

**EDITORIAL
GUSTAVO GILI**

**UNA HISTORIA
1902-2012**

GG

EDITORIAL GUSTAVO GILI UNA HISTORIA 1902-2012

GG

**EDITORIAL
GUSTAVO GILI**

**UNA HISTORIA
1902-2012**

Edición: Mònica Gili, Moisés Puente y Marta Rojals

Diseño gráfico: PFP, Quim Pintó, Montse Fabregat

Créditos de las ilustraciones: Todas las imágenes pertenecen a los archivos de la Editorial Gustavo Gili a excepción de: Baldomero Gili Roig: pág. 16; Casa García, Valencia: pág. 27; Foto Mateo: pág. 61 (arriba); herederos de Julio Casares: págs. 76 (abajo) y 80; herederos de Ángel Valbuena Prat: págs. 100 y 109; Jaime y Jorge Blassi: pág. 159 (arriba izquierda, abajo izquierda); Toni Vidal: pág. 158 (centro izquierda); Kart Klagsbrunn/Judith Munk: pág. 205; Estudio Foto Non: pág. 215 (centro); Cinefotopress: pág. 217 (arriba derecha); Foto Reportagem Cometa: pág. 217 (centro); S. Gómez Tagle: pág. 222 (arriba izquierda y derecha); Francesc Català-Roca: págs. 234-235, 244-245 y 268; y José Hevia: págs. 240-241, 246-247 y 334 (abajo).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de los textos: sus autores

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2013

Printed in Spain

Impresión: litosplai, sa, Les Franqueses del Vallès (Barcelona)

Edición no venal

A Gustau Gili Torra (1935-2008)
por su visión y amor a la edición
y por su enseñanza.

ÍNDICE

Nota del editor	9
------------------------	---

01. Orígenes y primeros pasos de la Editorial Gustavo Gili	13
Philippe Castellano	

02. Gustau Gili Roig y Jacques Schiffrin, una amistad de veinte años	33
Philippe Castellano	

03. La vocación americanista de Gustau Gili Roig	51
Philippe Castellano	

04. <i>El Casares. Historia de un diccionario (1915-1942)</i>	73
Philippe Castellano	

05. Un “viejo plan” de Gustau Gili Roig: <i>la Historia de la literatura española</i> de Ángel Valbuena Prat	97
David González Ramírez	

<hr/> 06. La Editorial Gustavo Gili: una escuela de constructores de arquitectura Jaume Avellaneda	127	<hr/> 11. Colecciones Juan José Lahuerta	251
<hr/> 07. El arte de hacer libros Daniel Giralt-Miracle	147	<hr/> 12. De “Punto y línea” y “Comunicación visual” a “GG Diseño” Anna Calvera	271
<hr/> 08. Picasso y los Gili. Breve historia del editor de Picasso en España Claustre Rafart	167	<hr/> 13. “FotoGGrafía” Juan Naranjo	291
<hr/> 09. Una editorial familiar catalana en América Latina María Fernández Moya	201	<hr/> 14. Una aportación desde dentro Xavier Güell	303
<hr/> 10. Exterior e interior: la sede de la Editorial Gustavo Gili (1954-1960) de Joaquim Gili y Francesc Bassó Ignasi de Solà-Morales	229	<hr/> 15. Una cartografía provisional Carles Muro	317

Nota del editor

Cuando cumplimos 110 años de actividad, nos complace presentar esta historia de la Editorial Gustavo Gili, empresa independiente y familiar fundada por Gustau Gili Roig en Barcelona, en 1902. Este libro nace como celebración y también como homenaje a las tres generaciones que nos han precedido en la labor de configuración de un catálogo y en la gestión de este patrimonio.

Desde hace tiempo nos venía rondando la idea de plasmar la historia de nuestra editorial en una publicación y, hasta hoy, nunca había llegado a materializarse. Ya nuestro abuelo, Gustau Gili Esteve, se planteó escribir una biografía sobre su padre, Gustau Gili Roig, y empezó a elaborar algunas notas, pero su intento no prosperó. También, motu proprio, Joaquim Romaguera i Ramió (1941-2006), editor de esta casa, inició la recopilación y la ordenación del material para redactar una historia de la editorial; le estamos profundamente agradecidos por habernos facilitado la tarea, pues, sin su trabajo previo, el acceso a la información nos hubiese resultado mucho más lento y complicado. También queremos dedicar esta edición a su memoria.

En 2002, año de nuestro centenario, volvimos a plantearnos la posibilidad de una edición conmemorativa; no obstante, el tiempo se nos fue echando encima y no logramos ponerla en marcha. Nuestros archivos comprenden un gran fondo documental, por lo que cualquier investigación mínimamente seria requiere un trabajo de campo que, a su vez, exige horas y entrega para realizar la inmersión necesaria y procesar bien toda la información.

Finalmente, la celebración de nuestros 110 años ha servido para ponernos un horizonte y llevar adelante este proyecto.

Se trata no solo de una deuda que tenemos para con las generaciones precedentes, sino también de que nos sentimos orgullosamente centenarios y nos ha parecido que una publicación sería la mejor celebración.

Cuando nos planteamos la edición de este libro teníamos claro que no queríamos contar nuestra trayectoria de una forma exhaustiva y pormenorizada sino celebrar nuestra longeva vida pero sin querer aburrir al lector con una retahíla de datos y anécdotas que, con toda probabilidad, son de casi exclusivo interés familiar. Además, en estos 110 años de historia han ocurrido cosas de naturaleza muy diversa e intentar resumir todo este tiempo en una visión homogénea, coherente y lineal resulta una tarea difícil, cuando no imposible. El desarrollo de la editorial queda dentro de la misma familia, pero las riendas de la empresa han pasado por las manos de cuatro generaciones diferentes, y, en consecuencia, por visiones y maneras distintas de entender la profesión. A ello cabe añadir que en estos 110 años el mundo ha cambiado y la editorial ha ido adaptándose al ritmo que marcaban los tiempos. Ha llovido mucho desde aquellos viajes transatlánticos en barco que hacía nuestro bisabuelo, para introducir nuestros libros en el mercado latinoamericano, hasta la actual utilización de Facebook y Twitter como herramientas imprescindibles del nuevo marketing editorial.

Por todo ello, cuando decidimos llevar a cabo esta edición, nos planteamos contar la historia de la editorial a través de una suma de fragmentos que, agrupados en diversos capítulos, recogieran aquellos acontecimientos y relaciones que hemos considerado más significativos, así como aquellas publicaciones y colecciones más destacadas de nuestro amplio y diverso catálogo. Y para ello también decidimos

que no hubiera un narrador único, sino que fueran diversas las voces que compusieran este rico mosaico documental —inédito en su mayor parte— sobre las múltiples facetas de esta casa. Así, a modo de miscelánea, los artículos ofrecen las opiniones que sus autores, de forma libre y personal, han expresado sobre los temas solicitados.

Con esta decisión éramos conscientes de que no íbamos a contar todo, sino que ofreceríamos una visión parcial y subjetiva que además, con toda probabilidad, comportaría omisiones. Pedimos disculpas de antemano si alguna persona vinculada al relato de estas páginas no se viera reflejada en ellas o si hubiéramos omitido algún acontecimiento de especial relevancia; esta es solo una versión de los hechos, de ahí el subtítulo que lleva el libro: *Una historia*.

Agradecemos a los autores de los textos su entusiasmo, disponibilidad y colaboración para afrontar un encargo que requería de mucho tiempo y dedicación. Al ser los primeros en adentrarse en nuestros archivos, gracias a ellos hemos podido conocer mejor, compartir y, en algunos casos, descubrir multitud de hechos, acontecimientos, anécdotas y curiosidades sobre nuestro pasado.

Para nosotros, todo este proceso de indagación que culmina en la edición de este libro ha constituido una experiencia muy gratificante de cuyo resultado nos sentimos muy satisfechos. Nuestro objetivo ha sido reunir por primera vez toda una información, en buena parte desconocida incluso para nosotros mismos, sobre los 110 años de trayectoria de esta editorial familiar e independiente. Confiamos haberlo conseguido y deseamos que disfruten de su lectura.

Mònica y Gabriel Gili

10

**ORÍGENES Y PRIMEROS
PASOS DE LA EDITORIAL
GUSTAVO GILI**

PHILIPPE CASTELLANO

En 1902 Gustau Gili Roig abandona la empresa de su padre, Juan Gili Editor, y funda la Editorial Gustavo Gili, emprendiendo un camino propio más acorde con su innovadora concepción del oficio. En este texto nos acercamos a la figura de Gili Roig, cuya pasión bibliófila y amplitud de miras determinaron una política editorial abierta a las nuevas tendencias, y que se anticipó a las demandas de una sociedad en continua transformación. El catálogo inicial, sumamente ecléctico, agrupaba temáticas muy variadas: desde títulos religiosos (herencia de su experiencia anterior en la editorial de su padre) hasta manuales técnicos y libros de divulgación científica, pasando por magníficas ediciones de bibliofilia ilustradas por artistas contemporáneos y la obra completa de Joan Maragall y Narcís Oller.

PHILIPPE CASTELLANO
(Arcachon, 1948)

Tras opositar como profesor de español en 1972, enseñó en varios institutos. En 1989 empezó a redactar su tesis (*Enciclopedia Espasa, 1907-1933. Histoire d'une entreprise d'édition espagnole*) bajo la dirección del hispanista Jean-François Botrel, que defendió en 1994. A partir de esa fecha impartió clases en la Université Rennes 2 y continuó estudiando la historia de la edición en Barcelona a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Actualmente, profesor jubilado, prosigue sus investigaciones sobre historia del libro.

Orígenes y primeros pasos de la Editorial Gustavo Gili

Philippe Castellano

De Gustau Gili Roig (Irún, 1868-Barcelona, 1945) solemos recordar su magnífico estudio sobre el mundo de la edición en España, *Bosquejo de una política del libro* (1944). Los múltiples puestos de responsabilidad que ocupó en congresos y entidades profesionales son indicativos del papel determinante que desempeñó en el ramo editorial durante la primera mitad del siglo xx. Para completar este retrato, es preciso hacer un recorrido por sus primeros años como editor, cuando se fueron perfilando sus dotes de empresario y las futuras orientaciones del catálogo de su casa.

El vínculo con el ramo editorial lo inició su padre, Joan Gili Montblanch (Santa Coloma de Queralt, 1840-Barcelona, 1905), durante el último tramo de una vida profesional bastante ajetreada. Como hombre emprendedor, sus negocios le obligaron a numerosas mudanzas: Lleida, Barcelona, Mallorca, Barbastro, Madrid e Irún. En esta última ciudad ganó la oposición para una cátedra de profesor de idiomas, contabilidad, comercio y dibujo en el Colegio San Luis de Irún, y después pasó a dirigir una fábrica de jabones.

Mientras tanto, su hijo Gustau se trasladó a París tras finalizar el bachillerato, donde ejerció de intérprete para los clientes de América Latina en los grandes almacenes Le Printemps, y prosiguió su emigración hasta Filipinas, donde comenzó vendiendo estampas y más adelante pasó a trabajar en el Establecimiento Tipográfico de E. Bota, el mayor editor, impresor y librero de Manila, quien le propuso que se asociara a su empresa. Sin embargo, en 1888, Joan Gili Montblanch, deseoso de dar un nuevo rumbo a su vida profesional, decidió abrir una librería en Irún y le pidió a Gustau



Joan Gili Montblanch.
(1840-1905).

Local de la Editorial Herederos de Juan Gili, fundada por Joan Gili Montblanch, padre de Gustau

Gili Roig, donde este último trabajó hasta que fundó su propia editorial en 1902.

que regresara para desempeñar el cargo de viajante, mientras que él y los dos hijos mayores llevarían el establecimiento. Contaban con la representación de la papelería francesa Montgolfier y con la de los libros de liturgia (breviarios y misales en latín) editados en Bélgica por Desclée de Brouwer.

En 1891, Gili Montblanch decidió regresar a Barcelona para fundar su propia editorial, Juan Gili Editor, siempre especializada en libros religiosos, y no dudó en viajar a Inglaterra, Francia, Italia, Alemania y Bélgica para comprar las máquinas de impresión para sus locales en el número 225 de la calle del Consell de Cent. Su espíritu de inventor le impulsó después a montar una fábrica de tintas y, más tarde, a comprar una fundición tipográfica. En el establecimiento paterno de editor, impresor y librero seguía trabajando Gustau con sus hermanos.

A pesar de que la trayectoria de Gili Roig fue poco académica, es evidente que en su formación intervinieron varios factores fundamentales: su dominio del idioma galo, que en esa época regía los contratos comerciales en toda Europa; las estancias profesionales en el extranjero (Francia y Filipinas), y el conocimiento de las distintas etapas por las que pasa la elaboración de un libro, desde su fase en manos del editor hasta su venta en las librerías. Esta amplitud de miras le permitió afirmar su personalidad frente a un padre que aún confiaba en sus dotes para la improvisación cuando el mercado del libro, a finales del siglo XIX, ya funcionaba a escala mundial y requería una dedicación mucho más metódica, desde la búsqueda de manuscritos y traducciones hasta la creación de una red de distribución por varios continentes. En una carta de agosto de 1902, en el momento en que se disponía a crear su propia editorial, Gili Roig detallaba este nuevo papel de editor informado sobre las nuevas tenden-

cias entre un público que se estaba diversificando, y recordaba por qué se hizo socio del Ateneu Barcelonès en 1895:

Para estar al tanto de lo que se publica en el extranjero, para poder leer la *Bibliographie de la France*, el *Polybiblion* y toda suerte de revistas y periódicos que se ocupan de libros, así como para enterarme de todas las noticias bibliográficas que los periódicos publican referentes a los libros que les enviamos, a la vez que para poder consultar la rica y variada biblioteca del Ateneu en la que hay numerosos y buenos diccionarios, enciclopedias y obras de consulta que en más de una ocasión nos han sacado de apuros [...]. Ser socio me ha permitido formar el extenso álbum de bibliografías que honra a la casa y que tan útil es para la confección de los catálogos; de alguna de las obras publicadas me he enterado por revistas del Ateneu y tal vez sin ello no se hubieran publicado, puesto que ni siquiera hubiésemos tenido noticia de su existencia.

El 15 de abril de 1895, de simple dependiente de la empresa, Gustau pasó a ser socio de su padre, correspondiéndole la cuarta parte de las ediciones. En 1897 se casó con Margarita Esteve Vila (1869-1948) y, poco a poco, las diferentes concepciones del padre, editor de breviaros, y el hijo, interesado en nuevos títulos más acordes con la rápida evolución de la sociedad, hicieron que este decidiera a finales de 1902 fundar su propio establecimiento, la Editorial Gustavo Gili.

La desavenencia generacional y el deseo de seguir un rumbo distinto al de su padre debieron ser decisivos para que Gili Roig se enfrentara al riesgo de montar una editorial con unos fondos propios reducidos y, sobre todo, con un catálogo inicial compuesto únicamente por títulos religiosos. Joan Gili Montblanch conservaba el capital

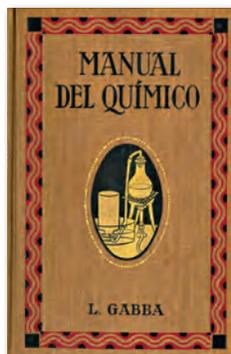
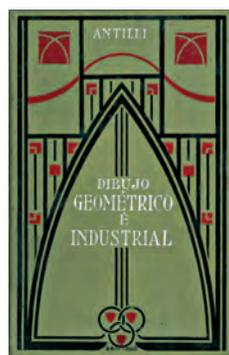
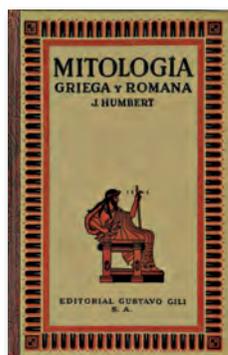
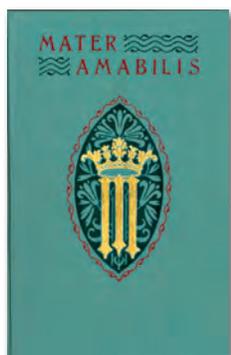
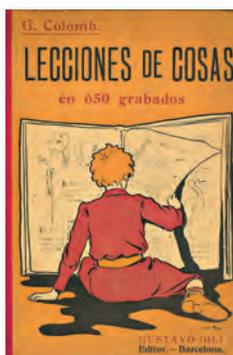
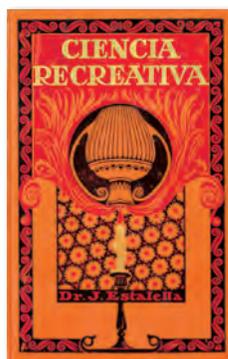
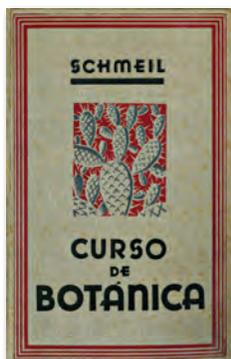
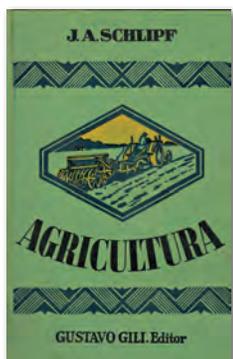
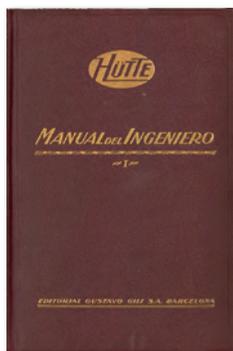
simbólico acumulado con este tipo de obras, mientras que Gustau Gili Roig, al mismo tiempo que desarrollaba su empresa, tenía que forjar una identidad editorial propia, que constituiría de manera progresiva. El déficit inicial de capital simbólico se compensó gracias a las traducciones de libros científicos y de manuales técnicos editados por la Akademischer Verein Hütte de Berlín o por la Casa Editrice Ulrico Hoepli de Milán, con lo que ocupaba un sector hasta entonces desatendido por la mayoría de los editores.

Tras la caída del imperio español en 1898, este tipo de decisión, fundamental para el porvenir de la empresa, reflejaba la voluntad de afirmar un proyecto editorial de divulgación científica y técnica en un contexto de reconstrucción nacional. Frente a la ausencia de una política cultural por parte de los sucesivos gobiernos, el editor adoptó una clara función mediadora entre la Europa central y los mercados hispánico e hispanoamericano. Esta nueva orientación también respondía a los cambios que afectaban a la sociedad española de principios del siglo xx, sobre todo en Cataluña: una urbanización acelerada y una alfabetización en alza, que propiciaban nuevos públicos de lectores. El crecimiento urbano fomentaba la producción, la circulación y el consumo de bienes culturales; y el libro y los nuevos hábitos de lectura constituían un símbolo de la modernización cultural que acompañaba el desarrollo de las capitales. La experiencia adquirida en el extranjero y las frecuentes visitas a la hemeroteca del Ateneu Barcelonès permitieron a Gustau Gili Roig rechazar cualquier tipo de provincialismo y considerar el mercado del libro —desde la búsqueda de manuscritos o textos para traducir, hasta la difusión de los volúmenes— como un espacio abierto a nuevas demandas en varios continentes. En sus inicios, la Editorial Gustavo Gili se instaló en el na-

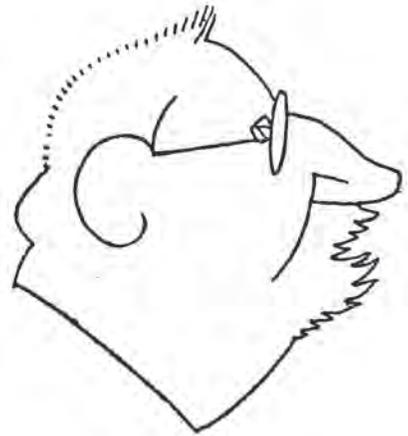
cienta Ensanche, en el número 255 de la calle del Consell de Cent, con pocos recursos financieros y un personal reducido, y más adelante se trasladó a un local más amplio en el número 45 de la calle de la Universitat, hoy calle de Enric Granados. Un autor de la editorial, Josep Claret Ruvira, recordaba así su primera visita a este segundo local:

Tenía una entrada amplia, de aquellas por las que podían pasar coches hasta su interior, con la escalera para subir a los pisos ubicada a un lado. [...] Por lo que vi, utilizaban parte de la planta baja del fondo de la casa, detrás de las tiendas y la parte del interior de la mansarda, que estaba iluminada solamente por algún tragaluz vidriado en el techo. Al entrar solo se veían unos pasadizos y unos pequeños despachos, salas y salitas, cuyos compartimentos eran de madera y vidrio. Desde fuera, veías a las mecanógrafas trabajando algo amontonadas y mostrando un aspecto que casaba bastante con el ambiente que allí se respiraba. [...] Dicha editorial trataba muchos temas diferentes, de ciencias, de arte y de otras materias, y no era nada extraño que dentro de esas salitas y despachitos vierais a personas de edad, que ante unos originales, fueran quienes daban el veredicto de la conveniencia o no de su publicación.

Al principio, Gustau Gili Roig prosiguió con la edición de los títulos que le correspondían del catálogo paterno: libros litúrgicos y devocionarios. En los catálogos de 1908 y 1912, las rúbricas de religión constituían el 57 y el 55 % del conjunto con, respectivamente, 78 y 107 títulos, mientras que las de ciencia solo representaban el 16 y el 14 % del total con, respectivamente, 22 y 27 títulos. Fue después de la I Guerra Mundial cuando se produjo el giro copernicano del catálogo de la editorial que, si bien todavía mantenía una importante sección de religión (115 títulos en 1926,



Selección de títulos que ilustran la variedad de temas que se llegaron a publicar en estos primeros tiempos.



Gustau Gili Roig y Josep Maria de Sucre esperando, frente a la estación de tren de Barcelona, antes de un recibimiento que

diversos intelectuales barceloneses ofrecieron a un grupo de homólogos de Madrid, 23 de marzo de 1930.

Gustau Gili Roig (1868-1945).

Caricatura de Gustau Gili Roig publicada en *La Gaceta Literaria Ibérica, Americana e Internacional* (1 de abril de 1927)

con motivo de su asistencia y destacada intervención en la Asamblea Nacional del Libro.

con las mismas rúbricas), se orientaba cada vez más hacia la divulgación científica (147 títulos en 1925). A este respecto es muy significativa la diversificación de las rúbricas del catálogo: si en 1908 solo existían tres,¹ en 1925 ya son once.²

Un reflejo de dicha dualidad se evidencia en los dos principales asesores encargados de la selección de los títulos que se deseaban publicar. El primero, desde el nacimiento de la editorial en 1902, fue el reverendo padre Jaume Pons i Vicens, bibliotecario de los padres jesuitas, y el segundo, a partir de 1905, Eduard Fontserè, redactor jefe de la revista ilustrada *El Mundo Científico* desde 1899 y catedrático de Mecánica Racional de la Universitat de Barcelona desde 1900, que aporta una indispensable legitimidad científica. Si, a primera vista, ambos consejeros representan dos orientaciones que parecen antagónicas, en realidad su presencia conjunta es característica de esa época bisagra de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en la que se soñaba con encauzar el progreso técnico dentro de una sociedad que seguiría regida por los valores de la religión católica.

La parte de los títulos científicos y técnicos fue aumentando progresivamente, y Eduard Fontserè, hasta el final de su larga vida (falleció en 1970 a los cien años de edad), fue el alma del “cuarto de los sabios”, donde se valoraban los manuscritos y las propuestas de traducción. En 1960, Gustau Gili Esteve (1906-1992) definía su papel de esta manera:

Uno de los aspectos más interesantes de su formidable colaboración son sus informes sobre las obras que nos proponemos publicar, o que nos ofrecen para su edición. Cuando una obra llega a nuestras manos, lo primero que hacemos es darla al doctor Fontserè para que la estudie y nos dé su parecer sobre la conveniencia de su

publicación. Y él, con un ojo extraordinario, evalúa sus cualidades y defectos, su oportunidad, su valor intrínseco y extrínseco. Si es una obra que tendrá pocos lectores, o si solo se dirige a un público determinado, o si es una obra de interés pasajero, o si mantendrá largamente el favor del público, qué concomitancias tiene con otros libros de la casa y del mercado, etc., y todo esto lo consigna con claridad y concisión extraordinaria en las páginas de una libreta.

Al principio, Gustau Gili Roig se interesó por la producción editorial francesa. En 1902 entró en contacto con la Librairie Armand Colin para comprar los derechos de traducción de *Lecciones de cosas en 650 grabados* (1904) de Georges Colomb y, al año siguiente, ambas editoriales firmaron la coedición del *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana* (Miguel de Toro y Gómez, 1906). A otra editorial francesa, Fernand Nathan, le compró en 1903 los derechos de traducción de *Cuentos e historietas morales* (1906), *Curso práctico de aritmética* (1906), *Nuestros amiguitos* (1908) y *La enseñanza del dibujo* (1910). Rápidamente, Gustau Gili Roig se orientó hacia la producción editorial del país que en ese momento histórico dominaba la ciencia y la técnica y que se vislumbraba como un modelo para el resto de las naciones europeas: Alemania. Es así como adquirió los derechos de traducción del *Manual del ingeniero* (1926) y los del *Manual del ingeniero químico* (1932) publicados por Akademischer Verein Hütte de Berlín; más tarde se hizo con los derechos del libro del profesor Leo Graetz, *La electricidad al alcance de todos* (1914), editado por Grethlein & Co. de Leipzig, y consiguió la exclusiva de la “Colección Feller” de diccionarios de bolsillo (traducción al español del inglés, francés y alemán) de la Teubner Verlag de Leipzig. Como editor que en su concepción del oficio había integrado la dimensión internacional del mercado de origi-



Fundadores y presidentes del Instituto Catalán de las Artes del Libro. Gustau Gili Roig (esquina

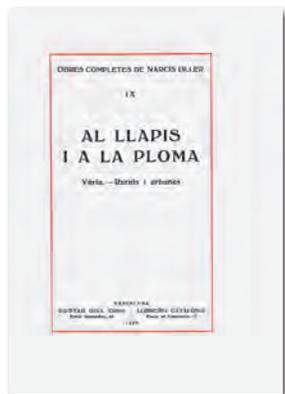
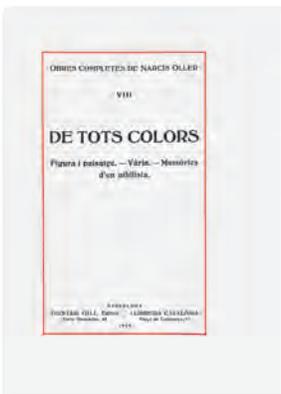
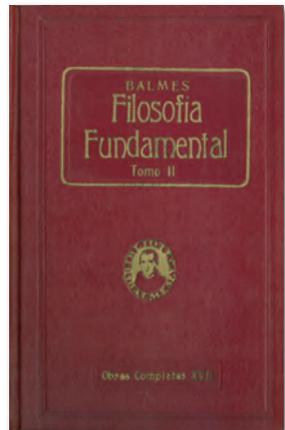
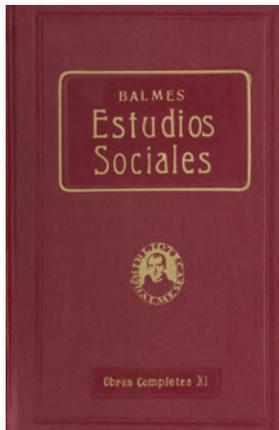
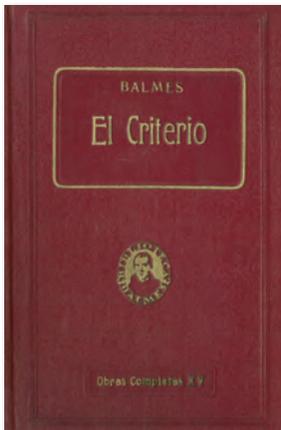
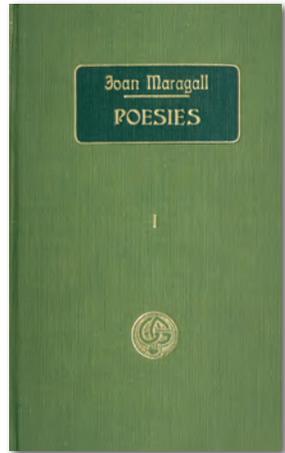
abajo izquierda) fue presidente del Instituto durante el período 1918-1919.

nales, también destaca la relación que estableció desde 1906 con la Casa Editrice Ulrico Hoepli de Milán, comprando los derechos del *Manual del químico y del industrial* (1907) de Luigi Gabba, *La fotografía* (1907) de Giovanni Muffone y los del libro de Pondray Waldo Warren, *La ciencia de los negocios* (1912), editado por Forbes & Co. de Chicago.

Gustau Gili Roig mostró una gran inteligencia y habilidad en la búsqueda de soluciones alternativas que compensaran la escasa capitalización inicial y también la falta de capital simbólico de una editorial joven. Así, se diferenció de todas las grandes editoriales de Barcelona que poseían su propia imprenta —Henrich y Cía., Montaner y Simón, Espasa, Seguí, Salvat—, ya que consideraba que esta inversión solo era rentable si se realizaban tiradas importantes. Prefirió asociarse con Lorenzo Cortina Massanas, en cuya imprenta tuvieron preferencia los trabajos de la editorial. Además, para afianzar el desarrollo de la empresa, Gili Roig decidió ampliar la difusión de su catálogo y financiar a un viajante que, entre 1912 y 1913, convirtió a la editorial en una de las primeras en constituir una red de corresponsales en América Latina y ampliar las ventas atendiendo directamente los pedidos de los librerías americanos. Más tarde, en lugar de repetir el modelo de los editores mencionados, que editaban un diccionario enciclopédico o una enciclopedia, decidió financiar a Julio Casares para que llevara a cabo su *Diccionario ideológico de la lengua española*, con un concepto lexicográfico totalmente original. Del mismo modo, cuando el resto de los editores se esforzaba por editar una revista ilustrada para adquirir legitimidad estética entre el público lector, Gustau Gili Roig prefirió publicar libros de bibliofilia, en particular dentro de la colección “Ediciones de la Cometa” (1930-1947), que afianzaron definitivamente el prestigio de la calidad tipográfica de sus ediciones.



Los editores
Josep Zendrera,
Gustau Gili Roig y
Joaquim Sopena.



Varios tomos de las *Obras completas* de Joan Maragall.

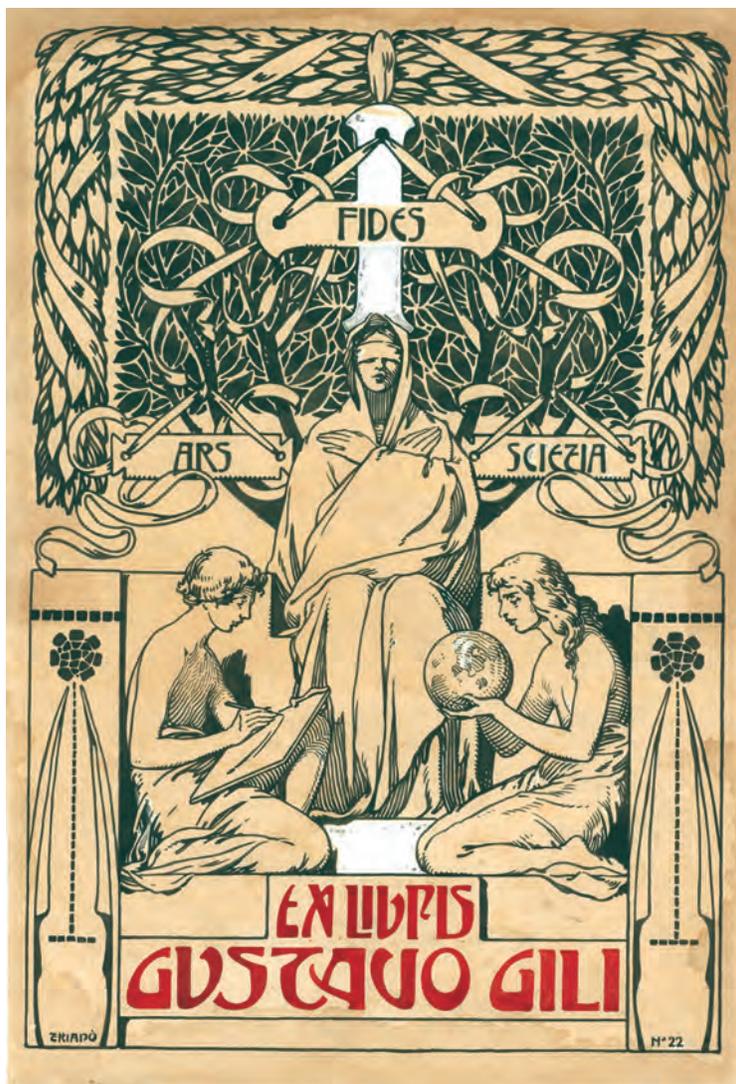
Varios tomos de las *Obras completas* de Jaume Balmes.

Varios tomos de las *Obras completas* de Narcís Oller.

Podemos considerar que la búsqueda constante de la innovación, tanto en la manera de dirigir la empresa como en la introducción de nuevos productos editoriales, fue una de las facetas más interesantes de la rica personalidad de Gili Roig. Así, destacamos la aparición temprana de una colección destinada al público infantil, ignorado por la mayor parte de los editores: “Mis primeras lecturas” (1906-1908), y luego otra colección dirigida a un público docente: “Estudios pedagógicos” (1908-1912). Ambas colecciones completaban y afirmaban un proyecto editorial novedoso que quería adaptarse a una sociedad en evolución.

En el ámbito público, Gili Roig era considerado por la mayor parte de los editores como un hombre de orden. Además de sus responsabilidades en los congresos de editores o en el Institut Català de les Arts del Llibre, fue elegido concejal del Ayuntamiento de Barcelona en la lista de la Lliga Regionalista en 1916, y en este puesto de compromiso cívico desempeñó el cargo de presidente del Patronato de las Escuelas Domènec de Barcelona, a las cuales suministró material pedagógico y numerosos libros cosechados en sus viajes comerciales por Europa. También desempeñó el cargo de presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País, y el catálogo de la editorial reflejó sus convicciones con la publicación de varias colecciones significativas, como *Obres completes* de Joan Maragall (1912-1913), *Obras completas* de Jaume Balmes (1925-1927), *Obres completes* de Narcís Oller (1928-1930, en coedición con la librería Catalònia) y *Monumenta Cataloniae* (1929).

El editor Gustau Gili Roig aparecía realmente como una personalidad representativa de esa burguesía ilustrada de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que aunaba el interés por el progreso científico y técnico, la búsqueda del éxito empresarial, la preocupación artística y la voluntad de



Dibujo original
del ex libris de la
Editorial Gustavo
Gili, obra de Josep
Triadó i Mayol
(1870-1929).

Este ex libris
sirvió de sello
editorial en los
primeros tiempos.

influir sobre la política local y nacional. Si se quiere vincular con un arquetipo, este es el modelo germánico, que estaba sustituyendo al francés, dominante hasta ese momento; por entonces, los éxitos de las realizaciones alemanas en las exposiciones internacionales definían la pauta. Además, el éxito persistente de Leipzig —capital de la industria del libro— frente a Berlín —capital política y administrativa— estimulaba a los editores de Barcelona, cuya producción había sobrepasado a la de Madrid. Los edificios de establecimientos editoriales que se multiplicaban en el Ensanche barcelonés evidenciaban la esperanza colectiva de que una rápida urbanización facilitaría la alfabetización y la multiplicación de lectores.

Cuando Gustau Gili Roig se estableció como editor en 1902, sus modestos recursos iniciales le obligaron a convertir esa fragilidad en su fortaleza, diferenciando claramente la función de impresor de la de editor. Su preocupación fue entonces la de ocupar un sector desatendido por los otros editores, y poco a poco se especializó en los libros científicos, los tratados de ingeniería y los manuales técnicos que acompañaron la introducción de la modernidad en España y en América Latina. Gracias a la lectura asidua de las publicaciones bibliográficas y a los viajes al extranjero para adquirir derechos de traducción y descubrir nuevos modelos editoriales, pudo anticiparse a las nuevas demandas de un público de lectores cada vez más diversificado, buscando la innovación en los títulos publicados y tratando constantemente de mejorar la difusión mediante gacetillas, prospectos y catálogos. Todo esto, que parece hoy tan evidente, fue la condición indispensable para que una editorial de dimensión modesta pudiera subsistir y desarrollarse en un mercado ya ampliamente mundializado como lo fue el del libro a principios del siglo xx.

Notas

1. Dibujo y fotografía; mecánica y electricidad, y química y medicina.
2. Matemáticas y topografía; dibujo, fotografía y bellas artes; arquitectura, construcción y minería; mecánica y tecnología mecánica; electricidad; ciencias físicas y naturales; química e industrias químicas; agricultura, zootecnia e industrias agrícolas; medicina, farmacia y veterinaria; economía doméstica, y estudios comerciales.

02

**GUSTAU GILI ROIG
Y JACQUES SCHIFFRIN,
UNA AMIŠTAD DE
VEINTE AÑOS**

PHILIPPE CASTELLANO

La relación profesional y personal entre Gustau Gili Roig y Jacques Schiffrin sirve para ilustrar cómo, desde sus inicios, la editorial estableció relaciones con el mundo editorial internacional, no solo mediante la compra de derechos y traducción de obras al castellano, sino también a través del intercambio e incluso de la participación en otras aventuras editoriales como Éditions de La Pléiade. Fruto de una colaboración que fue más allá de lo meramente empresarial, el propio Schiffrin se reconocerá en una carta como “hijo espiritual” de Gili, un elocuente agradecimiento a la experiencia compartida con el editor catalán y a los consejos que de él recibió. Más adelante, ante los terribles acontecimientos acaecidos en la II Guerra Mundial, Gili Roig llegó a facilitar la huida de la familia Schiffrin a Estados Unidos.

PHILIPPE CASTELLANO
(Arcachon, 1948)

Tras opositar como profesor de español en 1972, enseñó en varios institutos. En 1989 empezó a redactar su tesis (*Enciclopedia Espasa, 1907-1933. Histoire d'une entreprise d'édition espagnole*) bajo la dirección del hispanista Jean-François Botrel, que defendió en 1994. A partir de esa fecha impartió clases en la Université Rennes 2 y continuó estudiando la historia de la edición en Barcelona a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Actualmente, profesor jubilado, prosigue sus investigaciones sobre historia del libro.

**Gustau Gili Roig y Jacques Schiffrin,
una amistad de veinte años**
Philippe Castellano

En una carta fechada el 21 de marzo de 1934, el editor Gustau Gili Roig se definía a sí mismo como un “bibliófilo maniático”, miembro de varias sociedades francesas de bibliófilos –entre otras, el Cercle Parisien du Livre, el Cercle de la Librairie y la Société des Amis du Livre Moderne–, y que en ese momento proyectaba montar una exposición en Barcelona y en Madrid con las ediciones de lujo de su biblioteca personal.

El destinatario de esa carta, Jacques Schiffrin, nació en 1892 en Bakú, capital de la actual Azerbaiyán, y estudió Derecho en Ginebra. Cuando su familia huyó de la por entonces Rusia en 1917, Schiffrin pasó a ser secretario de Bernard Berenson, historiador de arte especialista del Renacimiento italiano, y en 1922 se instaló en París y empezó su carrera en el mundo de la edición junto al editor de libros de arte Henri Piazza. Poco después creó su propia editorial, Éditions de La Pléiade/J. Schiffrin et Cie –inspirado por la palabra *pleiada* que evoca a un grupo de poetas clásicos rusos– y en 1925 fundó la Société Anonyme des Éditions de La Pléiade junto con su hermano Simon, su cuñado Joseph Pouterman y su amigo Alexandre Halpern. El primer libro que publicó fue una nueva traducción de *La Dame de pique* del escritor ruso Alexandr Pushkin, llevada a cabo por él mismo junto con Boris de Schloezer y el escritor André Gide, e ilustrada por Vasili Shukhaev; fue el principio de una amistad duradera con el célebre escritor francés y el inicio de una colección, “Auteurs classiques russes”, que llegaría a trece títulos en 1932.



Vitrina de la biblioteca personal de Gustau Gili Roig en su domicilio particular de la Gran Vía de Barcelona.

La política del joven editor consistía en publicar libros de clásicos rusos y de autores franceses en ediciones de lujo e ilustradas. Desde diciembre de 1925, Charles du Bos, el amigo de André Gide, era director literario de La Pléiade y de este modo se constituyó un fuerte vínculo con los autores cercanos a Éditions Gallimard y a *La Nouvelle Revue Française* (NRF), revista animada por Gide y Jean Schlumberger que lanzó su primer número el 1 de febrero 1909. Dos años después, Jacques Schiffrin y Gaston Gallimard crearon un “establecimiento editorial” y en 1919 la librería Gallimard; es decir, que, al contrario de lo que ocurriría a menudo en la historia de la edición, fue la revista la que abrió camino y facilitó la creación de la futura Éditions Gallimard.

La relación entre Gustau Gili y Jacques Schiffrin fue motivada en primer lugar por la pasión bibliófila del editor catalán, que apreció enseguida el cuidado y el gusto artístico en la presentación de las obras publicadas por su colega parisino. En 1926 compró varias obras publicadas por Schiffrin para su colección particular: *Les Souffrances du jeune Werther* de Johann Wolfgang von Goethe, *Salvador Rosa* de E. T. A. Hoffmann y *Journal d'un fou* de Nikolái Gogol, ilustrado por Alexandre Alexeieff; luego, en 1928, *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantes y en 1929, *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Era el período en que, por su parte, Gustau Gili decidió empezar la publicación de volúmenes destinados a un público reducido de bibliófilos a través de las “Ediciones de la Cometa” (1930-1947) y “Ediciones Armiño” (1940-1951).

Como hombre de su siglo, Jacques Schiffrin había entendido que las inmensas colecciones ya no cabían en los apartamentos modernos; quería reunir la mayor cantidad posible de texto en el espacio reducido de un volumen

práctico y manejable sin menoscabar la belleza del libro. Tenía el ejemplo de los editores ingleses y alemanes, en particular las ediciones de clásicos de la literatura particularmente cuidadas de Insel Verlag, la editorial de Leipzig que trabajaba con el artista Henry van de Velde para mejorar el arte tipográfico. Las características materiales de la colección “Bibliothèque Reliée de La Pléiade” respondieron entonces al deseo de reunir en volúmenes de bolsillo las obras esenciales de la literatura, con textos perfectamente establecidos, que incorporaran las últimas aportaciones de la crítica y con una tipografía que facilitara su lectura.

Por su interés de bibliófilo y su amistad con Schiffrin, Gustau Gili entró el 2 de enero de 1931 como accionista (con 200.000 francos) en la Société Anonyme des Éditions de La Pléiade, cuyo capital ascendía en ese momento a 1.080.000 francos, y a partir de entonces se inició una colaboración más estrecha entre ambos editores. Ya en 1928, Schiffrin se había mostrado interesado por el volumen *Pintura española*, editado por Gili. En 1931, Gustau Gili le propuso a Schiffrin una coedición de *El Quijote* ilustrada por el artista ruso Alexeieff; la traducción la realizaría Jean Cassou y la composición se haría a mano. Paralelamente a la creación de la “Bibliothèque Reliée”, Schiffrin instaló en 1931 una sala para exposiciones en la sede de su editorial situada en el Barrio Latino de París.

El interés de Gustau Gili por La Pléiade se manifestaba de diversas formas: para pagar los gastos de funcionamiento de la editorial parisina, que empezaba a atravesar dificultades financieras, depositaba en la sede libros de su colección de bibliófilo para que la agencia Andrieux los sacara a subasta, como hizo con un ejemplar de *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe, ilustrado por Dunoyer de

Segonzac y valorado en 7.000 francos. Explicaba también a Jacques Schiffrin que el número de títulos del catálogo era todavía insuficiente para hacer frente a los gastos, y se interesaba cada mes por las ventas, la producción, el importe en caja.

Ambos editores se enfrentaban en ese momento a la crisis económica mundial. Para Gustau Gili, la ruina de las economías latinoamericanas significó facturas impagadas imposibles de cobrar y, por segunda vez desde la fundación de su editorial en 1902 (la primera fue en 1915 a causa de la I Guerra Mundial), la cifra de ventas de 1931 bajó en relación con la del año anterior. Para que La Pléiade pudiese seguir adelante se necesitaba un aumento de capital que Schiffrin estimaba en 300.000 francos. Frente a esta situación, Gustau Gili solicitó el 28 de diciembre de 1931 a E. Frick (accionista y administrador delegado) que encontrara nuevos inversores, indispensables si se quería continuar la “Bibliothèque Reliée” cuyo primer volumen, *Baudelaire*, establecido por el crítico Yves-Gérard Le Dantec, había sido publicado con éxito ese mismo año, y dado que se proyectaban 24 volúmenes para los años 1932-1933. La colección respondía al interés de una nueva clase de lectores con mayor poder adquisitivo, deseosa de poder consultar las obras de un autor en un volumen cómodo de manejar y elegante. Un cartelito destinado a librerías que promocionaba la publicación del segundo volumen, *Racine*, a principios de 1932, mostraba a un joven dinámico, fotografiado en contrapicado sobre un fondo blanco, con los brazos cargados de pesados volúmenes; el eslogan decía: “Pero puede tener TODO el teatro de Racine en el BOLSILLO”.

A finales de 1931, las pérdidas de La Pléiade ascendían a 157.279 francos, y Gustau Gili, el 2 de enero de 1932

escribió a otro accionista y administrador delegado, J. de Brion, para que encontrara nuevos accionistas en Francia, ya que la salida de divisas y la inversión de capitales en el extranjero estaban rigurosamente prohibidas por el gobierno español. Por su parte, en el clima creado por la crisis económica, Schiffrin tampoco lograba encontrar nuevos inversores, y Éditions Flammarion rehusó la oferta de participación. Mientras tanto se iba confirmando el éxito de la “Bibliothèque Reliée”; en mayo de 1932 ya estaban a la venta los tomos dedicados a *Baudelaire*, *Racine*, *Voltaire*, *Stendhal* y *Poe*, y estaba anunciado *Laclos*, de modo que los diez primeros volúmenes de la colección¹ salieron de imprenta entre septiembre de 1931 y diciembre de 1932. Con semejante ritmo, el resultado de las ventas era determinante para el futuro de la colección y de la editorial; ya no se trataba de tiradas de 1.500 ejemplares destinadas a un público de bibliófilos, sino de una media de 6.000 ejemplares que había que colocar bastante rápidamente para evitar la asfixia financiera.

En su carta a De Brion, Gustau Gili temía que el éxito de la “Bibliothèque Reliée” incitara otras editoriales más importantes, como Hachette o Larousse, a publicar colecciones similares, y, con el fin de animar a su corresponsal a implicarse en el negocio, le presentaba así el papel de editor:

Considero el trabajo como un deber social [...] y no puede existir en el comercio o en la industria un trabajo más honroso. Quizá sea el sentimiento intenso que experimento por mi oficio, que estimo por encima de todo y que no cambiaría por toda la riqueza del mundo, lo que me incita a expresarme de esta manera. Un industrial sólo produce cosas materiales mientras que un editor produce una mercancía que se compone de una parte material

—el papel— y de una parte espiritual —el pensamiento— con la que avanza el mundo y de la que dependen la cultura y el progreso de un país. La tarea de un buen editor merece ser comparada con la de un buen hombre político, uno y otro son indispensables para conseguir la armonía social.

Como a veces ocurre en el mundo editorial, el éxito de una colección ponía en evidencia la fragilidad financiera de la empresa. En este caso, un sistema de distribución obsoleto para vencer las reticencias de los libreros obligó a Schiffrin a buscar a toda costa el apoyo de otra entidad. Fue a finales de 1932 cuando intervinieron André Gide y Jean Schlumberger para establecer contactos con Gaston Gallimard; este último había firmado el 29 de marzo 1932 un contrato con Hachette, que en adelante se encargaría de distribuir el 75 % de cada tirada de los 250 títulos previstos cada año, pagándole el 55 % del precio de venta a Gallimard. En marzo de 1933, antes de zarpar hacia el Cono Sur para luchar contra varios casos de piratería editorial y participar en la Exposición del Libro Español en Buenos Aires, Gustau Gili aceptó negociar; en ese momento, los gastos previstos por Schiffrin hasta septiembre alcanzaban 610.000 francos, cuando los ingresos no debían superar los 300.000. Gallimard, que conocía perfectamente la situación financiera de La Pléiade, prolongó las discusiones y, asegurado por el sistema de distribución que había conseguido de Hachette, propuso en junio su oferta definitiva: reducción del capital de La Pléiade a un 10 % de su valor (es decir 54.000 francos), Gallimard pagaba las deudas y aportaba el capital necesario para que funcionara la “Bibliothèque Reliée”. Si no se aceptaban estas condiciones, no quedaba más solución que la liquidación, como les ocurría a numerosas editoriales en ese

período. El contrato se firmó el 31 de julio de 1933 y Schifffrin tuvo que abandonar el local de la editorial, despedir a la secretaria y a Henri Filipacchi, que pronto se convertiría en el secretario de Gallimard. Por su parte, Schifffrin seguía siendo el director de la colección, comprometiéndose a editar ocho títulos por año, y recibiría los derechos de autor.

A su regreso de América, Gustau Gili descubrió que Gallimard había comprado las existencias de la “Bibliothèque Reliée” a seis francos el volumen, un precio que consideraba irrisorio teniendo en cuenta el coste de fabricación, la creación de la colección, la publicidad realizada, la clientela existente y el derecho de continuación. Opinaba que la duración excesiva de las discusiones sólo fue motivada por el deseo de llevar el editor de La Pléiade al borde del cese de pagos para que cediera ante todas las exigencias de Gallimard; en su opinión, hubiera sido preferible confiar la venta directamente a la casa Hachette y pagar progresivamente a los acreedores. En una carta del 7 de diciembre de 1933 lamentaba no haber podido intervenir en esa venta, porque le hubiera interesado poder continuar como editor con la aventura de la “Bibliothèque Reliée”: “Con esta Biblioteca he perdido una gran ilusión”. Efectivamente, considerando el prestigio de la colección, emblema de consagración literaria y de éxito editorial, se puede entender la frustración de Gustau Gili al ver que se le escapaba este producto, una colección lujosa de bolsillo para un público de lectores cultos, que respondía a sus inquietudes de editor y de bibliófilo, y en cuyo desarrollo hubiera podido intervenir.

A partir de entonces, las relaciones entre ambos editores abandonaron el terreno económico para centrarse en las preocupaciones profesionales. En una carta del 6 de noviembre de 1934, Jacques Schifffrin se consideraba “hijo



espiritual” de Gustau Gili, confesando así todo lo que debía a los consejos y a la experiencia compartida con el editor de Barcelona.

De junio a agosto de 1936, Schiffrin acompañó a Gide en su periplo por la Unión Soviética, haciendo las funciones de intérprete. Este viaje desembocó en la ruptura del escritor con el comunismo, como lo muestra su libro *Retour de l'URSS*, publicado en noviembre de 1936 por la NRF. Tanto André Malraux como Jacques Schiffrin insistieron para que Gide suspendiera su publicación, por miedo a que influyera negativamente en el apoyo internacional a la República española; temían que esta crítica sirviera a Franco y sus aliados:

Nadie o casi nadie usa matices. Es o bien el fascismo o bien el comunismo. Estar en contra de uno, es estar a favor del otro.²

Poco después, la guerra entre fascismo y democracia se había extendido por toda Europa y el 2 de septiembre de 1939 Schiffrin, quien había conseguido la nacionalidad francesa dos años antes, fue llamado a filas tras la declaración de guerra entre Francia y Alemania. El ejército francés cedió rápidamente ante la fuerza mecanizada de los alemanes y Schiffrin se encontró con su esposa y su hijo André en París, en la zona ocupada del país. El 18 de enero de 1940 fue considerado no apto para el servicio y acompañó a Gallimard a Normandía, donde varios directivos de la editorial trataban de mantener la empresa a flote. Gaston Gallimard temía que la ocupación nazi significara la ruina de su empresa, su incautación y la dispersión del fondo.

El 20 de agosto de 1940, Gallimard, mediante una carta de una línea, despidió a Jacques Schiffrin, así como a Louis-Daniel Hirsch, director comercial de la editorial, anticipán-

dose a la ley del 3 de octubre de 1940 sobre el Estatuto de los Judíos, que en su artículo quinto les prohibiría ejercer cualquier responsabilidad en el ramo editorial. Para obtener garantías de futura colaboración, los alemanes cerraron Éditions Gallimard el 9 de noviembre de 1940, y el informe precisaba:

A pesar de las objeciones de la dirección según la cual toda influencia judía había sido eliminada y estaba en relación con los servicios de la Propaganda-Staffel de París con vistas a una reorganización de la empresa.³

El 2 de diciembre de 1940, Gallimard decidía salvar su editorial aceptando a Drieu La Rochelle para que dirigiera la *NRF* y, de cara al futuro, mantuviera el vínculo con los autores de su catálogo gracias a la actividad clandestina de resistencia de Jean Paulhan.

Mientras tanto, el apartamento de Schiffrin, donde conservaba su biblioteca personal, había sido requisado por las autoridades alemanas, y no le quedó más solución que procurarse una documentación falsa para huir hacia la zona no ocupada en enero de 1941. Tanto él como su esposa, judíos laicos, conocían la existencia de los campos de concentración y sabían perfectamente lo que les esperaba si se quedaban en Francia,⁴ donde la xenofobia era alentada por el gobierno del mariscal Philippe Pétain. Se refugiaron en un apartamento de Saint Tropez que solían alquilar durante las vacaciones de invierno y Schiffrin empezó los trámites para conseguir visados y billetes con vistas a reunirse en Nueva York con su hermana Elena, que trabajaba en el mundo de la moda, y su hermano Simon, el productor de cine. Si bien el gobierno del mariscal Pétain afirmaba favo-

recer la emigración de los judíos, en realidad se multiplicaban las trabas administrativas para la obtención de visados (de salida de Francia, de tránsito por España y Portugal, de entrada a Estados Unidos), lo que unido al elevadísimo precio de los escasos billetes de barco disponibles, reducía seriamente las posibilidades de abandonar el país.

Schiffrin consiguió un visado de salida el 26 de marzo de 1941 y la familia se fue a Marsella, esperando embarcar. Allí se encontraron con las mismas dificultades que el resto de los refugiados ansiosos de escapar. En sus idas y vueltas por Marsella, Schiffrin entró en contacto con Varian Fry, representante del Emergency Rescue Committee, que organizaba la emigración de los intelectuales y artistas que huían de los nazis. Finalmente, en mayo, Simon consiguió tres billetes hacia la Martinica y Nueva York pero, ya en el Atlántico, un barco de guerra inglés obligó a todos los pasajeros a que desembarcaran en Casablanca. Allí el gobierno de Pétain había establecido que los refugiados tenían que alojarse en campos de concentración instalados en el desierto. Gide, alertado, propuso a Schiffrin alojarse en el apartamento que poseía un amigo suyo en la ciudad. La angustia de encontrarse en Casablanca como en una trampa, los rumores y las falsas noticias sobre los movimientos de barcos, eran el pan de cada día para Schiffrin, que multiplicaba las cartas a sus amigos, verdaderas llamadas de socorro. Por su parte, Raymond Gallimard, hermano del editor, le contestó que no tenía el dinero correspondiente a sus derechos de editor de los títulos de La Pléiade, y fue André Gide quien le mandó personalmente 30.000 francos para que pudiera subsistir. También Gustau Gili le propuso, en una carta del 19 de junio de 1941, que fuera a vivir a Barcelona pero Schiffrin tenía a su familia en Nueva York y esta solución solo podía ser provisional.



Gustau Gili Roig y Jacques Schiffrin mantuvieron una fluida e intensa correspondencia personal y profesional durante más de quince años.

En las cartas de Schiffrin se respira la atmósfera asfixiante de la ciudad; la agencia Castella vendía los pasajes hacia América desde España (Vigo, Bilbao, Barcelona, Cádiz) y pedía 1.200 dólares por pasajero, pero Schiffrin sólo disponía de francos franceses. Además, su visado para Estados Unidos era valedero hasta el 14 de septiembre de 1941, pero no podría renovarse, y Schiffrin concluía: “Me temo que no podemos salir de aquí..., y no sé entonces qué será de nosotros”.

El 26 de junio de 1941 su hermano Simon consiguió nuevamente tres billetes para un barco que zarpaba de Cádiz el 10 de julio de 1941. Schiffrin necesitaba entonces un visado de tránsito para llegar al puerto español y embarcar, pero la oficina española que entregaba el documento no estaba en Casablanca, sino en Tetuán, y hacía falta un apoyo oficial para acelerar el indispensable trámite. En este momento, Gustau Gili estaba preparando la primera edición del *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares, quien, además de ser secretario perpetuo de la Real Academia Española, ostentaba también un cargo importante en el Ministerio de Estado. El 4 de julio de 1941 Gili solicitó a Casares que intercediera para que el consulado español en Casablanca concediera a Schiffrin el visado de tránsito por España: “Le agradeceré este favor como si lo hiciese usted en beneficio de un hermano mío, porque es verdaderamente fraternal el afecto que le tengo a mister Schiffrin”. Y Casares intervino inmediatamente para que el consulado resolviera el asunto.

Como en la película de Michael Curtiz *Casablanca*, un nuevo contratiempo impidió que Schiffrin pudiera salir de esa ciudad. El 6 de julio de 1941 informó a su amigo Gustau Gili de que los billetes no habían sido confirmados y ponía entonces todas sus esperanzas en un barco que debía salir

de Bilbao el 4 de agosto de 1941: “Le escribo pero me parece que mi carta le llegará acaso dentro de diez días, cuando hay que actuar rápidamente”. Finalmente, Gustau Gili, que conocía al capitán y al médico del buque *Ciudad de Sevilla*, consiguió tres pasajes para la familia Schiffrin, que llegó por fin el 20 de agosto 1941 a Nueva York. André Gide le escribiría poco después: “¡Qué alivio saberlo por fin a salvo de las alambradas de Europa!”.

En este repaso de una amistad de veinte años, lo que destaca de la personalidad de Gustau Gili Roig y de su actividad como editor es su constante curiosidad por las realizaciones ajenas, en este caso las de un especialista en bibliofilia que supo inventar un nuevo concepto de colección. Lo notable es que este interés, que a primera vista puede parecer únicamente estético, siempre va unido a las indispensables preocupaciones económicas de rentabilidad y de equilibrio financiero para la empresa. También hay que subrayar que a esta vertiente, que se podría calificar de empresarial, se añade una generosidad sincera, tanto para dar consejos a su joven colega como para proponerle acogerlo en su casa y finalmente facilitarle la huida hacia la libertad.

Notas

1. Estos diez volúmenes alternan obras de tres autores del siglo xvii, tres del siglo xviii y cuatro del siglo xix.
2. Carta de Jacques Schiffrin a André Gide del 4 de octubre de 1936, recogida en su *Correspondance 1922-1950*, Éditions Gallimard, París, 2005, pág. 83.
3. Fouché, Pascal, *L'Édition française sous l'occupation*, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7/Centre National des Lettres, París, 1987, pág. 70.
4. Un testigo como el escritor Roger Martin du Gard lo describe entonces: “Schiffrin, más pálido, más flaco que nunca, con expresión de ser perseguido por el antisemitismo”.

03

**LA VOCACIÓN
AMERICANISTA
DE GUSTAU GILI ROIG**

PHILIPPE CASTELLANO

A principios del siglo xx, las editoriales más dinámicas suplieron la inacción de un Estado ausente en materia de política cultural y se enfrentaron a la competencia de editoriales francesas y alemanas para expandirse hacia el mercado americano, una operación a largo plazo que fue indispensable para su desarrollo. Por su parte, Gustau Gili Roig, para facilitar la expansión de su propia editorial, participó en la organización del gremio e impulsó la cooperación con otras editoriales para enviar a los primeros viajantes e instaurar delegaciones por todo el continente latinoamericano, creando una red de difusión y distribución editorial que a la vez fortaleció la independencia y diversificación de su catálogo.

PHILIPPE CASTELLANO
(Arcachon, 1948)

Tras opositar como profesor de español en 1972, enseñó en varios institutos. En 1989 empezó a redactar su tesis (*Enciclopedia Espasa, 1907-1933. Histoire d'une entreprise d'édition espagnole*) bajo la dirección del hispanista Jean-François Botrel, que defendió en 1994. A partir de esa fecha impartió clases en la Université Rennes 2 y continuó estudiando la historia de la edición en Barcelona a finales del siglo xix y principios del siglo xx. Actualmente, profesor jubilado, prosigue sus investigaciones sobre historia del libro.

La vocación americanista de Gustau Gili Roig

Philippe Castellano

Si Francia puede extender su comercio a todas las naciones, débese a que antes conquistó aquellas naciones extrañas con su espíritu, vertido en millares de libros que se han esparcido por todo el mundo. Y España debe hacer lo mismo, y hemos de desear que todos, autores y editores, contribuyan a esta empresa.

Rufino Blanco-Fombona¹

El porvenir del libro español está en América.

Leopoldo Calvo Sotelo²

En la proyección de la Editorial Gustavo Gili en el continente americano, Gustau Gili Roig desempeñó un papel fundamental y constante, tanto al frente de la empresa como en los distintos organismos que impulsó y en los que participó. La preocupación por intervenir en el mercado americano se debió en primer lugar a una capacidad financiera reducida que obligó a Gili Roig a prescindir de imprenta propia (la norma para la mayoría de las editoriales en aquella época), lo cual hubiera inmovilizado gran parte del capital disponible con la compra de máquinas, tipos de imprenta, papel, etc. Sabiendo que no podía competir con las editoriales ya instaladas en el mercado, Gili Roig decidió abandonar progresivamente los libros de religión heredados de su padre para orientarse hacia las obras de ingeniería y técnica, un sector hasta entonces bastante descuidado por los editores españoles.

El científico Eduard Fontserè, director de colección, y el propio editor se encargaron de la búsqueda de manuscritos y traducciones para materializar un proyecto editorial que acompañara las transformaciones que se estaban produciendo.

do en las sociedades europeas más dinámicas de principios del siglo xx.

El joven editor decidió ofrecer al público español y latinoamericano las mismas obras de ingeniería y técnica que tenían éxito en Alemania, Francia, Italia, con la voluntad implícita de acabar con el desfase económico existente entre unos y otros países. Esta voluntad, que se mantendría a lo largo de su vida profesional, solo se puede entender gracias al multiculturalismo que caracterizaba el mundo urbano a principios del siglo xx y que reducía las distancias entre ciudades como Barcelona y Buenos Aires. Las élites urbanas que formaban el público lector español y latinoamericano compartían un mismo idioma y espacio cultural, así como una idéntica fascinación por la producción cultural alemana y francesa, en la que esperaban encontrar los recursos necesarios para la regeneración de España o el despegue económico de las jóvenes repúblicas americanas. Así lo confirmaba un ensayista argentino:

Si el libro es algo es un vehículo de cultura. La cultura de América es la cultura de Europa. Mientras esto sea así, el libro hará su viaje de Europa a América.³

Gracias a la red de relaciones postales, comerciales, financieras y marítimas que había favorecido el dinamismo urbano de Barcelona desde finales del siglo xix, los editores más emprendedores (Espasa, Montaner y Simón, Salvat, Sopena, Gustavo Gili) actuaron como intermediarios entre dicha cultura europea y el mercado de lectores españoles y latinoamericanos.

Para Gili Roig, primer presidente de la Cámara del Libro y de la Propiedad Intelectual, el éxito del libro español en

Latinoamérica representaría una contribución imprescindible al desarrollo de la economía nacional, así como un elemento indispensable de la “reorganización interior española” para luchar contra el analfabetismo, mejorar la eficacia de la enseñanza y elevar el nivel cultural. En aquel momento histórico, el papel del libro superaba el simple aspecto comercial.

El mercado latinoamericano

Al considerar las cifras de ventas indispensables para lograr cierto equilibrio económico, el modesto editor de principios del siglo xx había entendido que el mercado español —que contaba solo con el 10 % de los hispanohablantes— era demasiado reducido:

Son muchos los que aún no se dan exacta cuenta de que la expansión española solo tiene un camino: el que surcaron las carabelas colombinas [...]. Todo cuanto se haga, pues, en favor del desenvolvimiento de la industria editorial española y de su expansión, facilitará en gran manera la fortificación de la economía española.⁴

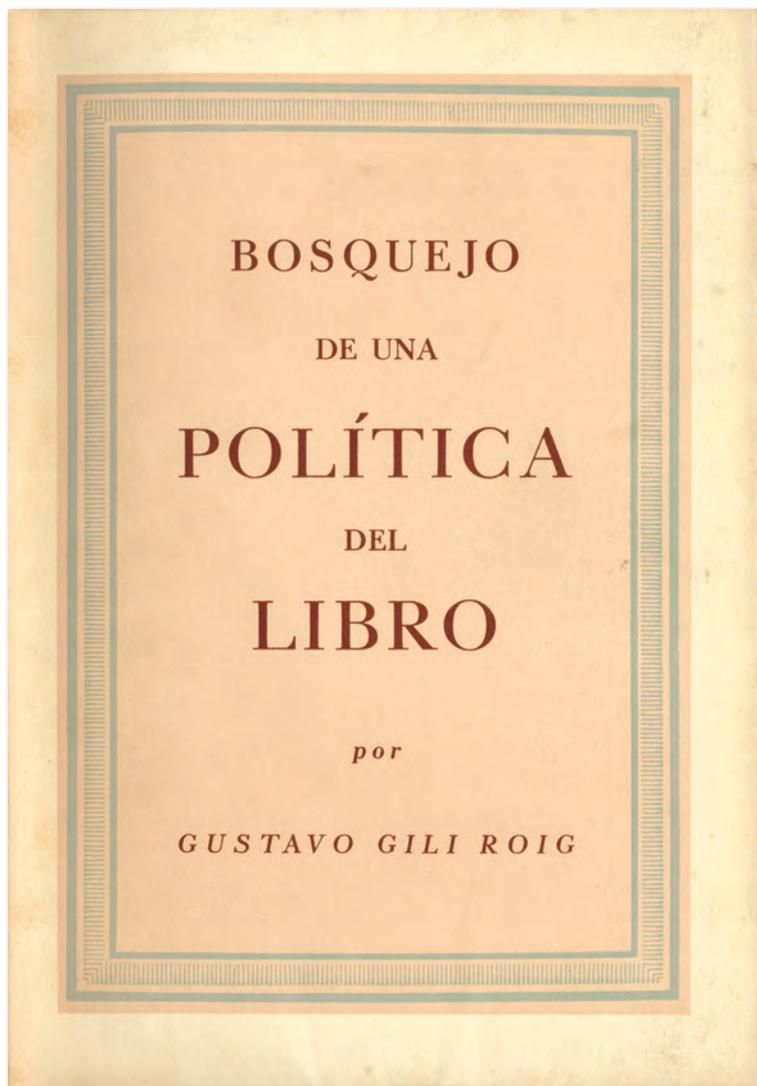
Por una parte, aumentar la cifra de las tiradas gracias al mercado latinoamericano permitiría abaratar los costes de impresión y, por otra, cuando en 1904 el precio de venta en Argentina sumaba tres veces el costo de la obra en España, parecía indispensable organizar una red de difusión y distribución en América Latina, a pesar de una financiación insuficiente y de las dificultades de un comercio transoceánico. El carácter vital de la exportación para la Editorial Gustavo Gili aparece en una cifra indicada por el propio editor en *Bosquejo de una política del libro* (1944): el 52 % de la producción en 1921. Para conseguir semejante resultado,

el primer objetivo fue dar a conocer las publicaciones de la editorial. La redacción, presentación y difusión de sus catálogos fue una preocupación constante de Gili Roig. Desde los primeros ejemplares aparecen las distintas rúbricas: obras de educación, diccionarios, obras escolares, dibujo y fotografía, etc.; además, los catálogos se completaban cada año con varios suplementos que recogían gacetillas publicadas en la prensa.

La extensión geográfica del mercado americano, equivalente a cuarenta veces la de España, unida al hecho de que dos tercios del comercio de libros entre España y América Latina se hacía por correo, empujaba a los editores a ofrecer un catálogo diversificado para que el “comercio de menudeo” entre editoriales y librerías fuera lo menos costoso posible. Es así como la Editorial Gustavo Gili aparece en la clasificación de Antonio Pinilla Rambaud (*El libro español en el Perú*, Lima, 1922), cónsul de España en Perú, para los libros de medicina, agricultura, ciencias, manuales técnicos y diccionarios. La voluntad de expansión de los editores españoles chocaba con las insuficiencias de los transportes marítimos nacionales que carecían de líneas directas y eficaces.

La competencia extranjera

A principios del siglo xx, el mercado latinoamericano estaba dominado por editores franceses especializados en la producción del libro en castellano. Este dominio se debía a varias circunstancias: el eco favorable que despertaba la cultura francesa en las jóvenes repúblicas americanas, la presencia de numerosos intelectuales españoles exiliados por motivos políticos y dispuestos a servir de traductores, la ayuda de un sector bancario con sucursales en América Latina, el apoyo de la red de embajadores y cónsules, un



En *Bosquejo de una política del libro* (edición no venal), Gustau Gili Roig incide en la necesidad de expandir los horizontes del

mercado editorial español en América Latina: un testimonio escrito de la visión americanista de la empresa desde sus inicios.

cuerpo de viajantes experimentados, tratados bilaterales de convenios postales, precios de papel inferiores y líneas de navegación seguras y rápidas.

En una carta dirigida a Luis Sáenz de Jubera el 18 de julio de 1910, Gili Roig trató de argumentar contra la intención de las Cortes de ratificar el Convenio de Berlín de 1908, con lo que el derecho de traducción se extendería hasta cincuenta años después de la muerte del autor, cuando antes era solo de diez años, y afirmaba:

España es país que necesita, mucho más que otros, de traducciones y lo prueba el grandísimo número de obras que se traducen. [...] Solo así pondremos a raya la codicia de los franceses que hoy tienen fija su vista en el mercado americano, que por leyes de raza y de idioma debe ser principalmente nuestro, y lo será sin duda si nosotros sabemos defendernos, si sabemos esmerarnos en la producción de buenos libros y dar a los clientes americanos las facilidades que encuentran en otras casas extranjeras.

En su carta, Gustau Gili Roig cita quince editoriales francesas que publican libros en castellano. Además de la competencia de las editoriales francesas y alemanas, los editores españoles se enfrentaban con la piratería editorial que no respetaba ni el Convenio de Berna ni el de Berlín y los dejaba sin defensa en el mercado americano. La ausencia de protección a la propiedad intelectual sería un tema de preocupación constante para los editores españoles. En 1932 Gili Roig tuvo que citar a la editorial TOR ante el tribunal de Buenos Aires por haber pirateado las ediciones de *Tarzán*, cuyos derechos de traducción habían sido adquiridos por el editor para España y América Latina. Si en un principio esta reproducción clandestina afectaba esencial-

mente a las obras literarias, el procedimiento *offset* facilitó luego la copia de libros científicos, y la ausencia de convenios bilaterales entre España y las distintas repúblicas impidió a menudo que los editores perjudicados pudieran hacer valer sus derechos.

El gremio editorial

Para facilitar la expansión de su propia editorial en el continente americano, Gustau Gili Roig consideraba que debía, por una parte, participar en la organización del gremio —y suplir así la ausencia de política cultural de los sucesivos gobiernos— y, por otra parte, conocer el mercado latinoamericano y facilitar la exportación de la producción española.

Entre las distintas instancias en las que actuó el editor, cabe recordar primero el Centro de la Propiedad Intelectual, fundado en Barcelona en 1900, del que Gili Roig fue miembro desde la creación de su editorial en 1902. El joven editor participó en la I Asamblea Nacional de Editores y Libreros, celebrada del 7 al 9 de junio de 1909 y organizada por el Centro, tras la que concluyó afirmando la necesidad de enviar agentes comerciales para informar sobre las características del mercado americano.

Para compensar la ausencia de política oficial, un grupo empresarial de Barcelona creó en 1911 la Casa de América y convocó el mismo año una Asamblea de Sociedades, Centros y Corporaciones Americanistas, en la que se trató, entre otros temas, la protección a la actividad editorial y la promoción del libro español. Esta institución, de la que Gili Roig figura como socio desde 1912, funcionó como grupo de presión ante el gobierno para conseguir mejoras en el funcionamiento de las líneas marítimas o de los paquetes

postales. Para conseguir una información comercial eficaz, la Casa de América creó en 1931 el Instituto de Economía Americana —Gili Roig también fue vocal de esta entidad— que ofrecería a sus socios resúmenes de información económica de la prensa americana, datos de la economía americana extraídos de la prensa europea y estudios económicos de carácter monográfico. Entre los proyectos de la Casa de América figuraba la organización de ferias de muestras, y Gili Roig fue uno de los organizadores de la Exposición del Libro Español celebrada en Buenos Aires en 1933.

Los trastornos provocados por la I Guerra Mundial motivaron la convocatoria en Barcelona de la Conferencia de Editores Españoles y Amigos del Libro, celebrada los días 8 y 9 de junio de 1917, en la que Gili Roig —que formaba parte de la comisión ejecutiva— leyó una ponencia que tendría repercusiones fundamentales para el futuro del gremio editorial. En su conclusión reclamaba:

Estrechar las relaciones entre autores, editores y libreros; fomentar la expansión del libro español y el progreso de las artes gráficas; interesar a los gobiernos de cuantas medidas se juzguen oportunas para el desenvolvimiento de la cultura por medio del libro y estimular con igual propósito las relaciones hispanoamericanas; pedir a los gobiernos el establecimiento de líneas de navegación directas entre España y América y el servicio de paquetes postales a precios reducidos y en buques españoles; influir en que se consiga una organización consular más perfecta; gestionar rebajas en el franqueo de libros para América, aun sin reciprocidad, y en paquetes de tres kilos por lo menos; [...] formar agentes viajeros que visiten los países de lengua española, para facilitar a la Cámara del Libro Español y a sus socios los datos que estos necesi-



Gustau Gili Roig en una reuni3n con ocasi3n del 25 aniversario del Instituto de Econom3a Americana, Barcelona, abril de 1936.



Gustau Gili Roig escuchando a Gustavo Adolfo Mart3nez Subir3a, director de la Biblioteca Nacional de la Rep3blica

Argentina, con motivo de la Exposici3n del Libro Espa3ol en Buenos Aires, julio de 1933.

ten referentes a la situación de los mercados y necesidades de cada uno de ellos; [...] facilitar la propaganda de los libros por todos los medios posibles; gestionar del Banco de Exportación el descuento de letras sobre América; organizar congresos y ferias del libro en las principales ciudades de España y América.⁵

En la Cámara del Libro, fundada en 1922, Gili Roig (como representante de la Unión Patronal de las Artes del Libro) redactó un cuestionario destinado a los cónsules españoles para conseguir datos sobre el mercado del libro en cada una de las repúblicas, con el fin de mejorar la difusión del libro español en América. En sus comentarios, los cónsules españoles se extrañan de la ausencia de viajantes y sugieren que estos podrían informar acerca de la solvencia de los libreros y de los gustos de los lectores. Estas sugerencias muestran el desfase existente entre la mayoría de los editores españoles y, por ejemplo, las casas norteamericanas, que utilizaban grandes cartelones colgados en las fachadas, anuncios proyectados en las sesiones de cine, octavillas distribuidas a mano en las calles, catálogos repartidos en trenes y vapores.

En la nueva estructura del Consorcio Nacional de Editores Exportadores, creado en septiembre de 1929 para percibir las primas a la exportación, Gili Roig defendió la confección de catálogos semestrales para repartir en librerías y bibliotecas y el envío de viajantes al continente americano.

Durante todos esos años, desde la crisis de 1898 hasta la Guerra Civil española, se fue perfilando la concepción moderna del editor, con un sentido de grupo; Gili Roig quería impulsar la cooperación entre los editores y, mediante el asociacionismo, conseguir unidad de acción para expresar sus reivindicaciones ante los sucesivos gobiernos.

Los viajantes

El comercio librero con Hispanoamérica en los primeros años del siglo xx era precario y deficiente por el desconocimiento generalizado sobre las necesidades de aquellos mercados.⁶

La gran extensión del continente, el hecho de que los países que lo integraban no se comunicaran entre sí, y que funcionaran con monedas distintas y su ritmo de desarrollo fuera desigual, requería la presencia de un observador que pudiera determinar las características del mercado del libro en cada una de las repúblicas. La experiencia de mandar a un representante para explorar el continente ya había sido probada por la Casa Hernando de Madrid, que había contratado a un viajante en 1896 y que repetiría en 1909.

El primer contrato entre Gustau Gili Roig y un viajante, Ernesto Escalas Chamení, se firmó el 16 de septiembre de 1911 “por tres años, para viajar en interés del mismo las plazas de América española” y se detallaban a continuación los objetivos:

Hacer un estudio de cada país que visite [...]. Referencias minuciosas de cada cliente (capital, moralidad, inteligencia, crédito máximo que pueda merecer, cifra actual de negocios, etc.). Medios para fomentar el negocio en cada país, conveniencia de nombrar subagentes, propaganda, bibliografías en los principales periódicos, facilidades de reembolso y giro de pequeñas y grandes cantidades, gastos generales de transportes y aduanas, libros que más se venden, condiciones de las casas de París, Londres, Nueva York, España, etc., obras que convenga publicar, medios para regular los precios de venta.

Al primer viaje de exploración del mercado americano llevado a cabo por Escalas Chamení le siguieron los de otros viajeros, como José Ruiz Castillo para la Biblioteca Renacimiento en 1912, o Fernando y Santiago Salvat, de 1912 a 1914.

Después de esta primera experiencia, la inseguridad marítima debida a la I Guerra Mundial impidió a Escalas Chamení cruzar el Atlántico, y el 17 de junio de 1915 Gili Roig firmó otro tipo de contrato con el representante Pedro Moragas —quien tenía oficinas en Barcelona, Valparaíso, Lima y Guayaquil— para seguir los pedidos y el abastecimiento de los librereros que empezaban a formar la clientela del editor. Después del conflicto, volvieron a reanudarse los viajes y, para repartir los gastos que suponían estas giras, Gili Roig se asoció en 1927 con las editoriales Seix Barral Hnos., Muntañola y la Unión Librera de Editores para contratar al viajante José María Gomis con destino a Argentina y Uruguay. En 1928, el viajante Joaquín de Oteyza llevaría la representación de la editorial de Gili Roig a Argentina, junto con la de otras quince editoriales.

El año siguiente, con la crisis económica mundial que se avecinaba, Gili Roig firmó un contrato con Gabriel Escribano en el que se indicaba que el viajante debía estudiar “la posibilidad de influir con los profesores, centros de enseñanza u organismos directivos de las plazas visitadas para que sean adoptadas como de texto las obras del fondo del Sr. Gili que resulten apropiadas para ello. También informará al Sr. Gili acerca de las obras de más venta en cada país, incluyendo las de todos los editores y de aquellas que convenga publicar por sugerencias del profesorado y de los librereros”. Aquí aparece el cambio fundamental que debía facilitar la actividad del viajante en el mercado americano:



DEPOSITO DE LAS
EDITORIALES
ESPAÑOLAS
Y ARGENTINAS



GUSTAVO GILI
EDITORIALES REUNIDAS,
S. A. ARGENTINA
EDITORIAL RAMON SOPENA, S. A.
JOAQUIN DE OTEYZA

REPRESENTADAS POR
EN SU EDIFICIO PROPIO
COCHABAMBA 154/158
Buenos Aires - Rep. Argentina

Sobre de una carta remitida a Gustau Gili Roig por Joaquín de Oteiza, representante de las editoriales Gustavo Gili y

Ramón Sopena en Argentina, sellado en Buenos Aires en abril de 1943.

Anuncio del representante de la Editorial Gustavo Gili, Editoriales Reunidas y Editorial Ramón Sopena, Joaquín de Oteiza,

en la revista *Inter-Nos* (núm. 36, Buenos Aires, enero de 1939). El edificio que servía de sede para las tres editoriales

estaba situado en la calle de Cochabamba, 154-158 de Buenos Aires.

pasar de una política de demanda por parte de los libreros a una política de oferta de títulos adaptada a ese mercado por parte de los editores.

Las delegaciones

La solución de instalar delegaciones en ciudades clave del continente americano para satisfacer más rápidamente los pedidos de los libreros —gracias a depósitos de libros abastecidos por los editores españoles— ya había sido probada, desde finales del siglo XIX, por varias editoriales, como Maucci, con sucursales en Buenos Aires y México, o como Calleja, que contaba con 18 delegaciones en América y Filipinas en 1914.

En una carta dirigida el 14 de febrero de 1925 a Rafael Vehils, quien presidía entonces la delegación de la Casa de América en Montevideo, Gustau Gili Roig proyectaba crear una sociedad anónima con el librero Pedro García (Librería del Ateneo de Buenos Aires), pero la falta de capital le obligó a cancelar el proyecto. En otra carta a Vehils del 9 de diciembre de 1930, Gili Roig le informaba de la propuesta del viajante G. Escribano: instalar y dirigir un depósito en Buenos Aires. Una vez más, los cálculos del editor indicaron que el riesgo financiero no sería compensado por una mayor cifra de ventas y tuvo que renunciar a la empresa. Finalmente, en enero de 1935 apareció una solución económica viable para montar la estructura indispensable de cara a la difusión y distribución en América Latina, esta vez gracias al viajante Joaquín de Oteyza y la reunión de cuatro editoriales con sede en Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Montaner y Simón, Salvat Editores y Editorial Ramón Sopena. Se eligió la ciudad de Buenos Aires por la facilidad de las relaciones marítimas con Barcelona y por la posibilidad

de surtir a todos los libreros de América del Sur a partir de la capital argentina. El catálogo y el *stock* de libros serían determinados por cada editor y cada casa llevaría la mayor parte de la administración para que Joaquín de Oteyza pudiera privilegiar los contactos con los libreros. La primera parte de su labor consistiría en alquilar un local y recibir las remesas de libros, luego tendría que suscitar los pedidos de librerías y surtirlos imponiendo el respeto de los precios de venta, también habría de proteger a cada editorial contra la piratería de acuerdo con la legislación argentina, debería organizar las ventas a plazos destinadas a particulares y promover la publicidad de los nuevos títulos de cada editorial. El contrato firmado el 18 de marzo de 1935 solo reunió a las editoriales Gustavo Gili, Salvat y Sopena y poco tiempo después se inauguró la delegación en un edificio de tres plantas de la calle de Cochabamba.

Cada una de las editoriales dominaba un sector de la edición⁷ —Gustavo Gili, ingeniería y técnica; Salvat, medicina; Sopena, diccionarios— y no había competencia entre los catálogos. Al obrar de esta manera querían reducir la parte de gastos fijos destinados a difusión y distribución en sus presupuestos, y asegurar un volumen de ventas más importante y más regular, como única manera de resistir frente al gigante Espasa-Calpe.

A modo de conclusión

En este período de principios del siglo xx en el que empieza la trayectoria profesional de Gustau Gili Roig, cuando España ha perdido las últimas colonias americanas y los gobiernos sucesivos vuelcan sus energías y gran parte del presupuesto en la conquista de Marruecos, llama la atención el papel mediador que asumen los editores más diná-

micos entre la creación cultural europea y el público lector latinoamericano. Sin embargo, su situación es bastante delicada, porque tienen que contemplar dos ritmos distintos. El primero, rápido, es el de los intercambios comerciales basados en una competencia internacional y la necesidad de adaptarse a los gustos de los lectores; el segundo, mucho más lento, es el de los acuerdos bilaterales que deberían proteger la propiedad intelectual, bajar las tarifas postales, facilitar las transacciones financieras, etc. Si España se incluye entre las naciones firmantes del Convenio de Berna (1886) —que regula el mercado editorial protegiendo los derechos de autores, editores y libreros— el sector editorial español depende de la difusión de su producción en el continente americano —donde no impera dicho convenio—, teniendo que afrontar así una competencia desigual.

La rentabilidad y el desarrollo de las empresas editoriales dependerá del mercado americano pero, frente a esta necesidad, aparece la desesperante situación del gremio. Desde finales del siglo XIX existen acuerdos unánimes en los congresos de editores y libreros para publicar un *Boletín Bibliográfico* y crear un sindicato destinado a promover la difusión, mejorar el transporte, proteger la propiedad intelectual, facilitar los cobros, etc. Por supuesto, nunca se realiza lo que se aprobó sin discusión, por unanimidad, según las actas de los congresos.

Si los editores decidieron impulsar una actividad gremial destinada a sentar las bases de una política del libro, fue para suplir la inacción de un Estado inexistente en materia de política cultural; sin embargo, como empresarios responsables de una editorial, tenían que enfrentarse a una competencia permanente con sus colegas y mantener en secreto sus proyectos de publicaciones así como sus planes

comerciales, en particular para todo lo que afectaba a la difusión y distribución en América Latina. Esta contradicción, común a todos los editores, explica en gran parte los continuos fracasos de las sucesivas tentativas para organizar una acción conjunta de las editoriales españolas en el mercado latinoamericano.

Después de varias tentativas individuales, el papel destacado de Gili Roig en el ramo de la edición facilitará una alianza con las editoriales Salvat y Sopena, basada sobre una confianza mutua de profesionales acostumbrados a trabajar juntos en las distintas agrupaciones que se crearon a principios del siglo xx en Barcelona: Casa de América, Cámara Oficial del Libro, Consorcio Nacional de Editores Exportadores. Evidentemente, el hecho de que sean tres editores de la “ciudad de los libros” no es ninguna casualidad y se puede considerar que Barcelona, a finales del siglo xix y principios del siglo xx, conoce una situación parecida a la de Holanda en el siglo xvii que favoreció el llamado “milagro holandés”: una tasa de lectores importante y redes comerciales desarrolladas favorecieron la creación de un gran centro editorial.

Frente al dinamismo del comercio exterior de Estados Unidos, los países europeos perdieron la batalla en la exportación de productos manufacturados; este cambio se aceleró con la I Guerra Mundial por la parálisis del tráfico marítimo intercontinental y las destrucciones del aparato industrial. Es de notar que, en este conjunto deprimido, uno de los pocos sectores de la economía española que logró mantener y ensanchar su proyección en el mercado latinoamericano fue el sector editorial. Fueron las iniciativas privadas de los editores más dinámicos las que permitieron que el libro español pudiera enfrentarse con el

expansionismo de la producción francesa de libros editados en castellano para pasar a ser el de mayor difusión en América Latina. De manera algo paradójica, el sector editorial español, con su apuesta por las traducciones del francés y del alemán, logró beneficiarse de ese momento histórico en que el público de lectores españoles y las élites hispanoamericanas estaban interesados por la misma cultura extranjera; unos por el proceso de secularización y modernización de la sociedad española, otros por la fascinación ante los modelos europeos tras el proceso de las Independencias.

Si para los editores más dinámicos de Barcelona el mercado americano resultó indispensable en el desarrollo de sus empresas, para Gustau Gili Roig fue además una decisión estratégica: al privilegiar la creación de una red de difusión y distribución en lugar de montar una imprenta anticipó la separación entre impresores y editores, y también fortaleció la independencia de la editorial para elegir las futuras orientaciones de su catálogo. La realización de esa visión a largo plazo solo fue posible por el estatuto de empresa familiar de la editorial y la permanencia de Gili Roig a su cabeza durante cuarenta años, lo que facilitó el proceso de asentamiento progresivo, por complicado y arriesgado que fuera, en el mercado americano.

Notas

1. Blanco-Fombona, Rufino, "El libro español en América", en *El libro español*, Cámara Oficial del Libro, Barcelona, 1922.
2. Calvo Sotelo, Leopoldo, *El libro español en América*, Gráfica Universal, Madrid, 1927.
3. Venegas, José, *El libro argentino y la propiedad intelectual*, Buenos Aires, 1933.
4. Citado por: Lazúrtegui, Julio de, *El libro español en América*, Imp. Vda. e Hljos de Grijelmo, Bilbao, 1919.
5. Gili Roig, Gustavo, *Cámara del Libro Español*, Dirección Interina, Barcelona, 1917.
6. Martínez Rus, Ana, "Exportando cultura: las estrategias transatlánticas de los editores, 1892-1936", VII Congreso de la Asociación de Historia Económica, 2005.
7. En una carta fechada el 19 de junio de 1934 dirigida a J. Guichot, G. Gili Roig le confirma que cada editorial debe ir asociada a una especialidad y que ha fracasado en sus intentos de publicar obras de medicina y "novelería".

04

**EL CASARES. HISTORIA
DE UN DICCIONARIO
(1915-1942)**

PHILIPPE CASTELLANO

El *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares es uno de los pilares de la lexicografía de la lengua castellana y forma parte de las obras de consulta de todos los hispanistas. El texto que sigue, documentado a partir de la correspondencia del autor con su editor, Gustau Gili Roig, reconstruye las etapas esenciales de la génesis y la realización material de este histórico diccionario. Las dificultades intrínsecas a la complejidad de la obra y los innumerables obstáculos impuestos por la Guerra Civil española acabaron convirtiendo su publicación —tras una incansable labor de más de veinte años— en una verdadera proeza editorial.

PHILIPPE CASTELLANO
(Arcachon, 1948)

Tras opositar como profesor de español en 1972, enseñó en varios institutos. En 1989 empezó a redactar su tesis (*Enciclopedia Espasa, 1907-1933. Histoire d'une entreprise d'édition espagnole*) bajo la dirección del hispanista Jean-François Botrel, que defendió en 1994. A partir de esa fecha impartió clases en la Université Rennes 2 y continuó estudiando la historia de la edición en Barcelona a finales del siglo xix y principios del siglo xx. Actualmente, profesor jubilado, prosigue sus investigaciones sobre historia del libro.

El Casares. Historia de un diccionario (1915-1942)*

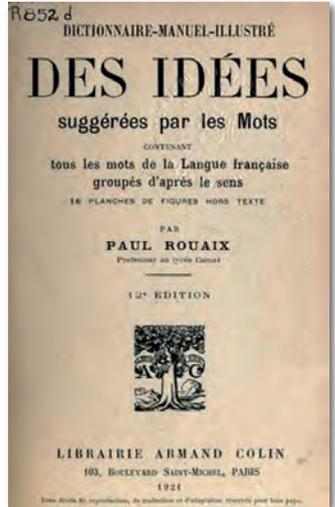
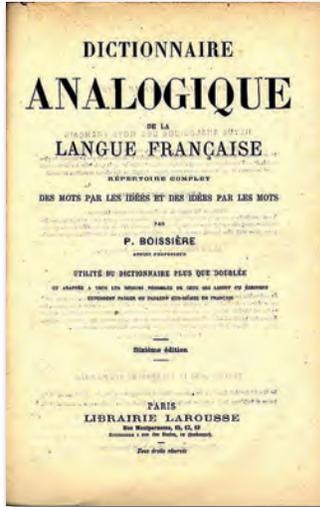
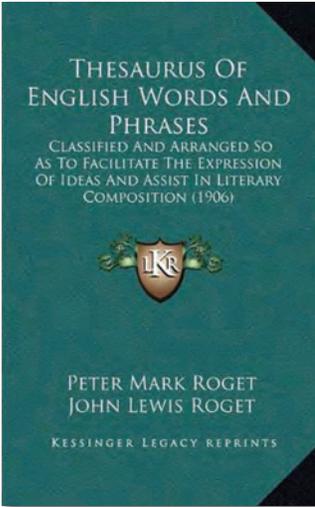
Philippe Castellano

El autor

En 1921, Julio Casares (Granada 1877- Madrid, 1964) fue nombrado delegado de España en la Sociedad de las Naciones (SdN), con sede en Ginebra, y elegido miembro de la Real Academia Española (RAE) por su labor lexicográfica. Se pueden situar en 1915 los primeros tanteos y el principio de sus investigaciones sobre un nuevo modelo de diccionario, que presentaría más tarde, en un discurso de recepción en la RAE pronunciado el 8 de mayo de 1921 y titulado “Nuevo concepto del diccionario de la lengua”. Sin temor a chocar con los miembros de la histórica institución, expuso:

Va siendo ya hora de acometer derechamente, sin pararse en viejas rutinas, ni siquiera en tradiciones respetables, la catalogación metódica, sistemática, racional de las palabras, redimiendo de una vez a la lexicografía de la tiránica y estéril arbitrariedad del orden alfabético.¹

Tras un discurso de argumentos contundentes, Julio Casares trató de convencer a los académicos para que colaborasen en la redacción de un diccionario ideológico castellano, similar a los que poseían los idiomas inglés y francés,² pero sus colegas se negaron a cambiar la técnica tradicional de revisión de los diccionarios clásicos, lo cual hubiera exigido elaborar una nueva metodología. Frente a esta situación, Julio Casares decidió redactar solo su diccionario y se comprometió con la Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández para editarlo. Sin embargo, a principios de 1925, y después de múltiples solicitudes de aplazamientos para acabar de



Dos de los precursores europeos del *Diccionario ideológico* de Casares: *Thesaurus of English words and phrases...* (1852),

de P. M. Roget y el *Dictionnaire analogique de la langue française: répertoire complet...* (1862), de P. Boissière.

El *Dictionnaire-manuel illustré des idées suggérées par les mots...* (1898), de Paul Rouaix, inspiraría a Casares una versión

ilustrada para su *Diccionario* que no llegó a materializarse.

Abajo: Julio Casares en su archivo.

redactar el manuscrito, el consejo director de dicha editorial decidió no ampliar el crédito concedido. Paralelamente a este proceso de separación, Julio Casares se ponía en contacto con el editor barcelonés Gustau Gili Roig, quien se interesó por su proyecto.

La gestación del *Diccionario ideológico*

El 18 de enero de 1926, Julio Casares firmaba un contrato de edición con la Editorial Gustavo Gili en el que le cedía todos los derechos de propiedad literaria del *Diccionario analógico-alfabético*. El editor tuvo que abonar el importe de la liquidación, que sumaba 23.000 pesetas, y luego se comprometió a facilitarle a Julio Casares los medios necesarios, que se estimaban en 12.000 pesetas, para reorganizar su trabajo y el de sus colaboradores, de tal modo que la redacción pudiera acabarse en un plazo máximo de dos años. Al cabo de este plazo, Julio Casares entregaría la parte analógica, y la labor de acomodación de la parte alfabética se trabajaría después, a medida que se estuviera imprimiendo la primera. En una carta del 8 de diciembre de 1925, se cita el primer material con el que trabajó Julio Casares y que forma parte de la liquidación entregada a Saturnino Calleja: dos ejemplares del *Diccionario* de la RAE, tres del *Diccionario de la lengua española* de José Alemany Bofuér (Ramón Sopena, Barcelona, 1917), y varios fascículos del *Repertorio bibliográfico universal* del Instituto Internacional de Bibliografía de Bruselas. Si los dos primeros títulos muestran simplemente que Julio Casares se basaba en los mejores diccionarios del momento para abarcar prácticamente la totalidad del léxico disponible, el tercer título, en cambio, es una indicación muy valiosa sobre la génesis del *Diccionario ideológico*.

En 1921 Julio Casares confesaba ante la RAE que no tenía un plan de clasificación del vocabulario; su nombramiento ese mismo año como delegado de España en la SdN iba a permitirle descubrir la Clasificación Decimal Universal (CDU), utilizada para establecer normas en la presentación de los múltiples documentos, informes, estudios, que se multiplicaban en la entidad instalada en Ginebra. De hecho, el proyecto de organización racional del léxico que elaboró para su *Diccionario ideológico* (partes sinóptica y analógica) se situaba muy claramente en el movimiento que creó la CDU para facilitar el acceso del mayor número posible de lectores a todos los documentos escritos.

A partir de la firma del contrato, en enero de 1926, Gustau Gili Roig fue enviando a Casares mensualidades de 500 pesetas; esta suma serviría para pagar a sus colaboradores, “gente modesta que siempre aguarda con ansiedad el fin de cada mes”. Los gastos de edición del diccionario correrían a cargo del editor, que abonaría 20.000 pesetas de derechos de autor por la primera edición, cuya tirada iba a ser, en principio, de 20.000 ejemplares.

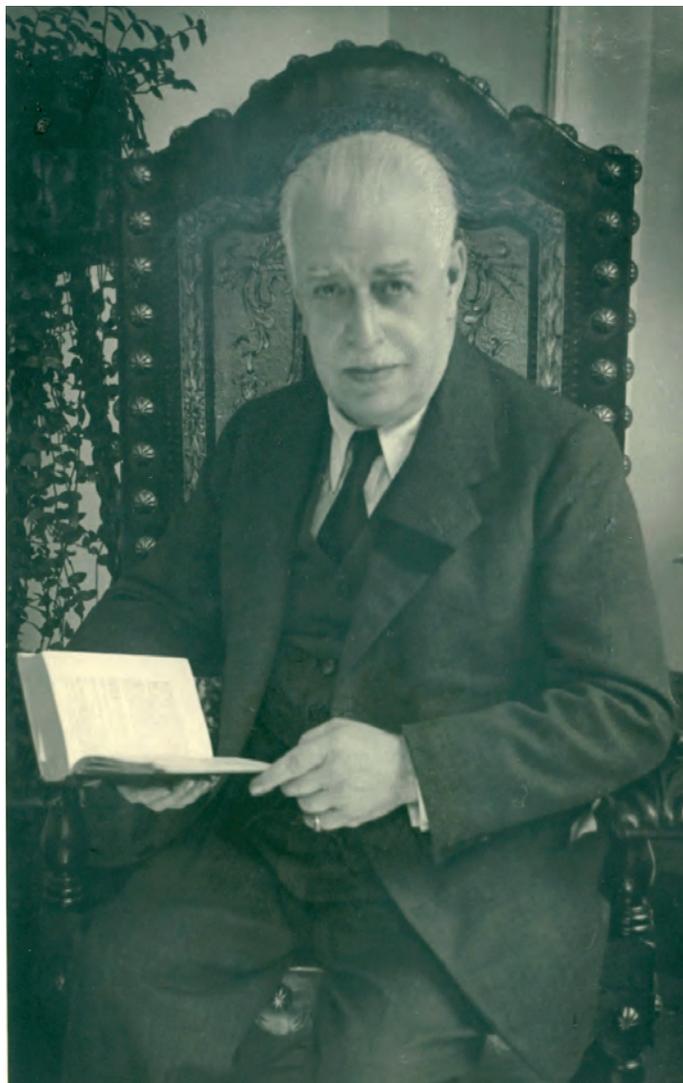
Redacción y pruebas tipográficas

A principios de 1928, al tener informaciones sobre el avance de la obra, la RAE trató de conseguir que el futuro *Diccionario ideológico* fuera editado como una de sus publicaciones, pero a Julio Casares le pareció “demasiado tarde para volver sobre el asunto” y, durante ese mismo año, entregó una porción del manuscrito de la parte analógica para que se compusiera con varios tipos de imprenta y así se pudieran comparar los distintos resultados. El lexicógrafo confiaba en la experiencia de Gustau Gili para estos primeros ensayos, en los que había que elegir los tipos

de imprenta y apreciar el aspecto estético de las páginas, cuya dimensión ya se fijó en ese momento (15 x 23 cm). Al pasar a esa etapa, Gustau Gili Roig y Julio Casares decidieron que la extensión de la parte alfabética tendría que ser equivalente a la del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* de la RAE, y que la obra constaría de 1.200 a 1.500 páginas; los caracteres y la caja de impresión tendrían que adaptarse a esos límites, buscando siempre la composición que resultara más legible. Todas estas pruebas preliminares eran indispensables para calcular el coste de edición, información crucial para el editor antes de tomar la decisión de imprimir la obra.

A principios del mes de octubre de 1930, Gustau Gili propuso a Julio Casares que pasara por Barcelona para examinar varias pruebas de imprenta correspondientes a cada parte del *Diccionario ideológico*. Después Gili tenía previsto ir a Alemania, donde, si se planteaban problemas técnicos relativos a esta obra, podría encontrar soluciones para los tipos de imprenta y el material necesarios. Tras diversas tentativas, Gustau Gili Roig logró decidir la composición de las futuras páginas. Por otra parte, durante estas pruebas, se tomó nota minuciosa del tiempo empleado por el cajista con vistas a calcular el coste preciso del trabajo tipográfico que implicaba la obra.

Todos estos elementos técnicos nos remiten a un hecho importante en la vida de la editorial: a diferencia de otras casas de Barcelona como Espasa, Salvat, Montaner y Simón, Seguí o Sopena, Gustau Gili optó por prescindir de imprenta; sin embargo, la preparación y la impresión de un diccionario exigía poder disponer de un taller para controlar la calidad del trabajo tipográfico y asegurar así una producción regular de pliegos sin la interferencia de otros traba-



Julio Casares.
(1877-1964).

jos. Cuando se iba acercando la entrega de su manuscrito, Julio Casares obligó al editor a inventar otro sistema en el que la elaboración del *Diccionario ideológico* acabara estructurando el funcionamiento de la empresa.

El primer intento de Gili para adueñarse de un taller se deja vislumbrar en una tasación, fechada el 8 de abril de 1931, de los bienes sociales de La Tipográfica, sociedad que realizaba trabajos de imprenta para la editorial. La compra no se formalizó, pero la necesidad de disponer de un taller tipográfico que pudiera dedicarse únicamente a la tarea de imprimir el *Diccionario* persistiría.

En junio de 1931, Julio Casares se encontraba en misión en la SdN en Ginebra; Gustau Gili había preparado los materiales tipográficos para poder imprimir la parte analógica y alfabética, pero la situación política española y las numerosas interrupciones del trabajo en diversos sectores económicos le habían impedido mandar los giros mensuales de 500 pesetas, que se habían mantenido a pesar de que el contrato fijaba la entrega de la primera parte en 1928.

En mayo de 1932, Gustau Gili pidió a Julio Casares que le entregara cuanto antes el original completo del diccionario para poder determinar la cantidad de kilos de caracteres tipográficos que debía comprar, así como la proporción de las distintas pólizas que iban a utilizarse. Julio Casares mandó entonces el manuscrito de la letra A a la H, que representaba la mitad de la parte alfabética, y permitía llevar a cabo los cálculos de las pólizas. La parte analógica estaba terminada y se plantearon dos soluciones: esperar a que se acabara de imprimir la alfabética (diez o doce meses) o componerla para corregir las galeradas mientras se iba imprimiendo la alfabética. La parte sinóptica requería escaso material tipográfico y ocupaba pocas páginas.

En julio empezó la composición de las primeras páginas de la parte alfabética y se reanudaron los giros mensuales de 500 pesetas. En agosto y septiembre Julio Casares fue recibiendo nuevas galeradas y el primer pliego compaginado, y Gustau Gili propuso que, antes de lanzar la impresión, se examinara una tercera prueba compaginada para contrastar las correcciones hechas anteriormente, eliminar todas las posibles erratas en esta nueva lectura y así tratar de obtener un producto perfecto. Además, la composición de las primeras galeradas le permitió hacer cálculos para determinar la dimensión final de la obra, que estimó en 1.648 páginas, es decir 103 pliegos de 16 páginas.³

En diciembre de 1932 empezó la impresión de los dos primeros pliegos de la parte alfabética, definitivamente corregidos. En ese momento Gustau Gili empezaba a pensar en la difusión de la obra y barajaba distintas posibilidades. El precio no podía ser inferior a 40 pesetas, porque la primera edición venía gravada con 35.000 pesetas de gastos de redacción y 20.000 pesetas de derechos de autor; necesitaría entonces una tirada de 20.000 ejemplares como mínimo y Gustau Gili temía que fuera excesiva para el posible público de compradores. Había discutido del asunto con Gabriel Maura Gamazo, que le propuso publicar la obra como diccionario de la RAE, pero desde 1920 era la editorial Espasa-Calpe la que administraba la venta de los diccionarios de la Academia. Si Julio Casares aceptaba el amparo de la Academia, se podría negociar un contrato comercial proponiendo la entrega a Espasa-Calpe de 10.000 ejemplares con un 40 % de descuento para que organizara su venta.

A lo largo de los años 1933 y 1934 siguió el proceso de composición en Barcelona, y el de corrección de galeradas y pliegos compaginados en Madrid o en Ginebra, donde

Julio Casares tenía que trasladarse periódicamente para las sesiones de la SdN. Por su parte, Gustau Gili le seguía mandando las 500 pesetas mensuales. En enero de 1935, Gili le advirtió que la composición de la parte alfabética se estaba acabando y necesitaba el manuscrito de la parte analógica, porque no le convenía despedir a los tres cajistas que habían trabajado sin interrupción en la obra y ya eran expertos. Esta última indicación remitía nuevamente al problema ya señalado de la imprenta; los cajistas mencionados por Gili trabajaban en los talleres de la Sociedad Alianza de Artes Gráficas (SADAG) de los impresores Juan Guinart y Manuel Pujolar. La perspectiva de tener que compaginar la composición y la impresión del diccionario explica la constitución de la sociedad “Guinart, Pujolar, Trochut y Cía., sociedad en comandita” el 9 de mayo de 1935. Aunque no aparezca su nombre, Gustau Gili Roig era el socio comanditario de esta sociedad, y las cifras constitutivas indican que era también el verdadero dueño del taller tipográfico que necesitaba para la impresión del *Diccionario ideológico*.⁴

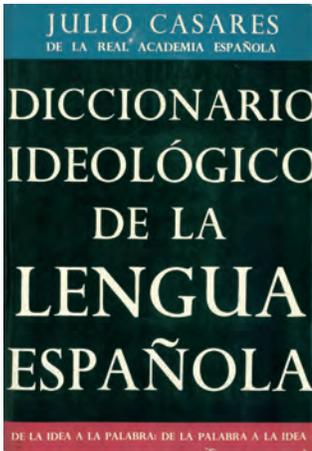
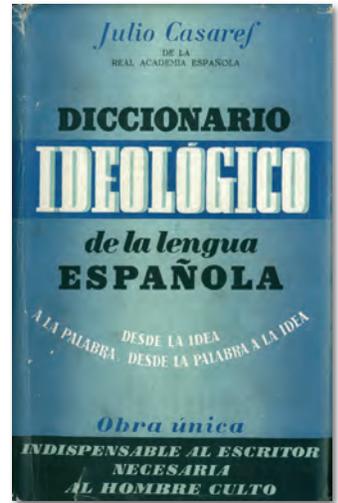
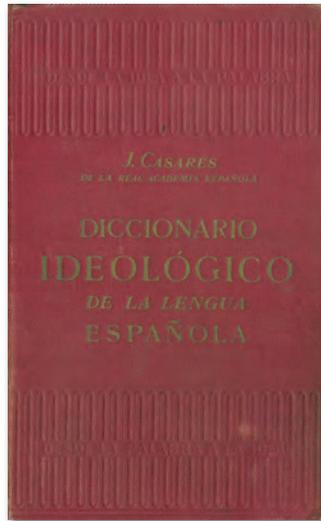
Fue en este momento cuando Julio Casares recordó a Gustau Gili que se había decidido empezar la impresión por el final, la parte alfabética, para poder repercutir luego en la parte analógica las adiciones, supresiones, correcciones, asteriscos y flechitas de remisión. La parte analógica estaba terminada, pero ya eran más de 4.000 modificaciones las que había que introducir, y Julio Casares calculó que se tendrían que invertir dos meses en esta tarea. Para no interrumpir la labor de los cajistas, propuso trabajar sobre las galeradas de la parte analógica, que deberían contener una sola columna de palabras pertenecientes a un solo grupo, con amplios márgenes para poder incluir las adiciones ya preparadas. Esta solución era la que convenía al editor,

a quien le urgía poner a la venta una obra en la que llevaba invertidas ya más de 200.000 pesetas.

A principios de 1936 Julio Casares mandaba el manuscrito de la parte analógica y examinaba las primeras pruebas tipográficas propuestas por Gustau Gili Esteve, ya que su padre había caído gravemente enfermo y pasaría la convalecencia en Mallorca durante varios meses. Entre las planas a cuatro o cinco columnas, Julio Casares eligió la segunda muestra, por la mejor distribución de los blancos, y pidió más espacio entre la cabeza de cada grupo y la última línea del grupo anterior, todo ello para “dar al lector facilidad para seguir el orden alfabético de las cabezas sin que lo distraigan otras líneas gruesas”. En este momento, la RAE lo eligió como secretario perpetuo.

La Guerra Civil y el *Diccionario ideológico*

Los trabajos de preparación y corrección de las galeradas siguieron después del pronunciamiento del 18 de julio de 1936, y el 12 de agosto se mandaban a Julio Casares las galeradas hasta el número 799, cuando se habían previsto 2321 para la parte analógica. Los acontecimientos sorprendieron a Julio Casares y a su familia en una casita de campo, en la que estaban veraneando; de allí tuvieron que salir corriendo, abandonando las galeradas que estaba corrigiendo y las listas de adiciones que les correspondían. Volver a componer galeradas y listas significaría dos meses de trabajo, y esperó a que las cosas se normalizaran para recuperar el material. La novedad del momento fue también que los obreros de la imprenta habían obtenido 17 días de vacaciones pagadas; iban a regresar al taller pero, por la situación de guerra, no tenían más trabajo que la composición del *Diccionario*.



En diciembre se le habían mandado a Julio Casares las galeradas hasta la 1784, y Gustau Gili Roig calculaba que la composición para la parte analógica se acabaría a mediados de febrero. A pesar de las circunstancias, el editor quería poner el *Diccionario* a la venta lo antes posible y recuperar parte del dinero invertido. La visión de los acontecimientos era muy distinta en Madrid, donde Julio Casares trataba de poner a salvo el original de los posibles destrozos, como lo hicieran Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro y otros intelectuales con sus propios trabajos. En vista de la inseguridad del transporte de correo, Gustau Gili mandó a un hombre de confianza a Madrid con las galeradas hasta la 2.115 y propuso a Casares que se trasladara con su familia a Barcelona para acabar el trabajo con más seguridad. La propuesta llegó demasiado tarde: Julio Casares había tenido que huir con su familia, abandonando su casa de Ciudad Lineal, que había sido desvalijada; allí se encontraba el manuscrito de la parte sinóptica y no sabía si esos documentos habían sido destruidos o si podría recuperarlos. Además, toda la labor de corrección de las galeradas recaía sobre él, ya que no podía disponer de los antiguos colaboradores que conocían perfectamente el mecanismo de la obra, en particular para comprobar que las listas de palabras de la parte analógica tenían su correspondencia en la parte alfabética. Entonces el editor mandó a Madrid a Pedro Marín, del consejo de SADAG, con una carta del personal de la imprenta y otra del comité de control obrero de la Editorial Gustavo Gili, avalada con sellos de la CNT y de la UGT, “para ver si se logra que el camarada Víctor entregue esos originales” que se encontraban en la casa de Ciudad Lineal. Tras varios días de búsqueda en el desorden de lo que fue el despacho y biblioteca del lexicógrafo, Pedro Marín logró dar con unos

elementos de la parte sinóptica, pero Julio Casares se sentía incapaz de seguir con el trabajo de corrección, agobiado por problemas materiales, arruinado e imposibilitado para volver a su casa. Solo podía repetirle a Gustau Gili Roig lo que ya le había dicho en años anteriores:

Luchamos con una obra especial, que se empieza a imprimir por el índice (parte alfabética) y se termina con la introducción (cuadros sinópticos). Todo retoque (inevitable para la perfección de la obra) se refleja en las tres partes del diccionario. Si, por ejemplo, procede refundir en un solo grupo los dos de “base” y “fundamento”, esta refundición repercute en el cuadro correspondiente. Es pues imposible determinar concretamente como usted me pide lo que falta para terminar la obra.⁵

En mayo de 1937, el editor decidió interrumpir el trabajo con el *Diccionario* porque Julio Casares no podía reanudar la corrección de las pruebas; había sido expulsado del Ministerio por desafecto y también había perdido su puesto de secretario perpetuo de la RAE. Había tenido que llevar a su hijo mayor a la cárcel para evitar que fuera asesinado y había conseguido poner a salvo a los otros dos hijos en una embajada; como tenía que alimentarlos, no podía moverse de Madrid, a pesar de los ofrecimientos reiterados de Gustau Gili, y vivía en una casa medio destrozada por los bombardeos de la aviación franquista. Su preocupación era salvaguardar lo que quedaba del *Diccionario*, y para eso intentó primero esconder el material en un sótano, de donde lo tuvo que sacar porque era atacado por los ratones, y después en ficheros de acero en los sótanos del Ministerio. En Barcelona, los desastres de la guerra habían tenido graves consecuencias para Gustau Gili Roig y su editorial:

el bombardeo de un almacén de libros en el sitio de Bilbao y la destrucción de las existencias (por valor de 50.000 pesetas); la incautación de las existencias de libros religiosos (por valor de 500.000 pesetas) para convertirlos en pasta de papel; la destrucción de la mitad del almacén de libros de L'Hospitalet de Llobregat durante un bombardeo (por valor de 80.000 pesetas); la destrucción de su piso en Barcelona el 17 de marzo de 1938 (una bomba franquista provocó la explosión de un camión cargado de trilita que pasaba por la Gran Vía). Finalmente, el mismo Gustau Gili Roig fue detenido el 30 de marzo de 1938 por el Servicio de Información Militar (SIM) y condenado a 12 años de encarcelamiento por “socorro blanco”. Como preso, pasó por la checa de Vallmajor, el pontón Uruguay, la cárcel Modelo y después por una masía de la Generalitat; su hija Montserrat,⁶ que se había quedado al frente de la editorial junto con el comité de control, y el catedrático Eduard Fontserè, director editorial desde la creación de la empresa, consiguieron reunir más de cuarenta solicitudes del extranjero y de personalidades republicanas de Barcelona pidiendo el indulto de Gustau Gili, y lo obtuvieron antes del final de la guerra.

En ese momento, tras recuperar las existencias de los libros técnicos y literarios de sus almacenes de la calle de Enric Granados y en L'Hospitalet de Llobregat, Gustau Gili volvió a reanudar su labor de editor. El *Diccionario* se encontraba impreso hasta la página 1.120, y la parte analógica hasta la palabra “zona”; el editor esperaba que Julio Casares pudiese reanudar la corrección de las pruebas que faltaban y, como siempre, le ofreció anticiparle dinero para que pudiera salir adelante después de haberlo perdido todo.

Última etapa en la realización del *Diccionario ideológico*

En mayo de 1939, Julio Casares recuperó su piso de la RAE, “con cuatro colchones prestados y tres sartenes de [su] propiedad” y, antes de ponerse a trabajar, llevó a cabo el inventario del material rescatado, así como de lo que había desaparecido. Comprobó que se había salvado el 50 % de la parte sinóptica, y la otra mitad podría reconstruirse gracias al fichero que servía de base para los cuadros. Las galeradas que había corregido y mandado a Barcelona iban desde la 1 hasta la 1.149. Del resto (de la 1.150 hasta la última, la 2.137), solo faltaban desde la 1.406 hasta la 1.453, que debería volver a imprimir el editor. Del material acumulado en la casa de Ciudad Lineal no quedaba nada; además, no sabía exactamente qué grupos de palabras de la parte analógica estaban pendientes de refundición, y por eso no fueron mandados como los otros a Barcelona.

En Barcelona, Gustau Gili Roig reunió 5.000 pesetas para que Julio Casares pudiera atender las necesidades más urgentes, y diseñó la forma final del *Diccionario*, recordando una proposición de Julio Casares,⁷ que quería ilustrar la obra mediante láminas esquemáticas con los nombres de todas las piezas a la vista: de un barco trasatlántico, de una locomotora, del cuerpo humano, de una rotativa, etc. Para ello, Gustau Gili disponía de un buen dibujante a quien podrían ayudar los ingenieros y profesores que trabajaban en “el cuarto de los sabios” de la sede de la editorial. Esta idea fue finalmente abandonada,⁸ pero es significativa de la voluntad del editor, para quien, tratándose del *Diccionario*, “lo esencial es hacerlo tan perfecto, completo, claro, práctico y útil como se pueda imaginar”.

A partir de octubre de 1939, la hija de Julio Casares se puso a trabajar con su padre para terminar los cuadros

sinópticos y comenzar la reconstrucción de los grupos perdidos en la parte analógica; para ello, Gustau Gili Roig le mandaría un sueldo de 250 pesetas mensuales. En enero de 1940, después de estos trabajos preparatorios, Casares empezó la redacción definitiva a partir de las galeradas y, siempre atento a la presentación tipográfica, propuso que, para la parte analógica, las voces de referencia intercaladas entre los grupos tuvieran el mismo tamaño que las cabezas de grupo, pero en cursiva.

Al aproximarse el final de la redacción, surgió el problema del abastecimiento de papel, que en este período de posguerra solo se podía solucionar mediante apoyos oficiales. Por ello, Gustau Gili solicitó la intervención de Julio Casares ante Javier Lasso de la Vega,⁹ en su calidad de presidente del Comité Sindical del Papel y Cartón desde diciembre de 1939, a quien pidió 10.000 kilos de papel para imprimir el *Diccionario*. Julio Casares cuenta así la visita de ese responsable del Libro:

Le expliqué el mecanismo y el alcance de nuestra obra; procuré que le entrara por los ojos todo el trabajo realizado, el desembolso hecho y la importancia que para la cultura española y para nuestras relaciones con América puede tener la obra que hemos emprendido, y creo que quedó bastante impresionado a juzgar por sus palabras [...]. Me dijo que obras de esta naturaleza son ya impropias de nuestro tiempo, pues no es posible pensar que en las generaciones actuales haya un autor tan abnegado que consagre lo mejor de su vida a una labor tan paciente y oscura y tan extremadamente difícil. Añadió que sería criminal no hacer todo cuanto estuviera a su alcance para que la obra vea la luz lo antes posible y me ofreció que todo lo que pueda hacer, llegando hasta los límites de lo inverosímil, lo realizará con el convencimiento de quien coopera a una empresa del más alto alcance patriótico.¹⁰

Estas promesas, viniendo de quien en 1941 se había convertido en el jefe de la Sección Papel, Prensa y Artes Gráficas del Sindicato Nacional de Industrias Químicas, permitieron al editor recibir en octubre de ese año papel *couché* proveniente de Alemania, pero solo el 25 % de la cantidad pedida, es decir 2.500 kilos.

En julio de 1940 empezó la revisión y corrección de las listas de la parte analógica con los añadidos que había aportado Casares, cotejando los grupos de palabras con las de la parte alfabética. Solo después vendría la composición, en la que se pondrían una al lado de otra las columnas de palabras que constituían esta parte. A principios de 1941 se corrigieron las segundas pruebas, y en octubre se redactó el prospecto de presentación de la obra. El editor Gustau Gili Roig había preferido no entablar negociaciones con la RAE, rechazando el respaldo que hubiera podido ofrecer a la difusión del *Diccionario ideológico*, pero manteniendo así, en común acuerdo con Casares, la independencia de ese proyecto editorial.

En diciembre de 1941, al leer las pruebas del prólogo, plan e instrucciones, fue Gili quien insistió para que se incluyera la frase en la que Julio Casares pedía la colaboración de los futuros usuarios para enmendar los posibles errores, a fin de que los lectores no pasaran por alto este ruego; estas correcciones de lectores atentos servirían para enmendar la segunda edición en 1959, y en las primeras tiradas de esta se les solicitaría nuevamente que señalaran las posibles omisiones o erratas mediante cupones adjuntos.

Fue en este momento cuando Gustau Gili Roig, a sus 74 años, franqueó una nueva etapa en la historia de su empresa mediante la constitución de la Editorial Gustavo Gili S. A., el 30 de enero de 1942. Para pasar a este nuevo

estatuto de sociedad anónima, aportó su negocio editorial anterior —por un valor de 6.600.000 pesetas— y asoció a sus tres hijos: Gustau, Montserrat y Rosario Gili Esteve, para completar el capital inicial de nueve millones de pesetas.

Cuando se estaba terminando la impresión y la encuadernación del *Diccionario* en los talleres tipográficos SADAG, Julio Casares descubrió que el primer contrato firmado el 18 de enero de 1926 había desaparecido en el saqueo de la casa de Ciudad Lineal. Ya cercana la salida a la venta de la primera edición del *Diccionario ideológico*, el autor y el editor firmaron un nuevo contrato el 27 de septiembre de 1942; la cesión del derecho de propiedad intelectual se fijó en 141.250 pesetas, de las cuales 66.250 pesetas representaban los gastos y desembolsos efectuados por el autor durante la preparación del manuscrito (fichas, ficheros, colaboradores, alquiler de locales, etc.) y 75.000 pesetas correspondían a los derechos de autor para la primera edición, cuya tirada sería de 15.000 ejemplares.

Conclusiones provisionales

La publicación del *Diccionario ideológico* constituyó la culminación de la trayectoria profesional del editor, que falleció poco tiempo después, en 1945. Esta obra lexicográfica señalaba la voluntad de mirar hacia el futuro de la empresa, dotando al catálogo de un producto innovador (nuevo concepto de diccionario y maquetación original de las páginas), indispensable para afianzar el sello de una editorial generalista como lo era entonces la Editorial Gustavo Gili. Para un editor de principios del siglo xx como Gustau Gili Roig, con un catálogo indiferenciado que se componía de obras de religión, literatura, arte, manuales técnicos y obras científicas, era ruda la competencia con las otras

grandes editoriales de Barcelona de idénticas características como Montaner y Simón, Espasa, Salvat, Seguí o Sopena, porque la imagen de cada una de ellas estaba asociada con la de un diccionario o una enciclopedia. En esta época, la visibilidad de una editorial exigía un catálogo con una obra lexicográfica importante para acompañar los otros títulos, pero mantener a una plantilla de redactores y contratar a numerosos colaboradores para redactar una nueva enciclopedia de venta incierta era una opción arriesgada, ya que el mercado había sido ocupado por las publicaciones de sus colegas editores. Quedaba la posibilidad de ocupar un nicho hasta entonces desatendido de la lexicografía española: un diccionario de ideas afines, también llamado ideológico.

A primera vista, se podría decir que el *Diccionario ideológico* se elaboró al margen de las instituciones oficiales, pero es innegable la importancia que tuvo el trabajo de Julio Casares en la RAE y, sobre todo, su cargo de delegado de España en la SdN. Aunque Gustau Gili no quiso depender de la Academia para la difusión de la obra, en la publicidad de la primera edición del *Diccionario* recurrió al prestigio institucional de Casares como secretario perpetuo de la RAE para ganarse la confianza del público.

En la reconstrucción del proceso de realización del *Diccionario*, es interesante ver la relación que se estableció entre autor y editor; la confianza mutua permaneció constante, y Gustau Gili nunca reprochó a Julio Casares la tardanza en la redacción del manuscrito que hubiera debido entregar, según el primer contrato firmado entre ambos, en... 1928. Esta confianza explica también la actitud de Casares, que aceptó enteramente las decisiones del editor en cuanto a tipos de letras, amplitud de los márgenes, diseño y maquetación, en una preocupación constante por la legibilidad

final de cada una de las tres partes constitutivas; por eso el papel del editor Gustau Gili Roig fue fundamental. Además de su participación activa en la gestación del *Diccionario ideológico*, Gustau Gili acumuló otras responsabilidades, como la creación de talleres gráficos en los que pudo dirigir la composición, elegir el tipo de papel, controlar la calidad y el ritmo de impresión. Su preocupación como empresario fue también reducir el coste, buscando el número ideal de pliegos para ajustarse al formato y al número de páginas. También, muy rápidamente, trató de evaluar el mercado de lectores potenciales para ajustar la tirada de la primera edición porque, a diferencia de Saturnino Calleja, si asumía el riesgo económico de financiar la labor de Casares, quería estar seguro de vender la totalidad de la primera tirada. De modo que el *Diccionario ideológico* se iba convirtiendo en el ejemplo de estas obras en las que la labor del editor, desde el contrato inicial hasta la difusión final, es un elemento realmente fundamental para que el libro exista en su forma material y se presente a los lectores, lo que justifica los términos empleados por Casares en sus cartas al editor: “nuestra obra [...] que hemos emprendido”. Este tono se mantiene en el prólogo del diccionario cuando califica a Gustau Gili Roig de “editor ideal”.

Gracias a su voluntad, o a su tenacidad,¹¹ Julio Casares y Gustau Gili lograron, a pesar de los numerosos obstáculos de diversa índole, llevar a cabo el proyecto editorial del *Diccionario ideológico*. Esta realización, que parece tan genuinamente hispánica, solo se puede entender, paradójicamente, si se tiene en cuenta la dimensión internacional de sus respectivos quehaceres de diplomático y de editor. En su correspondencia aparecen los viajes constantes por Europa: el primero para participar en las sesiones de la SdN en

Ginebra, que permitieron a Casares comprobar las ventajas de la CDU, y el segundo con vistas a comprar derechos de traducción de obras científicas, técnicas, literarias, e informarse de las últimas novedades en las técnicas tipográficas. Gustau Gili también viajó por América movido por el deseo de mejorar la distribución y difusión de los libros españoles en el continente frente a la dominación de las editoriales francesas. Finalmente, tanto en el concepto lexicológico como en la realización material del *Diccionario ideológico*, para Julio Casares y Gustau Gili Roig el mundo del libro europeo constituyó un incentivo y un modelo al que trataron de equiparar su propia producción editorial.

Notas

- * Este artículo se publicó primero, en versión ampliada, en la revista *Cultura escrita & Sociedad*, núm. 10, abril de 2010, págs. 177-205.
1. Casares, *Nuevo concepto del diccionario de la lengua*, Madrid, 1921, pág. 65.
 2. Peter Mark Roget con su *Thesaurus of English words and phrases classified and arranged so as to facilitate the expression of ideas and assist in literary composition*, Londres, Spottiswoode and Co, 1852 y Prudence Boissière, *Dictionnaire analogique de la langue française: répertoire complet des mots par les idées et des idées par les mots*, París, Auguste Boyer et Cie, Imprimerie Pierre Larousse, 1862.
 3. Las primeras 16 páginas equivalen a 30 páginas del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* de la RAE, con lo cual las 2.100 páginas de este se reducirán a 1.073 páginas a las cuales habrá que añadir 160 páginas para la parte sinóptica, 362 para la parte analógica, 16 de portada, abreviaturas y prólogo y 37 en previsión de la extensión posible de una sección.
 4. Un convenio entre los socios de SADAG firmado el 14 de diciembre de 1940, con rúbrica A.2.805,766, Archivo Editorial Gustavo Gili, precisa que los tipos de imprenta entregados por Gili Roig a SADAG sirven exclusivamente para la impresión del *Diccionario ideológico* de J. Casares, del *Manual del Ingeniero* de Akademischer Verein Hütte y de los libros de bibliofilia de la colección "Ediciones de la Cometa".
 5. Carta a Gustau Gili, Madrid, 11 de marzo de 1937.
 6. Durante la Guerra Civil, Gustau Gili Roig mandó a Francia a su hijo Gustau Gili Esteve.
 7. Julio Casares se refería al ejemplo del *Dictionnaire-manuel illustré des idées suggérées par les mots, contenant tous les mots de la langue française* de Paul Rouaix, editado en París por Armand Colin en 1898 con 16 láminas; en 1936 se encontraba en su 17ª edición.
 8. En ese momento, la ilustración ya no era un argumento publicitario tan eficaz para vender diccionarios y enciclopedias como lo fue a principios del siglo xx; para atraer al público potencial, se trató más bien de privilegiar otra característica: el concepto original de diccionario ideológico.
 9. Javier Lasso de la Vega fue director de la Biblioteca de la Universidad de Madrid en 1934, representante de la Asociación de Bibliotecarios y Bibliógrafos (creada en 1934) en la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros y Revistas para las bibliotecas públicas, antes y después de la Guerra Civil.
 10. Carta a Gustau Gili, Madrid, 3 de junio de 1940.
 11. Es un rasgo del carácter de Gustau Gili Roig que recordará a su hijo, Gustau Gili Esteve, al contestar a las preguntas de Lluís Permanyer para su artículo "La dinastía de los Gili, señores del libro", *La Vanguardia*, 29 de enero de 1989.

05

UN “VIEJO PLAN”
DE GUSTAU GILI ROIG:
LA HISTORIA DE LA
LITERATURA ESPAÑOLA
DE ÁNGEL VALBUENA
PRAT

DAVID GONZÁLEZ
RAMÍREZ

La *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat representa por sí misma un apasionante episodio en la historiografía literaria española. El “plan” originario de Gustau Gili Roig de publicar una *Historia ilustrada de las literaturas hispánica e hispanoamericana* acabó materializado años más tarde en esta obra, cuyo alcance y calidad superaron todas las previsiones. Gracias al testimonio epistolar de autor y editor, conocemos los detalles de la gestación y el desarrollo de un proyecto no exento de malentendidos y desa-cuerdos; ninguna de estas adversidades lograron mermar el espíritu que acompañó a una de las obras más brillantes y emblemáticas de la historiografía literaria española; una obra que convirtió a Valbuena en una autoridad en la filología española; y una obra, en definitiva, que representa un capítulo fundamental en la historia de la Editorial Gustavo Gili.

DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ
(Málaga, 1982)

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga (2009), desarrolla actualmente un proyecto posdoctoral en la Università degli Studi di Torino. De su trayectoria investigadora destacan sus estudios sobre la prosa del Siglo de Oro, de la que ha publicado varios trabajos en forma de ediciones y artículos. Su interés por la historiografía literaria le ha acercado a la figura de Ángel Valbuena Prat, a cuya obra histórico-crítica ha dedicado numerosos trabajos. En relación con esta parcela de investigación, actualmente está rescatando materiales inéditos (poemas, capítulos sueltos, índices de libros en esbozos, etc.) de Valbuena Prat.

Un “viejo plan” de Gustau Gili Roig: la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat

David González Ramírez

En los albores de 1931 Ángel Valbuena Prat (1900-1977) le escribía a Antoni Rubió i Lluch para confesarle que había ganado la cátedra de la Universidad de Barcelona vacante desde su jubilación y que por fin veía realizado “el sueño ideal” de sus “ilusiones universitarias”. Como si un seguro azar estuviese aguardando este momento, por estas fechas Gustau Gili Roig y uno de sus asesores, Agustí Calvet (Gaziel), una influyente personalidad en la cultura periodística catalana, decidieron poner en marcha un proyecto que el editor venía acariciando desde hacía tiempo. La idea originaria era publicar una *Historia ilustrada de las literaturas hispánicas e hispanoamericanas* cuyo alcance metodológico siguiese la hoja de ruta marcada por las historias de la literatura francesa preparadas por Lanson y Bédier. Gaziel le planteó a su amigo Jordi Rubió i Balaguer las líneas maestras de la empresa, y fue este quien reorientó sus dimensiones, aconsejando que se circunscribiese a la literatura española e hispanoamericana, y quien ofreció además las señas de identidad del que con mejores arrestos podía llevar a término al menos la primera parte: Ángel Valbuena Prat.

Cuando los primeros contactos entre Gaziel y Valbuena ya estaban establecidos, Gili le escribió personalmente al joven profesor en julio de 1931 reconociendo que era este un “viejo plan” que por fin sentía “en vísperas de ver realizado”. Admitía que aún no se había cruzado con “una persona, no ya preparada para semejante empresa, sino más bien que sintiera el entusiasmo necesario para llevarla a cabo”. El editor le rogaba a Valbuena que le manifestase



Barcelona, 1935. Homenaje a Lope de Vega. Al fondo, de pie, Ángel Valbuena Prat. En primer lugar, por

la izquierda, Antoni Rubió i Lluch, y en tercer lugar, Juan Pich i Pon, alcalde de Barcelona.

Ángel Valbuena Prat, su mujer Paquita y sus hijos (de mayor a menor) Ángel, Francisco y Carlos.

Plaça d'Espanya, Barcelona, 1935.

“con toda sinceridad” si creía poder entregarse a la escritura de “esa obra”, “si realmente la ‘siente’ Vd., es decir, si puede Vd. emprenderla a gusto, como si fuera cosa de pura afición”. El encargo de este proyecto fue acogido con verdadero “cariño” inmediatamente por Valbuena, pues se adaptaba, según le refería, “al proyecto que tengo desde hace muchos años de exponer nuestra gran Liter[atura] con arreglo a un criterio de sensibilidad e ideología que suele estar distante de nuestros tratadistas en estas materias”: “Por lo tanto, con el mayor entusiasmo, creo ‘sentir’ de verdad esta empresa, no faltando para ello trabajo y voluntad”.

Gustau Gili encontró en Valbuena Prat a esa personalidad de raza que buscaba para acometer su plan. Valbuena poseía una visión analítica de los hechos literarios y una capacidad sintética de las grandes corrientes artísticas intuitiva, renovadora, carismática y original. Su concepto de historia literaria —recogido, en esencia, muy tempranamente en sus memorias de oposición de 1925— se enfrentaba diametralmente al de la historiografía tradicional. Para Valbuena la literatura, como pieza del rico ajedrezado que fecunda el campo de las Humanidades, representaba una parcela en permanente relación con las otras artes: la pintura, la música o la filosofía constituían para él una esfera sinérgica de la que también formaba parte la literatura, que no se entendía ni total ni parcialmente si se desatendía su marco referencial histórico-artístico.

Esta nueva perspectiva estética era justamente la que perseguía Gili, pero además abrigaba también la idea de revisar periódicamente la obra y ponerla al día, con el objetivo de mantenerla viva en un mercado extraordinariamente competitivo y en constante renovación. Este último empeño armonizaba con las intenciones de Valbuena, que no consi-

deraba irrealizable la tarea de leer y explicar las manifestaciones artísticas coetáneas en tiempos casi paralelos al de su propia creación e impugnaba con dureza la repetición mecánica de esquemas periodológicos y la incapacidad para cuestionar el canon estandarizado que ensayaba la mayoría de los historiadores de la literatura, cuyos manuales se interrumpían en las postrimerías del siglo XIX. El azar, pues, cruzó dos aspiraciones de una misma esencia, y esta magnífica alianza dio como resultado una de las obras más extraordinarias, brillantes y emblemáticas de la historiografía literaria.

El contrato se acabó firmando en 1932, y en él se contemplaba que en un año se entregase el primer tomo de la obra. Por estas fechas el diálogo epistolar comienza a ser muy inconstante y fragmentario, pues sería sustituido probablemente por las entrevistas personales. La primera noticia que se localiza en el epistolario sobre la terminación de la obra data de finales de 1934, pero ciertos problemas con la calidad de las cuartillas entregadas a máquina y algunos capítulos finales inconclusos retrasaron su preparación tipográfica. Dos circunstancias impidieron que el texto original fuese presentado en el tiempo estimado: la situación académica de Valbuena (que durante los dos cursos siguientes estuvo ocupando un lectorado en Cambridge) y las dimensiones que fue adquiriendo la propia obra. Aunque en boceto la *Historia* se había planificado con un determinado alcance y profundidad, la realización en manos de Valbuena, que acometió un trabajo hercúleo y lo finalizó verdaderamente en un tiempo prodigioso, superó todas las expectativas que había puesto el editor en ella.

Las últimas cartas que se han conservado de esta primera época pertenecen al verano de 1935 (desde esta fecha

y hasta la posguerra hay una inmensa laguna en la correspondencia que nos impide conocer los últimos detalles de edición, reconstruibles tan solo a partir de algunas constataciones y ciertas conjeturas). Presumiblemente en 1936 la imprenta ya estaba componiendo el original, pero el estallido de la Guerra Civil trajo consigo meses más tarde el primer intento de exilio de Valbuena a Reino Unido, un hecho que paralizó irremediablemente el curso de la edición. Ya en 1937, de regreso el autor a Barcelona, se retomaron las labores de corrección, seriamente obstaculizadas por las lamentables circunstancias, que no permitieron que los dos tomos de la obra saliesen antes de finales de año. El escenario en el que aparecía no auguraba una plácida recepción: Barcelona muy pronto comenzó a sufrir los primeros ataques y no mucho más tarde sobrevinieron duras represalias por su “separatismo”. Gili, a principios de 1938, vio cómo eran bombardeados algunos depósitos de libros que poseía, cómo se incautaban determinadas colecciones de obras de carácter religioso y, finalmente, cómo su riquísima biblioteca particular era destruida. A finales de marzo era detenido y encarcelado, y pese a la categórica condena impuesta, su frágil estado de salud y la presión internacional facilitaron que fuese absuelto antes de finales de año.

Por estas mismas fechas en las que Gili era puesto en libertad, Valbuena partió a Reino Unido con dos de sus hijos, esperando que el resto de su familia consiguiese los visados para huir del desastre. Forzosamente, tras la aparición en el BOE de la ley que regulaba las “normas para la depuración de funcionarios públicos”, el historiador volvió a Barcelona en abril de 1939. La demora de los trámites burocráticos obligaron a Valbuena solicitar su rehabilitación a finales de año. Fue entonces cuando el juez comisionado, Fran-

cisco Gómez del Campillo, formalizó una propuesta al Ministro de Educación para que el historiador fuese depurado. Durante esta etapa las comisiones depuratoras solicitaban a diferentes instancias varios informes sobre los principios y la conducta del encausado; pero además el juego de ambiciones políticas y académicas en las esferas universitarias permitía todo tipo de abusos que gozaban de protección e impunidad: los testimonios fundados en intereses particulares o ajustes de cuentas se convirtieron en pruebas concluyentes para inhabilitar a los acusados, absolutamente indefensos ante tales injusticias.

Al comparecer ante el juez en febrero de 1940, Valbuena, que sufrió la confiscación de su biblioteca, supo cuáles eran las principales imputaciones en las que se basaba la acusación: las salidas a Reino Unido en dos períodos diferentes y algunas apreciaciones vertidas en su *Historia de la literatura española* que probaban una conducta aquiescente con los ideales republicanos. A partir de este momento, el historiador organizó un amplio aparato de protección que le defendiese ante los hechos por los que iba a ser denunciado. Para avalar su catolicismo y evidenciar las coacciones sufridas, Valbuena solicitó cartas a colegas de Cambridge, a amigos de la infancia o a miembros de la España Nacional, pero la jugada maestra con la que se intentó sortear la represalia dictatorial fue diseñada junto al editor de su obra mayor, Gustau Gili.

Según descubrí hace años, pues es una historia que se ha mantenido oculta en el tiempo, ambos planificaron el lanzamiento de una edición encubierta de la obra que erradicase esos puntos de infección. Se retiraron del mercado los volúmenes que habían sido distribuidos y probablemente se almacenaron aquellos que ya tenían dispuestos para su

comercialización. Se trabajó discrecionalmente para afinar en la selectiva y estratégica labor con la que se pretendió restaurar aquellas páginas en las que se comentaban las obras de autores cuyas inclinaciones ideológicas podían comprometer cualquier juicio emitido sobre ellos. En total, del cuerpo del texto se modificaron ocho planas —que afectaban a dos cuadernillos—, manteniéndose el resto (incluidos portada, pie de imprenta, índices, etc.) completamente intacto.

La apurada situación exigía planear una arriesgada estrategia sin apenas fisuras. En lugar de emplearse el mismo material de encuadernación y así camuflar con mayores garantías los cambios efectuados, se decidió cambiar la fisonomía de la obra, que a partir de este momento se comercializó con dos cubiertas diferentes de distinto color (roja y verde grisácea: visiblemente diversas al tono ocre de la anterior), aunque también en tela y con un diseño en el que solo variaba el tamaño del logotipo de la editorial que aparecía en el lomo. Con el deliberado cambio de encuadernación se pretendía dar razón de ser ante el nuevo régimen de una versión de la obra totalmente renovada en la que se habían corregido algunas observaciones y notas vertidas en 1937 por las amenazas republicanas. No obstante, la conservación del pie de imprenta es la prueba fehaciente de que detrás de esta sutil maniobra clandestina había una doble intención: evidenciar ante los órganos de la censura la existencia de una nueva versión y encubrir al mismo tiempo ante el público los cambios que se habían efectuado.

En este sentido, y según los hábitos editoriales, hubiese sido lógico pensar que se reaprovecharon los ejemplares en rama que tendría almacenados la editorial, insertándose únicamente la reimpresión de dos cuadernillos. Sin embargo, de haberse utilizado el mismo material de 1937,

al menos la apariencia de un papel impreso dos años más tarde habría delatado toda la trama. Un examen en pormenor de ambas versiones revela que el nuevo texto se imprimió íntegramente. Paralelamente, se ordenó imprimir *ex professo* una cuartilla publicitaria en la que se detallaba la descripción física de la obra y se revelaba la fecha de 1939:

Historia de la Literatura Española, por Ángel Valbuena Prat, catedrático de la Universidad de Barcelona. Dos volúmenes con 1709 páginas, de 23 × 16 cms. Barcelona, 1939. Gustavo Gili, editor; calle de Enrique Granados, 45. —En rústica, pesetas 62; en tela, pesetas 72.

Esta octavilla, parte estratégica de la operación, fundamentaba en primer término la idea de que la auténtica *Historia*, sin coacciones ni sobornos, había visto la luz en el “año de la victoria”. Además, se pretendía hacer entender la supuesta desigualdad en el coste de dos tipos de encuadernación, práctica a la que los editores recurrían para ampliar el mercado de ventas. Sin embargo, no se conoce edición en rústica de la obra, por lo que probablemente esta indicación fue un intento de justificar ante el público las diferentes cubiertas con las que se comercializaba la *Historia de la literatura española* desde 1937.

La existencia de esta doble versión fue refrendada también en un capítulo sobre la literatura española de los últimos años que redactó Valbuena para el suplemento de la enciclopedia Espasa-Calpe por estas fechas, en el que resaltó la unánime alabanza que la crítica le había dispensado a su “amplia y extensa *Historia de la literatura española*, publicada por la editorial ‘Gili’ (1937-1939)”. El año marcado en estos documentos, 1939, era clave para lograr el contrapeso de todo el montaje. Por una parte, se daba a entender que se

trabajó en la nueva versión tras la “liberación” de España y que por tanto apareció en las fechas de instauración del “glorioso movimiento”; por otra parte, se eludían las sospechas de que se hubiese llevado a cabo alguna maniobra con posterioridad a la comparecencia de Valbuena ante el juez. Sin embargo, el orden de acontecimientos y la evidente correlación entre los cambios efectuados y los reproches del juez a la obra despejan cualquier duda y constatan la deliberada elección de ese año como parte de la operación.

Todo se calculó minuciosamente para construir una sólida defensa ante las amonestaciones de Gómez del Campillo, que finalmente firmó su pliego de cargos en septiembre de 1940. En él no hizo más que certificar aquellos puntos sobre los que en febrero le habría pedido cuentas al historiador. Concluía que Valbuena no disimuló su antinacionalismo y reveló su ideología “izquierdista” “al tratar del erasmismo, al intentar dibujar la silueta de Felipe II y al juzgar la obra y tendencias de la llamada ‘generación del 98’ y la literatura posterior —García Lorca, Alberti, etc.—”. Pero fundamentalmente, dos notas a pie de página (una de ellas en su *Historia de la poesía canaria*) eran para el juez una prueba incontestable del *idearium* político del acusado. Ambas, de similar temperamento, estaban referidas al fusilamiento de dos escritores a manos de los sublevados: Federico García Lorca y Luis Rodríguez Figuerola. La que incluyó en su *Historia de la literatura española* rezaba así: “Indicamos la fecha de muerte, ya que todas las noticias que hasta ahora se poseen, tristemente no rectificadas, declaran su dramático fin, en la actual guerra española, fusilado por los rebeldes en tierras de Granada en agosto de 1936”.

El historiador presentó su contestación al pliego de cargos con un importante número de avales en los cuales se

garantizaba su profesionalidad, se defendían sus “sentimientos cristiano-patrióticos” y se reconocían las coacciones que había sufrido por parte de los republicanos. En relación a este último punto, Valbuena presentó una carta de Gili en la que se aseguraba que el historiador le había manifestado por escrito a su hijo Gustau Gili Esteve “cuánto lamentaba la forma en que por la presión de las circunstancias tuvo que dar la noticia de la muerte del poeta Federico García Lorca”. Para corregir este desafuero —seguía argumentando el perspicaz editor— “en la actualidad, y de acuerdo con la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda, se convino sustituir el medio pliego en que figura la nota aludida, forma en que se continúa vendiendo tan magna obra con el beneplácito de muchas personalidades del Movimiento Nacional”. Todo el plan urdido se activó únicamente para responder al punto más espinoso de la acusación (no era preciso descubrir más cambios) y explicar que la obra se distribuía sin esa nota.

No se descubrieron por tanto las numerosas alteraciones que se habían efectuado en relación a otros escritores. Entre los planes de Gili y Valbuena nunca estuvo hacer una nueva edición de la obra que revelase más cambios que los que Gómez del Campillo pudiera imputarle; esta versión (solo descubierta muy parcialmente ante el juez) avalaba la idea de las presuntas coacciones, con lo que se justificaba ante la comisión depuradora que la anterior de 1937 había salido mediatizada por la “dominación marxista”. El descubrimiento al detalle de esta operación editorial nos permite ahora desmontar ese intento circunstancial y premeditado de manipular la lógica de los acontecimientos. Lo realmente constatable es que en esta nueva versión, además de la nota de marras (sustituida por otra en la que acentuaba la influencia del autor del *Romancero gitano* sobre unos textos

Historia de la Literatura Española, por ÁNGEL VALBUENA PRAT, Catedrático de la Universidad de Barcelona. Dos volúmenes con 1709 páginas, de 23 × 16 cms. Barcelona, 1939. Gustavo Gili, Editor; calle de Enrique Granados, 45. — En rústica, pesetas 62; en tela, pesetas 72.

Este libro marca una nueva etapa en el conocimiento de la literatura castellana, tanto por la vasta documentación que el autor despliega como por el criterio sintético con que presenta la evolución de los diversos géneros, desde los comienzos del idioma hasta las más recientes producciones de los tiempos actuales. Dentro de su armazón erudito, no se limita a la parte del dato y la bibliografía, sino que constituye una interpretación histórica de la evolución de la literatura. El primer volumen comprende hasta las postrimerías del siglo XVI, estudiando el primero de los dos Siglos de Oro, cuya continuación viene tratada en el segundo tomo, que se inicia con el siglo XVII, del que es avanzada la obra de Cervantes, síntesis y cima de las letras españolas y cruce de las dos épocas del momento clásico. El siglo XVIII se sintetiza concisamente, eligiendo las figuras centrales, junto a nombres antes olvidados y que adquieren inusitada novedad. El siglo XIX se agrupa en dos sectores: Romanticismo y Realismo, en amplio estudio a base de las figuras esenciales. Intensa y documentada es la parte referente al período contemporáneo. El último capítulo, que abarca la nueva prosa y la novísima generación de poetas, recoge muchos nombres de actualidad.

Puede, pues, decirse con razón que esta documentada y excelente obra llena un vacío muy marcado en la bibliografía, siendo, por lo tanto, muy natural que esté obteniendo un éxito tan notorio.

poéticos de Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña), encontramos modificados otros muchos juicios críticos, destacándose la rehabilitación de forma y contenido de Ramiro de Maeztu y José María Pemán (significativamente, en 1937 ambos aparecían relegados a notas al pie, mientras que en la nueva versión fueron integrados en el cuerpo del texto).

Del primero —fusilado por los republicanos en los primeros compases de la guerra— comentaba el historiador que su “calidad intelectual” se había petrificado “en los tópicos más manoseados del tradicionalismo”; posteriormente Maeztu aparecía como una “importante figura” del “espíritu de la generación del 98, [...] en quien el paso de la crítica negativa nietzschiana al franco españolismo es algo representativo; trazando en su *Defensa de la hispanidad* un poderoso libro abierto a la fe de los nuevos escritores”. De Pemán afirmaba que era un autor cuyos “dramas borrosos” se engastaban en “el género poético fácil, de lugar común y retórica gastada”, y atribuía sus “éxitos burgueses [...] a motivos político-religiosos —como en *El divino impaciente*— y no a verdadera calidad literaria”. En la nueva versión, y como continuador de “la dirección tradicional y posmodernista, significada por Marquina”, se decía del escritor andaluz que era un “afortunado lírico, más fácil y abundante que denso, que en el teatro, de noble intento en los asuntos, logra éxitos de público como en *El divino impaciente*, de loable habilidad técnica”.

El veredicto que resolvía el expediente abierto a Valbuena finalmente fue emitido en octubre de 1940. El juez depurador solicitó “la máxima sanción”. Aunque la trama preparada soslayó la decomisación de la obra (algo que no se logró con la *Historia de la poesía canaria*), no se pudo en cambio impedir una absurda sanción administrativa que obligaba a Valbuena a abandonar la cátedra lograda en 1931.

Con todo, el fatigoso proceso se alargó, pues la resolución definitiva no se hizo pública hasta principios de 1943. En estos comedios Valbuena se granjeó la ayuda de ciertas personalidades influyentes en el nuevo estado político-cultural, lo que le debió de valer para que se reconsiderase la propuesta y se rebajase la condena: traslado forzoso a otra universidad durante un período mínimo de cinco años. En Murcia permaneció desde esa fecha hasta la década de 1960, pese a que en 1946 se revisó su expediente y se le consideró “depurado sin sanción alguna”. El destierro a esta ciudad de provincias supuso un importante escollo en el curso editorial de la obra, pues si por una parte Valbuena encontró serias dificultades para no perder de vista a los grupos de escritores jóvenes que se formaban en torno a las grandes ciudades, el proceso de revisión, por otra parte, se veía lastrado por el tiempo que se malgastaba en los continuos envíos de pruebas y correcciones, que en no pocos casos daban lugar a retrasos, confusiones y extravíos.

Desde Murcia, y debido a las duras acusaciones que se habían lanzado contra una de las historias de la literatura más personales y sugerentes, Valbuena revisó muchos de sus capítulos de la segunda edición de la obra para aclimatarse al *desideratum* del nuevo régimen. Como se explicará más adelante, el principio de *addenda et corrigenda* que debía prevalecer en cada nueva impresión en realidad fue aplicado con absoluto rigor únicamente en dos ediciones: la segunda (1946) y la octava y última (1968). En las demás —y cuando no se resolvía hacer una mera reimpresión— se le solía recomendar a Valbuena hacer los cambios estrictamente necesarios en la literatura anterior a la contemporánea, y si se retocaba el texto normalmente era a base de sustituciones de líneas para no desencajar su compagi-

nación ni rehacer demasiado los índices. En la parte que alcanza hasta la generación del 98, el aparato bibliográfico quedó inevitablemente desfasado en pocos años, mientras que a partir del siglo xx se adivina una importante desarticulación que provoca que la obra deje de funcionar intermitentemente como *historia* para leerse como suma de *ensayos* independientes.

Quien se encargó de ajustar con Valbuena las condiciones de todas las reediciones de la obra fue Gustau Gili Esteve, que en los últimos años de la guerra había sustituido a su padre en la dirección de la empresa. A lo largo del epistolario cruzado se perciben las dificultades del laborioso proceso de revisión y ampliación de una obra cuyo autor estaba fuera de la ciudad. En cada reedición siempre se realizaba la misma operación; desde la editorial se le remitía al historiador el original pegado en grandes folios para que aprovecharse sus márgenes y redactase de forma limpia y clara las correcciones y adiciones que debían realizarse. Estos reajustes sobre el texto iban a parar directamente a la imprenta, que, a través de técnicas fotomecánicas, ya tenía avanzado el material de los primeros tomos para trabajar de forma más eficiente y abaratar costes. La nueva composición daba lugar a las galeradas, que Valbuena corregía, a veces con gran exasperación, porque en el taller de impresión habían malentendido muchas de sus anotaciones o porque le sugerían que redujese algunas adiciones para no desajustar los cuadernillos. Corregidas por Valbuena las galeradas, el texto se volvía a revisar en la imprenta y le devolvían las pruebas compaginadas, que era la versión definitiva que supervisaba el autor, y en la que generalmente no se pasaba de corregir alguna errata o algún leve desliz. A partir de aquí, normalmente, se preparaba la composición

del paratexto (es decir, el índice onomástico, el de obras, incorporado a partir de la tercera edición, y el índice general).

Desde la segunda edición, Gili le explicó a Valbuena, a mediados de 1945, la necesidad de “establecer un ciclo de trabajo ininterrumpido con la imprenta”, para lo cual era prioritario que devolviese “a la mayor brevedad las partidas de galeradas según se las enviamos, [...] lo mismo en la composición, que en la corrección, compaginación y tirada, cosa que nos interesa en gran modo, por el retraso con que llevamos su libro”. Nunca se cumplieron las previsiones de Gili para tener lista y preparada la obra en una fecha concreta: las demoras del autor, con numerosos compromisos académicos y filológicos que atender, eran cada vez más habituales. Las urgencias de Gili siempre iban encaminadas a evitar que las existencias se agotasen, pues temía que la obra fuese suplantada por otra de similares características y no lograrse adquirir nuevamente su ventaja en el mercado editorial. Esta dinámica de trabajo provocó en más de una ocasión ciertas tensiones entre el editor, que solicitaba con ahínco que las pruebas le fuesen remitidas sin dilaciones, y el autor, siempre insatisfecho con las actualizaciones.

Los malentendidos generados por las cartas cruzadas y los silencios de Valbuena empezaron a ser cada vez más frecuentes. Uno de los sucesos acaecidos con relación a las adiciones para la tercera edición es un buen ejemplo de ello. Al recibir Valbuena las pruebas ya compaginadas de los dos primeros tomos, debió de realizar numerosos añadidos en los márgenes, por lo que Gili, en noviembre de 1949, se vio obligado a rechazarlas:

Le recordamos que hasta la página 683 [...] habíamos convenido que no podrían introducirse grandes cambios ni substituciones

que pasasen de birlíes de fin de capítulo. Un aumento de una página [...] haría baldío y completamente inútil todo el trabajo que tenemos hecho de los índices y nos retrasaría aún más el trabajo ya tan lamentablemente retrasado.

Por consiguiente, le devolvemos las pruebas [...], con el ruego de que tenga a bien tachar el texto añadido que usted considere prudente [...].

Es en el original del tomo III [...] donde convinimos en que usted añadiría y retocaría sin perjuicio para la imprenta ni peligro de obstaculizar la edición.

La contrariedad que sintió el autor le obligó a responderle lamentándose de las numerosas supresiones que se veía obligado a hacer a causa de las exigencias de la edición y le sugirió al editor la inclusión de varios apéndices como alternativa para insertar estos añadidos. Aunque la idea le pareció a Gili una solución ajustada al problema originado, tiempo más tarde, y contradictoriamente, el propio Valbuena declinó la posibilidad que se le brindaba. Los apremios con los que trabajaron los componedores en la preparación del tercer tomo de esta edición (que salió ya en 1950) ocasionaron algunos descuidos. Cuando Valbuena recibió en los primeros meses del año las galeradas (que por decisión editorial y para ahorrar tiempo no iban acompañadas de sus correcciones manuscritas) advirtió con enorme desesperación que había

Tal cúmulo de disparates en todo cuanto he añadido a mano, que tengo que revisar cuidadosamente *todo*, pues al no mandar el original, que yo envié, junto a las pruebas, no puedo adivinar dónde faltarán las cosas tan extraordinarias que me imprimen (por ejemplo leer *negros* en vez de *moros* —como así corrijo—).

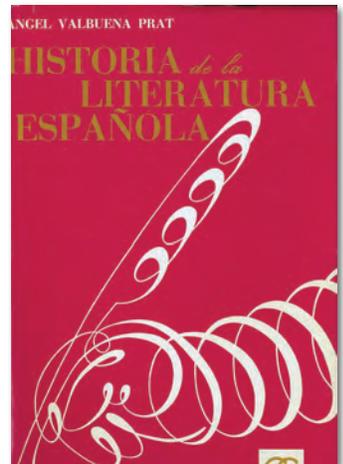
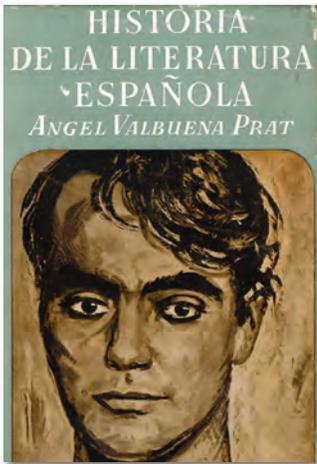
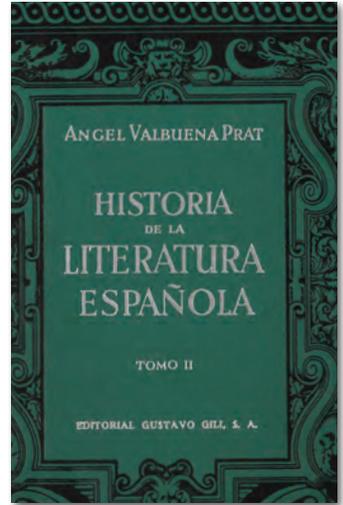
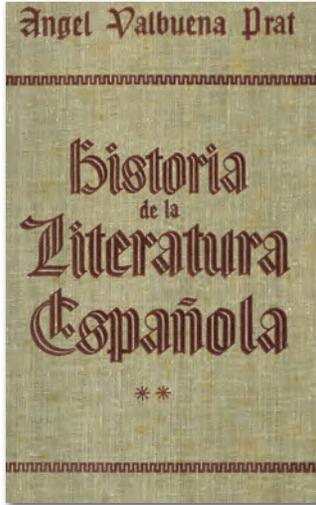
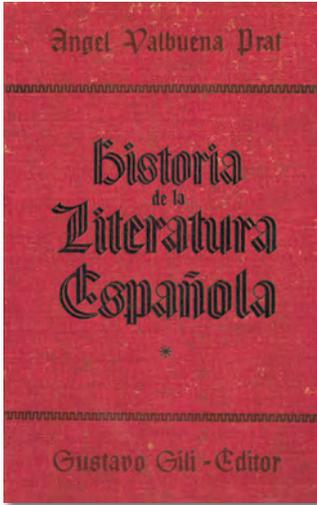
A M. Pidal le ponen *junglaresca* por *juglaresca*...!!!!

De distinto carácter fueron otros entuertos que se produjeron a propósito de ciertos proyectos complementarios a la *Historia de la literatura*. Por estas calendas, mientras se estaba planeando la tercera edición, a Gili se le ocurrió coronar el proyecto que su padre ideó pero que nunca vio completado; primero le planteó a Valbuena la redacción del tomo adicional de la literatura hispanoamericana y poco más tarde sacar la versión ilustrada de la obra. En enero de 1949, y en vista de las excelentes relaciones que se estaban estableciendo con las “repúblicas suramericanas”, Gili quería “lanzarse ya” a preparar ese volumen, sobre el que el historiador le había comentado tiempo atrás que tenía “muchísimas fichas y material preparado para tal fin”. Ante la respuesta de Valbuena, en la que le sugería que “requeriría más tiempo, y a ser posible un viaje a América”, el editor estuvo haciendo gestiones durante ese año para que fuese invitado por la Institución Cultural Española de Buenos Aires —cuyo presidente, Rafael Vehils, era un gran amigo suyo— para impartir algunas conferencias. Las difíciles circunstancias económicas retrasaron la posibilidad de financiar este viaje, pero cuando surgió la oportunidad, ya en 1950, Valbuena se había comprometido para dar unos cursos en la University of Wisconsin. Esto provocó nuevos retrasos en la planificación de un proyecto que con el paso del tiempo Gili entendió que era “improrrogable” y en abril de 1952 le rogó a Valbuena que si debido a “sus múltiples ocupaciones” no podía asumirlo, le encargaría “el original a otra persona, que naturalmente sería elegida entre las más competentes para ello, si bien por nuestra parte preferiríamos muchísimo más poderlo confiar a Vd. mismo a fin de que la obra tuviese mayor unidad”. La preparación del material para la edición ilustrada de la *Historia de la lite-*

ratura y un largo viaje de Valbuena por Latinoamérica ese mismo año postergaron una vez más el proyecto.

Esta versión con láminas incorporadas apareció por primera vez en 1953 y supuso uno de los momentos más tormentosos en la relación entre Valbuena y Gili. Al autor le ilusionaba que su obra apareciese con ilustraciones, pues según declaró en octubre de 1951, “ese era en efecto el proyecto primero de la misma, y así concebí mi historia literaria, a base de paralelos con obras de arte, muchos de ellos indicados en muchos lugares” (a través de estas cartas descubrimos que el plan originario no se llevó a cabo para evitar la colisión en el mercado con otra historia ilustrada que se anunciaba por las mismas fechas). Fue el poeta Juan Eduardo Cirlot el encargado de hacer la selección y enviarle a Valbuena a inicios de 1952 “una relación del proyecto de ilustración del primer volumen, para saber su opinión y reparos”. Ante las sonoras quejas del historiador, que contestó muchos meses más tarde censurando la elección de determinadas láminas y exigiendo a la editorial que en cualquier caso se responsabilizase de esta labor, se determinó paralizar el proceso de impresión, a la espera de que Valbuena enviase —según le refirió el propio Cirlot— “sus instrucciones”, que no debían tener limitaciones, pues realizarían todas “las supresiones” que estimase oportunas.

Sin embargo, a partir de estas fechas hay un prolongadísimo silencio en la correspondencia del historiador. Tras el verano de 1953, al recibir Valbuena la noticia de que la obra impresa con las ilustraciones se iba a poner a la venta, no dudó en redactar una larga carta dando cuenta de la incuria que había predominado en la selección de las ilustraciones. Pese a que se habían tenido en cuenta algunos de sus reparos manifestados el año anterior y también se indi-



Selección de distintas ediciones de la *Historia de la literatura española* (1937-1968), de Ángel Valbuena Prat.

Abajo, en el centro, el tomo preparado por su hijo Ángel Valbuena Briones (1962).

caba en la obra que era Juan C. Laporta el responsable de la selección, Valbuena insistía en que no podía aceptar la inclusión de las láminas, pues a su juicio eran “totalmente equivocadas, tanto por lo que sobra como por lo que falta. Además tengo la completa seguridad de que en cuanto apareciera se formularían numerosas críticas adversas que perjudicarían irremediablemente la edición”. Sin embargo, Gili no dio marcha atrás a la operación comercial y le envió anticipadamente un ejemplar al autor, que tras recibirlo le remitió una severísima carta, datada en noviembre de ese mismo año, en la que manifestaba su “mala impresión”:

No se ha hecho caso de casos concretos que le manifesté [...]. Esto no es *mi Hist[oria] ilustrada de la L[iteratura] E[spañola]*. Además me asombra verla titulada 4ª edición. ¿Es que se puede lanzar un nombre así, sin que perciba el autor ningún derecho más [...] ? Si Vds. están dispuestos a que se venda, háganlo, y deseo se agote pronto y no verla más. Estoy disgustadísimo.

Este desencuentro también crispó a Gili, que le recordaba, en una carta enviada pocas semanas más tarde, que había desoído las continuadas insistencias de la editorial para contar con su participación en la recopilación de ilustraciones, sin mostrar nunca “ningún deseo de colaboración”. Además de proponerle la preparación de “una lista detallada de los grabados a substituir en una próxima edición”, le reprochaba, con relación a este último suceso, que “nos está ocurriendo un caso análogo al dirigirnos a Vd. exponiéndole nuestro vivo deseo de contratar con Vd. un 4º volumen sobre la literatura hispano-americana, sin que al contestarnos a nuestras cartas haga Vd. ni la más ligera alusión a nuestra pregunta sobre tal particular”. Para evitar la

suma de silencios y malentendidos, Gili se negó a aceptar una vez más “por callada la respuesta”.

Ante este ultimátum, Valbuena le propuso que prepararía este trabajo con la ayuda de su hijo Ángel Valbuena Briones, sugerencia que al editor no le pareció mal, siempre que se garantizase una revisión total del texto. La obra, que se tituló *Literatura hispanoamericana* y apareció como volumen complementario, acabó siendo redactada en su totalidad por el hijo de Valbuena y publicada en 1962. Durante este largo período de tiempo (casi diez años), los continuos retrasos provocaron en el editor no poco disgusto, que se convirtió en una enorme indignación cuando recibió el original y estimó que no se ajustaba al carácter y a la extensión del texto que se había acordado.

Mientras se ultimaban los preparativos para que este volumen adicional viese la luz, la *Historia de la literatura* se reimprimió en 1960; el hecho de que el historiador estuviese por esa época (1958-1960) como profesor visitante en la Tulane University favoreció que el editor resolviese ahorrarse las dilaciones del proceso de revisión del texto, que había sido actualizado recientemente. El texto vio la luz como “sexta” edición, hecho que incomodó a Valbuena, que, además de manifestar verbalmente su desacuerdo, como gesto desaprobatorio no respondió a la propuesta de Gili a inicios de 1963 de remozar nuevamente la obra. Esta vez el editor no estaba dispuesto a aceptar otro desplante de Valbuena y, sin más insistencias, no tardó en mandar la reimpresión del texto, que apareció como “séptima” edición a finales de ese año.

Las relaciones se deterioraron por estas fechas, pues estas últimas determinaciones de Gili, unidas a la disputa mantenida en torno a la edición ilustrada (por la que el

autor tampoco percibió ninguna compensación económica, pues si en un principio se pensó reimprimir la obra, finalmente se determinó reaprovechar los ejemplares en rama existentes en el almacén), motivaron que Valbuena —como confesó en una nota de su *Literatura española en sus relaciones con la universal*, 1965— le tuviese a su “más extensa obra una cierta antipatía”. La cuestión económica fue un duro caballo de batalla entre autor y editor, pues Valbuena conocía el éxito de su texto y le reclamaba constantemente a Gili rescindir el contrato de 1932 (por el que cedió los derechos de autor a perpetuidad) y plantear otro en el que se contemplase un porcentaje de ventas. El editor nunca accedió a la propuesta, pero tampoco le convenía que el autor de una de sus obras con mejor índice de ventas abandonase el proyecto, por lo que en cada reedición revisada y completada le amplió voluntariamente los honorarios (que en 1932 quedaron fijados en cinco mil pesetas y en la quinta edición de 1957 habían ascendido a cuarenta mil pesetas). El historiador nunca quedó satisfecho con estos aumentos, y en alguna ocasión le dio la razón a Dámaso Alonso, quien comparó su caso con el de José Zorrilla y su *Don Juan Tenorio*.

A modo de reconciliación, en 1965 Gili le propuso a Valbuena una revisión íntegra de su *Historia de la literatura*. Valbuena sabía que “desde la 2ª ed., ya bien lejana, solo al fin de capítulo se han hecho adiciones, casi exclusivamente bibliográficas sobre materias que han sido algunas totalmente renovadas en los últimos veinte años”, por lo que para su prestigio académico también era importante que la obra —manual de referencia en muchísimas universidades— no quedase obsoleta. En la segunda edición se habían corregido aquellos capítulos en los que el juez había puesto el puntero (se restauró la visión decadente de Felipe II, se

maquilló la literatura erasmista y se modificó parte de las visiones de determinados autores del siglo xx) y se añadieron otros para dar cobijo a los autores menores que estaban en la órbita del nuevo régimen. A partir de esta edición, las constantes adiciones postizas en forma de nuevos capítulos originaron la pérdida de organicidad de la obra, que quedó desvertebrada porque el modelo elegido imposibilitaba *de facto* la agrupación ordenada y armónica de la producción literaria de autores coetáneos.

Gili, a inicios de 1966, le aclaró a Valbuena que esta ocasión no iba a ser como las anteriores, pues podía “ponerla al día con la máxima holgura, sin cortapisas de si las alteraciones permitirán o no algún pliego a ser reimpresso en *offset*”. Con esta maniobra de “arreglo y modernización” pretendía “reeditarla por lo menos unas tres veces” en el futuro “sin tener que proceder a retoques de importancia en los dos primeros volúmenes”. Sin embargo, en el plano económico, y ante la petición de Valbuena de hacer “un nuevo contrato a base de un tanto por ciento para el autor”, Gili accedió únicamente a compensarle con unos suculentos emolumentos y a comprometerse con la publicación de otro libro sobre literatura contemporánea —del que ya habían hablado— que podría aportarle un sugerente porcentaje de ventas, pero cuya propuesta en firme declinó a inicios de la década de 1970.

Aunque el trabajo comenzó con buen ritmo, casi dos años después Valbuena le confesaba al editor que “cada vez” aparecían “más poetas, novelistas, etc., y me interesa que la obra quede bastante al día”. Los ruegos y las exigencias del editor para evitar más retrasos en la entrega del original fueron una constante en el tramo final de esta última edición; Gili nuevamente, a mediados de 1968, tuvo

que rechazar algunos “añadidos” que afectaban “a unos pliegos [...] ya impresos”. Otras adiciones referentes “a páginas en galeradas” tratarían de ser metidas “con calzador donde convenga, si bien como aparecen diariamente libros nuevos en el mercado será preciso que usted se ponga un tope, pues, de lo contrario, no terminaremos nunca”. Ante el peligro de que se iniciase el curso “sin disponer todavía de la nueva edición”, Gili le conminó a “poner una limitación a la inserción de nuevos textos, pensando en lo muy acertado de ‘lo mejor es enemigo de lo bueno’”.

Ante el incumplimiento de los plazos, y con el nuevo curso ya comenzado, Gili se vio en la obligación, a finales de ese mismo año, de mandar imprimir “los tomos ya terminados”, que saldrían “acompañados de un cupón que da derecho a recibir complementariamente la última parte”. El editor se quejaba de que los añadidos finales al tercer volumen se habían enviado “con cuentagotas” y que el “apéndice” final, “a pesar de su interés, desdice totalmente del estilo crítico del resto de la obra, puesto que responde a un espíritu ensayístico”. Gili no quedó satisfecho al advertir cómo en estas adiciones últimas el historiador se había dejado llevar en más de una ocasión por el elogio desmedido a ciertos amigos personales, por las referencias autobiográficas y anecdóticas, y por la intercalación de vez en vez de alguna “salida de tono” (como el propio Valbuena la denominó). Por todo ello, el editor vio necesario “poner punto y final” a esta reedición, pues de lo contrario “nunca cesaría usted de disponer de más aportaciones de obras y autores”, y terminó su larga y categórica carta lamentándose de que, “a pesar de nuestras previsiones y esfuerzos (casi tres años), tengamos que sacar de momento la obra incompleta”.

El vasto epistolario conservado en la Editorial Gustavo Gili nos permite conocer con detalle la intrahistoria editorial de esta *Historia de la literatura española*, que se convirtió desde su aparición en una obra clásica en los estudios de filología, y resituarse a un mismo tiempo al autor y a su editor. Algunas noticias indirectas y ciertas opiniones expresadas (algunas incluso por el propio Valbuena) habían favorecido la creación de una historia inexacta e incompleta en la que Gustau Gili Esteve aparecía como un editor oportunista que adquirió los derechos de autor en la posguerra, cuando el historiador estaba pasando sus peores apuros económicos. En realidad, Gili siempre pretendió que la obra alcanzase una altura histórico-crítica lo suficientemente destacable como para poder sobrevivir en un mercado más y más competitivo. No regateó medios para ello: intentó mantener la obra renovada, siempre le otorgó al texto unas condiciones óptimas de distribución y trató de no defraudar económicamente al autor. En este sentido, el epistolario es a su vez una constatación de los múltiples compromisos que aquejaban a Valbuena a partir de la década de 1950 (momento en el que cada vez era menos sencillo asumir con criterio y proporción el abigarrado panorama literario) y de la dificultad inmanente para sostener un proyecto de esas dimensiones. El abrumador número de autores y títulos que desbordó el mercado editorial fue abriendo una enorme grieta —más exagerada en cada nueva edición— que el perseverante impulso de Valbuena fue incapaz de evitar.

Recorriendo el sinuoso proceso editorial se advierte cómo el excelente resultado de la primera edición de la obra se vio quebrado en la serie de reediciones que tuvo hasta la octava y última. El texto quedó fosilizado bibliográficamente, y cuando se le concedió al autor poder de maniobra para

rehacerlo de nueva planta, las continuas demoras y excusas obligaron al editor a sacar un texto incompleto y desigual. En esta última edición no se pudo corregir totalmente el desfase acumulado durante tantos años, ni aun menos otorgarle al texto la simetría y organicidad que tuvo. Consciente de ello, pero también convencido de la valía intelectual de la obra y de su vigencia en el mercado, Gili sostuvo su apuesta de mantenerla viva incluso después del fallecimiento de su autor. A finales de la década de 1970, el editor le propuso a Antonio Prieto y a Pilar Palomo una reedición de la obra, que apareció entre 1981 y 1983. Para su mejor comercialización, la *Historia* se distribuyó en seis tomos y se modernizó su clásico diseño; se añadieron numerosas adendas crítico-bibliográficas a los capítulos que alcanzaban hasta el siglo xx, mientras que en el volumen de la literatura contemporánea Palomo trató de compensar los desequilibrios acumulados y ensayó una lúcida y sintética historia literaria en miniatura paralela y complementaria a la compuesta por Valbuena, de la que se diferenciaba tipográficamente.

Este rejuvenecimiento de la *Historia* fue el broche de oro con el que Gili se despidió. Aunque esta reedición póstuma pronto se agotó, la editorial, en manos de sus herederos y con nuevos enfoques de mercado, no volvió a retocar una obra que, con más de cincuenta años en el comercio editorial, merece ser reconocida, por su carisma y audacia, como la historia literaria por excelencia del siglo pasado. Su autor, en la década de 1930, se fascinó en la realización de un proyecto al que le infundió todo su entusiasmo y sensibilidad. Las adversidades que Valbuena encontró en su sostenida labor no lograron desgarrar el espíritu que acompañó a la obra desde su génesis. De su éxito, avalado por las numerosas reediciones y las ofertas que recibió la editorial de

cesión de los derechos de traducción (algunas malogradas, como la versión italiana del padre Bertini, de la que solo salió el primer tomo, y otras que no frugaron, como las llegadas desde Suiza, Norteamérica y Reino Unido), llegó a decir su autor en 1970 que se debía a que era “más humana que erudita”. Por su personalidad, su novedad, su claridad y su naturalidad, la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat ha representado un momento culminante e irreplicable en la historiografía literaria española.

Nota

Este trabajo, síntesis de otro mayor que aparecerá en varias entregas (con su aparato de notas y bibliografía correspondientes), se acoge a las líneas de investigación del proyecto «La recepción y el canon de la literatura española del Siglo de Oro en los siglos XVIII, XIX y XX» (FFI2009-10616-subprograma FILO), comprendido en el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, cuyo investigador principal es J. Lara Garrido. La correspondencia citada entre Gustau Gili y Valbuena Prat se conserva en el archivo de la editorial.

06

**LA EDITORIAL GUSTAVO
GILI: UNA ESCUELA
DE CONSTRUCTORES
DE ARQUITECTURA**

JAUME AVELLANEDA

En este capítulo nos acercamos, de un modo imaginativo, a las publicaciones sobre construcción arquitectónica que han caracterizado el catálogo de la editorial desde sus inicios. A través de los cinco cursos de un plan de estudios imaginario, el autor propone una enseñanza exhaustiva de la construcción a cargo de una plantilla de profesores excepcional: los propios autores de los libros especializados. De este modo se ilustra cómo la editorial ha ejercido un papel de “universidad a distancia” para tantas y tantas generaciones de profesionales de la arquitectura y la construcción formados en España y en los países de habla hispana.

JAUME AVELLANEDA
(Barcelona, 1949)

Es arquitecto por la Escola Tècnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) y doctor por la misma universidad. Se ha dedicado tanto a la labor docente como a la práctica profesional de la arquitectura. Es catedrático del Departamento de Construcciones Arquitectónicas I (UPC) y ha sido director de la Escola Tècnica Superior de Arquitectura del Vallés. Ha colaborado con diferentes estudios de arquitectura en el desarrollo técnico de construcciones singulares. Actualmente centra su actividad académica en la impartición de másters y en la dirección de trabajos de investigación sobre la tecnología arquitectónica y su impacto ambiental.

**La Editorial Gustavo Gili:
una escuela de constructores de arquitectura**
Jaume Avellaneda

Construir es saber utilizar con eficacia los recursos humanos y materiales que posee la sociedad para alcanzar el objetivo que busca la construcción: mejorar la vida, de una u otra forma, de los ciudadanos.

Todas las épocas han tenido grandes constructores, profesionales que se han atrevido a construir de otra manera, que han ido más allá de lo establecido y aportado formas más eficientes y seguras de construir, o simplemente llevaron a cabo construcciones de calidad y belleza. A lo largo de su historia, la Editorial Gustavo Gili ha publicado los libros que han escrito muchos de estos constructores, libros donde se plasman los conocimientos adquiridos a partir de su vasto ejercicio profesional y académico, y que han servido a muchas generaciones de arquitectos, aparejadores e ingenieros de ambos lados del Atlántico en el ejercicio de su actividad profesional.

Pensándolo bien, durante todos estos años la Editorial Gustavo Gili ha ejercido de “universidad a distancia”, tejiendo implícitamente un plan de estudios en el que lo importante no son los créditos de cada asignatura, sino los profesores, es decir, los autores de sus libros, así como sus conocimientos. ¿Por qué no aprovechar esta circunstancia para formalizar un plan de estudios virtual de construcción arquitectónica a partir de los libros que ha publicado la editorial? Dicho plan serviría para quienes, jóvenes o mayores, quisieran aprender a construir bien la arquitectura. Hoy en día, cuando las universidades siguen transformándose con el fin de adaptarse a los nuevos aires europeos, quizás alguna de ellas aceptaría nuestros estudios virtuales.

Los estudiantes que se matriculasen en este plan permanecerían en la escuela a lo largo de cuatro cursos. Los tres primeros estarían orientados a adquirir una visión integradora de la construcción, y el último a profundizar en las diferentes formas del construir. Los alumnos aprenderían a diseñar estructuras más eficientes, a proyectar detalles y sistemas constructivos industrializados y con menor impacto ambiental, a ser constructores de envolventes o de espacios exteriores... Este plan de estudios sería abierto y los profesores serían los autores de los libros publicados por la editorial.

Aunque un experto en construcción se forma a lo largo de toda su vida, ya que la experiencia profesional es la principal fuente del aprendizaje, estos estudios darían a los estudiantes una base técnico-científica que les permitiría conocer cómo funcionan las edificaciones y los elementos constructivos, tanto desde de las diferentes ramas de la física, la mecánica, la acústica y la termodinámica, como desde la química, pasando por los complejos procesos de su construcción y su gestión. Esta base les introduciría en las técnicas que se han utilizado o se utilizan hoy en día para construir, así como en las características de los materiales empleados. Cualquier plan de estudios que quiera adaptarse a las necesidades actuales de la sociedad también debe ser sensible a los criterios de sostenibilidad ambiental, y por ello las asignaturas incluirían estos aspectos, ya sea de forma explícita o implícita.

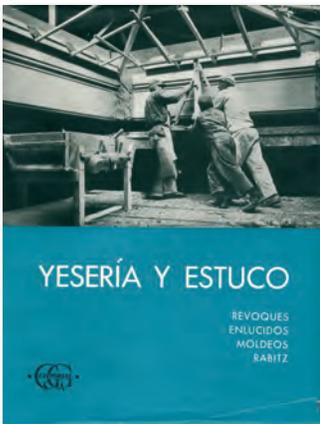
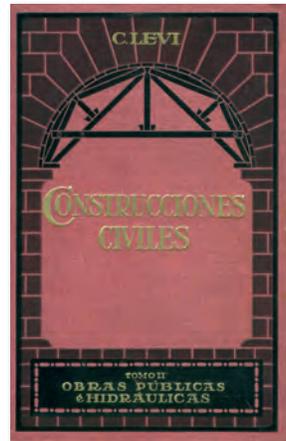
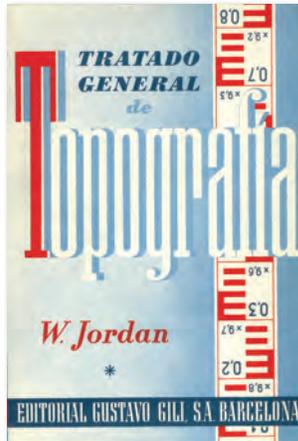
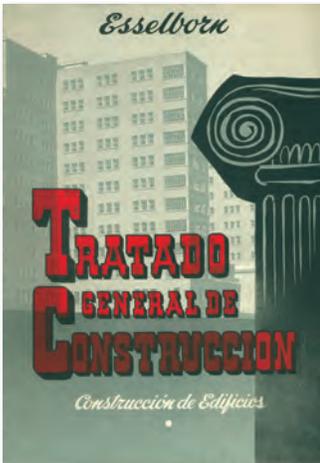
Primer curso

En el primer curso contaríamos con Edward Allen, profesor de arquitectura en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), y autor de *Cómo funciona un edificio: principios elementales* (1982). Tendría como objetivo explicar de una manera global pero comprensiva la complejidad del edificio, así como

su comportamiento frente a fenómenos naturales como el calor, el viento, el frío o el agua. También impartiría clases el profesor Donald Andrew G. Reid, antiguo director de la Brixton School of Building y experto en pedagogía de las enseñanzas técnicas. Su estudio *Principios de construcción* (1980) se encargaría de profundizar un poco más en los conceptos expuestos por el profesor Allen, explicando cuáles son las exigencias a las que deben responder el diseño y la construcción de un edificio moderno en relación con la protección contra las humedades, el aislamiento térmico y acústico, la resistencia y la estabilidad, y la durabilidad. El profesor de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, José Luis González, también impartiría una serie de clases en las que se expondría la esencia del construir, recogida en los tres volúmenes de *Claves del construir arquitectónico* (2003, en colaboración con Albert Casals y Alejandro Falcones).

En este primer curso se explicaría cómo las sociedades de otras épocas han construido a partir de los medios y conocimientos de que disponían. Esta materia sería impartida por Carlos Esselborn (*Tratado general de la construcción*, 1928), que explicaría los modelos constructivos de albañilería como muros, arcos y bóvedas, cuyo objetivo es hacer trabajar a compresión los materiales con los que han sido construidos. Del mismo modo, también trataría las técnicas asociadas a los materiales primarios de construcción: la tierra, la piedra y el ladrillo.

El ingeniero Carlos Levi (*Construcciones civiles*, 1920) intervendría complementando las clases del profesor Esselborn. El profesor de la London County Council School of Building, Edmund G. Warland (*Construcción moderna*, 1947) tendría la difícil misión de explicar los cambios tipológicos que experimentan las fachadas de albañilería cuando el



Plan de estudios virtual de construcción arquitectónica: selección de referencias bibliográficas para el primer curso.

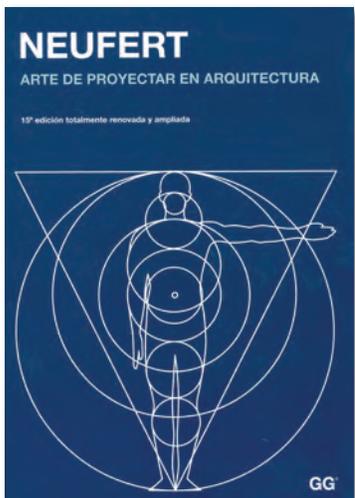
edificio pasa a tener una estructura independiente de perfiles de acero.

El doctor Wilhelm Jordan (*Tratado general de topografía*, 1944, dos volúmenes), profesor de la Technische Hochschule de Hannover, enseñaría a los estudiantes a hacer levantamientos de terrenos y a utilizar los instrumentos topográficos clásicos como niveles, lentes, teodolitos y telémetros.

El arquitecto Kart Lade y el maestro estucador Adolf Winkler (*Yesería y estuco*, 1960) explicarían las técnicas de revestimiento utilizadas en el pasado, y sus lecciones abarcarían desde la manera de obtener materiales básicos como el yeso y la escayola hasta la construcción de tendidos, cornisas, falsos techos y bóvedas con estos materiales.

Aunque en la construcción contemporánea se utiliza poco el ladrillo, creemos imprescindible que los estudiantes conozcan las características de este material y las técnicas modernas de puesta en obra, así como la manera de calcular estructuras sencillas de muros de carga. Por todo ello, se encargaría a Daniel Bernstein, Jean-Pierre Champetier y François Peiffer (*Nuevas técnicas en la obra de fábrica: el muro de dos hojas en la arquitectura de hoy*, 1985) así como a Klaus Göbel y Konrad Gatz (*Construcciones de ladrillo*, 1970) que desarrollasen un curso específico sobre este tema.

Las instalaciones se han convertido en una parte importante de la arquitectura, y un buen constructor debe contar con ellas desde el principio del proyecto. Un curso de introducción sencillo podría correr a cargo de Charles Merrick Gay, director del Franklin Institute, y de Charles Van Fawcett, profesor de electricidad en la escuela Moore de ingeniería eléctrica de la University of Pennsylvania (*Instalaciones en los edificios*, 1955). En este primer curso tendría un espacio destacado el profesor Ernst Neufert (*Arte de proyectar en arquitectura*, 1942,



Un clásico imprescindible:
El Arte de proyectar en arquitectura, de Ernst Neufert, que en 2006 llegó a las catorce ediciones.

14^a ed. en 2006), antiguo director del Departamento de Construcción de la Escuela de Arquitectura de Weimar y colaborador de arquitectos tan ilustres como Mies van der Rohe y Walter Gropius. Neufert se responsabilizaría de que el estudiante adquiriese una visión científica de la construcción a partir de clases dedicadas a las medidas del ser humano y las cosas que usamos, y a los conceptos de física que determinan el comportamiento de la construcción y el confort en el interior de los edificios.

Además, se debería inculcar a los estudiantes la idea de que los diseños y los paradigmas cambian con el transcurso del tiempo, y el profesor Sigfred Giedion (*La mecanización toma el mando*, 1978) sería el profesor encargado de explicar estos procesos evolutivos.

En un plan de estudios de constructor de arquitectura, el dibujo es una materia fundamental: tanto la mano como el programa de diseño asistido por ordenador deben estar guiados por la cabeza y no al revés. El curso de dibujo estaría dirigido por el arquitecto y profesor de la ETH de Zúrich, Friedrich Hess (*Construcción y forma en arquitectura*, 1954). El profesor Hess no solo enseñaría a los estudiantes a representar la construcción, los materiales y las técnicas, sino que también les comunicaría la importancia de la forma en arquitectura: “La construcción es el arte de la reunión de materiales, según las leyes de la estática y de acuerdo con sus características, para formar un edificio. La manifestación externa de este es la forma. De la construcción se ocupa el cálculo; la forma es una expresión de la sensibilidad. La construcción hecha sin tener en cuenta la forma produce una sensación brutal; la forma que no obedece a la construcción no es más que pedantería”. Los materiales de construcción también tendrían su espacio académico en

este primer curso. Horst Peter Dollinger (*Material, estructura, ornamento*, 1966) sería el profesor encargado de dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿con qué materiales se construyen los edificios?, ¿qué apariencia se les puede dar?, ¿cómo se conforman?

Tampoco puede faltar una introducción, sencilla pero rigurosa, a los conceptos sobre sostenibilidad arquitectónica. Los profesores encargados serían Brian Edwards, profesor de Arquitectura en el Edinburgh College of Art (*Guía básica de la sostenibilidad*, 2004), y el arquitecto Richard Rogers (*Ciudades para un pequeño planeta*, 2001, con Philip Gumuchdjian).

Al inicio de los estudios, la escuela regalaría dos libros a los estudiantes: el *Diccionario plurilingüe de términos de arquitectura y construcción* (1998), editado por Chris Grech, de gran utilidad a la hora de consultar la inmensa bibliografía que les recomendarían sus profesores, y los cuatro tomos del *Manual del ingeniero* (1926) de la Academia Hütte, con el objetivo de que adquiriesen el talante práctico que todo constructor de la arquitectura debe poseer.

Cursos segundo y tercero

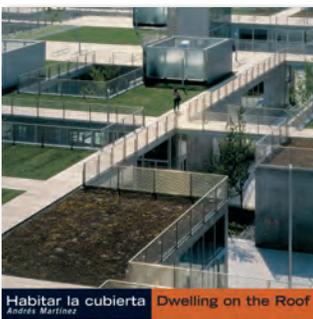
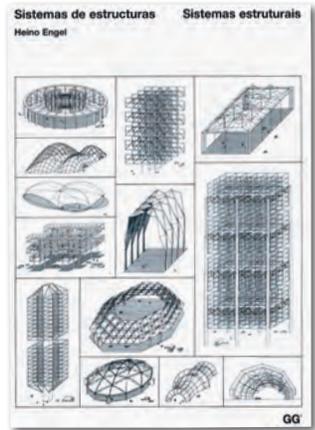
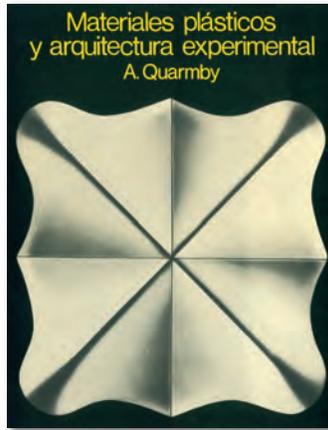
El segundo y tercer curso estarían destinados a instruir a los estudiantes en las técnicas constructivas actuales, así como en el arte de calcular las construcciones para que estas respondan de manera fiable tanto a las exigencias de resistencia como a los requisitos térmicos, acústicos o de confort. Se introducirían las estructuras constituidas por pórticos de hormigón, de acero y de madera, las cimentaciones correspondientes, y las fachadas y cubiertas que constituyen la envolvente del edificio.

El ingeniero Manuel Company (*Cálculos de construcción*, 1943), explicaría el valor del cálculo, y no se limitaría a evaluar los

elementos estructurales, sino que también introduciría cálculos sencillos para instalaciones y presupuestos de obra.

El ingeniero Achille Petrigani, catedrático de Arquitectura Técnica en la Facultad de Ingeniería de la Università degli Studi di Bari (*Tecnología de la arquitectura*, 1970), enseñaría las técnicas convencionales de construcción. Su trabajo consistiría en desarrollar las tecnologías que hacen posible construir cimentaciones, así como estructuras de hormigón y de acero. Junto al profesor Petrigani también estarían Friedrich Neuman (*Tratado de edificación*, 1971) y Ronald C. Smith (*Principios y sistemas de las grandes construcciones*, 1969). También se invitaría a Heinrich Schmitt y Heinrich Heen (*Tratado de construcción*, 1961, 8ª ed. 2009) para que explicara las bases de la concepción constructiva de los edificios. Sus amplios conocimientos sobre cimentaciones, impermeabilizaciones, muros, techos y escaleras, así como sobre estructuras de madera permitirían a los estudiantes adquirir una visión integrada del edificio. El profesor Schmitt contaría con la ayuda del arquitecto catalán y profesor de la Escola del Treball de la Generalitat Joan Bergós (*Maderas de construcción, decoración y artesanía*, 1951).

Además de conocer las técnicas propias de las formas de construir con diversos materiales, también sería conveniente que los estudiantes viesen ejemplos de qué se puede construir con ellos. Se propondría a Paul G. Wieschemann y Konrad Gatz (*Edificios de hormigón*, 1969) así como a los ingenieros y profesores Franz Hart, Walter Henn y Hansjürgen Sontag (*El atlas de la construcción metálica. Casas de pisos*, 1976) que desarrollasen un curso para analizar una serie de edificios de tipologías diversas, construidos en hormigón y acero. El profesor de la University of Minnesota Heino Engel (*Sistemas de estructuras*, 2001) desarrollaría un curso sobre el



Plan de estudios
virtual de construc-
ción arquitectónica:
selección de refe-

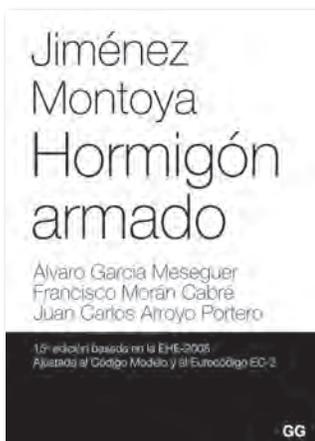
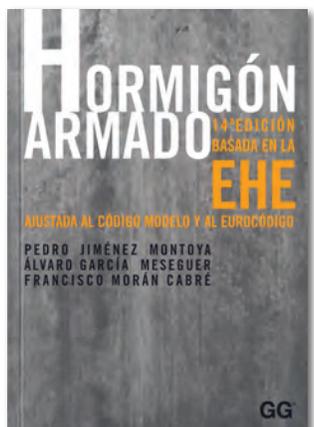
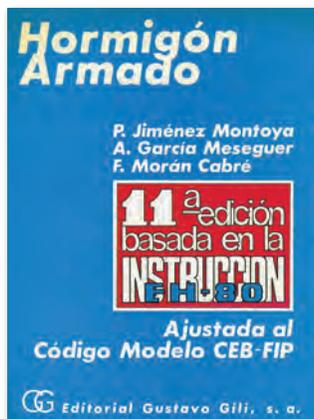
rencias bibliográficas
para los cursos se-
gundo y tercero.

comportamiento de diferentes tipos estructurales. El profesor Engel es famoso por sus originales y pedagógicos métodos de aproximación a la comprensión de las formas de las estructuras arquitectónicas.

En el tercer curso se ampliaría la asignatura del profesor Manuel Company con los conocimientos del ingeniero Pedro Jiménez Montoya, en colaboración con los también ingenieros Álvaro García Meseguer y Francisco Morán Cabré (*Hormigón armado*, 1971, 19ª ed. en 2009), con el fin de profundizar en el cálculo de estructuras y cimentaciones de hormigón armado siguiendo las últimas teorías internacionales.

Como se ha comentado anteriormente, las instalaciones han adquirido gran importancia en los edificios, por ello los estudiantes deberían tener una base suficientemente sólida en esta temática. Se encargaría a Edwin Wellpott, profesor de Instalaciones Técnicas y Proyectos en la Universität Siegen, Alemania (*Las instalaciones en los edificios*, 2009), que impartiese una asignatura que profundizara en las técnicas actuales y la normativa que afectan a las instalaciones. El temario sería amplio e incluiría lecciones sobre calefacción, ventilación, acondicionamiento de aire, evacuación de agua, drenaje, electricidad y comunicaciones.

Contactaríamos con el profesor del MIT, Kevin Lynch (*Echar a perder: un análisis del deterioro*, 2005) para que impartiera unas conferencias sobre el reto que se plantea actualmente en la sociedad: derrochar menos y reducir los desechos. Teniendo en cuenta que sus escritos sobre estos temas fueron publicados por primera vez en 1990, puede decirse que se anticipó ampliamente a la corriente sostenibilista hoy en boga. El profesor Lynch sería asistido por el también profesor del MIT Michael Southworth.



El manual de Pedro Jiménez Montoya sobre las técnicas constructivas del

hormigón armado alcanzó las diecinueve ediciones en 2009.

Aunque en los diferentes cursos sobre tecnología se irían introduciendo poco a poco los materiales de construcción, en este tercer curso parece esencial organizar unas lecciones dedicadas a los materiales plásticos, quizás hoy en día sin tanta credibilidad como antaño, pero todavía vigentes e insustituibles en muchas aplicaciones constructivas. El arquitecto Arthur Quarmby (*Materiales plásticos y arquitectura experimental*, 1976), con amplia experiencia como consultor de esta temática, sería el encargado de impartirlo.

También se invitaría al arquitecto Andrés Martínez (*Habitar la cubierta*, 2005). Un constructor de arquitectura no solo debe entender la cubierta como un conjunto de capas superpuestas que la hacen impermeable y aislante, sino como una parte más del edificio que se puede utilizar y disfrutar.

Cuarto curso

Este curso se organizaría para que el estudiante escogiese los temas que más le hubieran atraído a lo largo de la carrera, con el objetivo de profundizar en ellos y adquirir una primera especialización. El cuarto curso duraría un semestre y se completaría con un proyecto final de carrera.

La industrialización y prefabricación de edificios sería uno de los grandes temas. Encargaríamos a tres profesores que expusieran su propia visión del concepto de industrialización y de cómo esta puede aplicarse a los procesos de construcción de la arquitectura: G. Mario Oliveri (*Prefabricación o metaproyecto constructivo*, 1972), Gérard Blachère, antiguo director del CSTB (*Tecnologías de la construcción industrializada*, 1977) y Richard Bender, arquitecto y profesor en la Escuela de Arquitectura de Berkeley (*Una visión de la construcción industrializada*, 1976).

También se invitaría a Anthony E. J. Morris, arquitecto y profesor del South Bank Polytechnic de Londres (*El hormigón premoldeado en la arquitectura*, 1981) para que introdujese los principios de industrialización en el diseño y la construcción de fachadas, y a Steffen Huth (*Construir con células tridimensionales*, 1977), debido a la importancia creciente que está adquiriendo la construcción modular como una variante de la construcción industrializada.

Se encargaría a un equipo de profesores un grupo de asignaturas centradas en temas estructurales: Joan Margarit y Carles Buxadé (*Las mallas espaciales en arquitectura*, 1972), Zygmunt S. Makowski (*Estructuras espaciales de acero*, 1968), Frei Otto (*Arquitectura adaptable*, 1979), Thomas Herzog (*Construcciones neumáticas*, 1977), Fred Angerer (*Construcción laminar: elementos y estructuración*, 1961) y Teresa Guevara (*Arquitectura moderna en zonas sísmicas*, 2009).

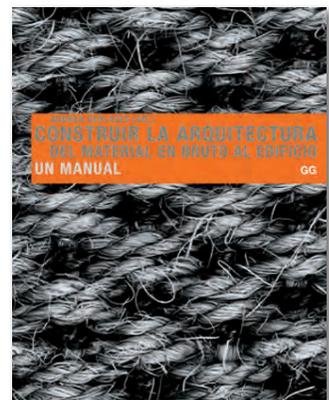
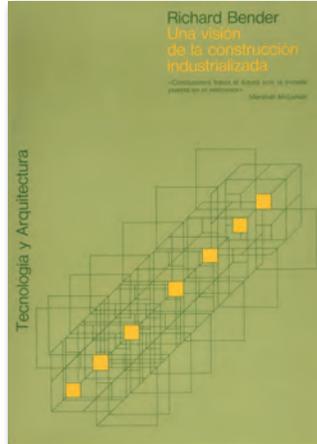
Igualmente, sería imprescindible crear un módulo dedicado a profundizar en el diseño y la construcción de fachadas, cubiertas y compartimentaciones interiores. Estas materias serían impartidas por Konrad Gatz (*Paredes exteriores. Detalles arquitectónicos modernos*, 1968); Max Fengler (*Estructuras resistentes*, 1968); Bruce Martin (*Las juntas en los edificios*, 1981); Edgardo Mannino e Ignacio Paricio (*J. Ll. Sert: Construcción y arquitectura*, 1983); Harold E. Beckett y James A. Godfrey (*Ventanas: función, diseño e instalación*, 1978); Walter Henn (*Tabiques*, 1971); Theodor Hugues, Klaus Geilich y Christine Peter (*Bloques cerámicos*, 2008); Martin Peck (*Hormigón*, 2007); Alexander Reichel, Anette Hochberg y Christine Köpke (*Enlucidos, revocos, pinturas y recubrimientos*, 2007); y Theodor Hugues, Ludwig Steiger y Johann Weber (*Piedra natural*, 2008; *Construcción con madera*, 2007).

Otro grupo de asignaturas estaría dedicado a la arquitectura bioclimática y a la arquitectura sostenible. Serían competencia del profesor de arquitectura y urbanismo de la Princeton University Victor Olgyay (*Arquitectura y clima. Manual de diseño bioclimático para arquitectos y urbanistas*, 1998); de Rafael Serra, profesor de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (*Arquitectura y climas*, 1999); del arquitecto Toni Solanas (*Vivienda y sostenibilidad en España*, 2 tomos, 2007 y 2008); del arquitecto Ken Yeang (*El rascacielos ecológico*, 2001); y de Brenda y Robert Vale (*La casa autónoma*, 1978).

Las clases teóricas de este curso se complementarían con un ciclo de conferencias en las que diferentes profesionales de la arquitectura y la construcción expondrían a los estudiantes su manera intrínseca de entender la profesión. Estas conferencias correrían a cargo de Louis I. Kahn (*Conversaciones con estudiantes*, 2002), Renzo Piano (*Renzo Piano: la responsabilidad del arquitecto*, 2005), Rem Koolhaas (*Conversaciones con estudiantes*, 2002), Eduardo Souto de Moura (*Conversaciones con estudiantes*, 2008), Santiago Calatrava (*Conversaciones con estudiantes*, 2003), Mies van der Rohe (*Conversaciones con Mies van der Rohe: certezas americanas*, 2006), Alvar Aalto (*Conversaciones con Alvar Aalto*, 2010), Jørn Utzon (*Conversaciones y otros escritos*, 2010), Frei Otto (*Conversaciones con Juan María Songel*, 2008), Alejandro de la Sota (*Escritos, conversaciones, conferencias*, 2002) y Jean Prouvé (*Conversaciones con Jean Prouvé*, 2005).

Proyecto final de carrera

Al finalizar los cursos, el estudiante debería estar preparado para investigar y concebir sistemas constructivos para materializar las nuevas arquitecturas y rehabilitar las antiguas. El proyecto que evidenciaría la formación adquirida por el estudiante sería tutorizado por N. John Habraken,



Plan de estudios
virtual de construcción
arquitectónica:
selección de referencias

bibliográficas para el
cuarto curso y el proyecto
final de carrera.

profesor en Eindhoven y en el MIT (*El diseño de soportes*, 1979), así como por el profesor de la escuela de arquitectura de la ETH de Zúrich Andrea Deplazes (*Construir la arquitectura. Del material en bruto al edificio*, 2010).

El proyecto consistiría en un máximo de tres planos DIN A2 en los que el estudiante debería expresar las ideas que considerase realmente relevantes de su propuesta. Después de haber seguido este curso, sería importante favorecer el inicio profesional de los estudiantes en entornos donde pudiesen aplicar sus conocimientos y ampliar poco a poco con la práctica su formación como constructores de la arquitectura. A la vuelta de estas prácticas, una comisión de profesores evaluaría el currículo de cada estudiante, que recibiría el certificado correspondiente acreditando su nivel de formación.

Al no coincidir alumnos y profesores en un mismo tiempo y espacio, podríamos pensar que sería imposible la realización de un plan de estudios semejante, pero creo que esto no es del todo cierto. La Editorial Gustavo Gili lo ha demostrado: al publicar esta inmensa y escogida biblioteca sobre arquitectura y construcción, ha permitido que podamos llegar a entender el pensamiento de Horst P. Dollinger, Gérard Blachère, Heinrich Schmitt, Ernst Neufert y tantas otras figuras que han marcado los caminos que seguimos para construir la arquitectura, gracias a lo cual aún hoy podemos aprender de todos ellos.

20

**EL ARTE DE
HACER LIBROS**

**DANIEL
GIRALT-MIRACLE**

A lo largo de su historia, la Editorial ha mantenido una estrecha relación con el mundo del arte a través de la publicación de un amplio abanico de libros sobre esta temática: desde libros académicos, de ensayo, ilustrados y monografías sobre artistas (Pablo Picasso, Joan Miró, Antoni Tàpies, etc.), hasta ediciones de bibliofilia y de obra gráfica original, o cuentos ilustrados para niños y adultos. Todas estas ediciones tienen en común su riguroso contenido, un diseño cuidado y una factura de gran calidad, a la vez que ponen de manifiesto la capacidad de la editorial para adaptarse a las diferentes circunstancias históricas e innovar en el transcurso de las distintas corrientes estéticas.

DANIEL GIRALT-MIRACLE
(Barcelona, 1944)

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universitat de Barcelona, en Ciencias de la Información por la Universitat Autònoma de Barcelona y diplomado en Diseño y Comunicación por la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Es crítico e historiador del arte, y está especializado en arte, diseño y arquitectura. Ha dirigido el Servicio de Artes Plásticas de la Generalitat de Catalunya y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Ha sido comisario del Año Internacional Gaudí y actualmente es miembro del comité ejecutivo del Consell de la Cultura de Barcelona.

El arte de hacer libros

Daniel Giralt-Miracle

Si de las múltiples editoriales que vivieron el esplendor de los primeros años del siglo xx (Salvat, Sopena, Reverté, Janés...), hay una que veló por el arte del buen hacer libros y publicar libros de arte, esta fue la Editorial Gustavo Gili, por lo que justamente en 2002 conmemoró su centenario y recibió el reconocimiento público de instituciones y profesionales de todos los ámbitos.

En el largo recorrido de la Editorial Gustavo Gili, su catálogo ha incluido libros de toda índole: desde breviarios religiosos hasta textos técnicos, desde diccionarios especializados hasta cuentos infantiles, desde juegos de manos hasta enciclopedias de cocina, desde novelas hasta manuales de bricolaje... Un amplio espectro que contempla lo que podríamos denominar cultura general y científica, aunque probablemente donde más haya destacado sea en el campo del arte y de la arquitectura.

Hasta el momento, son cuatro las generaciones que han estado al frente de la editorial, que han cuidado el objeto físico del libro, su valor estético y su producción, sin olvidar la calidad técnica y material, porque todos estiman y han estimado el libro en su forma y en su fondo. En cuanto al fondo, nunca han caído en banalidades. El conocimiento de las ciencias, el interés por las nuevas tecnologías y corrientes estéticas, temáticas analizadas desde una vertiente humanística, se han convertido en el sello de esta empresa editorial con sede en Barcelona y hoy conocida en todo el mundo de habla hispana.

De entre todos los temas que la Editorial Gustavo Gili nos ha ofrecido a lo largo de la historia, creo que para los aman-

tes del libro y de la letra impresa en general tienen particular interés los manuales sobre tipografía, como *Teoría y práctica de la tipografía con nociones de las industrias afines* (1945) de Vicente Martínez Sicluna, porque son varias las generaciones que con ellos hemos aprendido los más elementales principios sobre la historia del libro, la tipografía y la aplicación del material tipográfico, los estilos y nombres de los caracteres, los procedimientos de composición, las reglas ortotipográficas, los cálculos de compaginación, los signos de corrección, así como todo lo relativo a los grabados, a las tintas y papeles y a los sistemas de encuadernación. Y es que los Gili saben hacer buenos libros, pero también han enseñado a hacerlos, atendiendo a la tipografía, las ilustraciones, los ornamentos, la estampación, la encuadernación, etc.

El primer Gili que se dedicó a la producción de libros fue Joan Gili i Montblanch (Santa Coloma de Queralt, 1840–Barcelona, 1905), que ejerció de profesor de instituto, de fabricante de jabones, de representante en España de la acreditada papelería francesa Montgolfier —creadores del papel Vélin que, por su calidad, seguirían utilizando las siguientes generaciones de los Gili— y que también consiguió la representación en España de la prestigiosa editorial belga Desclée de Brouwer, especializada en misales y libros litúrgicos en latín. Aunque inicialmente importaba estos libros, decidió producirlos él mismo, por lo que se trasladó a Barcelona, creó su propia imprenta (Editorial Litúrgica Española, S. A.), importó de Inglaterra maquinaria moderna y llegó a fabricarse sus propias tintas para conseguir la máxima calidad de estampación.

Esta exigencia de calidad la transmitió a su hijo, Gustau Gili Roig, nacido en Irún en 1868, quien a pesar de unas iniciales discrepancias generacionales con su padre y después

de unos años de viajes y aventuras, acabó regresando a Barcelona y fundando en 1902 un nuevo sello: la Editorial Gustavo Gili, que dirigió hasta su muerte en 1945. Gustau Gili Roig fue incorporando a la editorial nuevas colecciones, desvinculadas del libro religioso: eran obras técnicas y científicas, la mayoría traducidas del italiano y del alemán, que la dotaron de un extenso fondo editorial. Pero no solo esto, sino que también fundó una línea bibliófila de gran calidad, iniciada con las “Ediciones de la Cometa” (1930-1947). Gili Roig fue asimismo uno de los principales impulsores de la industria del libro en Cataluña, presidente y fundador de la Cámara Oficial del Libro de Barcelona y del Institut Català de les Arts del Llibre. Como experto en el mundo editorial publicó sus experiencias en el libro *Bosquejo de una política del libro* (1944).

Con las “Ediciones de la Cometa”, Gustau Gili Roig inició en 1930 uno de los momentos álgidos de la bibliofilia moderna española. Confió su dirección artística a Hermenegildo Alsina Munné (1889-1980), acreditado técnico en las artes gráficas y destacado encuadernador que había sido director del Conservatori de les Arts del Llibre de Barcelona, y fue una colección en la que colaboraron los más prestigiosos artistas de la época. Así, entre 1930 y 1947 publicaron seis obras. La primera fue *Semana Santa* (1930), del poeta alicantino Gabriel Miró; iba precedida de una nota preliminar de Gaziell (Agustí Calvet, el que fuera director de *La Vanguardia*) e ilustrada con grabados en madera por Jean-Gabriel Daragnès, quien, según Pierre Mornand, conservador honorario de la Biblioteca Nacional de Francia, era uno de los mejores ilustradores franceses, junto a André Derain, Pierre Bonnard y Raoul Dufy.

Le siguieron dos volúmenes de Calderón de la Barca: *El Alcalde de Zalamea. Drama en tres jornadas* (1932), ilustrado por

el prestigioso pintor José de Togores, quien estéticamente transitó del *noucentisme* al realismo, pasando por la vanguardia; y *La vida es sueño. Drama en tres jornadas* (1933), ilustrado por Enric C. Ricart (1893-1960), considerado el más destacado grabador xilógrafo de su época.

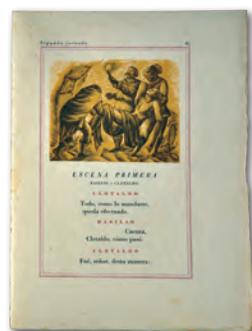
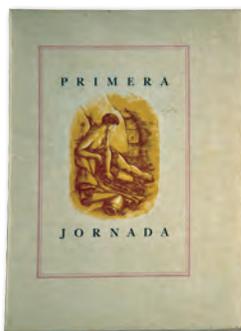
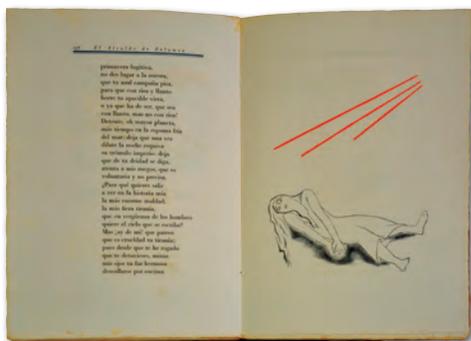
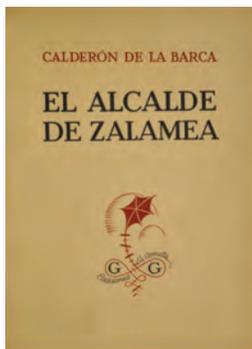
En 1934 se publicó *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, ilustrado con aguafuertes del notable dibujante y grabador del *noucentisme* Xavier Nogués.

Elegías, de Eduardo Marquina, ilustrado a la punta seca por la pintora Laura Albéniz, hija del gran músico Isaac Albéniz, y a quien Eugeni d'Ors proclamó la primera mujer artista del *noucentisme*, fue la quinta obra de la colección, y se editó en 1935.

Tras la guerra, hubo que esperar hasta 1947 para que viera la luz otra obra con la que finalizó la colección. Se trata de *Platero y yo. Elegía andaluza 1907-1916* de Juan Ramón Jiménez, que ilustró con descriptivas litografías José Mompou, de un elegante *noucentisme* muy afrancesado.

De estos seis libros se hicieron unas cuidadas ediciones. El total de los ejemplares, con algunas variables, siempre se situaba sobre los doscientos que se repartían en distintas series, según el papel y las láminas originales que acompañaran a la obra. Había desde un ejemplar único estampado en papel Japón nacarado, hasta una serie de 15, menos lujosa, para los colaboradores, pasando por otras estampadas sobre papel Japón antiguo, papel Japón imperial o una más numerosa de ejemplares sobre papel Arches, con la filigrana de la Cometa.

La crítica considera que con las “Ediciones de la Cometa” la bibliografía catalana se incorporó a la gran corriente de la bibliofilia europea y se despojó de los últimos vestigios románticos y modernistas que todavía le quedaban. Gili Roig



"EDICIONES DE LA COMETA" (1930-1947)

Pedro Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*. Drama en tres jornadas (1932), ilustrado por José de Togores.

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Drama en tres jornadas (1933), ilustrado por Enric C. Ricart.

Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos* (1934), ilustrado por Xavier Nogués.

y su equipo fueron exigentes en todo: en la elección de papeles, en la composición tipográfica, en el formato, en las ilustraciones, en las cajas, en las cintas extractoras, etc., en un proceder que fue considerado por María Luz Morales en *La Vanguardia* (1 de enero de 1936) como un “alarde primoroso de todas las artes del libro”.

Gustau Gili Roig falleció en 1945. Entonces, su hijo Gustau Gili Esteve, quien ya desde 1928 colaboraba en la empresa familiar, se hizo cargo de la dirección editorial, y siguió impulsando las ediciones de bibliófilo, de las que era un gran conocedor. Gili Esteve no solo nació en el mundo editorial, sino que tuvo oportunidad de formarse en esta disciplina en las mejores escuelas europeas de la época, como la Staatliche Akademie für Kunstgewerbe und Gebrauchgraphik de Leipzig y la Council School of Arts de Londres.

Con Gili Esteve, la Editorial Gustavo Gili potenció las colecciones de arquitectura y decoración y también los libros relacionados con arte. No en balde, Gili Esteve pasó a la historia como el gran amigo de Picasso y una figura fundamental en la creación del Museu Picasso de Barcelona, además de como editor, también en su editorial, de obras tan destacadas como *La tauromaquia* (1959) de Pepe Illo, con aguatinas de Picasso, y *El entierro del conde de Orgaz* (1969), con aguafuertes del pintor malagueño.

Iniciativa de Gili Esteve fue la colección “Ediciones Armiño” (1940-1951), que creó alentado por su padre y como una colección que en la posguerra daba continuidad a la escuela de alta bibliofilia impulsada por su progenitor. De las “Ediciones Armiño”, cuya dirección artística se encomendó también al experto bibliófilo Hermengildo Alsina Munné, se publicaron siete libros entre 1940 y 1951. El primero de

esta colección fue *Princesas del martirio* (1940), la novela de Concha Espina, ilustrada con fotolitografías por la pintora costumbrista Rosario Velasco, discípula de los grandes maestros de la época: Fernando Álvarez de Sotomayor y Saénz de Tejada, que durante la Guerra Civil había compartido el exilio con la familia Gili.

También de 1940 es la novela bucólica *Dafnis y Cloe o las pastorales de Longo*, traducida directamente del griego por parte del destacado escritor Juan de Valera, que fue la segunda obra de la colección, ilustrada también con fotolitografías por el pintor postimpresionista Josep Miquel Serrano.

Cárcel de amor (1941), de Diego de San Pedro, fue la siguiente novela de la colección, y contó con una introducción del que había sido director de la Biblioteca de Cataluña Jorge Rubio Balaguer, y con ilustraciones en boj del más reputado xilógrafo, Enric C. Ricart, quien ya había colaborado en las “Ediciones de la Cometa”.

El cuarto libro de la colección fue *Cancionero del amor antiguo* (1942), seleccionado por el crítico y poeta Fernando Gutiérrez, que se acompañó con ilustraciones litográficas eminentemente realistas del pintor Antoni Vila Arrufat.

La famosa novela ejemplar de Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona* (1944), se publicó en “Ediciones Armiño” con colografías del ilustrador y cartelista Teodoro Nicolás Miciano, que en 1971 fue nombrado director de la Caligrafía Nacional.

Pablo y Virginia (1945), la célebre novela del francés Bernardin de Saint-Pierre, ilustrada con fotolitografías de Alfredo Opisso, fue el sexto libro de “Ediciones Armiño”. Y tuvieron que pasar seis años para que prosiguiera la colección, con la obra de Tirso de Molina *Los tres maridos burlados* (1951), que se ilustró con aguafuertes de Jaume Pla,

un artista que consagró su vida al grabado, como grabador, creador, promotor y coleccionista de ediciones gráficas.

Y con este volumen finalizó la historia de “Ediciones Armiño”, una colección cuidada, que intentó hacer evolucionar los libros de artista para acercarlos al gran público, pero sin perder el gusto ni la calidad. Tipográficamente, toda la colección se estampó en los talleres más acreditados del país; es decir, Altés, Viladot, Sadag (Sociedad Alianza de las Artes Gráficas) y Grafos, y de ninguno de estos libros se editaron más de setecientos ejemplares. En su voluntad de dar a conocer la especificidad del grabado, muchas de estas ediciones disponen de una carpeta que contiene las distintas pruebas de estado de cada una de las tintas, así como pruebas de toda la ornamentación tipográfica: letras capitales, marmosetes, filetes, etc.

Los tres primeros volúmenes de la colección fueron impresos exclusivamente sobre papel de hilo Guarro, con la filigrana Armiño, y el número total de la edición se distribuyó en cuatro series: dos de 25 a 35 ejemplares cada una, firmados y con un conjunto de ilustraciones, 25 o 30 ejemplares para los colaboradores, y 500 o 550 ejemplares para la venta al público. A partir del cuarto volumen, se añadió una tirada de 50 ejemplares que se comercializaron sin el suplemento de las pruebas de estado, y la serie de mayor edición se hizo sobre papel Suomi, una estrategia que intentaba acercar estas ediciones al gran público.

Esta decisión nos permite constatar cómo cada generación de los Gili iba adecuando la edición de sus libros a sus propias circunstancias históricas y estéticas. Es evidente que con las “Ediciones Armiño”, Gili Esteve inició unos cambios en los libros ilustrados de bibliófilo con los que se alejaba del concepto de obra de lujo y se acercaba progre-

sivamente a una edición de calidad donde los esquemas de la bibliografía clásica iban derivando hacia el diseño gráfico moderno. En las portadas y portadillas ya no figuran caracteres romanos de composición manual, sino alfabetos de fantasía o diseños específicos. Los colores de las portadas son mucho más atrevidos y por lo general se combinan con orlas modernas, geoméricamente simplificadas, que sin duda son un precedente del diseño que imperaría en las portadas de las décadas posteriores.

Como ya ocurriera con sus antecesores, la labor de Gustau Gili Esteve no se circunscribió a su editorial, sino que fomentó el mundo editorial y el de la cultura en general. Fue presidente del Gremi d'Editors de Barcelona (1958-1962), miembro de la Junta de Museos de la Ciudad de Barcelona (1964-1981), vicepresidente de Amics dels Museus y miembro de la junta de la Associació de Bibliòfils de Barcelona.

La incorporación a la empresa familiar de Gustau Gili Torra (1935-2008), hijo de Gili Esteve, también tuvo una consecuencia artística: la aparición de las “Estampas de la Cometa” (1960-1977), una serie que impulsó con el objetivo de editar estampas calcográficas originales de los más destacados artistas de la vanguardia informalista y abstracta. En esta colección, que recuperaba el espíritu de las “Ediciones de la Cometa”, Gili Torra contó con el apoyo de su progenitor y con la ayuda técnica de dos grabadores tan expertos como Joan Barbará y Jaume Coscolla (que asistieron a artistas del prestigio de Joan Hernández Pijuan, Lucio Fontana, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Manolo Millares, August Puig, Hans Hartung, Equipo Crónica, Josep Maria Subirachs, Antoni Tàpies, Joan Miró, y Bonifacio y Erwin Bechtold) en la realización de las aguafuertes, litografías, aguafuertes y serigrafías que acompañaban a las obras.

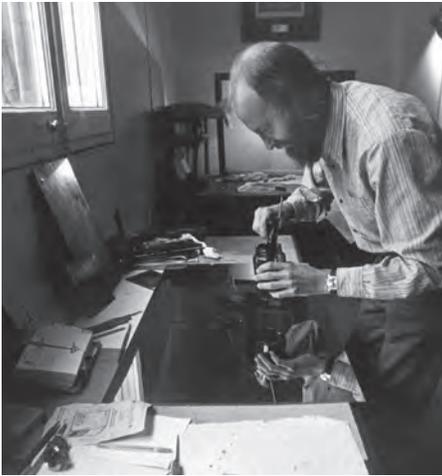


Antonio Saura
en el taller
calcográfico de
la editorial, 1969.

Carpeta
Novisaurias,
de Antonio Saura,
1969.



ANTONIO SAURA • AGUAFUERTES



Manolo Millares
trabajando en
los talleres de la
editorial, 1970.

Carpeta
Antropofaunas,
de Manolo Millares,
1970.



Antoni Tàpies
en el taller
calcográfico de
la editorial, 1972.

Carpeta
Suite catalana,
de Antoni Tàpies,
1972.

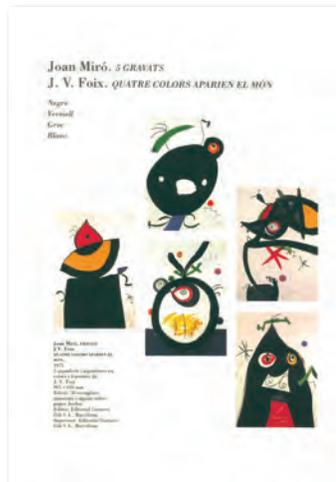
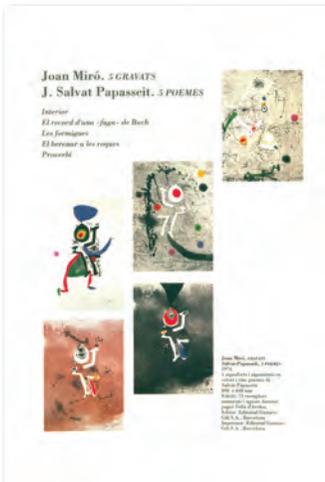


Eduardo Chillida junto a Gustau Gili Torra y Pilar Chillida durante la realización de la serie *Aldikatu*, en los talleres de la editorial en la calle de Rosselló, 1972.

Carpeta *Inguru*, de Eduardo Chillida, 1968.



Joan y Pilar Miró ante el primer ejemplar del *Càntic del sol*, 1975.



Carpeta con cinco grabados de Joan Miró y cinco poemas de Joan Salvat Papasseit, 1974.

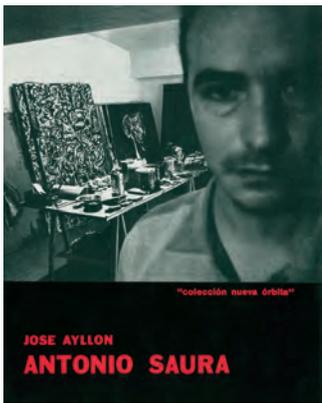
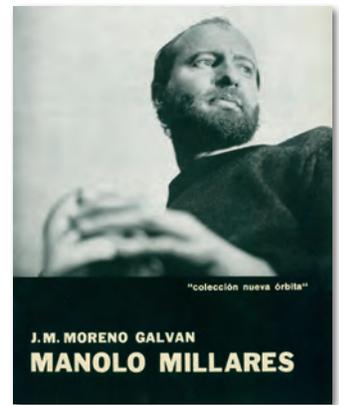
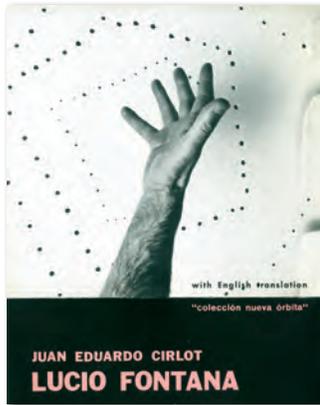
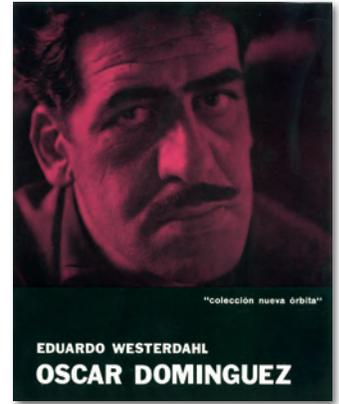
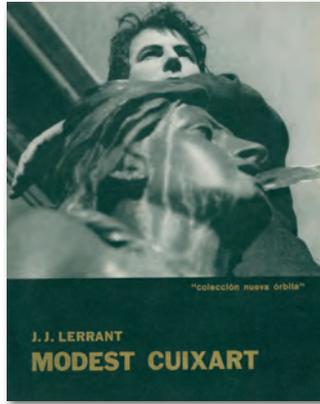
Carpeta con cinco grabados de Joan Miró y textos de J.V. Foix, 1975.

LAS "ESTAMPAS DE LA COMETA" (1960-1977)

Los Gili se implicaron especialmente en esta aventura, hasta el punto de instalar en su propio edificio las prensas para imprimir la mayoría de estos grabados, de manera que el vestíbulo de la sede de la editorial desde 1960 —ubicada en el espléndido inmueble de la calle de Rosselló— se transformó en un auténtico obrador en el que coincidieron los artistas, los estampadores y los editores, en una experiencia poco común en este sector.

La vinculación y el compromiso de Gustau Gili Torra con el rupturista arte contemporáneo de la década de 1960 no solo le llevó a impulsar la edición de grabados en cuidadosas ediciones numeradas y estampadas a mano, sino también a promover unas monografías de pequeño formato bajo el nombre “Colección Nueva Órbita” (1965-1973), que dirigió personalmente. Dichas monografías contienen un estudio introductorio y numerosas ilustraciones en blanco y negro, y con ellas se proponía dar a conocer la creación de algunos artistas de vanguardia cuya obra fuera original y tuviera voluntad experimental e innovadora. Con el ánimo de apoyar el arte, se hicieron ediciones reducidas que se acompañaban de una punta seca, un aguafuerte, una aguainta, una litografía o incluso un múltiple, en función de la decisión del artista.

El texto del primer volumen dedicado al escultor Marcel Martí (1965) fue del mismo Gili Torra. A este le siguió otro dedicado a Lucio Fontana (1966), poco conocido en el mundo de habla hispana, y que fue escrito por Juan Eduardo Cirlot, notable poeta y estrecho colaborador durante muchos años de la Editorial Gustavo Gili. Más tarde apareció el libro de Jean Jacques Lerrant sobre Modest Cuixart (1967), una de las primeras monografías que se editaron en España sobre este destacado pintor abstracto, miembro del

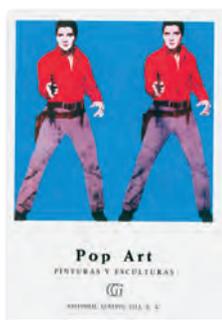
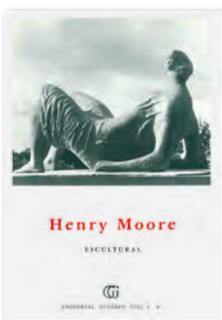
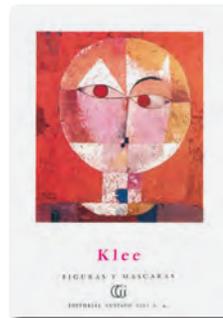
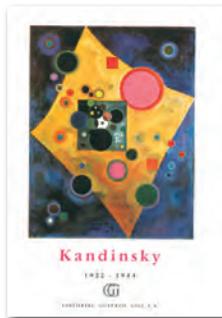
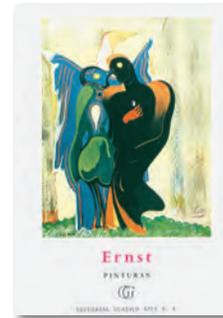
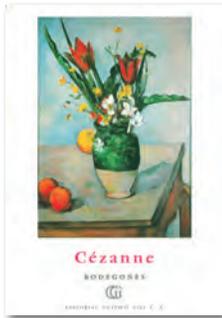
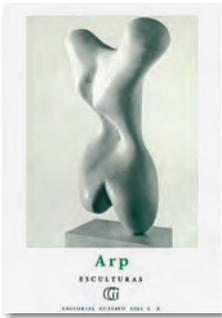


grupo Dau al Set. También ese mismo año, y con la misma gráfica pero con un formato un poco mayor, apareció la monografía dedicada a Eduardo Chillida, también uno de los primeros estudios que se editaron en España sobre el escultor vasco, escrito por el teórico y crítico de arte francés Pierre Volboudt. En 1968 se publicó el libro sobre Óscar Domínguez, el gran surrealista tinerfeño afincado en París, escrito por el relevante crítico canario Eduardo Westerdahl. 1969 fue el año de Antonio Saura, amigo personal de Gili Torra. El texto lo escribió José Ayllón, un crítico de arte madrileño estrechamente vinculado al grupo El Paso. A otro protagonista de El Paso, el canario Manolo Millares, se dedicó el libro de 1970, que escribió José María Moreno Galván, reputado crítico de arte comprometido con los artistas de vanguardia. En 1972 se publicó la primera monografía dedicada al valenciano Equipo Crónica, formado por Manuel Valdés y Rafael Solbes, que se disolvió al fallecer este último, y que escribió, como no podía ser de otra manera, Tomàs Llorens, gran experto del realismo crítico. Igualmente en 1972 apareció el último libro de esta colección, otra vez con un formato un poco mayor, dedicado a Antoni Tàpies, artista que asimismo mantenía una estrecha relación personal con Gili Torra. El texto de esta monografía fue escrito por la musa de la literatura checa de finales de 1950, Vera Linhartová.

En 1968, paralelamente a la “Colección Nueva Órbita”, la editorial publicó dos libros objeto de gran vistosidad, uno dedicado a Fontana y otro a Le Parc, ambos enriquecidos con un objeto de los artistas: en el caso de Fontana, una de sus características incisiones verticales, y en el de Le Parc, unas gafas necesarias para multiplicar los efectos cinéticos de las obras reproducidas en el libro.

En este esquemático repaso cultural de la aportación de Gustavo Gili a la bibliofilia y el libro de arte no podemos olvidar una colección que, a mi entender, fue trascendental, pese a su pequeño tamaño (15 x 10,5 cm) y a tener aproximadamente cincuenta páginas. Se trata de “Pequeña Enciclopedia del Arte Minia” (1956-1971), una colección en la que los más reconocidos críticos de arte internacionales, como Alberto Sartoris, Michel Seuphor, Guy Weelen, Herbert Read, Roland Penrose, Josep Gudiol, Joan Ainaud de Lasarte y Alexandre Cirici entre otros, comentaban la obra de los más relevantes artistas del siglo xx, aunque también incorporaron tratados sobre el románico, Miguel Ángel o Goya. Todos los estudiantes de Bellas Artes y de Historia del Arte y los amantes del arte en general compramos aquellos libros que, por su precio y calidad, y por ser profusamente ilustrados, contribuyeron a divulgar las grandes corrientes de vanguardia a través de los 78 títulos publicados, entre los que cabe destacar los dedicados a Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Matisse, Georges Braque, Alberto Giacometti, Vasili Kandinsky, Vincent Van Gogh, Juan Gris, Edgar Degas, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Paul Klee, Antoni Tàpies y Jean Arp, por citar algunos.

De las colecciones impulsadas en la década de 1970 por Gili Torra, debemos recordar también las centradas en el análisis de las nuevas propuestas estéticas de la cultura visual y en la teoría e historia del arte. Me refiero a “Punto y Línea” (1976-1985), “Comunicación Visual” (1973-1982), “GG Diseño” (1979-), “GG Arte” (1979-1982) y la posterior “Hipótesis” (1995-2008), integradas por obras que cabe inscribir más bien entre los libros de estudio y ensayo que entre los libros de bibliófilo, y cuyo diseño corrió a cargo de suizo Yves Zimmermann.



Selección de títulos de las colecciones "Pequeña Enciclopedia del Arte Minia" (1956-1971) y "GG Arte" (1979-1982).

Y ya iniciado el siglo XXI, cuando la empresa está en manos de una nueva generación, Gabriel y Mònica Gili Galfetti, hijos de Gustau Gili Torra, la editorial se ha abierto a todas las manifestaciones de la cultura visual, de manera que en el catálogo actual encontramos libros de arquitectura, urbanismo, diseño gráfico e industrial, interiorismo, ilustración, cómic, moda, arte, fotografía, etc., lo que nos permite constatar que, por vocación y por tradición, la Editorial Gustavo Gili sigue alerta y atenta a los cambios y mutaciones que se producen en el mundo del arte.

08

**PICASSO Y LOS GILI.
BREVE HISTORIA
DEL EDITOR DE PICASSO
EN ESPAÑA**

CLAUSTRE RAFART

Este texto repasa la relación de la editorial con Pablo Picasso, desde el primer contacto en 1926 hasta su muerte en 1973.

El artista mantuvo un vínculo meramente profesional con Gustau Gili Roig, quien pretendió infructuosamente inaugurar una colección de bibliofilia con un título de Picasso.

Con Gustau Gili Esteve desarrolló una colaboración profesional y también una relación personal, que dio sus frutos en obras de la envergadura de *La tauromaquia* (1959) y *El entierro del conde de Orgaz* (1969).

En la década de 1980, la editorial había publicado más de una treintena de libros relacionados directa o indirectamente con el pintor malagueño.

CLAUSTRE RAFART
(Solsona, 1955)

Licenciada en Geografía e Historia, en la especialidad de Historia Contemporánea, por la Universitat de Barcelona. Es técnica superior en Arte e Historia del Museu Picasso de Barcelona desde 1992. Impulsora del Departamento de Comunicación y Acción Cultural del Museu Picasso de Barcelona en 1988 y responsable del mismo departamento entre 1996 y 2002. Ha sido comisaria de exposiciones, impartido conferencias y coordinado seminarios relacionados con Picasso. Autora de diversas publicaciones relacionadas con el artista, también ha escrito artículos en catálogos de exposiciones, revistas especializadas, revistas divulgativas, medios de comunicación y blogs especializados sobre la vida y obra de Picasso. Es coautora del volumen *Catalunya Romànica* dedicado al Solsonès (Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1984).

Picasso y los Gili.

Breve historia del editor de Picasso en España

Claustre Rafart

Llovía insistentemente aquel 8 de abril de 1973. Las rejas de Nôtre-Dame-de-Vie permanecían cerradas y guardadas por los gendarmes [...]. Eran muchísimos quienes quisieran rendirle el último homenaje. Jacqueline y Pablo Picasso fueron estrictísimos. Muy pocos pudieron traspasar la reja de la casa mortuoria. Solo íntimos, como su peluquero Eugenio Arias, nosotros, los únicos no parientes que de España tuvimos franca la luctuosa puerta, y muy pocos más.

Son palabras de Gustau Gili Esteve, el editor catalán y amigo de Pablo Picasso, extraídas de una conferencia impartida en 1977 en la Fundación March de Madrid.

La mayoría de las biografías dedicadas al artista tratan parcialmente los vínculos entre Picasso y los Gili. Centran su conexión en el puro contacto profesional entre el artista y el editor, sin entrar en el terreno de lo personal. Detrás del riguroso trabajo editorial, cuyos frutos son superlativos, se cobija una amistad que solo la propia familia conoce.

La lectura del material concerniente a Picasso en los archivos de la Editorial Gustavo Gili descubre dos etapas bien distintas de su relación: una primigenia, formal y distante, de puro contacto entre el artista y la editorial, y otra que empezó en clave profesional y, con el tiempo, fue tomando un cariz más personal, y que se consolidaría hasta convertirse en una sólida amistad regida por el respeto mutuo y una gran estima.

El mundo que rodea a los personajes está lleno de tópicos. A pesar de ello, la relación de los Gili con Picasso tiene ar-



gumento para construir una historia, la historia de un siglo que puede contarse en tres actos.

Acto primero. Aprender el arte

El primer acto es breve. Se inicia en la Barcelona de finales del siglo XIX, cuando dos jóvenes aprendices de artista coincidieron en las clases del profesor Emilio Caba, en la Escola de Belles Arts de la Llotja. Uno era andaluz, Pablo Ruiz Picasso, otro era leridano, Baldomero Gili Roig. Ambos querían ser artistas.

Baldomero Gili cultivó la pintura de género y el anecdotismo, además del estudio del natural, tanto de la figura como del paisaje. A principios del siglo XX trabajó en el semanario satírico *L'Esquella de la Torratxa*, bajo el pseudónimo de *Alegret*. El joven Picasso publicó el dibujo *Volviendo de la plaza* en el *Almanach de L'Esquella de la Torratxa* de 1899. Según Pierre Cabanne, Picasso envió varios dibujos a este semanario, pero se los rechazaron; años más tarde, el nuevo propietario, al revisar los archivos, encontró un autorretrato y dos dibujos de Picasso en un sobre con la anotación: "No publicar. Demasiado pobre".

Baldomero murió a inicios de 1927. Al respecto, Joaquim Folch i Torres, de la saga de los Folch, como Picasso y toda la pandilla en la época de Els 4 Gats los llaman, escribió:

La muerte se ha llevado a este artista en el momento de plenitud de su producción. La obra que nos deja merece sin duda este modestísimo homenaje póstumo que nuestra *Gasetta de les Arts* hoy le dedica, registrando su nombre y su imagen llena de simpatía.

En 1927, los contactos de la Editorial Gustavo Gili con Pablo Picasso ya se habían iniciado. Del encuentro de los jóvenes aprendices de artista no ha quedado testimonio, hasta el

momento, más que el expuesto. Si no hubiera sido por el hermano de Baldomero y, posteriormente, por su sobrino, los vínculos entre Picasso y los Gili no hubieran llegado a ningún puerto.

Acto segundo.

Desplegar la cometa: la gestación de *La tauromaquia*

La relación de la Editorial Gustavo Gili con Pablo Picasso se fraguó en 1926. Gustau Gili Roig, hermano de Baldomero, quería impulsar una nueva línea editorial de bibliofilia titulada las “Ediciones de la Cometa”, una empresa editorial inexistente en la España de aquellos tiempos. Gili colocó en el timón de su nueva aventura editorial al escritor Agustí Calvet, conocido como Gaziel, quien propuso empezar la colección con Picasso. Una carta inédita hasta el momento lo pone de manifiesto e implica al artista catalán Pere Ynglada, residente en París, para llegar a Picasso. El propio Ynglada recuerda su relación con el artista en el libro de Carles Soldevila, *Records i opinions de Pere Ynglada* (Aedos, 1959):

Sepa por su parte [Picasso] que aquí, con menos mérito pero no con menos fervor, le recordamos Vidal Ventosa y yo, dos de los últimos supervivientes del taller de la desaparecida plaza del Oli, que, gracias a él, que lo frecuentó en sus inicios, ha pasado de la historia local a la universal con el nombre burlesco de “El Guayaba”.

En la primera carta encontrada hasta el momento en los archivos de la editorial, fechada el 18 de octubre de 1926, Gaziel pedía a Ynglada que diera a conocer a Picasso el proyecto editorial y que le propusiera ilustrar *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón.

En 1919 Picasso había participado en la creación del ballet *El sombrero de tres picos* o *El tricornio*, basado en la obra de Alarcón. Era su segunda colaboración con los Ballets Rusos, dirigidos por Sergéi Diágilev, y se encargó de crear el telón, la escenografía y la indumentaria, que concibió con muchas incursiones en el tema taurino. En 1920, el marchante y editor Paul Rosenberg publicó un libro con las maquetas que Picasso recopiló del ballet.

La respuesta de Ynglada le llegó a Gustau Gili cuando este se encontraba en París, a través de una carta de Gaziel fechada el 29 de octubre. Ynglada no pudo hablar con Picasso, pero sí con su marchante:

El judío Rosenberg, que publicó en simples reproducciones de arte los figurines de *El Tricornio* o *El sombrero de tres picos*, y que actualmente es quien los tiene. Rosenberg dice que no tendrá ningún inconveniente en dejarnos hacer lo que queremos si Picasso está conforme.

Esta carta terminaba con una *Bref*, a nuestro parecer fundamental porque fue el embrión de las “Ediciones de la Cometa”:

Tres primeros libros, tres maestros: Romero de Torres, Picasso y, posiblemente, Anglada [Anglada Camarasa]. Mal me está decirlo, pero lo hacemos de primera. Si usted no se asusta y me deja hacer, realizaremos grandes cosas.

Más tarde, Gaziel comunicó a Gustau Gili —que aún se encontraba en París— la entrevista de Ynglada con Picasso y la buena disposición del artista para colaborar, ya fuera creando otros dibujos o modificando los que ya tenía, y escribió de nuevo a Ynglada:

Si usted no se atreve a tratar a solas con *la fiera*, o cree que sería más hábil y prudente no hacerlo personalmente, estoy dispuesto a saltar a París y encargarme yo mismo.

Gaziel insistía en la importancia de fichar a Picasso. En caso de que esta ilustración no le motivara, proponía escoger otra de acuerdo con el artista. Además de calificarlo de “fiera”, Gaziel hablaba de Picasso como de alguien reconocido en todo el mundo, con justicia o por “esnobismo”. Consideraba que una edición de una obra con ilustraciones suyas se vendería más fuera que dentro de España, pero que consagraría ipso facto a la editorial. La opinión de Gaziel nos parece relevante, porque era el sentir dominante en los círculos artísticos españoles. En aquella época, la obra de Picasso no se prodigaba en ellos. Sus últimas exposiciones individuales se remontaban a 1901, en el mítico local modernista de Els 4 Gats, y a 1912 en las Galeries Dalmau de Barcelona. Posteriormente participó en algunas exposiciones colectivas. Picasso volvió a exponer individualmente en España en 1936, de la mano de ADLAN (Amics de l’Art Nou). La exposición se celebró en la Sala Esteva de Barcelona, se trasladó también a Madrid y entre ambas tuvo lugar una en Bilbao.

Nos parece relevante citar estas epístolas, hasta ahora inéditas, porque arrojan luz al cambio de proyecto. Estas enlazaban con la carta fechada en Barcelona el 8 de enero de 1927, en la que Gaziel escribió directamente a Picasso para comunicarle que estaba al corriente de su deseo de ilustrar una obra de Góngora en lugar de la obra de Alarcón:

Góngora es un formidable espíritu, cada día más conocido y amado en España y fuera de ella, especialmente en Francia, Alemania e Inglaterra.

Le propuso escoger lo que él quisiera, y a pesar de ello le sugirió:

Coger, por ejemplo, doce estupendos sonetos de Góngora, u otras poesías, pero doce nada más, e iluminarlas etérea y eléctricamente para hacer resaltar esa pompa, esa fantasía e ingravidez líricas que las caracterizan y las hacen tan inquietantes y modernas como la música más nueva de nuestros días.

La indicación de Gaziél quedó en el aire sin caer en el olvido, puesto que en el año 1948 Picasso ilustró no doce, sino los *Vingt poèmes* de Luis de Góngora.

Pensamos que la propuesta de Picasso obedece a dos razones. Por una parte, a la gran popularidad que consigue Góngora este mismo año, el del 300 aniversario de su muerte, muy celebrado por los poetas de la Generación del 27, y en especial por Federico García Lorca, que lo festeja como “padre de la lírica moderna”. Y, por otra, porque seguramente Picasso conocía de antemano el proyecto de su amigo Christian Zervos, editor de *Éditions Cahiers d'Art*, quien en 1928 publicó los *Vingt poèmes* de Góngora, traducidos al francés por Zdislas Milner e ilustrados con dibujos de Ismael González de la Serna.

El 21 de noviembre de 1926, Ynglada había informado a Gaziél de que los libros que le había enviado la editorial habían sido entregados a Picasso. El escritor le respondió agradecido, pocos días después. Le comunicaba que había estudiado la edición de Rosenberg, pero no veía viable su nueva publicación.

En verano, el 6 de julio, Ynglada comunicó a Gili la predisposición de Picasso para colaborar. Seguramente elaboraría nuevos dibujos:

Hará nuevos dibujos probablemente grabados al aguafuerte. Insistió en que le interesaría mucho ver las obras sobre tauromaquia que usted pudiera enviarle. En fin, veremos si esta vez se llega a un resultado.

Las palabras de Ynglada ponen de relieve cierto malestar por la poca atención que parecía prestar el joven, un sentir compartido en la editorial. Gaziel lo manifestó abiertamente, pero a pesar de ello, se volcó en la búsqueda de un texto para ilustrar, tal como lo demuestra la postal del día 29 de ese mismo mes:

Me gustaría mucho que Picasso tuviera palabra de hombre corriente y mortal [...]. Yo estoy buscando desesperadamente cosas de toros. Góngora hizo muy pocas. En cambio Moratín tiene muchas y algunas espléndidas. También he desenterrado del polvo de los siglos un entremés de Calderón titulado precisamente *El toreador* [...]. Tengo, además, dos *Arte del toreo* deliciosos: uno del gran Pepe Illo, de 1835, y otro de Montes, de hacia 1850, son cosas tan fenomenales, que solo leyéndolas uno puede hacerse cargo. ¿Le parece que le gustarían a Picasso?

El 23 de septiembre de 1927 Gaziel envió a Ynglada *La tauromaquia* de José Delgado Guerra, conocido como “Pepe Illo”, para que se la entregara a Picasso:

En el paquete le mando, también, impresos de toros, algún cartel y orla interesantes para dar a Picasso.

Se sucedieron una serie de cartas de Gustau Gili a Picasso. En una del 30 de enero de 1928 el editor anunció al joven artista que el prólogo del libro lo escribiría Henry de Montherlant,

escritor francés de moda en aquellos años, buen conocedor de España, aunque no se movía en los círculos literarios que frecuentaba Picasso en la capital francesa. Gili pagó el texto a Montherlant, pero el proyecto no siguió adelante. El escritor aprovecharía el prólogo años más tarde para publicarlo en un capítulo titulado “*La tauromaquia* de Pepe Illo” en el compendio de textos de temas taurinos *España sagrada* (1951).

El 8 de mayo, el editor escribió una vez más a Picasso, con gran alegría:

Han llegado a mis oídos noticias que parecen fidedignas sobre algunos dibujos magníficos que Vd. tiene ya hechos con vistas a la edición de *La tauromaquia*, de Pepe Illo.

Tales noticias no tenían eco en la obra del malagueño de estos momentos; los dibujos aparecieron poco tiempo después, entre el 18 de junio y el 8 de julio del mismo año, y lo harían en forma de esbozos muy simples.

Gili tampoco recibió respuesta del malagueño en la carta en la que le comunicaba la firma de un contrato con su amigo Christian Zervos, en 1928, para coeditar el libro *Picasso*:

[Un libro] que contendrá 96 planchas referentes a la producción de Vd. durante los últimos años, desde 1920 a 1928.

Picasso conoció a Zervos el mismo año que a Gustau Gili Roig, en 1926. Picasso y Zervos iniciaron su contacto cuando el primero creó la revista *Cahiers d'Art*, la primera dedicada al arte contemporáneo —entonces arte moderno— y pronto entablaron una gran amistad. Este griego afincado en Francia fue uno de los intelectuales que ayudó al gobierno de la República española durante la Guerra Civil.

Por fin ambas partes parecían ponerse de acuerdo: habían escogido el texto para ilustrar, y ahora faltaban los trabajos de Picasso. La correspondencia entre Gili, Graziel e Ynglada siguió hasta que se produjo un cambio: Ynglada dejó de ser el interlocutor de la editorial en París, y tomó el relevo Jean-Gabriel Daragnès, célebre ilustrador y maestro impresor. Otro de los contactos de Gili en París fue el pintor de Sabadell Rafael Durancamps, discípulo de Joaquim Mir.

La correspondencia enviada desde la Editorial Gustavo Gili a Picasso es unilateral: el artista no respondió jamás las cartas. Su contestación, cuando la había, llegaba a través de sus intermediarios: primero Ynglada y, a partir del verano de 1929, Daragnès.

A pesar de la voluntad de ambas partes, el proyecto finalmente se malogra. Gili era un hombre de empresa de la época que quería hacer las cosas desde la óptica empresarial y, por tanto, exigía al artista que firmara el contrato que se le envió desde la editorial. En aquellos momentos, Picasso era un artista inquieto cuya proyección internacional se encontraba en pleno auge. Con muchos proyectos profesionales y con una trepidante vida personal, el malagueño tenía una buena disposición, pero no era hombre de ataduras empresariales. La propuesta le interesaba, y buena muestra de ello eran las obras que creó: seis aguafuertes y, con toda probabilidad, el aguafuerte *Toro y caballo en las arenas* que destina a la ilustración de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac.

El contrato con la editorial preveía diez planchas. Cada una de ellas se pagaría a 20.000 francos y se entregarían al artista dos ejemplares no venales. Picasso se comprometía a aportar tres dibujos inéditos, entre ellos un autorretrato para uso de la editorial. Paralelamente a las planchas, creó

unos apuntes estrechamente relacionados con ellas, dibujados en un carnet del mismo año, donde desarrolló secuencias del combate entre el hombre, el caballo y el toro, marcadas por la violencia de la escena, un enfrentamiento brutal y la tensión del drama.

En la última carta hallada enviada por Gustau Gili Roig a Picasso, redactada en francés, fechada el 10 de marzo de 1930, Gili quería presentarle al editor inglés residente en París John Holroyd-Reece, especialista en ediciones de libros de arte de gran calidad. Una vez más, Gili intentó un nuevo contacto para llegar a Picasso y velar así por el seguimiento de *La tauromaquia*. Así pues, parece que esta carta no puso punto final al proyecto, aunque en la realidad así fue. Gili arrancó las “Ediciones de la Cometa” en 1931 con otro título.

Acto tercero.

Volar la cometa: Gili “editor de la Real Casa”

El tercer acto de la relación entre Picasso y los Gili se inició, según palabras de Gustau Gili Esteve, hijo de Gustau Gili Roig:

Treinta años más tarde, en 1955, emprendí yo, en coedición con el editor alemán Hatje, un libro sobre la obra gráfica original de Picasso, del que era autor el profesor Bernhard Geiser. Aquel libro suscitó en mí un interés muy especial, incluso lo traduje yo mismo al castellano. En el proceso de su publicación reverdecieron en mí aquellos viejos planes de mi padre ya fallecido. En compañía de mi esposa y con tanta admiración por el pintor como dudas de que nos recibiera, viajamos a Cannes en donde tenía a la sazón La Californie [...]. Compartía Picasso, desde no hacía mucho, su vida con Jacqueline Roque [...] y nos dispensaron ambos una acogida tan espontánea como cariñosa. Animado por ello le recordé el viejo proyecto y traté con cierta insistencia de despertar su entu-

siasmo. Jacqueline me dijo enseguida que mis esfuerzos sobraban pues tratándose de *La tauromaquia*, que le apasionaba, nada habría por parte de Picasso que entorpeciera el proyecto. El propio Picasso advirtiéndome mi estado de ánimo, me tranquilizó diciendo: “No tema, Gili. Tenga por seguro que realizaremos el libro. No podría usted pedirme nada que me causara más placer que ilustrar esta obra”.

La tercera fase tuvo un cariz totalmente diferente a la anterior. Gustau Gili Esteve, secundado por su esposa Anna Maria Torra, mantuvo una relación profesional con Picasso basada en el respeto, pero mucho más flexible y ufana que la que había mantenido su progenitor. A instancias del propio Gili, Jaume Sabartés, amigo de juventud del artista y su secretario particular desde 1935, se convirtió en el intermediario, tal como lo documenta la correspondencia entre ambos.

Desde el punto de vista editorial, esta nueva etapa fue compleja. Se desarrollaron diversos proyectos en líneas editoriales distintas: en el campo de la bibliofilia, dentro y fuera de las “Ediciones de la Cometa”; en el de las ediciones en fototipia, y en el de la edición de libros traducidos de ediciones extranjeras originales o producidos por la propia editorial. En 1981, centenario del nacimiento de Picasso, en una entrevista en *Radio Joventut* de Barcelona, preguntaron a Gustau Gili Esteve si su editorial era la que había editado más libros relativos a Picasso en España, a lo que respondió que sin ninguna duda, puesto que entre las obras documentales —la mayoría coediciones con el extranjero— y varias originales y otras de bibliofilia, superaban la treintena.

En todos los campos los resultados eran excelentes. Es imposible extendernos en todas las iniciativas llevadas a cabo,



**Anna Maria Torra,
Mariuccia Galfetti,
Gustau Gili Esteve
y Gustau Gili Torra
con Pablo Picasso**

**viendo pruebas
de *La tauromaquia*
en La Californie,
Cannes, 1957.**



**Gustau Gili Esteve
y Pablo Picasso
viendo pruebas
de *El entierro del
conde de Orgaz***

**junto a los herma-
nos impresores
Crommelynck en
Mougins, 1969.**

pero nos gustaría presentar algunas pinceladas de cada una de ellas.

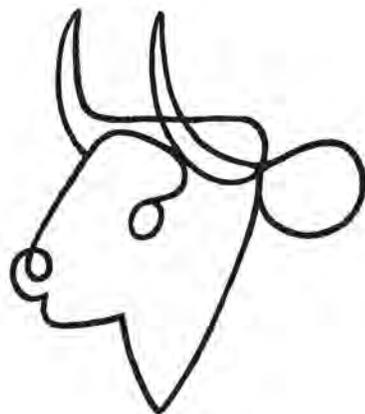
Dentro de “Ediciones de la Cometa”, Picasso y Gili emprendieron obras de alta bibliofilia: *La tauromaquia* y *El entierro del conde de Orgaz*, y dejaron en el camino algún que otro proyecto.

La tauromaquia, o arte de torear de José Delgado, alias Pepe Illo, impulsado como hemos visto por Gustau Gili Roig y por Agustí Calvet, se publicó en 1959, ilustrado con 26 aguatinas al azúcar y dos aguatinas suplementarias de Picasso. El artista deseaba que el tiraje lo abordara el taller Lacourière-Frélaud. Para la cubierta, Picasso aportó una punta seca, fechada en 1959. En esta ocasión el tiraje corrió a cargo del impresor Jaume Pla de Barcelona. Picasso hacía alusión a la colección de bibliofilia “Ediciones de la Cometa” al grabar una cometa con un cuchillo en la cubierta.

La correspondencia de Gili con Picasso y con Sabartés puso de relieve el interés del editor para llevar a término todas las fases de la producción del libro, inclusive la del papel, para el que propone la casa Guarro, una de las empresas españolas más prestigiosas en la fabricación de papel, cuyo origen se remontaba a finales del siglo xvii. El editor escogió una vitela puro hilo Guarro y un papel nacarado Molí-Vell de Guarro. El grabador dibujó la filigrana: una cabeza de toro ejecutada con un solo trazo. Picasso dibujó 48 cabezas parecidas en un carnet de apuntes el 5 de noviembre de 1952. Picasso emprendió con entusiasmo la ilustración del tratado de tauromaquia escrito a finales del siglo xviii, obra de Pepe Illo, respetado teórico del toreo y uno de los toreros que modernizaron la corrida. Entre los muchos admiradores del torero sevillano figuraba Goya, artista de referencia de Picasso. Entre finales del siglo xviii



Bocetos originales de Picasso para la filigrana de *El conde de Orgaz* (1969).



Filigrana para *La tauromaquia, o arte de torear* (1959) de José Delgado, alias

Pepe Illo, libro ilustrado con 26 aguatinas de Pablo Picasso.

y principios del siglo XIX, Pedro Romero, Joaquín Rodríguez y el propio José Delgado impulsaron la renovación de la corrida. Poco tiempo atrás, en torno a 1740, apunta Ortega y Gasset en sus *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), la fiesta cuajó como obra de arte. Desde *La tauromaquia* de Pepe Illo hasta la de Francisco Montes, *Paquiro* (1836) se configura la ilustrada reforma del toreo en España.

Entre 1954 y 1960 Picasso desarrolló las grandes series interpretativas de *Les Femmes d'Alger* de Eugène Delacroix, *Las Meninas* de Velázquez y *Le Déjeuner sur l'herbe* de Édouard Manet. En este contexto, Picasso acometió *La tauromaquia*, un debate abierto, a nuestro parecer, con Goya, pero también con Velázquez. Es un debate esperado. En los albores de su carrera artística, Picasso apuntó tal posibilidad. Esbozó en uno de sus carnets, el de Madrid, el dibujo *Toro corneando un torero*, copia de *La tauromaquia*, núm. 21, y el *Retrato de Pepe Illo*, ambos según grabados de Goya.

Esta fase definitiva de *La tauromaquia*, alejada estilísticamente de la primera, tuvo como preliminar la serie de aguadas de febrero de 1957 y como post scriptum los dibujos emprendidos entre mayo y junio de 1959, además de un conjunto de linograbados realizados este mismo año y que tuvieron continuidad en mayo de 1960. Estos linograbados se expusieron en la Galerie Louise Leiris de París el verano de este mismo año y recogen diferentes *suertes* de la corrida. En los grabados, Picasso diseccionó todo el proceso del ritual, escena por escena, siguiendo la estela empezada por el salmantino Antonio Carnicero. Este artista desarrolló el primer relato artístico de la corrida con su serie de grabados forjados entre 1787 y 1790. Siguió su brecha Goya, en la siguiente centuria, y Picasso en el siglo XX. Todos estos relatos parten de la misma premisa: mostrar todo el proceso

de la corrida, pero asumiéndola cada cual según sus propios cánones estéticos.

Picasso creó una tauromaquia de lenguaje sencillo, directo, rápido, relampagueante y espontáneo. Redujo el interior de la plaza y sus actores a un juego de siluetas negras que parecen flotar en el espacio virgen del papel. Aplicó un trazo caligráfico, manchas hechas de un solo brochazo, el tratamiento soberbio de los grises y el negro solo posible con la técnica de la aguatinta, que permite dibujar con pincel directamente en las planchas de cobre. En esta tauromaquia de sol y sombra, las figuras surgen como por sorpresa; la sensación de captación del instante *alla prima* late en todas y cada una de las estampas, acercándolas a *Las meninas* de Velázquez. Superadas estas sugerencias, la búsqueda de fuentes y referencias se sumergía en el pasado: pintura rupestre, relieves de Mesopotamia y Egipto, la cerámica griega arcaica de fondo rojo, mosaicos romanos, etc., para continuar en el presente, en la obra de artistas más jóvenes, como por ejemplo Henri Michaux.

Finalmente, el arduo trabajo dio sus frutos y *La tauromaquia* vio la luz. En marzo de 1959, Gili envió un telegrama anunciando que el libro estaba casi terminado. Necesitaba una entrevista con Picasso para ultimar los detalles. En noviembre, el editor se desplaza a Cannes, donde Picasso firma 149 colofones para la edición de Pepe Illo. Anna Maria escribió a Jacqueline explicándole los “esfuerzos inhumanos” que ha tenido que realizar el “editor de Picasso en España” para terminar el libro antes de Navidades.

El libro se presentó el 11 de enero de 1960 en la Sala Gaspar de Barcelona, con gran éxito. Se expusieron las acuatinas, sus planchas y el propio libro. Picasso cedió, por mediación de Gili, las planchas anuladas de *La tauromaquia* a los Museos de Arte de Barcelona. El mismo día de la exposición, los Gili

enviaron un telegrama a los Picasso escrito en términos taurinos:

Clamoroso éxito exposición llenazo hasta palo bandera STOP Picasso cortó cuarenta orejas faena estupenda abrazos diestro y Jacqueline de Sabartés Ainaud Jaffe Gaspare Galicia Gilis y demás aficionados.

Transcurrieron varios años antes de que Gili y Picasso emprendieran otro proyecto para las “Ediciones de la Cometa”. Hubo algún que otro propósito que no acabó de cuajar. Fue en 1966 cuando empezaron a encarrilar la ilustración de *El entierro del conde de Orgaz*, un texto escrito por el propio Picasso.

Una carta fechada el 1 de julio de 1966 relata cómo se inició el trabajo del nuevo libro, surgido, sin lugar a dudas, en alguna de las visitas de los Gili a los Picasso:

Según convinimos, hoy mismo a mi llegada a la oficina, he mandado recopiar a máquina su original *El entierro del conde de Orgaz*, en forma muy interlineada para que pueda usted con comodidad retocar cuanto le plazca [...]. Creo que realmente ese texto le permitiría a usted con gran libertad añadirle una serie de grabados o litos, en la técnica que prefiriese, seguro de que con todo ello podría constituirse un libro impresionante y de gran categoría. Usted tiene la palabra, siendo innecesario le diga la gran satisfacción que tendría en poder editar de usted una obra de tal calibre [...]. Recordamos con el mayor gusto los ratos tan agradables pasados estos días con ustedes en Nôtre-Dame-de-Vie y deseando se restablezca Jacqueline con toda prontitud.

A partir de esta carta, una nueva fase de trabajo llevó a los editores a emprender con ilusión la maqueta y a velar por todos y cada uno de los procesos de producción del libro.

En una extensa carta fechada el día 24 de octubre de 1967, Gustau Gili escribió a Jacqueline:

Aquí “los editores de la Real Casa” trabajan con ilusión la maqueta del conde de Orgaz, esperando también, de un día a otro, tener ya la versión española del libro de H. Parmelin *Picasso dit...* Además, Ana María se halla desde ayer personalmente enfrascada en la traducción del texto de Cooper *Picasso et le théâtre*, de cuyo libro sí pensamos sacar una edición española.

El texto es una obra teatral, y es el penúltimo escrito por el artista. Picasso le destinó quince grabados sobre cobre: doce aguafuertes y tres aguatintas. Anteriormente había creado otras obras teatrales: *Le Désir attrapé par la queue!* (1941) o *Les Quatre petites filles* (1947). Picasso había escrito sobre la corrida en varias ocasiones. *El entierro del conde de Orgaz*, junto con algunos poemas de los años 1935 y 1936, son los mejores de su producción tauromáquica. En él surgen toreros reales: Minuni, Paco Reina, Pepe Illo...; artistas: Goya, Courbet; viejas relaciones familiares de A Coruña: Ramón Pérez Cortales...

El título alude al célebre lienzo *El entierro del conde de Orgaz* de El Greco. Picasso guarda en su casa una imagen de un detalle del lienzo, la del joven Juan Manuel. La admiración de Picasso por el cretense se remonta a sus años de juventud, como atestiguan las colecciones del Museu Picasso de Barcelona. El curso académico de 1897-1898, Picasso se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, meca de las enseñanzas académicas de la época. Sus ausencias de clase y las visitas al Museo del Prado, donde se inscribe como copista, son bien conocidas. En la capital española encuentra a su amigo de la Llotja, Francisco Bernareggi, que recuerda tiempo después al escritor Pró:

Recuerdo que en el Museo del Prado, porque copiaba a El Greco con Picasso, la gente y los condiscípulos se escandalizaban y nos llamaban modernistas.

Picasso manifestó su admiración por El Greco en muchas ocasiones a lo largo de toda su vida, pero nos parece muy significativo un dibujo de 1899, actualmente en el museo barcelonés, que contiene la inscripción manuscrita: “Yo/el/ Greco/Yo/el/Greco/yo”.

Las estampas que ilustran *El entierro del conde de Orgaz* forman parte de la *Suite 347*, una de las dos grandes series que emprendió en los últimos años de su vida; la otra fue la *Suite 156*. Picasso trabajaba las planchas destinadas a ilustrar su texto en Mougins, entre el 11 de noviembre de 1966 y el 16 de diciembre de 1967. Añadió al libro una punta seca del 9 de junio de 1939, titulada *Trozo de almíbar*, que incluye un poema suyo. El prólogo de este libro se encargó, tras haberlo consensuado con Picasso, a Rafael Alberti, quien escribió: “No digo más que lo que no digo”.

Picasso reunió en esta ilustración estampas de distinta índole. No guardaba la uniformidad temática del tratado de tauromaquia ilustrado anteriormente; al contrario, en esta ocasión apostó por el mestizaje temático: escenas de voyeurismo de mujer desnuda observada por hombres viejos, como *Susana y los viejos* de sus maestros Tintoretto, Rubens, Rembrandt; escenas de circo, de teatro y de taller que incluyen también su clásico tema del pintor y la modelo que arrastra desde su juventud... Picasso dejó catar su mundo creativo postrero, un pequeño sorbo de los más de mil quinientos personajes del amplio abanico iconográfico, donde reaparecían desde figuras que acarreaba desde su infancia hasta las que integró en el último momento: todas



PAPA mi Amigo el Gyreco.



Gustau Gili Esteve
y Pablo Picasso,
diciembre de 1970.

Anna Maria Torra
y Pablo Picasso
en la cocina de
La Californie,
Cannes, el día
de Reyes de 1958.

tuvieron cabida en esta comparsa final. Un mundo expresado con total libertad, en el que insiste en la búsqueda de expresiones corporales, llegando a veces al extremo, y donde flotan sin ningún tabú sus emociones más íntimas. Todo esto lo lleva a cabo con una absoluta maestría de la técnica del dibujo.

El proceso de este proyecto editorial está bien documentado en las cartas que Gili envía a Picasso y en las que intercambia Gili con Rafael Alberti y con Crommelynck. Los grabados del libro se imprimen en el taller Crommelynck, un grabador que mostraba una gran disponibilidad y que realizaba un trabajo impecable. Una extensa carta de Gustau Gili a Picasso, fechada el 23 de enero de 1968, explica cómo se llevará a cabo la edición y los materiales que se usarán:

La composición tipográfica y su impresión, lo mismo que el facsímile del texto, se realizarán en Barcelona, y en cambio la estampación de la planchas calcográficas será realizada, siguiendo sus deseos, en los talleres Crommelynck, de París.

Se escogió un papel verjurado Romaní con filigrana. La carta que hemos citado hace referencia a la misma:

Por otra parte, iniciaremos hoy mismo el mandar muestras de papel a Crommelynck [...] para lo que sí me excuso en molestarle recordándole nuestro deseo de disponer de un dibujo de usted a propósito para su *filigrana*.

Muchas son las epístolas en las que lo profesional se mezclaba con lo personal, puesto que, a medida que avanzaba la relación, se iban consolidando los lazos personales sin que ello afectara en absoluto a lo profesional. También se puso de relieve, en ocasiones, algunas negativas profesionales de

Picasso que Jacqueline no compartía, y así lo hace saber a Anna Maria y Gustau, que encajan sin más la voluntad del artista.

En una misiva del día 5 de marzo 1968, Gili agradece a Picasso el dibujo para la filigrana del papel del *El entierro del conde de Orgaz*. Lo trae su esposa de Mougins:

Ana María regresó feliz y contenta de pasar con ustedes el cumpleaños de Jacqueline, viaje que no pude yo también realizar debido a un exceso de trabajo. Un millón de gracias por los nueve interesantes dibujos que para la filigrana le entregó usted y que realmente constituirán un *embarras de choix*.

Tan sólo hace unos días hemos recibido de Crommelynck las pruebas de las planchas que elegimos para las ilustraciones, impresas sobre unas hojas de papel de hilo Guarro, sobrante todavía de la *La tauromaquia* de Pepe Illo, a fin de que él viera las características del mismo y pudiera formular observaciones para poder encargar una fabricación ex profeso, lo más adecuada posible para que su impresión fuera también del todo perfecta.

En esta ocasión se trataba de la cabeza de perfil del conde de Orgaz: “El Greco: unas cabezas magníficas”, escribió Picasso en una carta enviada desde Madrid a su amigo Joaquim Bas de Barcelona, en noviembre de 1899, publicada por primera vez en *The Burlington Magazine* (1960) por Xavier de Salas, historiador de arte también vinculado a la Editorial Gustavo Gili.

En otro párrafo de esta carta, Gili introdujo un nuevo proyecto:

Me dice Ana María que no recuerda usted muy bien el ofrecimiento que asimismo me hizo de cedernos una plancha para que así



Gustau Gili Torra, Pablo Picasso y Antonio Saura en Mougins, 1969.

Gustau Gili Esteve con Cathy Hutin y Jacqueline Picasso en Mougins cele-

brando el cumpleaños de esta última, el 24 de febrero de 1971.

me animara yo a publicar en castellano el libro *Doble assaig sobre Picasso* de José Palau i Fabre, sin cuya edición en español es difícil logre ninguna traducción, puesto que las casas editoriales extranjeras carecen, como es natural, de lectores asesores de la lengua catalana.

Le comenta también que:

Hoy hay también aquí en Barcelona, donde los Gaspar, la inauguración de una exposición sobre Picasso, a la que, como es lógico, no faltaremos.

En plena ejecución de *El entierro del conde de Orgaz* se forjó la edición de la versión castellana de *Doble assaig sobre Picasso* [*Doble ensayo sobre Picasso*], de Josep Palau i Fabre, para cuyo frontispicio Picasso escogió un *Mosquetero*, una punta seca grabada el 31 de marzo de 1967. El propio Palau explica en su libro *Estimat Picasso* (1997) una anécdota de un encuentro en casa de Picasso con Anna Maria y su primo Maurici Torra-Balari:

Ante Anna Maria Gili habla [Picasso] del grabado que me ha prometido para la edición castellana del *Doble assaig sobre Picasso*.

El año siguiente, la Editorial Gustavo Gili editó un libro dedicado al doctor Reventós, el hermano de su gran amigo de juventud Ramon. Jacint Reventós y otros autores escriben los textos del libro *Recordant el doctor Reventós*. Picasso da un exquisito retrato a la joven Geneviève Laporte, a la punta seca, rascado y rascado directo del 23 de agosto de 1951. La creación de la Fundación Picasso-Reventós fue una sugerencia del propio artista a Reventós. Por iniciativa de

los Gili se emprendió el libro *L'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau*, de Josep Capmany y otros autores, ilustrado con una acuatinta de Picasso de 1971. Los beneficios del libro fueron a parar a la sección de enfermedades respiratorias de la fundación situada en el mismo hospital. En 1973, poco antes de morir, Picasso regaló un lienzo de la época azul, *Mujer muerta*, a la Fundación, y fue Gustau Gili quien se encargaría de su traslado a Barcelona.

Las ediciones en fototipia de varios carnets son otra línea editorial realmente interesante que llevó a cabo la Editorial Gustavo Gili con el beneplácito de Picasso. Una labor impecable cuyo proceso de edición conllevaba un laborioso trabajo y exigía rodearse de profesionales altamente cualificados.

Se editaron cuatro carnets facsímiles. El primero fue fruto de la relación personal entre el artista y el editor, en muchas ocasiones juguetona y llena de humor, cualidades que ambos compartían. En el otoño de 1957, Gili tuvo conocimiento de que en un arrebatado de entusiasmo Picasso arrojó el reloj de Jacqueline a un torero en las arenas de Arlés. Gili le envió dos relojes de parte de Pepe Illo. Picasso, agradecido, pintó un cuaderno de bolsillo —parecido al que usa para el *Picasso de poche*—, lo complementó con una serie de escenas y textos realizados con pincel de *La tauromaquia* de Pepe Illo, haciendo alusión en una de las primeras páginas al reloj de Gili. Este carnet, numerado 1/1 y dedicado a su amigo editor, está fechado el 24 de diciembre de 1957. En 1963 Gili hizo una edición facsímil, acompañada de otro carnet, de igual formato, que contenía dos textos, uno escrito por el propio editor relatando los hechos, y el otro por Bernhard Geiser, el especialista en los grabados de Picasso. Para acompañar este carnet, el 28 de mayo de 1963 Picasso grabó una punta seca con el retrato de Pepe Illo según unas

viñetas publicadas en 1850. Tal como hemos señalado, en su juventud Picasso ya había dibujado al torero. El tiraje de esta punta seca se llevó a cabo en el taller del impresor Joan Barbarà de Barcelona. Con un tiraje de 20 ejemplares en papel Japón antiguo, Picasso firmó en la parte superior izquierda y numeró en el margen inferior derecho del 1/20 al 20/20, y se destinan al frontispicio de los ejemplares de cabecera de *El carnet de "La tauromaquia" de Pepe Illo*. Gili lo complementó con otro tiraje de 50 estampas.

Entre las pocas manifestaciones escritas que hablan de la amistad entre Picasso y los Gili, encontramos la de los Goeppert-Cramer cuando escriben en su libro *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés* (1983):

Este libro es un amistoso regalo de Picasso para Gustavo Gili, quien, en 1959, finalmente logró editar *La tauromaquia* de Pepe Illo.

Y también se hicieron eco de la anécdota del reloj que dio pie a esta nueva aventura editorial.

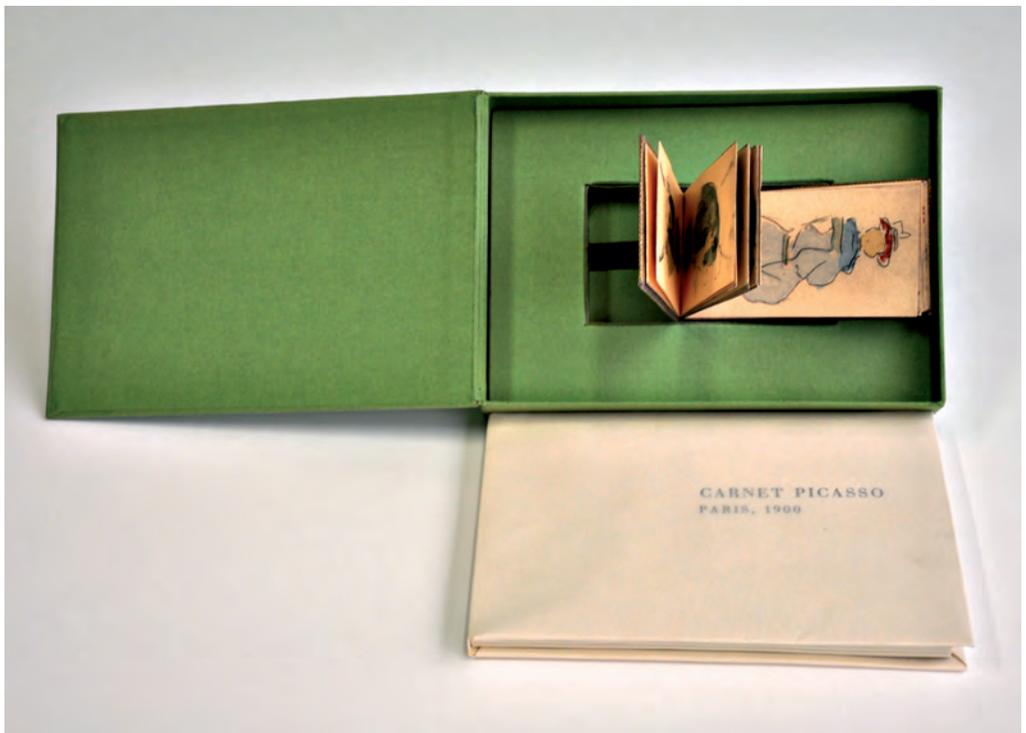
Gili editó en fototipia e iluminados a mano tres carnets de dibujos de Picasso de los albores de su carrera artística. Los tres son facsímiles de los carnets que forman parte de la gran donación que hizo Picasso en 1970 al museo que lleva su nombre en Barcelona. Todos van acompañados con un carnet del mismo formato con textos explicativos en tres idiomas: castellano, francés e inglés, y están enfundados en sendos estuches.

En el año 1971, con motivo del 90 aniversario de Picasso, se llevó a cabo una edición homenaje del *Carnet La Coruña 1894-1895*, testimonio de su vida en tierras gallegas. En las páginas del cuaderno, con alternancia de hojas de color marrón, verde y crema, se ofrece una crónica de la vida

cotidiana a través de los retratos de sus padres (don José y doña María), de las copias de figura humana que dibujaba en la Escuela de Bellas Artes, de la calle y del retrato de la reina regente de España María Cristina. El carnet, de formato apaisado de 11 x 18 cm, cuenta con una introducción de Joan Ainaud de Lasarte, por aquel entonces director general de los Museos de Arte de Barcelona.

El año siguiente la Editorial Gustavo Gili publicó el *Carnet París, 1900*, un carnet dibujado en 1900, durante su primera estancia en la capital francesa con motivo de la Exposición Universal, en la que expuso un lienzo. Se trata de un bello relato del París de la época, básicamente a través de sus mujeres, vestidas según la moda, con peinados y sombreros a la usanza. Dibujos de factura desenvuelta, realizados con mina de plomo y lápiz Conté, realzados en ocasiones con acuarela o pastel, de gran vivacidad cromática. Es un carnet de pequeño formato (13 x 20 cm) que iba acompañado de un texto de presentación a cargo de Rosa María Subirana, conservadora del Museu Picasso. Tuvo un tiraje de 1.000 ejemplares numerados.

En 1984 se editó el *Carnet Madrid, 1898*. Gili envió al Museu Picasso al fotógrafo Joaquim Llorca para fotografiar el original. Picasso trabajó este carnet durante su segunda estancia en Madrid, el curso académico de 1898-1899. Aparecen en él dos fechas: “Madrid, 17 de marzo de 1898” y “Madrid, 22 de marzo de 1898”, por esto se bautizó como el carnet *Madrid, 1898*. Uno de los dibujos más meritorios que contiene es el que dedica a su amigo Bernareggi tomando una copa en la taberna mientras el propio Picasso lo está dibujando. Además, contiene las copias de los grabados de Goya y el retrato de Pepe Illo que hemos referenciado anteriormente. Como el anterior, este carnet, de igual formato



Ediciones facsimil
Carnet Madrid, 1898
(1984), *Carnet La
Coruña, 1894-1895*
(1971) y *Carnet
Paris, 1900* (1972)

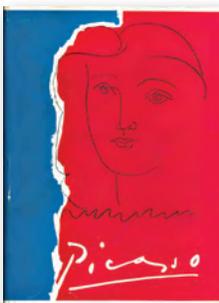
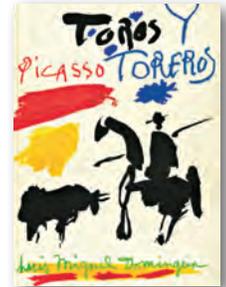
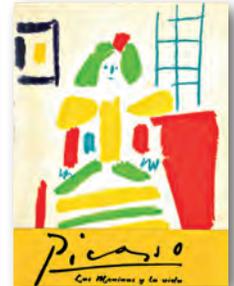
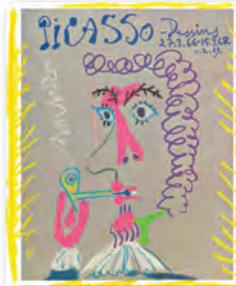
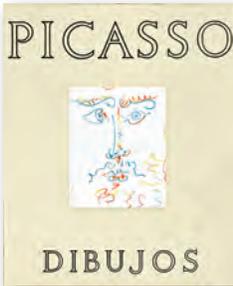
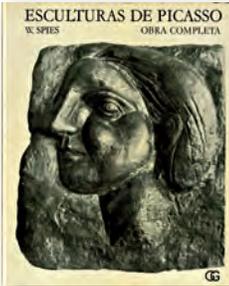
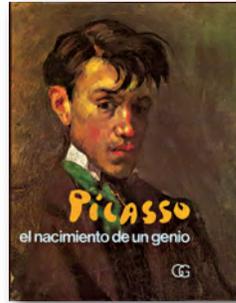
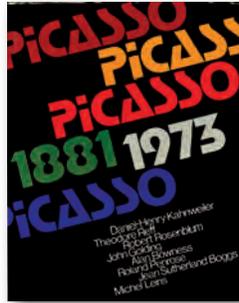
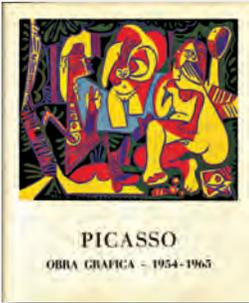
publicadas por la
editorial mediante
el procedimiento
de impresión de la
fototipia.

y medida, va acompañado de un texto de Xavier de Salas, entonces director del Museo del Prado. Su tiraje fue de 1.000 ejemplares numerados.

Paralelamente, la Editorial Gustavo Gili llevó a cabo la publicación de libros divulgativos sobre la vida y obra de Picasso, siempre bajo la estela de la calidad. Esta extensa bibliografía está avalada por los grandes especialistas del momento: Bernhard Geiser, Hans Bolliger, Kurt Leonhard, Wilhelm Boeck, Maurice Jardot, René Char, Charles Feld, Douglas Cooper, Jaume Sabartés, Josep Palau i Fabre, Juan-Eduardo Cirlot, entre otros, que escribían sobre la obra gráfica, los dibujos, el teatro, *Las meninas*, su biografía, etc.; otros como Hélène Parmelin y Luis Miguel Dominguín hacen hablar a Picasso o escriben sobre uno de los temas más queridos por el artista: los toros y los toreros.

Desde 1956, cuando Gustau Gili Esteve reemprendió el contacto con Picasso, hasta la muerte del artista en 1973, los proyectos editoriales no cesan, y después continuaron llevándose a cabo con la colaboración de Jacqueline Picasso. Fueron muchos años de proyectos importantes, pero la relación entre los Picasso y los Gili fue más allá del puro contacto empresarial y se sustentó en una gran amistad. Vivieron muchos momentos juntos: lecturas compartidas, tardes de charlas, corridas de toros, cumpleaños...; muchos momentos de inquietud ante la enfermedad y muchos momentos de risas al compás de los chistes que tanto gustaban al pintor y al editor.

El 8 de abril de 1973, la muerte visita Notre-Dame-de-Vie: Picasso había fallecido. Aquel día llovía insistentemente. Las rejas de la casa estaban cerradas. La puerta de hierro chirrió al abrirse para dejar entrar a Anna María y Gustau Gili, que acudían desde Barcelona para dar el último adiós a su amigo.



Selección de algunos de los títulos sobre Picasso publicados por la editorial.

60

**UNA EDITORIAL FAMILIAR
CATALANA EN AMÉRICA
LATINA**

MARÍA FERNÁNDEZ MOYA

El prometedor proceso de internacionalización de las editoriales españolas iniciado a finales del siglo **xix** sufrió un fuerte revés con la Guerra Civil española (1936-1939). A pesar de ello, la Editorial Gustavo Gili comenzó a editar en Argentina, apoyándose en la infraestructura de la que ya disponía en América Latina y reforzando así su presencia en el continente americano.

Tomando como punto de arranque la dura posguerra española, estas páginas analizan la continuidad de la estrategia americana de la editorial, así como su evolución a lo largo de la segunda mitad del siglo **xx**. También veremos cómo, una vez superadas las dificultades económicas en la España de los años cuarenta y, más tarde, las crisis americanas de las décadas de 1970 y 1980, la empresa ha sabido mantenerse en América hasta el siglo **xxi** como parte central de su estrategia editorial.

MARÍA FERNÁNDEZ MOYA
(Madrid, 1975)

Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad Pontificia de Comillas, ha sido profesora del Departamento de Historia e Instituciones Económicas de la Universitat de Barcelona, y colaboradora del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad Complutense. Su tesis doctoral aborda la internacionalización del sector editorial español en perspectiva a largo plazo, tema sobre el que ha publicado varios artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. Actualmente, es profesora de Historia Económica en el Colegio Universitario de Estudios Financieros (CUNEF) e investigadora de la Cátedra de Empresa Familiar de IESE Business School (Universidad de Navarra).

**Una editorial familiar catalana en América Latina.
El proceso de internacionalización de la Editorial
Gustavo Gili desde la Guerra Civil española**

María Fernández Moya

**La posguerra española y la estrategia transatlántica
(1939-1959)**

No creemos que pueda tachársenos de derrotistas o exagerados si afirmamos que el porvenir del libro español en América está seriamente amenazado. ¿Significa esto que hayamos de resignarnos mansamente y aceptar una retirada, vergonzosa para España y de efectos incalculables para nuestra cultura común? De ninguna manera. A mí personalmente no me arredran ni me desaniman las dificultades que el mercado de América pueda presentar; reconozco que esta competencia es respetable y lógica, fatal e inevitable; por eso debemos aceptarla y luchar denodadamente para superarla con la bondad y la calidad de nuestras ediciones.¹

Gustau Gili Roig alertaba con estas palabras a las entidades gubernamentales encargadas de la promoción del libro. No era para menos: en la década de 1940, la situación de la industria editorial española era desoladora. En una economía de supervivencia, la producción editorial era una tarea difícil y la exportación resultaba una misión imposible. Si antes de la guerra el porcentaje de producción editorial que exportaba una editorial española era del 39 %, a mediados de la década de 1940 ese porcentaje bajó al 10 %, además de reducirse el número de editoriales con capacidad para exportar. Pese a las difíciles condiciones, algunas editoriales españolas continuaron mirando hacia América, entre ellas, la Editorial Gustavo Gili.

El gran protagonista de la saga editorial en esta etapa es Gustau Gili Esteve. Al estallar la Guerra Civil, la editorial fue incautada y Gili Esteve se instaló en París con su mujer, Anna Maria Torra, y su hijo. Allí, según sus propias palabras “pude vivir gracias a los créditos procedentes de nuestros clientes en Iberoamérica” (*La Vanguardia*, 26 de enero de 1992). Acabada la guerra, Gili Esteve se incorporó de nuevo a la editorial familiar, asumiendo la dirección en 1945, a la muerte de su padre. Bajo su gestión la editorial continuó la expansión en América Latina con tres mercados principales: Argentina, México y Colombia.

La estrategia americana de la editorial está marcada por una decisión tomada en la etapa anterior, en 1935. Ese año se firmó un contrato con las editoriales Salvat y Sopena, en virtud del cual las tres casas catalanas exportaban de forma conjunta su catálogo bajo la dirección de Joaquín de Oteyza, quien gestionaba un depósito de libros en Buenos Aires. Posteriormente, Salvat y Gili instalaron otro depósito común en México, de nuevo bajo la coordinación de Oteyza. En otros mercados, como Colombia, Brasil y Chile, los libros se vendían a través de delegados y agentes, mayoritariamente distribuidores exclusivos, como Emilio Royo en Colombia y la Livraria Luso-Espanhola en Brasil.

El paso siguiente en la estrategia de internacionalización fue la apertura de diferentes sedes en las principales capitales latinoamericanas. La primera fue la sede argentina, creada en 1950; después vinieron Distribuidora Gustavo Gili de México, S. A., fundada en 1953 —que a partir de 1956 cambiará su nombre por el de Editorial Gustavo Gili de México, S. A.— y Editora Gustavo Gili, Ltda. en Colombia, fundada en 1958. Cada sede guardaba un equilibrio entre la cultura de la editorial catalana y el contexto nacional en el que operaba.



La casa matriz nutría a las filiales americanas con tres elementos fundamentales: el catálogo, el conocimiento de aquellos mercados y un personal cualificado para dirigir la sucursal. El amplio catálogo incluía obras que iban desde *Tablas de logaritmos de los números y de las líneas trigonométricas con seis decimales*, de Karl Bremiker (1951), al *Nuevo recetario de farmacia*, de Eugen Dieterich (1928), o *Tarzán de los monos*, de Edgar Rice Borroughs (1937). El conocimiento de los mercados latinoamericanos, acumulado durante décadas y que se transfirió a las filiales, se concretaba en unas valiosas fichas de clientes que la editorial había ido guardando, actualizando y perfeccionando desde el inicio de su proceso de internacionalización.

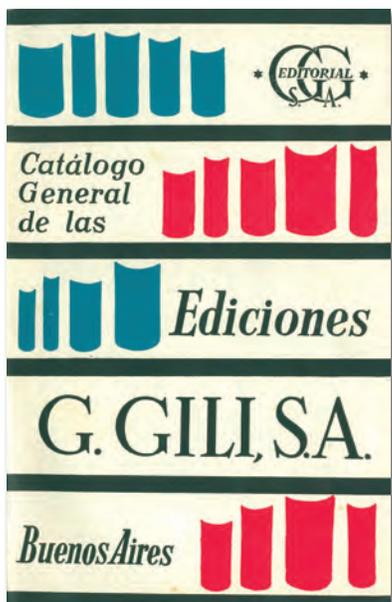
¿Quiénes eran los directivos de las sedes latinoamericanas? Hombres de confianza que Gustau Gili Esteve seleccionaba de entre el personal de la editorial catalana. Así, Manuel Company, trabajador de la editorial en Barcelona, fue el primer directivo de la filial en Buenos Aires, sustituido por Juan de los Ríos a finales de la década de 1950. Su hijo, Manuel Company, fue el primer gestor de la sede en México. Pascual Alemán, el responsable de la fundación de la filial de Colombia, era un empleado de la editorial en Barcelona que hizo prácticas en las filiales de Buenos Aires y México. El testimonio de Gustau Gili Esteve acerca de este último deja claro hasta qué punto se mezclaban en las promociones profesionales las circunstancias personales de los trabajadores:

Dado que Pascual ha regresado y pasado mañana habrá ya contraído estado de matrimonio, conviene pensar en su ulterior destino en la casa [...]. También coincidí con el muchacho en el sentido de que si le dejo en Barcelona se hará mucho más difícil lograr su desplazamiento si su esposa queda en estado o bien con la complicación de niños pequeños.²

En la década de 1950, el centro neurálgico de la editorial en América Latina era la filial argentina. Ediciones G. Gili, S. A. tenía sede en Cochabamba 154-158 (Buenos Aires) y un capital social de un millón de pesos. Rafael Vehils, viejo amigo de Gili Esteve, era el presidente del consejo de administración. La sucursal distribuía directamente a particulares y a librerías a través de delegados o agentes de ventas que cubrían todo el país.

Las sedes suponían un fuerte compromiso con la vocación americanista, que se consolidó cuando, en la segunda mitad de la década de 1950, Gili Esteve decidió imprimir en Argentina parte del catálogo de la editorial. Libros como *Cálculo funicular del hormigón armado* y *Rotaciones corpusculares*, ambos publicados en 1952 por Santiago Rubió, *Pólvoras y explosivos*, de Alfred Stettbacher (1952), y *Calderas de vapor*, de Ernest Pull (1951), se publicaron en la casa bonaerense y desde allí se exportaron a México, Colombia e incluso España. La estrategia de edición local no estaba exenta de problemas. La gran preocupación para el editor catalán era mantener la calidad de impresión que caracterizaba a la marca. Para ello, Editorial G. Gili, S. A. utilizaba las mejores imprentas nacionales, como Kraft, e incluso hacía importar el papel desde Suecia. A juzgar por algunos testimonios, los resultados de esta estrategia editorial fueron satisfactorios en todos los sentidos. Sirva como ejemplo la carta que Carlos F. Loyarte envió a Manuel Company en 1952 tras la publicación de su libro en la filial argentina:

Ayer tuve —como dicen los chinos— un momento feliz, una satisfacción espiritual pura, brindada por su gentil envío por vía aérea de mi último libro, que en forma tan excelente ha materializado Vd. Todo en él ha sido bien presentado y con atrayente sobriedad, y no obstante la difícil época para estas realizaciones Vd. lo ha



Catálogo general de las Ediciones G. Gili, S. A., Buenos Aires.

Juan de los Ríos, gerente de Ediciones G. Gili, S. A., Buenos Aires.

Con los años, el edificio de la calle de Cochabamba, 154-158, de Buenos Aires, sufrió una

reforma y pasó a ser propiedad exclusiva de Ediciones G. Gili, S.A.



Dos imágenes del interior de la oficina de la calle de Cochabamba, 154-158, tras la reforma efectuada en 1962-1963, a imagen y semejanza de la oficina central en Barcelona.

hecho como en los mejores tiempos, y otra cosa notable: los grabados pocas veces se ven así, presentados con tanta nitidez y apreciable tamaño, cosa que tanto aprecia el estudiante y técnico que los consulta. En fin, un libro en el estilo inconfundible a que nos acostumbró desde hace años la prestigiosa casa G. Gili.

El optimismo argentino disminuyó a comienzos de la década de 1960, cuando empeoró la situación económica, protagonizada por una fuerte inflación. El contexto económico y político desaconsejaba seguir publicando en el país. Los costes de producción eran demasiado altos. Afortunadamente, la crisis económica argentina coincidió con la plena recuperación de la economía española, su apertura y liberación, tras el Plan de Estabilización de 1959. Así, a partir de la década de 1960, la Península retomó su posición de centro editor en lengua española y Barcelona volvió a ser el único lugar desde donde se imprimía el catálogo de la editorial.

Desde Barcelona a Buenos Aires, Santiago, São Paulo y Bogotá: el auge exportador en la década de 1960

Las editoriales españolas retomaron su actividad productiva en la década de 1950, pero no fue hasta la de 1960 cuando el sector comenzó a despuntar como uno de los más rentables de la balanza de pagos española. Según los datos del Anuario Estadístico de España para 1963, los libros, folletos y similares en lenguas hispánicas ocupaban el primer lugar entre las exportaciones de artículos manufacturados.

¿Cómo fue posible la transformación del sector editorial? Un factor fundamental fueron las medidas de apoyo tomadas por el gobierno español. Incluida en los planes de desarrollo impulsados por Franco a comienzos de la década de 1960, que pretendían facilitar la reconversión del tejido

empresarial español y la plena industrialización del país, la industria editorial fue declarada de interés preferente por la Ley de 2 de diciembre de 1963, y desde ese momento el sector contó con facilidades para obtener financiación. La desgravación fiscal y los créditos a la exportación fueron dos medidas muy eficaces para potenciar la actividad internacional de las editoriales españolas. En la década de 1960, la mayoría de las editoriales españolas exportaban un 50 % de su producción a América Latina.

La Editorial Gustavo Gili tenía cinco filiales abiertas: Argentina, Colombia, México, Brasil (Editôra Gustavo Gili do Brasil, S. A., creada en 1961) y Chile (Editorial Gustavo Gili, Ltda., fundada en 1966). Todas ellas estaban gestionadas de forma centralizada. Los delegados de las sedes americanas viajaban a una reunión común en Barcelona una vez al año. En estas “reuniones hispanoamericanas” se exponían los problemas comunes de las sedes, como la infiltración de libros fuera del canal oficial, o las trabas aduaneras que imponían los gobiernos latinoamericanos; se fijaban los objetivos que se debían conseguir y se establecían las directrices generales.

Uno de los puntos que se trataban en las reuniones era el tema de los edificios. Generalmente, tras una primera etapa de alquiler, se compraban las sedes físicas donde instalar las oficinas. La decoración guardaba cierta similitud con la de la sede central. Si el espacio era excesivo, lo habitual era alquilar una parte a otras empresas. Así sucedía por ejemplo en Colombia, donde la sede de tres pisos de la editorial se compartía con los arrendatarios Editoras Unidas y Cinefoto de Colombia. Además de las oficinas centrales en la ciudad principal, las sedes tenían oficinas subsidiarias para cubrir el resto del país. Siguiendo con el ejemplo

colombiano, de la filial de Bogotá dependían las oficinas de Medellín, Cali, Barranquilla y Bucaramanga.

La comunicación epistolar entre las filiales era constante. Desde Barcelona se informaba de los programas editoriales por anticipado, se anunciaba el envío de obras y se consultaba sobre si otras tendrían venta o no. Cada mes, las sedes tenían que enviar unos informes con formato estándar, que permitían a la casa matriz estar al corriente de lo que sucedía al otro lado del océano. No será hasta 1981 cuando se instaurará la figura de la auditoría contable en todas las empresas participadas en América Latina.

Desde Barcelona se aconsejaba a las sedes respecto a las cuestiones comerciales, instándoles a actualizar su catálogo de fichas de clientes y a mantener activa la propaganda del catálogo. La publicidad más habitual eran los anuncios en prensa, como en la revista *Escala de Colombia*, o en los diarios *Clarín* y *La Nación* en Argentina. Las filiales también participaron en las exposiciones y ferias comerciales que promovían las instituciones oficiales españolas en el extranjero. En una de ellas, *La exposición del libro español*, celebrada en Argentina en el verano austral de 1962, se exhibió *La tauromaquia* de Pepe Illo con grabados de Pablo Picasso, como orgulloso símbolo del catálogo de la editorial.

En la década de 1960 la evolución de las filiales fue muy positiva. Colombia y Argentina estaban a la cabeza por nivel de facturación. En 1962, la filial colombiana facturó 9.182.000 pesetas, seguida por Argentina con 6.083.000 de pesetas, México (con algo más de cinco millones) y Brasil, con algo más de cuatro millones de pesetas. En las dos sedes líderes, la partida de ventas a plazos, sistema de compra muy popular en América Latina, era muy importante. En Buenos Aires, por ejemplo, las ventas a plazos representa-



Catálogo general de la Editora Gustavo Gili Ltda. de Colombia, 1964.

Oficinas de la Editora Gustavo Gili Ltda. Bogotá, calle 22, núm. 6-28 de Bogotá.

Vehículo comercial de la Editora Gustavo Gili Ltda. de Colombia, 1961.

ban casi un 60 % de la cifra total. Esta modalidad de venta permitía incrementar el volumen de facturación en poco tiempo, pero comportaba un serio peligro cuando las crisis económicas y la inflación amenazaban la economía nacional. Con la continua desvalorización de la moneda existía un alto riesgo de que en el momento final del pago el dinero obtenido no cubriese apenas el coste de los libros.

La constante conexión con las lejanas filiales se acentuaba con los viajes del personal de la sede de Barcelona, y muchas veces del propio Gili Esteve, quien solía pasar el mes de agosto en las sedes latinoamericanas. En la década de 1970 la nueva generación de la familia, Gustau Gili Torra, se incorporó a esos viajes y a la gestión diaria de la editorial en Barcelona. Tras estudiar Derecho en la Universitat de Barcelona y Artes Gráficas en Stuttgart, Gili Torra asumió el puesto de segundo de la editorial, aprendiendo los entresijos de la edición junto a su padre, a quien acompañaba a América Latina, pero también a Fráncfort o a París.

El cambio generacional marcó un punto de inflexión en la compañía. Antes de finalizar la década de 1960 Gili Torra asumió la dirección de la editorial. Anticipando el proceso de concentración del sector que tendría lugar unas décadas más tarde, entendió que, si quería mantenerse como editorial independiente con el accionariado en manos de la familia, el futuro de la casa pasaba por la especialización. Centrar el catálogo en una rama permitiría dar un nuevo impulso a una editorial histórica. Según sus propias palabras:

Me di cuenta de que una editorial de nuestro tamaño, mediana a nivel español pero muy pequeña a nivel internacional, ante la enorme producción de libros que hay, si no se especializa, solo lanza gotas de agua al mar. Por eso nuestras líneas básicas son



Sede de la Editôra Gustavo Gili do Brasil, S.A., en la Avenida Rio Branco 37 de São Paulo, 1974.

Oficinas de la Editôra Gustavo Gili do Brasil, S.A., en la Rua 24 de Maio, 35, São Paulo, década de 1960.



Stand de la Editôra Gustavo Gili do Brasil, S.A., en la I Exposición de Ingeniería.

Stand de la Editôra Gustavo Gili do Brasil, S.A., en la Feria del libro de Río de Janeiro, 1965.



Andrés Martínez,
gerente de la
Editora Gustavo Gili
Ltda., en su oficina
de Santiago de
Chile, 1967.

**Stand de la Editorial
Gustavo Gili en la
V Feria Nacional del
Libro, Santiago de
Chile, noviembre/
diciembre de 1985.**

**Gabriel Gili Galfetti
y Boris Faingola
en Punta del Este,
Uruguay, 1996.**

la arquitectura, el diseño, la comunicación y la fotografía, y por ello se nos conoce, no solo en España.³

Así, uniendo su interés personal por la arquitectura con un nicho de mercado vacío en la edición española, Gili Torra, tercera generación de la familia, redefinió la editorial especializándola en la edición de libros de diseño y arquitectura. A partir de la década de 1970, estos serán los dos ejes centrales del catálogo, que se nutría en gran medida de traducciones de libros extranjeros (alemanes, franceses y estadounidenses).

En Latinoamérica, el nuevo catálogo se vendía en los circuitos habituales, aunque por su especificidad se potenciaron otras áreas de venta: las ferias y las universidades. En México, por ejemplo, los grupos de vendedores con mayor éxito eran los que se ocupaban de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y de la Facultad de Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, dos de los centros de estudio más importantes del país. Las tradicionales estrategias publicitarias, anuncios y reseñas en prensa seguían funcionando, pero solo en revistas especializadas como *Diseño UAM*, *Entorno*, *Nexos* y *TS Machete*, en México; y *Nuestra Arquitectura* y *De Arquitectura*, en Argentina.

Tras el cambio de rumbo que se produjo en 1971, las filiales con un mayor volumen de facturación fueron Colombia y Brasil, aunque esta última tendría que cerrar pocos meses más tarde a causa de la alta inflación del país. Argentina estaba sumida en una crisis política y económica, y las ventas en México, el único país que no había sufrido hasta la fecha grandes devaluaciones de moneda, no acababan de despegar. Así se lo reprochaba Gili Torra a Emilio Castelló, el delegado mexicano, en 1971:

A nuestro entender México, por su importancia y características, debería ser una de las plazas de mayor venta para nuestros libros y tal como te decía en un escrito en el mes de febrero, tanto Colombia como Brasil os superan ampliamente [...]. El pasado año ambas empresas han alcanzado una venta alrededor de unos 30 millones de pesetas y creo que esta meta, aunque la tengamos todavía bastante lejos, es la que debemos imponernos para México. Evidentemente, no es a través de librerías donde lograrás un gran incremento sino mediante las ventas a crédito.

México, casa central de la Editorial Gustavo Gili en Latinoamérica (1972-1982)

Fue en 1972 cuando se produjo el gran avance en la trayectoria de la filial mexicana de la editorial. Emilio Castelló potenció la venta a plazos, y la facturación de la empresa se incrementó considerablemente. En 1972 y 1973 la partida de crédito era ya ligeramente superior a las ventas efectuadas en librerías; la primera suponía el 57 % del total facturado, mientras que la segunda aportaba un 43 % de la cifra global. El número de personas que trabajaban en la filial fue aumentado en proporción, no solo con personal en la sede, sino con agentes, cobradores y corresponsales en las provincias. Si en 1953 apenas eran cuatro personas, en 1975, solo en el Distrito Federal, entre empleados, vendedores cobradores, “todos ellos desenvolviéndose dentro de la casa como auténticos trabajadores”, eran 23 personas.⁴

En 1974 es notoria la trayectoria ascendente de la sede mexicana y su superioridad frente a otras filiales americanas, Colombia, Chile y Argentina. El propio Gili Torra manifestaba en una carta a Castelló su agrado con la marcha de la filial:

Nuestra exportación global a Hispanoamérica lleva tres años seguidos prácticamente estancada, y esto es muy sintomático. En general creo que podemos estar satisfechos de la representación mexicana que, como verás por el gráfico adjunto, muestra una buena trayectoria.

Realmente, el éxito de la filial mexicana no fue un caso aislado dentro del sector editorial. De hecho, según consta en la Estadística General del Comercio Exterior de España, México se convirtió a partir 1971 en el principal cliente exterior de las editoriales españolas. Nótese que un país con el que España no tenía relaciones oficiales, rotas desde 1939 hasta 1977, pasa a ser el máximo receptor de su oferta cultural. Esta avalancha llevó al gobierno mexicano a tomar fuertes medidas restrictivas a la entrada de libros en castellano. La idea era limitar la importación y aumentar el tejido editorial mexicano.

La salida de la crisis incluyó la obligación, impuesta por el gobierno mexicano a las editoriales españolas, de publicar parte de su catálogo en el país azteca. Para afrontar la nueva etapa, en 1976 se creó una nueva sociedad Ediciones G. Gili, S. A., con capital social inicial de 100.000 pesos (ocho mil dólares) y participación accionarial directa de la casa catalana.

La publicación en México se centraba, mayoritariamente, en la reedición de obras. Desde la sede mexicana se exportaba a Argentina y Colombia, e incluso a España. La política, en principio adoptada con el fin de satisfacer los requisitos del gobierno mexicano, se reveló como una prometedora estrategia editorial que permitía a Barcelona una mayor disponibilidad económica para editar novedades, y dejaba a la sede mexicana un margen de beneficio mayor que la distribución de libros importados. Para facilitar la adaptación



Sede que la Editorial Gustavo Gili compartía con Salvat Editores, S. A., en la calle Palma Norte de Ciudad de México, 1948.

Sede de la Editorial Gustavo Gili de México, S. A., en la calle Hamburgo de Ciudad de México, hasta que en 1986 se trasladan a su

actual sede en la avenida Valle de Bravo, 21.



**Editorial Gustavo Gili de México, S.A.
y
Ediciones G. Gili, S.A. de C.V.**

se complacen en invitar a usted al coctel de inauguración de sus nuevas instalaciones en Avenida Valle de Bravo 21. Fraccionamiento El Mirador, Naucalpan de Juárez, a partir de las 20 horas del día 13 del presente.

Naucalpan de Juárez, noviembre de 1986

GG



Invitación para la inauguración de la nueva sede de Ediciones G. Gili, S.A. de C.V. en la avenida Valle de Bravo 21 (Naucalpan)

de Ciudad de México en noviembre de 1986.

Sede de Ediciones G. Gili, S.A. de C.V. en la avenida Valle de Bravo, 21.

al mercado nacional, la sede contaba con el asesoramiento de especialistas que opinaban sobre la calidad de las obras, su idoneidad y las posibilidades de venta.

Al mismo tiempo que se potenciaba la actividad empresarial de la sede mexicana, los conflictos políticos entre este país y España eran motivo constante de preocupación para Emilio Castelló y Gili Torra. La tensión política se acentuó en 1975. México era el principal cliente exterior y la comunicación era imposible. La correspondencia se enviaba a través de la sede colombiana. Al respecto, el testimonio de Emilio Castelló en octubre de 1975 es muy expresivo:

Aunque a estas alturas ya deben saberse las medidas adoptadas por México contra el gobierno español como repudio a la ejecución de los cinco muchachos vascos, es mi deber informarle sobre todo este asunto.

En estos momentos estamos prácticamente aislados. Las relaciones comerciales han sido totalmente anuladas. Ni siquiera por vía telefónica puede hablarse con España [...]. Todos los españoles que se encontraban en México como turistas, así como cantantes y gente relacionada con el medio del espectáculo han recibido un plazo para salir del país. A los vuelos, agencias españolas de turismo y periódicas, así como a cualquier tipo de representación española les ha sido comunicado el cierre y cese automático de sus funciones. Toda relación comercial de cualquier tipo de mercancía española también queda suspendida. Bancos y entidades financieras españolas no pueden ejercer en el país. Los mismos bancos mexicanos han recibido notificación de que queda terminantemente prohibida cualquier relación, operación o transacción de ningún tipo con España.

La solución al conflicto no llegó hasta una vez muerto Franco, momento en el que se reactivaron las relaciones

comerciales. Aunque no fue hasta 1977, tras la llegada de la democracia a España, cuando se restauró el diálogo entre ambos países.

Crisis económicas, concentración de la industria y cambios en la estrategia latinoamericana (1982-2012)

La crisis económica en América Latina y en España tiene ya graves repercusiones para nuestras respectivas empresas y es de prever que estos problemas se acrecentarán, por lo menos, durante los próximos meses. Las dificultades de financiación de Barcelona (menos ingresos por exportación, por desgravación fiscal, menores créditos a la exportación, etc.) han provocado ya una fuerte merma en el presupuesto de producción para 1983, que posiblemente quede reducido a solo una quinta parte de lo habitual en los últimos años. La consecuencia que ello tendrá en ventas, para todos nosotros, es obvia y grave. Pero la finalidad de esta carta no es fomentar alarmismos ni catastrofismos. Todo lo contrario. Tenemos la obligación de salir adelante y de hecho saldremos con un renovado esfuerzo por parte de todos. México debe, necesariamente, seguir siendo una pieza indispensable en el engranaje.⁵

La situación económica de América empezó a tambalearse en la década de 1970. Justo cuando se vislumbraba la crisis económica, el cambio de gobierno en España dejó a los editores un marco legal y fiscal mucho menos favorable, reduciendo sus ayudas a la exportación. Sin embargo, lo peor estaba aún por llegar. En agosto de 1982, el gobierno mexicano amenazó con no cumplir el pago de su deuda externa pública. Este anuncio desató una fuerte crisis económica en toda América Latina.

Con todo, la apuesta por México siguió vigente para la Editorial Gustavo Gili, que mantuvo su inversión directa en

el país, y optó por aumentar la producción local a través de su filial como estrategia para salir de la crisis. Esta táctica le permitía producir libros a precios del mercado nacional, lo que facilitaba las ventas, evitaba tener una fuerte deuda en divisas con la sede catalana y, al mismo tiempo, consolidaba su asentamiento en el mercado.

Afortunadamente, por indicación de Barcelona, el crecimiento de las ventas a plazo se había ralentizado desde 1975. Las sedes de Chile, Argentina y Colombia no corrieron la misma suerte que la filial mexicana; las condiciones económicas de estos países las hacían insostenibles y tuvieron que cerrar entre 1989 y 1992. La pérdida de estos mercados se pudo compensar con un crecimiento de las ventas a nivel nacional, que aumentaron de forma escalonada desde la década de 1990 hasta 2008.

A la fuerte crisis mexicana de 1982 le siguieron una nueva crisis en México, en 1994, y otra en Argentina, en 2002. Todas ellas afectaron gravemente al tejido empresarial y condicionaron el proceso de concentración que estaba en marcha dentro del sector editorial en castellano. Competencia voraz acentuada por la entrada de las grandes multinacionales en el mercado del libro en castellano. En estas últimas décadas, los bailes editoriales y los procesos de fusiones y adquisiciones demostraron que Gili Torra había acertado en su planteamiento: una editorial de tamaño mediano o pequeño solo puede sobrevivir entre los grandes grupos editoriales si se especializa y si, a través de un catálogo coherente, consigue posicionar su marca como un referente de prestigio en ese nicho de mercado.

En las últimas décadas, la especialización editorial y la introducción de nuevas tecnologías han obligado a redimensionar la empresa, adaptándola a las nuevas necesidades.

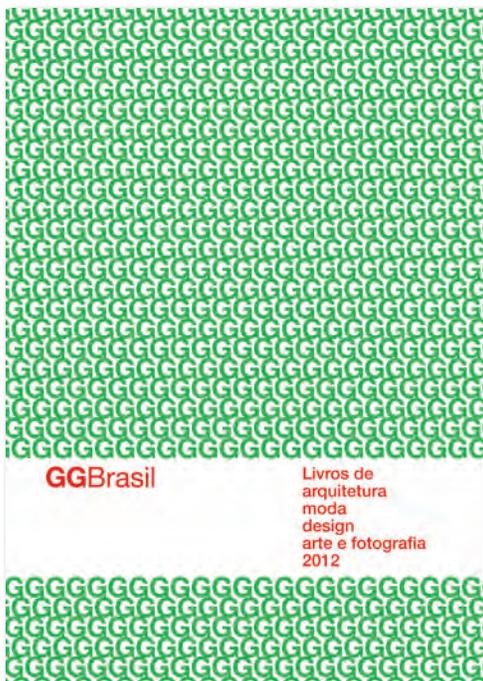
Según el testimonio de Gili Torra:

Cuando entré en 1960 éramos 100 personas y ahora contamos con 30 trabajadores. La introducción del ordenador cambió el sistema de trabajo y esto exigía una reestructuración, aunque generalmente los cambios los hemos hecho poco a poco.⁶

Junto con los avances tecnológicos, la década de 1990 vio también la incorporación de la cuarta generación de la familia Gili al frente de la editorial. Gabriel Gili se unió al área comercial y financiera y Mònica Gili asumió las responsabilidades del área editorial. En el año 2002, coincidiendo con el centenario de la editorial, la cuarta generación asumía el mando de la empresa.

Bajo su gestión, el catálogo se ha ampliado, potenciando las mismas áreas, pero abriendo algunas líneas nuevas cercanas en temática, como el diseño de moda, y también se retoma la colección de teoría de la fotografía. Desaparece el libro técnico, que había sido uno de los clásicos de la editorial, y aumentan las artes visuales. Se diversifican también los idiomas de los libros ofrecidos en el catálogo. A mediados de la década de 1980 se inicia la publicación de libros en inglés, libros bilingües cuyo destino es la exportación a Europa —Reino Unido, Alemania, Francia, Suiza, Austria—, e incluso Japón y Estados Unidos. Esta parte del catálogo se distribuye en puntos muy concretos, generalmente librerías especializadas. En 2002, Mònica y Gabriel Gili decidieron reimpulsar también el catálogo en portugués, que entonces solo contaba con el *best seller* de Neufert, y que actualmente ofrece alrededor de sesenta títulos.

En la última década, la editorial, aprovechando sus buenas instalaciones y su conocimiento de los mecanismos de distribución, ha abierto una línea de negocio que consiste



Catálogo de publicaciones en portugués de GGBrasil, 2012.

Pedro Queiroz y Carolina Gomes en la oficina de São Paulo, 2012.

El equipo de Editorial Gustavo Gill de México S.A. en el edificio de la avenida Valle de Bravo.

en ofrecer servicios logísticos y servicios de distribución comercial a otras editoriales de pequeño tamaño del sector de las artes visuales, el diseño y la fotografía, tanto para el mercado español como para el mexicano.

Desde la década de 1990, la estrategia latinoamericana se ha centrado en la sede mexicana, que aporta alrededor de un 30 % de la cifra de negocio de la editorial. Su importancia se mantiene, aunque ha cambiado la forma de gestión, que se ha profesionalizado en manos de directivos nacionales que conocen el mercado y el sector y se ha acentuado la descentralización. En el año 2009 María Esther García Olín se incorporó a la dirección de la sede mexicana, sustituyendo a Carlos Lerma Lerma, que había estado al frente de la filial durante quince años. La entrada de García Olín supuso importantes cambios en la estructura de la filial mexicana y un proceso de modernización de la compañía.

Pero la última apuesta transatlántica de la editorial es Brasil, donde ha abierto una sede en el año 2012. Desde 2002, el catálogo en portugués se exportaba a través de un sistema de representantes y distribuidores locales. La filial impulsará obviamente el catálogo en lengua portuguesa y la adaptación de las publicaciones al mercado nacional, con el objetivo de ganar competitividad.

Las sedes de México y Brasil mantienen activa la vocación americanista de esta editorial centenaria. Dos mercados con un amplio potencial de crecimiento, que podrían ser los pilares sobre los que la Editorial Gustavo Gili se mantenga al menos otros ciento diez años editando libros de calidad.

Notas

1. Gili Roig, Gustavo, *Bosquejo de una política del libro*, Barcelona, 1944.
2. Carta de Gustau Gili a Juan de los Ríos, 17 de julio de 1958.
3. Gili Torra, Gustau, "Pasión por la arquitectura y las artes visuales", *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 2008.
4. Carta de Emilio Castelló a Gustau Gili Torra, 3 de diciembre de 1975.
5. Carta de Gustau Gili Torra a Emilio Castelló y Fernando Navarro, 18 de noviembre de 1982.
6. Serra, Catalina, "100 años tras el significado del arte", *El País*, 6 de octubre de 2002.

10

**EXTERIOR E INTERIOR:
LA SEDE DE LA EDITORIAL
GUSTAVO GILI (1954-1960)
DE JOAQUIM GILI
Y FRANCESC BASSÓ**

**IGNÀSI DE
SOLÀ-MORALES**

En el siguiente texto, publicado en el libro no venal *Una arquitectura para la edición* (1996), Ignasi de Solà-Morales narra la historia de la concepción y la realización de la sede de la Editorial Gustavo Gili, obra de los arquitectos Joaquim Gili y Francesc Bassó, quienes apostaron por una arquitectura eminentemente moderna en el complicado contexto de la posguerra española. Solà-Morales explica cómo la solución formal adoptada por Gili y Bassó alude claramente a los edificios administrativos de la Johnson Wax de Frank Lloyd Wright, explorando las posibilidades espaciales para crear un “paisaje interior” limpio y fluido y, en el exterior, recuperar la idea original del patio ajardinado y libre para la típica manzana del Ensanche Barcelonés. El edificio recibió el premio FAD de arquitectura en 1961.

IGNASI DE SOLÀ-MORALES
(Barcelona, 1942-Ámsterdam, 2001)

Arquitecto y filósofo, fue catedrático de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) y profesor invitado en numerosas universidades americanas y europeas. Miembro fundador de la revista *Ary*, formó parte de numerosos comités editoriales de varias revistas internacionales. Autor de diversos libros y artículos críticos, publicados en las principales revistas especializadas del mundo, compaginaba su actividad como teórico y docente con su despacho profesional como arquitecto.

Exterior e interior: la sede de la Editorial Gustavo Gili (1954-1960) de Joaquim Gili y Francesc Bassó

Ignasi de Solà-Morales

La nueva sede de la Editorial Gustavo Gili desde 1960, enclavada en un patio interior de manzana del Ensanche Cerdà de Barcelona, proyectada y construida por los arquitectos Joaquim Gili y Francesc Bassó entre 1954 y 1960, acreedora del prestigioso premio del Foment de les Arts Decoratives (FAD) en 1961 y primorosamente mantenida hasta la actualidad, es uno de los mejores edificios del significativo momento de reencuentro entre la arquitectura barcelonesa y la tradición moderna, en un clima cultural difícil, más proclive a cualquier tipo de *revival* clasicista que a la invención creativa de una respuesta particular para cada situación concreta.

La complejidad de la propuesta pone de manifiesto la madurez de sus autores que, con este edificio, consiguen probablemente su obra más rica y elaborada, pero también dan cuenta de que una obra de esta envergadura no hubiese sido posible si detrás de la misma no hubiera habido un clima cultural, minoritario pero decidido, que apostaba sin ninguna duda por el cambio profundo que el arte y la arquitectura modernas significaban en aquella situación.

En nuestros días estamos de vuelta de la que nos parece excesiva ingenuidad de los innovadores o de la dudosa unidad del proyecto de la vanguardia. Hemos tenido tiempo de ver sus múltiples facetas, sus limitaciones, su carácter ideológico no siempre al servicio de la emancipación social. Pero nos equivocaríamos si no fuésemos capaces de entender las condiciones en las que obras como la que aquí comentamos se inscribieron en su momento.

Diferentes vistas exteriores de la sede de la editorial en la calle Rosselló 87-89 tras su inauguración. Arriba: fachada principal; abajo izquierda: jardín trasero; abajo derecha: casa del conserje.





El solar en el que se decide construir la nueva sede de la Editorial Gustavo Gili tiene el problema habitual de la mayoría de los edificios que, prácticamente desde el origen, se han construido en el patio interior de las regulares manzanas del Ensanche Cerdà. Lo que teóricamente deberían ser jardines interiores para la edificación residencial perimetral, al dedicarse a almacenes, talleres o garajes, convertían estos cuadrados de aproximadamente 50 x 50 metros en cubiertas planas, en azoteas o en cubiertas en diente de sierra debajo de las cuales se desarrollaba la actividad industrial o comercial.

En raras ocasiones estos espacios interiores llegaron a conservar su condición de jardines y cuando esto se produjo se debió casi siempre a que el alto nivel de renta de los habitantes de las viviendas de alrededor podían permitirse el lujo de renunciar a la edificabilidad admitida para poder disfrutar de la gratificante presencia de un jardín interior.

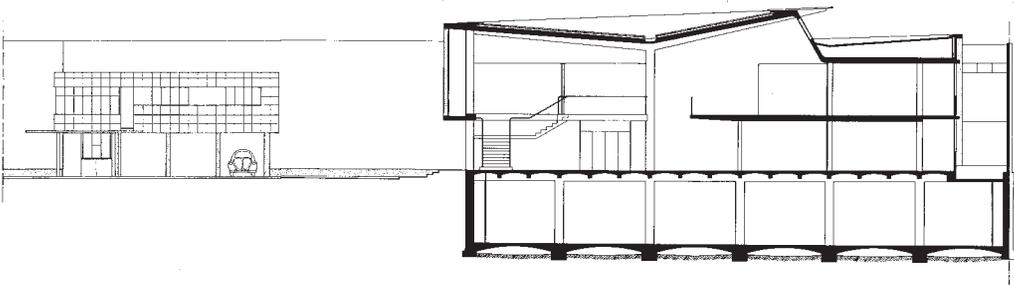
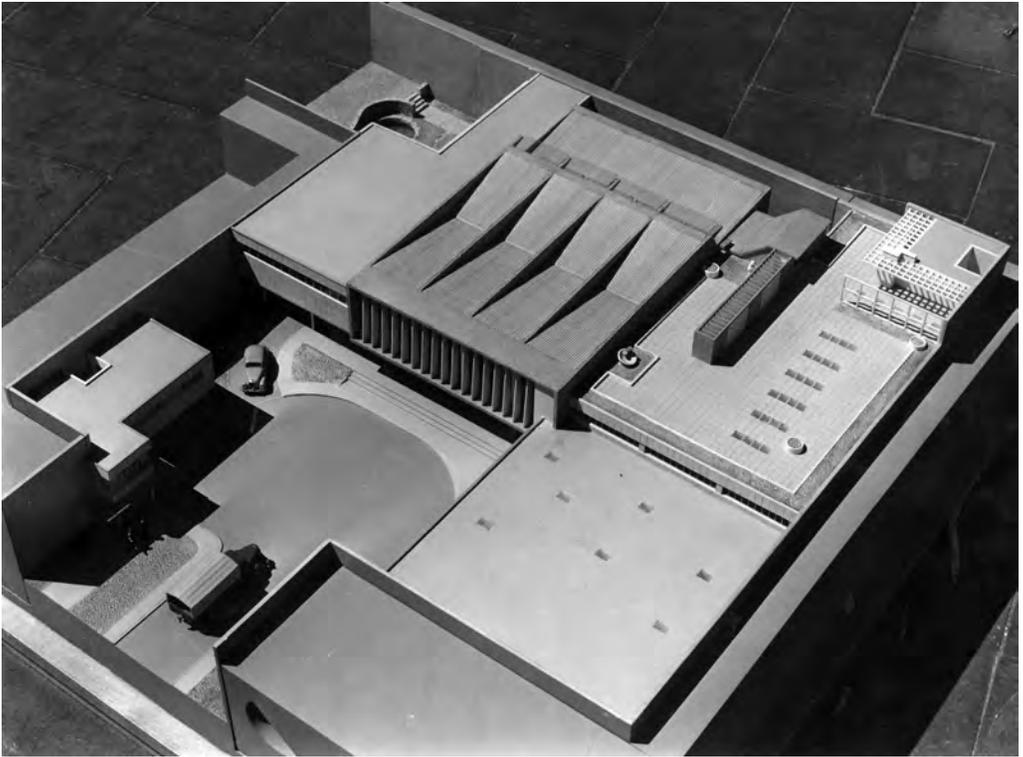
Gili y Bassó, los arquitectos de la futura editorial, no serán insensibles a esta paradójica contradicción, sobre todo si tenemos en cuenta que en los años de su formación, los del GATCPAC, de la República española y los comienzos de la década de 1950, la revisión de la obra de Ildefons Cerdà, de su racionalidad y su eficacia urbana, constituyeron uno de los referentes comunes a través de los cuales la tradición local del urbanismo operativo e igualitario y las ideas de la tradición moderna habían logrado un punto de encuentro.

Las primeras decisiones de las que parte el proyecto de Gili y Bassó tienen que ver con la tentativa de hacer compatible la edificación de un edificio de servicios en el interior de la manzana con el deseo de ofrecer espacios libres, jardines y complejidad formal que fue más allá de la habitual edificación de una cubierta continua que ocupase la totalidad del cuadrado edificable.

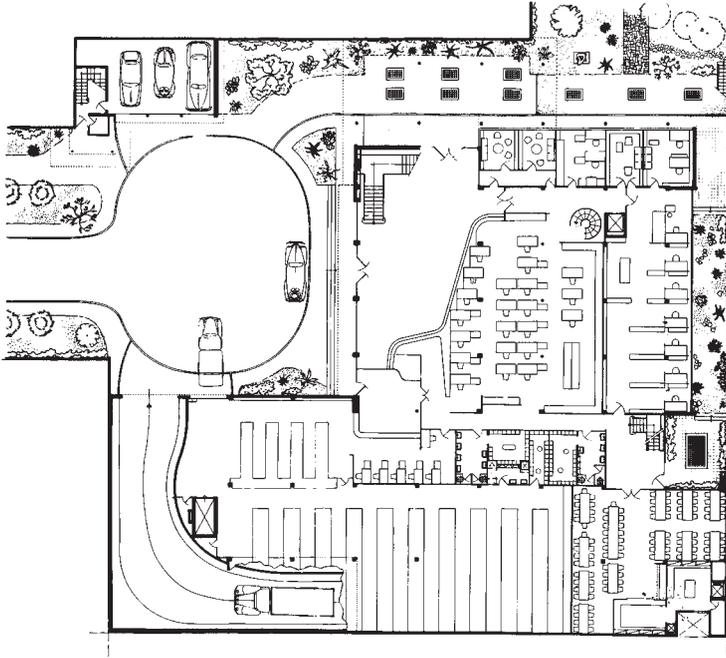
Una primera decisión clave para la forma de este edificio es, por tanto, su implantación: por una parte, necesitaba ocupar el patio central de manzana; por otra, intentaba dividir esta ocupación a fin de generar un sistema interior de espacios abiertos que, de alguna manera, retornasen al conjunto de la manzana la utopía del espacio ajardinado y libre.

El primer *parti* del proyecto es el del gran dinamismo. Al crecer de dentro hacia afuera y dejar libres una plaza interior de acceso y dos jardines, uno en un lateral y otro en la parte posterior del edificio, los arquitectos renuncian a ocupar toda la superficie disponible, de modo que se genera, de forma típicamente moderna, de dentro hacia afuera y se detiene en los lindes con el fin de producir sus propias fachadas. Efectivamente, a pesar de estar situado en un patio interior, el edificio tiene fachadas; es decir, proyecciones al exterior de las distintas funciones interiores: entrada y vestíbulo, como fachada principal, pero también fachada íntima doméstica en el lado de dirección y luminosa y relajante junto al comedor colectivo.

Esta tensión entre el interior necesario y el exterior imposible es también crucial en el caso de la que hemos llamado fachada principal. Como comentaremos enseguida, este es, en buena parte, un edificio interior, con vocación de organización introvertida. Pero ¿acaso es bueno que un edificio comercial no tenga fachada? La fachada es, por lo menos desde el Renacimiento, el lugar máximo del *decorum*, de la apariencia dignificada de aquello que sucede en el interior. Por eso, la planta y en general toda la organización del edificio están tensionadas entre una vocación interiorizada y una composición, si se quiere, más clásica, gracias a la cual se ofrece desde la calle la secuencia ritual de espacios de aproximación que llevan desde la cancela al patio

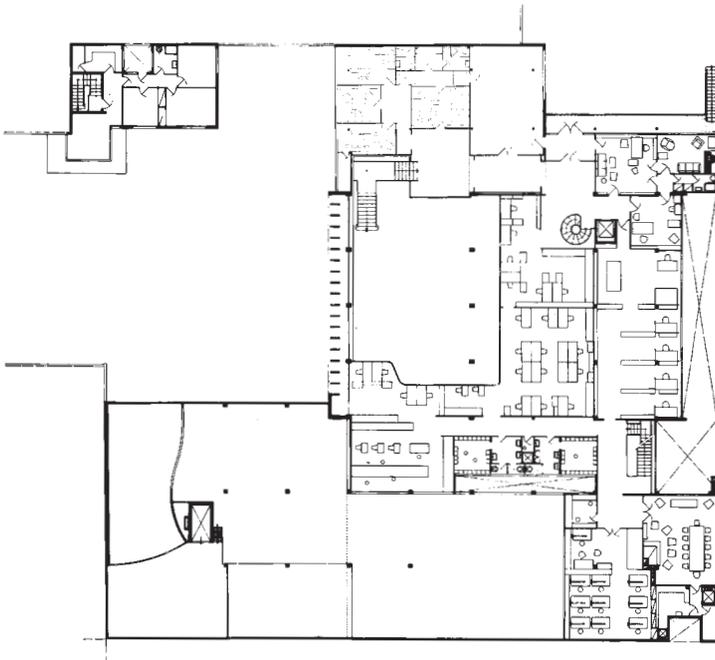


Maqueta, sección y plantas de la sede de la editorial, en las que se observa la recuperación de la idea original del patio ajardinado y libre para el interior de la típica manzana del Ensanche de Cerdà.



5·G6·17

PLANTA BAJA
ESCALA 1:100



5·G6·17

PLANTA ALTILLOS
ESCALA 1:100







Diferentes vistas exteriores de la sede de la editorial en la calle Rosselló 87-89, 2011.

abierto, a las puertas y cristaleras con *brise-soleil* exteriores, hasta el gran vestíbulo central en torno al cual se articula todo el edificio (por cierto, es interesante advertir cómo las sucesivas transformaciones que se han producido con posterioridad han tenido en cuenta la importancia de este episodio de aproximación al edificio de la sede editorial).

La referencia a un sistema de tres cuerpos en paralelo del que hablaban los propios autores para explicar la organización de este edificio y para justificar la expresión externa en tres volúmenes resulta excesivamente simple a la hora de recoger la complejidad de intenciones que se yuxtaponen en la organización de los espacios fundamentales. La dialéctica entre la concepción moderna del edificio que crece desde un núcleo espacial en todas direcciones tiene aquí que confrontarse con la problemática del interior de la manzana Cerdà y la voluntad de los autores de superar la tipología del edificio industrial de cubierta uniforme convertido en un espacio interior bajo una única cubierta extendida hacia todos los límites.

Sin embargo, hay que entender qué tipo de edificio constituía el encargo que ellos debían resolver. Esquemáticamente, el programa podría reducirse a dos grandes funciones: oficinas y almacén. Descartada la presencia de la producción, estas dos actividades básicas eran las que debían resolverse a través del proyecto. Lo que contribuye poderosamente a hacer de la nueva sede de la Editorial Gustavo Gili un edificio complejo es la capacidad de sus autores y, por supuesto, de sus promotores, de dotarlo de un programa más amplio y más articulado.

Como ya hemos dicho, quienes han escrito sobre esta obra siempre han puesto de manifiesto la apariencia de tres cuerpos claramente identificables: el del vestíbulo

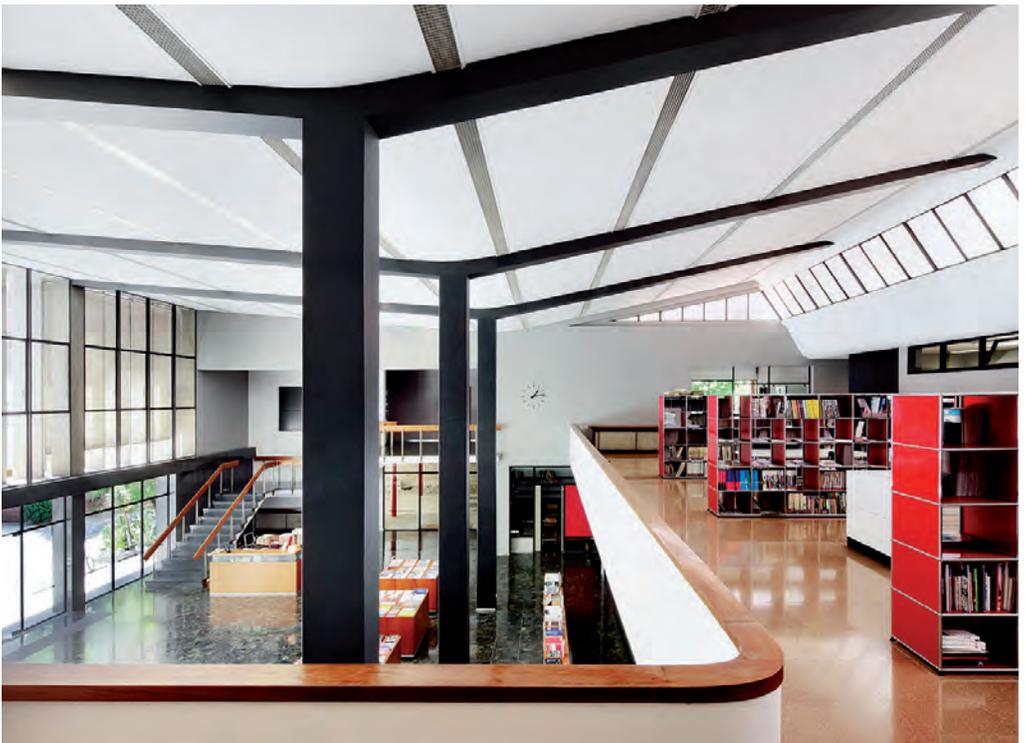
y las oficinas, el de los almacenes, y el de las dependencias de dirección. Una traducción en un cierto tratamiento distinto de estas tres partes es la que ha canonizado esta interpretación de carácter primordialmente funcionalista. Ya hemos visto cómo esta división en tres bloques se hacía más compleja en la implantación del edificio y en su relación con los límites y espacios exteriores. También debemos observar cómo esta aparente división en tres partes tampoco es cierta cuando consideramos el conjunto del sistema interior de espacios. Tanto el modulado regular de la malla estructural única como la continua trasgresión de estos tres compartimentos estancos son un principio de flexibilidad que va mucho más lejos del puro esquematismo de la división de funciones por cuerpos separados.

En este punto creemos que es decisiva la referencia a los edificios administrativos de la Johnson Wax en Racine, obra de Frank Lloyd Wright. Una obra emblemática de la década de 1950, admirada y publicada en Europa y en España, y sin duda referente ineludible a la hora de pensar en un edificio corporativo. Para un edificio de oficinas que difícilmente podía escapar de su condición de interior, no era viable el modelo miesiano de planta regular con un perímetro acristalado que mira al paisaje. Aunque en muchos aspectos haya notables diferencias, es evidente que la clausura, su condición de interior, que la Johnson Wax había desarrollado, y su capacidad de crear un paisaje interno, fueron una referencia fundamental en el momento de concebir este proyecto. Un paisaje interior que estaba, en primer lugar, en plena consonancia con los ideales del ambiente personalizado y de trabajo limpio que este tipo de industria pretendía organizar con carácter modélico. En segundo lugar, un interior que recogía la condición impuesta por las





Vistas interiores
del edificio tras
su inauguración.





Vistas interiores
del edificio en 2011.

características del lugar y que convertía la actividad laboral de la empresa en su propia imagen, en la representación de una actividad en la que el confort, la interdependencia, la fluidez y la comunicación debían ser valores crecientes tanto desde el punto de vista industrial como estético.

Con el edificio de Wright hay otros puntos de contacto: el valor ordenador del sistema estructural, el juego de un doble nivel de iluminación cenital y localizado, la fluidez de las distintas dependencias, las formas curvilíneas que contrastan con recintos rectangulares, el doble nivel de actividad en torno a un gran atrio también ocupado, la atención minuciosa a los problemas de diseño hasta las menores escalas, la unidad del mobiliario, etc.

Que el edificio de Wright estuviese presente en Gili y Bassó resulta, desde el punto de vista histórico, casi fuera de toda duda. No es necesario repetir que en aspectos más epidérmicos este edificio es bien distinto. Pero creemos necesario tomarlo como la referencia conceptual clave, junto con la problemática del centro de manzana del Ensanche Cerdá, porque pensamos que estas referencias, siendo claras como preocupaciones del momento, nos ayudan a entender mucho mejor las decisiones clave de este proyecto que las que, a menudo, se han citado (aaltianas o lecorbusieranas) y cuya influencia, en todo caso, aparece en niveles más estilísticos que conceptuales.

A Joaquim Gili (1916-1984) se le identifica con los fundadores del Grup R, aquel equipo de arquitectos que, nacido en Barcelona en el estudio de José Antonio Coderch en 1951, se disolvería en 1958. Junto con Josep Pratmarsó, Antoni de Moragas, Josep Maria Sostres, el propio Coderch y Manuel Valls, formaba parte de quienes ya habían abierto los ojos a la arquitectura en la década de 1930, en plena euforia racio-

nalista del GATCPAC y habían pasado, en uno u otro bando, por la traumática experiencia de la Guerra Civil española. Francesc Bassó (1921), en cambio, formaba parte de los jóvenes que se incorporaron de inmediato a este grupo renovador, junto con Oriol Bohigas, Josep Maria Martorell, Manuel Ribas y otros.

El libro *Grup R* (1994), de Carme Rodríguez y Jorge Torres, ha puesto de manifiesto las diferencias que existían entre sus miembros y también la variedad heteróclita de referencias que cada uno de ellos utilizaba. No tiene sentido pensar en el Grup R como un grupo unitario, con unas ideas y un lenguaje formal bien delimitados. En el sórdido panorama cultural de la posguerra cabe entenderlo como el eco múltiple, esforzado y a contracorriente de lo que empezaba a ser la gran explosión plural de la reconstrucción europea. Debemos pensar que el alimento intelectual del grupo llegaba desde fuentes tan diversas como Alberto Sartoris, Bruno Zevi o Nikolaus Pevsner, y que Cerdà, Antoni Gaudí o el GATCPAC eran referencias locales que también se tenían en cuenta, al tiempo que Alvar Aalto y Wright eran los arquitectos contemporáneos más respetuosamente analizados, sin olvidar que para muchos las verdaderas referencias eran también Gio Ponti o Ignazio Gardella.

En este popurrí Gili y Bassó representan la corriente más estrictamente conectada con la tradición racionalista. Tanto por la atención a las componentes técnicas de cualquier proyecto como por una permanente sobriedad en las soluciones, este equipo, que trabajaba asociado desde 1953, se caracterizaría a lo largo de su producción por algo que no era tal vez dominante en la mayoría de los arquitectos del Grup R.

Cuando hoy reconsideramos el perfil de la actividad constructiva de la década de 1950 en España, advertimos que,

más allá de “la importancia cultural y de agitación contra el conformismo que el Grup R representó en aquellos años”, la obra de sus componentes fue, a menudo, muy diversa. En el caso de Gili y Bassó no es fácil ver su obra en paralelo, por ejemplo, a la de Coderch o Moragas, y aparece en cambio más próxima a los primeros trabajos de Bohigas y Martorell, anteriores a la casa Pallars de 1958, o a los del gallego José Bar Boo, o a los de los madrileños Francisco Cabrero y Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe.

Pero estas características de claridad racionalista, de rigor técnico y de sobriedad lingüística parecen desbordarse en la que será su obra fundamental. Efectivamente, la sede de la Editorial Gustavo Gili es una obra total en la que, sin duda gracias al empeño de su cliente, Gili y Bassó encontraron campo abierto a una realización incomparablemente rica y compleja.

Este interior fluido, en el que los límites de las tres partes parecen disolverse, gira en torno a un centro que es el gran vestíbulo cubierto por una estructura aparente de doble voladizo sobre pilares de hormigón que definen el espacio de doble altura. Las oficinas en torno, la dirección, los servicios, los comedores y las áreas de expedición conectadas con los almacenes forman un sistema de coronas concéntricas que, en los dos pisos, tienden a incorporar todas las áreas de actividad y trabajo de la empresa en un tejido de límites deliberadamente difusos.

Las referencias en los detalles son particularmente variadas y demuestran hasta qué punto la voracidad de aquellos arquitectos ante los nuevos lenguajes les abocaba inevitablemente hacia un cómodo eclecticismo. Se podría hacer casi un inventario de las procedencias de ciertos gestos, de múltiples estilemas en las barandillas y escaleras,

en las carpinterías, en las mamparas y el mobiliario, en las lámparas y la iluminación.

Pero debemos advertir, de nuevo, que este eclecticismo no tendría sentido si lo juzgásemos severamente. En primer lugar por su calidad intrínseca en la mayoría de los casos, con independencia de su variada procedencia. Pero, en segundo lugar, porque en el contexto de la década de 1950 esta multiplicación de las referencias y de las citas tenía un claro valor programático frente al provincianismo y la ranciedad de las soluciones al uso. Con independencia de las procedencias determinadas, con las que tal vez hoy podríamos hacer un ejercicio puramente filológico, lo que queda como operación de conjunto es la cuidada respuesta, la voluntad de innovación, la claridad conceptual con la que la iluminación o el color, las circulaciones o los recintos, el confort en el trabajo o la representación corporativa, quedan resueltas en un momento histórico en el que la humanización del trabajo, la modernización de la empresa, la exactitud de los distintos cometidos y la imagen global del colectivo intentaban hacerse visibles a través de una arquitectura cuya principal preocupación era, sin duda, la de presentarse como inconfundiblemente moderna.

11

COLECCIONES
JUAN JOSÉ LAHUERTA

Este artículo cuenta cómo la aparición en el mercado español de una serie de publicaciones de teoría de la arquitectura, determinantes para la reflexión crítica en este campo, se convirtieron en los textos de referencia para la generación de estudiantes de arquitectura (entre los que se encontraba el autor de este texto) de los últimos años del franquismo. La pioneras colecciones “Arquitectura y crítica” y “Ciencia urbanística”, dirigidas por Ignasi y Manuel de Solà-Morales respectivamente, se constituyeron en modelo para varias colecciones que supusieron una especie de “edad de oro” del libro de teoría y crítica de la arquitectura.

JUAN JOSÉ LAHUERTA
(Barcelona, 1954)

Arquitecto y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Es autor de distintos libros sobre temas de arte y arquitectura contemporáneos, entre otros: *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política* (1993), *El fenómeno del éxtasis* (2004), *Estudios antiguos* (Premio Internacional de Ensayo del Círculo de Bellas Artes 2009), *Humaredas* (2010) y *Le Corbusier* (2011). En la actualidad es miembro del consejo de redacción de *Casabella* (Milán), fundador y director de la editorial Mudito&Co (Barcelona) y *senior curator* del Museu Picasso (Barcelona). También es titular de la King Juan Carlos Chair de la New York University.

Colecciones

Juan José Lahuerta

Cuando comencé mis estudios de arquitectura el curso 1972-1973 —y espero que el lector pueda perdonar este arranque solo vagamente autobiográfico (no voy a entrar en detalles)— hacía poco que la Editorial Gustavo Gili había puesto en marcha sus dos primeras colecciones, “Arquitectura y crítica” (1969-1981) y “Ciencia urbanística” (1970-1980), de las que por entonces se habrían publicado una decena de libros. La primera la dirigía Ignasi de Solà-Morales y la segunda su hermano Manuel, ambos, tal como se indicaba en los créditos de los libros, profesores de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Pero cuando yo estudié, uno tardaba bastante en encontrarse con esos magníficos profesores. Suponiendo —y era mucho suponer— que fueses aprobando los cursos uno detrás de otro, y que no te demorases más de tres o cuatro años entre primero y segundo, te encontrabas a Manuel e Ignasi de Solà-Morales pasada la mitad de la carrera, siempre y cuando, claro está también, la escuela continuase abierta. Hasta llegar allí, y con algunas nobilísimas excepciones —el curso de Rafael Moneo en segundo, por ejemplo—, tanto la “crítica” como la “ciencia” —cosas que en aquel ambiente radicalmente politizado nos interesaban a muchos— solían brillar en las aulas por su ausencia.

Antes de llegar a las clases “teóricas” de Ignasi de Solà-Morales o a las de Manuel y su Laboratorio de Urbanismo —su asignatura era, por aquel entonces, un curso de historia disciplinar, en cuyas lecciones magistrales se estudiaba desde Vitruvio hasta la tratadística clásica, desde los manualistas del siglo XIX hasta los *grands ensembles*—, tan solo algún profesor de proyectos con buenas intenciones te

recomendaba algún libro; algún libro “de leer”, quiero decir; algún libro que no fuese el “otro” gran éxito de la Editorial Gustavo Gili, el *Neufert*, herramienta imprescindible que ningún estudiante de arquitectura novel —y vaya cómo insistían en ello tantos profesores y tan diversos entre sí— podía dejar de tener siempre a su lado.

Pues bien, esos libros que recomendaban aquellos pocos profesores de proyectos bienintencionados eran lógicamente los mismos que ellos —sólo un poco menos jóvenes que nosotros— habían leído, y todos —literalmente— estaban publicados por editoriales latinoamericanas, esencialmente bonaerenses: Infinito, Nueva Visión, Poseidón... Es cierto que, solo por mencionar algunos casos, ya en la década de 1950 la Editorial Científico-Médica había publicado en Barcelona la versión española del libro de Sigfried Giedion *Espacio, tiempo y arquitectura* —con una traducción de Isidro Puig Boada cuyo celo alcanzaba hasta los nombres propios de los protagonistas, como, por ejemplo, Carlos Eduardo Jeanneret o Francisco Lloyd Wright—; y que la editorial Bruguera venía imprimiendo desde la década de 1960 las monografías de la colección “The Masters of World Architecture”; o que Taurus había publicado en la década de 1960 la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo... pero basta pensar en los editores —una editorial médica, otra especializada en libros populares y juveniles, y, sobre todo, en tebeos— para advertir que no se trataba de proyectos sistemáticos. Sí lo eran, en cambio, los de las editoriales de Buenos Aires antes mencionadas, en las que podían encontrarse desde los grandes historiadores de la arquitectura, como Rudolf Wittkower, Edwin Panofsky o Emil Kauffmann, hasta los propagandistas clásicos del movimiento moderno, de Nikolaus Pevsner a Bruno Zevi;

así como los libros de los propios protagonistas, desde los textos de Louis H. Sullivan, Frank Lloyd Wright o Richard Neutra, hasta los de Walter Gropius, Le Corbusier o László Moholy-Nagy.

En aquellas ediciones de importación, caras al cambio, no siempre fáciles de encontrar, de papel barato y fragante y con ilustraciones encartadas en cuadernillos satinados de ínfima calidad, nosotros leíamos a esos clásicos como si acabasen de haber escrito sus libros en aquel instante, y como si se estuviesen dirigiendo directa y expresamente a nosotros, estudiantes primerizos en los últimos días del franquismo.

Para comprenderlo basta pensar en el origen comprometido de esas editoriales, y en particular en el de Infinito, sin duda la mejor y más coherente, fundada en 1954 por un grupo de arquitectos entre los que se encontraban Jorge Enrique Hardoy, Carlos A. Méndez Mosquera y José A. Rey Pastor, cuya intención declarada era difundir los principios del movimiento moderno, que, para ellos, era algo perfectamente definido, vigente y necesario. Lo que no se había traducido en su momento, ni tenía trazas de ser traducido por entonces, llegaba a España masivamente —dentro de lo que cabía, claro, que no era tanto— a través de esas editoriales. La sensación de haber vivido durante un tiempo al margen de las aportaciones de la modernidad obsesionaba a la *intelligentzia* española y, ya fuera cierto o no, así lo reflejaban los textos críticos de la época —desde los de Oriol Bohigas hasta los de Antonio Fernández Alba, cada cual a su manera—, y eso era lo que dotaba definitivamente de “frescura” a aquellos libros, en los que el llamado movimiento moderno nunca se intentó contemplar desde fuera, simplemente porque nadie creía que ese *fuera* existiera.

Frente a tal situación, la aparición de las dos colecciones de la Editorial Gustavo Gili supuso un cambio fundamental. Pero empezamos —o volvamos a empezar— por el inicio.

En 1958 vio la luz el primer libro de la “Biblioteca de Diseño y Artes Visuales”, de Infinito; fue *Pioneros del diseño moderno*, de Nikolaus Pevsner. Se trataba, como los editores afirmaban claramente en la solapa de las sucesivas ediciones, de una declaración de principios, y, en efecto, en cuanto iniciador de la genealogía triunfante del movimiento moderno, el libro de Pevsner era propiamente fundacional. ¿Debería extrañarnos, pues, que el libro escogido por Ignasi de Solà-Morales para inaugurar “Arquitectura y crítica” fuese también de Pevsner y se titulase *Los orígenes —precisamente— de la arquitectura moderna y del diseño* (1969)? Mientras que el primero fue escrito en 1936 y tiene un carácter decididamente programático, este segundo acababa de aparecer en 1968, en Thames & Hudson, y se trata de un manual mucho más distante, pero la premisa simbólicamente fundacional es la misma.

A partir de ahí “Arquitectura y crítica” basaría su estrategia en la publicación de los textos de los protagonistas del movimiento moderno, en sus revisiones históricas, y en la discusión metodológica y disciplinar del presente.

Pues bien: basta echar una ojeada al catálogo de “Arquitectura y crítica” para advertir cómo una operación consciente de distancia crítica —o de *extrañamiento*, como se decía entonces— puede transformar lo aparentemente igual en lo radicalmente diverso. En efecto, los intérpretes de la modernidad traducidos en la colección de la Editorial Gustavo Gili ya no son los maestros clásicos —Wright, Gropius o Le Corbusier—, sino otros que parecían —al menos— más heterodoxos: por ejemplo, una antología de textos de

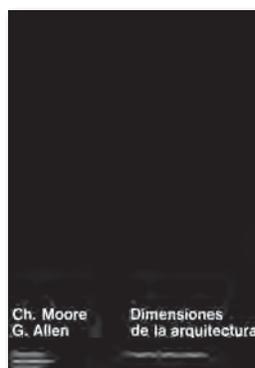
El Lissitzky (1970), otra de Hannes Meyer (1972) —ambos, por recordarlo aquí, críticos declarados del conservadurismo elitista de Le Corbusier—, las ponencias de los congresos del CIAM sobre vivienda mínima (1973) o los escritos de Adolf Loos (1972).

Así, pues, la crítica al movimiento moderno, a su visión monolítica basada en el “exordio” —como decía Benevolo— de sus maestros consagrados, la iniciaba “Arquitectura y crítica” desde su interior mismo, a través de las visiones —ahora en plural— que podían obtenerse desde la vanguardia —El Lissitzky—, desde el compromiso político de izquierdas —el comunista Meyer—, desde la crítica originaria —Adolf Loos—, etc. Un par de detalles: la antología de Meyer la había preparado Francesco Dal Co; la del CIAM, Carlo Aymonino.

El denso debate italiano de la década de 1960 significó para Ignasi de Solà-Morales el arco principal de sus elecciones, y lo que representaban en aquel momento estos dos autores —la crítica radical, la *tendenza*— eran los extremos —que se tocaban en el Partido Comunista Italiano (PCI)— de ese arco. En el arranque mismo de la colección, tras el “principio” Pevsner, parecía establecerse un nuevo inicio sobre los nombres de unos autores que no podían haber sido escogidos con más intención, de los cuales Vittorio Gregotti, Aldo Rossi y Manfredo Tafuri eran, como en un nuevo “exordio”, las tres cabezas.

De los dos primeros, la colección de la Editorial Gustavo Gili publicó en 1971 y 1972, casi al mismo tiempo —o esa es en el recuerdo mi percepción—, sus libros fundamentales: *La arquitectura de la ciudad* y *El territorio de la arquitectura* respectivamente, ambos publicados originalmente en 1966. No es el caso ahora, ni mucho menos, de entrar en la cuestión de estos libros, sino de recordar, más bien, su efecto





conjunto, su capacidad para generar debate: el tan memorable número 4 de la revista *Arquitecturas Bis* dedicado a Gregotti & Rossi, representados en columnas paralelas, encabezado por un no menos memorable diseño de Enric Satué —¡qué buen vermut!—, ¿habría sido posible sin el intenso y explícito inicio de “Arquitectura y crítica”, sin que “Arquitectura y crítica” hubiese dispuesto ese principio contrastante, decididamente polémico y, sobre todo, expresamente presentado como una revocación urgente de “nuestro” retraso?

El libro de Manfredo Tafuri que habría completado ese sistema, *Teorías e historia de la arquitectura*, escrito en 1968, fue publicado también en 1972, pero por otra editorial, Laia, en una lamentable versión castellana. La imposibilidad de obtener los derechos hizo que la solución ofrecida por “Arquitectura y crítica” resultase mucho más original: la publicación de *De la vanguardia a la metrópoli* (1972), tres ensayos de Manfredo Tafuri, Máximo Cacciari y Francesco Dal Co que se presentaban en castellano por primera vez en forma de libro, de manera que Tafuri no aparecía solo, sino formando parte, como autor, de un proyecto colectivo —el del Istituto Universitario di Architettura de Venecia—, cuya “crítica a la ideología arquitectónica” abarcaba muchos estratos pero un único o principal objetivo: el ajuste de cuentas con los mitos del movimiento moderno y con la historia operativa que los había propagado.

Por un momento pudo pensarse —bien lo recuerdo— que el subtítulo de ese libro, *Crítica radical a la arquitectura*, se contraponía simétricamente al título mismo de la colección, “Arquitectura y crítica”, porque no podía haber otra crítica que la radical, pero no era eso, ni mucho menos, lo que pensaba Ignasi de Solà-Morales, y en este mismo arran-

que que yo estoy glosando tal vez algo tendenciosamente, él ya tuvo claro que la “y” era disyuntiva. En este terreno, el de la disyunción, es en el que los juegos de parejas cobran sentido: Gregotti & Rossi, como hemos visto, o, igual de significativo, Rossi & Venturi. También de 1966 es su *Complejidad y contradicción en arquitectura* —el libro más importante desde *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, decía Vincent Scully en el prólogo, y yo no lo pongo en duda— publicado en “Arquitectura y crítica” en 1972.

En ese núcleo inicial de publicaciones del que estamos hablando, esta era la auténtica pareja polémica. Mientras que Gregotti se agotaba demasiado pronto en el profesionalismo, y Tafuri y su Istituto de Venecia proponían una historia no de la arquitectura, sino del trabajo intelectual de los arquitectos en el interior de los medios de producción de la arquitectura —lo cual provocaba muchos recelos y era interpretado poco menos que como un ataque nihilista a alguna especie de entraña venerable de la arquitectura misma—, Rossi y Venturi, frente a frente, ofrecían las dos versiones de lo que en los términos más simplificados del debate de aquel momento podía ser entendido como “superación del movimiento moderno” o, incluso, “superación del funcionalismo” —así, literalmente, se decía—. Pero si Rossi representaba el gran proyecto de reorganización disciplinar a partir del reconocimiento de la arquitectura como monumento y de su restauración sobre una serie de principios y tipos, Venturi, en cambio, con su exaltación de las virtudes de lo caótico y lo superpuesto, y con su confianza panteísta en los medios y fenómenos de masas, era —alegremente— visto como la posibilidad más liberadora, o sea, en verdad, más conformista: frente a los procesos que se iban a poner en marcha con el fin del franquismo, los arquitectos, en

efecto, no querían ni podían ser de piedra, y el libro de Venturi había sido publicado originalmente por el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) y prologado por Arthur Drexler y Vincent Scully.

Pero no entremos en estos detalles y volvamos a lo nuestro: entre 1970 y 1972, “Arquitectura y crítica” publicó una quincena de títulos que, en efecto, a través de antologías de protagonistas más o menos olvidados del movimiento moderno, y a través de los textos programáticos de los nuevos teóricos, recuperaban para España el debate que se había producido en Italia a mediados de la década de 1960 y aún duraba —el más abarcador e intenso, sin duda, desde la II Guerra Mundial—, y lo hacía con la inclusión del libro de Venturi y la perspectiva popular estadounidense.

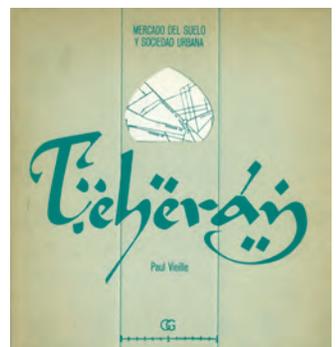
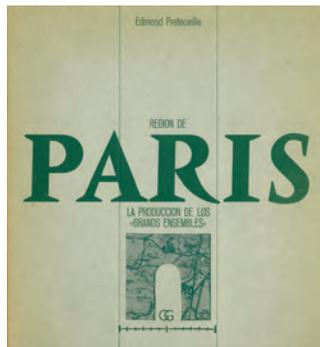
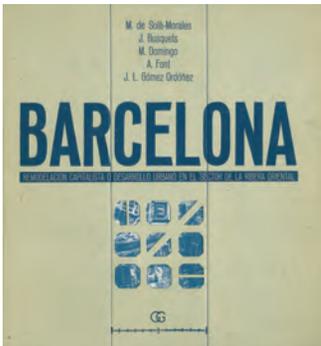
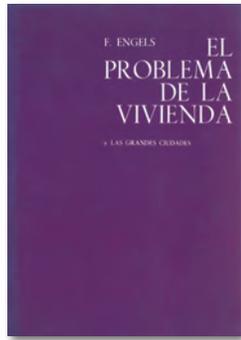
Entre 1970 y 1972 (tres años), pues, “Arquitectura y crítica” publicó una quincena de libros; solo uno en 1973; otra quincena entre 1974 y 1981 (ocho años), cuando dejó de aparecer. La diferente densidad de esas etapas es llamativa, pero no solo en cuanto a la cantidad: la relación de títulos a partir de 1974, al margen de las virtudes individuales de cada uno de ellos, deja de ser no ya —digamos— combativa, sino incluso programática, para convertirse en una variada selección de cualidades y géneros diversos, a veces muy circunstanciales.

No deja de ser elocuente que, frente a la acumulación original, desde 1974 figure un solo nombre italiano en el catálogo de la colección: un tardío Giorgio Grassi. Más elocuente aún es que cuando la propia Editorial Gustavo Gili publique en 1980 el libro de Charles Jencks *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, el último de los grandes libros polémicos de la década de 1970, que en cierto modo cierra muchas de aquellas discusiones, este apareciese fuera

de colección y no en “Arquitectura y crítica”. Obviamente algún nervio se había destensado por el camino: la alegre adjetivación del título de Jencks es a la vez un síntoma y un resultado, pero estaba claro, también, que a la arquitectura española, en ese inicio de la década de 1980, se le abrían ya unos caminos de institucionalización para los cuales la reflexión crítica que la colección de la Editorial Gustavo Gili proponía a principios de la década de 1970 iba a ser, literalmente, un estorbo.

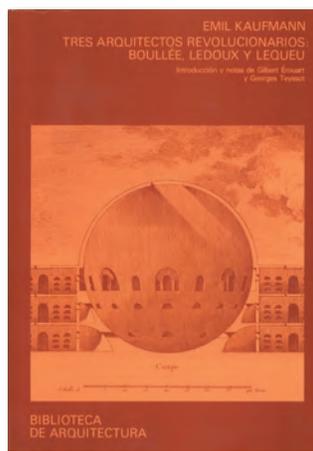
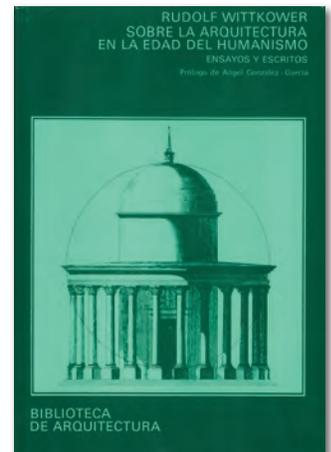
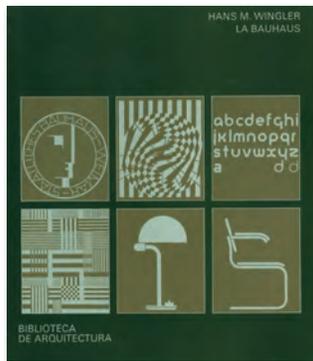
Además, en términos más estrictamente ligados a la editorial, “Arquitectura y crítica” se había convertido en el núcleo a partir del cual, y en gran medida según su ejemplo, la Editorial Gustavo Gili había puesto en marcha un magnífico grupo de colecciones, que constituyen, sin duda alguna, por sí solas, una especie de edad de oro del libro crítico de arquitectura —y no solo— en España, pero que también suponían, en el interior mismo de la propia editorial, una dura competencia.

Aparte de “Ciencia urbanística” (1970-1980), que en un ámbito más disciplinar sería el paralelo de “Arquitectura y crítica” y que tendría una especie de muy refinado complemento práctico en “Materiales de la ciudad” (1974-1976), dirigida también por Manuel de Solà-Morales, la relación es impresionante. Para empezar, una colección “mayor”, “Biblioteca de Arquitectura” (1974-1984), cuyo catálogo no parecía alejarse mucho del de “Arquitectura y crítica”, aunque esa solemne palabra en el título, *biblioteca*, ya era significativa de que la alentaba una intención bien distinta: traducción de los grandes clásicos de la historia de la arquitectura —de Emil Kaufmann o Rudolf Wittkower, a Nikolaus Pevsner o Sigfried Giedion—, edición de documentos esenciales —el libro de Hans H. Wingler sobre la Bauhaus (1975)



Colección
"Ciencia urbanística"
(1970-1980)

Colección
"Materiales de la ciudad"
(1974-1976)





Presentación de la edición facsímil de la revista *AC/GATEPAC 1931-1937* (publicada en 1975 en la colección "Biblioteca de

Arquitectura") en la Fundació Joan Miró, Barcelona, 1975. De izquierda a derecha: Ignasi de Solà-Morales, Germán Rodríguez

Arias, Raimon Torres, Josep Lluís Sert, Alexandre Cirici, Oriol Bohigas, Francesc Vicens.

o la edición facsímil de la revista *AC* (1975)— y de “historias” recientes, desde las más revisionistas —Joseph Rykwert— a las más radicales —Manfredo Tafuri y el grupo del Instituto de Venecia—, de nuevo.

La colección se publicó sin mención de su director, pero la personalidad de Ignasi de Solà-Morales surge claramente de esas intenciones y de esa selección, como si fuera la propia “Arquitectura y crítica” la que se hubiese transfigurado en un formato “mayor”, como decía, o más “serio”.

Sí que aparece su nombre, en cambio, en el consejo asesor de otra colección también “mayor”, e igual de fundacional, dedicada en esta ocasión al arte, “GG Arte” (1979-1982), que, de un modo no muy distinto a los casos anteriores, se impuso como objetivo principal la traducción, casi siempre por vez primera en castellano, de los grandes libros del siglo —los clásicos de Alois Riegl (*Problemas de estilo*, 1980), Julius von Schlosser (*El arte de la Edad Media*, 1981), Ernst H. Gombrich (*Arte e ilusión*, 1979; *Sentido del orden*, 1980; e *Ideales e ídolos*, 1981), etc.— y el estudio de sus grandes temas —*Imagen del pueblo* (1981) de Timothy J. Clark, *Arte e izquierda en Europa* (1981) de Donald Drew Egbert, *Viena Fin-de-Siècle* (1981) de Carl E. Schorske...—.

Ignasi de Solà-Morales está también presente en otro consejo asesor, el de la colección “Comunicación Visual” (1973-1982), que, con un aspecto formal y un formato ideológico muy parecido al de “Arquitectura y crítica”, se planteaba abarcar un campo al menos cuantitativamente mucho más ambicioso: arquitectura, sí, o también, pero además cine, fotografía, cartelismo, diseño, moda, cómic, etc. Un programa que, en un formato “menor”, de bolsillo, reiteraba y ampliaba otra colección que, fundada en 1976, sin director ni consejo asesor, y aprovechándose con gran flexibilidad

de las demás colecciones, acabaría siendo la más longeva: “Punto y línea” (1976-1985). Y eso por no hablar de “Tecnología y arquitectura” (1976-1985) o “Tecnología y sociedad” (1978-1980), esta última dirigida por Ignacio Paricio, que también combinó la teoría más reciente con la edición de sus propios clásicos: bastará recordar que en ella apareció, ya algo silenciosamente, en 1978, el capital *La mecanización toma el mando* (1978) de Sigfried Giedion.

Me he demorado mucho en “Arquitectura y crítica”. Lo he hecho, incluso, en sus primeros dos o tres años, en su arranque, pero ¿quién negará que allí estaba el origen y se creó el modelo de esta admirable sucesión de colecciones que, como tantas otras cosas, nacieron a principios de la década de 1970 y duraron, más o menos, una década? Espero que si antes me han perdonado la observación autobiográfica, ahora me perdonen el brote melancólico, pero ¿qué otra cosa podría hacer?

Aunque sí querría acabar con una mención, aunque sea breve, al diseño de esos libros. Salvo en casos muy concretos, como la colección “Materiales de la ciudad”, con sus portadas troqueladas diseñadas por Enric Satué, y algunos otros procedimientos excepcionales que pasaban por las manos de Yves Zimmermann, entre otros, la mayoría de los diseños tipográficos salían del equipo mismo de la editorial.

Recuerdo —¡ay, otra vez!— que el impacto de las portadas de “Arquitectura y crítica” fue considerable, sobre todo al compararlas con las de aquellas editoriales argentinas a las que me refería al principio. Sobre el fondo blanco, la tipografía de palo seco —que recordaba los caracteres de Letraset— en diagonal y la imagen fotográfica contrastada sin medios tonos, en negro o “pluma” —como se decía cuando en lugar de ordenadores lo que se utilizaba era la fotocopidora, las

tijeras y el pegamento—, que evocaba intencionadamente la obligada austeridad del ciclostil, el cartelismo cubano —Félix Bertrán, Tony Évora, René Azcuy...—, o el mucho más cercano del Mayo del 68, con sus serigrafías de una sola tinta. Que en algunos de los volúmenes de “Arquitectura y crítica” se imprimiesen excepcionalmente sus portadas en color en lugar de en negro —por ejemplo, y no por casualidad, el rojo del volumen de Roberto Segre, *Cuba. Arquitectura de la revolución* (1970)— intensificaba aún más la intención formal de esos libros.

Una señal más, en fin, o un símbolo, de lo que quisieron ser, al menos, como ya hemos ido viendo, en el momento exacto de su fundación: incitadores de un debate colectivo, interlocutores combativos en él, y llegado el caso, hasta re-
dentores. Si esa ilusión fue traicionada o no aquí no viene a cuento: lo importante es que los libros de estas colecciones están bien vivos en nuestras estanterías, en una vida que ya duplica en años la década y pico en que fueron publicándose, muy usados, y aún en uso.

12

**DE “PUNTO Y LÍNEA” Y
“COMUNICACIÓN VISUAL”
A “GG DISEÑO”**

ANNA CALVERA

En 1973, el diseñador suizo establecido en Barcelona Yves Zimmermann se hizo cargo de la dirección gráfica de la editorial, para la que también creó el conocido logo GG en Helvética hoy vigente. A partir de una entrevista con el diseñador, la autora de este texto traza un recorrido por las colecciones que Zimmermann ha dirigido o asesorado y muestra la influencia que han ejercido en la formación de la cultura del diseño. Colecciones como “Punto y línea”, “Comunicación visual”, “Técnica y cultura” y “GG Diseño” han ido forjando una empresa editorial en paralelo a la profesionalización del diseño en España y América Latina, contribuyendo así a la formación de los diseñadores de habla hispana.

ANNA CALVERA
(Barcelona, 1954)

Diseñadora gráfica por la escuela Elisava, licenciada y doctora en Filosofía por la Universitat de Barcelona, se especializó en Historia y Teoría del Diseño en el Istituto DAMS de la Università degli Studi di Bologna (Italia). Actualmente es profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, e imparte docencia de doctorado, máster y grado. Es miembro del grupo de investigación GRACMON UB, dedicado a la historia del arte y el diseño contemporáneos. Ha dictado seminarios y conferencias en escuelas de diseño en numerosas ciudades de Europa y América Latina. Es miembro del ICDHS (International Committee for Design History and Design Studies), y forma parte de las juntas directivas de la European Academy of Design, la Asociación de Diseñadores Profesionales (ADP) y la Fundació Història del Disseny.

De “Punto y línea” y “Comunicación visual” a “GG Diseño”

Anna Calvera

En 1972, la Editorial Gustavo Gili inició la aventura de publicar libros sobre diseño. Desde entonces, cuatro colecciones por lo menos han sido determinantes en la constitución de una cultura del diseño en castellano. Son “Comunicación visual” (1973-1982), “Punto y línea” (1976-1985), “Tecnología y sociedad” (1978-1980) y “GG Diseño” (desde 1979). Es de destacar la labor llevada a cabo por el diseñador gráfico Yves Zimmermann en estas colecciones, sea como director de la última mencionada, sea como inspirador y asesor editorial de las dos primeras. Contó siempre con el acuerdo, el apoyo y el asesoramiento del director de la editorial Gustau Gili Torra.

También otras colecciones han abordado el diseño desde varios aspectos. Recientemente, en el campo de la crítica y el ensayo polémico sobre las áreas temáticas de la editorial, destaca “Hipótesis” (1995-2008). Pocos años antes había comenzado “Monografías de diseño contemporáneo” (1991-1995), cuyos libros se inspiraban en las exitosas monografías de arquitectos y presentaban la obra de diseñadores locales como si de un *book* se tratara. Tras una decena de títulos que no tuvieron la aceptación esperada, se decidió interrumpir la colección. Con “Manuales de diseño gráfico” (1989-1994) y “Biblioteca del diseño” (1995-1998) se trataba tanto las cuestiones más puramente técnicas del diseño como su práctica, en la línea de los libros de oficio y los anuarios de proyectos. Consolidadas en la década de 1990, coincidieron con la explosión del debate tipográfico entre los diseñadores gráficos y con la renovación del diseño de identidad corporativa a raíz de la irrupción del *branding*.

Esos libros mostraban buenas prácticas en ámbitos profesionales muy especializados.

En los últimos años, se ha seguido experimentando con colecciones de éxito variable. "GGMixta" (2004-2008) pretendía ser multidisciplinar, pero no ha cuajado en ninguna disciplina. Se interrumpió con solo seis títulos en la calle. Después, cuando llegó la moda de los libros pequeñísimos, nació "GGmínima" (2006). La colección está compuesta por textos muy breves sobre arquitectura, arte, diseño, paisaje y fotografía. *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño?* (2007) de Charles Eames es uno de ellos.

Uno de los rasgos destacados de la producción de la Editorial Gustavo Gili en el campo del diseño es su política de traducción. Al observar las colecciones especializadas, salta a la vista la variedad de autores, países y corrientes de pensamiento puestos al alcance del público que lee en español. Suizos, alemanes, italianos, ingleses, norteamericanos y franceses fueron traducidos con regularidad y, lo que es más importante, en el momento oportuno, cuando estaban orientando el debate internacional. Algunos libros incluso se adelantaron a su época y tuvieron poco éxito comercial. Cuando se repasa el catálogo de las últimas cuatro décadas, se comprueba que varios volúmenes no han perdido actualidad; otros sí han quedado superados con el paso del tiempo, pero después de haber servido para hacer comprender la época que los vio nacer. Aún hoy, buena parte de la bibliografía que utilizan y recomiendan los profesores en tantas y tantas escuelas de diseño surgidas a uno y otro lado del Atlántico pertenece al catálogo de la Editorial Gustavo Gili, que, de esta manera, ha contribuido a la formación profesional de los diseñadores iberoamericanos y a la gestación del discurso del diseño en castellano.

Origen y evolución de las colecciones sobre diseño:

Yves Zimmermann, asesor y director editorial

En 1962, un año después de haber llegado a Barcelona para instalarse definitivamente en la ciudad, el diseñador gráfico Yves Zimmermann empezó a dar clases en la Escuela de Diseño Elisava, fundada el año anterior y primera escuela de diseño del país. En 1967, él y gran parte del cuerpo docente la abandonaron para fundar la escuela Eina. El magisterio de Zimmermann en ambos centros fue muy influyente para la comunidad local de diseñadores gráficos, al divulgar y contribuir a implantar la metodología y el concepto modernos del diseño gráfico en la línea que actualmente se conoce como “diseño suizo”. En aquella época, la corriente procedía tanto de la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm como de las FfG de Zúrich y de Basilea, escuela esta última en la que se había formado Zimmermann.

A través de la docencia, el diseñador suizo se percató de que la enseñanza y el ejercicio de la profesión del diseño carecían de una bibliografía específica en castellano, lo que contribuía a consolidar la idea según la cual esta disciplina no era más que una forma moderna y actualizada de arte. Entonces se le ocurrió visitar al editor Gustau Gili Torra, a quien conocía personalmente, y le propuso crear una colección especializada.

Gili Torra se mostró interesado, aunque le advirtió que desconocía este mercado, por lo que planteó comenzar abarcando una temática más amplia. Así nació, en 1973, la colección “Comunicación visual” (1973-1982) y a tal efecto se instituyó un comité asesor constituido por un equipo multidisciplinar. Lo formaban el arquitecto y filósofo Ignasi de Solà-Morales, el historiador del cine y estudioso de los *mass-media* Román Gubern, el crítico e historiador del arte Tomàs Llorens, el pintor informalista Albert Ràfols Casamada y el

propio Yves Zimmermann, diseñador gráfico. El comité leía libros en alemán, inglés, francés e italiano sobre una gran variedad de temas: diseño, semiología y semiótica, fotografía, arte, pintura, tipografía, estética, cómics, imagen, medios de comunicación social, etc., para poder recomendar, si procedía, la edición de su traducción al castellano.

En la colección "Comunicación visual" se llegaron a publicar unos cuarenta y cinco títulos. A veces llegaban escritos muy interesantes, pero no tenían la extensión habitual de los libros estándar en aquel momento, entre doscientas y trescientas páginas. Eran bastante más breves, por lo que no parecían indicados para "Comunicación visual", y se decidió entonces crear una colección aparte: fue "Punto y línea" (1976-1985), una colección de libros casi de bolsillo, económicos aunque técnicos, en la que se llegaron a editar unos sesenta títulos sobre los temas más variados.

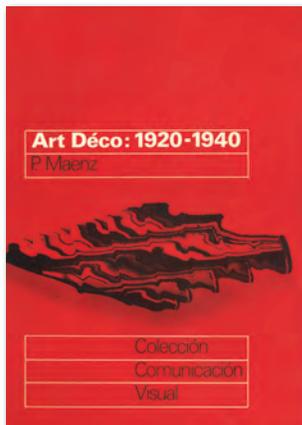
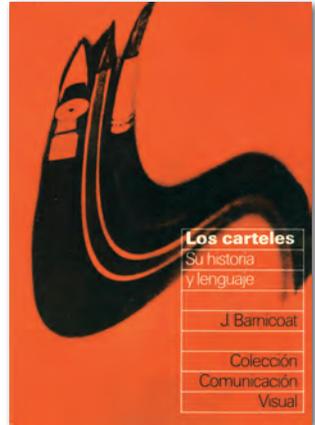
En 1979, Gustau Gili conocía ya las características del mercado: los libros más vendidos de la colección "Comunicación visual" habían sido los que versaban sobre arte, *mass-media* y diseño. Por este motivo, sugirió la creación de colecciones específicas para cada uno de estos temas y propuso a Yves Zimmermann hacerse cargo de la colección sobre diseño; así nació "GG Diseño".

Al quedar claramente especializada en el tema del diseño, la línea editorial de "GG Diseño" tuvo que variar con respecto a sus predecesoras. En "Comunicación visual" y "Punto y línea", el diseño había sido un tema recurrente, ya fuera como materia específica —caso de los libros de John Barnicoat sobre carteles; de Gui Bonsiepe, Tomás Maldonado y André Ricard sobre diseño industrial; de Bruno Munari y Donis A. Dondis sobre diseño básico; o de Gert Selle y Nikolaus Pevsner sobre historia del diseño— o ya fuera como materia

transversal a otros muchos temas —semiótica, estética, estudio de los *mass-media*—. Dado el enfoque de “GG Diseño”, las otras temáticas quedaron conceptualizadas como estudios sobre el contexto del diseño. El diseño, su práctica, su cultura y su teoría organizaron el catálogo de la colección, una novedad en el panorama hispanoparlante, pero también un reto para una disciplina poco habituada a escribir sobre sí misma.

La colección “Comunicación visual” (1973-1982)

“Comunicación visual” fue la primera colección que publicaba libros dedicados al diseño con regularidad. Creada en 1972, los primeros títulos salieron a la calle en 1973. La colección era decididamente ecléctica, pero con un planteamiento general novedoso y, por lo que concierne al diseño, nacía con una clara vocación didáctica, pues su público eran los profesores de diseño que se encontraban aún en proceso de formación. Buen ejemplo de ello es el libro de Bruno Munari *Diseño y comunicación visual* (1973). Le siguió uno de los primeros “tratados” de diseño industrial publicados en el mundo: *Teoría y práctica del diseño industrial* (1978) de Gui Bonsiepe. Ambos títulos denotan cuán intensa fue en la Barcelona de las décadas de 1960 y 1970 la influencia de la HfG de Ulm y del concepto de diseño dominante en las asociaciones internacionales de diseñadores, ICSID e ICOGRADA. Por otro lado, entre los títulos iniciales se encuentra la que puede considerarse una de las primeras historias del diseño gráfico: *Los carteles: su historia y su lenguaje* (1973) de John Barnicoat, y la reedición de uno de los textos clásicos de Nikolaus Pevsner: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño* (1976), aparecido anteriormente en la colección “Arquitectura y crítica”. La publicación de textos sobre historia del diseño respondía también a la intención didáctica que inspi-



raba la colección: coincidió con la introducción de la asignatura Historia del Diseño en las escuelas. La colección contó además con títulos de importantes autores del momento, como *Vanguardia y racionalidad* (1977), una antología de textos tempranos de Tomás Maldonado; el ensayo crítico *Ideología y utopía del diseño* (1975) de Gert Selle; y *Teoría de los objetos* (1974), un primer estudio semiológico de los objetos cotidianos obra de Abraham A. Moles. Antiguo profesor de la HfG de Ulm, Moles fue muy influyente en Barcelona durante la década de 1970. Sus libros contribuyeron a consolidar aún más la moda semiótica.

Visto en su conjunto, el catálogo de “Comunicación Visual” no solo refleja los intereses de los miembros del comité asesor, sino también las modas y principales tendencias del momento: la irrupción de la semiología de filiación francesa —Roland Barthes, Jean Cazeneuve, Emilio Garroni, Jean-François Lyotard, Georges Péninou, Luis J. Prieto, etc.—; el cine, los cómics, las nuevas formas de arte y, muy especialmente, la producción artística del bloque socialista —cine soviético, cómics de Mao—; la teoría del arte centrada en los procesos de la visión heredada de la Bauhaus y las lecciones de la vanguardia artística —John Berger, Rudolf Arnheim, Marcel Duchamp—; y, finalmente, el descubrimiento del *art déco* a partir de la exposición conmemorativa organizada en 1965 en París —con el libro de Paul Maenz (1976).

Al preguntarle cómo elegían los libros, Zimmermann indica la pluralidad de intereses de los miembros del comité asesor y pone de relieve que todos ellos compartían “el interés por el fenómeno de lo visual... de lo visual como comunicación en su sentido más amplio”. Por ese motivo, a pesar de su variedad, la colección mantiene aún hoy una coherencia interna, una unidad de fondo entre los distintos temas trata-

dos. El hecho de que coincidieran en una misma colección *mass-media*, arte, fotografía, diseño gráfico e industrial, estética y semiótica acabó insinuando a los lectores fieles que podían existir elementos comunes, algo así como un nexo entre las distintas prácticas creativas tratadas y los estudios teóricos publicados, tal como reflejaba el nombre elegido para la colección. De hecho, “comunicación visual” fue un concepto clave en el debate entre los profesionales del diseño que había tenido lugar pocos años antes.

La colección “Punto y línea” (1976-1985)

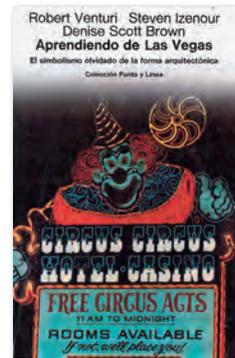
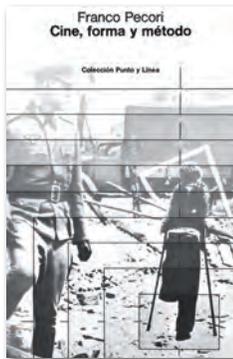
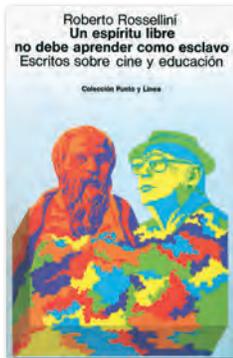
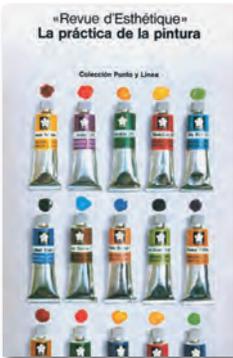
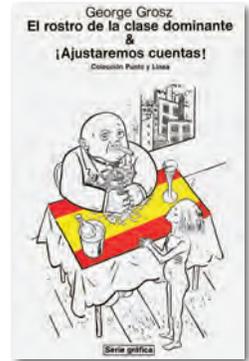
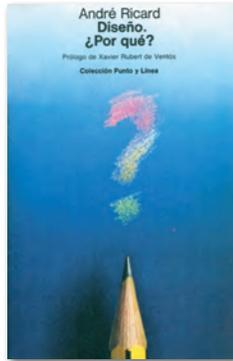
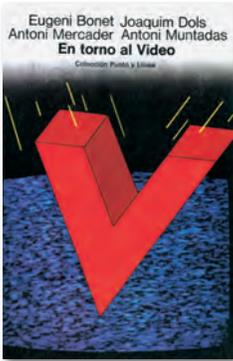
Esta segunda colección fue como un hijo pequeño de “Comunicación visual.” Compartían comité editorial, diseñador gráfico y política editorial. Joaquim Romaguera i Ramió, gran experto en cine y música, se ocupaba de la revisión bibliográfica. Los temas que cubrían sus catálogos son, por lo tanto, similares, aunque se advierten algunas diferencias significativas entre ambas colecciones. En “Punto y línea” tiene mayor presencia la arquitectura como tema, con textos que iban desde ensayos cortos a artículos largos. Crecen de modo significativo los libros sobre arte y hay un mayor eclecticismo en cuanto a los enfoques. El momento de efervescencia política vivido en España y Portugal en esos años se pone en evidencia con la publicación —finalmente!— de la obra gráfica de autores malditos o meramente sospechosos durante el franquismo: John Heartfield (*Guerra en la paz*, 1976), Josep Renau (*American Way of Life: fotomontajes 1952-1966*, 1977) o George Grosz (*Rostro de la clase dominante y ¡Ajustaremos cuentas!*, 1977); incluso *Los Caprichos de Goya* (1977).

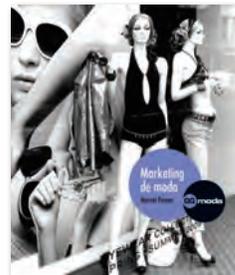
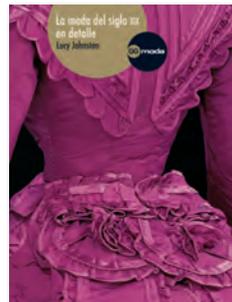
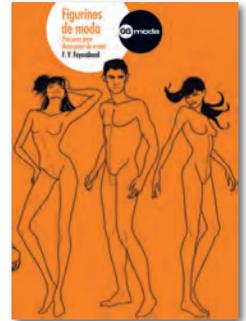
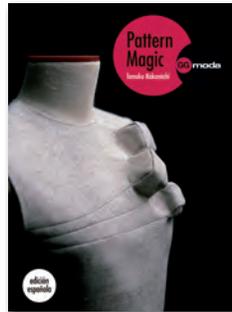
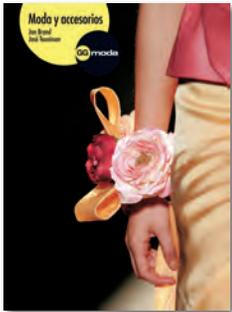
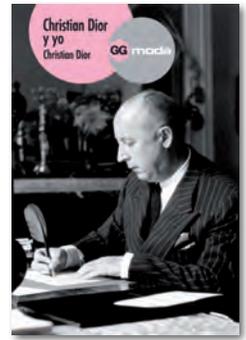
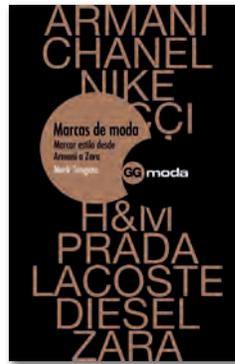
“Punto y línea” continuó dando cabida a otras prácticas artísticas, como la fotografía, el cine —el tema con más títulos—, el vídeo y el cómic, pero con menor espacio que al

diseño. La moda, que irrumpió con un único ensayo, con el tiempo acabaría definiendo una colección especializada, “GG Moda” (2005-). Se mantuvo el número de estudios sobre medios de comunicación de masas; tratados en conjunto o por separado. En cambio, la semiótica fue perdiendo terreno: otras muchas editoriales estaban publicando los textos académicos de la materia en esa época. El diseño fue uno de los temas menos frecuentes. El diseño gráfico desapareció por completo y únicamente los estudios sobre publicidad parecían guardar alguna relación con él. El diseño industrial tampoco estuvo muy bien representado pues aparecieron únicamente dos títulos: el *Diseño industrial reconsiderado* escrito por Tomás Maldonado para la voz “diseño” en un diccionario (1977, revisado en 1993 y acompañado de un demoledor prólogo de Giulio Carlo Argan, escrito especialmente para esta versión) y el primer libro de André Ricard (*Diseño ¿Por qué?*, 1982).

Con todo, la colección “Punto y línea” también ha sido importante en la formación de la cultura del diseño en castellano. Seguía vinculando el diseño a otras muchas prácticas creativas, en una época que recuperaba la cultura de masas con una visión mucho más constructiva que en el pasado. Era una herencia del Pop Art, algo patente en la fascinación que despertaban el cine, los cómics y la moda, fenómenos a los que se dedicaba todo tipo de estudios. La colección reforzó así el interés por el diseño entendido como una práctica estética y profesional más en el mundo contemporáneo. Por otra parte, la publicación de ensayos y reflexiones en formato bolsillo sobre aspectos concretos de la historia que comparten el arte, la arquitectura y el diseño enriquecieron considerablemente el conocimiento en estos campos.

Los libros de “Punto y línea” fueron también interesantes desde el punto de vista gráfico, con cubiertas profusamente





<
Colección "Punto y línea"
(1976-1985)

Colección "GG Moda"
(2005-)

ilustradas en una línea que invoca al Pop. Constituyen un pequeño homenaje al lenguaje propio de la imagen: recuperaron las técnicas de ilustración y manejaron todo tipo de recursos gráficos. Pueden considerarse ejemplos de una gráfica pop autóctona, a pesar de que los diseñara el principal representante del diseño suizo en Barcelona. Las tipografías romanas llegaron a la tripa, pero los textos de cubierta seguían compuestos en palo seco, esta vez en Helvética. Según su creador:

Esta colección iba dirigida a un público amplio y no exclusivamente técnico profesional; por ello el carácter más bien "popular" y divertido de estas portadas.

Hacia una posible ciencia del diseño:

"Tecnología y sociedad" (1978-1980)

Si por aquella época la semiótica constituía una aproximación teórica al diseño en la que se habían depositado muchas esperanzas, a mediados de la década de 1970 se consolidó un nuevo enfoque que combinaba los estudios humanísticos sobre la técnica con los principios de la ingeniería. Se trata de una línea de reflexión muy anglosajona a la que algunos autores, entre ellos, Nigel Cross, se han referido como "ciencia del diseño". La Editorial Gustavo Gili creó una pequeña colección dedicada al tema y dirigida por Ignacio Paricio, un arquitecto experto en temas de construcción. Era la colección "Tecnología y sociedad", la "verde". En ella se publicaron libros decididamente académicos en la frontera entre las dos culturas, las ciencias naturales y las humanidades. Combinaba conferencias y pequeños ensayos, como las lecciones que el propio Cross impartía en la Open University, con los grandes clásicos de la historia de la tecnología y del diseño, especialmente *La mecanización toma el mando* (1978) de

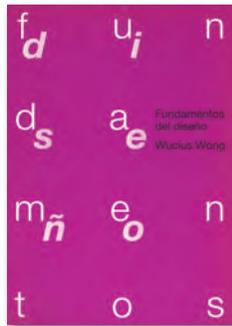
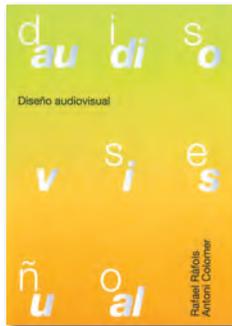
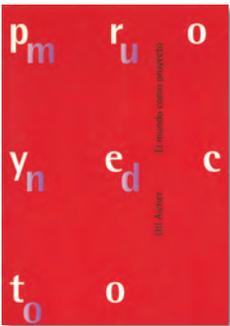
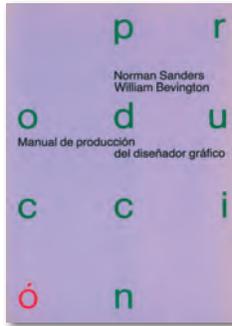
Sigfried Giedion. Aunque los libros editados fueron relativamente pocos —parece ser que la colección no tuvo mucho éxito comercial—, puso a disposición de los diseñadores algunos de los textos de referencia para emprender la construcción disciplinar del diseño. En ellos se abordaban ya los temas que centran el debate actual: la ecología, la superación de las dos culturas, la participación de los usuarios en la creación tecnológica, la innovación basada en valores culturales, etc.

Curiosamente, la influencia de esta tercera colección revisió caracteres muy distintos. Ante la llegada de la tecnología digital y la cibernética de consumo, todas las disciplinas proyectuales andaban ocupadas en el debate sobre los métodos del diseño. El interés de la colección “verde” fue ofrecer una línea de reflexión alternativa al debate sobre dichos métodos.

“GG Diseño” (desde 1979)

La tarea a partir de 1979 consistía en crear una colección dedicada exclusivamente al diseño, su quehacer y su cultura. Según recuerda Yves Zimmermann, lo más difícil era encontrar el equilibrio justo entre los libros de teoría y los orientados a la práctica.

La colección “GG Diseño” nacía con la determinación de seguir proporcionando a estudiantes y profesores herramientas necesarias para su formación. Esta vocación pedagógica puede apreciarse en los temas de los primeros títulos publicados: diseño de retículas, tipografía, color, ergonomía, manuales de diseño y de técnicas, pictogramas y símbolos para señalización, marcas de empresa y señales, manuales de diseño industrial, etc. Más tarde se publicaron algunos títulos de mayor ambición, que denotan la búsqueda de una teoría propia para el diseño, intención que ya estaba presente en los títulos de los maestros suizos traducidos al iniciarse la colección.



Colección "GG Diseño" (1979-)

Ellos habían querido reflexionar sobre la profesión tanto como desarrollar investigaciones sobre las que fundamentar la vertiente más técnica del diseño. El diseñador de la colección, el propio Yves Zimmermann, tuvo muy en cuenta las diferencias entre los libros y propuso formatos distintos según su carácter. Los que tenían una orientación claramente instrumental y técnica crecieron hasta el tamaño Din A4; los demás adoptaron el formato habitual de los libros de ensayo (24 × 17 cm en rústica, o 20 × 13 cm). Su imagen se ha mantenido sin grandes alteraciones hasta 2006, año en el que se rediseñó la colección.

Desde el punto de vista comercial, la colección ha vivido situaciones muy variadas. Zimmermann comenta siempre, entre sorprendido y malicioso, cuán difícil es vender libros sobre diseño:

A lo largo de los años siempre me sorprende que, con la importancia que ha adquirido el diseño en todo el mundo de habla hispana y, en consecuencia, el gran número de escuelas y universidades que han nacido para enseñar esta disciplina, el tiraje de estos libros siga siendo tan reducido. De los títulos que se editan en la colección “GG Diseño” se imprimen dos mil o tres mil ejemplares, que luego se distribuyen en España y toda Latinoamérica ¡y se puede tardar entre dos o tres años en vender toda la edición! ¿Podría decirse, pues, que la lectura de libros no es una de las actividades preferidas de estudiantes y diseñadores?

Hay otras muchas razones a considerar, como los avatares económicos por los que han pasado los países latinoamericanos en la última parte del siglo xx, pero también que otras editoriales han publicado importantes libros sobre la materia, tanto en España como en México, Argentina y Brasil.

Otro motivo es la evolución experimentada por el diseño a partir de la década de 1980: con la irrupción de la posmodernidad y la llegada masiva de los ordenadores, los intereses de los diseñadores han cambiado y la colección ha de adaptarse a los nuevos tiempos.

"GG Diseño" sigue siendo una colección que se caracteriza por una constante tensión entre teoría y práctica, ambos tipos de libro son interesantes y cumplen su función pedagógica, si bien la editorial sabe que los primeros tienen un público mucho menor. Sin embargo, algunos figuran entre los grandes éxitos de la editorial:

Una de las experiencias para mí más gratificantes que viví con Gustavo Gili fue cuando le propuse la edición del libro *El mundo como proyecto* (1994), de Otl Aicher. Hojeé el ejemplar alemán, sacudí la cabeza al ver que no había ilustración alguna en él y me dijo: "Los libros sin ilustraciones no se venden". Le repliqué que [...] este libro tenía que publicarse porque Aicher era uno de los poquísimos diseñadores pensadores y que la gente como él era necesaria [...]. Ante su renovada negativa y mi empecinamiento, me atreví a sugerirle que yo pagaría la traducción y él la edición. Se avino a esta propuesta y entonces se inició la peripecia de la traducción. Resulta que Otl Aicher era un hombre que no aceptaba autoridades y jerarquías y, para él, una de estas eran las letras mayúsculas frente a las minúsculas, de modo que las eliminó en todos sus escritos. Cabe señalar que, en alemán, los sustantivos se escriben siempre con la inicial en mayúscula: el Hombre, la Mujer, el Sol, la Casa, etc. [...]. La ausencia de mayúsculas en los sustantivos confundió al traductor, pues estos parecían verbos. Tuve que rechazar a dos traductores más que tampoco entendieron el texto por esta particularidad. Finalmente encontré uno que hizo una excelente traducción: estaba escrita con mayúsculas donde hacía falta, como por ejemplo,

después del punto final de una frase. Sin embargo, cuando salió publicado el libro en castellano me sorprendió ver que todo el texto estaba con minúsculas. Manifesté mi sorpresa a Gustau, quien me dijo que si Aicher había escrito su texto en minúsculas, él lo respetaría. Se publicó en 1994 y un año y medio después Gustau me informó de que el libro se había vendido tan bien que tuvo que hacer una nueva impresión. En 2007 ise habían hecho seis tirajes!

La tensión entre teoría y práctica constituye, a mi modo de ver, uno de los grandes legados del director de la colección. Consecuencia de las ganas de comprender el quehacer del diseño, el salto a la teoría informó la elaboración del libro *Ideología y utopía del diseño* de Jordi Llovet (1979), que alcanzó un éxito internacional remarcable. Era fruto de un seminario en el que participaron varios profesionales barceloneses.

Siempre atento a lo que pasa en el mundo, Yves Zimmermann se ha dado cuenta de lo que implican los cambios ocurridos recientemente en el sistema educativo del diseño. Con la adopción del protocolo de Bolonia, se han abierto nuevos ámbitos de formación superior para los diseñadores: grados, másteres y estudios de doctorado siguen necesitando textos y libros que reflexionen sobre el funcionamiento de la profesión y actualicen la información sobre procedimientos técnicos y procesos tecnológicos. En este contexto, la colección deberá diversificar su oferta y afrontar nuevos retos, como los planteados por los productos digitales o los derivados de la necesidad de difundir los resultados de la investigación mediante textos académicos y rigurosos cuyo público no parece ser muy mayoritario. En cualquier caso, contribuir a la formación de los diseñadores y seguir construyendo el diseño como disciplina científico-técnica continúan siendo dos aportaciones igual de necesarias.

13

“FotoGrafía”
JUAN NARANJO

“FotoGGrafía” tiene su origen en las pioneras colecciones “Punto y línea” y “Comunicación visual”, y fue impulsada por el interés personal de Gustau Gili Torra en la fotografía. En un contexto de profunda crisis económica y en un mercado local que apenas ofrecía publicaciones especializadas de esta disciplina artística, “FotoGGrafía”, que abarca desde fotolibros hasta obras de sesgo más teórico e histórico, se adelantó a su tiempo y, en las últimas décadas, se ha consolidado como el referente más importante del país en este campo.

JUAN NARANJO
(Barcelona, 1960)

Historiador de la fotografía y comisario independiente. Sus líneas de investigación se han centrado en los usos y funciones de la fotografía, y ha realizado numerosas exposiciones y publicaciones. Es director del Departamento de Fotografía de Soler y Llach Subastas Internacionales. Es miembro de la comisión asesora de fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) desde su creación; asesor de la colección “FotoGGrafía” (2001-2009); director artístico de Kowasa Gallery (Barcelona) entre 1998-2002, y editor del libro *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (Editorial Gustavo Gili, 2006).

“FotoGGrafía”

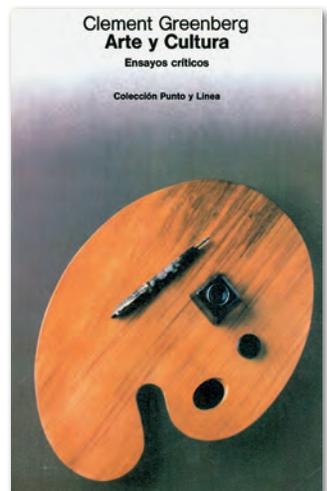
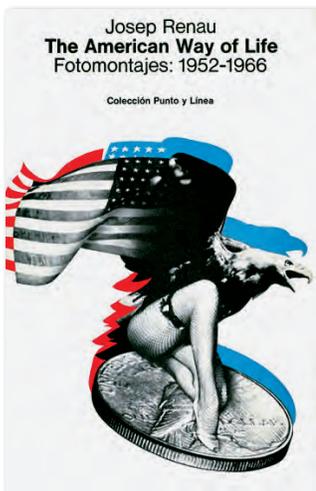
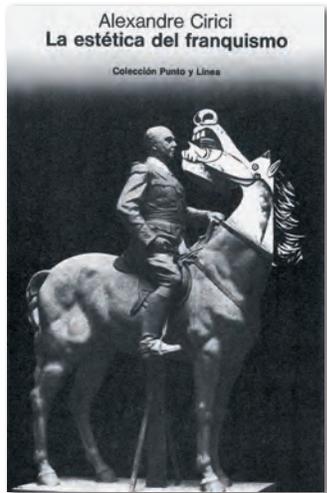
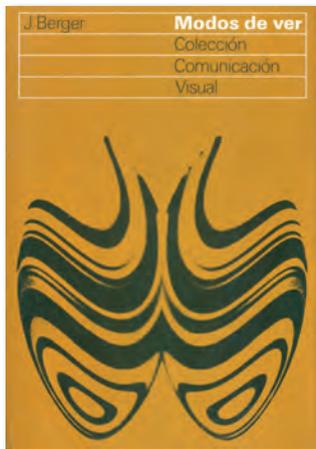
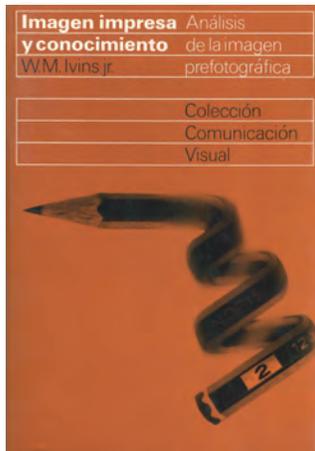
Juan Naranjo

La Editorial Gustavo Gili ha desempeñado un papel fundamental en la difusión de la historia y las teorías de la fotografía en España. Desde sus inicios se interesó por este medio, aunque fue a partir de la década de 1970 cuando las publicaciones sobre fotografía tuvieron continuidad con la creación de dos nuevas colecciones: “Punto y línea” (1976-1985) y “Comunicación visual” (1973-1982), que iniciaron un proceso de renovación teórica en las formas de entender la producción y la distribución de imágenes. Dichas colecciones ofrecían una visión multidisciplinar en la que la fotografía estuvo presente.

“Punto y línea” fue, junto con “Comunicación visual”, el origen de “FotoGGrafía” (primera etapa: 1980-1986; segunda etapa 2001-2009). Las dos colecciones surgieron en un período marcado por el compromiso social y político: en España se había iniciado un tímido proceso de apertura que culminó, después de la muerte de Franco, en un estallido de color que dejó atrás el gris que había imperado durante décadas. En “Punto y línea”, junto con los influyentes libros de críticos e historiadores como Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, John Berger y Alexandre Cirici, empezaron a aparecer títulos como *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939* (1977), uno de los primeros publicados en España sobre la Guerra Civil y en el que se analiza, sin la influencia del bando ganador, el papel que desempeñó la fotografía en la contienda. También se recuperó la obra de dos grandes fotomontadores del período de entreguerras: John Heartfield, con *Guerra en la paz* (1976), y Josep Renau, con *American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966* (1976). El primer título de historia

de la fotografía que publicó la editorial fue *La fotografía como documento social* (1976), de Gisèle Freund. El libro rompía con la hegemonía del formalismo que, durante décadas, había dominado la esfera de la fotografía artística, hasta que publicaciones como esta o de autores como Ando Gilardi empezaron a aportar nuevas visiones en las que las funciones sociales eran tan importantes como las distinciones artísticas.

Entre los libros de la colección “Comunicación visual” sobre semiótica, teoría del arte, etc., se publicaron varios títulos en los que, si bien la fotografía no era el tema central, sí formaba parte de la reflexión del autor, como fue el caso de la *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad* (1974), de Herta Wescher, o de *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (1978), de William M. Ivins. El primer libro de la colección dedicado exclusivamente a esta disciplina fue el del historiador de la fotografía y fotógrafo checo Petr Tausk: *Historia de la fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico* (1978). Este libro marcó una clara diferencia con las anteriores historias de la fotografía, pues si estas consideraban este arte como un mero instrumento en la obra de pintores o escultores, Tausk ofrece una visión de la fotografía utilizada ya como materia artística por parte de pintores, escultores y fotógrafos, cuyas imágenes dialogan con las vanguardias artísticas del siglo xx. La editorial también potenció la historia de la fotografía española, cuando ni siquiera se había empezado a recuperar el patrimonio fotográfico. Encargó al crítico Josep Maria Casademont el texto “La fotografía en el Estado español 1900-1978”, que se publicó como epílogo en el libro de Petr Tausk. Y también al aparecer la influyente *Historia de la fotografía* (1983) de Beaumont Newhall, se encargó a Joan Fontcuberta un texto sobre la historia de la fotografía española.

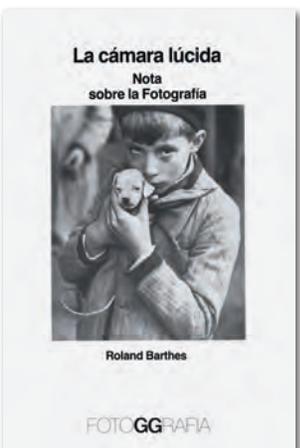
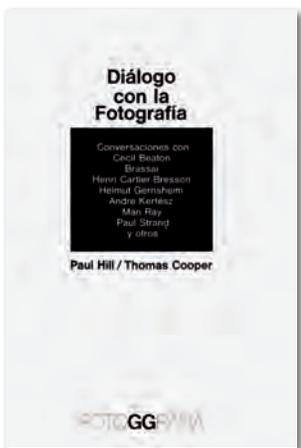
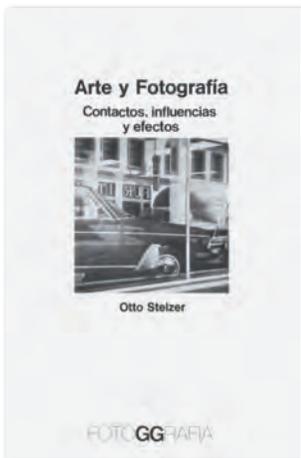
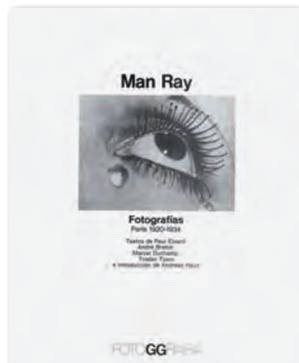


Cuando me empecé a interesar por la fotografía en 1977, mi primer contacto con la bibliografía especializada fue a través de las colecciones “Punto y línea” y “Comunicación visual”. A nivel internacional, esta disciplina se encontraba en un buen momento: había entrado en las universidades, se habían creado departamentos de fotografía en los museos de arte, se habían fundado museos específicos, estaba presente en los programas expositivos, en las revistas de arte y cultura, tenía una buena visibilidad en el mercado artístico, en galerías y salas de subasta; en definitiva, había empezado su reconocimiento, su institucionalización. Sin embargo, en Barcelona y otras ciudades españolas la situación era muy diferente: la fotografía apenas tenía visibilidad en la esfera artística y cultural y, antes de que surgieran estas colecciones, la atención editorial que se le prestaba era prácticamente nula. En la década de 1960, la mayor parte de los proyectos de relevancia se centraron en la creación de fotolibros, como las recopilaciones de fotografías sobre un mismo tema, o *fotoscops*, como los de Joaquim Gomis y Joan Prats, publicados por las editoriales RM y Polígrafa, y la colección “Palabra e imagen” de la editorial Lumen. En este período, la producción sobre teoría e historia de la fotografía se limitó a unos pocos ejemplos como la *Historia de la fotografía* (1954) de Alsina Munné, una de las primeras editadas en España, en el siglo xx; la editorial Omega tradujo en 1967 el libro de Helmut Gernsheim *Historia gráfica de la fotografía*, y la editorial Oikos-Tau, en 1971, la *Historia de la fotografía* de Jean A. Keim.

La década de 1970 y los primeros años de la de 1980 fue un período con importantes carencias que los promotores de la fotografía tuvieron que compensar con mucha imaginación, ilusión y energía. El interés personal de Gustau

Gili Torra por la fotografía y la buena recepción que tuvieron los libros de Gisèle Freud y de Petr Tausk animaron a la editorial, en un momento marcado por una gran crisis económica, a iniciar una colección dedicada exclusivamente a la fotografía: “FotoGGrafía”. La colección contó con Joan Fontcuberta como asesor y se inició en 1980 con la publicación de la compilación de entrevistas con los fotógrafos Paul Hill y Thomas Cooper: *Diálogos con la fotografía* (1980). También se incluyeron algunos de los títulos que ya se habían publicado anteriormente en “Punto y línea” o en “Comunicación visual”, pero adaptando el diseño a la nueva colección. “FotoGGrafía” apostó por la calidad: los libros se editaron en tapa dura, con un diseño minimalista que los distinguía de la mayoría de las publicaciones que había en el mercado sobre estos temas. Dentro de la colección también aparecieron dos libros que con el tiempo han acabado formando parte de la historia de los fotolibros: la reedición y traducción de Man Ray *Fotografías. París 1920-1934* (1980) y la serie *Herbarium* (1984) de Joan Fontcuberta. Se tradujeron libros como *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos* (1981), de Otto Stelzer; *Foto-Album. Sus años dorados 1858-1920* (1982), de Ellen Maas; y *La cámara lúcida* (1982), de Roland Barthes. Este último fue muy influyente en la época y cambió la forma de mirar la fotografía que teníamos los alumnos y los profesores.

Uno de los libros más importantes publicados en ese período fue la *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall. En 1937, Newhall había comisariado la exposición *Photography, 1839-1937*, cuyo catálogo fue la base de *The History of Photography. From 1839 to the Present Day*, que se publicó por primera vez en 1949. Su historia de la fotografía se convirtió en una de las más prestigiosas publicadas en aquella



época y marcó la forma de entender la fotografía en museos e instituciones durante décadas. Aunque surgieron nuevas teorías e interpretaciones, su libro continuó siendo un referente historiográfico.

“FotoGGrafía” fue una colección pionera, se adelantó a las necesidades de su tiempo y tuvo una buena acogida, pero el mercado no estaba preparado para absorber su producción. Los centros formativos eran tan escasos como los alumnos de fotografía, y aún eran menos los que se interesaban por la vertiente histórica o teórica; la mayor parte de clases que se impartían estaban destinadas a la formación práctica de los fotógrafos. En las bibliotecas, las secciones de fotografía eran muy reducidas; la fotografía no estaba presente ni en los departamentos ni en los programas expositivos de los museos. Esta realidad provocó que la colección se fuera ralentizando y que se dejaran de publicar nuevos títulos, aunque se mantuvieron los existentes.

En las décadas de 1980 y 1990 se produjo un crecimiento exponencial de las actividades relacionadas con la fotografía, aunque la producción editorial española sobre las teorías recientes y las nuevas concepciones históricas seguía siendo casi inexistente. Fue en el año 2000 cuando Gustau Gili Torra, junto con sus hijos Mònica y Gabriel, que se habían incorporado a la empresa familiar, decidió apostar de nuevo por la fotografía. Retomaron la colección “FotoGGrafía” y crearon un consejo asesor formado por Joan Fontcuberta, Jorge Ribalta y Juan Naranjo, con Carmen H. Bordas como editora. Así, en 2001 se reactivó la colección, en la que, hasta 2009, se publicaron más de treinta títulos de autores como Geoffrey Batchen, Rosalind Krauss, John Tagg, Victor Burgin, Jean-François Chevrier, Pierre Bourdieu, Steve Yates, Dominique Baqué, Joan Fontcuberta, David

un arte medio

Pierre Bourdieu



FOTO GG GRAFIA

fotografiar del natural

Henri Cartier-Bresson



FOTO GG GRAFIA

indiferencia y singularidad

Glòria Picazo / Jorge Ribalta (eds.)



FOTO GG GRAFIA

efecto real

debates posmodernos sobre fotografía

Jorge Ribalta (ed.)



FOTO GG GRAFIA

la certeza vulnerable

cuerpa y fotografía en el siglo xxi

David Pérez (ed.)



FOTO GG GRAFIA

fotografía y activismo

Jorge Luis Marzo (ed.)



FOTO GG GRAFIA

pintura, fotografía, cine

László Moholy-Nagy



FOTO GG GRAFIA

fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)

Juan Naranjo (ed.)



FOTO GG GRAFIA

historias de la fotografía española

escritos 1977-2004

Juan Fontcuberta



FOTO GG GRAFIA

la fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación

Jean-François Chevrier



FOTO GG GRAFIA

imágenes públicas

la función política de la imagen

Martha Rosler



FOTO GG GRAFIA

conversaciones con fotógrafos mexicanos

Claudi Carreras



FOTO GG GRAFIA

fuga mexicana

un recorrido por la fotografía en México

Olivier Debrosse



FOTO GG GRAFIA

¿Qué ha sido de la fotografía?

David Green (ed.)



FOTO GG GRAFIA

Colección "FotoGGrafía"
(2001-2009)

Green, Olivier Debroise, Blake Stimson, László Moholy-Nagy, Henri Cartier-Bresson, Laura González Flores, Pepe Baeza, Margarita Ledo y Claudi Carreras, entre otros.

También se potenció la creación de compendios de textos en torno a un tema, entre los que destacan: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (2003), editado por Gloria Picazo y Jorge Ribalta; *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (2004), editado por Jorge Ribalta; *Estética fotográfica* (2003), editado por Joan Fontcuberta; *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004), editado por David Pérez Rodrigo; *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)* (2006), editado por Jorge Luis Marzo Pérez; y *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (2006), del que yo mismo fui editor.

Las colecciones de libros de fotografía de la Editorial Gustavo Gili han creado el mayor cuerpo teórico que se ha editado en España de forma independiente desde los orígenes de la fotografía, y actualmente “FotoGGrafía” sigue siendo el referente más importante del país en este campo.

14

UNA APORTACIÓN DESDE DENTRO

XAVIER GÜELL

Este texto explica, desde dentro, el proceso de expansión e internacionalización que experimentó la editorial en las dos últimas décadas del siglo xx, empujada por la consolidación democrática del país y su consiguiente apertura a Europa. Durante este período, el catálogo de arquitectura, dominado hasta el momento por las traducciones al castellano, empezó también a presentar una producción propia en inglés. Desde su experiencia como editor, el autor nos ilustra esta etapa a través de los proyectos en los que participó activamente, desde el nacimiento de la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea” hasta la creación de la revista 2G, pasando por la serie de publicaciones en diversos idiomas que difundieron la transformación arquitectónica y urbanística de la Barcelona olímpica en todo el mundo.

XAVIER GÜELL
Barcelona, 1950

Arquitecto por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), fue responsable de las ediciones de arquitectura en la Editorial Gustavo Gili durante el período 1980-1998. Estuvo al cargo de la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea” y fue director adjunto de la revista 2G en 1997 y 1998. Es autor de varios títulos sobre Antoni Gaudí (Editorial Gustavo Gili, 1986, 1990 y 2002) y coautor de la *Guía Arquitectura de España 1929-1996* (Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1996). Ha participado en numerosos congresos e impartido conferencias en universidades de España, Italia, Francia y Estados Unidos. Desde 1997 es profesor de la Escuela de Arquitectura La Salle (URL), actividad que compagina con la de arquitecto, por la que ha recibido varios galardones y reconocimientos.

Una aportación desde dentro

Xavier Güell

Este escrito pretende ser una modesta aportación al conjunto de artículos que configuran este libro sobre la historia de la Editorial Gustavo Gili. A diferencia del resto, parte de la experiencia de una estrecha colaboración que se prolongó durante un largo período de más de quince años (1981-1998).

Hacer una relación de todo lo que llevamos a cabo durante este intervalo de tiempo sería pesado para el lector, por lo que solo me referiré a tres proyectos en los que participé de una manera muy directa: la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea” (1987-1999), la propia aportación de la editorial con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 y la aparición de una nueva revista de arquitectura.

Al inicio de la década de 1980 hacía poco que España había recuperado la normalidad democrática y caminaba hacia su integración en Europa y una mayor presencia en el mundo. La editorial vio y creyó que también era un buen momento para la expansión en el mercado internacional.

Para asumir este reto se optó por elaborar una producción propia en lengua inglesa y de libros bilingües español-inglés. Este objetivo permitió que el catálogo de la editorial dejara de nutrirse, en su mayor parte, de traducciones a la lengua castellana. Aun así, se hizo una labor más que notable dando a conocer muchos libros de referencia gracias a su constante compromiso con la traducción. Fue precisamente a través de las distintas colecciones de arquitectura y urbanismo como los lectores de España y América Latina accedieron a un volumen importante de conocimiento.

Se publicó un número considerable de libros en lengua inglesa y en edición bilingüe castellano-inglés. La colección de monografías de bolsillo “StudioPaperback” (1973-1987) cambió de nombre y se denominó “Obras y Proyectos/Works & Projects” (1989-1998) y creció con numerosos títulos a cargo de autores locales y extranjeros. Lo mismo podemos decir de otros títulos con ejemplos de tipologías, puentes, bloques de viviendas, viviendas unifamiliares y plurifamiliares, etc.

Históricamente, las editoriales especializadas en libros técnicos no prestaban mucha atención a la divulgación de la obra proyectada y construida por un arquitecto, salvo que este fuera una auténtica autoridad. Todos conocemos las publicaciones de la obra de Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mies van der Rohe o Le Corbusier. Los grandes maestros del movimiento moderno vieron publicado su trabajo de una manera completa a partir de la segunda mitad del siglo xx, y algunos de ellos, aunque fuera en otro formato, pasaron a ocupar un lugar en el catálogo de Gustavo Gili.

Con anterioridad a estos “resúmenes-recopilaciones”, la obra de los arquitectos, considerada en su conjunto, no había gozado de un amplio reconocimiento. Sin embargo, algunos maestros de la Segunda Generación (los nacidos a partir de 1900), como Alvar Aalto, Louis I. Kahn, Arne Jacobsen, Marcel Breuer, Kenzo Tange y Eero Saarinen, tienen su obra recopilada y publicada en libros de gran formato.

Este proceso se repitió en menor o mayor medida con algunos arquitectos de la Tercera Generación (los nacidos a partir de 1920), como Paul Rudolph, Kevin Roche, James Stirling, Jørn Utzon, Robert Venturi, Arata Isozaki y Aldo van Eyck, cuya obra también fue recogida, aunque no de una forma regular.

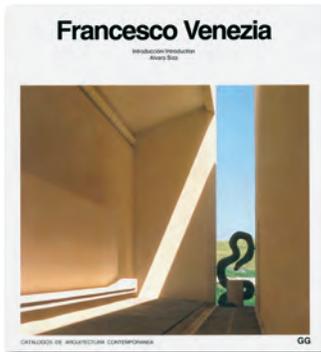
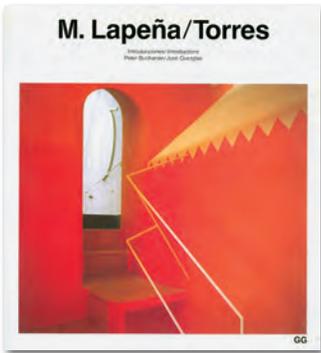
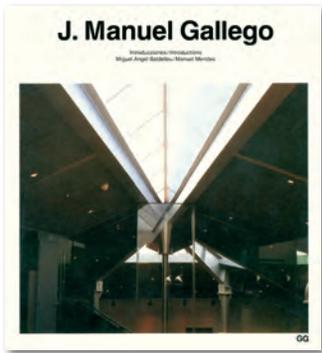
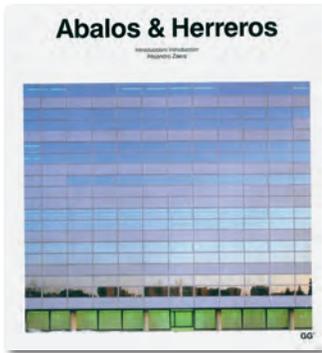
Durante la segunda mitad del siglo xx, la obra de los arquitectos citados siempre fue seguida de forma parcial por las distintas revistas de arquitectura. Es importante recalcar este hecho porque precisamente estas revistas eran las que marcaban el ritmo a la hora de dar a conocer proyectos u obras de un arquitecto y divulgar concursos. Por poner un ejemplo de carácter más general, incluso la revista *Zodiac* publicó un número monográfico dedicado a la arquitectura española en 1965. América Latina no quedó al margen de este trabajo de divulgación.

Todo este preámbulo, tal vez un poco extenso, permite explicar la expansión y la internacionalización de la editorial en la que se enmarcan los tres proyectos de los que voy a tratar.

La iniciativa de la nueva colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea” responde a la idea de publicar monografías “parciales” de arquitectos con un planteamiento innovador, pues ninguna otra editorial lo había considerado hasta entonces: dar a conocer a arquitectos que tuvieran una obra *más interesante que importante*. Podríamos decir que la calidad debía prevalecer sobre la cantidad.

Esta colección se concibió con unas características formales rompedoras en cuanto a su formato, el diseño gráfico, la edición, las ilustraciones, la cubierta, etc. Respecto al contenido, se proponía un equilibrio entre un libro de análisis y una muestra ilustrativa de la obra del autor, con textos dirigidos tanto a los profesionales como a los estudiantes de arquitectura y diseño. Otras características importantes de la colección eran su precio asequible y el hecho de que fueran ediciones bilingües castellano-inglés.

No se trataba tanto de buscar nuevos valores de la arquitectura contemporánea, como de definir, en la medida de



Colección
"Catálogos de
Arquitectura
Contemporánea"
(1987-1999)

lo posible, una línea, una sensibilidad, un hilo conductor, que dotara de contenido a esta colección.

En la mayoría de los casos, cuando la editorial proponía a un arquitecto elaborar una monografía sobre su trabajo, no solo suponía para él la primera oportunidad para explicarlo de una manera exhaustiva, sino también darlo a conocer internacionalmente. Ante este reto se planteaban preguntas como: ¿cuáles serán las preferencias cualitativas?, ¿bajo qué criterio se escogerá a los autores y las obras para este tipo de monografía, que no pretende ser un compendio completo del trabajo de un autor?

Resulta complicado dar respuesta a estas cuestiones y explicar el porqué de la decisión definitiva. La finalidad última era encontrar alternativas a aquel desenfreno provocado por las tan divulgadas arquitectura posmoderna y tardomoderna. No se trataba tanto de obviar la gran influencia de uno de los teóricos más mediáticos de ese momento, Charles Jencks, como de poner algo de orden, de posicionarse a favor de una nueva generación que quería o podía decir alguna cosa.

En todo el mundo se estaba construyendo una arquitectura más pausada, reflexiva, sin estridencias y, a nuestro entender, de gran calidad. Darle cabida en la colección seguramente implicaba tener en cuenta obras más pequeñas y discretas que estaban al margen de un mercado incisivo e impositivo. Era conveniente dar este paso, pero sin olvidar el riesgo que ello suponía.

Los primeros cuatro títulos se publicaron en 1987 (dos de ellos dedicados a arquitectos españoles y dos a extranjeros) y en 1994 se publicó un número especial, el vigésimo quinto, que recoge una nueva obra no publicada de todos aquellos que habían participado en este primer período.

Este número especial era más extenso y contaba con una pequeña introducción del editor y comentarios y opiniones de los colaboradores que habían contribuido a las introducciones de los 24 libros publicados.

La colección, en aquel momento, tenía siete años de vida y 24 títulos. En ese mismo año 1994 se produjo un hecho significativo y poco conocido: algunos de los arquitectos publicados proponían cerrar la colección; es decir, dar por resuelto que los 24 constituían un club selecto de arquitectos. Hasta el año de su clausura en 1999, la colección continuó a un ritmo similar al de los años precedentes. Las razones por las que se decidió poner punto final a la colección ese año tienen que ver con los cambios que se producían en la sociedad y, en consecuencia, en el mercado editorial. Los intereses de las publicaciones de arquitectura habían evolucionado hacia otros productos como las revistas de arquitectura de carácter monográfico.

Debido al éxito y el prestigio que alcanzó la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea”, es justo mencionar que otras editoriales, tanto españolas como extranjeras, pusieron en marcha series muy similares en cuanto al formato, la extensión y el tratamiento monográfico, constituyéndose en una clara competencia. Resulta gratificante que la Editorial Gustavo Gili fuera la pionera.

A raíz de estos cambios comenzaron a surgir rivalidades con algunas revistas que proponían a los arquitectos la publicación monográfica de su obra cuando este ya contaba con una monografía en la colección de los “Catálogos de Arquitectura Contemporánea”. Este hecho llevó a considerar nuevas estrategias para que los lectores no se encontraran ante una avalancha de propuestas que podía crear confusión.

La respuesta de todos los arquitectos seleccionados nunca fue motivo de controversia, si bien no todos aquellos que fueron invitados a estar representados en la colección accedieron a ello.

A partir de la mitad de la década de 1980 y durante la de 1990 se restablece de una manera mucho más amplia y sistemática la fórmula de los concursos de arquitectura restringidos a un número cerrado y reducido de arquitectos. Para algunas de las entidades convocantes, una herramienta de partida fue recurrir al listado de arquitectos que, por el hecho de formar parte de una colección de éxito y prestigio, se podían considerar valores de calidad de una nueva generación.

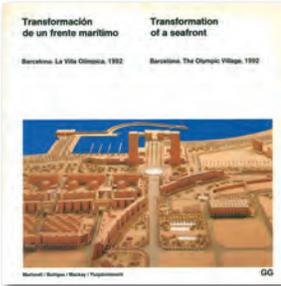
Por otro lado, cabe recordar que no todos los arquitectos elegidos supieron o tuvieron la suerte y la oportunidad de seguir una línea, diría, de constante evolución. Sin embargo, algunos de ellos han sido galardonados con el Premio Pritzker de arquitectura —Herzog & de Meuron (2001), Paulo Mendes da Rocha (2006) y Eduardo Souto de Moura (2011)—, el Premio de Arquitectura Contemporánea Mies van der Rohe —Esteve Bonell y Francesc Rius (1992) y David Chipperfield (2011)— y el Premio Nacional de Arquitectura —Carlos Ferrater (2009) y Lluís Clotet (2010)—.

El segundo proyecto editorial en el que participé surgió a raíz de la concesión, en 1987, de los Juegos Olímpicos de 1992 a la ciudad de Barcelona, y dio paso a otra serie de colaboraciones y a un nuevo empuje para materializar nuevos proyectos editoriales. En realidad se trataba de seguir los acontecimientos que se desarrollaron en Barcelona y los numerosos proyectos arquitectónicos y urbanísticos que se habían de llevar a cabo y que, sin lugar a dudas, aportarían un nuevo dinamismo y una nueva presencia internacional a esta ciudad.

El proyecto de la transformación del frente marítimo, la construcción de la Villa Olímpica, la concepción del Anillo Olímpico para ordenar y recoger las instalaciones del nuevo Palau Sant Jordi, el renovado estadio de Montjuïc, las piscinas Picornell, entre otros... todas ellas eran actuaciones que había que tener en cuenta, dado que se trataba de intervenciones proyectadas por un gran número de arquitectos de renombre internacional y nacional. Se publicaron varios libros en diferentes lenguas, y la respuesta de esta iniciativa fue muy positiva.

La Editorial Gustavo Gili se planteó de qué manera podía contribuir a la divulgación de la transformación de esta ciudad. Pronto vio que su labor sería, mediante la publicación de los proyectos, difundir esta serie de intervenciones que estaban cambiando radicalmente la ciudad y que se realizaron en un tiempo récord. Instituciones como el Ayuntamiento de Barcelona, las sociedades privadas municipales que se crearon para la ocasión y el Colegio de Arquitectos de Cataluña fueron las entidades colaboradoras y participantes en el proyecto Barcelona'92, que fue una experiencia muy positiva. No quisiera pasar por alto la amistad, el apoyo, el estímulo y la buena recepción y la ayuda que nos brindó el alcalde Pasqual Maragall.

En realidad, estos años fueron de una gran actividad. En 1988 se editó un libro muy especial para mí: *Barcelona Drawings*, de Arata Isozaki. El arquitecto del Palau Sant Jordi propuso a la editorial dar a conocer unos dibujos que había hecho. Sus croquis, detalles y vistas tenían fuerza. Su trazado, intenso y cuidadoso, era además valiente y expresivo. Se publicó también una edición japonesa, un libro objeto que contó con la colaboración del arquitecto Oriol Bohigas y que no obtuvo la respuesta esperada. Sin embargo, guardo un buen recuerdo de él.



Tres volúmenes que muestran el interés de la editorial por reflejar en su catálogo la transformación

urbanística y arquitectónica de Barcelona con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992.

Gustav Gili Torra saluda a los invitados a una cena en la Editorial ofrecida con motivo de la celebración en

Barcelona del congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en 1996.

El tercer apartado de este escrito corresponde a la última propuesta en la que intervine: la nueva *Revista Internacional de Arquitectura 2G* (1997-). Empezar este proyecto significó una nueva aventura, un nuevo reto. Si bien es cierto que hay que aportar nuevas propuestas al mercado —aunque una revista no lo sea en sí misma—, no es menos cierto que la experiencia acumulada y el proceso de internacionalización no se podían detener. La responsable y directora era Mònica Gili Galfetti, y el primer ejemplar se publicó en 1997.

La diferencia entre el modelo de revista que se planteó y la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea” es, en principio, más gráfica que conceptual. La idea era sacar al mercado el único “producto” que le faltaba a la editorial. Se propuso que fuera trimestral, bilingüe, en color, y que su contenido siguiera el formato de monografía; también que tratara temas más generales, con cuestiones que giraran en torno a un momento puntual, una ciudad, un área geográfica, etc. El reto era importante, había muchas revistas de arquitectura en el mercado, todas ellas de calidad y bilingües.

La concepción de la revista sería más abierta, y se seleccionarían y se mantendrían unos criterios objetivos, claros y bien definidos, huyendo de la idea de cajón de sastre donde todo cabe, pero con la voluntad de lograr una mayor influencia internacional. Seguiría ocupándose de América Latina, de valores emergentes, y también, como se ha visto a lo largo de su trayectoria, de recuperar tipologías de viviendas unifamiliares, como puede ser el caso de José Antonio Coderch (2005), Gerrit Th. Rietveld (2006) y Mies van der Rohe (2009).

Para terminar, quisiera dejar constancia de mi reconocimiento y agradecimiento a la persona que me introdujo

en esta tarea editorial: Ignasi de Solà-Morales (1942-2001). Ignasi era una persona de una visión amplia, con una enorme capacidad intelectual y, al mismo tiempo, era curioso, cariñoso y exigente. Con él tuve la suerte de disfrutar de conversaciones en las que siempre acababas aprendiendo.

Otra persona de la que recibí una influencia directa y formativa fue Gustau Gili Torra (1935-2008). Estar a su lado significaba, además de un privilegio, tener cerca a una persona atenta, generosa y exigente hasta la perfección. De su mano aprendí mucho, y consiguió que el oficio de editor fuera para mí una tarea querida y que desarrollé muy a gusto durante un período de mi vida. Persona de trato exquisito, viajero y conocedor de varias lenguas, le gustaba el mundo del libro, sabía perfectamente qué tenía entre manos, y estaba dotado de una enorme sensibilidad para la arquitectura. Conocía a artistas, y cuando tomó las riendas de la editorial, una de sus primeras innovaciones fue editar unas carpetas de gran formato dedicadas al arte de Joan Miró, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Ervin Bechtold y Manolo Millares entre otros.

Gustau Gili e Ignasi de Solà-Morales formaban un tándem muy compacto, basado en una profunda amistad y un constante intercambio de opiniones. El resultado fue una serie de proyectos editoriales renovadores que han sido un capítulo fundamental de la historia de la Editorial Gustavo Gili.

15

UNA CARTOGRAFÍA PROVISIONAL

CARLES MURO

Este texto cierra el recorrido por la historia de la editorial con un repaso a la producción más reciente de libros de arquitectura. Las colecciones aparecidas en la última década —“Conversaciones con...”, “Arquitectura ConTextos”, “GGmínima” y “Compendios de Arquitectura Contemporánea”— han marcado una tendencia editorial que explora diferentes fórmulas orientadas al lector de nuestro tiempo: entrevistas, recopilaciones de artículos, antologías temáticas y selecciones de textos breves, a las que se podría añadir incluso el formato periódico de *2G. Revista Internacional de Arquitectura*, que por su estructura, contenidos y cuidada edición podría considerarse otra colección más dentro del catálogo de arquitectura.

CARLES MURO
(Barcelona, 1964)

Arquitecto por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Trabajó con Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña y con Álvaro Siza, antes de iniciar su actividad profesional en 1993. Entre sus obras más recientes destacan el Mercado Municipal de Inca (Mallorca), con Charamine Lay, y el Centro de Atención Primaria de Tordera (Barcelona). Ha sido profesor en las escuelas de arquitectura de la Architectural Association (Londres), de la Università degli Studi di Sassari y profesor invitado en la Graduate School of Design de la Harvard University. Actualmente es profesor de Proyectos en la ETSAB.

Una cartografía provisional

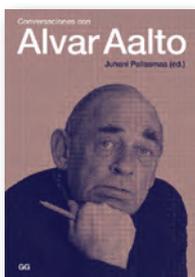
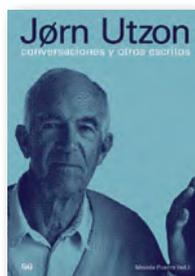
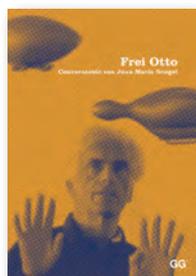
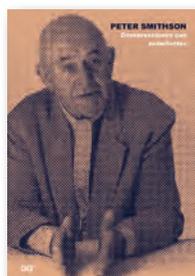
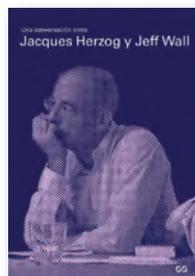
Carles Muro

No es tarea fácil elaborar una cartografía precisa de un territorio en continua transformación. Así es como se nos presenta, entrados ya de pleno en el siglo XXI, el mundo de la edición en general y el catálogo de la Editorial Gustavo Gili en particular. Como un territorio de topografía cambiante y con fronteras en permanente redefinición. Estas notas no aspiran a ser más que una primera y provisional aproximación que ayude al lector a orientarse por este territorio.

Mientras redactaba este texto, se publicaban dos obras singulares que sin duda van a convertirse en importantes referencias para todo explorador del catálogo de la editorial. Me refiero a *Construir la arquitectura*, a cargo de Andrea Deplazes, y *Apuntes sobre 21 obras*, de Rafael Moneo, ambas de 2010.¹ No hay que confundir la primera con lo que se suele llamar un “manual de construcción”, ni la segunda con una “monografía de arquitecto”. Se trata de dos extraordinarios ensayos, desde ambiciones y puntos de vista distintos, sobre la materialización de la arquitectura.

Sin embargo, no son estas piezas aisladas sino las distintas colecciones de la editorial las que definen con mayor precisión su orientación actual. Cada una de ellas actúa como un asentamiento, de características propias, en ese territorio. Propongo un breve recorrido a través de algunas de ellas para tratar de esbozar una primera cartografía provisional de su catálogo de arquitectura.

La colección “Conversaciones con...” (2002-) nace con la traducción de unos primeros títulos originados en la Rice School of Architecture, durante el período en que Lars Lerup era su decano, y publicados por Princeton Architec-



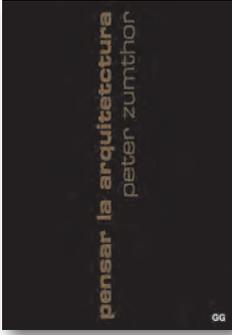
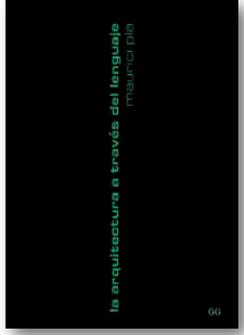
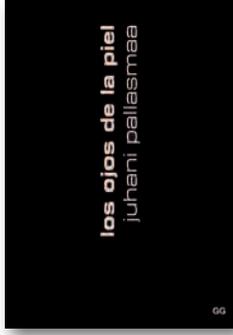
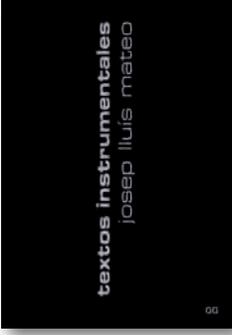
Colección
"Conversaciones
con..." (2002-)

tural Press.² Estos primeros títulos respondían claramente a un mismo esquema: una conferencia del arquitecto alrededor del cual gira el volumen, seguida de un diálogo mantenido con los estudiantes y unos textos críticos escritos expresamente para la edición. Los dos primeros títulos, ambos de 2002, que recogen un momento preciso del pensamiento de dos arquitectos tan distintos y fascinantes como Rem Koolhaas y Louis I. Kahn, se presentaban en sociedad en un formato atractivo y manejable (20 x 14 cm, 96 páginas y tapa blanda). A partir de aquí, la Editorial Gustavo Gili trata de generar una serie de iniciativas propias, basadas en el mismo modelo, para dar continuidad a la incipiente colección. Tal vez el ejemplo más claro de este momento serían las conversaciones con Peter Smithson (2004), a cargo de Catherine Spellman y Karl Unglaub, en el contexto de un seminario organizado en la Arizona State University. Más adelante, y seguramente ante la dificultad de repetir eficazmente el modelo, se traducen varias series de entrevistas realizadas en contextos muy distintos a arquitectos contemporáneos como Tadao Ando (2003), Renzo Piano (2005) o Álvaro Siza (2007). Por último, aparecerán también un grupo de libros completamente confeccionados desde la editorial. Entre estos, cabría destacar el dedicado a Mies van der Rohe (2006), que incluye tres conversaciones —inéditas hasta entonces en castellano— con el Mies más plenamente americano. El común denominador de los volúmenes publicados en esta colección —que supera ya los 15 títulos— es la voluntad de entender la conversación como una forma de conocimiento. La entrevista, como género literario plenamente contemporáneo, nos permite acercarnos al pensamiento de arquitectos habitualmente reacios a la escritura y complementar el de otros que se sirven normalmente de

ella para expresar sus ideas y opiniones. Sin duda, una colección que está aportando unos documentos de gran valor para el estudio de algunas de las figuras más relevantes de la arquitectura moderna y contemporánea.

En ocasiones, buena parte de la producción de un autor se ha concretado en forma de escritos breves y ocasionales que se encuentran dispersos en publicaciones de difusión y características muy distintas. La colección “Arquitectura ConTextos” (2004-2009) trata de reunir el material producido por un determinado autor alrededor de una temática o a lo largo de un determinado período de tiempo. Esta serie de antologías se inauguró en el año 2004 con *Artículos de ocasión*, de Josep Quetglas, que cerraba, con esta publicación, la edición fragmentada de sus escritos hasta la fecha.³ Le siguieron los *Escritos circenses* (2005), de Luis Moreno Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón —que recopila todos los escritos publicados por los autores en *Circo* desde su inicio, en 1993, hasta la fecha de aparición del volumen— y materiales de Federico Soriano (2004), Peter Zumthor (2004), Manuel Gallego (2007) o Josep Lluís Mateo (2007), entre otros. La colección “Arquitectura ConTextos” nos recuerda la importancia y la actualidad de la labor de compilación y selección de materiales diversos, proponiendo a los lectores las reflexiones de arquitectos con voces muy distintas entre sí. De entre los últimos títulos publicados quisiera señalar el sugerente *Obras maestras* (2009), de Livio Vacchini, que nos propone, a través de los comentarios a una docena de obras de arquitectura realizadas en un arco de tiempo muy dilatado, una mirada a la historia de la arquitectura como a la historia de una serie de problemas compartidos.

En paralelo a esta labor de compilación, la editorial apuesta por una nueva colección de objetivos aparentemente



contradictorios. “GGmínima” (2006-) propone el texto breve, aislado, sacado de su contexto inicial y convertido en objeto singular. Se trata de escritos de poca extensión que habitan la frontera entre el arte y la arquitectura y ponen al día otra de las prácticas que han caracterizado a lo largo de los años la trayectoria de la editorial: la traducción. La totalidad de los textos aparecidos en esta colección hasta el momento han sido escritos en otras lenguas y, la mayor parte de ellos, permanecían inéditos en castellano.⁴ Los primeros opúsculos de la serie proponían artículos de autores como Toyo Ito, Rem Koolhaas, Robert Smithson o John Berger, todos ellos publicados en 2006, a los que han seguido piezas tan exquisitas como el volumen que recoge dos minúsculos materiales de Charles Eames (2007): una reflexión sobre vivienda e industria y las respuestas a un cuestionario sobre la práctica del diseño. Lecturas para minutos, para momentos de espera, tal vez para un breve desplazamiento en tren o en avión. Excelentes compañeros de viaje que cada lector puede ir seleccionando y ordenando de manera personal, configurando así, simétricamente, multitud de nuevas y todavía imprevisibles compilaciones.

La última de las colecciones puesta en marcha por la editorial representa, en cierta manera, una síntesis de todo lo dicho hasta aquí. “Compendios de Arquitectura Contemporánea” (2009-2010) incorpora una importante labor de selección, edición y traducción presente en otras colecciones, pero no se centra en la figura del autor sino en determinados temas. Descartada la pretensión enciclopédica de cubrir todo el ámbito de conocimiento de la arquitectura, los distintos volúmenes tratan de centrar la discusión disciplinar alrededor de determinados asuntos. Cada entrega presenta una selección de textos que bien podría ser el





la digitalización toma el mando

luis ortega (ed.)

Textos de **Stan Allen Patrick Beaucé y Bernard Cache
Mario Carpo Manuel DeLanda John Frazer Sanford Kwinter
Greg Lynn Gordon Pask Antoine Picon Ingeborg M. Rocker
Brett Steele Alejandro Zaera-Polo**

GG

Compendios de Arquitectura Contemporánea



naturaleza y artificio

el ideal pintoresco en la arquitectura
y el paisajismo contemporáneos

inaiki ábalos (ed.)

Textos de **Stan Allen Yve-Alain Bois Gilles Clément
James Corner Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda
Olafur Eliasson Teresa Galí-Izard David Greene Toyo Ito
Sanford Kwinter Andrew Mead OMA Robert Smithson
Ignasi de Solà-Morales Philip Ursprung Mirko Zardini**

GG

Compendios de Arquitectura Contemporánea



de lo mecánico a lo termodinámico

por una definición energética
de la arquitectura y del territorio

javier garcía-germán (ed.)

Textos de **Stan Allen Reyner Banham Gilles Clément
Richard Buckminster Fuller Patrick Geddes
Gyorgy Kepes Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
Bruno Latour John McHale Ian McHarg Philippe Rahm
Salvador Rueda Michel Serres Robert Smithson**

GG

Compendios de Arquitectura Contemporánea



lo ordinario

enrique walker (ed.)

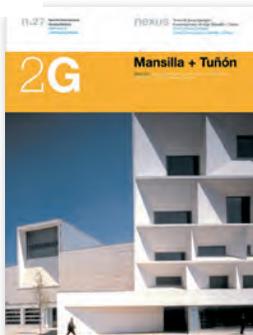
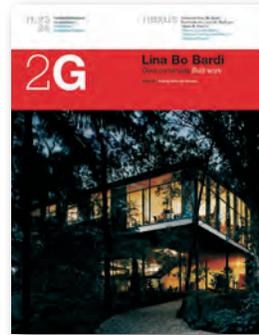
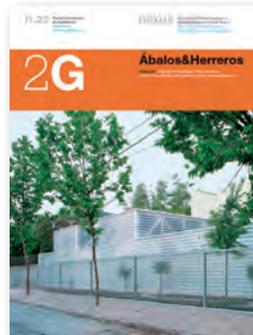
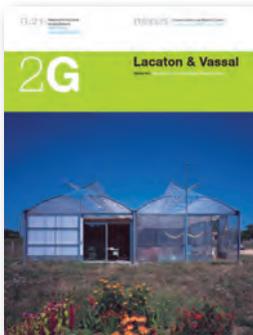
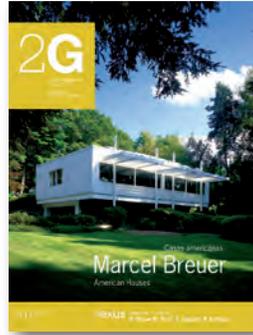
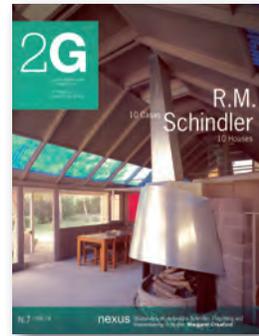
Textos de **Reyner Banham Paul Barker, Peter Hall
y Cedric Price Stefano Boeri Toyo Ito Momoyo Kaijima,
Junzo Kuroda y Yoshiharu Tsukamoto Rem Koolhaas
Willem Jan Neutelings Cedric Price Denise Scott Brown
Alison y Peter Smithson Robert Venturi**

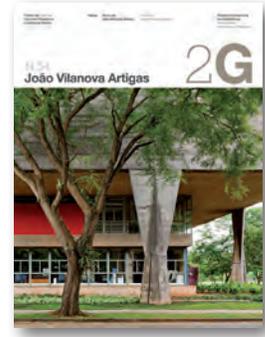
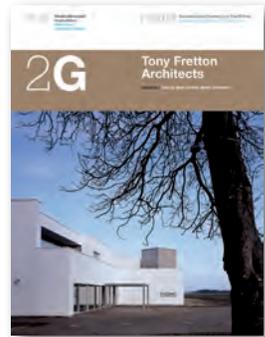
GG

Compendios de Arquitectura Contemporánea

soporte teórico de un curso o seminario, en la tradición del *reader* de la academia estadounidense. Como tal no debería, en ningún caso, tratarse de selecciones neutras sino de propuestas claramente intencionadas, con tesis. La figura del *editor* es, por tanto, decisiva en el sesgo teórico que les acompaña. Como lo es también una figura felizmente recuperada: el director de la colección que, en diálogo con los distintos compiladores, va construyendo esta cartografía del pensamiento arquitectónico contemporáneo, con sus presencias, ausencias y superposiciones. La serie se abrió en diciembre de 2009 con *La digitalización toma el mando*, una inteligente e intencionada selección de reflexiones sobre las cambiantes relaciones entre las tecnologías de la información y la comunicación y la producción de la arquitectura, a cargo de Lluís Ortega, y *Naturaleza y artificio*, apasionado alegato sobre la vigencia del ideal pintoresco en la práctica contemporánea de la arquitectura, a cargo del también director de la colección, Iñaki Ábalos.

Mención aparte merecería la revista *2G* (1997-), que se ha convertido, en estos últimos años, en el buque insignia de las publicaciones de arquitectura de la editorial. Esta serie se inicia con la publicación de un volumen dedicado a la obra de David Chipperfield (1997), autor del que la editorial había ya publicado anteriormente una monografía en la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea”.⁵ Si se observa atentamente el listado de los primeros números publicados, parece reconocerse cierta condición cíclica en los contenidos. Así, se van alternando los volúmenes dedicados a la obra de arquitectos en activo con otros centrados en arquitectos pertenecientes a las distintas generaciones de la arquitectura moderna —como los edificios públicos de Arne Jacobsen (1997), las casas de Craig Ellwood (1999)





o las casas de Rudolph M. Schindler (1998)— y en temas más genéricos —como *Landscape Architecture* (1997), *Arquitectura Latinoamericana* (1998) o *Instant China* (1999)—. A partir del número 20 (*Arquitectura portuguesa. Una nueva generación*, 2001), este tipo de compilaciones serán cada vez menos frecuentes y pasarán a formar una serie paralela: *2G Dossier*, mientras que los contenidos de *2G* mantendrán una descompensada alternancia entre números “contemporáneos” y números “históricos”, como los excelentes volúmenes dedicados a Lina Bo Bardi (2002), Max Bill (2004) o las casas de Mies van der Rohe (2009).

A pesar de su periodicidad, *2G* podría ser entendida más como otra de las colecciones de la editorial que como una revista en el sentido convencional de la palabra. Una colección, pues, de aparición periódica y con una clara y consolidada estructura. Cada número contiene, además de una selección de obras y proyectos, unos textos críticos y una última sección llamada “Nexus”. Este es, a mi entender, el documento más singular y con mayor potencial de la colección. En el caso de arquitectos en activo, se suele tratar de material paralelo del estudio que permite completar alguna faceta de esa condición poliédrica que toda práctica arquitectónica debería conllevar. En el caso de arquitectos ya desaparecidos, se mantiene la estructura y los “Nexus” acostumbran a reproponer escritos poco conocidos o inéditos de sus autores. Tal vez sean, paradójicamente, los números que revisan obras del pasado los más contemporáneos y los más arriesgados. Contemporáneos porque estas segundas vistas o visitas se realizan desde una sensibilidad actual y proponen materiales —basta pensar en la cuidada selección de los fotógrafos que, en algunos casos, han revisitado la totalidad de las obras presentadas— que abren

a nuevas interpretaciones obras aparentemente cerradas. Y arriesgados, porque no se valen del atractivo de la novedad, y estos volúmenes intempestivos deben su existencia a la confianza que la trayectoria de la serie ha logrado generar en el lector.

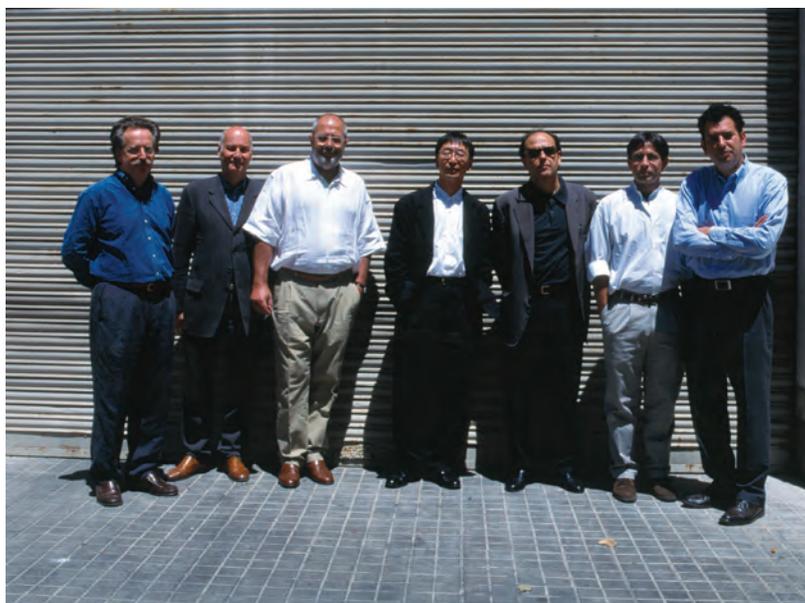
En unos tiempos en que el cambio parece ser la única constante, el mundo de la edición se ve también sometido a una profunda metamorfosis. Por un lado, la continua aparición de nuevos soportes plantea una y otra vez dudas sobre la continuidad del libro como lo hemos conocido hasta ahora. Por otro, resulta incuestionable la radical transformación en nuestro modo de acceder a la información que se ha producido a través de internet.

Frente a una visión simplísticamente evolucionista, que ha sostenido que los nuevos medios iban a sustituir a los ya existentes, cada vez tenemos más indicios para pensar en modelos de coexistencia. En este sentido, cada soporte debería evolucionar hacia un territorio específico y tender hacia formas de biodiversidad o diversidad editorial. Cuanto más diverso sea un hábitat, más posibilidades tiene de sobrevivir a la amenaza o al cambio.

El libro no mató a nadie y es difícil imaginar que alguien, en un futuro cercano, acabe con los libros. Sin embargo, los nuevos medios transformarán, con toda seguridad pero de un modo todavía difícilmente previsible, al libro. Es tarea de todo buen editor vivir este apasionante momento no como una amenaza sino como una oportunidad para repensar la naturaleza y el territorio específico de los distintos soportes editoriales.

A través de este rápido recorrido por algunas de las colecciones más destacadas de estos últimos años, hemos podido constatar la importancia de la labor de selección y reorde-

Jurado del primer concurso de ideas para la ampliación del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe organizado por la revista 2G en 1998: (de izquierda a derecha) Xavier Güell, Kurt Forster, Gustau Gili Torra, Toyo Ito, Josep Lluís Mateo, Dennis Dollens e Iñaki Ábalos.



Jurado del segundo concurso de ideas para el Parque de la laguna de Venecia organizado por la revista 2G en 2008: (fila inferior, de izquierda a derecha: jurado externo) Iñaki Ábalos, Francesco Careri, Anne Lacaton, Philippe Rahm y James Corner; (fila superior, de izquierda a derecha: jurado interno y organizadores del concurso): Tomeu Ramis (de flexo arquitectura: coordinadores del concurso), Mònica Gili (directora de 2G), Moisés Puente y Anna Puyuelo (editores de 2G), Sandro Bisà (asesor urbanístico del concurso 2G), Aixa del Rey (flexo arquitectura), Bàrbara Vich (flexo arquitectura) y Cecilia Bayo (responsable de comunicació).



nación intencionada en los trabajos de producción propia de la editorial. Con la aparición de internet no solo no se diluye sino que se hace, paradójicamente, cada vez más necesaria la figura del editor. Establecer unos criterios de filtro que permitan clarificar ese fluido heterogéneo que es la red. Reordenar críticamente los contenidos. Ofrecer instrumentos para poder orientarse en territorios en continua transformación. Estamos convencidos de que la Editorial Gustavo Gili logrará así construir, como ya lo ha hecho en el pasado, una plataforma de confianza en los futuros lectores y esperamos también que desempeñe un papel activo en los cambios por venir.

Notas

1. Se trata, respectivamente, de una traducción [*Architektur Konstruieren. Vom Rohmaterial zum Bauwerk*, Birkhäuser, Zürich, 2004] y de una coedición [*Remarks on 21 Works*, The Monacelli Press, Nueva York, 2010], y son también buena muestra de la intensa actividad internacional de la Editorial Gustavo Gili en colaboración con otros editores especializados.
2. *Rem Koolhaas. Conversations with Students*, Rice School of Architecture/Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, y *Louis I. Kahn. Conversations with Students*, Rice School of Architecture/Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.
3. Quetglas había ya publicado *Escritos colegiales* (Actar, Barcelona, 1997), que recoge todo el material publicado en torno al Colegio de Arquitectos de Cataluña, y *Pasado a limpio*, dos volúmenes que reúnen el material producido por su autor alrededor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (Editorial Pre-Textos/Demarcació de Girona. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Valencia/Girona, 1999 y 2002, respectivamente).
4. No es casual que uno de los textos de los que ya existía versión castellana (*Aprendiendo del pop*, de Denise Scott Brown) hubiera aparecido en su día, con traducción de Xavier Sust y Beatriz de Moura, en la también mínima antología de textos de Robert Venturi y Denise Scott Brown publicada en la ya desaparecida colección “Cuadernos ínfimos”, de Tusquets Editores. Esta colección, caracterizada por sus estimulantes y variopintas propuestas presentadas en volúmenes de pocas páginas y envueltos en sus características portadas plateadas, sería sin duda una de las aventuras editoriales más próximas al planteamiento de “GGmínima” (véase Scott Brown, Denise y Venturi, Robert, *Aprendiendo de todas las cosas*, Tusquets, Barcelona, 1971).
5. A lo largo de los primeros números de *2G* reaparecen algunos nombres —como David Chipperfield, Eduardo Souto de Moura o Carlos Jiménez— que ya habían sido objeto de monografías previas, publicadas en la colección “Catálogos de Arquitectura Contemporánea”. Esto sería sin duda atribuible, en buena parte, a la presencia de Xavier Güell —quien había sido el director de dicha colección— como editor de la revista. Con la incorporación al equipo editorial de Lluís Ortega y Moisés Puente primero, y de Anna Puyuelo más adelante, los números dedicados a la producción contemporánea se van a centrar cada vez más en equipos jóvenes y, por lo general, estudios que son objeto de una monografía por primera vez. Por otro lado, a partir de su aparición, *2G* va a centrar los esfuerzos de la editorial en la producción de monografías, incorporando el territorio en el que se estaban todavía tratando de situar colecciones de corto recorrido como “GG Portfolio” o “GG Section”.

Este volumen celebra los 110 años de la Editorial Gustavo Gili. A través de la mirada de varios autores, seguimos su trayectoria a modo de miscelánea, recogiendo los acontecimientos y relaciones más significativos de esta centenaria casa, así como las publicaciones y colecciones más destacadas de su amplio y diverso catálogo. Lejos de ser una historia exhaustiva y lineal, compone una suma de fragmentos, un importante mosaico documental, en su mayor parte inédito, de las múltiples facetas de una editorial familiar independiente que, desde sus inicios, ha querido y ha sabido abrirse al mundo. Un recorrido de más de un siglo que constituye no solo un retrato de esta editorial sino también un reflejo de la historia del sector en España y América Latina en los siglos XX y XXI.