

# Evolución y protagonismo de la cubierta en las revoluciones del libro

*Laura Gómez Cuesta*

*Universidad Europea de Madrid (España) [laura.gomez@uem.es](mailto:laura.gomez@uem.es)*

## Resumen

El objetivo de este trabajo es revisar el papel que ha desempeñado la cubierta en las diferentes revoluciones del libro y valorar su aportación futura. Atendiendo a la comunicación visual que propone en la actualidad, y ante la progresiva desmaterialización del libro como objeto, no podemos evitar plantearnos cómo será su adaptación a este nuevo contexto digital. Si además evaluamos la carga cultural que proponen cubiertas como las realizadas por Daniel Gil o Manuel Estrada para Alianza Editorial, se nos plantea la necesidad de evaluar el impacto de su desaparición en ésta, nuestra sociedad de la imagen.

**Palabras clave:** Cubiertas de libro, diseño gráfico, arte, libro electrónico, lenguaje visual.

## The Book Covers Role and Evolution Through the Book Revolutions

### Abstract

The aim of this paper is to review the role played by book covers through the different book revolutions and explore their future potential contributions. Considering the current visual communication scenario, definitively marked by the progressive dematerialization of the book as an object, the key question is how its adaptation to the digital context will be. Furthermore, If we take on account aspects as the huge cultural con-

tribution that covers coming from Alianza Editorial authors- as Daniel Gil or Manuel Estrada- add, the need to assess the impact of its disappearance is even more important.

**Keywords:** Book covers, graphic design, art, e-book, visual language.

## 1. INTRODUCCIÓN

El libro, ese objeto cotidiano que ha ido modificando su aspecto al ritmo del desarrollo económico, tecnológico y social, ha ido desempeñando diferentes papeles a lo largo de la historia y como manifiesta, de una manera poética pero a mi entender muy completa, el escritor Antonio Muñoz Molina: “El libro sirve para estar en el mundo y para irse del mundo, para recordar la propia vida y para olvidarse de ella, para asomarse a las cosas, tal como son, y para verlas como no han sido nunca” (Molina, 2006:2.007).

Es por ello que este objeto cotidiano, desde su nacimiento, ha estado estrechamente ligado a nuestra sociedad por su capacidad para conservar y transmitir cultura, algo que, sin duda, lo ha convertido en un elemento clave para conocer y entender la historia y evolución del ser humano.

No obstante, atendiendo únicamente a su forma y aspecto externo, podemos decir que el libro ha evolucionado relativamente poco desde la invención de la imprenta en el s. XV, hasta la aparición de los formatos tecnológicos que han ido surgiendo y desapareciendo, con mayor o menor éxito<sup>1</sup>, a lo largo de este siglo XXI. El libro, al igual que muchos de los objetos que nos rodean, se está viendo impactado ineludiblemente por lo que el investigador norteamericano, John W. Moravec, ha venido a denominar como *Sociedad 3.0*:

La sociedad 1.0 refleja las normas y prácticas que prevalecieron desde la sociedad preindustrial hasta la sociedad industrial. Por su parte, la sociedad 2.0 hace referencia a las enormes transformaciones sociales que están teniendo lugar en la sociedad actual y que encuentra su origen, principalmente, en el cambio tecnológico. Por último, la sociedad 3.0 alude a la sociedad de nuestro futuro más inmediato, para la que se pronostican enormes transformaciones producto del cambio tecnológico acelerado (Cobo Romani & Moravec, 2011:48).

Más cercana a esa *sociedad sin papel* que anticipaba Marshall McLuhan en 1962, ésta también está impactando en la esencia, experiencia y relación que hasta ahora el libro mantenía con el ser humano.

Este cambio está siendo recogido por diferentes fuentes que se han visto obligadas a actualizar sus definiciones, tras cinco siglos de impresión, e incorporar nuevas acepciones para adaptarse a las transformaciones que se están produciendo. Un caso especialmente significativo, por el mensaje denotativo y connotativo que registra este momento de transición, es el observable en la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (en su versión online), donde el diseño de la página<sup>2</sup>, que utiliza tipografía en color rojo y un fondo tatuado, comunica visualmente este momento de cambio. Sorprende, sin embargo, que en la primera acepción donde se hace alusión a su forma, no se haga ninguna mención a la transformación digital que está experimentando.

No obstante, es en la segunda acepción de libro, al definirlo como “obra”, donde se incluye el término “libro electrónico” en una frase que se facilita para su contextualización.

Esta inclusión ambigua puede en parte estar provocada por la separación entre contenido y forma que incorpora el libro electrónico —ya que podemos leer un libro electrónico en diferentes soportes (ordenador, *tablet*, lector de libros electrónicos, teléfonos móviles...)— nuevo en su historia y que atestigua la pérdida de ese carácter unitario que hasta la fecha ha caracterizado al libro en papel.

Además del Diccionario de la Real Academia, existen otras instituciones que por motivos más prácticos que teóricos, y principalmente por imperativo legal, se han visto obligadas a actualizar la definición de libro incluyendo el término “libro electrónico”. Encontramos un ejemplo en la nueva Ley de Depósito Legal publicada en el BOE en el 2011<sup>3</sup>, en la que se ofrecen más detalles para su correcta identificación y registro. Resulta esclarecedor que, tras recogerse en esta definición los nuevos soportes y formatos que pueden vestir el libro de cara al futuro (y que aún no conocemos), se haga mención al elemento visual como parte del libro, asumiendo que la imagen forma parte de éste como unidad.

Como veremos en la evolución de la cubierta a lo largo de la historia del libro, esta función expresiva no siempre estuvo presente ni constituyó su propósito inicial, pero se ha terminado convirtiendo en un ele-

mento clave, encontrando en la imagen su principal herramienta para la comunicación y comercialización del libro.

Ante la progresiva digitalización del contenido escrito y la desmaterialización del libro como objeto, surgen las incógnitas del uso futuro que tendrán las cubiertas, si se mantendrá su rol actual o variará, o incluso si éstas desaparecerán, y con ellas, las imágenes protagonistas que en ocasiones nos facilitan los libros, acercándonos a esa cultura visual que no está recluída en los museos, y que nos permite llegar a otras realidades a través de la percepción de la mirada del otro. Es por ello que, para ejemplificar este tipo de cubiertas protagonistas, se ha visto oportuno utilizar como objeto de estudio las cubiertas diseñadas por Manuel Estrada<sup>4</sup> para la colección *El libro de bolsillo* de Alianza Editorial<sup>5</sup>.

Hablar con Manuel Estrada (1953) es siempre una invitación a la reflexión sobre la cultura del proyecto. El diseñador madrileño lleva casi tres décadas dedicándose en cuerpo y alma a la construcción de algunos de los logotipos, identidades visuales y proyectos editoriales más importantes de nuestro país. Las colecciones de libros de El País o las portadas para Alianza Editorial no solo han dejado una marca indeleble en la memoria de millones de lectores, sino que sirven de modelo a otros tantos estudiantes de diseño y aprendices visuales (Peñalver Menéndez, 2015).

Sus propuestas gráficas, no solo cumplen con la misión expresiva y comunicativa que se espera, sino que van más allá aportando una reflexión sobre el libro, una síntesis, amplificando por tanto la experiencia de aprendizaje y configurando nuestra realidad<sup>6</sup>. No sorprende, por tanto, que una editorial innovadora<sup>7</sup> como Alianza eligiera a este diseñador en 2010 para, como indica su editora Valeria Ciompi: “reivindicar el libro como objeto de placer con el que el lector, zarandeado por los vaivenes tecnológicos, pudiera establecer una relación única y no seriada, valorando especialmente el cuidado de la edición también en sus aspectos formales” (Ciompi, 2011:62).

Esta apuesta de Alianza Editorial por una amplia gama de contenidos, utilizando un formato y tamaño manejables, con un aspecto cuidado y de gran atractivo, y además a un precio asequible, no es una novedad y le valió en los años 60-70, pero esta vez de la mano del diseñador Daniel Gil, convertirse en el modelo de referencia del libro de bolsillo en Espa-

ña<sup>8</sup>. Daniel Gil trabajó para Alianza Editorial desde 1966 hasta 1989, generando durante este tiempo más de 4000 cubiertas.

Solo un talento excepcional para el diseño podía conseguir que cada cubierta fuese percibida a la vez como denotación de un título individual y como la connotación de la editorial que lo publicaba. Ese toque especial de genio para construir la unidad a partir de la diversidad (VV.AA., 1990:9).

En esta ocasión es Manuel Estrada, considerado como uno de sus herederos<sup>9</sup>, quien nos traslada la ética y el compromiso que supone el vestir la cubierta del libro de bolsillo, el hermano pobre del libro, con imágenes cultas, únicas y atractivas de gran valor estético. Un trabajo de diseño que nos hace reflexionar sobre el papel que está desempeñando la cubierta en nuestra cultura visual y los cambios que irá experimentando al introducirse en el ámbito digital.

## **2. LA MISIÓN DE LA CUBIERTA EN LAS REVOLUCIONES DEL LIBRO**

El papel de la cubierta ha ido variando, asumiendo nuevos roles según el período histórico y la misión que ha ido desempeñado el libro en cada momento, convirtiéndose en consecuencia de la forma que éste ha ido adoptando en cada una de sus revoluciones.

### **1.1. Primera revolución del libro: de las tabletas de arcilla a los rollos de papiro**

La arcilla, la piedra o los metales sirvieron como materiales, aptos para la escritura, ante la necesidad que surgió en la humanidad de ir guardando y almacenando todo el conocimiento que se iba produciendo.

La escritura y el libro llegaron a Europa de Oriente, y es por ello que para comenzar a hablar del libro debemos irnos a Mesopotamia<sup>10</sup>. Fueron las tablillas, “[...] pequeñas placas de arcilla, madera, marfil, oro u otra materia que servían de soporte a la escritura en la antigüedad” (Martínez de Sousa, 1992:41), el material que caracterizó al libro mesopotámico ante la escasez de piedra u otro material que había en la zona. La tablilla de arcilla es la forma de libro más antigua que se conoce, y presentaba un aspecto más cercano al libro actual que los posteriores libros en forma de rollo. Más aún, el formato cuadrangular unido en el la-

teral<sup>11</sup>, que experimentaron algunas como encuadernación añadiendo tapas como protección, nos recuerda visualmente la experiencia que hoy en día nos ofrece el paso de las páginas de un libro.

Este formato también se utilizaría en la antigua Roma, introduciendo algún cambio en el tipo de material, ofreciendo como resultado final una tablilla de madera de tamaño reducido, denominada *pugilar*— en latín tablilla para escribir—, diseñada para llevarse en la mano o leer en cualquier posición, y que equivaldría a lo que hoy denominamos como “libro de bolsillo”.

A la tablilla de arcilla se sumó la que se ha considerado la segunda forma del libro, el rollo, primero de papiro, y posteriormente de pergamino. Este fue el primer material, utilizado para la escritura, ligero y hecho con fibras extraídas del Papiro, árbol que crecía en Egipto debido a las inundaciones provocadas por el río Nilo. El papiro se ha llegado a considerar el antecesor del papel<sup>12</sup>, al que se parece por su aspecto y sus cualidades, y al igual que el libro actual, tuvo que protegerse debido a su fragilidad, por lo que solía guardarse en jarras, cajas o bolsas de piel, añadiendo en ocasiones asas para transportarlo con facilidad. Además de la arcilla en Mesopotamia y el papiro en Egipto, en China se utilizaron materiales como el bambú, la *tablilla de madera* y posteriormente la *seda* como soporte, pero fue el rollo de papiro el que terminó introduciéndose en la cultura griega, aportando al mundo clásico esta forma material del libro.

Tal y como hemos visto hasta ahora, cuando la escritura se convierte en un medio esencial para no olvidar nuestra historia, el soporte se torna en un elemento básico para alargar su perdurabilidad en el tiempo, y es por ello que la funcionalidad principal que desempeña la cubierta en esta primera revolución del libro es la de proteger, debiendo su aspecto a ese rol, esencial para luchar contra el deterioro ocasionado por el tiempo.

## **1.2. Segunda revolución del libro: de los rollos de papiro al código**

Este segundo momento, relevante en la historia formal del libro, está vinculado al paso del rollo de papiro o pergamino al código. Fue a principios del siglo I d. de C., durante el Imperio Romano, cuando aparece este nuevo formato que terminó desplazando al rollo. Ciertamente, suponía numerosas ventajas y una fórmula más segura para proteger y divulgar el texto escrito, además de ser más barato, lo cual facilitaba que

podiese acceder a él un número mayor de personas. Es con el códice cuando aparece la encuadernación tal y como hoy la entendemos. Cuando el libro comenzó a alcanzar un número de páginas elevado, fue preciso agrupar éstas en *cuadernos* mediante su cosido (de ahí el término encuadernar) “[...] para formar un volumen, una sola pieza, dotada de tapas protectoras, generalmente de una materia fuerte, el propio cuero, o, cuando el número de páginas era elevado y el grosor suficiente, madera, que se forraba de cuero” (Escolar Sobrino, 1993:181).

Es por ello que la primera cubierta, esa que ya guarda una relación formal con la que conocemos en la actualidad, surge por tanto como consecuencia del grosor que alcanza el códice, heredando la misma funcionalidad que en el rollo o las tablillas, la de protección.

Su aspecto inicial, en consecuencia, es bastante rudimentario y carece de pretensiones estéticas hasta que, durante la Edad Media, el libro manuscrito<sup>13</sup> añade a ese valor sagrado, el de poder de la mano de Carlomagno, que le imprimió el reconocimiento y relevancia que tuvo su figura como emperador de occidente.

Comienza entonces la decoración de las cubiertas con materiales valiosos y nobles, junto a las ricas ilustraciones del interior, dando lugar a un libro cuyo fin no es tanto el de la lectura como el de su exhibición. Podría decirse que el libro, en esta nueva significación que adopta como símbolo de poder, provoca la necesidad de utilizar su exterior para acompañar este nuevo mensaje, e impulsa el paso de una cubierta protectora a una cubierta informativa.

La forma exterior del libro comienza a desempeñar a partir de este momento un rol mucho más expresivo, aportando un mensaje visual que modela su significación como objeto, otorgando así a la cubierta una nueva funcionalidad.

Podría deducirse de esta segunda revolución que, mientras la capacidad de escribir y leer perteneció a unos pocos, el libro fue un objeto de culto y como tal, sus cubiertas fueron progresivamente hablando sobre su valor como objeto. Se añadiría así a su función protectora, la decorativa, persiguiendo la belleza de su exterior según los cánones y estilos de cada momento. Finalmente, esa imagen cautivadora termina por imponerse al interior, convirtiéndose en un símbolo de poder y de riqueza, transformando la decoración en información, que a veces ayuda a contextualizar el contenido, además de aportar datos sobre el objeto y su dueño, dando así la razón a En-

ric Satué cuando lanzaba la siguiente reflexión: “siempre han sido más sagradas las formas que los contenidos” (Satué, 1998:209).

### **1.3. Tercera revolución del libro: del libro manuscrito al libro impreso**

Conforme avanzaba la Edad Media, crecía esta admiración y valoración del libro como objeto, apreciando su caligrafía, sus ilustraciones, lo cual llegó a convertir al libro en una pequeña obra de arte “orgullo de sus poseedores, como lo puedan ser los muebles, las armas, los ropajes o las joyas” (Escolar Sobrino, 1993:275). La emersión de este factor “aspiracional” impulsó la producción y comercialización del libro incluyendo a nuevas capas sociales<sup>14</sup> que durante momentos de crecimiento económico, pudieron permitirse el adquirirlo.

No obstante, con la aparición de las Universidades en el siglo XIII, “el libro ya no es sólo un depósito de la inmutable sabiduría antigua, sino, además, un instrumento para conocer nuevas ideas” (Escolar Sobrino, 1993:278), lo que repercutió en el tratamiento y cuidado de su imagen externa. Pasó entonces a priorizarse su rápida producción (al estar muy demandado por universidades, estudiantes y profesionales), siendo además los potenciales usuarios muy sensibles al precio y dar preferencia a los libros baratos y producidos más rápido —para tener acceso a sus conocimientos— más que a los libros bellos. Esta nueva situación provocó que la industria y el comercio del libro tuvieran que reinventarse, generando una situación muy propicia para la invención de la imprenta en occidente en el siglo XV y la aparición de la que se puede denominar como tercera revolución del libro.

A partir de este momento, la imagen exterior del libro fluctúa entre el uso y el lujo, lo funcional o lo bello, algo que no se aprecia en los primeros libros impresos, los incunables, que intentaban parecerse lo máximo posible al libro manuscrito, por el prestigio y reconocimiento que había adquirido el códice<sup>15</sup>. En el contexto histórico en el que Gutenberg inventó la imprenta (1453), existía una gran demanda de libros que el sistema y ritmo de la producción manuscrita no era capaz de cubrir. Fruto del desarrollo económico, se produjo un desarrollo social que propició el interés por la cultura y un aumento de la población lectora, que impulsó la investigación de diferentes técnicas o sistemas para agilizar la producción de libros (Escolar Sobrino, 1993). Podemos deducir, por tanto, que tras esta invención no hubo tanto un afán intelectual sino más bien eco-

nómico<sup>16</sup>, persiguiéndose principalmente la producción de un número mayor de libros, de productos impresos, a un precio menor que el del códice para generar beneficios.

En tanto que la imprenta salió de Alemania y se instaló en otros países, como es el caso de Italia —donde el desarrollo económico coincidió además con el intelectual— se incrementó la producción de libros y éstos, progresivamente, fueron adquiriendo características diferenciadoras<sup>17</sup> respecto al códice.

Con el comienzo de la Edad Moderna, a pesar de la aún preponderancia del libro religioso, toma mayor relevancia el libro de contenido laico, destinado a la enseñanza o a la edición de la obra de autores clásicos. Es preciso señalar en este sentido, la gran aportación que hizo el editor e impresor veneciano Aldo Manucio a la forma del libro. Este gran amante de las obras clásicas, a medio camino del siglo XV y el siglo XVI, fue el diseñador de la letra cursiva<sup>18</sup>, desarrolló el denominado estilo aldino de ornamentación introduciendo en Europa motivos orientales, y sobre todo, rompió el tamaño tradicional del libro impreso imprimiendo “en un formato reducido, *octavo* —que casi puede ser llamado formato de bolsillo— (para lo cual) empleó además unos caracteres totalmente nuevos, que convenían a las reducidas dimensiones de la página” (Dahl, 1994; 1982:122). Otro aspecto reseñable de este humanista, es que:

[...] representa a una nueva figura dentro del libro, la del editor educador, es decir, la del editor que se embarca en la aventura del libro para facilitar el acceso a la cultura, en este caso, fundamentalmente a los autores clásicos, más por motivos intelectuales que económicos (Escolar Sobrino, 1993:375).

Salvo por algunas aportaciones personales reseñables, como la que acabamos de comentar, el mundo del libro tras la invención de la imprenta no experimentó grandes cambios a nivel tecnológico que afectaran a su aspecto, pero sí tuvo, no obstante, que irse adaptando a los nuevos contenidos y públicos que se iban incorporando a la lectura. Es por ello que las cubiertas que ostentaban magníficos trabajos de orfebrería, con figuras talladas finamente sobre marfil y cierres con piedras preciosas incrustadas que elevaban enormemente el precio del libro, tan comunes en la Edad Media, fueron disminuyendo en número.

Forrar las tapas del libro con materiales, previamente tratados, aplicando distintas técnicas de estampación, fue la vía comúnmente utilizada en esta época, generando un aspecto diferente según la zona geográfica, los gustos imperantes del momento, y en muchos casos, motivados, como se ha comentado, por una iniciativa personal que termina convirtiéndose en estilo, y ocupando un lugar protagonista dentro del mundo de la encuadernación y en consecuencia, del libro.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII, con la aparición de la encuadernación industrial y con la mecanización del proceso, esta encuadernación de lujo o artística tiende a su desaparición, viéndose reducido progresivamente el círculo de artesanos conocedores de este arte.

Las revoluciones<sup>19</sup> que trajo consigo el siglo XVIII propiciaron la progresiva secularización del pensamiento y la creciente necesidad de saber. No obstante, no fue este interés cultural el que impulsó un salto cualitativo en la imagen exterior del libro, sino más bien la demanda nuevamente, de agilizar los procesos de producción.

Desde el punto de vista gráfico, es por tanto necesario, dentro de esta tercera revolución del libro, remarcar de forma especial la incidencia que tuvo el siglo XIX con la incorporación de la encuadernación industrial.

La encuadernación industrial propiamente tal, a la que acaso deberíamos denominar encuadernación ‘de editor’ o editorial, para evitar todo tinte peyorativo en el término, la que no se limita a vestir un libro con la ayuda de las máquinas, aunque sí lo haga ‘en serie’, la misma para muchos ejemplares y realizada antes de meter el libro en tapas, es el resultado de la necesidad de cubrir una producción editorial ya masiva y de la posibilidad de hacerlo por obra de la mecanización creciente, pero es también el resultado de no renunciar a la calidad en la cantidad (Carrión Gútiérrez, 1996: 518).

Ésta se sumó a las ya existentes que, en contraposición, adquieren otra definición para diferenciarse de: bibliófilo y retrospectiva<sup>20</sup>, y que visualmente nos trasladan al pasado y a esa imagen que caracteriza al libro en la antigüedad.

Ante la posibilidad de llegar a otros mercados, el libro abandona la exclusividad contraída hasta ahora con esa minoría culta y poderosa que lo había utilizado en su favor (bien como instrumento de marca personal o como símbolo de poder) y se sirve de las nuevas tecnologías para aba-

ratar su producción, dando lugar a múltiples formatos que adoptarán, según su funcionalidad y público objetivo, diferentes presentaciones.

Este hecho, unido a que el siglo XIX constituyó un excelente campo de pruebas para la fotografía y la experimentación de nuevos recursos gráficos —en gran medida impulsados por el desarrollo que obtuvo la prensa— propició que visual y definitivamente, se quebrasen las formas y modelos que se iniciaron con los primeros libros impresos.

Un hecho significativo es que la imagen, que hasta ahora se había utilizado de forma prolífica en el interior del libro, desempeñando diferentes roles en relación al texto escrito, logra hacerse camino hasta la cubierta cambiando para siempre el paisaje editorial<sup>21</sup>.

En consecuencia, la cubierta, más allá de su función protectora primigenia, a la par que simbólica y estética, asume una intención expresiva y comunicativa que se sirve de la fotografía y del lenguaje visual para llegar de forma más directa a esos nuevos lectores<sup>22</sup>.

Un ejemplo de este tipo de cubiertas, que buscan una relación más estrecha con el contenido del libro, lo encontramos en la denominada *encuadernación parlante*, que aparece en Francia hacia 1880, y que “intentaba —a veces algo forzadamente— que las imágenes de las tapas de la encuadernación hiciesen referencia al contenido del libro” (Dahl, 1994; 1982: 230).

Por tanto, el siglo XIX, no sólo supuso un paso decisivo para la democratización del libro, sino también para la democratización de la imagen impresa, compartiendo a partir de entonces con el texto escrito, el principal protagonista hasta la fecha, la información que se ofrece al lector en la cubierta.

A partir de entonces, progresivamente, el libro se fue despojando de sus cubiertas de palacio para asumir su liderazgo en la cultura de masas, con la consecuente modificación de su aspecto, afectado visiblemente por la pobreza de sus nuevos ropajes; unos materiales efectivamente menos nobles, siendo el papel el elemento principal. Sin embargo, esto impulsó que se buscara el enriquecer de otra manera la cubierta, y por consiguiente el libro, permitiendo que la imagen presidiera la puerta de entrada al contenido, y aportara su lenguaje visual, no sólo como una vía doble de comunicación, sino también, como una experiencia doble de aprendizaje ampliando sus posibilidades de lectura (textual y visual).

Así pues, las funciones de protección, decoración-información, simbolización y comunicación, que se han ido sumando a la cubierta a lo largo del tiempo, denotan el cambio de su esencia protectora a su misión comercial, cediendo y jugando con estos valores, para adaptarse mejor a las dinámicas imperantes en cada momento.

### **3. LA IMAGEN PROTAGONISTA EN EL LIBRO DE BOLSILLO**

Uno de los nuevos formatos editoriales, que mejor ejemplifica esa conquista de las masas y de la imagen por parte del libro, es el denominado *libro de bolsillo*, producto de la aceleración del proceso de encuadernación editorial<sup>23</sup> que se produjo entrando el siglo XX. Este formato, incluido dentro del *libro popular o de masas*<sup>24</sup>, comenzaría a generalizarse y comercializarse a partir de 1935, de la mano del que se ha considerado su precursor, Allen Lane, por ser el creador de la colección *Penguin Books*, de gran repercusión internacional.

Se suma a este formato, que cuando la sociedad de la imagen se convierte en un hecho y la mayoría de las editoriales la incorporan a sus cubiertas —impactando este hecho incluso en las de tapa dura<sup>25</sup>—, el libro se envuelve de signos visuales amplificando su contenido y su impacto cultural.

La generalización del uso de ilustraciones, viñetas, estampas y, con el tiempo, fotografías, convertirán al libro en el portavoz de una cultura gráfica que afectará también a los folletos, a los periódicos, y, ya en el siglo XX, a todos los soportes comunicativos (Sánchez García, 2001:117).

Así pues, la función de reclamo que tímidamente comienza a asumir la cubierta en el Romanticismo y en el Modernismo, gracias a los avances técnicos y al tratamiento del color en la ilustración, termina por confirmarse en el libro de bolsillo, constituyendo la imagen un gran porcentaje de su atractivo visual como objeto. Las cubiertas del libro, hasta el momento lideradas por la tipografía, tenderán de forma generalizada, cada vez más, a perseguir un enfoque mucho más visual<sup>26</sup>, asumiendo el rol de motivar la compra del libro.

Este hecho se hace mucho más evidente en el formato de bolsillo, donde la función protectora de la cubierta queda relegada a un segundo

plano, y la comunicativa cobra mucha más importancia como vía para captar la atención del consumidor, convirtiéndose en una herramienta de marketing esencial.

En consecuencia, podría valorarse que esta práctica, común hasta nuestros días, ha permitido que la cubierta asuma el liderazgo de sorprender al lector y cautivarle, esta vez no tanto por la riqueza de sus materiales, sino más bien por el atractivo de ese cofre que guarda el contenido.

En este sentido, es obligatorio en el contexto editorial español, mencionar la importante contribución que hizo Alianza Editorial<sup>27</sup> a este formato. Su aportación al libro de bolsillo y la relevancia del diseño de sus cubiertas, realizadas primero por Daniel Gil en los años 60 y a partir de 2010, fruto de una reedición de títulos, por parte del diseñador Manuel Estrada, nos permite analizar la atemporalidad de una forma de entender el diseño gráfico y más concretamente, el proceso de construcción del mensaje visual de una cubierta.

No es extraño que Alianza Editorial, por las características de su fundador, de clara orientación intelectual<sup>28</sup>, apostara por una propuesta innovadora en la cual las cubiertas eran una vía para trasladar exteriormente la calidad del contenido de las obras seleccionadas para su colección *El libro de bolsillo*. Una imagen que enmascaraba la baja calidad de sus materiales, fruto del claro enfoque comercial que propició el nacimiento de este formato.

No obstante, el libro de bolsillo ha terminado convirtiéndose, según profesionales del sector, en “el libro de los lectores”<sup>29</sup> porque facilita la lectura en cualquier lugar y momento, y gracias a su precio asequible, permite además aumentar la frecuencia de compra.

La generación de una imagen externa atractiva pero sencilla, sumada a un público con grandes inquietudes intelectuales, sobre todo joven y con ansias de lectura, dio lugar a un producto editorial altamente reconocible<sup>30</sup>. Tal y como recoge Enric Satué: “Con unas cubiertas originalísimas que jugaban a fondo por primera vez la carta de la imagen, en la España de aquel tiempo se convirtieron con facilidad en un modelo a seguir” (Satué, 1998:238).

Si, tal y como hemos visto hasta ahora, “en el libro también es la función la que crea la forma”<sup>31</sup>, Alianza Editorial vistió sus títulos, destinados a desempeñar una función social<sup>32</sup>, con cubiertas cargadas de sig-

nificados y mensajes, en línea con el espíritu crítico que se pretendía despertar en el lector de la época.

Así pues, el libro de bolsillo de Alianza impactó en la manera de concebir la cubierta del libro, donde la imagen alcanza un protagonismo, no visto hasta la fecha, y que responde a la libertad que se le otorgó a Daniel Gil a la hora de generar una propuesta diferente para cada libro, la responsabilidad que asumió éste sintiéndose también autor del objeto diseñado, y su valoración de la cubierta como una vía de comunicación a través de la cual aportaba su reflexión gráfica sobre el contenido del libro, pero independiente de este contenido, por moverse en otra dimensión y utilizar el lenguaje plástico como forma de expresión. Su conocimiento del diseño editorial, y del público objetivo al que se dirigía, revela en parte el éxito que obtuvo el libro de bolsillo de Alianza en aquel momento:

El diseño editorial tiene unas características muy especiales. Es un diseño culto y generalmente dirigido al intelectual, a un público que compra esos libros y que tiene características minoritarias. El diseño por sí mismo ha de tener un valor añadido, compartido por el libro. De este modo se genera cierta complicidad, introduciendo contenidos conceptuales que empiezas a compartir con un público cómplice que accede al libro no por interés consumista y desinteresado, sino desde el seguimiento, con interés por lo que van a comprar (Ortiz, 2005:1).

También pudo contribuir en gran medida a este éxito, que sus libros de bolsillo estaban transmitiendo un posicionamiento con el que se pudo sentir identificado un determinado tipo de público, en su mayoría jóvenes, que encontraron en este formato “un acto de rebeldía contra el libro famoso”<sup>33</sup>, visualizando además una razón más, y más que una razón, una emoción, que propició el aumento de su consumo.

No es de extrañar entonces, que Alianza Editorial haya insistido en incorporar a Manuel Estrada para rediseñar sus libros, logo y las cubiertas de su colección *El libro de bolsillo*. El proyecto ha supuesto un cambio en el formato (ahora de 120 x 180 mm), algo más ancho y alto que el tradicional para ganar legibilidad y espacio en el interior. También el retoque de su logo, mucho más ligero y amable por el cambio de tipografía, una *Trade Gothic*, aplicada igualmente en los elementos distintivos de la colección y sus cubiertas. Y la eliminación del plastificado en las cubier-

tas, dando mucho más protagonismo al poder comunicativo de la textura proporcionada por el mismo papel.

Manuel Estrada ha sabido recuperar esa línea culta, limpia y elegante que caracterizó siempre a Alianza, haciéndola suya<sup>34</sup>, y convirtiendo de nuevo a la cubierta del libro de bolsillo en un campo para la exploración gráfica y visual.

Con la inevitable referencia al diseño, ilustración y collage que Daniel Gil empleó para definir la identidad de la colección de Alianza, el nuevo diseño juega con la imagen y la tipografía en la portada, sin otra regla que la de lograr la fusión de ambos elementos y conectar, al máximo, con el contenido del libro. (Experimenta, 2010).

Ciertamente, tanto las cubiertas de Daniel Gil como las de Manuel Estrada logran contar una historia a través de los elementos con los que diseñan su cubierta, dando lugar a una imagen-relato que precisa de una mirada formada, con cierta cultura, para poderlo escuchar. Un diseño que, tal y como respondería Daniel Gil a su entrevistador, “para un libro no estaba nada mal”<sup>35</sup>. Asumir este compromiso cultural y profesional, que ejemplificó Daniel Gil y demuestra actualmente Manuel Estrada, no es sencillo ni común; presupone un compromiso asociado al diseño, visto éste como “una herramienta poderosa con la que hacer o incidir en la cultura” (VV.AA, 2003:3).

#### **4. CONCLUSIÓN: LA PÉRDIDA DE PROTAGONISMO DE LA CUBIERTA EN EL LIBRO DIGITAL Y EL POSIBLE IMPACTO EN NUESTRA CULTURA VISUAL**

Tras la literatura recogida en este trabajo, en el que se ha podido valorar la evolución de la cubierta y su aportación al libro a lo largo de la historia, podemos extraer las siguientes conclusiones y deducciones respecto a su futuro digital.

La primera conclusión está ligada al papel desempeñado por la cubierta a lo largo de la historia, que como hemos visto, nació con una función protectora, de la que se ha ido despojando, para convertirse en un soporte de comunicación visual.

No podemos obviar el paralelismo que encontramos entre este hecho y la concepción de libro como objeto, que como también hemos visto, ha ido perdiendo peso en su esencia cultural para asumir las características propias del objeto comercial.

El hecho de que el primer contacto con el libro siempre comience con su cubierta<sup>36</sup>, y que cada vez que se comience su lectura vuelvas a visualizarla, ha provocado que se haya terminado convirtiéndose en un espacio preferente dentro del libro, adquiriendo un protagonismo dentro de nuestra cultura visual.

La segunda conclusión que podemos establecer es que como soporte, más allá de utilizarse para generar atractivo y fortalecer el recuerdo de la obra escrita, algunas editoriales y diseñadores lo han concebido como una vía para la experimentación formal y gráfica, tal y como hemos visto en los ejemplos de las cubiertas de Alianza Editorial.

La incorporación de la imagen a la cubierta como colofón de su viaje evolutivo, podemos decir que no trajo consigo, ni aseguró, la calidad de la propuesta gráfica generada.

Una muestra de ello la encontramos en nuestro sistema de producción editorial, donde muchos de los diseñadores que trabajan en él ejercen como escribas de esta era digital, construyendo un discurso de imágenes, cuantas más mejor, desde el anonimato y lanzando productos visuales al mercado sin firma, ausentes de responsable, como si una imagen no tuviera ningún impacto en la realidad y no influyera en su percepción, y como dijimos anteriormente, incluso en su creación.

No obstante, como hemos visto en Daniel Gil y Manuel Estrada, entre muchos otros, también existen los que poseen algo más de libertad en su trabajo y logran generar imágenes de gran valor. Esta dualidad en el uso de la cubierta como un elemento de producción vs creación de imágenes, podemos encontrarla incluso dentro de una misma colección, la denominada *Biblioteca de Autor*<sup>37</sup> de Alianza, que aún perteneciendo el diseño a un mismo autor, Manuel Estrada, consigue resultados diferentes según el enfoque elegido.

Por un lado están las obras a cuyas cubiertas se les aplica una imagen preexistente, con dos bandas blancas o negras (espacio reservado para el autor/a y título de la obra), que se mueven sobre la superficie hasta encontrar el espacio que permite que todo encaje, y la cubierta se convierta en un mensaje armónico y bien orquestado.

Sin embargo, por otro lado observamos otro tipo de cubierta, sin bandas que separen y organicen lo legible y lo visible, en las que se percibe una preocupación por “sensibilizar el signo”, entendiendo por *sensibilizar* el “dar una característica gráfica visible por la cual el signo se desmaterializa como signo vulgar, común, y asume una personalidad propia” (Munari, 1987:39), persiguiendo además en este caso un significado, que tal y como expone Donis A. Dondis: “está tanto en el ojo del observador como en el talento del creador” (Dondis, 1995: 123). Efectivamente, en este tipo de cubiertas las imágenes proponen un discurso profundo y propio, generado expofeso para esa obra, ese autor, añadiendo a nuestro ecosistema una imagen “única” y protagonista de su propia historia, que habla y nos relata también la obra, pero traduciéndola al lenguaje visual, permitiéndonos leerla y sentirla de otra forma, compartiendo otra mirada, la del diseñador.

Tras el establecimiento de estas dos conclusiones, en las que se hace mención a la función y utilización de la cubierta como soporte, podemos preguntarnos si después de esta conquista cultural y social que ha logrado la cubierta como soporte y fuente de creación y experimentación visual, además de estar al alcance de muchos por su fusión con el libro de bolsillo, debemos dejar que desaparezca como consecuencia de la cuarta revolución del libro que comenzamos a vivir ante su transformación digital.

Hay quienes sostienen que el libro electrónico es mucho más que la versión digital del libro tradicional<sup>38</sup>, pero lo cierto es que la mayoría de los e-incunables aún mantienen un vínculo estrecho con éste, compartiendo cubierta e incluso más características, lo que ha llevado a los expertos a denominarlos como “*libros homotéticos*, esto es, que son una reproducción fiel o literal de sus homónimos en papel” (Cordón García, 2011; 2014:20), algo que contradice las normas básicas del diseño sobre forma-función y de alguna forma, también la propia historia del libro como formato, que como hemos visto en su evolución, siempre persiguió un equilibrio en este aspecto. Tal vez por ello es más sensato pensar que estamos viviendo un momento de transformación profunda en nuestro acceso, creación y gestión del texto escrito y que, hasta que seamos capaces de encontrar la fórmula más idónea para esta nueva situación, visualizaremos imágenes y propuestas gráficas en transición.

Un nuevo momento de cambio que, como expone el diseñador Craig Mod<sup>39</sup>, puede ser una oportunidad para separar a la cubierta del marketing y la producción de imágenes al servicio de un producto, y de-

volverle al libro ese campo de pruebas y experimentación formal y visual que nos permita seguir aprendiendo y produciendo imágenes que nos ayuden a visualizar y comprender mejor nuestra realidad.

### Notas

1. Tal y como expone el profesor Cordón García, nos encontraríamos ahora en la primera etapa del libro electrónico que, haciendo un paralelismo con el libro impreso, correspondería a la fase de pruebas y perfeccionamiento del formato, denominándose por tanto, como indica el profesor, la fase de los e-incunables, propios de la que sería la cuarta revolución del libro (Cordón García, 2011; 2014:11-12).
2. Se puede observar en la entrada “libro”, Diccionario de la Real Academia Española, en su 22ª edición (versión online) Consulta realizada: 02/08/2015. <http://lema.rae.es/drae/?val=libro>
3. Consulta realizada vía online y publicada en el Boletín Oficial del Estado –BOE el 30 de julio de 2011. pueda aparecer en (Boletín Oficial del Estado, Núm. 182) [http://www.bne.es/es/Colecciones/Adquisiciones/Deposito Legal/docs/LEY\\_DL.pdf](http://www.bne.es/es/Colecciones/Adquisiciones/Deposito%20Legal/docs/LEY_DL.pdf) Consulta realizada: 11/08/2015.
4. Véase <http://www.Manuelestrada.com/> para conocer los diferentes proyectos que realiza su Estudio.
5. Para conocer el papel que desempeñó en la historia de la edición en España, consultar: Martínez Martín 2015, 306-307.
6. La Profesora María Acaso recoge una reflexión interesante de Maurizio Vitta que nos ayuda a comprender la trascendencia de estas producciones cotidianas que van configurando nuestra realidad: “Tal y como afirma Maurizio Vitta, en el mundo en el que vivimos el cambio más importante con respecto a las imágenes es que no se limitan a sustituir la realidad, sino que la crean” (Acaso López-Bosch, 2006:37).
7. “El origen, consolidación y trayectoria de Alianza Editorial representa una historia singular del mundo editorial de los últimos cincuenta años, pero es al mismo tiempo un ejemplo de innovación editorial que supo adaptar las dimensiones intelectuales del oficio a la nueva estructura del mercado y adecuarse a los nuevos tiempos.” (Martínez Martín, 2015:306).

8. “[...] el sello de Alianza Editorial consistió en la capacidad de vincular esas tres dimensiones (contenido, formato manejable y el bajo precio) al mismo tiempo, acoplarlas a las condiciones de la sociedad española de la época, sin las que es explicable el éxito de la editorial, y reunir las en un libro de bolsillo reconocible. De hecho, Alianza Editorial no creó el libro de bolsillo en el sentido de su tamaño y manejabilidad, pero sí las características del nuevo libro de bolsillo que actuó como modelo” (Martínez Martín, 2015:308).
9. Se consideran herederos de Daniel Gil a Mario Eskenazi, Pep Carrió y Sonia Sánchez, Miquel Puig o Manuel Estrada entre otros, no tanto por un vínculo visual entre sus diseños, sino porque en sus cubiertas se percibe igualmente ese gusto por la experimentación gráfica. Véase (VV.AA, 2003).
10. “De los distintos tipos de materiales de libros que ha usado el hombre a lo largo de los tiempos históricos, probablemente fue el primero el creado, según todos los indicios razonables, por los sumerios y utilizado después, durante tres mil años, como vehículo de la civilización mesopotámica y de otras civilizaciones del Próximo Oriente, contemporáneas suyas e influidas por ella” (Escolar Sobrino, 1993:51).
11. “En uno de los bordes de la tablilla se hacían dos agujeros por los que se pasaba un alambre o una cinta para sujetarlas, y se protegían colocándolas entre dos placas” (Martínez de Sousa, 1992:45).
12. “Precisamente ‘papel’ (*papier*; *paper* en algunas lenguas occidentales) se deriva de la palabra griega *papyros*, que parece ser de origen egipcios, nombre dado a nuestras hojas parecidas a nuestro papel y a la planta de la que se obtenía, el *cyperus papyrus*” (Escolar Sobrino 1993:72).
13. “[...] puede decirse que en términos generales el arte decorativo de la Edad Media tuvo una de sus representaciones más impresionantes en la ilustración de manuscritos” (Dahl, 1994;1982: 62).
14. “Antes de este tiempo, los libros lujosos y caros se concebían sólo como propiedad de una iglesia o monasterio o de un poderoso soberano. Pero al aumentar la riqueza y secularizarse la producción de los libros, pudieron aspirar a tenerlos los miembros de la alta nobleza” (Escolar Sobrino, 1993:275).
15. Véase Martínez de Sousa, 1992:94).

16. “Es natural que la gente, al contemplar por primera vez un incunable, crea que se trata de un manuscrito, tan grande es su parecido. Pero esto no debe sorprender, pues ni Gutenberg ni los impresores que le siguieron pretendían cambiar la forma del libro, sino reproducirlo con la mayor rapidez posible y, además, sin llamar excesivamente la atención para que los habituales compradores se encontraran con algo familiar, no con algo extraño” (Escolar Sobrino, 1993:375).
17. “Si el libro impreso fue adquiriendo poco a poco características diferentes, se debió, más que aun afán de originalidad, a imperativos surgidos, por un lado, de las conveniencias de fabricación y venta, y, por otro, de las apetencias del público, cuyos gustos, por ser ese su negocio, los comerciantes del libro estaban interesados en atender” (Escolar Sobrino, 1993:375).
18. También denominada bastardilla o itálica.
19. “[...] el cambio radical que experimentó la sociedad europea a partir de las revoluciones americana y francesa como consecuencia de la desaparición del Antiguo Régimen, el surgimiento de la sociedad industrial y de la ideología liberal, y la triple expansión de la riqueza, de la población y de la enseñanza, tuvo, como es natural, una gran incidencia en la comunicación impresa, en general, y en el libro, en particular” (Escolar Sobrino, 1993:551).
20. En el siglo XIX se dan tres tipos característicos de encuadernaciones en España que nos hacen ser conscientes de la repercusión que tuvo este siglo en la evolución formal del libro: “la encuadernación de bibliófilo, la retrospectiva y la editorial o industrial” (Carrión Gútiérrez, 1996:510).
21. “El mundo de la información visual impresa sufrió tal cambio, sobre todo por lo que se refiere a la divulgación de la imagen, cuyo incremento fue tan notable, que modificó por completo el panorama editorial y ofreció un amplio abanico de posibilidades a los campos más diversos de la cultura, el comercio y la industria” (Vélez Vicente, 2003:545).
22. “Hasta el siglo XIX el encuadernador había buscado su inspiración en el entorno de las demás artes contemporáneas. En este siglo comenzará decididamente a buscarlo también en el contenido del libro. Y se abrirá la puerta a la encuadernación concebida como un resulta-

- do de la colaboración entre varios esfuerzos: el del diseñador, el del grabador de planchas y el del encuadernador que realiza con ayuda de las máquinas la armonía plástica” (Carrión Gútiéz, 1996:518).
23. “Entre 1900 y 1939 se produce una creciente extensión de unas técnicas cada vez más mecanizadas, capaces de hacer frente a las exigencias forzadas por la necesidad de abaratar costes, aumentar las tiradas y ofrecer productos formalmente cada vez más atractivos” (Rueda Laffond, 2001:207).
  24. “El libro deja de ser patrimonio de una minoría culta y poderosa ya en los comienzos del siglo XIX, aunque la tendencia de acercamiento del libro, cualquiera que sea su contenido, a una masa más amplia de lectores se da en los comienzos del siglo XX” (Martínez de Sousa, 1992:162).
  25. “Algunos libros de tapa dura se forran actualmente con papeles aptos para la impresión y suelen aparecer ilustrados a todo color, exactamente igual que las sobrecubiertas y cubiertas del tipo rústica” (Satué, 1998:24).
  26. “Mientras las cubiertas exclusivamente tipográficas habían predominado antes, en la segunda mitad del siglo XIX se fue popularizando cada vez más el proporcionar a los libros un ‘enfoque visual’, con la repetición del título en la cubierta o incluyendo una ilustración especial, por lo general en color, bien de carácter decorativo o simbólico, o alusiva al texto. Esta costumbre se mantiene en práctica por los editores que muestran gran confianza en la capacidad de semejantes cubiertas para estimular la pública demanda” (Dahl, 1994; 1982:240).
  27. “El origen, consolidación y trayectoria de Alianza Editorial representa una historia singular del mundo editorial de los últimos cincuenta años, pero es al mismo tiempo un ejemplo de innovación editorial que supo adaptar las dimensiones intelectuales del oficio a la nueva estructura del mercado y adecuarse a los nuevos tiempos” (Martínez Martín, 2015:306).
  28. [...] Alianza Editorial se orientó al cambio de procedimientos formales y de objetivos en cuanto a destinatarios y contenidos de sus libros. Alianza Editorial encontró su sello, en un momento muy propicio, para vincular la producción intelectual a un consumo de masas, socializando la lectura de obras de calidad en el tejido social, es de-

cir, pasaba desde la producción para las elites a la producción intelectual para las masas y extendía, en cuanto a los contenidos, la producción intelectual hacia una producción cultural con un sentido amplio acoplado a la nueva demanda” (Martínez Martín, 2015:308).

Véase (Gaspar, 2005).

1. Sobre todo en los años sesenta y setenta, de la mano de José Ortega, Jaime Salinas y Javier Pradera, quienes dotaron a la editorial de sus señas de identidad. Véase Martínez Martín, 2015:306-312.
2. Declaración de Tschichold recogida en Satué1998:227.
3. Los grandes protagonistas que hicieron de Alianza Editorial una institución de referencia en nuestro país: José Ortega, Jaime Salinas y Javier Pradera “compartían la idea de la función social del libro, la importancia del papel de los intelectuales y de su proyección en el conjunto social, el sentido crítico y disidente con la Dictadura, y su pasión por un oficio de caballeros” (Martínez Martín, 2015:310).
4. Véase Escolar Sobrino, 1993:626.
5. Los libros no pueden ser herméticos. En la época de la revolución visual, los libros han de ser atractivos. Una imagen en la cubierta de un libro nunca debe hacer expreso su contenido. Debe sugerir, sin desvelar, lo que el libro contiene. El diseñador debe, en éste como en otros campos, conocer bien para diseñar bien el contenido sobre el que trabaja. Es decir, debe haber leído y sintetizado el libro” (Estrada, 2006: 2.031).
6. Extracto de una entrevista a Daniel Gil: “—Sus portadas son demasiado cultas. Le respondí que eso para un libro no estaba nada mal” (Rodríguez, 2001).
7. Algo que se ha utilizado comercialmente sacándolo de las librerías y generando unas mesas en el centro que permiten que se visualice y utilice de forma más significativa la cubierta como reclamo publicitario.
8. Visítese: [http://www. Alianza editorial. Es / areas. Php ?id \\_col =1005 21& id \\_sub col= 100 522](http://www.Alianzaeditorial.es/areas.php?id_col=100521&id_subcol=100522) Esta página recoge las cubiertas de *El libro de bolsillo*, pertenecientes a la **Biblioteca de Autor**, diseñadas por Manuel Estrada.
9. Véase Cordón García, 2011; 2014:20.
10. Véase Mod, 2012.

## Referencias Bibliográficas

- ACASO LÓPEZ-BOSCH, M. 2006. **El lenguaje visual**. Editorial Paidós. Barcelona (España).
- CARRIÓN GÚTIEZ, M. 1996. “La encuadernación española en los siglos XIX y XX” en ESCOLAR SOBRINO, H. (Dir.). **Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX**. pp. 491-540. Editorial Pirámide: Madrid (España).
- CIOMPI, V. 2011. “El libro de bolsillo en 2010”. **Delibros**. Nº 249: 62-63.
- COBO ROMANÍ, C., & MORAVEC, J. W. 2011. **Aprendizaje invisible. Hacia una nueva ecología de la educación**. Col:lecció Transmedia XXI. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona (España).
- CORDÓN GARCÍA, J. A. 2011; 2014. **La revolución del libro electrónico**. Editorial UOC. Barcelona (España).
- DAHL, S. &. 1994;1982. **Historia del libro** (1ª, 6ª reimp ed.). Alianza Editorial: Madrid (España).
- DONDIS, D. 1995. **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual**. Gustavo Gili. Barcelona (España).
- ESCOLAR SOBRINO, H. 1993. **Historia universal del libro**. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Pirámide. Madrid (España).
- ESTRADA, M. 2006. “Libros, ruido y nueces” en el catálogo de la exposición **Listos para leer. Diseño de libros en España**. pp.2.029-2.032. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación (DDI) (España).
- EXPERIMENTA. 2010. “Manuel Estrada rediseña los libros de bolsillo de Alianza Editorial”. **Experimenta Magazine**. Disponible en [www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicación/estudio-manuel-estrada-redisena-la-coleccion-de-libros-de-bolsillo-d](http://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/estudio-manuel-estrada-redisena-la-coleccion-de-libros-de-bolsillo-d). Consultado el 08/08/2015.
- GASPAR, P. 2005. “El libro de bolsillo, el libro de los lectores”. **Delibros**. Nº 183: 72.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. 1992. **Pequeña historia del libro**. Ed. Labor. Barcelona (España).
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. 2015. “El capitalismo de edición moderno. Las empresas editoriales: negocios, política y cultura. Los años sesenta” En MARTÍNEZ MARTÍN, J.A. (Dir.) **Historia de la edición en España (1939-1975)**. pp. 273-328. Ed. Marcial Pons Historia. Madrid (España).
- MOD, C. 2012. **Hack the cover. Covers, covers - everywhere**. Ed. PRE/POST. California (EE.UU.).

- MUNARI, B. 1987. **Diseño y comunicación visual; Contribución a una metodología didáctica** (9ª ed.). Gustavo Gili. Barcelona (España).
- MUÑOZ MOLINA, A. (2006). “Entre las manos, delante de los ojos” en el catálogo de la exposición **Listos para leer. Diseño de libros en España**. pp. 2.007-2.009. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación (DDI) (España)
- ORTIZ, D. 2005. “El diseño atemporal”. **Visual**. N°112:1-4.
- PEÑALVER MENÉNDEZ, A. 2015. “Un buen diseñador coloniza su entorno”. Entrevista a Manuel Estrada. **Experimenta Magazine**. Disponible en: [www.Manuel.estrada.com / CMS- ME / webfiles / prensa / medios / 2015 /5 \\_ experimenta \\_120 315. pdf](http://www.Manuel.estrada.com/CMS-ME/webfiles/prensa/medios/2015/5_experimenta_120315.pdf). Consultado el 06/07/2015
- RODRÍGUEZ, J. 2001. “Daniel Gil, rojerío ilustrado”. **Rolling stone**. N° 20. Consultado el 07/07/2003 (Documento ya no disponible online) PRISA. Madrid. (España).
- RUEDA LAFFOND, J. C. 2001. “La industrialización de la imprenta” en MARTÍNEZ MARTÍN, J.A. (Dir.) **Historia de la edición en España (1836-1936)**. pp. 207-240. Ed. Marcial Pons Historia. Madrid (España).
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. 2005. “Morfología del texto y producción de sentido en la lectura”. **Ayer**. N° 58: 57-86.
- SATUÉ, E. 1998. **El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro: La huella de Aldo Manuzio**. Fundación Germán Sánchez Rupérez. Madrid (España)
- SATUÉ, E. 2006. “Del diseño de libros a los libros de diseño” en el catálogo de la exposición **Listos para leer. Diseño de libros en España**. pp.1.013-1.047. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación (DDI) (España).
- VÉLEZ VICENTE, P. 2003. “La industrialización de las técnicas” en INFANTES, V; LÓPEZ, F; BROTEL, J. (Dir) **Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914**. Pp. 545-551. Fundación Germán Sánchez Rupérez. Madrid (España).
- VV.AA. 1990. **Daniel Gil, diseñador gráfico. Exposición en la Biblioteca Nacional**. Dirección general del libro y biblioteca. Madrid (España).
- VV.AA. 2003. **Los herederos de Daniel Gil**. Ed. Blur.