

DE LOS PROTOCOLOS DE DIGITALIZACIÓN A LA EDICIÓN CRÍTICA DE IMÁGENES. LAS PORTADAS DE MANOLO PRIETO PARA LA REVISTA LITERARIA 'NOVELAS Y CUENTOS' (1950-1959)

José Vicente Martín Martínez*

jv.martin@umh.es

José Luis Maravall Llagarí**

jlmaravall@umh.es

RESUMEN

El presente artículo analiza un caso particular dentro de la disciplina «Edición crítica de imágenes» a partir de la iniciativa de Inocencio Galindo Mateo, investigador principal del grupo *Elastica Variable*, quien, ante la necesidad de afrontar de un modo riguroso la reproducción digital de imágenes en el nuevo contexto tecnológico, propone la necesidad de establecer unos criterios estandarizados de edición digital. Criterios que son especialmente relevantes en el caso de imágenes cuyo estado de conservación haya modificado su contenido original. El contenido de este trabajo recoge el objetivo principal de esta disciplina que consiste en analizar las imágenes a reproducir y el procedimiento empleado por su autor para, una vez llevada a cabo su digitalización, restituir mediante *software* su hipotético estado original.

PALABRAS CLAVE: tratamiento digital y reproducción de la imagen, divulgación de la obra de arte, artes plásticas, técnicas artísticas.

ABSTRACT

This article analyses a specific case included in the discipline «Critical edition of images», based on the initiative of Inocencio Galindo Mateo the main researcher of the group called: *Elastica Variable*, who has suggested the need to establish standard digital editing criteria in response to the need to comprehensively address digital imaging reproduction; criteria that are particularly relevant in the case of images when the condition of these has changed the original content thereof. The content of this work describes the main aim of this discipline, which consists in analysing images that are going to be reproduced and the procedure used by the author to restore their hypothetical original condition by using software, once they have been digitalised.

KEY WORD: digital processing and image reproduction, dissemination of the work of art, Fine Arts, technical artistic.

El presente artículo, dentro de la edición crítica de imágenes —que se propone como nueva disciplina o campo de especialización en Bellas Artes—, se centra en el estudio de la edición de las portadas que Manolo Prieto (1912-1991) diseñó





para la revista literaria *Novelas y Cuentos* entre 1950 y 1959, analizando el proceso y sus dificultades. A continuación, tomándolo como ejemplo y punto de partida, describiremos los objetivos y la metodología de la disciplina que proponemos y las características de este proyecto, proponiendo un protocolo general con el que editar digitalmente imágenes que pertenezcan a la misma tipología, esto es: imágenes maculadas, policromas impresas. Por último, enunciaremos las principales conclusiones que hemos obtenido del desarrollo de este trabajo.

La edición crítica de imágenes, como nueva disciplina, se formula en el contexto del grupo de investigación *Elástica Variable*¹ a partir de la iniciativa del profesor Inocencio Galindo Mateo, su investigador principal, quien, ante la necesidad de afrontar de un modo riguroso la reproducción digital de imágenes en el nuevo contexto tecnológico, propuso la necesidad de establecer unos criterios específicos para la publicación de imágenes tanto en soporte impreso como digital².

Estos criterios son especialmente relevantes en el caso de imágenes con cierta antigüedad cuyo estado de conservación haya modificado su contenido gráfico original, por lo que el objetivo de la disciplina propuesta consiste en analizar las imágenes a reproducir y el procedimiento empleado por su autor para, una vez llevada a cabo su digitalización, restituir mediante *software* de edición de imágenes su hipotético estado original. Como tendremos ocasión de exponer en este artículo, al no poderse concretar objetivamente este supuesto, los criterios de restitución no deben aplicarse de manera mecánica, por lo que la tarea del editor crítico también consiste en determinar y justificar las excepciones que considere necesario realizar y exponerlas a los espectadores de las imágenes.

La edición crítica de imágenes tiene su referente metodológico en la crítica textual, nombre con el que se conoce en filología a la actividad encargada de analizar los ejemplares conservados de una misma obra literaria que presentan divergencias en su contenido, para, a partir de su comparación, intentar recuperar la forma más parecida posible a la obra original³. Para ello, la crítica textual estudia cómo se transmitió esa obra, coteja los ejemplares entre sí para detectar los posibles errores introducidos por los copistas y se sirve de cualquier otro documento adicional que colabore a la mejor

^{*} Profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de Altea (UHM).

^{**} Profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de Altea (UHM).

¹ El grupo de investigación *Elástica Variable* está compuesto por investigadores de la Universidad Politécnica de Valencia, de la Universidad Miguel Hernández de Elche y de la Universidad del País Vasco. Los autores del presente artículo participan en la actualidad en el grupo de investigación LOARD (*Lenguajes Óptico-Analógicos y Recursos Digitales*) de la Universidad Miguel Hernández.

² Esta disciplina se desarrolló principalmente en la línea de investigación *Análisis y diseño de los parámetros básicos para la edición de imágenes de textos ilustrados en soporte digital* en el periodo 2006-2012 en el ámbito de los proyectos subvencionados *Parámetros de producción y reproducción de la imagen digital*, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana (Ref. GV06/100) y *Nuevos parámetros de generación-regeneración en la imagen digital y funcional*, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Ref. HUM2006-12539).

³ Las principales referencias utilizadas para conocer los objetivos y la metodología de la crítica textual están en (1), (2) y (3).

comprensión tanto de esa obra en concreto como del estilo del autor⁴. La crítica textual se opondría a la edición facsímil literaria, ya que esta última reproduce exclusivamente la apariencia física y el estado de conservación de uno de los ejemplares conservados, sin que se analice la fidelidad con la que éste se ha transmitido. Mientras la edición facsímil reproduce el carácter material del soporte en el que se fijó el texto, la edición crítica se centra exclusivamente en su contenido, actualizándolo en un nuevo soporte.

En la transmisión de los textos escritos, se recurre a un modo de reproducción u otro —facsímil o edición crítica— en función del público a quien se dirija la edición y de la naturaleza del material original; sin embargo, cuando se reproduce una imagen artística se recurre exclusivamente a la reproducción facsímil, por lo que Inocencio Galindo (5) propone

Poner en práctica una *filografía* o *imagología* que nos permita realizar esa misma tarea que realizan los filólogos, es decir, conocer y dar a conocer las obras de arte como las obras de la literatura y, de igual manera, llevarla a cabo entendiendo que el estudio de las obras de arte, literarias o gráficas, no tiene una única lectura ni siquiera crítica, que toda presentación es parcial, que toda reproducción es incompleta y, en consecuencia, que la opción científica no es la versión definitiva por ser científica, sino por ser coherente⁵.

Es decir, que en aquellas imágenes cuyo contenido gráfico se haya visto distorsionado o bien por el estado de conservación de su soporte o bien por manipulaciones o intervenciones posteriores, se realice una edición no facsimilar, sino crítica, que permita establecer y llevar a cabo mediante *software* de tratamiento digital de imagen las intervenciones necesarias para hacer más accesible su contenido original a sus posibles espectadores contemporáneos.

No tenemos constancia de una iniciativa similar que combine los conceptos de la edición crítica textual y el tratamiento digital de imágenes, por lo que entendemos que los principales resultados de esta disciplina que proponemos se han materializado en proyectos llevados a cabo por el grupo de investigación *Elástica Variable*.

Éstos son la edición crítica de los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, de José García Hidalgo⁶ (6), y la reproducción y edición crítica de los tratados manuscritos *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría*, de Antonio de Torreblanca, todos ellos originales del siglo XVII⁷ (ver figura 1).

⁴ Además de las tres referencias citadas en la nota anterior, véase a este respecto (4).

⁵ Ver (5), pp. 18-19.

⁶ Ver (6)..

⁷ El manuscrito original de *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* se encuentra en la Biblioteca de la Academia de San Fernando (Madrid) mientras que el original de *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* se conserva en la Biblioteca Nacional de Argentina (Buenos Aires). Está prevista la publicación de la edición crítica de ambos ejemplares en un estudio compuesto por cinco tomos, el primero de los cuales —correspondiente al tercer volumen— ha salido de la imprenta en 2013 y ha sido editado conjuntamente por la Uni-



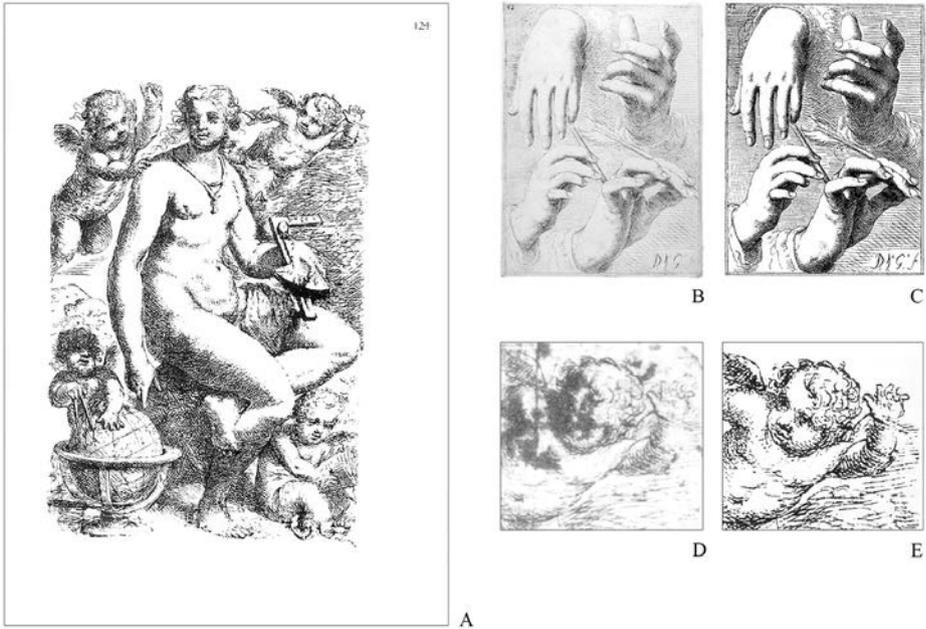


Figura 1.

Estos proyectos nos han permitido establecer los protocolos de captura e intervención digital de una tipología de imágenes con unas características formales comunes: imágenes lineales, monocromas, registradas mediante tinta en soporte papel y realizadas de manera manuscrita o mediante impresión calcográfica.

El estudio que vamos a describir en este artículo constituye el primer caso de edición crítica que realizamos sobre imágenes impresas policromas, en el que las ilustraciones están diseñadas fundamentalmente a partir de manchas en lugar de líneas, y en las que se ha utilizado una tecnología mecánica como la impresión mediante huecograbado.

Las portadas de la revista literaria *Novelas y Cuentos* diseñadas por Manolo Prieto resultaban, además de por su interés plástico intrínseco, especialmente apropiadas para constituir el primer proyecto de edición crítica de imágenes maculares impresas a color por varios motivos.

El primero de ellos, y el que sustenta principalmente la necesidad de nuestra intervención, se deriva de las limitaciones de tipo técnico que introduce el medio original de reproducción, que se traducen en errores de impresión y variaciones

versidad Politécnica de Valencia, la Universidad Miguel Hernández de Elche y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

respecto a la ilustración original compuesta por Manolo Prieto, como tendremos ocasión de ejemplificar en este texto.

El segundo de los motivos se deriva de la reducida calidad del soporte original —similar al de las publicaciones periódicas de la época⁸—, hecho que ha provocado que un número significativo de portadas presenten problemas de conservación y evidentes muestras de deterioro físico. Para el análisis de ambas cuestiones ha resultado imprescindible contrastar varios ejemplares de cada título, por lo que la gran tirada que tuvo esta publicación en su momento y la facilidad con la que hemos accedido a muchos de ellos ha resultado determinantes para la viabilidad de este proyecto.

El tercer motivo principal para seleccionar estas portadas lo constituye su gran homogeneidad técnica, ya que están compuestas principalmente a partir de formas geométricas regulares y colores y tramas planos. Esto ha permitido establecer un número representativo de intervenciones digitales con un alto grado de precisión, al resultar relativamente sencillo reconstruir las formas y colores originales y, por lo tanto, determinar las herramientas y procesos digitales necesarios para su restitución.

Una vez expuestas las razones por las que esta colección de portadas resultaba particularmente representativa para constituir el primer proyecto de edición crítica de imágenes maculares policromas impresas, vamos a explicar las distintas fases en las que se dividió este proyecto. El hecho de recurrir a la crítica textual como referente en el desarrollo de la edición crítica de imágenes nos ha llevado a emplear su terminología. De manera análoga a la disciplina filológica, la edición crítica de imágenes se divide en dos grandes fases, la *recensio* y la *constitutio formæ*⁹, que podemos traducir respectivamente por «recensión» y «constitución de la forma».

La primera de ellas —la *recensio*— abarca todos los análisis previos que determinarán los criterios con los que llevar a cabo la edición crítica, y la segunda —la *constitutio formæ*— engloba todas las decisiones e intervenciones mediante *software* que se derivan del análisis anterior y que permiten obtener la forma final del proyecto.

La *recensio* se divide a su vez en la fase de *fontes critica* —las «fuentes del crítico»— y la *collatio* —o «cotejo»—. La *fontes critica* recopila toda la información útil para el editor: los materiales originales, bocetos, escritos del autor, etc. y en la *collatio* se lleva a cabo el análisis pormenorizado de cada uno de estos elementos y la comparación entre sí del material a digitalizar para su edición.

La *constitutio formæ*, por su parte, se divide entre las fases de *examinatio* y *selectio* —«examen y selección»— y *emendatio* —«enmienda»—. La *examinatio* abarca las pruebas y ensayos necesarios realizados sobre las reproducciones para establecer un protocolo general con el que editar el conjunto de las imágenes, y la *emendatio*

⁸ Para conocer más en profundidad las características de las publicaciones literarias periódicas de este periodo consúltese las referencias (7) y (8).

⁹ Inocencio Galindo propone este término como equivalente del *constitutio textus*, propio de la crítica textual. La descripción detallada de la metodología de la crítica textual puede consultarse en las referencias citadas en la nota número 3 de este artículo.

constituye el proceso en sí de edición de cada uno de los ejemplares mediante un programa informático de tratamiento digital de imagen¹⁰.

Vamos a exponer en un esquema las fases en las que se divide la edición crítica de imágenes. De esta manera puede resultar más sencillo contextualizar en este artículo cada fase de la edición de las portadas de *Novelas y Cuentos* que describiremos seguidamente.

- 1.- *Recensio* o «recensión»
 - 1.1.- *Fontes criticae* o «fuentes del crítico»
 - 1.2.- *Collatio* o «cotejo»
- 2.- *Constitutio formæ* o «constitución de la forma»
 - 2.1.- *Examinatio y selectio* o «examen y selección»
 - 2.2.- *Emendatio* o «enmienda»

1.- RECENSIO

I.1.- FONTES CRITICÆ

Esta fase consiste en el acopio de la documentación relacionada con las imágenes a editar. En el caso de las portadas de *Novelas y Cuentos*, podemos dividir esta documentación entre el material impreso entre 1950 y 1959 —recopilado y digitalizado por nosotros para su edición— y el material original que tuvimos la oportunidad de analizar en el estudio de Manolo Prieto en Madrid, y que se componía de los bocetos de las portadas, las pruebas de impresión y los originales de reproducción que llevaba a imprenta¹¹. Vamos a describir en primer lugar las características de las portadas impresas para a continuación exponer las conclusiones que obtuvimos del estudio del material original conservado en su estudio.

La revista literaria *Novelas y Cuentos* forma parte de las numerosas publicaciones semanales que se editaban en España durante la primera mitad del siglo xx, como *La Novela Corta*, *El Cuento Semanal* y *La Novela Semanal*, entre otras¹². Esta revista literaria se publicó desde 1929 hasta 1966, con un total de 1.999 números¹³. A diferencia de

¹⁰ La edición de las portadas de *Novelas y Cuentos* se ha realizado mediante las distintas versiones del programa Adobe Photoshop Creative Suite, desde la CS2 hasta la CS6. Prácticamente la totalidad de los procedimientos reseñados en este artículo pueden llevarse a cabo con cualquier programa de edición de imagen, tanto comercial como de código abierto. Sin embargo, la terminología empleada por nosotros en este texto es la específica de Adobe Photoshop al entender que este programa sigue constituyendo el referente profesional de edición digital de imagen.

¹¹ El análisis del material original conservado por la familia de Manolo Prieto en su estudio tuvo lugar en mayo de 2009 gracias a la colaboración de su viuda, Dña. Emilia Rodríguez Navamuel, y de su hijo, D. Manuel Prieto Rodríguez.

¹² La referencia más conocida para el estudio de las revistas literarias está en (7).

¹³ Ver (9), p. 388.





Figura 2.

otras publicaciones de la época, la mayor parte de lo publicado en *Novelas y Cuentos* era literatura universal, con obras de autores extranjeros y españoles reconocidos¹⁴.

Se presenta plegada, con orientación vertical y un tamaño aproximado a los 22 × 16 cm. Su precio varía en función de la longitud del texto, entre las dos y las cinco pesetas normalmente en el periodo reseñado. El texto de la novela se encuentra impreso a doble columna, sin guarda inicial y con un interlineado muy reducido, sin sangrías ni puntos y aparte. Estas decisiones editoriales son similares a las de otras revistas literarias, lo que permitía venderlas a menor precio en relación con un libro convencional (ver figura 2).

Todas las portadas presentan la misma disposición. En la parte superior, el título centrado y justificado en una caja de texto siempre de la misma longitud. La elección de la tipografía del título varía entre novelas sin que hayamos podido determinar si es por cuestiones técnicas —hacer coincidir el tamaño de las fuentes tipográficas con la caja de texto, lo que parece más probable— o estéticas, ya que no encontramos relación entre imagen y tipografía ni entre portadas con tipografías similares. Hemos localizado un mínimo de once fuentes tipográficas distintas, y propuesto algunas tipografías actuales con las que reproducir las que presentan las portadas¹⁵.

¹⁴ Ver (10), p. 290.

¹⁵ Entre las tipografías similares a las utilizadas en la impresión de la portada hemos detectado versiones de la Garamond, la Georgia, la New Roman, la Futura, la Cheltenham y la Helvética, entre otras menos conocidas.



Debajo del título se encuentra un breve resumen de la novela, para el que siempre se recurre a la misma tipografía —de tipo romana, con serifa— y a continuación, la ilustración de Manolo Prieto. Todas las portadas muestran una limitación a tres tintas: color negro y otras dos, siendo las más comunes el rojo, ocre, amarillo, verde y azul. También es fácilmente reconocible la firma de Manolo Prieto integrada en el diseño. Las portadas presentan en la actualidad distintas muestras de deterioro físico debido al paso del tiempo, que, junto a los errores de impresión del procedimiento original, serán analizadas en el próximo apartado.

Antes debemos describir las conclusiones que obtuvimos del material original analizado en el estudio de Manolo Prieto, el cual nos ha permitido deducir su metodología de trabajo.

Manolo Prieto realizaba los bocetos mediante lápices de color a pequeña escala para garantizar la legibilidad de la imagen en sus elementos esenciales, aquellos que pueden apreciarse sin problema en una escala de reducidas dimensiones. En ocasiones dibujaba una cuadrícula sobre el boceto ya realizado, para servirse de ella a la hora de dibujar el original de reproducción que entregaría a la imprenta. Algunas de las portadas llevan escrito su título a mano y entre comillas. La familia de Manolo Prieto ha catalogado todos los bocetos de las portadas que conservan en su estudio, lo que nos ha permitido encontrar con facilidad los bocetos de las portadas que hemos seleccionado para la edición. En la figura 3 ofrecemos una pequeña muestra.

Una vez confirmado el boceto se realizaba el traslado del dibujo al tamaño definitivo de la portada, el mismo con el que sería impresa, con el objetivo de añadir los detalles adicionales. En el estudio de Manolo Prieto tuvimos la oportunidad de analizar seis originales de reproducción, nombre que le hemos dado al diseño que enviaba a imprenta para ser traducido al medio múltiple. De esos seis, tres pertenecían a portadas de la primera época de *Novelas y Cuentos* y se realizaban mediante lápiz, pincel y ténpera sobre papel con textura de tejido con imprimación industrial para óleo, mientras que los otros tres se corresponden a la última época de la participación de Prieto en el diseño de las mismas, periodo en el que se delimita este proyecto. Estos últimos siguen el siguiente esquema (figura 4):

Están realizados sobre papel de acuarela de grano medio, mediante el siguiente procedimiento. El dibujo previo se realizaba de forma muy sutil mediante lápiz de grafito negro y a continuación se trazaban los contornos con plumilla y tinta china. El interior de los planos de color negro se rellenó mediante tinta china y pincel. Para corregir errores de los perfiles del color negro se ha utilizado ténpera blanca aplicada asimismo con pincel.

El resto de los planos de color de las dos tintas adicionales no se rellenaban, quedaban delimitados con tinta china de un color más claro para diferenciarse de los planos de color negro. En el caso específico de los originales analizados, la tinta china utilizada es de color magenta, aplicada con plumilla. Los degradados negros que componen las tramas de las imágenes se realizaban mediante lápiz litográfico negro, cuya mayor o menor presión le permitió a Manolo Prieto obtener un resultado

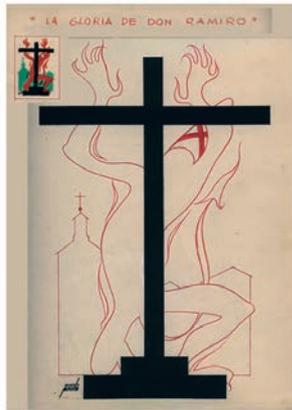




Figura 3.



A



B



C

Figura 4.



gráfico similar al de la técnica del *frottage*. La firma que previamente tenía impresa sobre cartulina, está recortada y pegada sobre el original¹⁶.

Por último, situaba en la zona superior derecha, en un tamaño similar al tamaño de los bocetos, el esquema de color con el que debía imprimirse la ilustración. De esta manera el impresor tenía toda la información para preparar las tres planchas de color, sin tener que reinterpretar los diseños enviados por el diseñador.

El hecho de contar con sólo tres originales de reproducción de este periodo en el estudio, lo que contrasta con el elevado número de bocetos y pruebas de impresión conservados, y habiendo comprobado que las portadas a las que pertenecen se imprimieron finalmente con diseños alternativos, nos hace suponer que estos dibujos originales se conservan en su estudio sólo porque nunca llegaron a imprimirse¹⁷. No podemos determinar si los originales del resto de portadas fueron conservados por la editorial o por la imprenta, o si por el contrario fueron desechados con posterioridad al proceso de impresión.

La última documentación relacionada con el proyecto que pudimos analizar en el estudio de Manolo Prieto la constituían las pruebas de impresión. Estas pruebas se realizaban para comprobar si las planchas de cada color estaban bien alineadas y si el resultado era el esperado tanto por el autor como por el editor, especialmente si se producían superposiciones entre ellas. Si todo era correcto se procedía a la impresión definitiva.

Las pruebas de impresión han resultado los testimonios más útiles para determinar la voluntad gráfica original de Manolo Prieto por varios motivos. El hecho de encontrarse un elevado número de ellas enmarcadas y expuestas en su estudio nos ha permitido comprobar cuál era el grado de permisividad del autor hacia los errores que inevitablemente se producían al utilizar un procedimiento de impresión de varias planchas de color mediante una técnica como el huecograbado.

Adicionalmente, estas pruebas constituyen una evidencia relevante de cómo se ha conservado el color en aquellas portadas que no se han expuesto al uso, debido a que, además de encontrarse enmarcadas y protegidas del deterioro físico, se imprimieron en un papel de una calidad superior al de la publicación definitiva. Hemos tenido en cuenta ambas cuestiones a la hora de determinar el grado de saturación cromática inicial de las portadas y su contraste en relación con el tono del papel, ya que el de las pruebas de impresión es sensiblemente más luminoso que el que presenta en su estado actual el soporte en el que fueron registradas las portadas para su distribución (ver figura 5).

¹⁶ Se han observado en su estudio dos modelos de firma, cada uno en varios tamaños, para ser utilizados según el trabajo: fondo negro con letra calada en blanco y fondo blanco con letra en negro.

¹⁷ Ni el grupo de investigación ni la familia de Manolo Prieto conservan ninguna de las tres portadas impresas reseñadas, por lo que en su momento acudimos a reproducciones digitales de las mismas para comprobar que las ilustraciones definitivas se corresponden a otros diseños, realizados también por Manolo Prieto. Las localizamos en catálogos bibliográficos de libros descatalogados a la venta en Internet. Lamentablemente ya no se encuentran disponibles para la venta y no nos es posible incluir en este artículo los enlaces correspondientes.



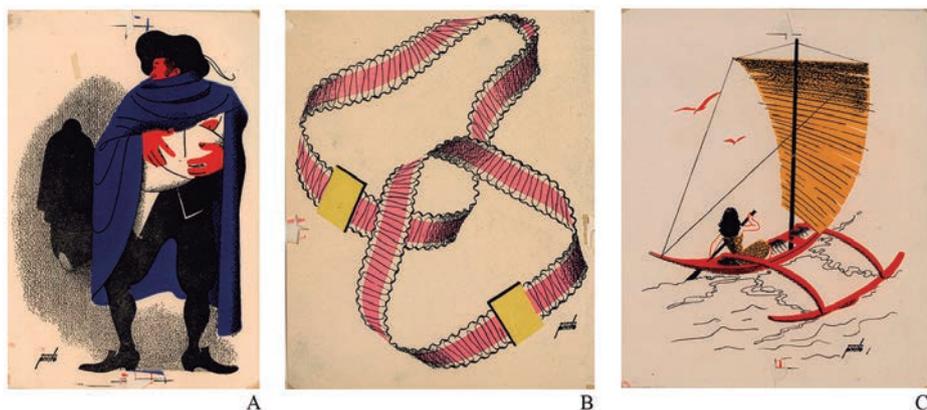


Figura 5.

1.2.- *COLLATIO*

Una vez analizada toda la información relacionada con el proyecto, se inicia la fase de *collatio* o «cotejo», en la que el editor crítico de imágenes contrasta los documentos entre sí para intentar determinar un patrón que le permita identificar cuáles de ellos se aproximan más a los hipotéticos originales, cuáles presentan modificaciones notables y excepcionales y cuáles son los errores comunes que se han producido en la transmisión y conservación de las imágenes.

El cotejo entre los distintos ejemplares de la misma portada, y de éstos con las pruebas de impresión, nos ha permitido localizar aquéllas que presentan modificaciones evidentes —accidentales, como roturas o dobleces, o voluntarias, como inscripciones realizadas a mano— que pueden llamar la atención sobre otras dificultades similares que presenten el resto de ejemplares pero que puedan resultar menos sencillos de percibir a simple vista.

Vamos a distinguir entre aquellas cuestiones que se derivan del estado de conservación de las portadas y los problemas que se derivan del procedimiento original de reproducción mediante huecograbado.

En la primera categoría situamos el oscurecimiento del papel, que afecta al contraste entre los planos de color; los accidentes materiales como dobleces, rasgaduras o roturas que pueden haber eliminado parte de la información gráfica; las transparencias del papel, que hacen que determinadas zonas se vean afectadas por la presencia de tinta en el reverso de la portada; las manchas de humedad que afectan tanto a la apariencia del papel como a la de la tinta; y por último, las intervenciones posteriores que han sufrido las portadas, siendo las más comunes las inscripciones a lápiz o bolígrafo. Todas estas cuestiones afectan a la percepción de la portada, pero al ser externas al diseño original, la restitución de todas ellas es la misma: su eliminación mediante el *software* de edición de imagen.





Por su parte, en la segunda categoría, los errores derivados del proceso de impresión, hemos establecido una tipología que recoge las principales dificultades que se produjeron en la imprenta con el objetivo de determinar su consiguiente proceso de restitución digital. Algunos de estos defectos de impresión son apreciables a simple vista mientras que otros se perciben con mayor claridad al ampliar digitalmente las portadas a un tamaño superior al original.

Al comparar las portadas con las pruebas de impresión conservadas en el estudio de Manolo Prieto podemos aventurarnos a sugerir que muchos de estos defectos estaban previstos, en mayor o menor medida, tanto por el impresor como por el propio autor, por lo que contrastando unas y otras hemos establecido una referencia general de los errores que podrían considerarse permisibles —como la irregularidad de algunos contornos, los solapamientos entre planos de color¹⁸, etc.— y los que interfieren en mayor medida en la apreciación de las portadas.

Para simplificar nuestra exposición en este artículo hemos agrupado los errores de impresión en tres tipologías: los debilitamientos de color, línea y trama; los producidos por un desplazamiento de la plancha; y los que se derivan de la mala absorción de la tinta.

De todos los defectos derivados del proceso de impresión, la debilidad de los planos de color es el más fácil de percibir, ya que es apreciable a simple vista en la mayor parte de las portadas. Este defecto consiste en la ausencia de homogeneidad en las superficies de color que deberían adoptar la forma de una tinta plana, esto es, con un mismo valor cromático por toda su superficie. La restitución de este defecto consiste en devolver la homogeneidad al plano de color entero, para lo cual tendremos que determinar cuál debería ser el color propio de todo el plano y aplicarlo sobre su superficie. Para ello tendremos que tener en cuenta otro defecto común: la desaturación de color, del que nos ocupamos a continuación.

Los colores impresos tienden a perder saturación con el paso del tiempo, debido a la exposición de los pigmentos a la luz y al deterioro natural del soporte. Esta desaturación puede ser más o menos evidente dependiendo de su estado de conservación, como es lógico, pero también de la saturación relativa del color original. Este error puede pasar desapercibido si no se tienen más referencias que un único ejemplar, pues el espectador puede pensar que el color actual no tiene por qué diferir demasiado del original. Al analizar más de cincuenta portadas de *Novelas y Cuentos* hemos tenido la oportunidad de comprobar las variaciones de saturación entre ellas y localizado los colores utilizados con mayor frecuencia, lo que por contraste nos ha permitido deducir su hipotética saturación original.

Las tramas, por su parte, son susceptibles de sufrir los mismos defectos producto de la debilidad de impresión, pero al presentar un degradado tonal amplio

¹⁸ Utilizamos la expresión «errores permisibles» para enfatizar el hecho de que se encontraban previstos por el autor y el editor debido a las limitaciones del método reproductivo. En tiradas de impresión como las de las *Novelas y Cuentos* las planchas se van desplazando progresivamente, por lo que estos solapamientos tampoco son constantes en todos los ejemplares.

hacen necesario un análisis estructural más preciso que el realizado a propósito de un plano de color en el que normalmente es suficiente con establecer el contorno del mismo. Las manchas de humedad colaboran en muchas ocasiones a que sea difícil establecer su forma precisa, y a la vez reducen considerablemente el contraste original de las tramas. Este hecho se debe a que la transición entre las zonas del blanco del papel a las más oscuras y opacas de la trama se realiza de manera más suave con la presencia de estas manchas. Por lo tanto, la reconstrucción de las tramas engloba tanto el establecimiento de su tamaño y color original como su transición desde el color más opaco y oscuro hasta el tono del papel.

Menos complejidad revisten las líneas rectas, que están trazadas en el diseño original mediante la ayuda de una regla, o las líneas curvas, que suelen presentar un componente valorativo en su anchura. El tratamiento de las líneas ha tenido un doble objetivo: por una parte, recuperar aquellas partes de las líneas cuya debilidad sea manifiesta, y por otra, el mantenimiento del carácter manual de las líneas trazadas por Manolo Prieto.

También hemos catalogado una serie de errores de impresión cuyo origen es el desplazamiento de al menos uno de los planos de color, lo que puede provocar diversas irregularidades en la composición. La más común es que el desplazamiento genere una incoherencia en la lógica de la representación porque algún elemento no se encuentre representado en su manera más convencional, por ejemplo, alejado de la zona donde debería encontrarse presumiblemente.

Un error derivado del anterior lo constituyen los solapamientos de color, en los que el desplazamiento de un plano genera una mezcla física con algún elemento de la imagen, modificando la apariencia cromática de la zona afectada¹⁹. En este caso deberemos determinar cuál es el plano solapado y reconstruirlo, prestando especial atención al hecho de que en ocasiones estos solapamientos estaban previstos por el autor con la intención de obtener un tono adicional.

Para finalizar la categoría de errores derivados del proceso original vamos a exponer los que se relacionan con la absorción de la tinta en el papel. En primer lugar podemos citar las más evidentes salpicaduras de tinta, provocadas o bien por un accidente material en el momento de impresión o bien por la deficiente absorción del soporte en el que se fijaban las portadas. Otro error catalogado en esta categoría lo constituye la invasión de tinta en planos de color adyacentes, provocada en esta ocasión no tanto por una insuficiente absorción del papel como por una cantidad de tinta superior a la necesaria para el registro de ese elemento concreto. Para corregir estos dos últimos errores el procedimiento general consistiría en localizar el origen del exceso de tinta y eliminarlo mediante el *software* de tratamiento de imágenes.

¹⁹ Es necesario indicar que este tipo de solapamientos han sido utilizados como recurso plástico en manifestaciones artísticas. Ejemplos reseñables lo constituyen la serigrafía «I Love Your Kiss Forever Forever», de Andy Warhol (1964) y la señalética del Centro Pompidou de París, creada por Ruedi Baur.



Por último podemos clasificar como un error característico de esta serie de portadas lo que hemos convenido en llamar *perfiles irregulares*. Éstos se localizan en aquellos elementos geométricos —principalmente líneas o formas poligonales— cuyos contornos se han representado de manera poco homogénea. Estos perfiles irregulares pueden deberse tanto a excesos de tinta como a defectos de absorción del papel o desplazamientos del plano de color, por lo que su restitución se realiza junto a la del defecto principal que lo genera. La regularización de su presumible forma original colabora a que la portada se corresponda en mayor medida al diseño geométrico creado por Manolo Prieto.

2.- *CONSTITUTIO FORMÆ*

Una vez contrastados los ejemplares impresos de las portadas entre sí y con las pruebas de impresión, y establecida la tipología de errores que presentan las portadas, estamos en disposición de avanzar a la segunda parte del proyecto de edición crítica: la *constitutio formæ*.

2.1.- *EXAMINATIO Y SELECTIO*

La primera fase consiste en la *examinatio y selectio* y en ella hemos realizado todas las pruebas de edición digital necesarias hasta establecer un protocolo de procedimientos con los que restituir las portadas a su hipotético estado original mediante *software* de tratamiento digital de la imagen. Para ello hemos programado una serie de intervenciones generales con las que resolver cada una de las dificultades que hemos detectado en la *collatio*, y que hemos descrito en el apartado anterior.

En esta fase se toman la mayor parte de las decisiones que van a guiar todo el trabajo posterior. Se seleccionan las herramientas de *software* y se programan sus parámetros, y se ensayan los procedimientos de edición digital que permitan obtener un protocolo relativamente cerrado que garantice la coherencia de la edición en su conjunto. Estos protocolos pueden ser exportados a otros proyectos de imágenes que presenten características similares, por lo que el objetivo del editor es plantearlos en términos lo más absolutos y objetivos posible. Vamos a ejemplificar algunos de estos procedimientos a continuación, en la última fase de la edición crítica, que recibe el nombre de *emendatio* (enmienda de errores).

2.2.- *EMENDATIO*

La fase de *emendatio* constituye la principal diferencia entre la edición crítica de imágenes y la crítica textual, pues en la edición de textos las correcciones se introducen en la transcripción del original a su nuevo soporte y suelen consistir en la corrección o adición de algunas palabras o frases en un procesador de texto,



mientras que en nuestra disciplina las intervenciones exigen materializar visualmente nuestras propuestas mediante *software* de tratamiento de imagen.

Para ejemplificar tanto el protocolo general como las decisiones puntuales que debe llevar a cabo el editor crítico de imágenes vamos a reproducir el procedimiento llevado a cabo en una de las portadas editadas, concretamente en la novela *Vida azarosa de don Gregorio Guadaña*, de Antonio Enríquez Gómez, publicada el 4 de marzo de 1951 con el número 1.034 de la colección *Novelas y Cuentos*. Para facilitar la descripción del proceso hemos determinado describir los distintos estadios en el cuerpo principal de este texto, e incluir en las notas los procedimientos concretos que se pueden utilizar mediante el *software* de edición de imagen²⁰.

2.2.1.- Obtener la reproducción facsímil de la portada

El primer paso es obtener la reproducción facsímil digital de cada uno de los ejemplares, con la que podamos contrastar y ofrecer a los espectadores el punto de partida de nuestro trabajo. Para ello hemos digitalizado la portada utilizando un escáner plano²¹ y hemos procedido a la corrección de los errores que introduce el propio proceso de digitalización, los cuales vamos a detallar brevemente.

El más elemental de los defectos se deriva de la frecuencia de muestreo del escáner. Para obtener el máximo rendimiento a la imagen resultante hemos optado por una resolución doble de la resolución más frecuente utilizada para impresión, es decir, 600 píxeles por pulgada, con lo que minimizamos el *dentado* que se produce al reproducir con insuficiente resolución las líneas y los planos geométricos del original²².

El siguiente punto a considerar se deriva de la reproducción del color, ya que el escáner modifica el registro de los colores originales debido a la temperatura cromática de su fuente de iluminación. Para detectar con mayor objetividad las dominancias cromáticas que introducen las fuentes de luz se suele recurrir a una carta de colores estándar, que es digitalizada en el momento de la captura de los originales. Como estas cartas de color tienen unos valores predeterminados que relacionan el color original con los valores de los colores que deberían obtenerse en la

²⁰ Como se ha reseñado con anterioridad, hemos utilizado el programa Adobe Photoshop. Teniendo en cuenta que el nombre y modo de utilización de las herramientas y comandos pueden variar respecto a otros programas de edición de imagen (como por ejemplo el *software* gratuito de código abierto GIMP) e incluso entre distintas versiones del mismo programa, en las próximas páginas hemos intentado citar exclusivamente aquellas funcionalidades comunes a la mayoría de ellos y que se han mantenido estables entre sus distintas versiones.

²¹ Concretamente el escáner Epson GT-20.000.

²² En la portada reseñada decidimos utilizar también el filtro *Destramar* para corregir el sutil efecto *Moiré* que se ha registrado en la trama de la capa del personaje. Con el mismo propósito se puede utilizar un filtro de desenfoque —por ejemplo, el *desenfoque gaussiano*— con valores reducidos.



digitalización, basta con calcular el grado de desvío en esos colores seleccionados y corregirlo para conseguir la representación más fiel posible de los colores originales.

Por supuesto, para una óptima percepción del color digital es imprescindible que tanto el perfil del escáner como el monitor en el que se van a realizar las comprobaciones se calibren regularmente, pero las cartas de color estándar permiten un grado de objetividad muy alto al representar los tonos de color tanto de manera gráfica como numérica, y por lo tanto con una precisión mayor que si dependiéramos exclusivamente de nuestra percepción directa.

En esta portada en particular, para corregir la predominancia cromática anaranjada que ha introducido la iluminación del escáner, muestreamos los valores tonales de la carta de color, para, conociendo los valores originales representados en la misma, corregir su versión digital²³.

Otro defecto de la iluminación progresiva y secuencial del escáner, por oposición a la iluminación global y sincrónica de un *flash* o foco de estudio fotográfico, se deriva de cómo reflejan la luz los colores particulares de cada portada. Para corregir estas pequeñas desigualdades podemos acudir a seleccionar zonas y corregirlas mediante ajustes puntuales en el *software* de edición de imágenes²⁴.

Por su parte, y a pesar de la calidad de los sensores digitalizadores actuales, la digitalización de imágenes con colores planos y las limitaciones del proceso de muestreo y cuantificación en el que se basa la digitalización suelen introducir dificultades en la determinación de los valores que componen cada píxel. Para sintetizar la exposición de esta cuestión podemos afirmar que lo que en los originales se ha realizado con una única tinta con valores estables de saturación y tono se representa en el medio digital mediante píxeles adyacentes con valores mucho más contrastados entre sí pero que, por mezcla óptica aditiva, ofrecen un efecto perceptivo equivalente al original. Para recuperar un aspecto más similar al de la tinta primigenia, hemos seleccionado una muestra de color, recuperado sus hipotéticos valores de tono, luminosidad y saturación basándonos en nuestros análisis previos, y hemos redibujado cada plano utilizando esta muestra de color establecida por nosotros.

El último paso para obtener una reproducción facsímil fiel al original suele consistir en aplicar una máscara de enfoque a la imagen, con la que corregir el ligero desenfoque que introduce el proceso de digitalización mediante escáner. Este proceso es importante realizarlo en los últimos estadios de nuestra edición porque algunas intervenciones pueden modificar posteriormente la percepción del enfoque de la imagen. Esto se debe a que esta máscara consiste, simplificando, en el aumento del contraste entre píxeles adyacentes que contienen distinta información cromática, lo

²³ Para ello podemos acudir a una capa de ajuste de *Equilibrio de color* o de *Curvas*, en función del mayor o menor desplazamiento cromático. Ambas funcionan de modo similar: corrigen una predominancia cromática contrarrestando la presencia excesiva de un tono de color concreto mediante la adición de su color complementario.

²⁴ En esta ocasión en concreto hemos detectado que alrededor de los planos negros se han producido ligeras aberraciones cromáticas, que corregimos mediante la opción del mismo nombre que se encuentra disponible dentro del filtro *Corrección de lente*.





Figura 6.

que provoca el aumento de la sensación de nitidez, y las intervenciones posteriores pueden modificar la percepción de este efecto (ver figura 6).

Una vez hemos obtenido una versión facsímil de la portada digitalizada tiene lugar el inicio de la edición crítica en sí. Para cada una de las portadas hemos consultado la tipología de errores que hemos establecido en la fase de *collatio* para comprobar cuáles de ellos se encuentran presentes en la misma. Debemos indicar que en la portada seleccionada para ilustrar este artículo se encuentran presentes todos ellos a excepción de los problemas derivados de la transparencia del papel —en relación a otras portadas en las que la transparencia sí constituye un problema principal— y de las manchas de humedad, que son demasiado sutiles y no precisan de intervenciones específicas.





Figura 7.

2.2.2.- Eliminación de las manchas de humedad

Las primeras intervenciones se destinan a eliminar el color de fondo y devolverlo a un tono blanco neutro, como el de las pruebas de impresión. Será necesario eliminar de manera manual las pequeñas manchas de humedad que puedan confundirse con elementos de la representación, especialmente las tramas²⁵ (ver figura 7).

²⁵ Para ello creamos una *nueva capa* de color blanco y la situamos debajo de la capa en la que se encuentra la portada digitalizada. A continuación seleccionamos una muestra del color de fondo de la portada mediante el comando *Gama de colores*. Esta acción selecciona píxeles cuyo valor cromático se encuentre dentro de un rango, el determinado por un valor conocido como *tolerancia*. Esto nos permite *seleccionar* los colores ocres del papel y eliminarlos con el comando *Suprimir*. Normalmente no conseguiremos eliminar la totalidad de las manchas de humedad, pues algunas de ellas se encuentran fuera del valor de tolerancia otorgado por nosotros o se confunden con las tramas u otros elementos de la portada. Para eliminar estas manchas de humedad más sutiles recurrimos a la utilización manual de las herramientas *Borrador* o *Sobreexponer*.

2.2.3.- Edición de los planos de color

Podemos proceder a continuación con la restitución de los planos de color, para lo cual hemos actuado de la siguiente manera. En primer lugar seleccionamos los planos de color mediante las herramientas destinadas al efecto²⁶. A continuación corregimos los perfiles irregulares de la selección, tanto los provocados por el procedimiento original como, en menor medida, los que se derivan tanto del proceso de digitalización como del propio proceso de selección²⁷.

Una vez seleccionados y regularizados los contornos, invertimos la selección de manera que podamos actuar exclusivamente sobre las zonas de la imagen que no se encuentren seleccionadas y, por lo tanto, que no se hayan regularizado. Esto nos permitirá eliminar manualmente los píxeles que se han descartado hasta obtener un perfil regular y homogéneo en cada plano de color.

El siguiente paso consiste en rellenar el plano con un tono gris de un valor lumínico similar al del plano de color original. Podemos proceder de la misma manera con los otros dos planos de color. Esto nos permitirá aprovecharnos de la capacidad del medio digital para computar de manera independiente los parámetros de luminosidad, tono y saturación, y poder modificar progresivamente cada uno de ellos hasta alcanzar el resultado deseado²⁸.

Una vez establecida la luminosidad de cada plano y el contraste entre ellos procedemos a rellenar cada uno con una muestra del hipotético tono original, en nuestro ejemplo los colores negro, rojo y verde²⁹. Podemos ajustar finalmente los valores de tono y saturación de cada plano de color hasta obtener el resultado deseado.

Para resumir este proceso: en primer lugar regularizamos el contorno de cada uno de los planos de color que componen la imagen. En segundo lugar, establecemos el valor de luminosidad de cada uno de los planos, para lo cual resulta de mucha utilidad convertirlos a escala de grises. Finalmente añadimos la información de tono y saturación al valor de luminosidad de cada plano, pudiendo modificar cada uno de ellos de manera aislada hasta obtener el resultado deseado, lo que simplifica en buena medida el proceso de restitución de la información cromática original (ver figura 8).

²⁶ Se suele acudir al comando *Gama de colores* o a las herramientas *Varita mágica* o *Selección rápida*, dependiendo de la complejidad del plano y de la homogeneidad de los valores cromáticos de sus píxeles.

²⁷ La manera más sencilla de hacerlo es mediante la opción *Suavizar* del comando *Perfeccionar borde*.

²⁸ Para ello establecemos la luminosidad relativa de cada plano de color, lo que resulta más sencillo puesto que están actualmente en tonos de gris. Podemos acudir a *Niveles*, *Curvas* o cualquier comando que afecte a la luminosidad de la imagen.

²⁹ Para colorear cada capa en tonos de gris debemos utilizar un *Pincel* en modo *Color*, ya que esta herramienta utiliza el valor de luminosidad ya presente en la capa, y sólo introduce los valores de tono y saturación del color que hayamos muestreado.



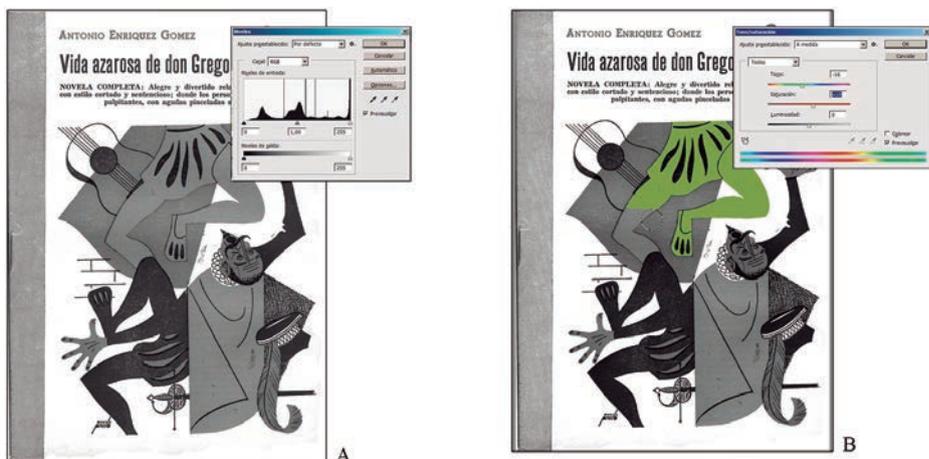


Figura 8.

2.2.4.- Edición de las tramas

Para la restitución de las tramas necesitamos realizar una operación un poco más compleja, basada en la utilización de máscaras o reservas. En primer lugar seleccionamos la zona donde se encuentran las tramas —en nuestro ejemplo, en la capa de la figura y en la espada de la parte inferior— y reservamos esta selección. En nuestro caso, lo que nos interesa es reconstruir la continuidad de la textura imitando la apariencia del lápiz litográfico sobre el papel de alto gramaje, por lo que principalmente nos interesa aumentar el contraste de la máscara hasta obtener de manera virtual la textura propia del papel original³⁰. El último paso consiste en pintar con pincel sobre la capa reservada, de manera que en las zonas donde no cubre la máscara —en negro en la figura 9— el pincel actúa.

2.2.5.- Edición de los desplazamientos de planos de color

Es el momento ahora de ocuparnos de los errores provocados por los desplazamientos de los planos de color en el momento de impresión. El más evidente de todos lo localizamos en los ojos de la figura (fig. 10A), que presentan una invasión de tinta roja donde presumiblemente debería haberse conservado el blanco del papel. Este desplazamiento se pone en evidencia en los solapamientos del pelo con la capa verde (fig. 10B) o de las piernas de la figura de la zona superior con la capa roja (fig. 10C).

³⁰ Para esto hemos utilizado las herramientas *Sobreexponer* y *Subexponer*, cuyo objetivo es aclarar u oscurecer respectivamente de manera progresiva las zonas donde intervienen, de manera que podamos recuperar la continuidad del registro original de la trama.



Figura 9.

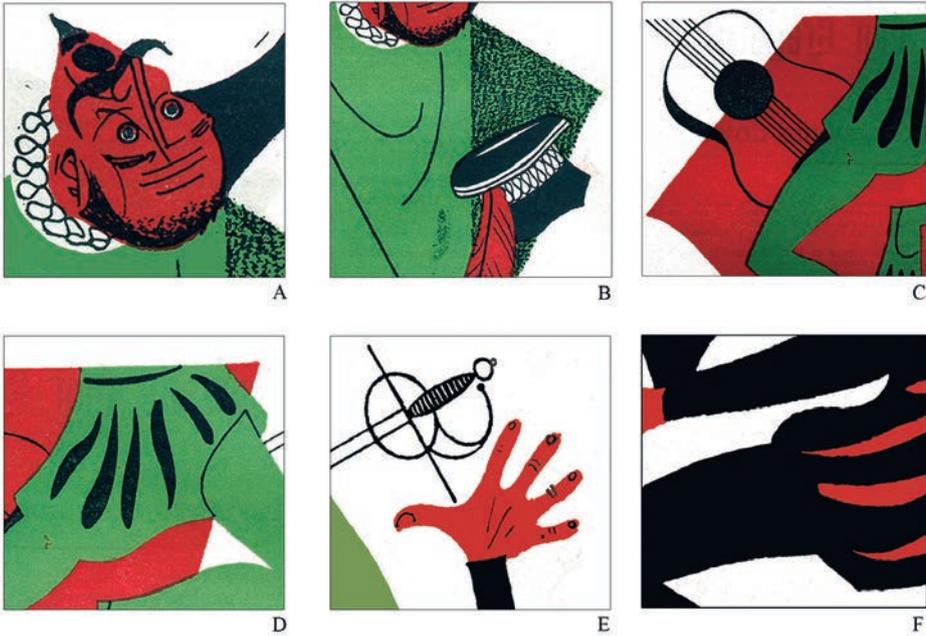


Figura 10.



El procedimiento en estos casos consiste en determinar si el solapamiento estaba previsto por el autor o no —lo que se concluye comprobando si se ha respetado una zona de reserva para impedir que los dos colores se solapen— y en el caso de que no sea así, desplazando la capa que contiene el color a su hipotética posición real.

Si el solapamiento no se resuelve mediante el procedimiento descrito se procede a la eliminación de la zona superpuesta de manera manual, con la única excepción de aquellos casos en los que el solapamiento y la mezcla física resultante estuvieran diseñados conjuntamente. Esto es deducible si la capa de color que se imprime encima es de un tamaño superior a la capa que se imprime con anterioridad. En el caso de la portada que nos ocupa, hemos deducido que los pequeños solapamientos eran admisibles por el autor, pero hemos colaborado a la representación más próxima a su voluntad original mediante la eliminación de aquellas zonas en las que éstos se ponían de manifiesto.

La técnica más sencilla para este resultado consiste en proteger mediante una máscara la zona que queremos conservar —en este caso el plano sobre el que se extiende el solapamiento— y pintar con el color apropiado —en nuestro ejemplo, el blanco del papel— la zona en la que se localice el problema.

2.2.6.- Edición de las líneas

Los siguientes procedimientos de intervención se han orientado a la restitución de las líneas de la imagen, que se han adelgazado ligeramente y se han eliminado los pequeños excesos de tinta que se han producido en las zonas donde convergen varias de ellas, por ejemplo en el mango de la espada a la derecha de la imagen (fig. 10E). También se han suavizado aquellos contornos de perfil más irregular (fig. 10F).

Otros excesos de tinta se localizan en la mano derecha de la figura, en especial en el dedo corazón y el contorno de las uñas, [Fig. 10E]. Los excesos se han eliminado de manera manual, y hemos recurrido a una ampliación muy elevada de la imagen para realizar esta operación de manera más sencilla y efectiva.

2.2.7.- Edición de las tipografías

Las tipografías de esta portada no han necesitado de ninguna actuación particular más allá de la que hemos llevado a cabo al reconstruir el plano de color negro. Si hubiéramos encontrado alguna en un estado que impidiera su restitución mediante los procedimientos descritos, hubiéramos procedido a la clonación de los caracteres tipográficos en buen estado presentes o bien en la propia portada o bien en otras en las que se haya utilizado la misma tipografía.



2.2.8.- Edición de salpicaduras, manchas y trama lateral

Debemos atender a continuación las salpicaduras que se han producido en distintos puntos de esta portada, como la mancha negra impresa en la capa verde (fig. 10B) y unas salpicaduras rojas localizadas de manera más evidente en las piernas de la figura superior (fig. 10D). Su eliminación se realiza pintando con el color del plano sobre el que se muestran las salpicaduras.

Por último hemos sustituido la barra lateral decorativa por una nueva rediseñada vectorialmente y en el caso de que la firma de Manolo Prieto se encontrara en mal estado —lo que no sucede en esta portada— la hubiéramos sustituido también por otra en perfectas condiciones obtenida de otro ejemplar.

2.2.9.- Procedimientos específicos

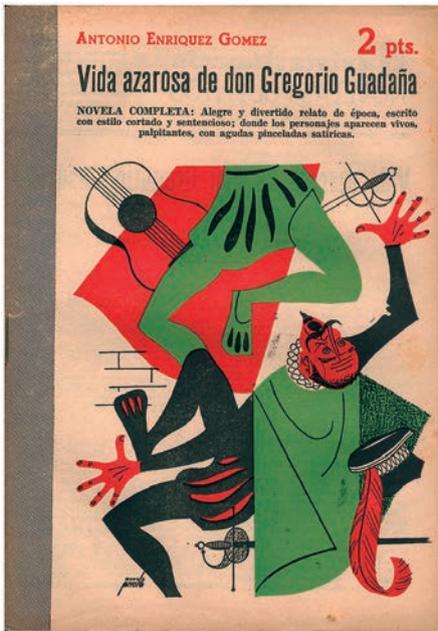
Todos los procedimientos descritos hasta el momento se corresponden con el protocolo general que hemos diseñado para la edición crítica del conjunto de las portadas, por lo que podrían ser exportados a proyectos cuyas imágenes pertenecieran a la misma categoría: maculares, policromas e impresas a partir de varias planchas. Estas intervenciones, por lo tanto, constituyen las decisiones críticas que afectan al proyecto en su totalidad, y que pueden argumentarse de manera general como hemos realizado en esta exposición: una vez detectados los errores y propuesta su corrección es esperable que el editor actúe de la misma manera en posteriores casos similares

Esto no impide, sin embargo, que en muchas de las portadas tengamos que resolver dificultades no previstas por este protocolo general. Este tipo de problemas precisan de intervenciones particulares a las que hemos llamado *procedimientos específicos*. Los procedimientos específicos ejemplifican el tipo de decisiones e interpretaciones del protocolo que debe adoptar el editor crítico ante las cuestiones no previstas por el modelo general, por lo que deben ser comunicadas a los receptores de la edición. De esta manera, tanto las intervenciones derivadas del procedimiento general como las de los específicos han de ser convenientemente señaladas y argumentadas.

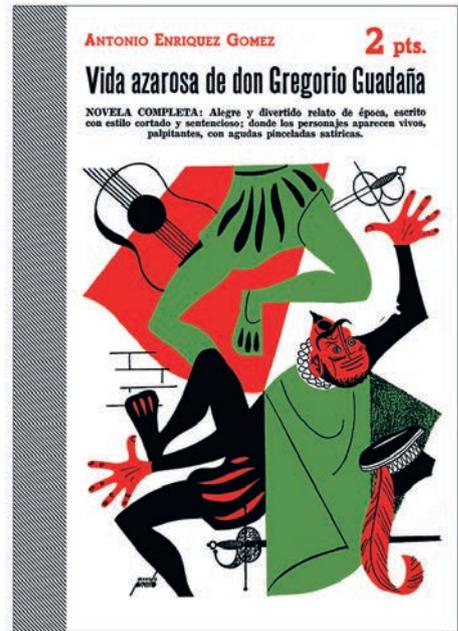
En esta portada, por ejemplo, encontramos lo que parece ser una incoherencia en la verosimilitud de la representación de los elementos, ya que el plano de la capa roja no cubre lo que parecen ser unos ladrillos en el fondo. Esto podría deberse a una licencia artística del autor, al fundir deliberadamente la figura con el fondo, o a un desplazamiento del plano de color negro hacia la derecha. En el resto de portadas hemos localizado licencias en la representación, pero no una contradicción tan evidente en el traslape de una de las figuras.

Por otra parte, el desplazamiento del plano rojo sobre el plano negro se produjo en sentido vertical, de arriba abajo, lo que se pone manifiesto en los solapamientos del color rojo sobre el verde o en los ojos de la figura, como hemos comentado anteriormente, pero no es tan acusado como para invadir con tanta rotundidad el espacio en el que se encuentra finalmente. Por todo ello hemos optado por no intervenir, al considerar que esta superposición estaba prevista por Manolo





A



B

Figura 11.

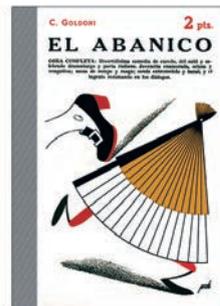
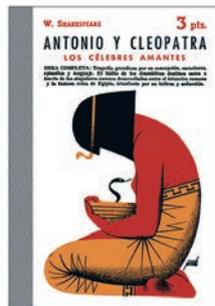
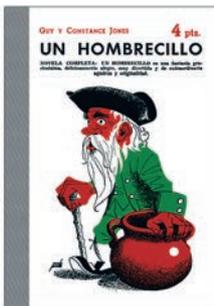
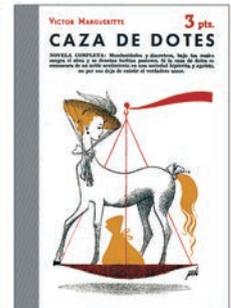
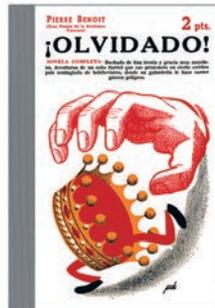
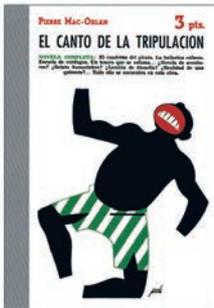


Figura 12.

Prieto, debiendo señalar a los espectadores de la portada la decisión adoptada por nosotros y su justificación.

Estamos finalmente en disposición de presentar la versión editada de la portada que hemos utilizado de ejemplo en este texto junto a la reproducción facsímil del ejemplar del que ha partido la edición crítica (figura 11).

Antes de exponer las conclusiones a las que ha dado lugar este proyecto de edición crítica vamos a mostrar una selección de portadas editadas con las que ilustrar el resultado en su conjunto. Estas portadas constituyen las versiones finales de aquellos ejemplares que hemos reproducido previamente en la figura 12.

CONCLUSIONES

En este artículo hemos expuesto el origen y los objetivos de lo que entendemos podría plantearse como una nueva disciplina o campo de especialización dentro de las Bellas Artes, la edición crítica de imágenes, y hemos ejemplificado su metodología mediante la descripción de los análisis previos y los procedimientos de tratamiento digital de imagen llevados a cabo en un caso particular: las imágenes policromas impresas, ejemplificadas por las portadas diseñadas por Manolo Prieto para la revista literaria *Novelas y Cuentos*.

Desde el punto de vista técnico, este proyecto constituye el primer estadio en la edición crítica de este tipo de imágenes —maculares policromas impresas—, y nos ha permitido establecer un número significativo de herramientas y procedimientos con los que plantear las principales dificultades que presenta esta tipología de imágenes y proponer soluciones adecuadas.

A partir del análisis de los errores comunes que presentan la mayoría de las portadas originales, llevado a cabo en la *recensio* o «recensión», hemos diseñado las metodologías de restitución que se han puesto en práctica en la edición crítica de las *Novelas*. Como estos errores son propios de los métodos de reproducción de imagen basados en la impresión de varias planchas —una para cada color—, nuestro protocolo es susceptible de ser utilizado en proyectos de características similares. Es decir, que imágenes generadas mediante técnicas como la litografía, la serigrafía o la impresión *offset*, entre otras, pueden ser editadas críticamente mediante la metodología descrita. Este hecho nos permitirá ampliar en el futuro el ámbito de actuación de la disciplina que proponemos para incluir imágenes que no necesariamente se adscriban al contexto bibliográfico en el que se ha especializado la edición crítica de imágenes hasta el momento.

A modo de conclusión vamos a sintetizar aquí el protocolo general empleado, que hemos descrito y ejemplificado con más detalle en las páginas anteriores.

1. Obtención de una reproducción facsímil del ejemplar original a editar.
2. Restitución de la homogeneidad y saturación de los planos de color.
3. Restitución de la homogeneidad de las tramas.
4. Restitución de la homogeneidad de las líneas.
5. Restitución de las tipografías.



6. Corrección de desplazamientos de planos de color.
7. Corrección de solapamientos de planos de color.
8. Corrección de salpicaduras, embotamientos y contornos irregulares.

Sin embargo, y a pesar de nuestra voluntad de diseñar un protocolo general con el que resolver de manera objetiva todas las dificultades reseñadas, el proceso de edición de las portadas ha puesto de manifiesto que, en la práctica, el editor crítico debe estar constantemente cuestionando y actualizando sus propios procedimientos ante las dificultades imprevistas que se le presenten en su tarea.

Esto es debido a que muchas de las portadas han precisado de análisis no sólo de tipo técnico —tanto en relación con los procedimientos de impresión gráfica como a las herramientas de *software* de edición digital de imágenes—, sino también, y especialmente, de carácter formal, gráfico, cromático, etc., aspectos que abarcaríamos bajo el adjetivo de «artístico». Análisis que nos han llevado a la toma de decisiones sobre aquellos elementos susceptibles de ser interpretados o bien como errores de impresión o de conservación, o bien como decisiones o licencias retóricas del autor. Casos que hemos localizado en determinados solapamientos de planos, debilidades de líneas o, en el ejemplo que hemos expuesto en este artículo, el traslape de la capa de un personaje y los ladrillos representados en el fondo.

De esto se deduce la imposibilidad de establecer un protocolo cerrado que contenga todas las variables de un proyecto de edición crítica y que pueda aplicarse de manera sistemática, pues cada proyecto exigirá una metodología y unas herramientas específicas con las que resolver sus problemas particulares. Es decir, por una parte el editor crítico debe estudiar los ejemplares conservados de una obra para proponer un protocolo general, mientras, por otra parte, debe aplicar sus conocimientos sobre el estilo y la retórica del autor para localizar las posibles excepciones en la aplicación del protocolo.

Este proyecto nos ha conducido, por lo tanto, a distinguir entre el diseño del protocolo general —del que pueden extraerse conclusiones procedimentales que utilizar en proyectos similares— y el recurso a procedimientos específicos, propios de cada proyecto y de cada ejemplar particular dentro del conjunto. El hecho de que los procedimientos específicos constituyan excepciones a la norma los hace especialmente ejemplares del tipo de decisiones que debe adoptar el editor crítico, por lo que resulta imprescindible argumentar cada una de sus intervenciones y hacérselas conocer al lector o espectador del proyecto, de un modo similar a como actúa la edición crítica textual, nuestro referente metodológico y disciplinar.

En la publicación de la edición crítica de las portadas de *Novelas y Cuentos* se ha previsto describir al espectador el protocolo general en un primer momento, para, a continuación, exponer junto a la reproducción facsímil de cada portada y su versión editada críticamente, los criterios específicos adoptados en cada uno de los ejemplares. De esta manera el espectador tiene a su disposición el mayor conocimiento posible tanto de la obra editada como de la justificación de las decisiones que ha dado lugar a su materialización visual definitiva.

Este proyecto, inscrito dentro de la disciplina o campo de especialización propuesto de la edición crítica de imágenes, pone de relieve, por lo tanto, la respon-



sabilidad del editor crítico en la reproducción y divulgación de la obra publicada, y, de modo similar a la edición textual, la edición crítica de imágenes establece en cierta medida una relación de coautoría entre el autor original y el autor de la edición, con cuyas decisiones el contenido original se transmite a sus lectores contemporáneos. En ambos casos el editor es responsable de la presentación actual de la obra original y, por lo tanto, de contribuir a su vigencia contemporánea.

Este hecho pone de manifiesto la necesidad de un acercamiento crítico a la reproducción digital de las imágenes y la necesidad de formación de sus profesionales en todos los ámbitos de la cultura visual. En el caso particular de la edición de imágenes, el editor crítico debe estar formado tanto en las técnicas gráficas originales como en las herramientas digitales de edición, tanto en las cuestiones básicas de morfología y composición artísticas como en el estilo del autor y el contexto histórico en el que la obra fue creada, pues estos conocimientos deben asistirle en la toma de sus decisiones críticas.

Estas capacidades constituyen competencias propias de los profesionales de las Bellas Artes, por lo que podemos concluir que la figura del editor crítico de imágenes constituiría un perfil profesional propio y exclusivo de este ámbito. De la misma manera que los filólogos son los responsables tanto de la producción artística literaria como de la preservación y comunicación de las obras relevantes del pasado, debemos asumir y evidenciar nuestra responsabilidad al intentar recuperar la voz de aquellos autores cuyo soportes originales no permitan —o dificulten— su contemplación estética en la actualidad. Tal como hemos intentado mostrar, la edición crítica de imágenes pretende proporcionar el soporte conceptual, las metodologías y las herramientas para desarrollar esta labor.

Recibido: 10/09/2013
Aceptado: 12/06/2014



BIBLIOGRAFÍA

- (1) BLECUA, Alberto: *Manual de la crítica textual*. Ed Castalia. Madrid, 1983.
- (2) BERNABE, Alberto: *Manual de la crítica textual y edición de textos griegos*. Ed. Clásicas. Madrid, 1992.
- (3) PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Ed. Síntesis. Madrid, 1997.
- (4) REYNOLDS LEIGHTON D. y Wilson, NIGEL G.: *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de la literatura griega y latina*. Ed. Gredos, Madrid, 1986.
- (5) GALINDO MATEO, Inocencio: «Sobre una edición crítica de imágenes: los Principios de García Hidalgo». En GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el Nobilísimo y real Arte de la pintura*. Ed. Tératos y Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- (6) En GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el Nobilísimo y real Arte de la pintura*. Edición crítica a cargo de Inocencio Galindo Mateo. Ed. Tératos y Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- (7) SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto: *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Ed. Libris. Madrid, 1996.
- (8) MARTÍNEZ HIDALGA, Fernando: *La novela popular en España*. Ed. Robel. Madrid, 2001.
- (9) SÁNCHEZ ÁLVAREZ -INSÚA, Alberto: «Colecciones literarias». En MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.: *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Ed. Marcial Pons. Madrid, 2001.
- (10) TRAPIELLO, Andrés: *Imprenta moderna: tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Ed Cam-
pgràfic. Valencia, 2006.

