBRIÁN</i>	244
<i>JULIO CASTRO EDITOR</i>	246
<i>EDICIONES LA MAREA</i>	247
<i>LABRIS</i>	248
<i>TAFOR</i>	249

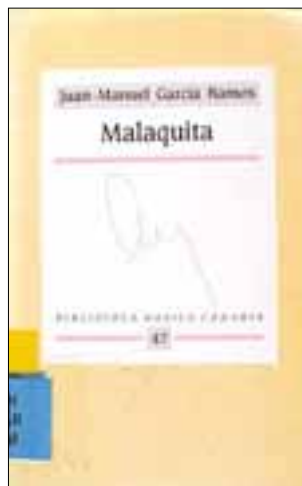
Gobierno de Canarias

Biblioteca Básica Canaria
Colección Agustín Espinosa
Colección Clavijo y Fajardo
Poesía
Nuevas Escrituras Canarias
Colección Ángel Guimerá
Biblioteca Infantil Canaria
La Memoria
Textos Universitarios
Documentos de Arte Canario
Maestros del Siglo XX
Biblioteca de Artistas Canarios
Estudios Prehispánicos
La Diáspora
La era de Gaceta de Arte





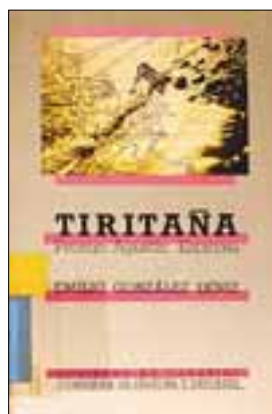
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Biblioteca Básica Canaria**. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Biblioteca Básica Canaria**. Edición en rústica.



A



B



C



D



E



F

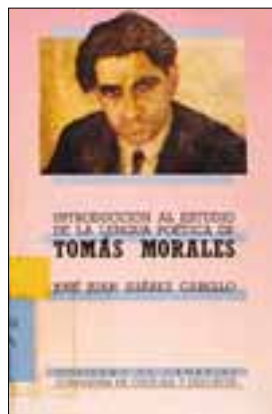
Cubierta y páginas interiores de un volumen perteneciente a la colección **Agustín Espinosa**, antes del rediseño de la imagen editorial (A, B, C y D). Cubierta aplicando el nuevo diseño editorial (E y F). Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a distintos volúmenes de la colección **Agustín Espinosa** con la imagen editorial vigente. Edición en rústica.



A



B



C



D

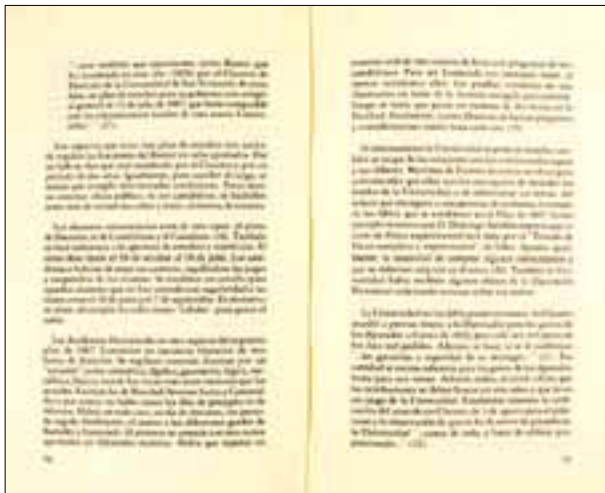


E

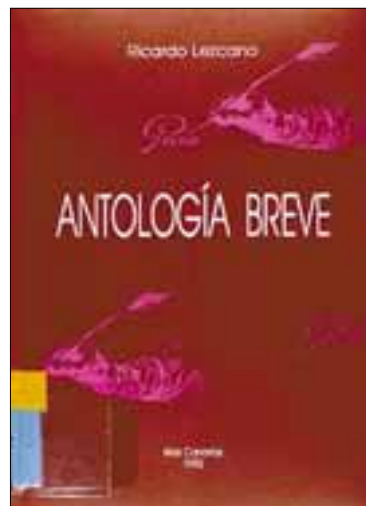
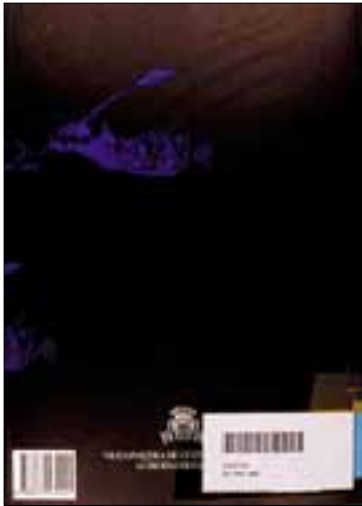


F

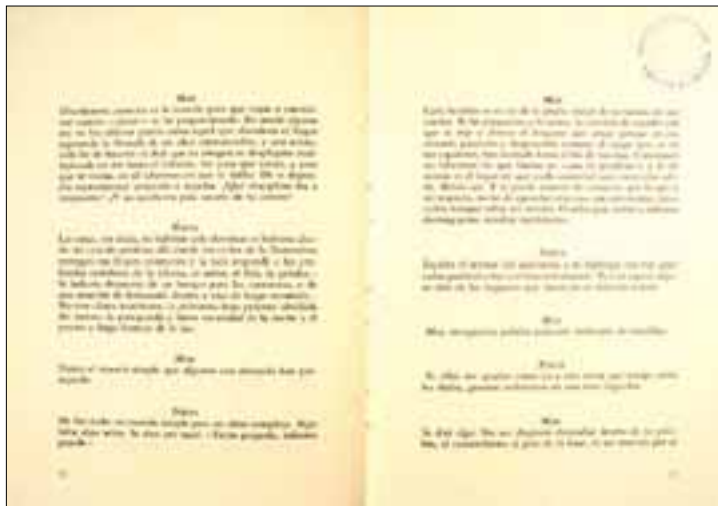
Cubierta y páginas interiores de un volumen perteneciente a la colección **Clavijo y Fajardo**, antes del rediseño de la imagen editorial (A, B, C y D). Cubierta aplicando el nuevo diseño editorial (E y F). Edición en rústica.



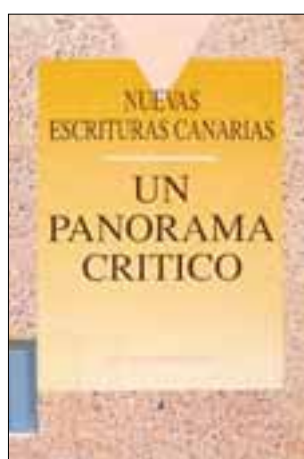
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a distintos volúmenes de la colección **Clavijo y Fajard** con la imagen editorial vigente. Edición en rústica.



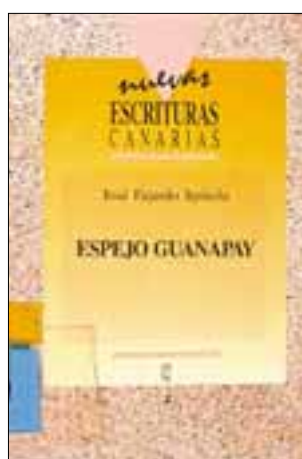
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a distintos títulos dentro de la colección **Poesía**. Edición en rústica.



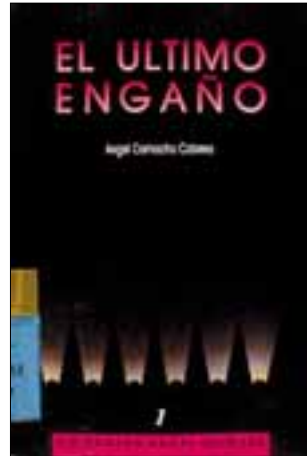
Cubierta con detalle de las solapas y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la colección **Poesía**. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Nuevas Escrituras Canarias**. Edición en rústica.



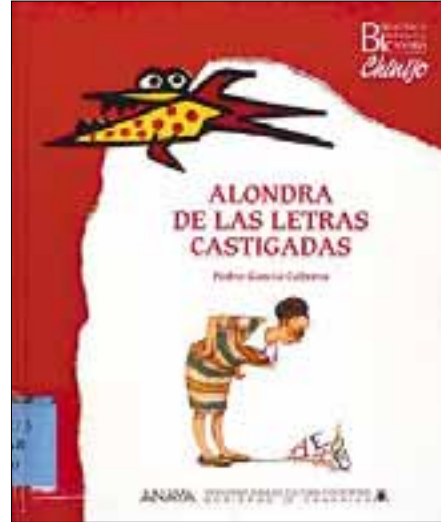
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Nuevas Escrituras Canarias**. Edición en rústica.



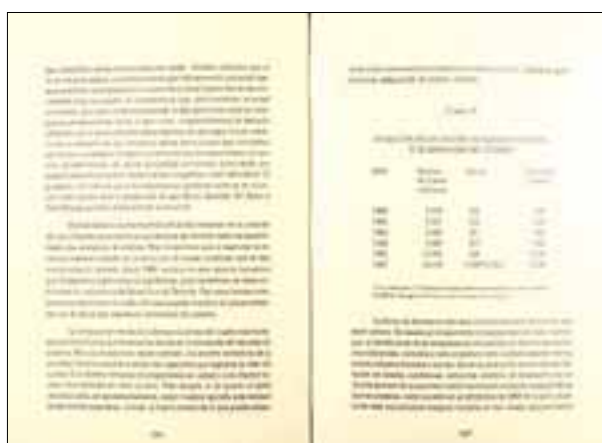
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la serie Textos, pertenecientes a la colección **Ángel Guimerá**. Edición en rústica.



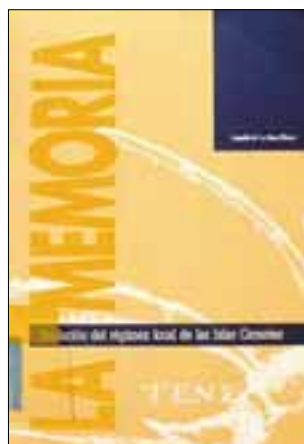
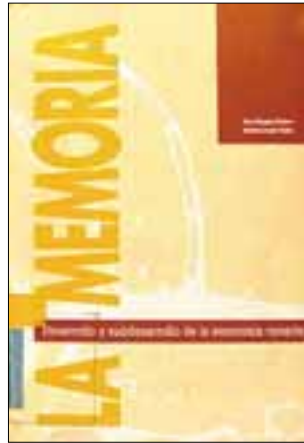
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la serie Ensayos, dentro de la colección **Ángel Guimerá**. Edición en rústica.



Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la serie Chinijo dentro de la colección **Biblioteca Infantil Canaria** diseñada por el artista canario César Manrique. Edición en tapa dura.



Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un título de la colección **La Memoria**. Edición en rústica.



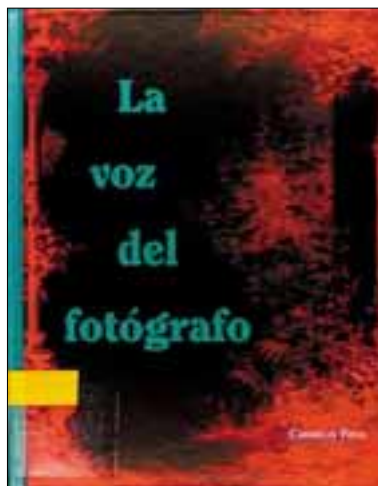
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a dos volúmenes de la colección **La Memoria**. Edición en rústica.



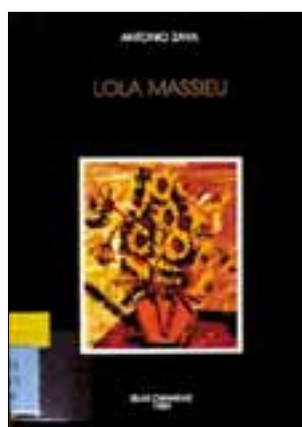
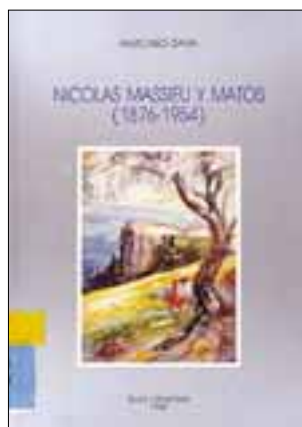
Cubiertas y páginas interiores de la colección **Textos Universitarios** editada por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Encuadernación en rústica.



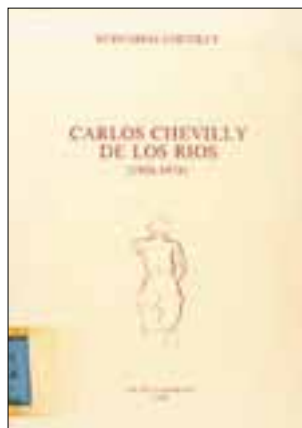
Cubierta y páginas interiores del primer título de la colección **Documentos de Arte Canario**. Edición en tapa dura.



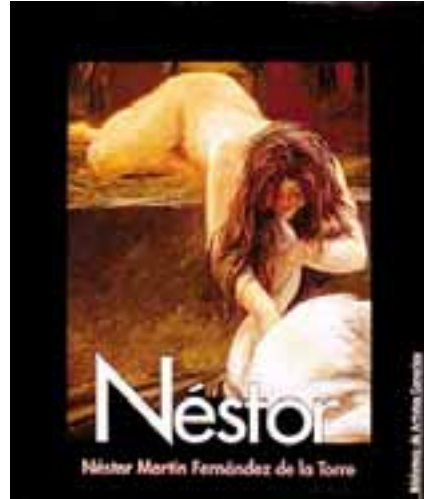
Cubierta y páginas interiores del segundo título perteneciente a la colección **Documentos de Arte Canario**. Edición en tapa dura.



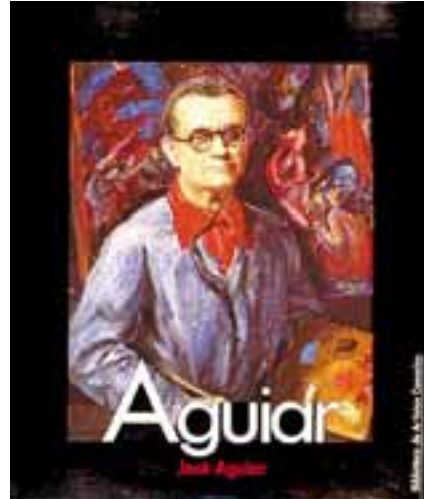
Cubiertas y páginas interiores correspondientes a dos volúmenes de la colección **Maestros del Siglo XX**. Edición en rústica.



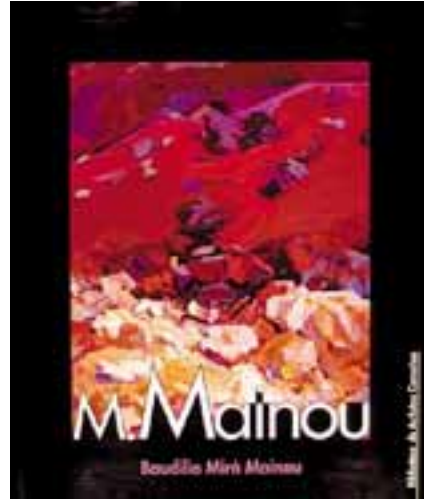
Otra presentación dentro de la colección **Maestros del Siglo XX**; consistente en la edición de unas carpetillas que incluyen un libretto grapado y postales de obras del artista. Edición en rústica.



Sobrecubierta y páginas interiores del título nº 3 de la colección **Biblioteca de Artistas Canarios** (B.A.C.).
Ecuadernación en tapa dura.



Sobrecubierta y páginas interiores del título nº 4 de la colección **Biblioteca de Artistas Canarios** (B.A.C.).
Ecuadernación en tapa dura.



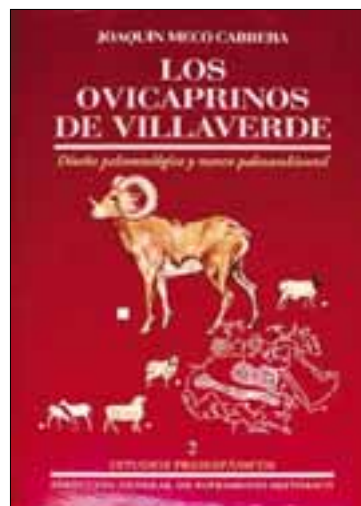
Sobrecubierta y páginas interiores del volumen nº 8 de la colección **Biblioteca de Artistas Canarios** (B.A.C.).
Ecuadernación en tapa dura.



A

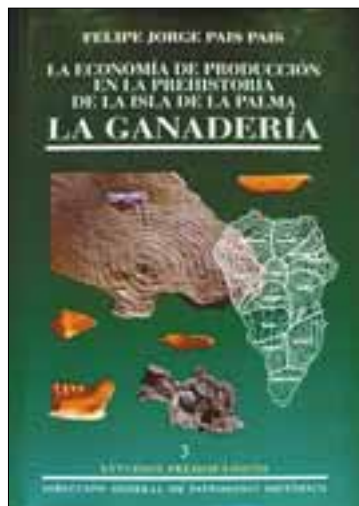


B

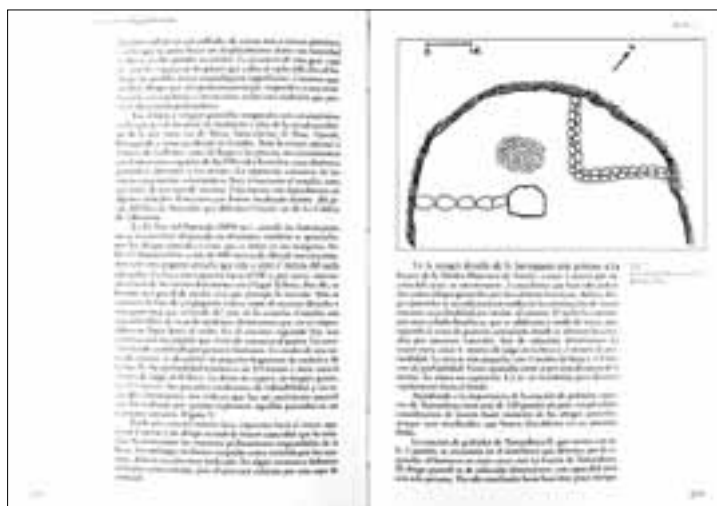


C

Sobrecubiertas de los números 1 y 2 de la colección **Estudios Prehispánicos** (A y C). Páginas interiores del nº 1 (B). Encuadernación en tapa dura.



A



B



C

Sobrecubiertas de los números 3 y 4 de la colección **Estudios Prehispánicos** (A y C). Páginas interiores del nº 3 (B). Encuadernación en tapa dura.



A



B



C

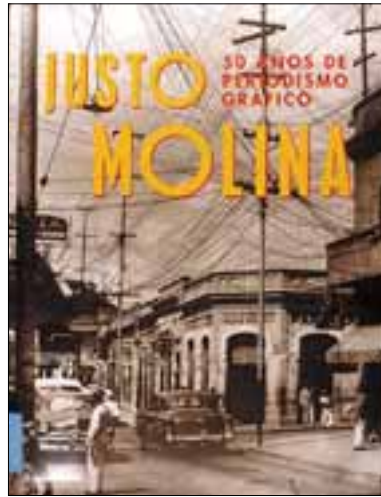


D

Sobrecubiertas (sólo cara anterior) de los números 6 y 7 de la colección **Estudios Prehispánicos** (A y B). Páginas interiores pertenecientes a los números 6 (C) y 4 (D). Encuadernación en tapa dura.



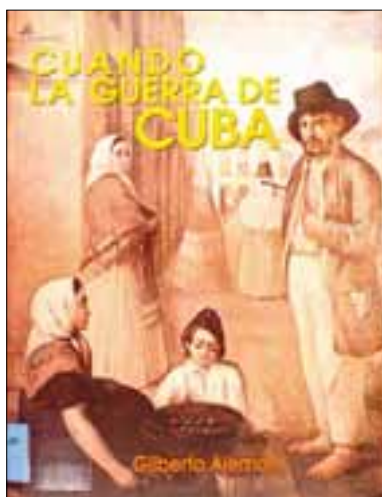
Cubierta y páginas interiores de un ejemplar en edición de batalla de la colección **La Diáspora**.
Edición en rústica.



Sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de lujo de la colección **La Diáspora**.
Edición en tapa dura.



Sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de lujo de la colección **La Diáspora**. Edición en tapa dura.



Sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de lujo de la colección **La Diáspora**. Edición en tapa dura.

Cabildo de Gran Canaria

Arte
Ciencia
Etnografía y Folclore
Geografía
Lengua y Literatura
Teatro
Viajes
Biblioteca Galdosiana
Colección Guagua
Ínsulas de la Fortuna
Colección Alisios

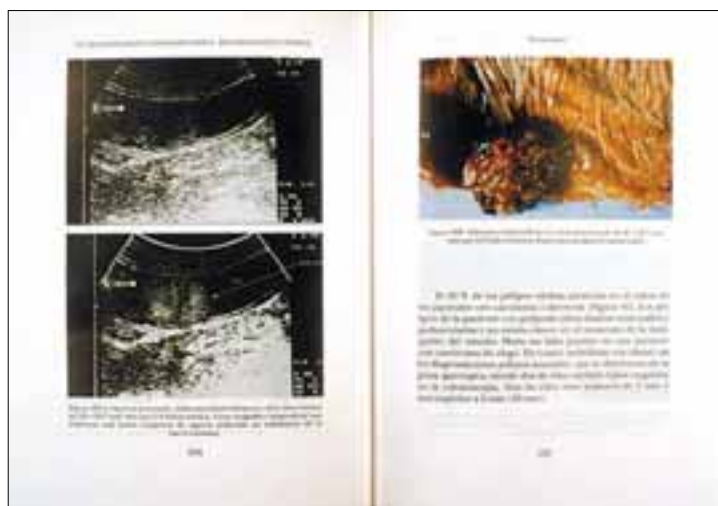




Colección **Arte** en sus dos formatos. Arriba cubierta y páginas interiores para el formato 150 x 210 mm. Centro y debajo, cubierta y páginas del formato 170 x 240 mm. En ámbos casos edición en rústica, en el formato mayor con solapas.



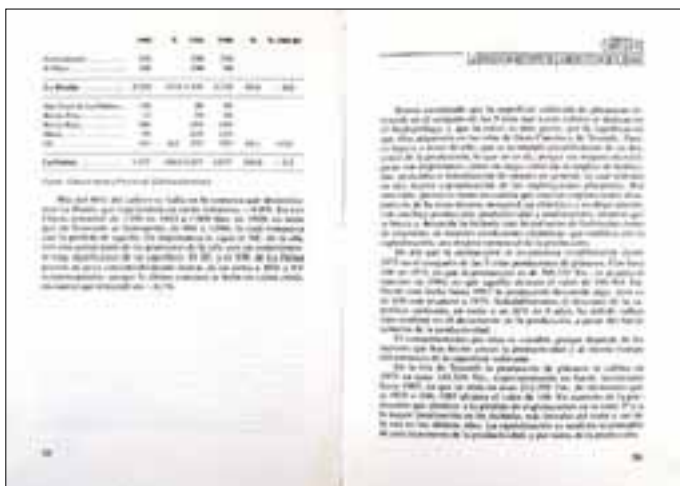
Aspecto actual de la colección **Arte** siguiendo los criterios del rediseño editorial abordado por el Servicio de Ediciones del Cabildo Gran Canario. Edición en rústica con solapas.



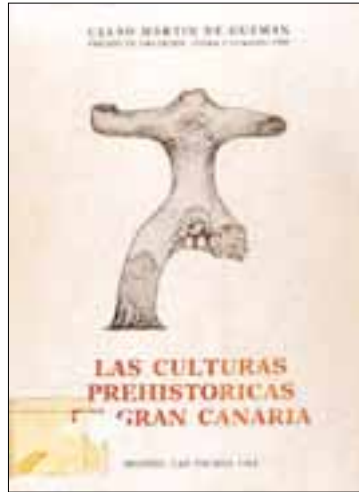
El nuevo diseño editorial de Gabriela Rubio aplicado a la colección **Ciencia**. Edición en rústica con solapas.



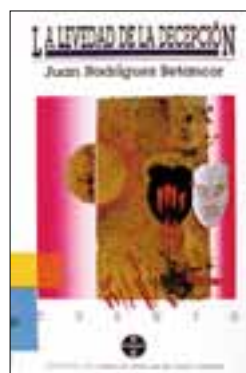
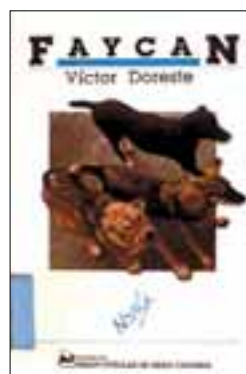
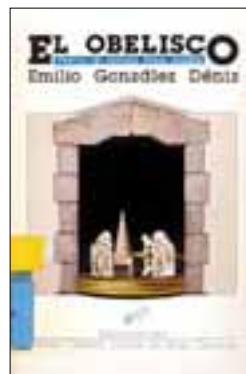
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a un título de la colección **Etnografía**. El diseño editorial de esta época corresponde a Javier Alzugaray. Edición en rústica con solapas.



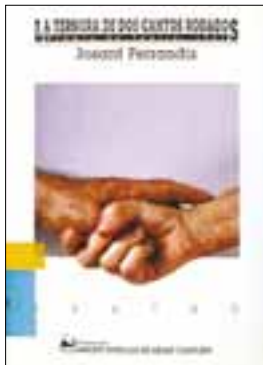
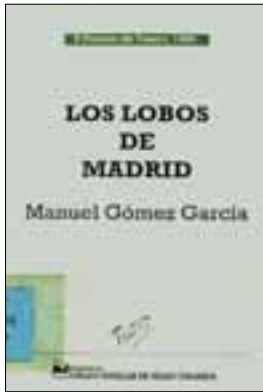
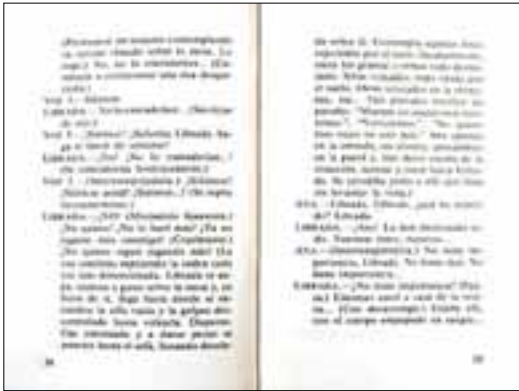
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a varios títulos de la colección **Geografía** antes de su rediseño. Edición en rústica con solapas.



Cubierta y páginas interiores de un volumen de la colección **Geografía** que presenta un diseño y formato (215 x 290 mm.) que no tienen nada en común con el resto de los ejemplares de esta colección.



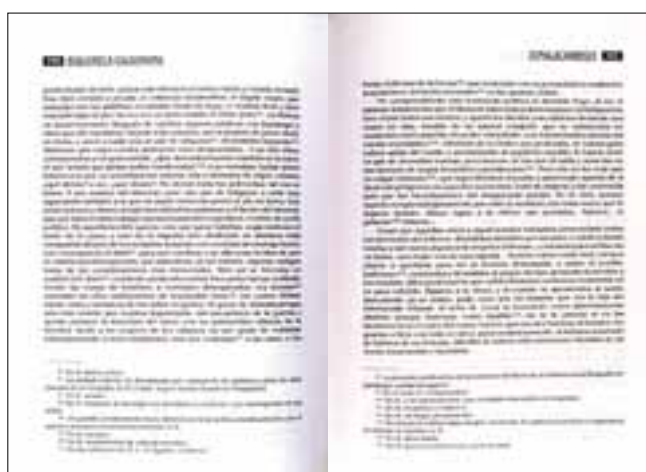
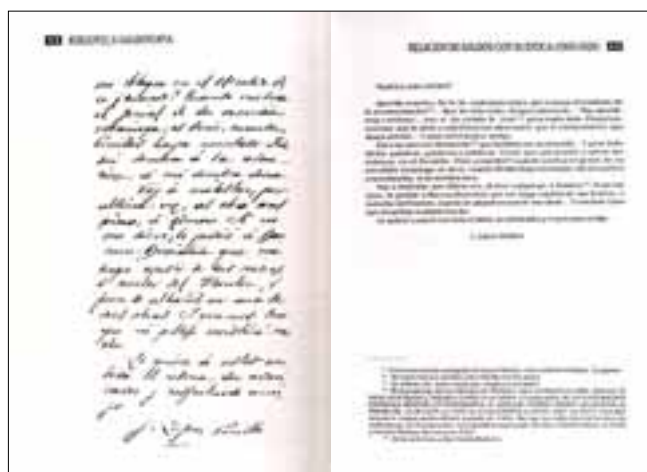
Colección de bolsillo (130 x 200 mm.) **Lengua y Literatura**. Diseños de cubiertas y páginas interiores. Edición en rústica. Diseño de colección Javier Cabrera y Gregorio González.



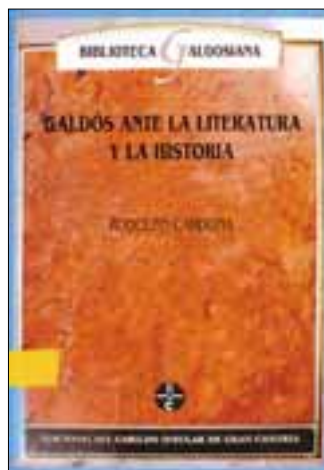
Colección de bolsillo **Teatro** (130 x 200 mm.). Diseños de cubiertas y páginas interiores. Edición en rústica. Diseño de colección de Javier Cabrera y Gregorio González.



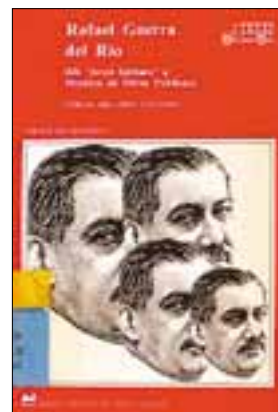
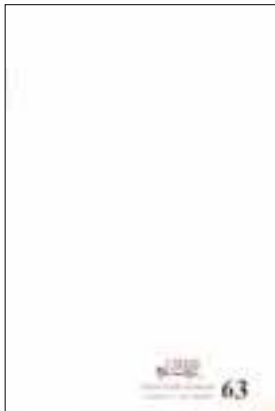
Sobrecubierta, tapa anterior y páginas interiores del volumen nº 2 de la colección **Viajes**; con un atractivo y cuidado diseño editorial a cargo del estudio MG. Edición de lujo.



Colección **Biblioteca Galdosiana**. Cubiertas y páginas interiores; edición en rústica con solapas. Diseño de colección Javier Cabrera



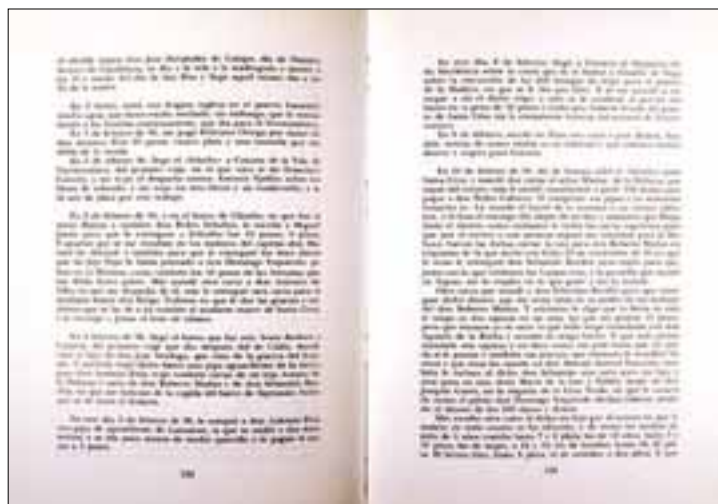
Colección **Biblioteca Galdosiana**. Cubiertas y detalle de página de inicio de capítulo. Edición en rústica con solapas. Diseño de colección Javier Cabrera



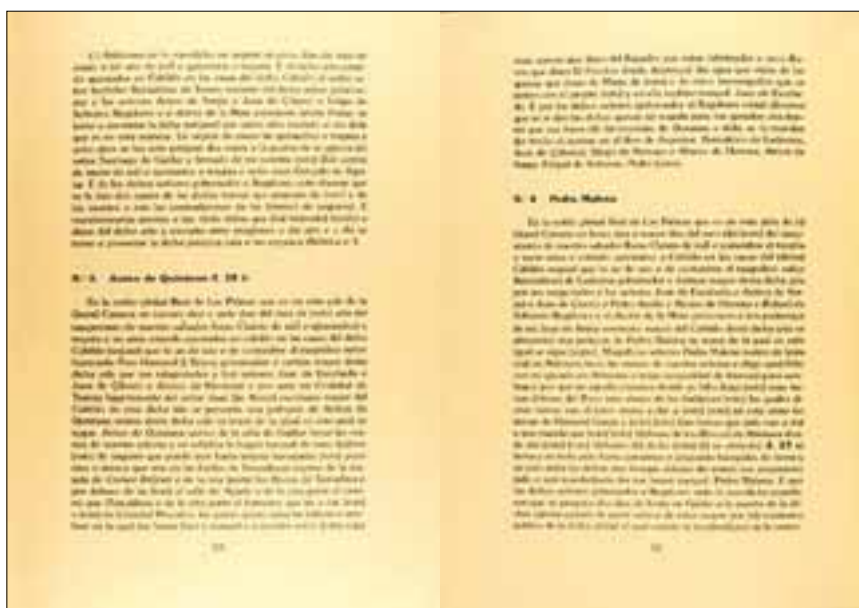
Arriba, primer diseño de esta colección de bolsillo económica (110 x 170 mm.) **Guagua**. En medio y debajo, diseño actual de las cubiertas y páginas interiores, formato 130 x 200 mm. Edición en rústica.



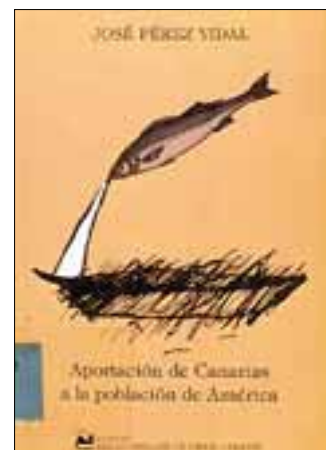
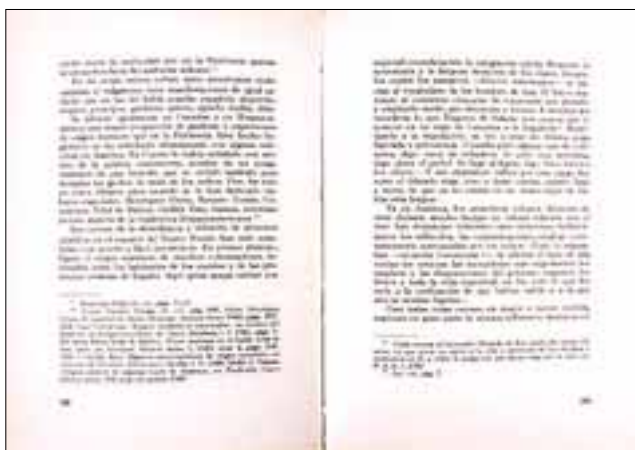
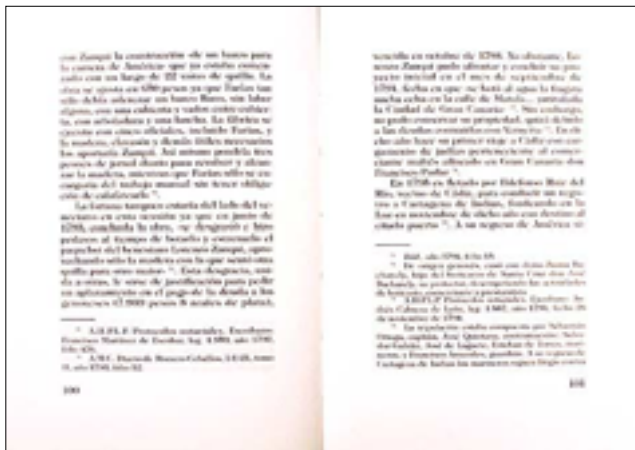
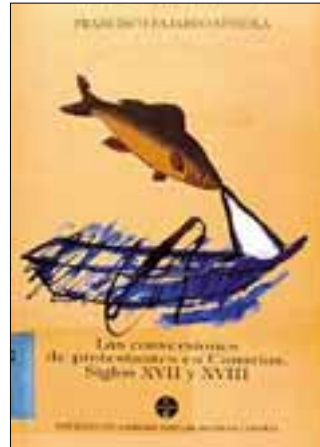
Diseño de las tapas, sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a un volumen de la colección de lujo **Insulas de la Fortuna.**



Diseño de las tapas, sobrecubierta y páginas interiores pertenecientes a un ejemplar de la colección de lujo **Insulas de la Fortuna**.



Sobrecubierta, tapa anterior y páginas de uno de los últimos volúmenes perteneciente a la colección **Insulas de la Fortuna** cuyo diseño y formato (300 x 210 mm.) rompen, incomprensiblemente, con los criterios formales de esta colección. Edición de lujo.



Aspecto de las cubiertas y páginas pertenecientes a la colección **Alisios**, con ilustraciones del artista canario Francisco Álamo. Encuadernación en rústica con solapas.

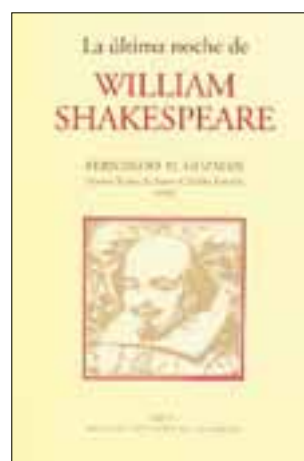
Cabildo de Tenerife

Enciclopedia Canaria
Poesía
Teatro
Homenaje
Lingüística y Literatura
Narrativa
Museo Arqueológico y Etnográfico
Museo Etnográfico
Cuadernos de Etnografía
Arte e Historia
Biblioteca de Arte Canario
Geografía e Historia
otros...

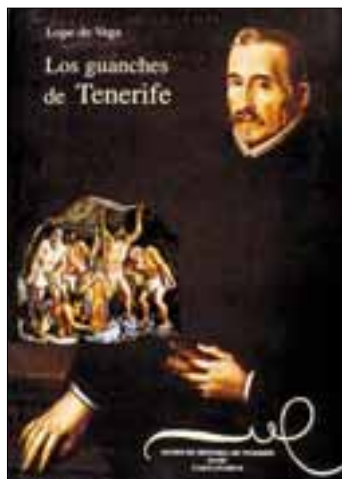




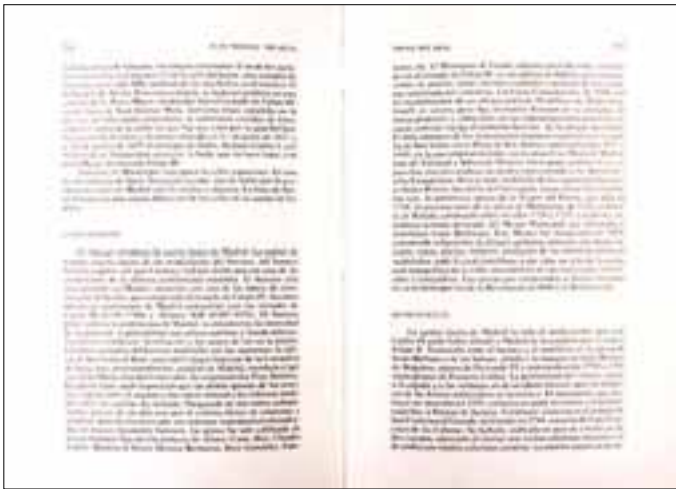
Cubiertas y páginas interiores de varios títulos pertenecientes a la colección **Enciclopedia Canaria**. Edición de bolsillo en rústica.



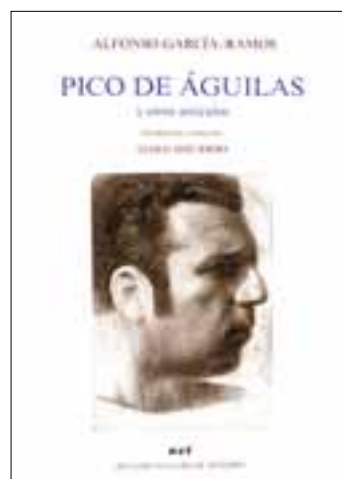
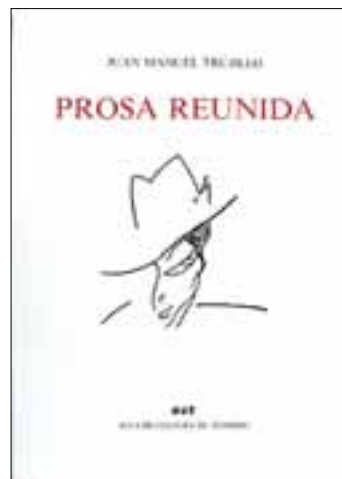
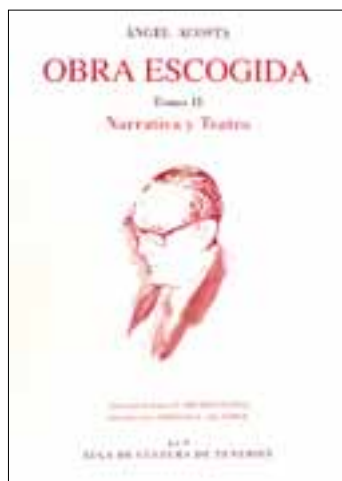
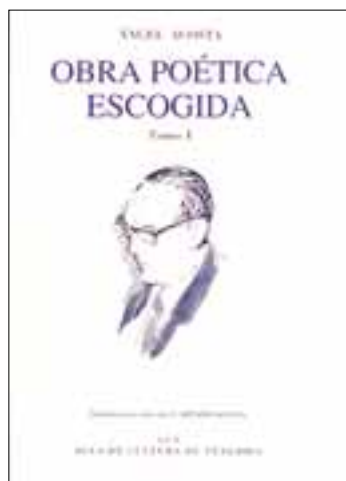
Cubiertas y páginas interiores de tres títulos de la colección **Teatro**. Encuadernación en rústica con solapas.



Tapa, sobrecubierta y páginas interiores del primer número de la serie **Teatro Histórico**, dentro de la colección **Teatro**. Edición de lujo.



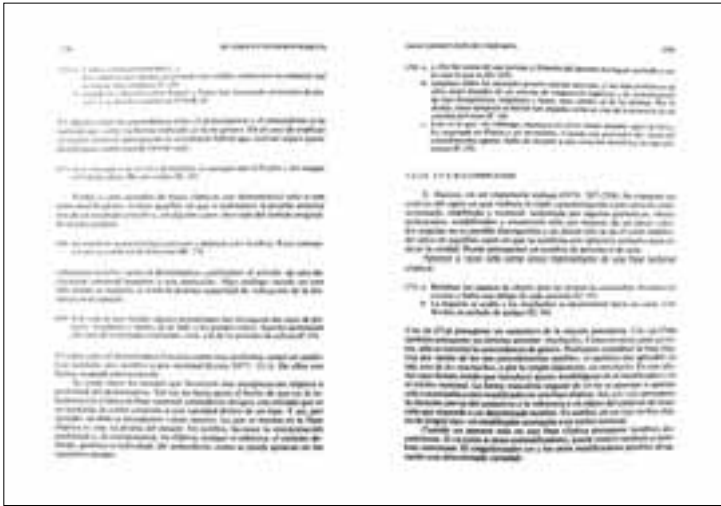
Tapas y diseño de páginas interiores de dos ejemplares de la colección **Homenaje**. Edición en tapa dura con sobrecubierta.



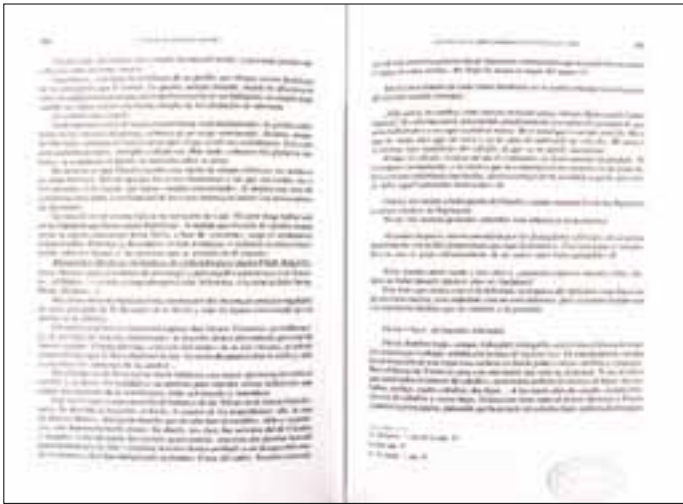
Sobrecubiertas y páginas interiores de distintos títulos de la colección **Homenaje**. En el caso del ejemplo superior, edición en rústica y sobrecubierta; para el resto, edición en tapa dura con sobrecubierta.



Diseños de cubiertas y páginas pertenecientes a distintos títulos de la colección *Lingüística y Literatura*. Encuadernación en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección **Lingüística y Literatura**. Encuadernación en rústica con solapas.



Diseños de cubiertas y tripa pertenecientes a dos ejemplares de la colección *Lingüística y Literatura*. Encuadernación en rústica con solapas.



A



B

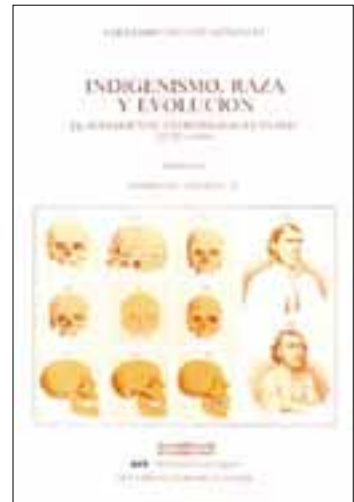
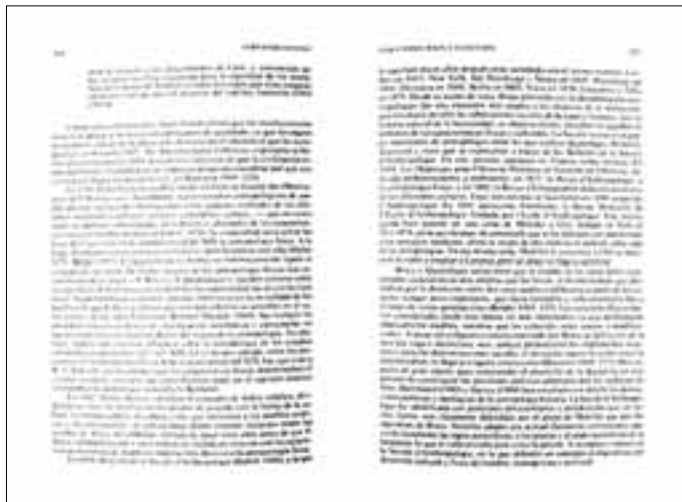


D

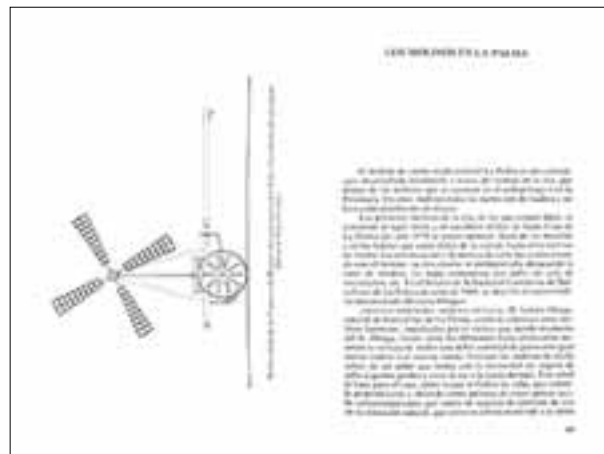


C

Cubiertas de la colección **Museo Arqueológico** (A y B). En el caso de una edición conjunta con el museo Etnográfico (C y D), la cubierta y las páginas interiores mantienen el diseño de esta última colección, pero cambiando el color del fondo de la cubierta según el asignado para **Museo Arqueológico**. Encuadernación en rústica.



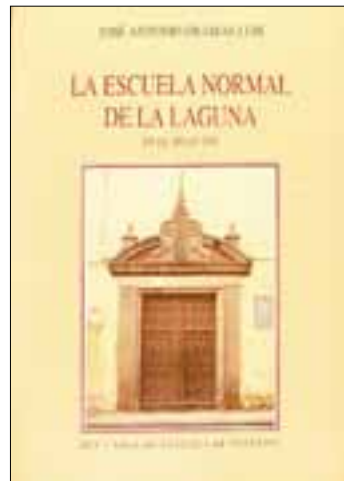
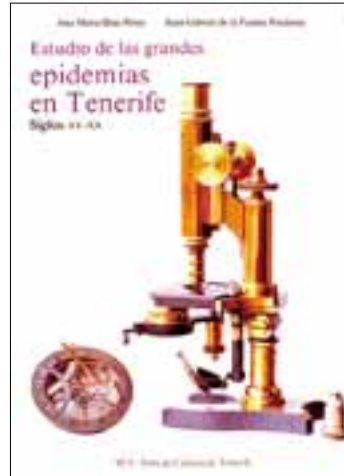
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección *Museo Etnográfico*. Encuadernación en rústica.



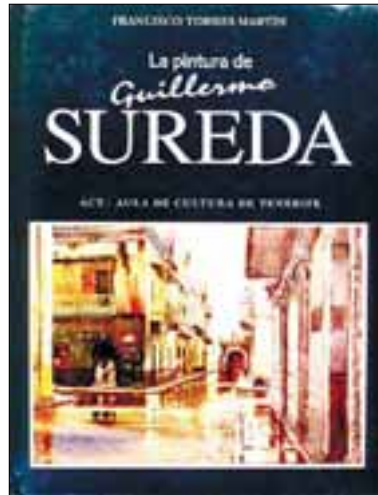
Diseño de cubiertas y páginas de la colección **Cuadernos de Etnografía**. Encuadernación en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de algunos títulos pertenecientes a la colección **Arte e Historia**. Encuadernación en rústica con solapas.



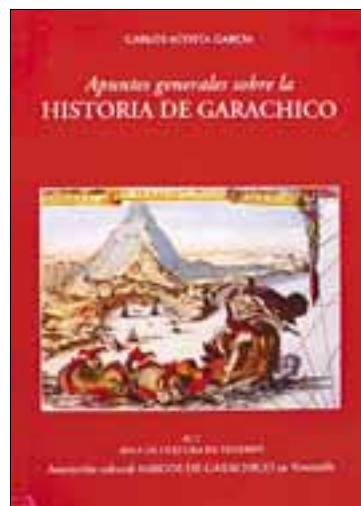
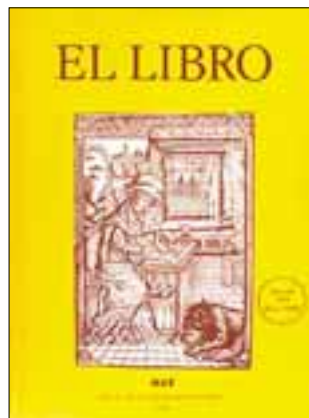
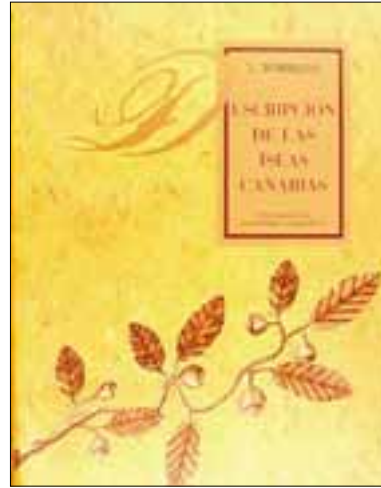
Cubiertas y páginas interiores de algunos títulos pertenecientes a la colección **Arte e Historia**. Encuadernación en rústica con solapas.



Diseño de la cubierta y de las páginas interiores de la colección **Biblioteca de Arte Canario**.
 Edición en tapa dura .



Cubierta y páginas interiores pertenecientes a un ejemplar de la colección **Geografía e Historia**. Edición en rústica con solapas.



Otros títulos publicados por esta institución de forma individual, al margen de las colecciones establecidas.

Caja Gral. de Ahorros de Canarias

Cuentos Infantiles

Ensayo

Periodismo

Cuentos

Novela

Poesía

Teatro y Narrativa

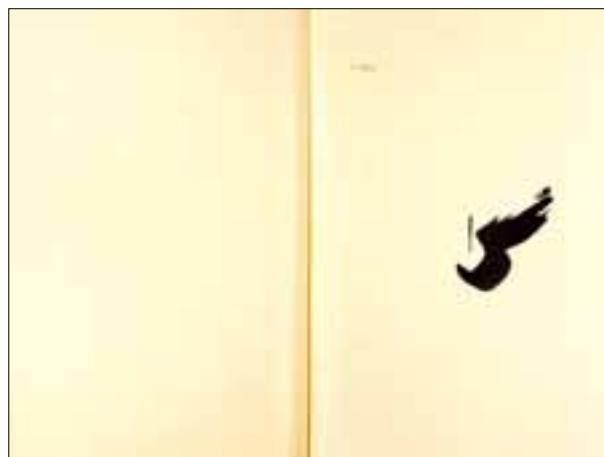
Investigación

Arte

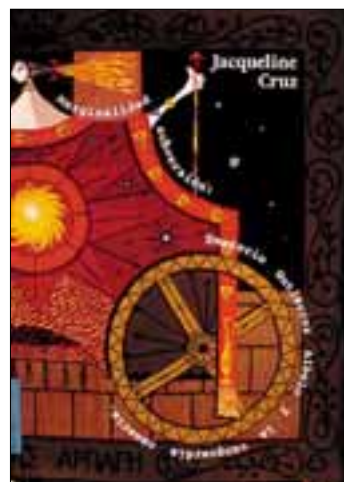
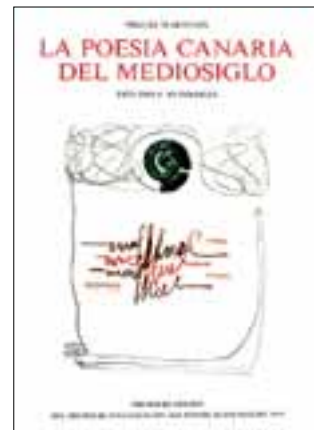
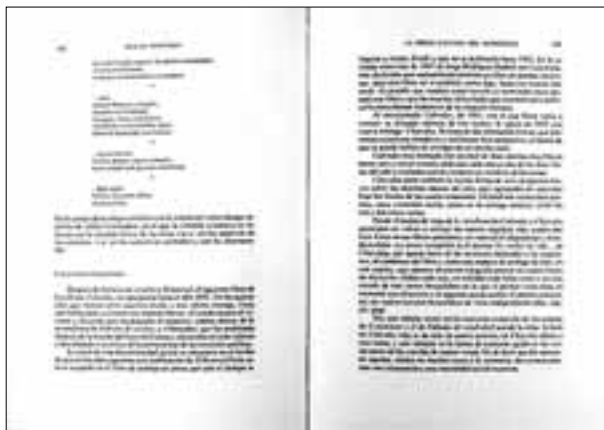




Cubiertas y páginas interiores de algunos ejemplares de la colección **Cuentos escritos por niños**. Su aspecto más característico y común denominador es el formato cuadrangular. Encuadernación en rústica.



Cubierta y páginas interiores de un volumen perteneciente a la colección **Ensayo**. Edición en rústica con solapas.



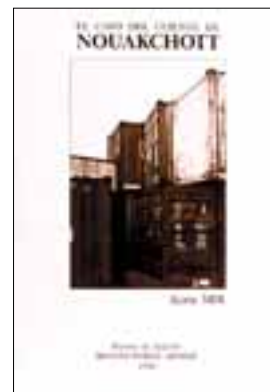
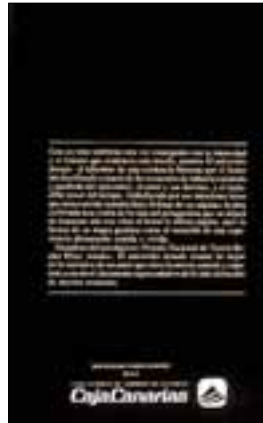
Cubiertas y páginas interiores de varios volúmenes de la colección **Ensayo**. Edición en rústica con solapas.



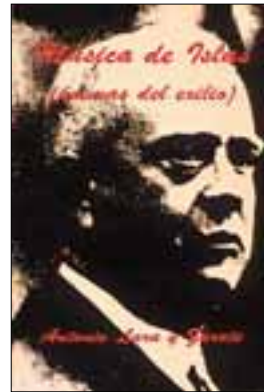
Sobrecubiertas y páginas interiores de dos títulos de la colección **Periodismo**. Edición en tapa dura.



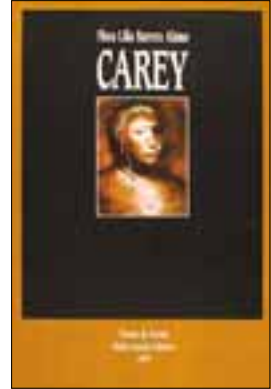
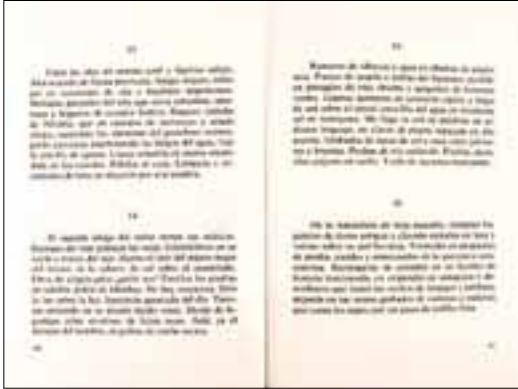
Diferentes diseños de cubiertas y maquetación de páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **Cuentos**. Edición en rústica con solapas.



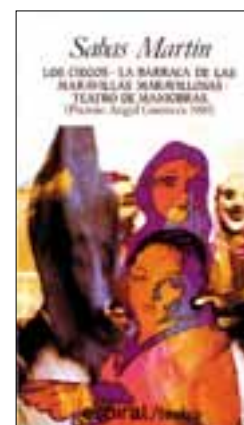
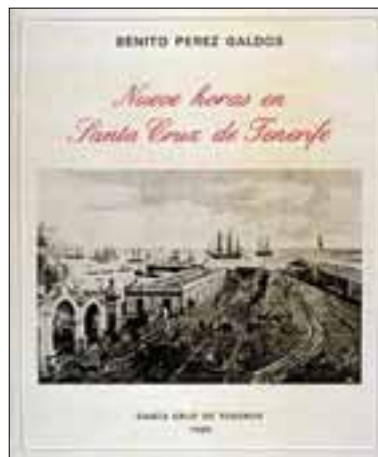
Diferentes diseños de cubiertas y maquetación de páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **Novela**. Edición en rústica con solapas.



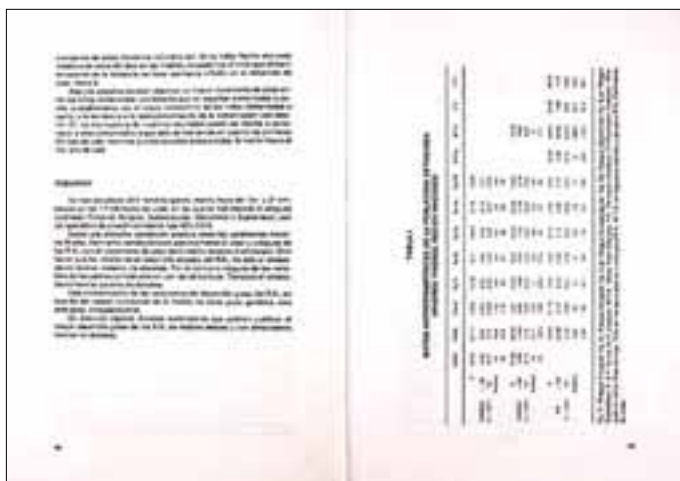
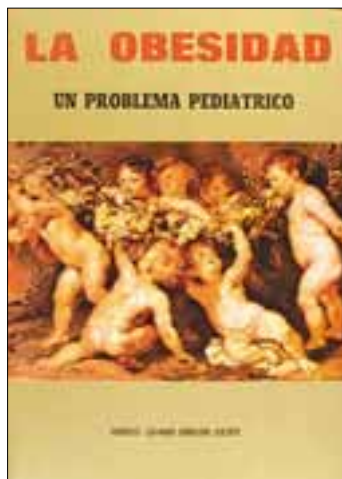
Diseños de cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección **Poesía**. Edición de bolsillo en rústica con solapas.



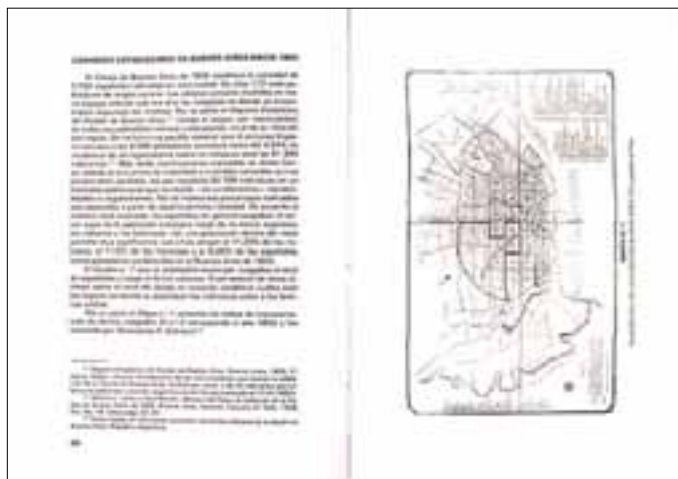
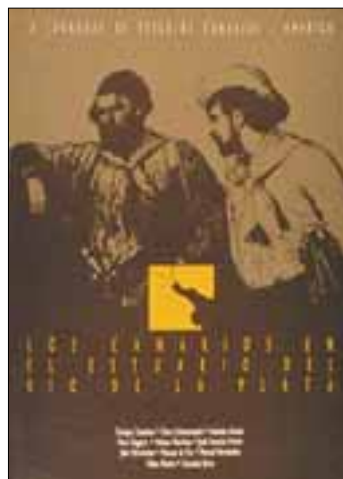
Diseños de cubiertas y páginas interiores de dos títulos de la colección **Poesía**. Edición de bolsillo en rústica con solapas. Especialmente destacables son las ilustraciones de Ana Lilia Martín para *Cántico Mineral*.



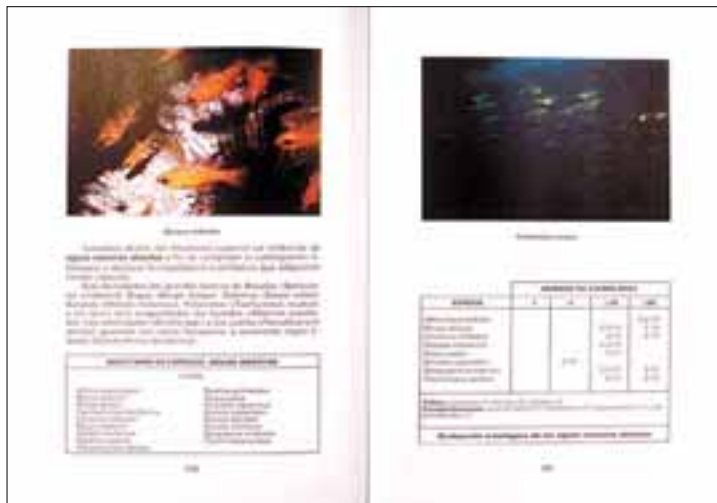
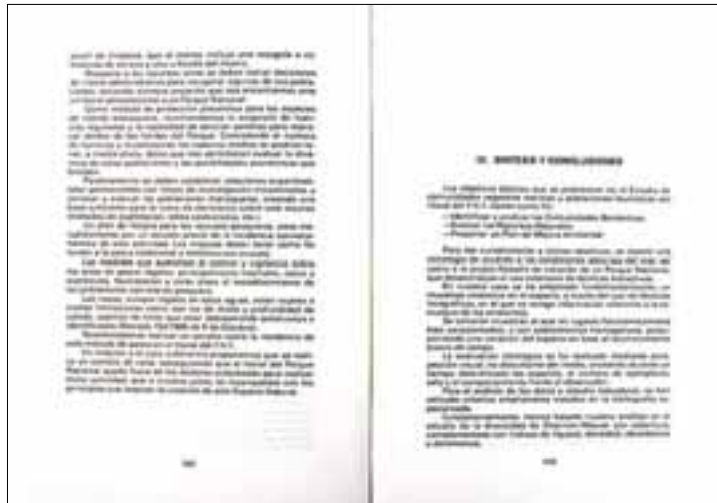
Cubiertas y páginas interiores de dos títulos dentro de la colección **Teatro y Narrativa**. Edición en rústica, con solapas (en el caso del ejemplo superior). Obsérvense las diferencias entre los formatos.



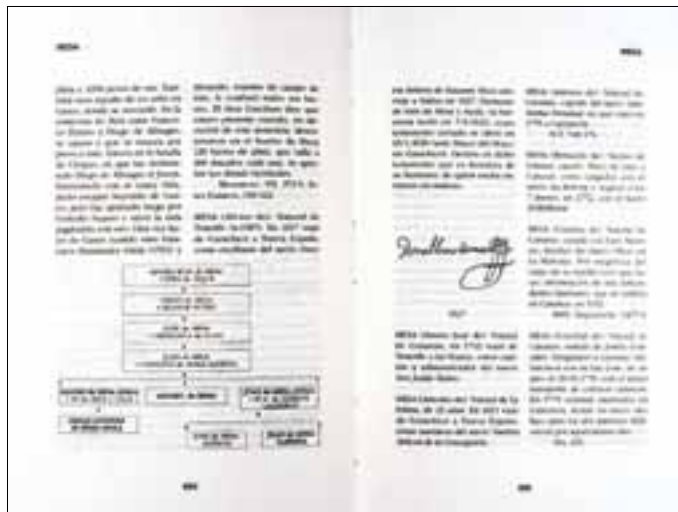
Dos casos de diseños de cubiertas pertenecientes a la colección *Investigación*. Edición en rústica con solapas. Podemos apreciar la evolución entre el diseño de las primeras cubiertas de esta colección (nº 13, de 1981), ejemplo superior, y otra más reciente (1992), debajo.



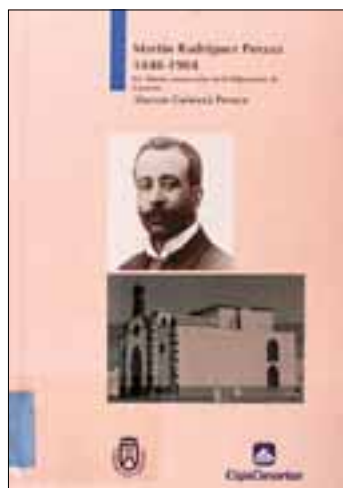
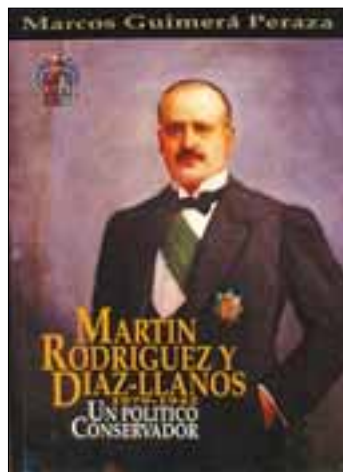
Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes incluidos en la colección **Investigación**. El ejemplo inferior pertenece a la serie **Jornadas de Estudios Canarias-América**. Edición en rústica con solapas



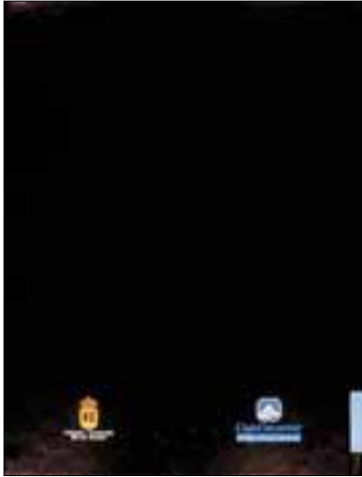
Sobrecubierta y páginas interiores del título n° 39 de de la colección **Investigación**, serie **Medio Ambiente**. Edición en tapa dura.



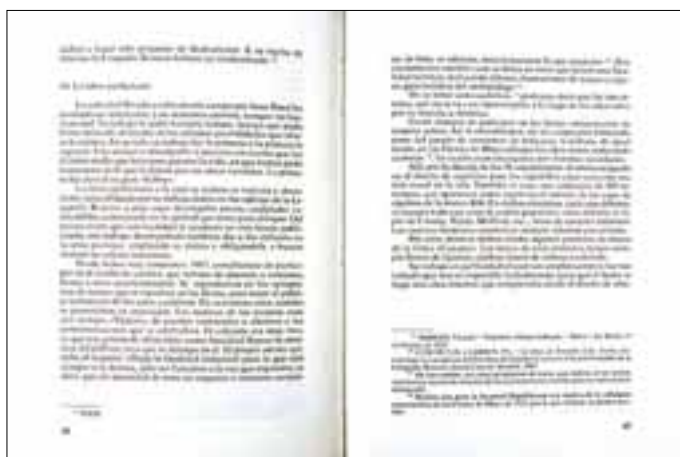
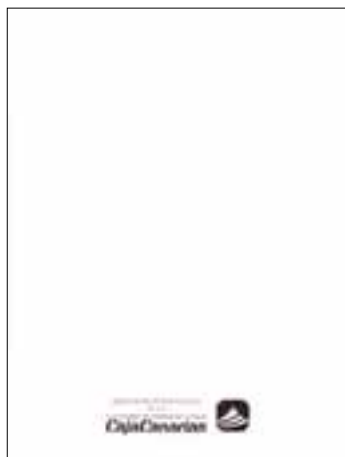
Sobrecubierta y páginas interiores del Tomo II del título nº 14 de la colección *Investigación*, serie *Historia*. Edición de lujo.



Cubiertas y páginas interiores de dos títulos pertenecientes a la colección **Investigación**, serie **Historia**. Edición en rústica con solapas.



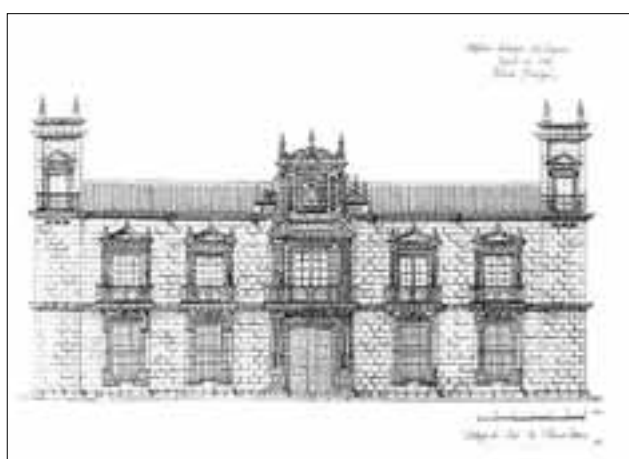
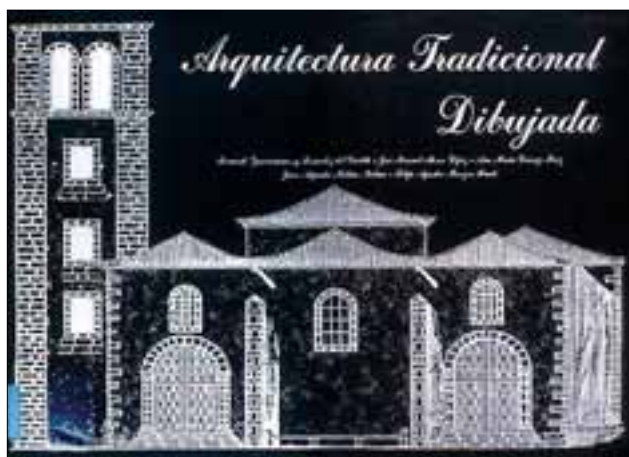
Cubierta y páginas interiores de un volumen perteneciente a la colección **Investigación**, serie **Varios**. Edición en tapa dura.



Sobrecubierta y páginas interiores del nº 16 de la colección **Arte**, serie **Biografía**. Edición en tapa dura.



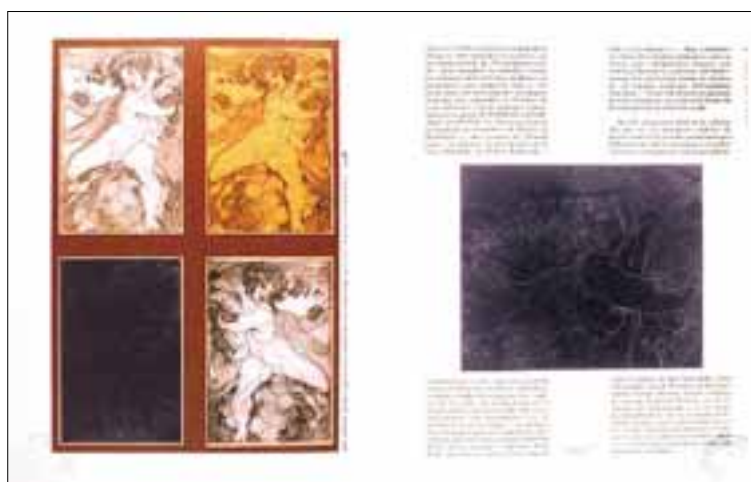
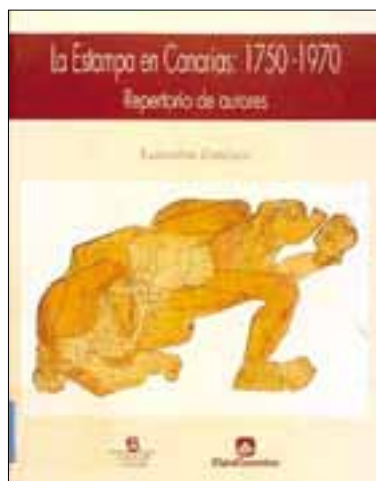
Cubierta y páginas interiores correspondientes a un volumen de la colección **Arte**, serie **Biografía** dedicado al artista Cristino de Vera. Edición en tapa dura.



Sobrecubierta y páginas interiores correspondientes a un volumen de la colección **Arte**, serie **Arquitectura**. Edición en tapa dura y gran formato (310 x 430 mm.).



Estuche, cubierta y páginas correspondientes a un título de la colección **Arte**, serie **Arquitectura**. Edición de lujo con estuche.

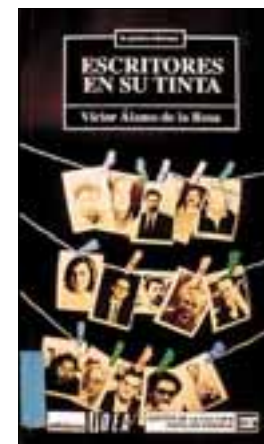
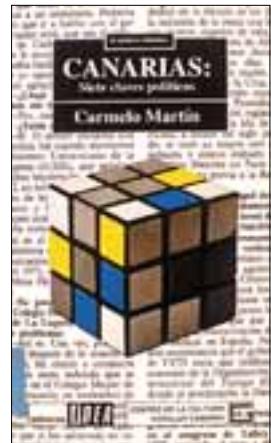
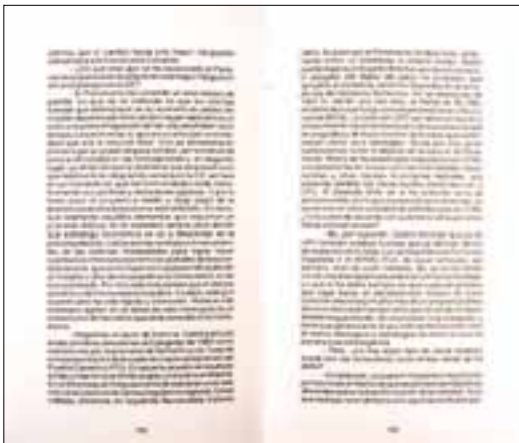


Cubierta y páginas interiores correspondientes a un ejemplar de la colección **Arte**, serie **Varios**. Edición en rústica con solapas.

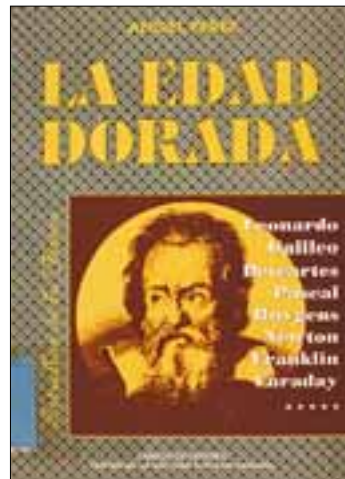
Centro de la Cultura Popular Canaria

La Quinta Columna
Estrellas de la Física
Biblioteca Canaria
Temas Canarios
Narrativa
Poesía
Biografías
Coplas
Certámenes
Identidad Canaria
Taller de Historia
Nueva Palabra

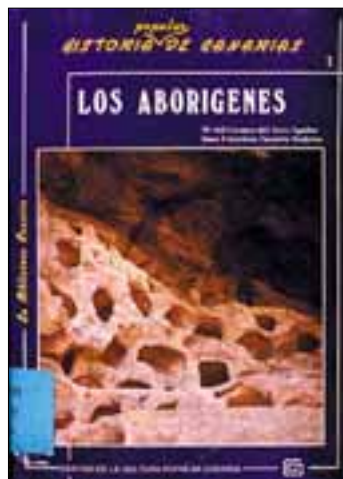




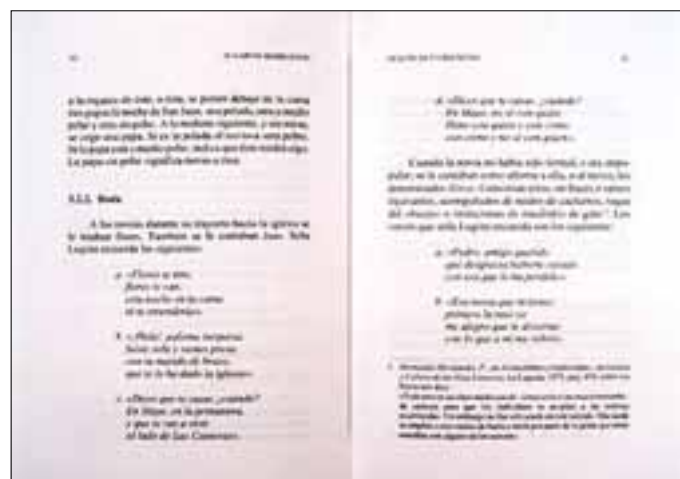
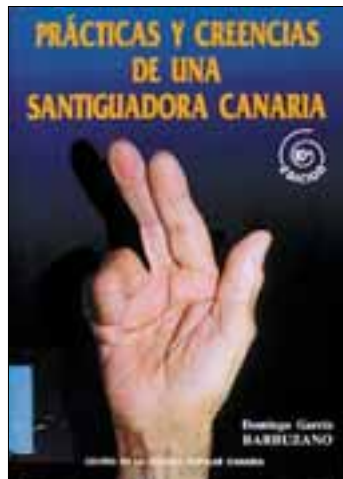
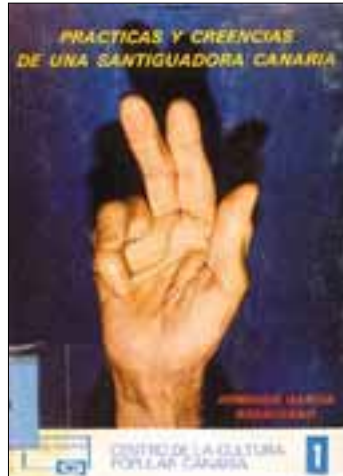
Diseño de cubiertas y páginas interiores de la colección de bolsillo **La Quinta Columna** coeditada junto a Ediciones Idea. Edición en rústica.



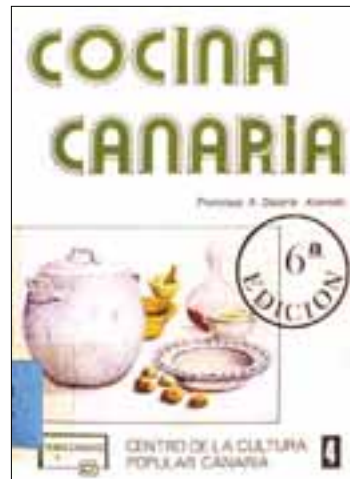
Diseño de cubiertas y páginas pertenecientes a dos volúmenes de la colección **Estrellas de la Física**. Edición en rústica.



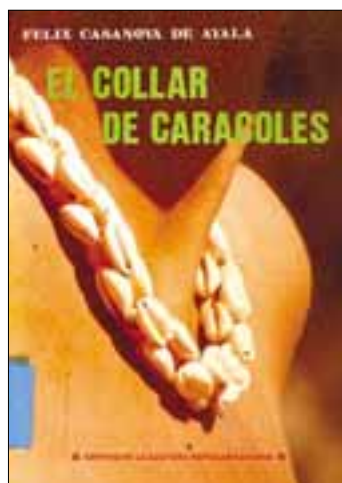
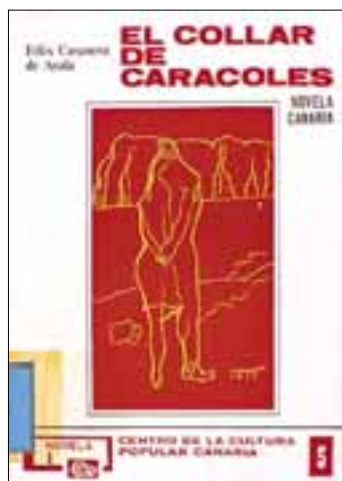
Arriba y al centro, cubierta y páginas interiores correspondientes a un volumen de la serie **Historia Popular de Canarias** dentro de la colección **La Biblioteca Canaria**. Debajo, cubierta perteneciente a la misma colección, pero a la serie **La Prehistoria de Canarias**. Edición en rústica.



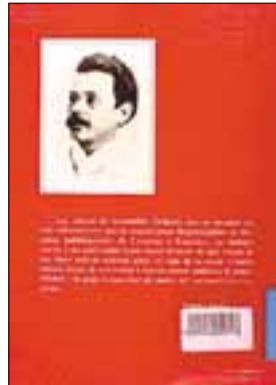
Cubiertas y páginas interiores correspondientes a un mismo título, el número 1º de la colección **Temas Canarios**. Arriba, en su primera edición, al centro, rediseño para la décima. Edición en rústica.



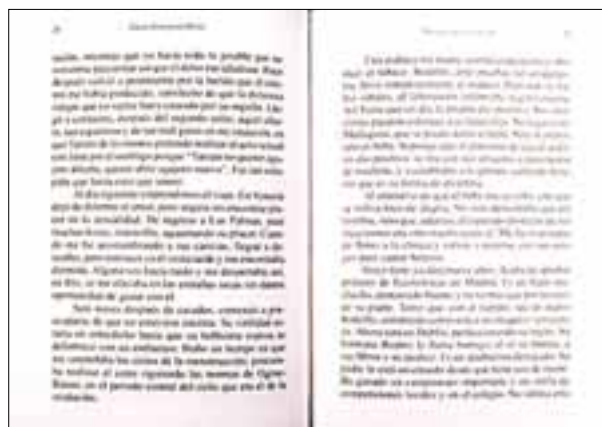
Diseños de cubiertas y páginas interiores pertenecientes a distintos títulos de la colección **Temas Canarios**. Podemos apreciar la ausencia de elementos unificadores, más allá de la mancheta inferior. Edición en rústica.



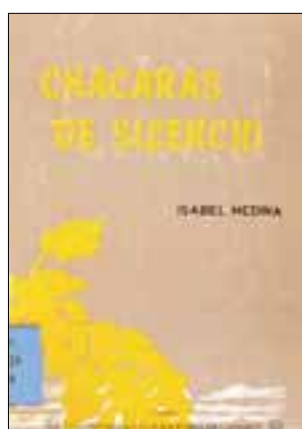
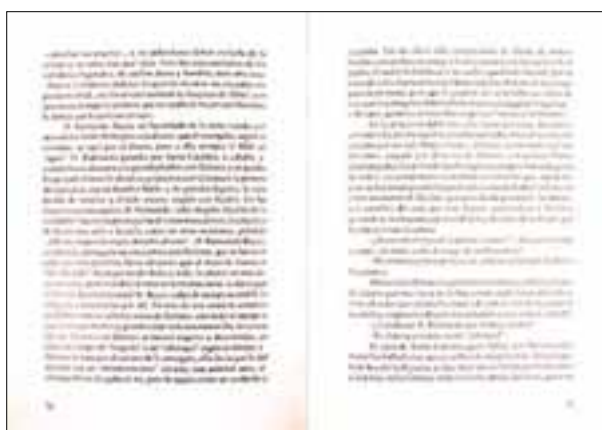
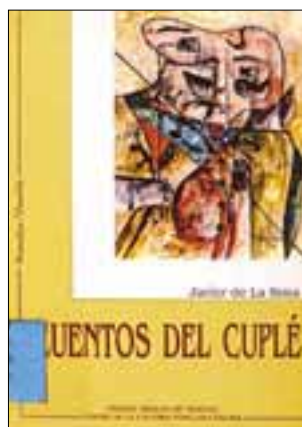
Cubiertas y páginas interiores de un mismo título, que en su primera edición se incluyó en la colección **Novela**, mientras que su reedición se reubicó en la **Biblioteca Canaria**, serie **Narrativa**. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores de dos títulos pertenecientes a la colección **Narrativa**. El volumen inferior forma parte, además, de la serie **Cuentos**. Edición en rústica con solapas.



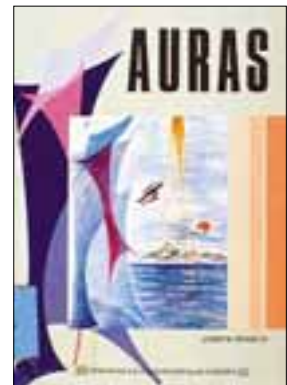
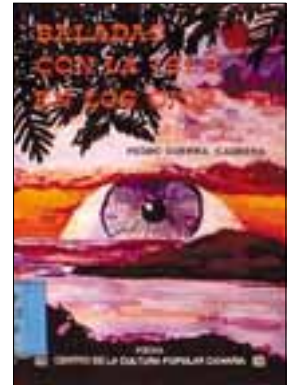
En este caso, podemos observar el rediseño que sufre la cubierta de un título de la colección **Narrativa** cuando es reeditado dentro de la colección **Antología**, serie **Literatura Canaria**; pasando de una edición en rústica, arriba, a tapa dura ,centro.



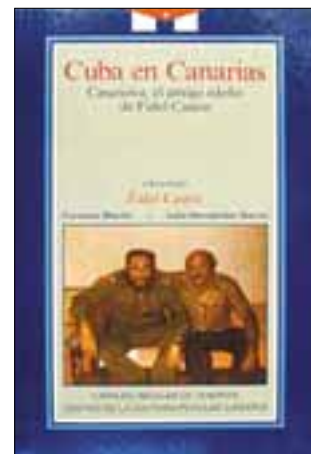
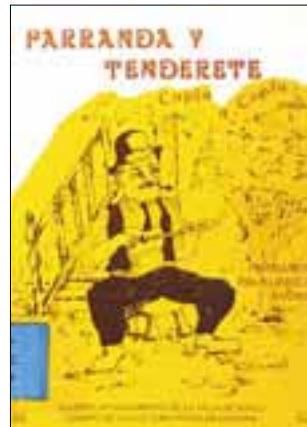
Arriba, cubierta y páginas interiores correspondientes a un volumen de la colección **Narrativa**. Debajo, cubierta de un título de la colección **Poesía**. En ambos casos edición en rústica.



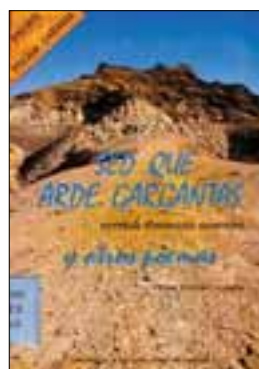
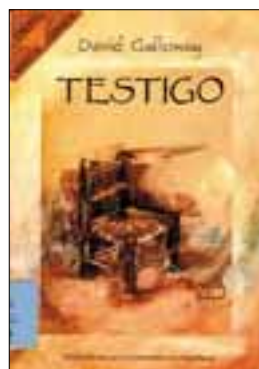
Cubiertas y páginas interiores del título que abrió la colección **Poesía**. Obsérvense los cambios en el diseño de las cubiertas, entre la 1ª y 2ª edición, ambas realizadas el mismo año. Edición en rústica.



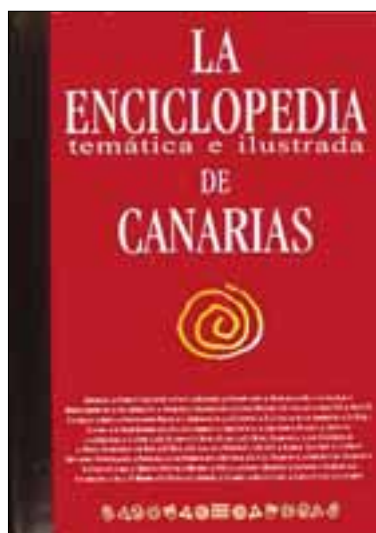
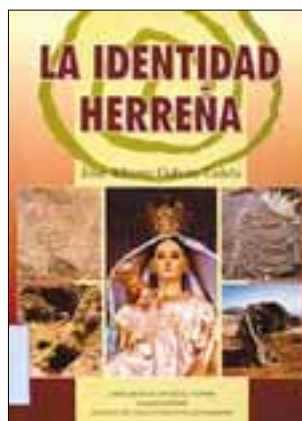
Cubiertas y páginas interiores correspondientes a dos volúmenes de la colección **Poesía**. Además de ser criticable la falta de unidad, lo es también la calidad de las ilustraciones. Edición en rústica.



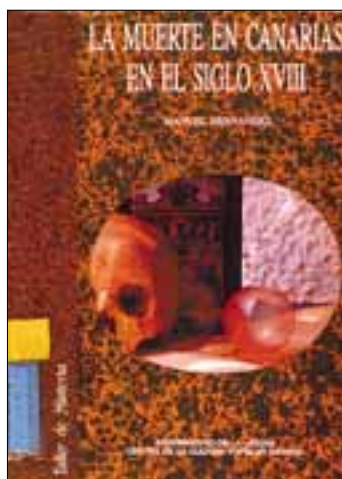
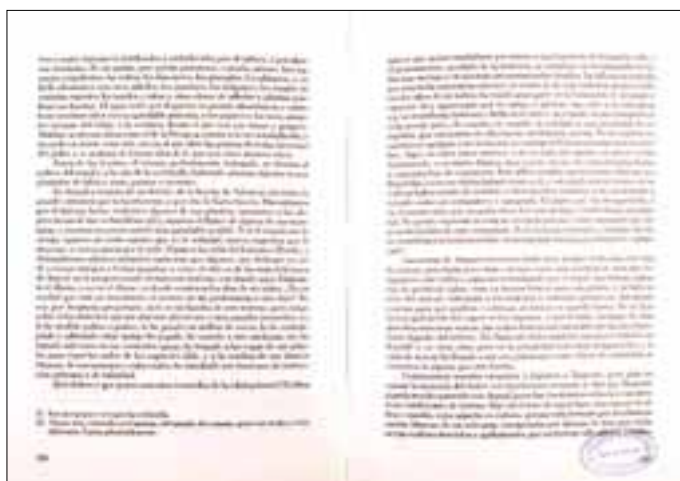
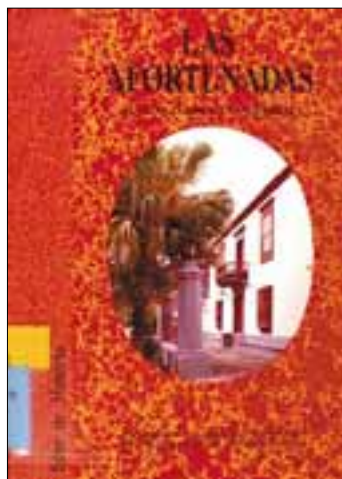
Arriba, cubierta perteneciente a la colección **Biografías**. Al centro, desafortunada cubierta de un ejemplar de la colección **Coplas**. Debajo, título coeditado con el Cabildo de Tenerife, fuera de colección. En los tres casos, edición en rústica.



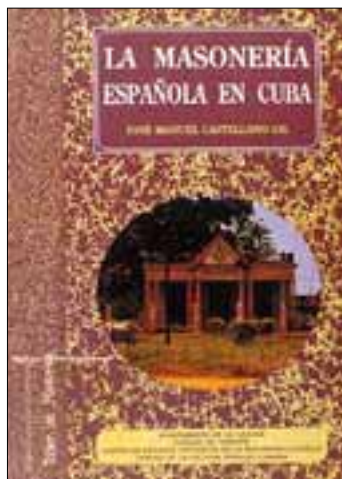
Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección **Certámenes**. En el caso de la cubierta inferior, el anverso y reverso actúan simultáneamente como cubiertas principales, estando la mitad del libro dispuesta en sentido inverso y la otra mitad . En todos los casos, edición en rústica.



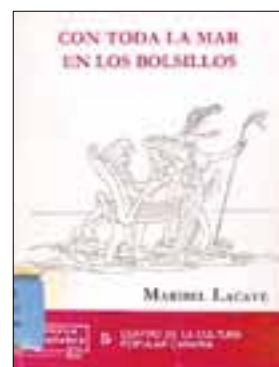
Arriba, cubierta y páginas interiores de un ejemplar de la colección **Identidad Canaria**; edición en rústica. Debajo, sobrecubierta de uno de los volúmenes de mayor éxito comercial del Centro de la Cultura, perteneciente a la colección **La Gran Biblioteca de Canarias**. Edición de lujo.



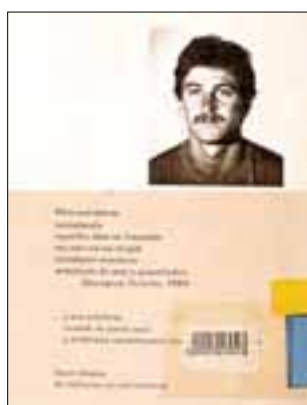
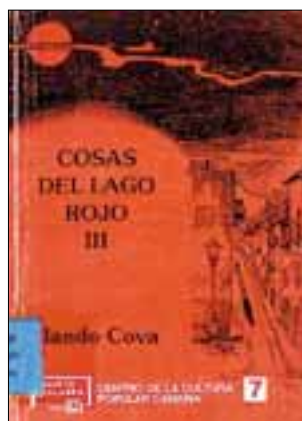
Cubiertas y páginas interiores de la que quizás sea una de las colecciones más representativas de esta editorial, **Taller de Historia**. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de dos títulos de la colección **Taller de Historia**. A diferencia de las anteriores podemos apreciar la inclusión del título y el nombre del autor dentro de una viñeta de color uniforme, lo que mejora notablemente la legibilidad de estos textos. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de dos títulos de la colección **Nueva Palabra**. El diseño de las cubiertas podría calificarse de gráficamente pobre, con una impresión a dos tintas. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de otros dos títulos de la colección **Nueva Palabra**. El diseño de las cubiertas adolece de elementos unificadores, salvo el logo de la editorial. Edición en rústica.

Benchomo

Tamusni

Tasufra

Taro

Tagora

Tagorín

Tayri y Airam

Biblioteca de Obras Canarias

Canarias Imágenes del Pasado

Crónicas Apátridas

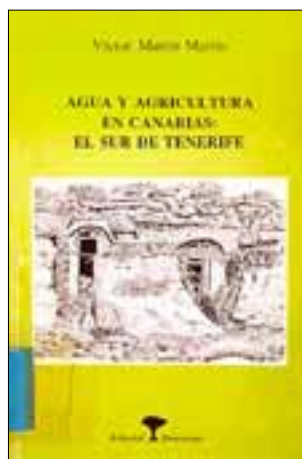
Canarios de Oro

otros...

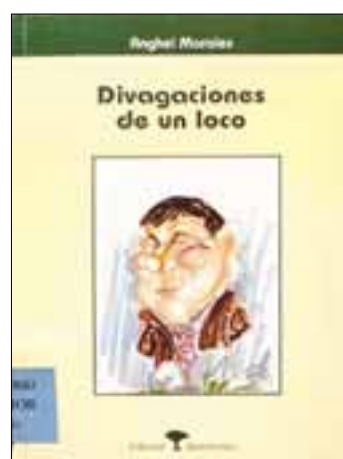




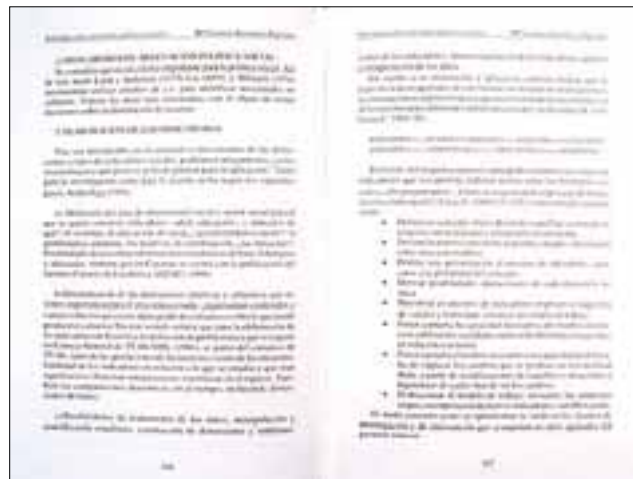
Cubierta y páginas interiores correspondientes al título con que se inicia la colección **Tamusni**. El aspecto de las páginas indica la utilización textos mecanografiados como originales. Edición en rústica.



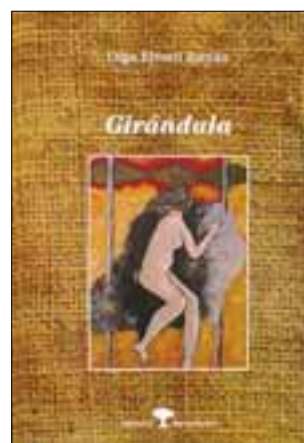
Cubiertas y páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **Tasufra**. Apenas podemos hallar indicios de elementos gráficos que actúen como unificadores de colección. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **Tasufra**. Son apreciables importantes diferencias en los formatos y en el diseño de las cubiertas. Edición en rústica.



Cubierta y ejemplo de diagramación de páginas del título nº 9 de la colección **Taro**. Edición en rústica.



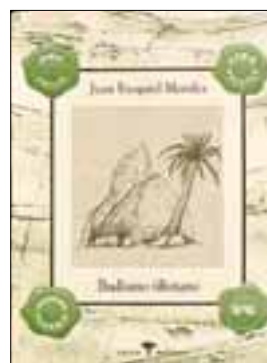
Cubiertas y páginas interiores de dos títulos pertenecientes a la colección **Tagora**. Esta es una de las primeras colecciones de Benchomo, cuyo diseño original se ha mantenido con cierto rigor. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de dos ejemplares de la colección **Tagora**. Las cubiertas han sido diseñadas por Jesús López. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de la colección **Tagorín**, serie **Aguachiche**. Colección super económica (100 ptas.) de pequeño formato (110 x 150 mm.) con la que se pretendía popularizar y difundir aspectos de nuestra cultura canaria.



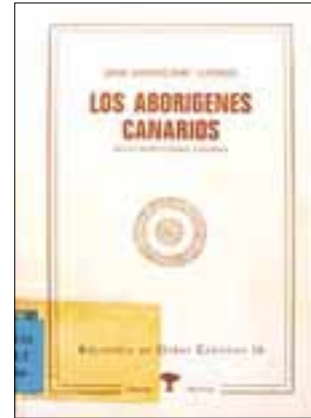
Cubiertas y páginas interiores de la colección **Tagorín**, series **Literatura Canaria** y **Amatlan**. Lo económico de su precio justificaría, a nuestro modo de ver, su formato y materiales, pero nunca su lamentable diseño.



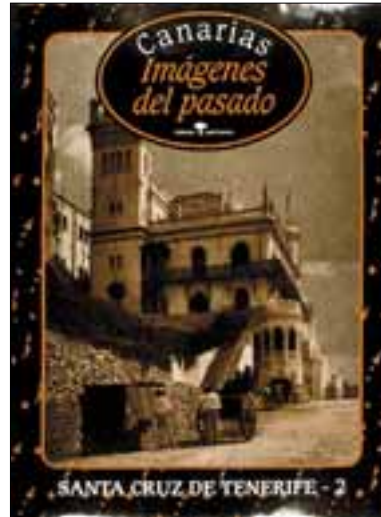
Arriba, cubierta y páginas interiores de un libro infantil de la colección **Tayri y Airam**. Esta colección ofrece tres series orientadas a distintos grupos de edades de lectores; en este caso, el color verde indica lectores de 8 a 12 años. Abajo, cubierta y páginas de un título sin colección. Edición en rústica.



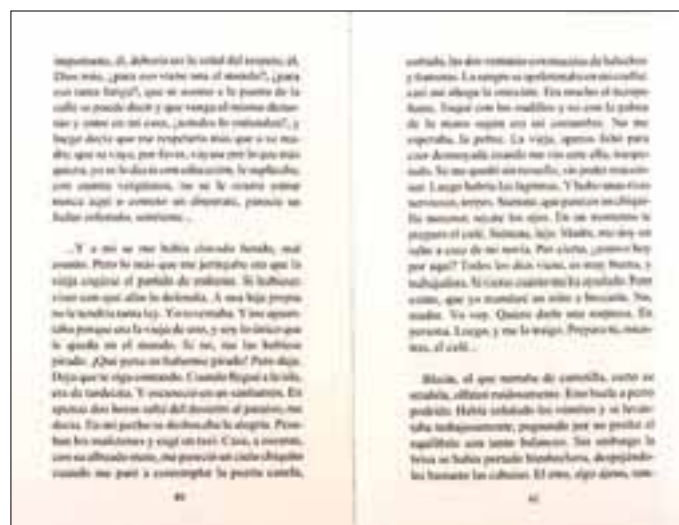
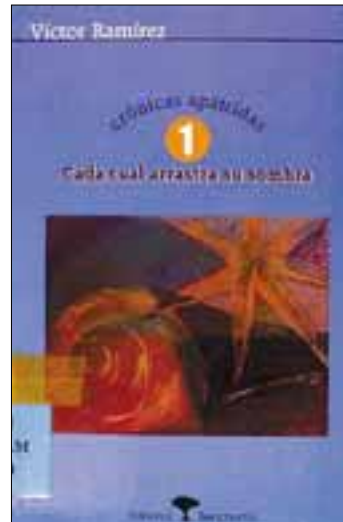
Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de la colección **Biblioteca de Obras Canarias**. Coincidiendo con el nº 13 (debajo) se presenta un rediseño, que incomprensiblemente, se desestima en los números siguientes. Edición en rústica.



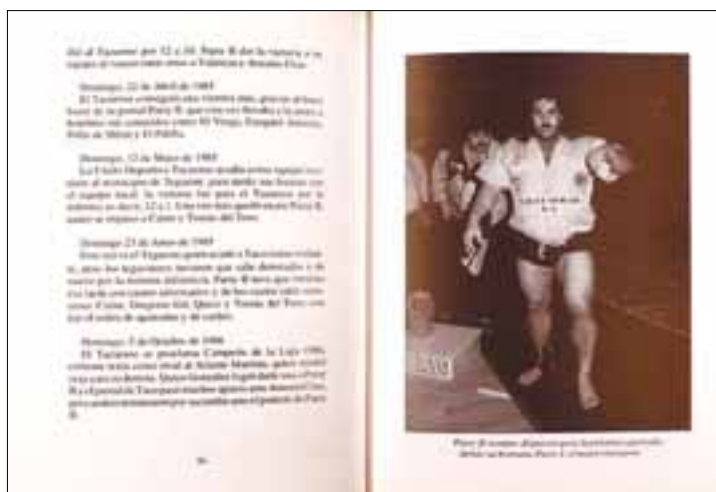
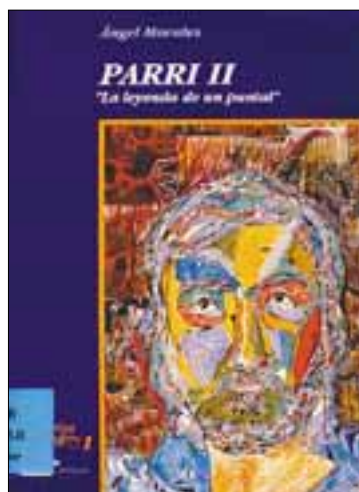
Cubiertas y páginas interiores de otros dos títulos pertenecientes a la **Biblioteca de Obras Canarias**. Edición en rústica.



Cubierta y láminas correspondientes a una carpeta de la colección **Canarias Imágenes del Pasado**

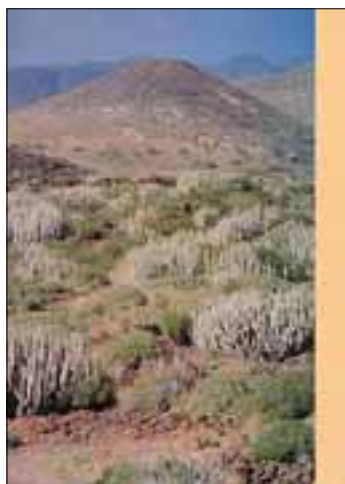
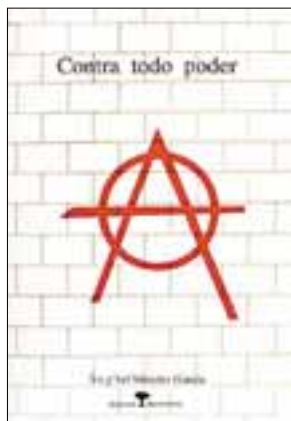


Cubierta y páginas interiores del volumen nº 1 de la colección **Crónicas Apátridas**, una de las últimas en incorporarse al fondo bibliográfico de Benchomo. Es, por otro lado, una de las colecciones que presentan un diseño más cuidado y coherente. Edición en rústica.



Cubierta y páginas interiores del título con que se inicia la reciente colección biográfica **Canarios de Oro**. Edición en rústica.

Desde el día de hoy comienza un camino
 para el desarrollo de un territorio humano.
 Desde el día de hoy comienza un camino
 de desarrollo de todo su territorio.
 Desde el día de hoy comienza un
 camino que se abre hacia el futuro
 y que se abre hacia el presente.
 Desde el día de hoy comienza un
 camino hacia adelante.

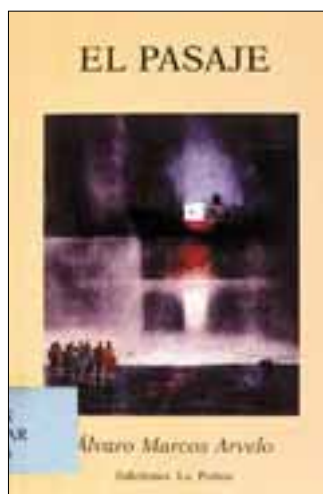


Cubiertas y páginas de dos obras que no figuran inscritas en colección alguna. Edición en rústica.

Ediciones La Palma

Premio Internacional de Novela
Colección Ediciones La Palma
Narrativa
Tierra del Poeta
Ministerio del Aire
Colección Retorno
La Caja Literaria

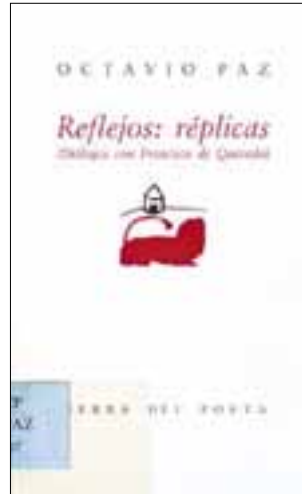




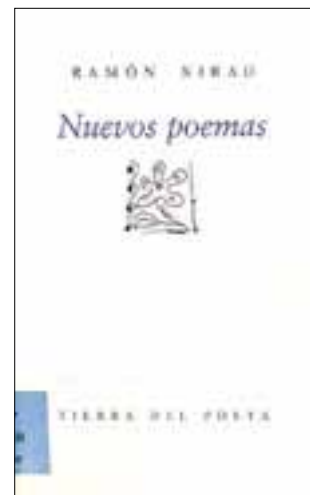
Cubiertas y páginas interiores de diferentes títulos pertenecientes a la colección **Ediciones La Palma**. Edición en rústica con solapas.



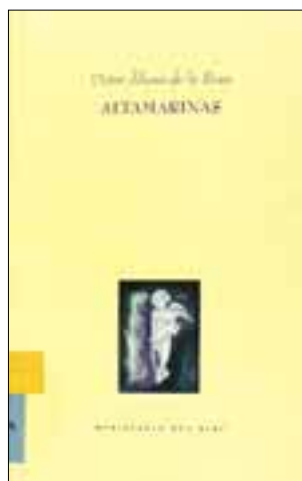
Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes pertenecientes a la colección **Narrativa**. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores de dos ejemplares de la colección **Tierra del Poeta**. Su diseño minimalista y su formato alargado constituyen dos de sus señas de identidad. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de otros dos títulos que forman parte de la colección **Tierra del Poeta**. Edición en rústica.



Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de la colección **Ministerio del Aire**, diseñada por Bernardo Chevilly. Edición en rústica con solapas.



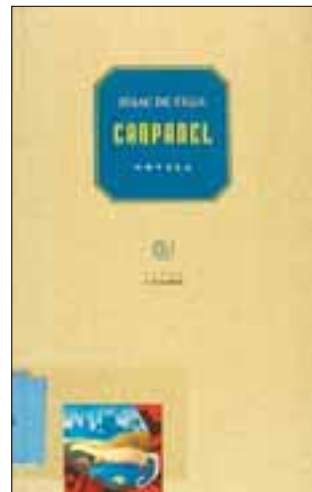
Cubierta con ilustración de José Estrada y páginas interiores de un título de la colección **Retorno**, diseñada por Adolfo Estrada. Edición en rústica con solapas.



Cubierta con ilustración de José Estrada y páginas interiores de un título de la colección **Retorno**, diseñada por Adolfo Estrada. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **La Caja Literaria**, diseñada por Bernardo Chevilly y coeditada con Caja Canarias. Edición en rústica con solapas.

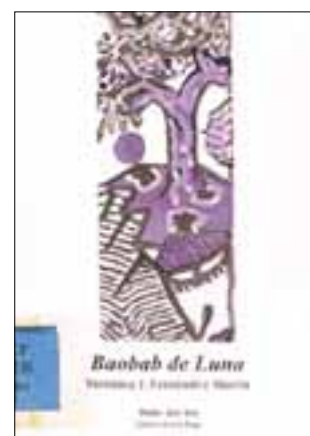


Cubiertas y páginas interiores de tres títulos pertenecientes a la colección **La Caja Literaria**, diseñada por Bernardo Chevilly y coeditada con Caja Canarias. Edición en rústica con solapas.

Baile del Sol

Sitio de Fuego
Alternativa
Guirre Posado
El Mentidero
Vacaguaré
Solajero
Deslenguado
Narrativa
Poesía





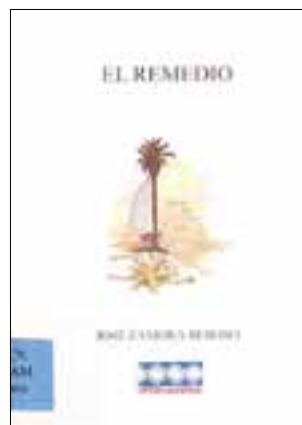
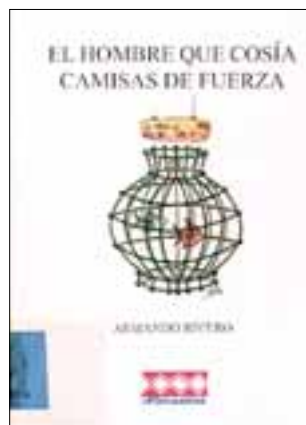
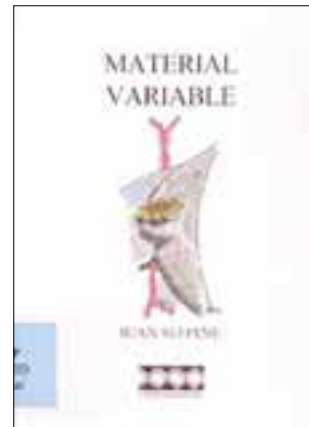
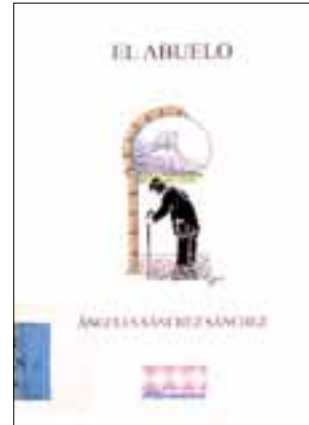
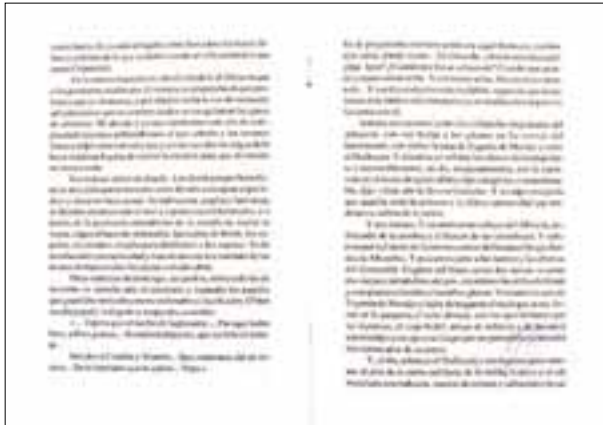
Cubiertas y páginas interiores correspondientes a varios títulos de la colección **Sitio de Fuego**, pertenecientes a su primera etapa. Edición en rústica con solapas.



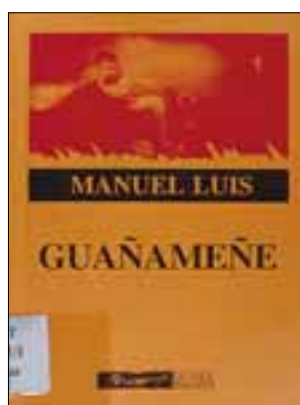
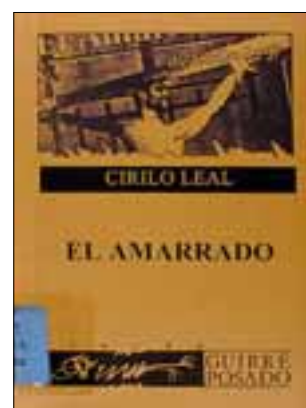
Diseños de cubiertas y páginas interiores correspondientes a dos volúmenes de la colección **Sitio de Fuego**, durante su segunda etapa. Edición en rústica con solapas.



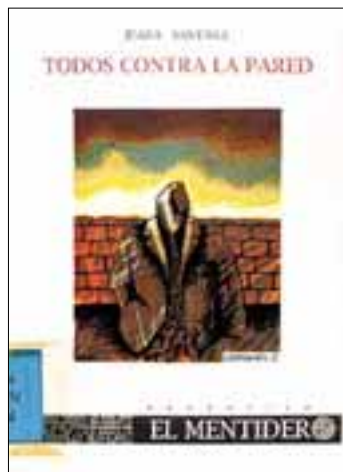
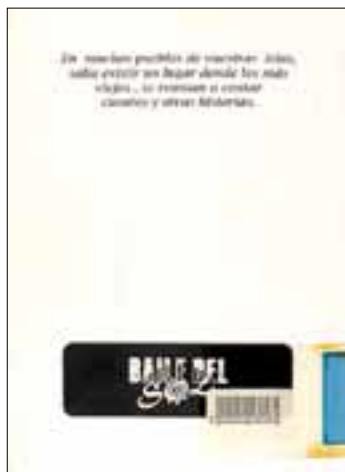
Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de la colección **Sitio de Fuego**, dentro de una serie dedicada a la poesía; obsérvense los distintos formatos y diseños. Edición en rústica.



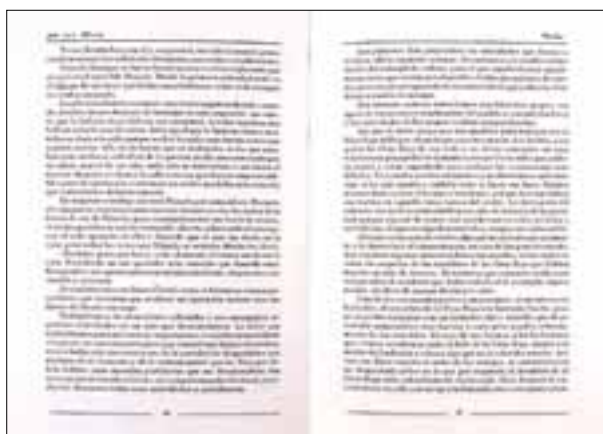
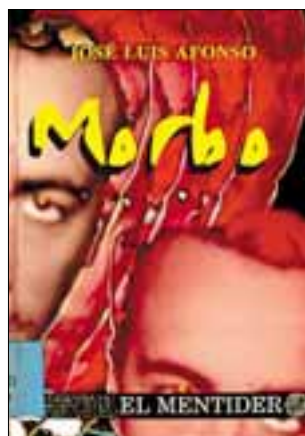
Los títulos de la colección **Alternativa** son producidos mediante autoedición, en formato DIN A-4, grapados y no suelen superar las veinticuatro páginas. El diseño de la colección es de Orlando Cova.



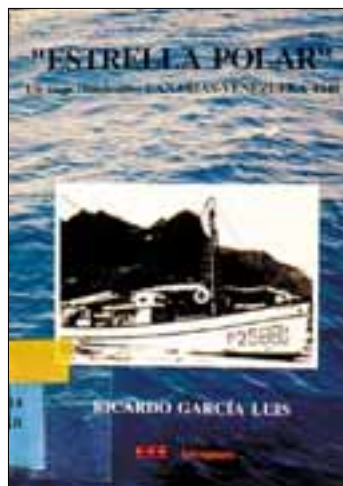
Cubiertas y páginas interiores correspondientes a diversos títulos de la colección de teatro **Guirre Posado**, diseñada por Chano Díaz. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores de dos ejemplares de la colección **El Mentidero**. Pueden observarse notables deficiencias en la impresión de la cubierta inferior. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección **El Mentidero**. Pueden apreciarse deficiencias en la impresión y cambios en el diseño. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de la colección **Vacagaré**. Resulta imposible encontrar elementos gráficos que establezcan alguna relación entre ambas cubiertas. Edición en rústica con solapas.



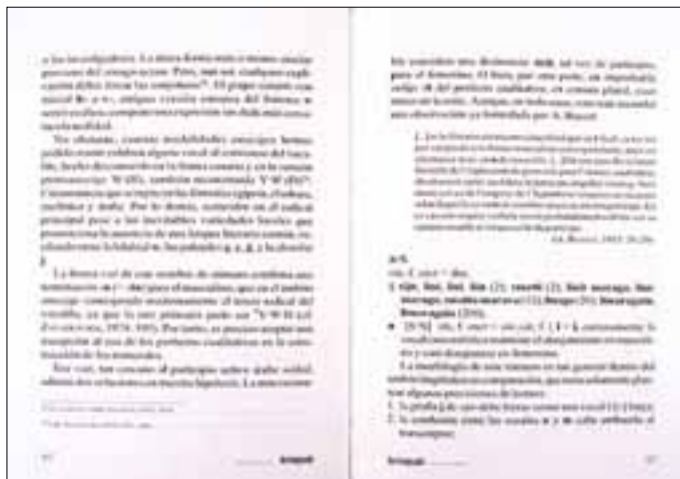
Cubiertas y páginas interiores de dos ejemplares pertenecientes a la colección **Solajero**, diseñada por Orlando Negrín. Edición en rústica con solapas.



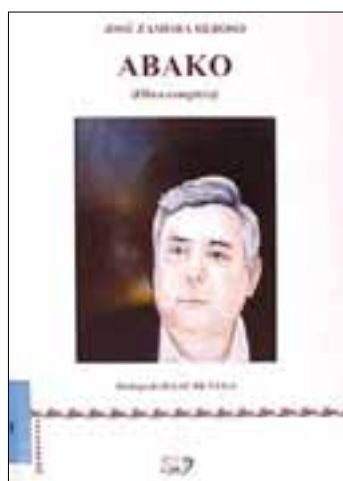
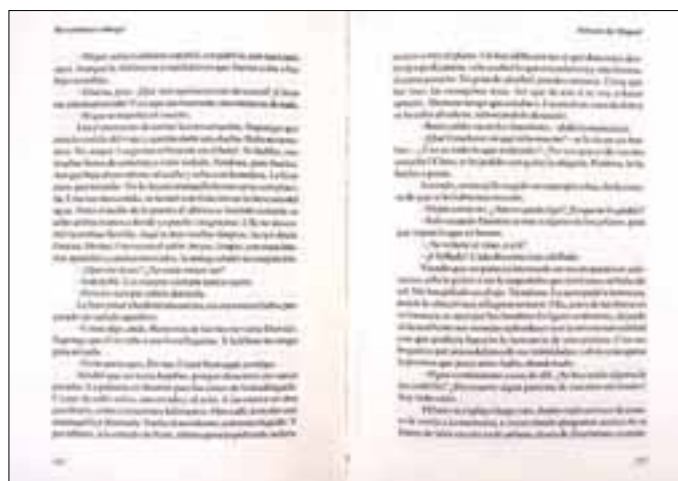
Cubiertas y páginas interiores de dos títulos de la colección **Solajero**, diseñada por Orlando Negrín. Obsérvese el cambio en los colores del ejemplo inferior. Edición en rústica con solapas.



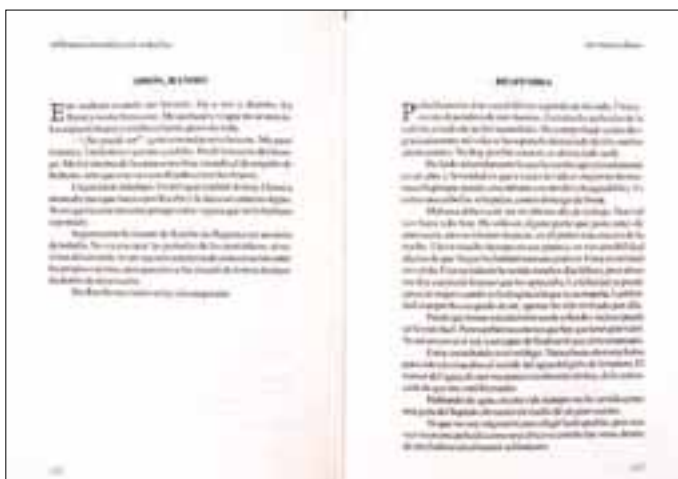
Cubiertas y páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **Deslenguado**. Diseño de colección de Chano Díaz. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y páginas interiores de un título publicado dentro de la colección **Deslenguado**. Diseño de colección de Chano Díaz. Edición en rústica con solapas.



Cubiertas y diseño de páginas interiores pertenecientes a la colección **Narrativa**, realizadas por Atlas. Salvo la "greca de caracoles" no encontramos otros elementos gráficos de unidad de colección. Edición en rústica.



Diseño de cubiertas y de páginas interiores de dos títulos de la colección **Narrativa**. Salvo la “greca de caracoles” que actúa de elemento unificador, no hemos encontrado otros elementos comunes de colección. Edición en rústica.

Editorial Afortunadas, s.a.

Maresía

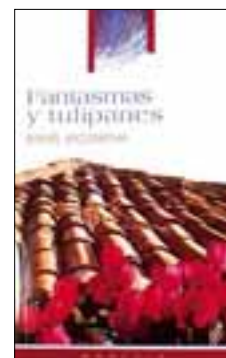
Libros de Texto de Primaria

Libros de Texto de Secundaria (primer ciclo)

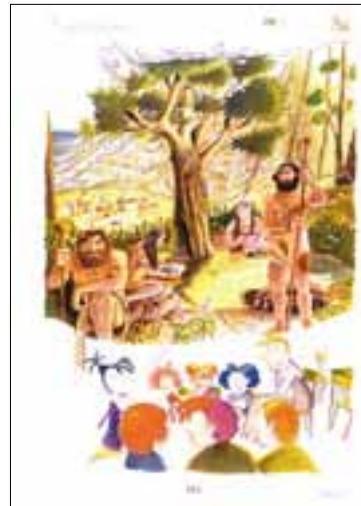
Libros de Texto de Secundaria (segundo ciclo)

Libros de Texto de Secundaria (optativas)





Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a distintos volúmenes de la colección de lectura infantil y juvenil **Maresía** de la Editorial Afortunadas, S.A.



Diseño general de las cubiertas y páginas interiores de los libros del **Primer Ciclo de Primaria** de esta editorial



Diseño de las cubiertas y páginas interiores de los libros de texto para el **Primer Ciclo de E.S.O.**



Diseño que ofrecen las cubiertas y páginas interiores de los libros de texto para **Segundo Ciclo de la E.S.O.**

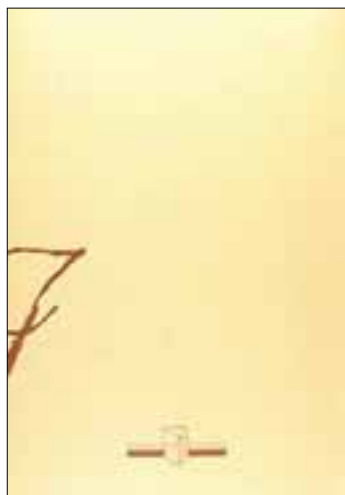


Diseño de las cubiertas y páginas interiores de los libros del **Primer Ciclo de E.S.O.(optativas)**.

Servicio de Publicaciones de la ULL

Publicaciones Institucionales
Estudios y Ensayos
Materiales Didácticos Universitarios
Documentos Congresuales
Manuales y Textos Universitarios
Tesis Doctorales





A



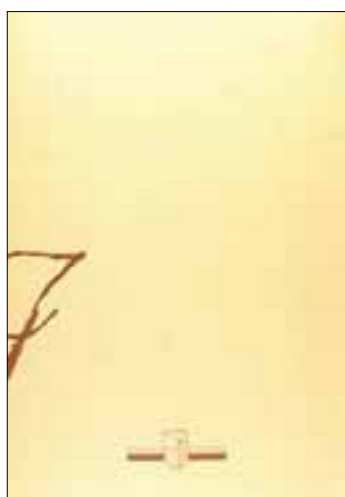
B



C



D



E



F

Diseño de las cubiertas para la colección **Publicaciones Institucionales**; serie **Monografías** (A y B), serie **Textos** (C), serie **Lecciones Inaugurales** (D) y serie **Honoris Causa** (E y F).



A



B



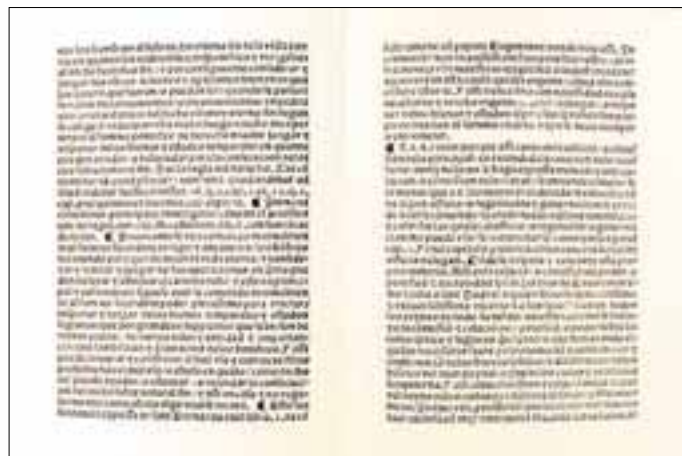
C



D



E



F

Sobrecubiertas de varios ejemplares de la colección **Publicaciones Institucionales**, serie **Historia de la Universidad de La Laguna** (A, B, C y D). Debajo, cubierta y páginas interiores de un título de la colección **Facsimil** (E y F).



A



B



C



D

Colección **Publicaciones Institucionales**, serie **Historiografía de la Universidad**. Sobrecubierta (A y B), tapa (C) y páginas interiores (D).



A



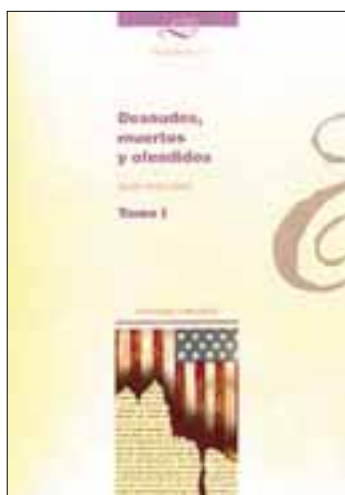
B



C



D



E



F

Cubiertas de diferentes títulos de la colección **Estudios y Ensayos**; serie **Historia de la Ciencia** (A y B), serie **Psicología** (C y D) y serie **Filología** (E y F).



A



B



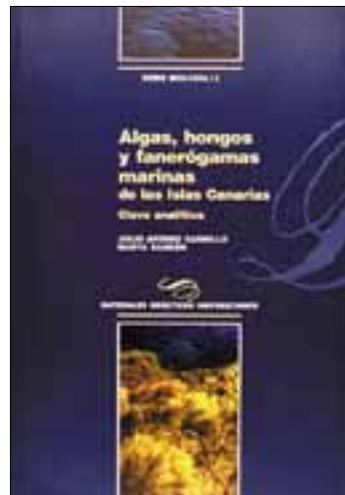
C



D



E



F

Diseños de cubiertas de la colección **Materiales Didácticos Universitarios**; serie **Bellas Artes** (A y B), serie **Medicina** (C y D) y serie **Biología** (E y F).



A



B



C



D E



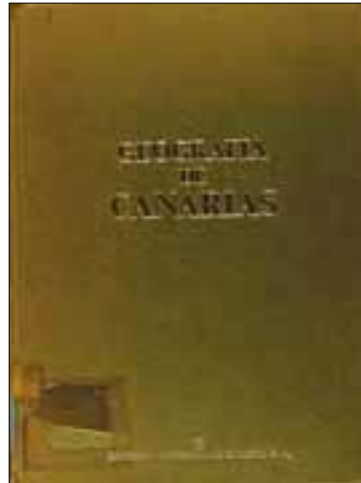
F

Cubiertas de títulos pertenecientes a las colecciones **Documentos Congressuales** (A y B); **Manuales y Textos Universitarios**, serie **Matemáticas** (C); y **Tesis Doctorales** en CD-Rom, serie **Filología**, exterior (D y E) e interior (F).

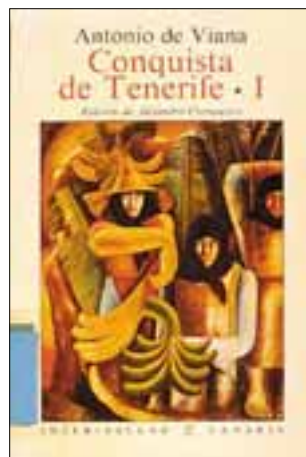
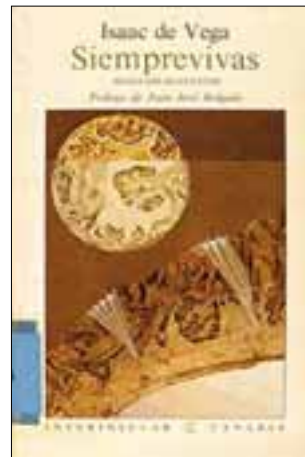
Interinsular Canaria

Geografía de Canarias
Biblioteca Canaria de Bolsillo
Biblioteca Canaria de Ciencias Sociales
Enciclopedia Temática Canaria
Guía de la Naturaleza Canaria
Conoce Canarias
Cosas de Canarias
Chicanayro
otros...

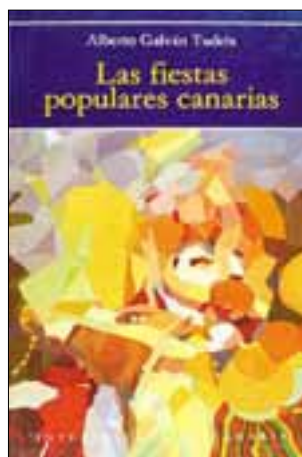
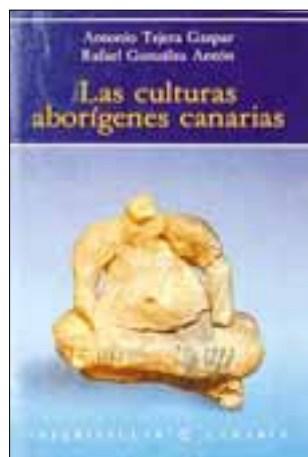




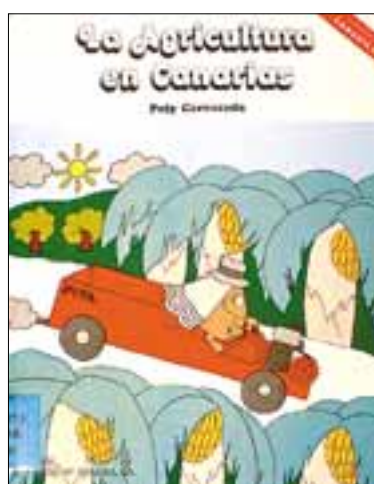
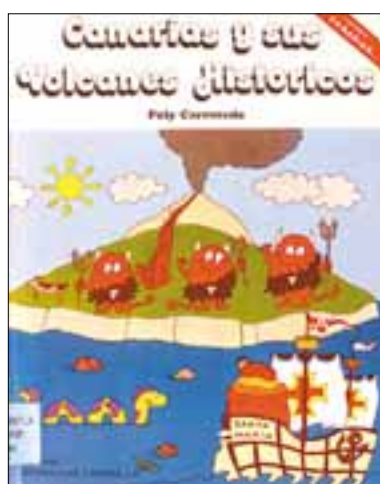
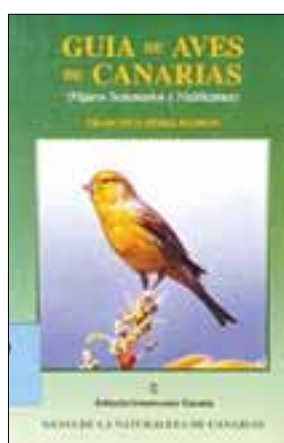
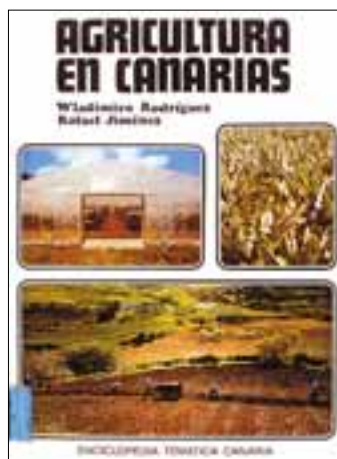
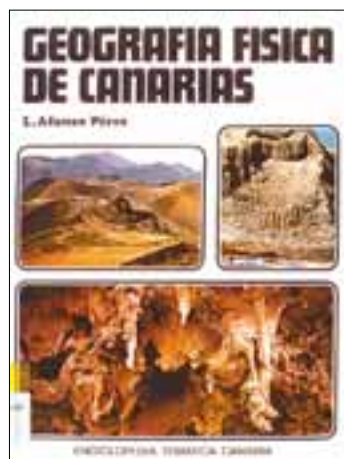
Tapa y páginas interiores pertenecientes a una de las colecciones más emblemáticas de la editorial Interinsular Canaria **Geografía de Canarias**.



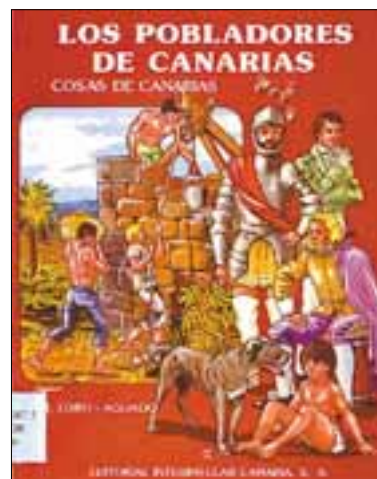
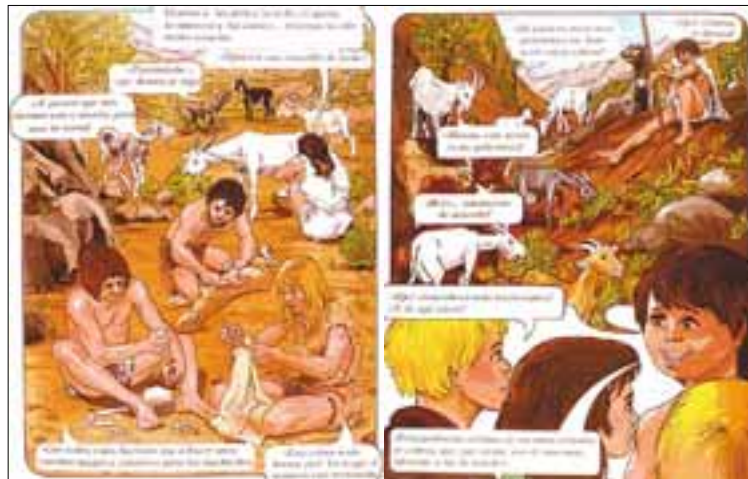
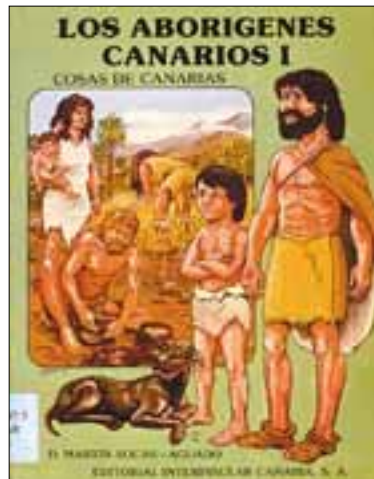
Cubiertas pertenecientes a varios títulos de la extensa y popular colección **Biblioteca Canaria de Bolsillo**.



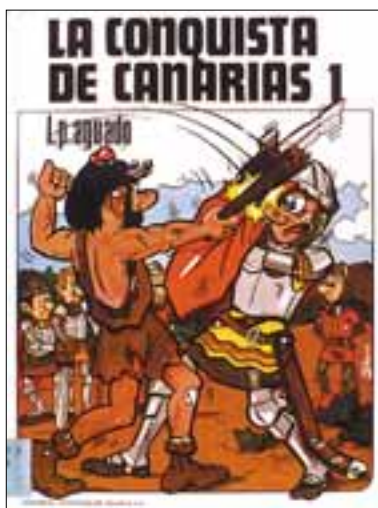
Arriba y al centro, diseños de cubiertas de diferentes títulos pertenecientes a la colección **Biblioteca Canaria de Ciencias Sociales**. Debajo, cubierta de otro libro editado por Interinsular pero al margen de sus colecciones.



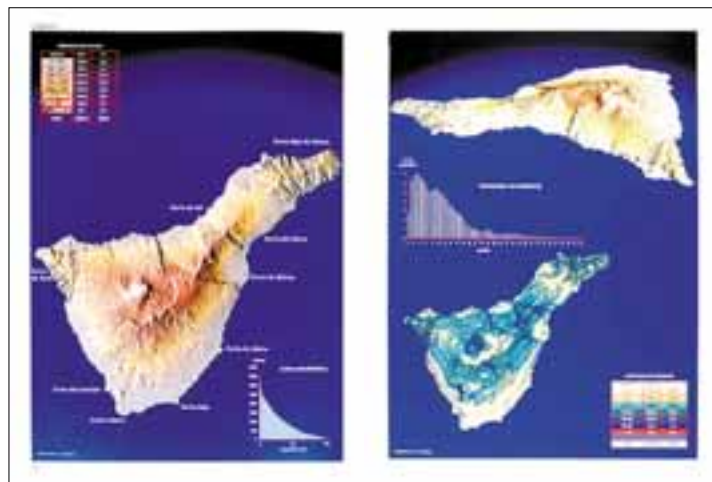
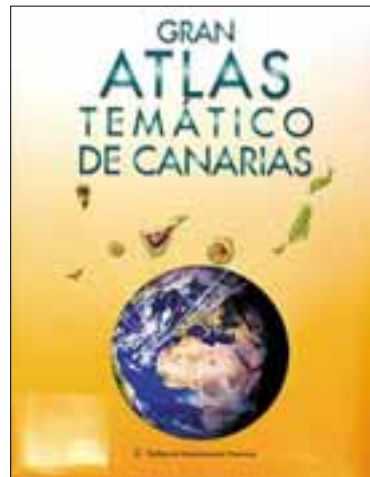
Arriba, cubiertas de dos volúmenes de la **Enciclopedia Temática Canaria**. Al centro, cubierta correspondiente a un título de la colección **Guía de la Naturaleza Canaria**. Debajo, cubiertas de dos ejemplares de la colección infantil **Conoce Canarias**.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección infantil y juvenil **Cosas de Canarias**, diseñada adoptando el lenguaje del cómic.



Cubiertas y páginas interiores pertenecientes a la colección infantil y juvenil **Chicanayro**; con abundantes ilustraciones de López Aguado.



Sobrecubierta y páginas interiores de uno de los trabajos más recientes editados por Interinsular Canaria **Gran Atlas Temático de Canarias.**

Edirca

Gran Biblioteca Canaria

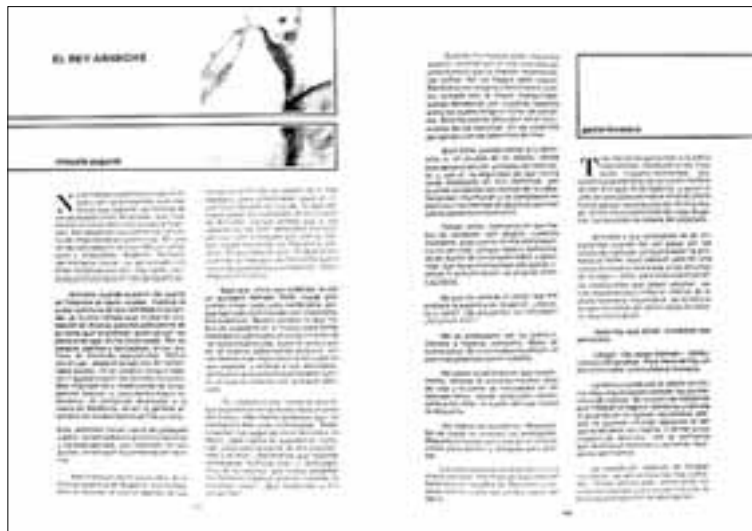
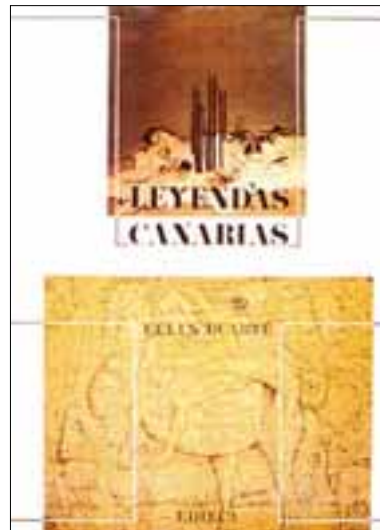
Prisma Canario

Clásicos Canarios

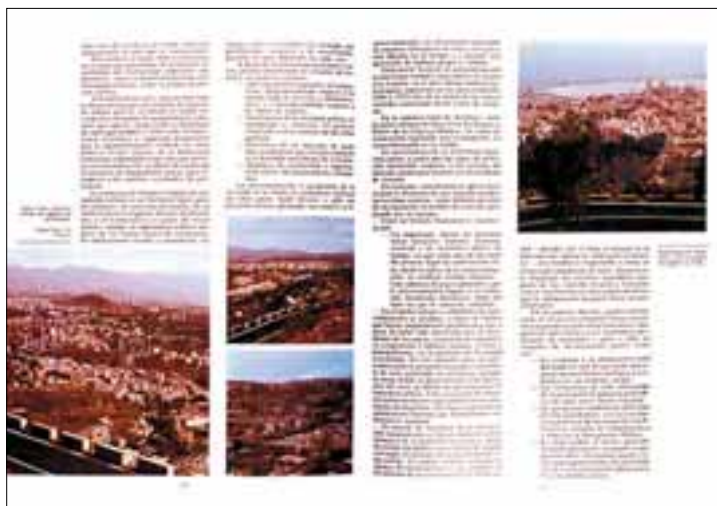
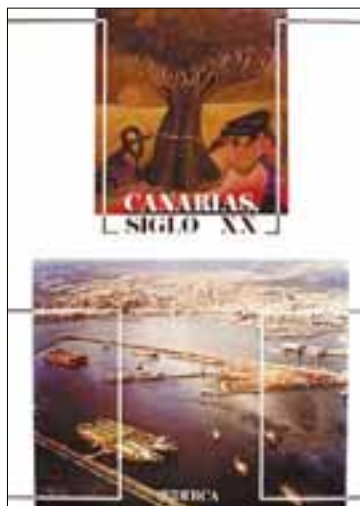
Cultura Viva Canaria

Edirca/Popular





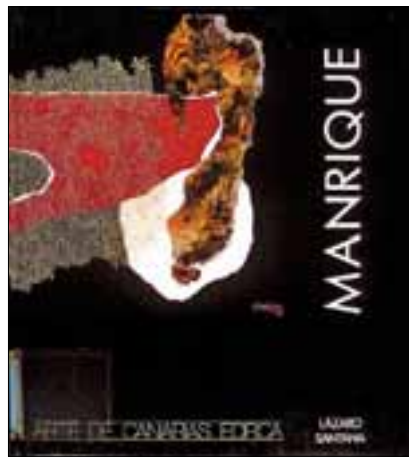
Sobrecubierta y páginas interiores del volumen Leyendas Canarias de la **Gran Biblioteca Canaria**. Edición de Lujo.



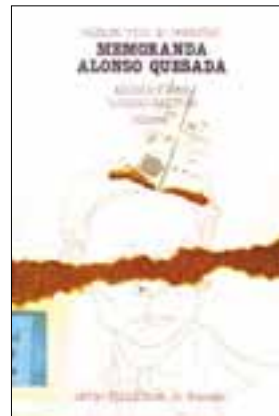
Sobrecubierta y páginas interiores del volumen Canarias Siglo XX de la **Gran Biblioteca Canaria**. Edición de Lujo.



Tapas y páginas interiores de un volumen de la **Historia General de las Islas Canarias** de Agustín Millares Torres. Edición de Lujo.



Sobrecubiertas y páginas interiores de dos volúmenes editados por la ya desaparecida editorial gran canaria Edirca dentro de su colección **Prisma Canario**.



Arriba, tapa y páginas interiores de un volumen perteneciente a la colección **Clásicos Canarios**. Al centro, cubierta de un libro de la colección **Cultura Viva Canaria**. Debajo, cubierta de título nº 2 de la colección **Edirca/Popular**.

Tauro Ediciones

Viajeros
Condición Insular
Inventario
Comunicación y Lenguajes
otros...

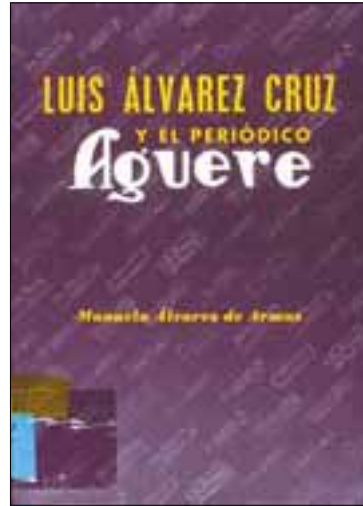




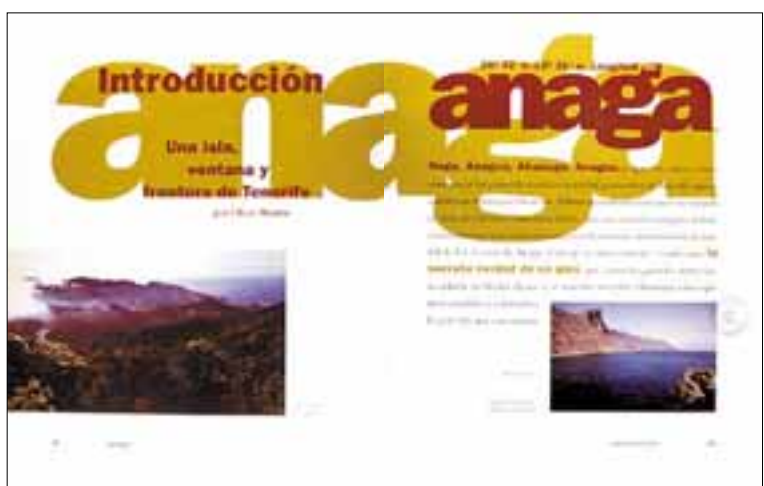
Arriba, cubierta de un ejemplar perteneciente a la colección **Viajeros**. Debajo, cubierta y páginas interiores de un título de la colección **Condición Insular**. Edición en rústica.



Arriba, cubierta de un título de la colección *Inventario*. Debajo, cubierta y páginas interiores de un ejemplar perteneciente a la colección *Comunicación y Lenguajes*. Edición en rústica.



Cubierta y páginas interiores de un libro diseñado por el tipógrafo Alfonso Meléndez para Tauro Ediciones.

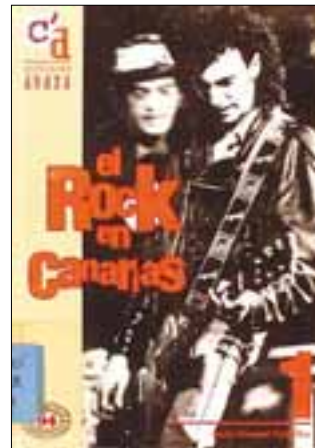
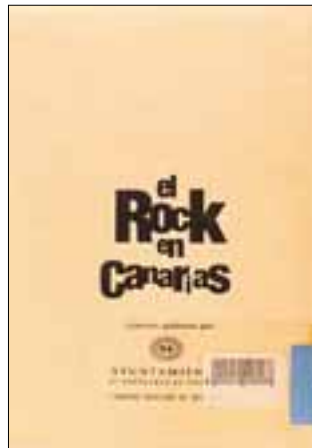
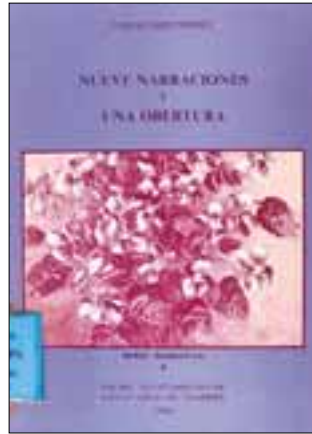


Distintas páginas interiores diseñadas por Alfonso Meléndez para varios títulos de Tauro Ediciones.

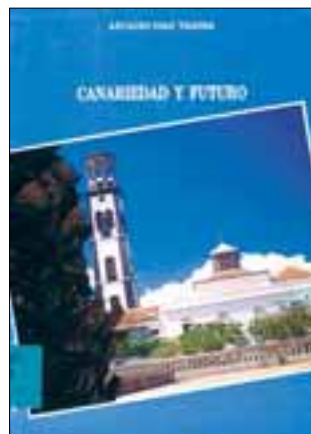
Ayuntamiento S/C de Tenerife

Narrativa
Añaza
Pregones de las Fiestas de Mayo
Premios de Cuentos S/C de Tenerife
Premio de Poesía Julio Tovar
otros...





Arriba cubiertas pertenecientes a distintos títulos de la serie **Narrativa**. Al medio y debajo, cubiertas correspondientes a dos ejemplares de la colección **Añaza**. Edición en rústica.



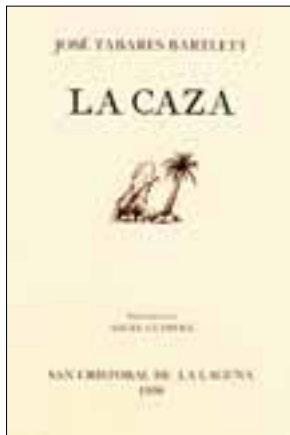
Arriba, distintas cubiertas de la colección **Pregonos**. Al centro, cubiertas de dos volúmenes de la colección **Cuentos**. Debajo, cubiertas de la colección **Premio de Poesía Julio Tovar**. Todos editados en rústica.



Diseños de cubiertas pertenecientes a distintas publicaciones del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Ayuntamiento de La Laguna

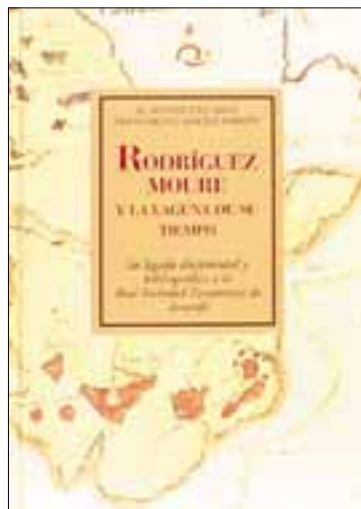




A



B



C

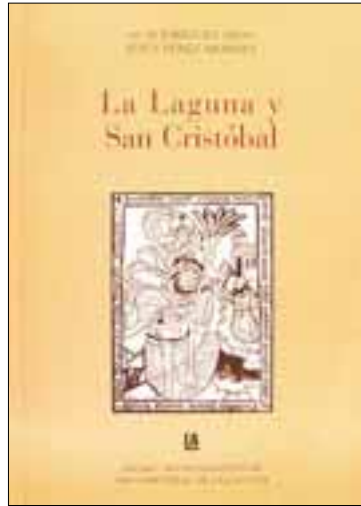


D

Diversos diseños de cubiertas y formatos de libros. Cubierta y páginas interiores de un libro de “batalla” y formato de bolsillo (A y B). Cubierta en tapa dura y páginas interiores de un volumen de lujo (C y D).



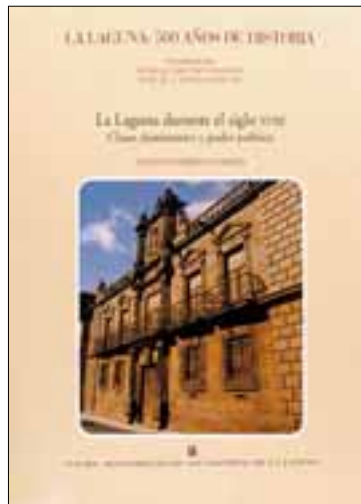
Ejemplos de diferentes diseños de cubiertas y páginas interiores. Encuadernación en rústica.



A

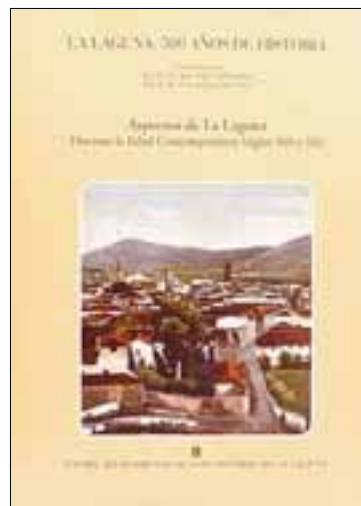
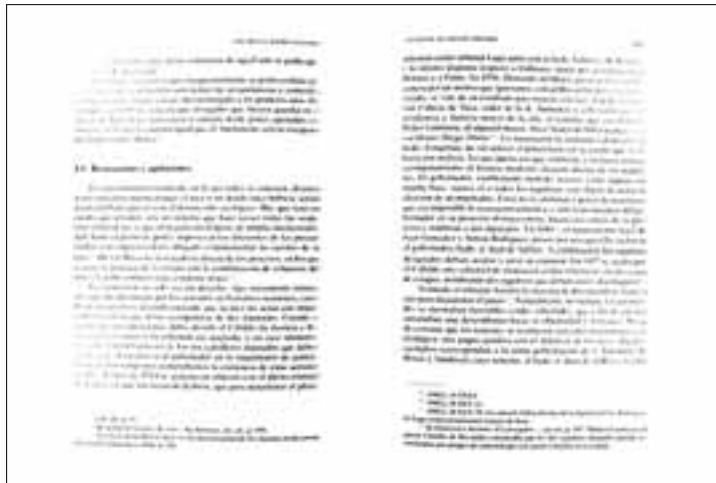


B

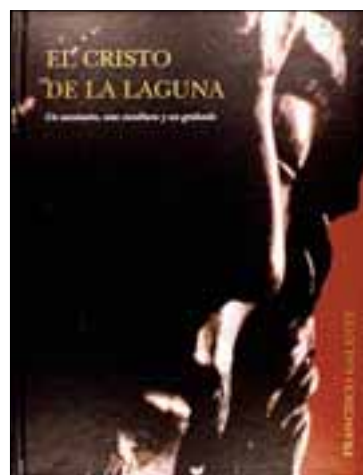


C

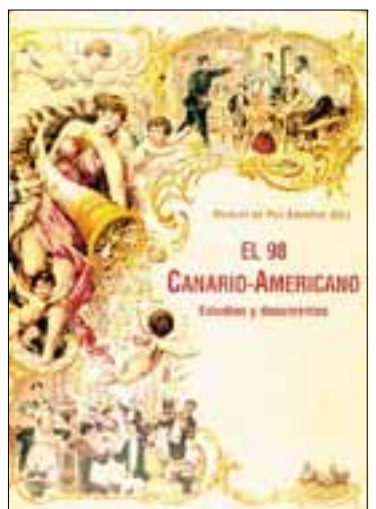
Cubierta y páginas interiores del libro **La Laguna y San Cristóbal** (A y B). Sobrecubierta de un ejemplar que forma parte de la serie **La Laguna: 500 años de historia** (C). En ambos casos encuadernación de lujo.



Sobrecubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de una serie estructurada bajo el nombre de **La Laguna: 500 años de historia**. Encuadernación de lujo.



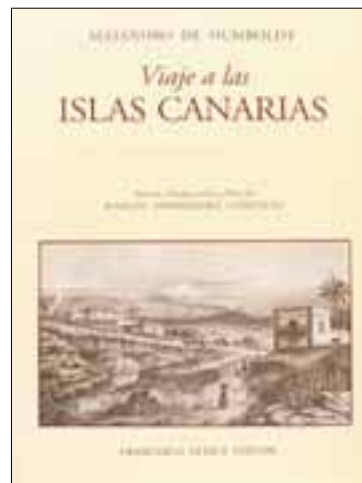
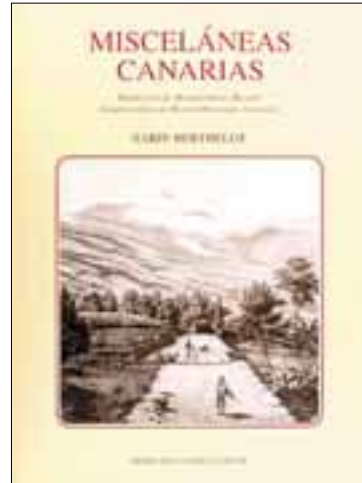
Diversos diseños de cubiertas y formatos de libros. Encuadernación en tapa dura.



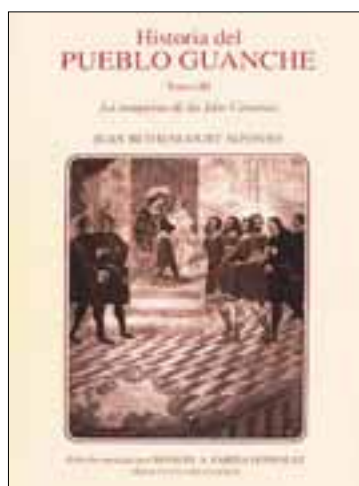
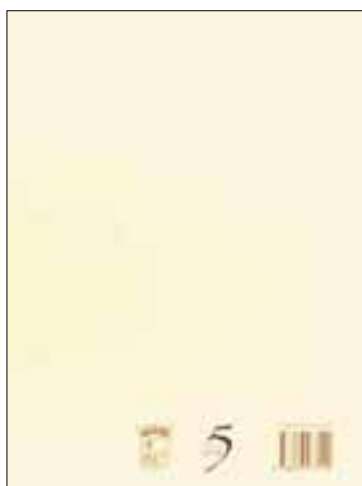
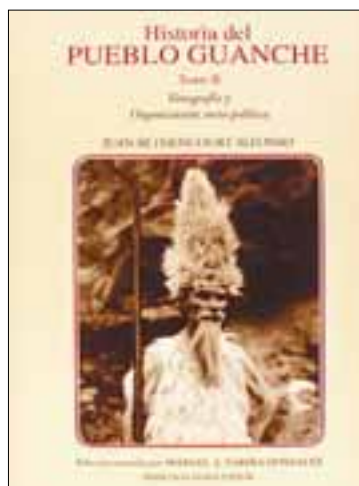
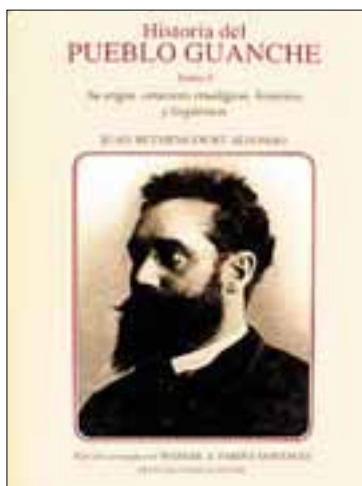
Diversos diseños de cubiertas y formatos de libros. Encuadernación en tapa dura.

Lemus Editor

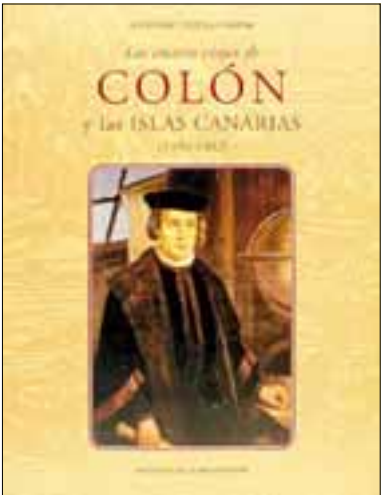
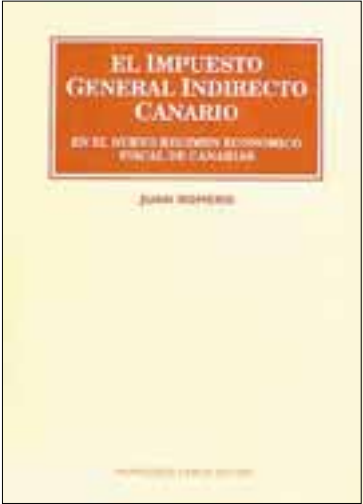




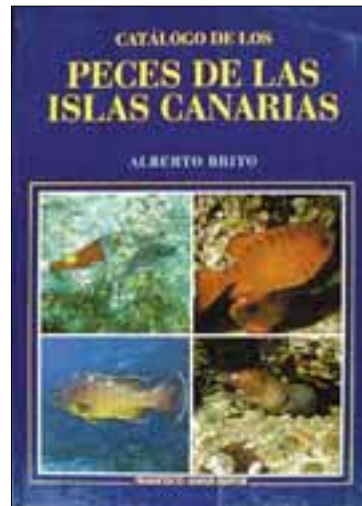
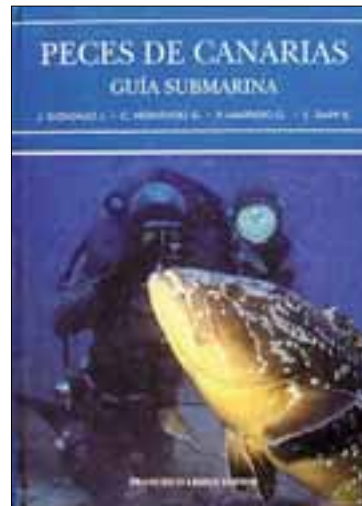
Sobrecubierta de **Misceláneas Canarias** (A y B), página interior (C) y tapa (D) de la misma obra.
Cubierta y página interior de **Viaje a las Islas Canarias** (E y F).



Sobrecubiertas de páginas interiores de los tomos I, II y III de la obra **Historia del Pueblo Guanche**. Edición en tapa dura.



Diseños de cubiertas de distintos títulos editados por Francisco Lemus, encuadernados en rústica.

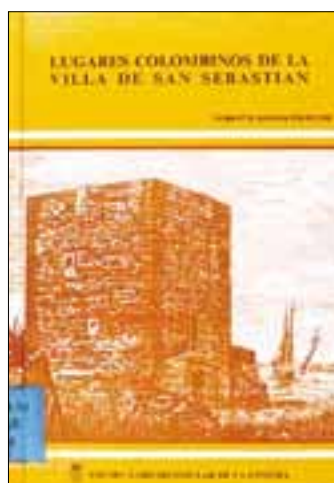
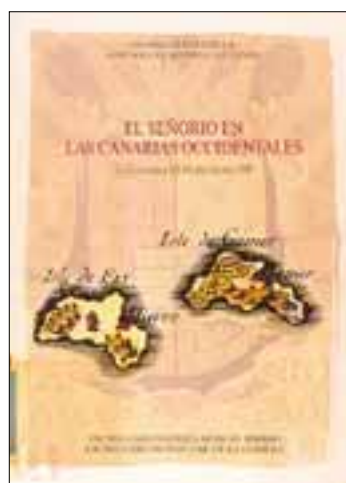


Diseños de cubiertas que presentan diversas obras de temática canaria editadas en tapa dura.

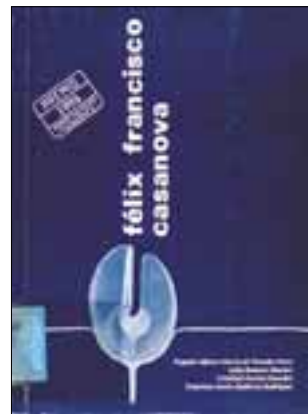
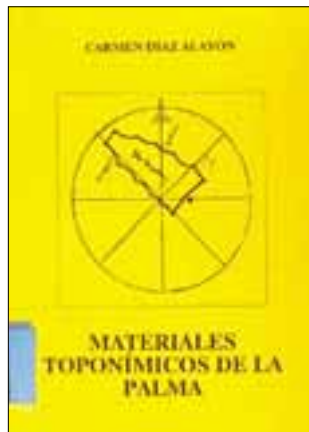
otros Cabildos

Cabildo de La Gomera
Cabildo de La Palma
Cabildo de El Hierro
Cabildo de Fuerteventura
Cabildo de Lanzarote

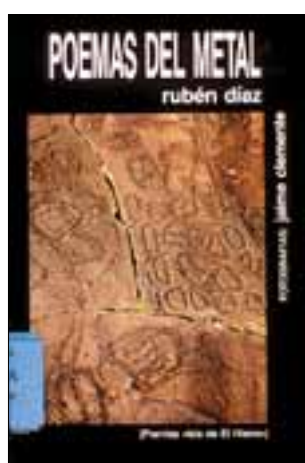
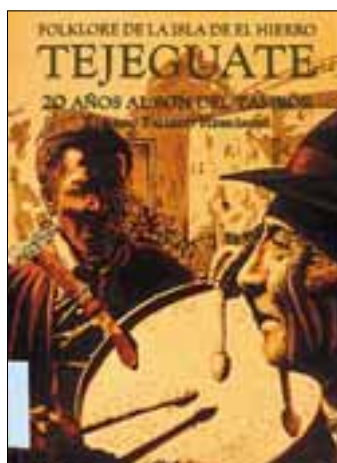
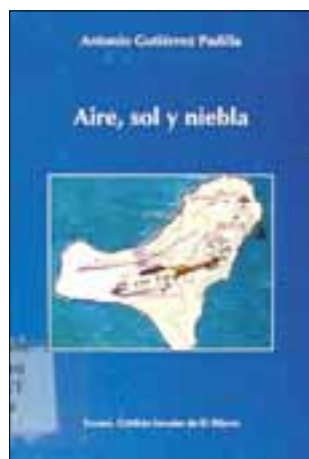




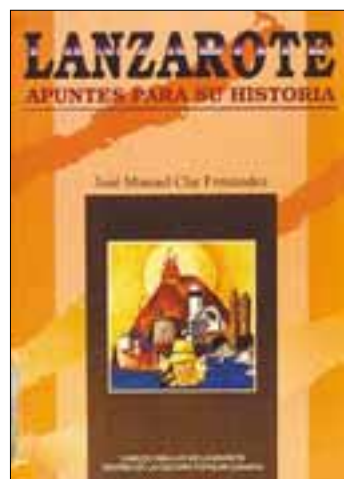
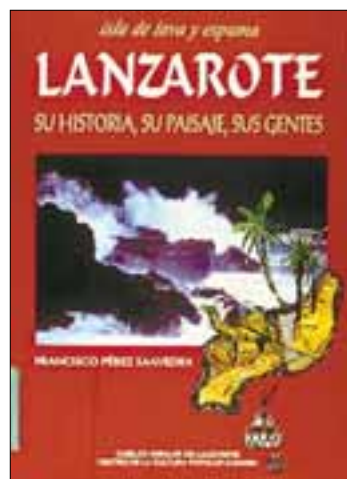
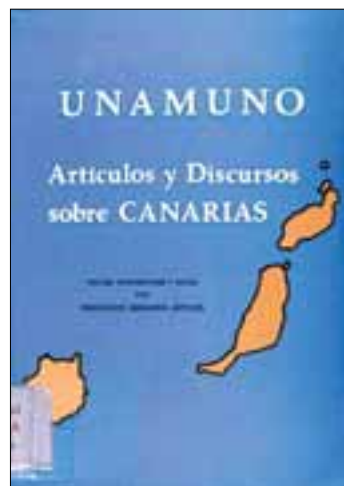
Diseños de cubiertas de distintas publicaciones del Cabildo de La Gomera.



Diseños de cubiertas que presentan distintas publicaciones del Cabildo de La Palma.



Diseños de cubiertas de distintos libros publicados por el Cabildo de El Hierro



Arriba, cubiertas de dos publicaciones del Cabildo de Fuerteventura. Debajo, otros ejemplos de diseños de cubiertas realizadas por el Cabildo de Lanzarote.

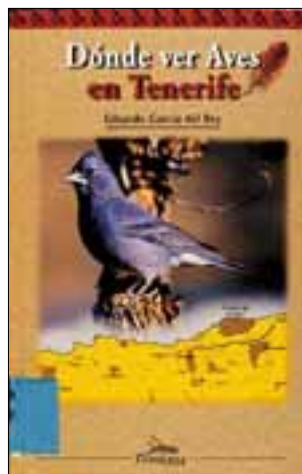
otras Editoriales

Ediciones Turquesa
Ediciones Goya
Ediciones Globo
Fundación César Manrique
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Centro Atlántico de Arte Moderno
Caja Insular de Ahorros de Canarias
Ediciones Idea
Ediciones Heca
Ediciones Canarias
La Calle de La Costa
H/A Editor
Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria
Poldo Cebrían
Julio Castro Editor
Ediciones La Marea
Labris
Tafor

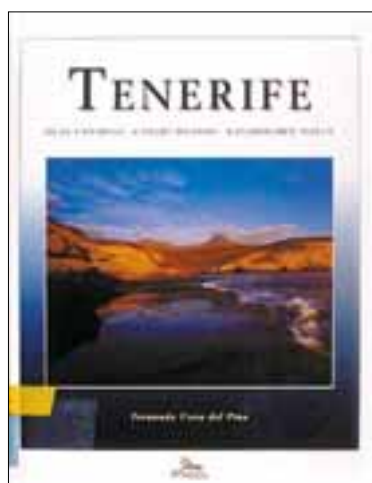




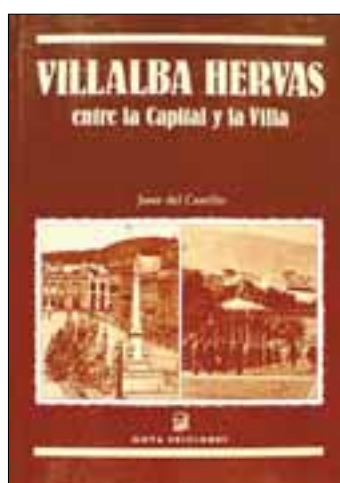
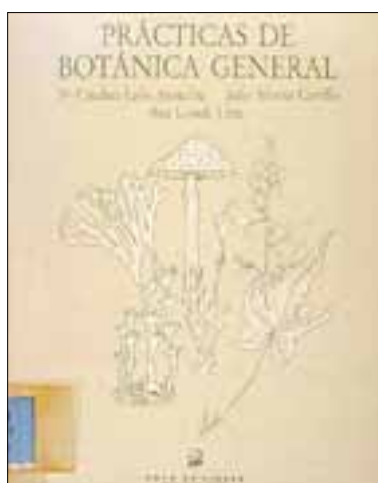
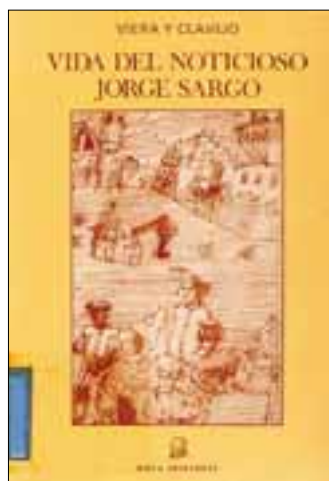
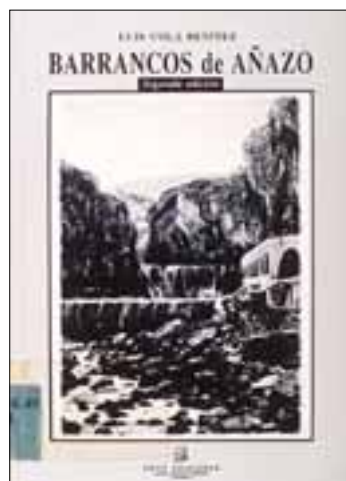
Cubiertas de dos carpetas dedicadas a la fauna y flora de las islas. Al centro, un fragmento del poster desplegable que, junto a un libro explicativo, forma parte de su contenido. Éste fue el primer tipo de publicaciones que realizó la editorial Turquesa.



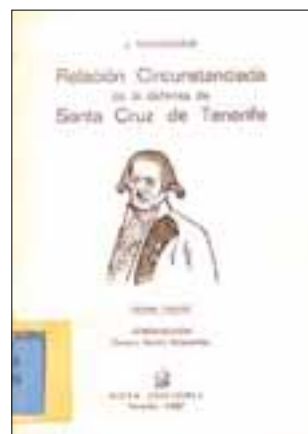
Cubiertas de dos volúmenes dedicados a la ornitología, una de las materias en la que la editorial Turquesa se ha especializado. Debajo, cubierta de un ejemplar perteneciente a la colección **Espacios Naturales**.



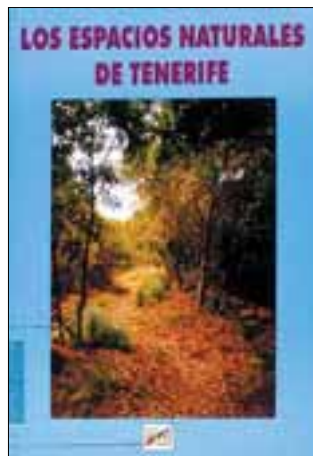
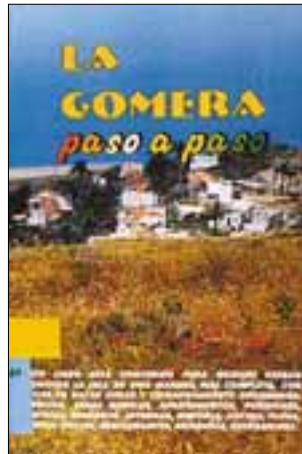
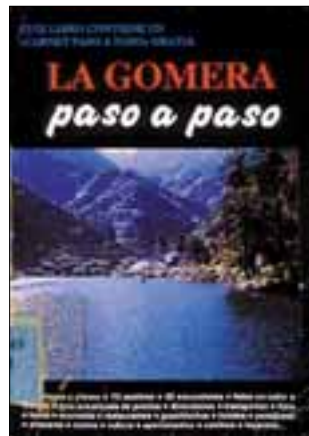
Cubiertas y sobrecubiertas de algunas publicaciones recientes, en tapa dura, de Ediciones Turquesa. A pesar de contar con un diseño más que correcto resulta evidente la ausencia de criterios de unidad.



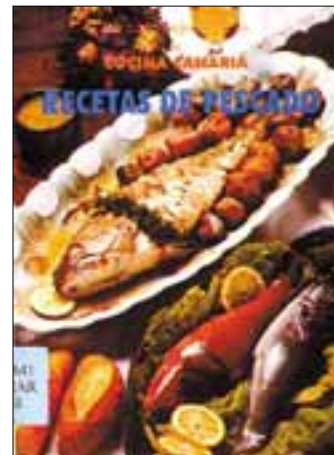
Diversos diseños de cubiertas anteriores de títulos editados por Ediciones Goya.



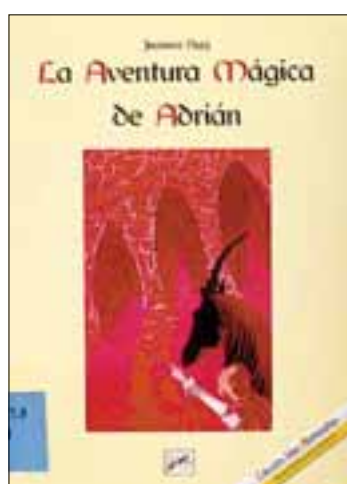
Arriba, cubierta y páginas interiores de una edición facsimilar. Al medio y debajo, cubierta y páginas interiores de un ejemplar perteneciente a la colección **Taiga Poesía**. Editados por Ediciones Goya.



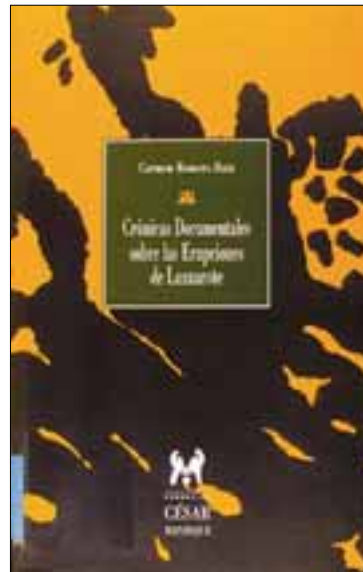
Arriba, cubierta perteneciente a un título de la colección **Nueva Novela**. En el centro, cubierta de dos ejemplares de la colección **Canarias Paso a Paso**. Debajo, cubierta de un volumen de la colección **Canarias Verde**. Editados por Ediciones Globo.



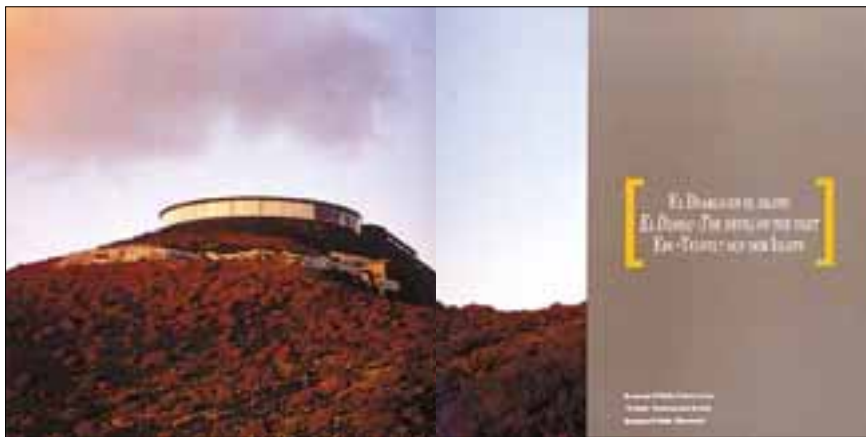
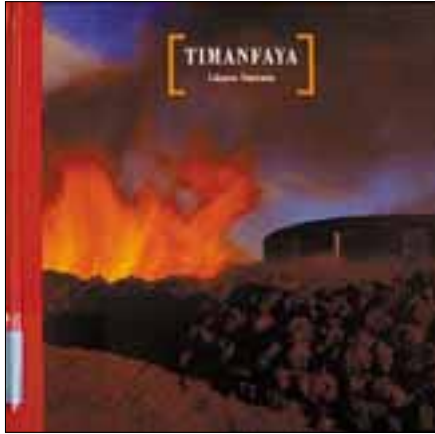
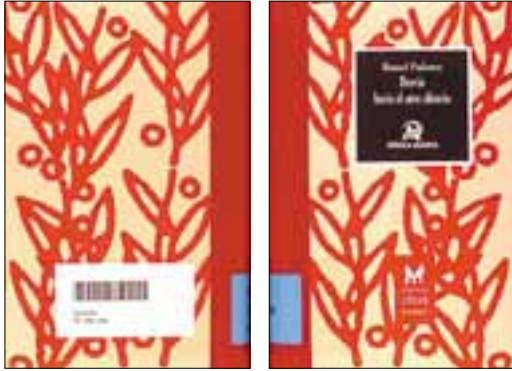
Arriba, cubierta y páginas interiores de un título de la colección gastronómica **Canarias plato a plato**. En el centro, diseño de cubierta de un volumen de la colección **Libros Canarios Prácticos**. Debajo, cubierta de un título perteneciente a la colección **Mojoverde**. Editados por Ediciones Globo.



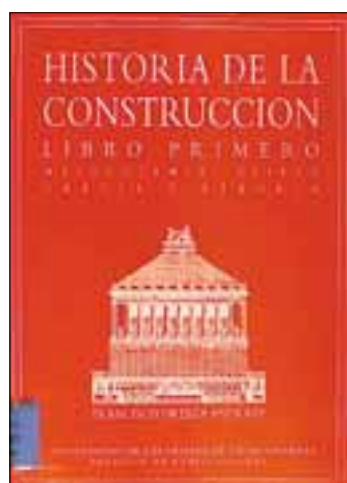
Arriba, cubierta de un título de la colección **Estilo**. Al centro, cubierta correspondiente a un volumen de la colección **Narrativa Canaria Última**. Debajo, cubiertas pertenecientes a dos títulos de literatura infantil y juvenil, dentro de las colecciones **Islas Afortunadas** y **Leyendas Canarias para Niños**. Editados por Ediciones Globo.



Arriba, diseño de cubierta para la colección **Torcusa**. Debajo, cubierta perteneciente a la colección **Cuaderna**. Ambas diseñadas por Alberto Corazón para la Fundación César Manrique.



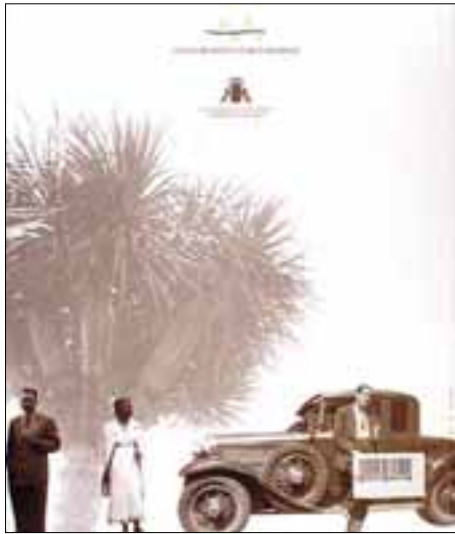
Arriba, cubierta y páginas interiores de un volumen de la colección **Peñola Blanca**. Debajo, cubierta y páginas interiores perteneciente a un título dentro de la colección **Lugares**. Ambas con diseño de Alberto Corazón para la Fundación César Manrique.



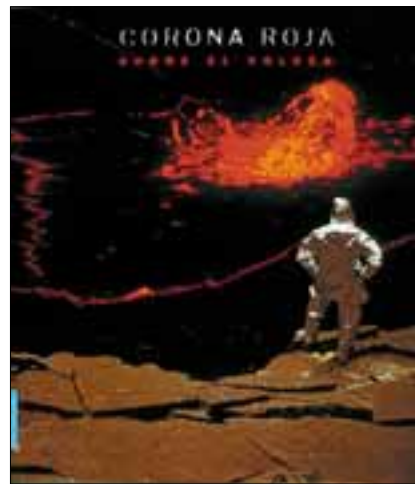
Arriba, tapa y páginas interiores de una obra perteneciente a la colección **Visión y Palabra**. En el centro, a la izquierda, cubierta perteneciente al título nº1 de la colección **Ágape**. A la derecha y debajo, cubiertas de otras publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



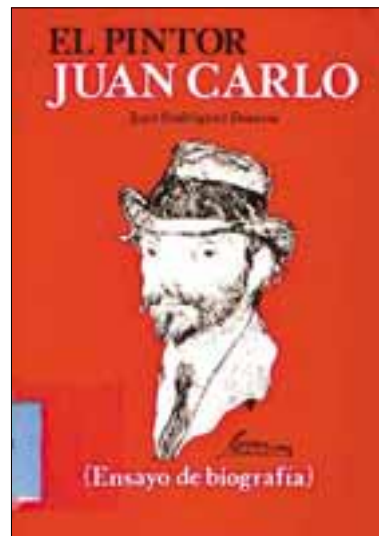
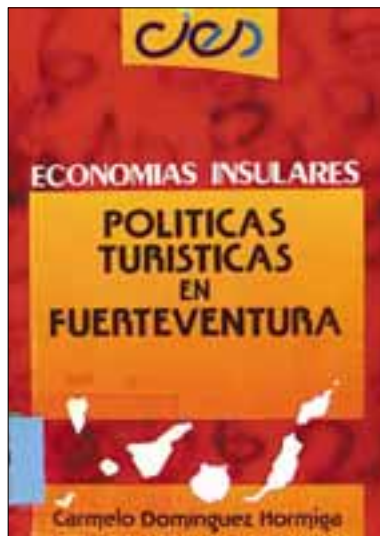
Diseño de las cubiertas de la colección **Monografías**. Arriba, para la serie **Lingüística y Filología**; al centro para **Artes Plásticas y Arquitectura** y **Humanidades**; debajo, para **Literatura y Crítica Literaria**. Edita Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



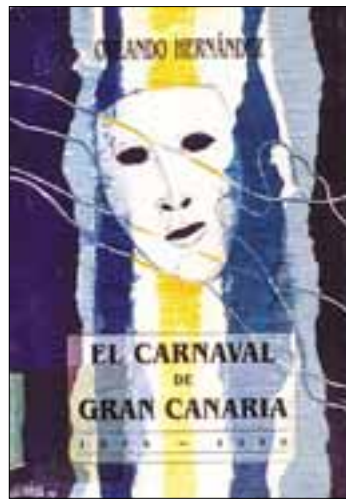
Diseño de las cubiertas de dos catálogos editados por el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) que han sido distinguidos con varios premios por el Ministerio de Cultura.



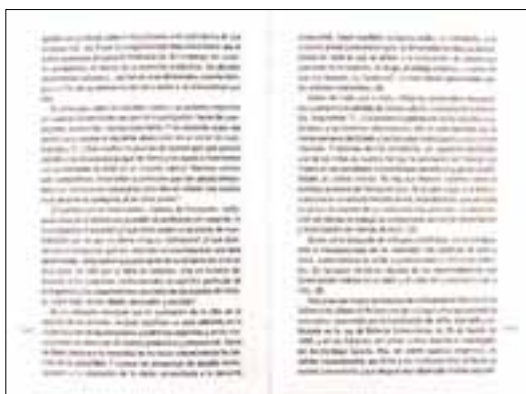
Cubiertas y páginas interiores de algunos catálogos editados por el CAAM premiados por su diseño.



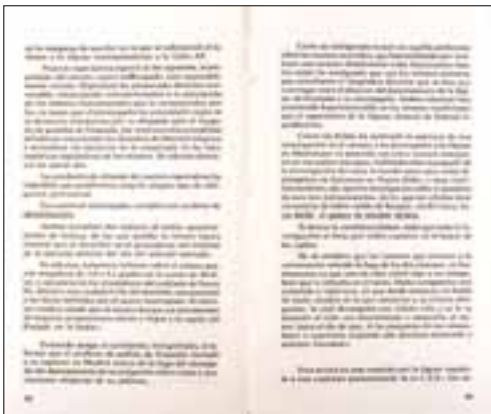
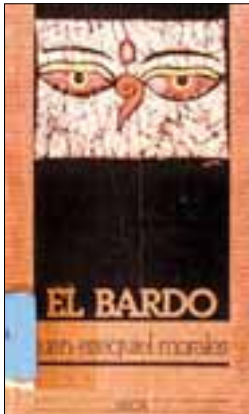
Cubiertas correspondientes a diversos títulos editados por la Caja Insular de Ahorros de Canarias.



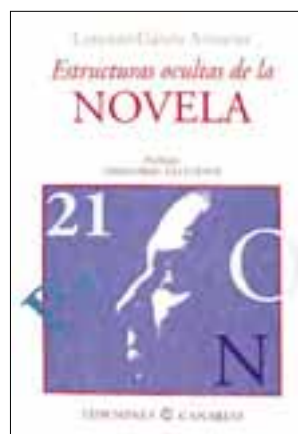
Cubiertas correspondientes a diversos títulos editados por la Caja Insular de Ahorros de Canarias.



Arriba y en medio, sobrecubierta y páginas interiores de un título perteneciente a la colección **Cronos**. Debajo, diseño de cubierta y páginas de un ejemplar de la colección **Idea Universidad**. Edita Ediciones Idea.



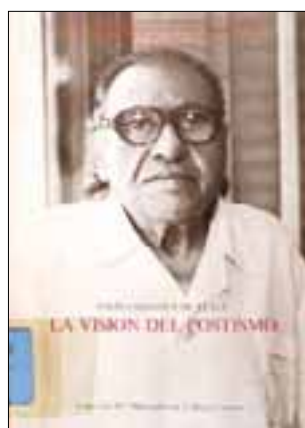
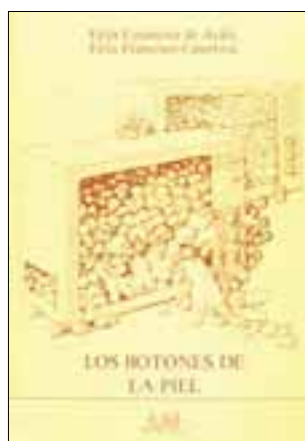
Diseños de cubiertas y de las páginas interiores pertenecientes a dos títulos editados por Ediciones Heca.



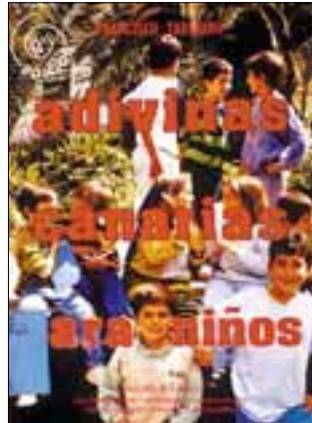
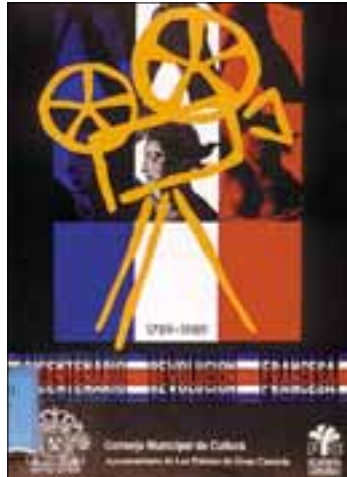
Cubiertas y páginas interiores de títulos pertenecientes a la colección **Taller de Traducción Literaria**. Debajo a la derecha, cubierta de un ejemplar fuera de colección. Editados por Ediciones Canarias.



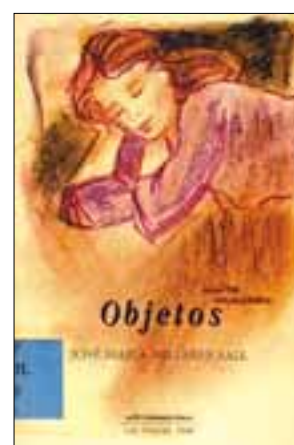
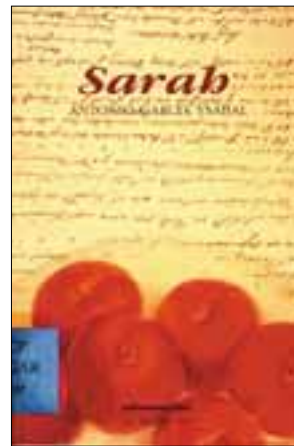
Cubiertas y páginas interiores correspondientes a los primeros títulos editados por La Calle de la Costa.



Diversos diseños de cubiertas realizados para distintos ejemplares publicados por H/A Editor.



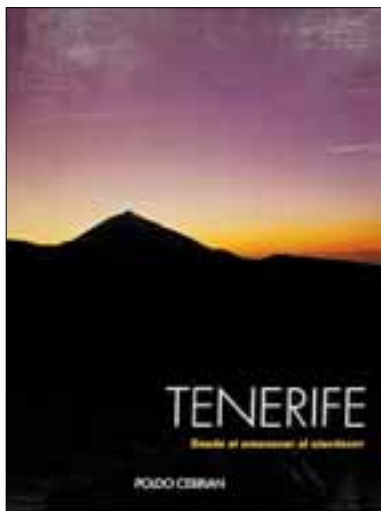
Arriba, cubiertas de algunas publicaciones fuera de colección. En medio y debajo, cubiertas y páginas interiores de dos volúmenes de la colección **Poesía**. Edita Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.



Diseño de cubiertas y páginas interiores de varios títulos pertenecientes a la colección de poesía **Ultramarino**. Edita el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

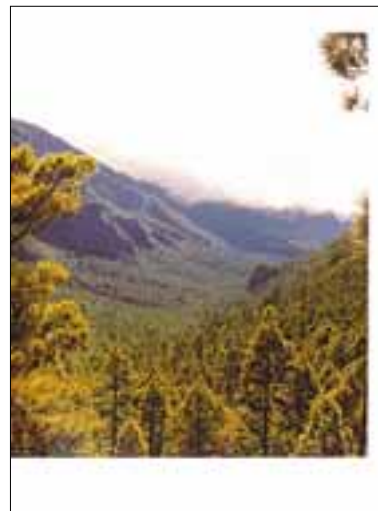


A

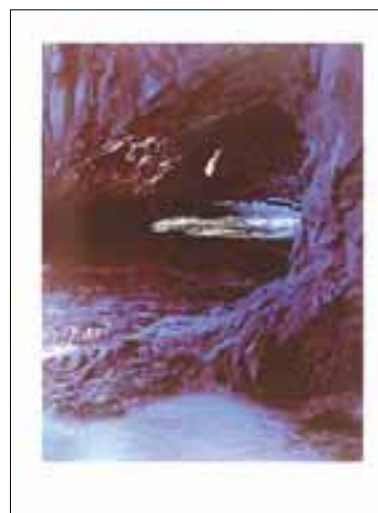
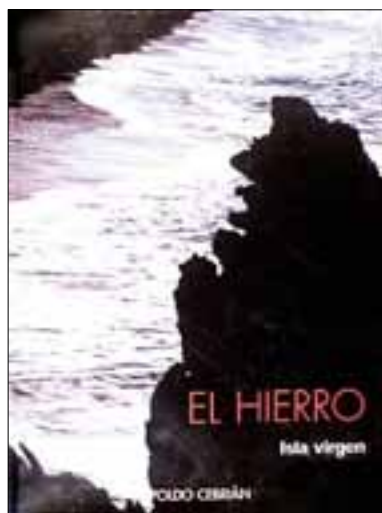


B

Colección de libros de fotografías de Poldo Cebrián dedicados a cada una de las Islas Canarias, coeditados en colaboración con algunas instituciones locales. Volúmenes dedicados a las islas de La Gomera (A) y Tenerife (B). Encuadernación en tapa dura con sobrecubierta y laminado brillo.

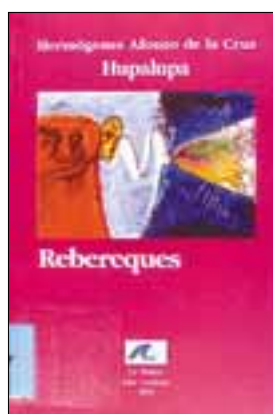
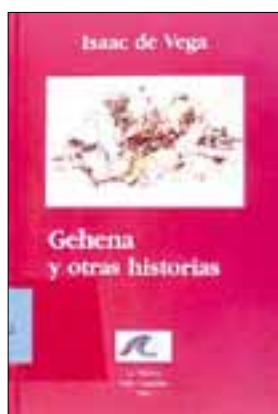
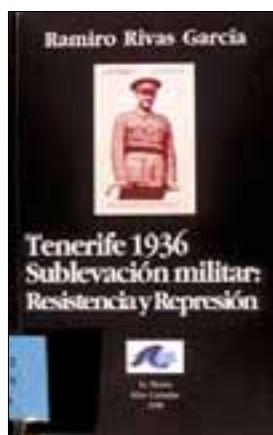


A

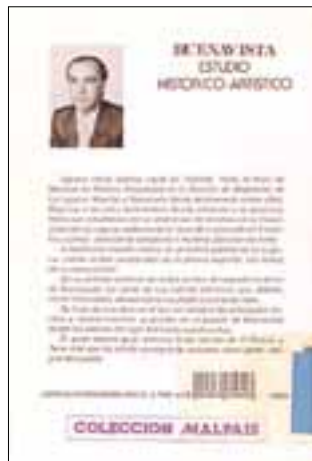


B

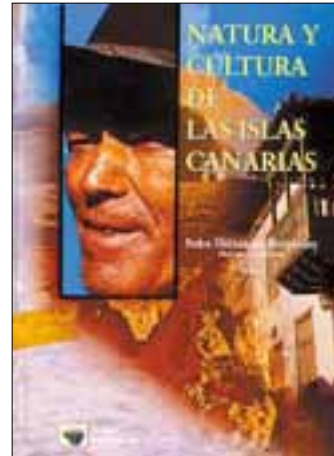
Colección de libros de fotografías de Poldo Cebrián dedicados a cada una de las Islas Canarias, coeditados en colaboración con algunas instituciones locales. Volúmenes dedicados a las islas de La Palma (A) y El Hierro (B). Encuadernación en tapa dura con sobrecubierta y laminado brillo.



Cubiertas pertenecientes a distintos títulos editados por Ediciones La Marea.



Arriba, cubiertas de dos títulos de la colección **Laberinto**. Al centro, diseño de una cubierta de la colección **Malpais**. Debajo, cubierta perteneciente, dentro esta última colección, a la serie **Perfil Singular**. Editados por Labris.



Arriba, cubierta y páginas interiores de uno de los títulos de mayor éxito comercial de cuantos se han editado en Canarias. Debajo, cubiertas de otros libros editados por Tafor.