

El fotolibro en España en el siglo XXI: análisis de sus características a través de una perspectiva de los principales elementos del diseño gráfico editorial

Resumen

Este artículo presenta un análisis de veinte fotolibros españoles que forman parte de la colección de Gabriela Cendoya Bergareche en préstamo en el Museo San Telmo de San Sebastián. Han sido seleccionados debido a su relevancia a nivel nacional e internacional. En el estudio se empleó una metodología cualitativa y el análisis se realizó a partir de los elementos esenciales del diseño editorial descritos por Lakshmi Bhaskaran (formato, retícula, color, tipografía, imagen, portada o cubierta) junto a otros elementos como textos, contenedores, encuadernación, etc. En la identificación de las tipografías se utilizaron los softwares *Adobe Font* y *MyFonts*, y de forma alternativa el sistema de clasificación tipográfica de *Vox-aTypL*. Para sistematizar el estudio se diseñó una ficha de análisis basada en los análisis de fichas para colecciones bibliográficas de la Unesco y de la red de bibliotecas públicas españolas, adaptándose sus campos a las necesidades del fotolibro. Se concluyó que las reglas del diseño editorial no son aplicadas de forma rigurosa en el fotolibro ya que se constituye como una obra de arte autónoma cuya expresividad está por encima de las reglas del diseño editorial.

Daniela Reyes-Marcos
Doctora Ciencias Humanas y
Sociales, Patrimonio y cultura
europeas actuales
Universidad Internacional de La
Rioja
Logroño, España
Correo electrónico:
daniela.reyesmarcos@unir.net
orcid.org/0000-0002-9970-0220
Google Scholar

Recibido: septiembre 28 de 2024

Aprobado: junio 8 de 2025

Palabras clave:
diseño editorial, diseño gráfico,
diseño y creación, fotografía,
fotolibro.



Revista KEPES Año 22 No. 32 julio-diciembre 2025, págs. 13-46 ISSN: 1794-7111(Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea)
DOI: 10.17151/kepes.2025.22.32.2



The photobook in Spain in the 21st century. Analysis of its characteristics through a perspective of the main elements of editorial graphic design.

Abstract

This article presents an analysis of twenty Spanish photobooks that form part of Gabriela Cendoya Bergareche's collection on loan to the San Telmo Museum in San Sebastián. They have been selected due to their national and international relevance. A qualitative methodology was used in the study, and the analysis was based on the essential elements of editorial design described by Lakshmi Bhaskaran (format, grid, color, typography, image, cover) along with other elements such as texts, containers, binding, etc. Adobe Font and MyFonts software were used to identify the typefaces, and alternatively, the Vox-aTypL typographic classification system. To systematize the study, an analysis form was designed based on the analysis forms for UNESCO bibliographic collections and the Spanish public library network, adapting its fields to the needs of the photobook. It was concluded that the rules of editorial design are not rigorously applied in photobooks, as they are considered autonomous works of art whose expressiveness takes precedence over the rules of editorial design.

Keywords:
photobook, editorial design,
photography, graphic design,
design and creation.

Introducción

El fotolibro es un producto editorial consolidado. Prueba de ello es la creciente presencia de ferias y exposiciones dedicadas específicamente a su difusión y comercialización, así como su consolidación estable en las exposiciones de fotografía. Entre las más relevantes figuran *PhotoEspaña*, Festival de libros de fotografía (FELIFA), *Les Rencontres de Arles*, *Art Libris*, *Infinity Award*, *ParisPhoto*, *Deutsche Börse*, *Photobook Festival de Kassel* y *StgoFoto*, entre otras. Estos eventos convocan a fotógrafos y editoriales de todo el planeta, generándose una red de intercambios culturales y económicos que no son correctamente dimensionados, ya sea por la falta de estudios relacionados con su aportación económica a la industria cultural, como es el caso español o por la escasa infraestructura institucional que impide un correcto desarrollo de estos encuentros, interrumpiendo sus ediciones por falta de apoyos. Por otra parte, el fotolibro ha entrado en el circuito museístico a través de importantes exposiciones como las organizadas por el *MoMA* de Nueva York en 2012 o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2024 (Calvo et al., 2014).

La importancia del fotolibro como objeto artístico se debe a su capacidad para abrirnos a otros mundos, despertar emociones y adentrar al lector en la experimentación material de un producto editorial con un alto valor estético. No se trata de catálogos que reúnen un grupo de fotografías, como señalan Fernández et al., (2014). El fotolibro posee una narrativa manifestada a través de la selección y secuenciación fotográfica, por una parte, y un diseño gráfico coherente con su concepto, por otra.

En un fotolibro el proyecto fotográfico es valorado mediante las características técnicas y estéticas de la fotografía, y, al mismo tiempo, a través del objeto libro. Es en la disposición en sus páginas cuando la selección fotográfica

adquiere una nueva coherencia visual, narrativa y artística, diferente a la que posee cuando la fotografía es exhibida en una exposición.

En la mayor parte de los trabajos sobre el fotolibro se constata un enfoque teórico que analiza la historia del fotolibro, sus orígenes, los primeros exponentes, el cambio de percepción en torno a qué es y qué no es un fotolibro, el origen del término, entre otros aspectos. Algunos ejemplos son Parr y Badger (2004 y 2007), (2021) o Calvo et al., (2014). Sin embargo, es necesario estudiarlos desde una perspectiva vinculada al diseño gráfico para valorar otras características como son los diversos tipos de formatos, la composición, la edición, la encuadernación, la tipografía, entre otros. Quizá dentro de los aspectos más destacados de los análisis del fotolibro está la estrategia narrativa, estudiada desde el aspecto semiológico por Boisier (2019) y Martín Núñez (2024), y aspectos gráficos por Golpe (2019), Fernández et al. (2014), y la distribución por Cánovas y Lisón (2018). *Structure of the Visual Book* de Smith (2010) editado por primera vez en 1984 se ha convertido en un referente en cuanto al estudio de la secuenciación, el ritmo. Desde el punto de vista de la historia del fotolibro, se destacan los trabajos de Fernández (2014) y Vega (2017).

16

Ante la multiplicidad de perspectivas en el estudio del fotolibro, la pregunta que orienta esta investigación es ¿qué elementos del diseño gráfico se encuentran presentes en el diseño del fotolibro español y cómo son utilizados en los procesos de fabricación de estos ejemplares?

¿Qué es un fotolibro?

Desde las traducciones literales del inglés *photobook* a la alemana *fotobücher*, con el paso de las décadas se ha delimitado con mayor precisión qué se considera un fotolibro y su diferenciación con otras modalidades como son el libro de fotografía o el catálogo fotográfico (Vega, 2019).

El fotolibro es un **cuerpo extraño** en el mundo del diseño gráfico editorial debido a que reúne las propiedades de un libro de texto y, además incluye una selección de fotografías que constituyen un *corpus* artístico unitario. A diferencia de la maquetación de un libro, el fotolibro no piensa en su destinatario –norma básica a la hora de diseñar y maquetar–, o en procurar una correcta legibilidad atendiendo a la velocidad y facilidad de lectura de sus textos (Bhaskaran, 2006). Es más, podría darse el caso de que omitiese los textos y se presentaran solo fotografías.

Su antecedente se señala en el libro de artista, una tipología de publicación realizada en diversos formatos –libros, postales, maletas con objetos, facsímiles, fanzines, entre otros– y materialidades, utilizadas con evidente intencionalidad artística (Coleman Mchugh, 1980). Esto quiere decir que el libro de artista no pretende cumplir una función divulgativa, por lo que se desliga del texto y de la funcionalidad propia del libro: la lectura. Además, se caracteriza por su experimentalidad tanto en formato, como en maquetación, imagen y textos. El libro de artista rompe con la noción tradicional del concepto libro, especialmente durante la etapa de las vanguardias. Marx Ernst y Marcel Duchamp son algunos de los artistas que se pueden tomar como referencia.

Pero la ruptura con los cánones durante las vanguardias también se extendió al diseño de libros. En este caso se reexaminan las reglas de composición vigentes, las normas ortotipográficas, y la experimentalidad se convierte en un recurso que valida una nueva visualidad gráfica. Destacan los constructivistas rusos como El Lissitzky, Kasimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Varvara Stepanova, Fedor Rodinov, Semen Kirsanov o Salomon Talingater (Parr y Badger, 2004). Por otra parte, la tipografía fue un elemento que se renovó al compás del movimiento conocido como *Nueva tipografía* y que estuvo representada por la escuela tipográfica suiza y alemana principalmente. Estas escuelas, aunque con algunas diferencias, se caracterizan por sus reglas de organización, el uso

de tipografías de palo seco, predominio de la asimetría en la composición de la página y la incorporación en la composición de la fotografía, lo que supuso repensar la distribución de las cajas de texto en la página (Tschichold, 1949 en Jardí, 2022).

Con relación a la fotografía y el libro, el origen del fotolibro para algunos investigadores como Gil Segovia (2019) se sitúa en dos publicaciones: la primera de Anna Atkins y la segunda de Henry Fox Talbot. En el siglo XX continúan los ejemplos de avances en la construcción del concepto de fotolibro con obras como *The North American Indian* realizado entre 1907 a 1930 por Edward S. Curtis. Compuesto de 20 volúmenes y 20 carpetas se considera igualmente un libro etnográfico. Otros ejemplos son: *Exodus* de Dorothea Lange (1939) con textos sociológicos de Paul Taylor, *Let Us Now Praise Famous Men* de Walker Evans (1941), —con textos de James Agee— y compuesto por 31 fotografías. En estos ejemplos, la fotografía no tiene preeminencia sobre el texto, sino que dialogan y se complementan. Se pueden considerar el resultado un trabajo colaborativo entre el fotógrafo y el escritor (Di Bello y Shamoon, 2012).

Tras la Segunda Guerra Mundial se produjo la consolidación del fotolibro. El término fotolibro (*photobook*); sin embargo, es mucho más tardío y se atribuye a Gerry Bagder y Martin Parr su popularización tras la publicación de *The Photobook: A History* en 2004. Para estos autores la definición del fotolibro se caracteriza porque su mensaje principal se transmite a través de las fotografías. Otros autores van más lejos en la definición del fotolibro, ya que comienzan rastreando, además de su génesis, el cambio de estatus del fotolibro a objeto artístico. Esto habría ocurrido en 1969 con la palabra flamenca *fotoboek* y, posteriormente, su definición en inglés le concedió la categoría de obra de arte autónoma, al mismo nivel que una pintura, una escultura, una película, etc. En 1989, Mattie Boom señaló al fotolibro como una forma de arte independiente en el que el fotógrafo es el autor fundamental (Edward, 2023).

Por otra parte, diversos autores coinciden en señalar el trabajo de Ed Rusha, *Twenty-six Gasoline Stations* de 1963 como la superación de la fotografía bella o estética (Gil Segovia, 2019) que se consolidó con los fotógrafos pictorialistas. Pero, no se reconoce como un fotolibro según François Chevrier (citado en Parr y Badger, 2007), sino la obra de un artista que utiliza la fotografía para crear una obra de arte. Debido a la carencia de conocimientos en técnica fotográfica, se valora como una publicación fotográficamente mediocre.

Otras perspectivas consideran al fotolibro como un libro estético (Mit y Carrere, 2021) debido al desarrollo gráfico de un concepto mediante un uso excepcional de sus elementos visuales. El lugar del libro estético se localiza en los márgenes de la producción editorial porque en el concurren diferentes disciplinas, estrategias narrativas y discursivas.

Siguiendo a estos autores, en el fotolibro interaccionan fotografía y diseño editorial. Esta interacción sería mucho más acusada a partir de la década de 1990 momento en que se generaliza el uso de softwares para maquetar textos y para el tratamiento de imágenes fotográficas. El principal referente de estas influencias y corrientes del diseño en el fotolibro es David Carson, diseñador gráfico de gran renombre cuyo trabajo se caracteriza por primar la expresividad de la página en lugar de su legibilidad (Bhaskaran, 2006). Su libro, *Fotografiks* (1999) reúne una colección de fotografías y tipografías, acompañadas de textos de Philip B. Megs. En la actualidad es un referente en cuanto a la aportación del diseñador gráfico en el proceso de realización de un fotolibro debido a la alta expresividad que se observa en sus páginas y que son consecuencia del binomio fotografía-diseño.

Finalmente, el fotolibro también es calificado como parte de los libros de narrativas gráficas, definidos como modelos literarios entre los que se incluyen los álbumes ilustrados, los cómics, las novelas gráficas y las animaciones

(Lonna Olvera, 2022). Se caracterizan porque su relato se articula a través de las imágenes y no del texto, llegando incluso a prescindir de él. En los casos en que el texto está presente en el fotolibro puede llegar a tener una función de anclaje que delimita la interpretación que el lector realiza del mensaje fotográfico, reduciendo la ambigüedad producto de la riqueza semántica o polisemia de las fotografías dispuestas sobre la página (Boisier, 2019). En este sentido, el fotolibro es una obra autónoma debido a que el lector realiza un proceso de inmersión en la fotografía detonando procesos de lectura e interpretación hermenéuticos. Exige configurar a través de la observación de las fotografías, su propia lectura interpretativa, al tiempo que es capaz de relacionar los elementos configuradores de su soporte, incluidos los múltiples sentidos de su lectura y manipulación (Golpe, 2019). De esta forma se obtiene el sentido último de la obra.

Método

En la elaboración de este artículo se trabajó con base en la metodología cualitativa (Quecedo y Castaño, 2006). La investigación teórica se realizó a partir de la búsqueda de artículos académicos en Dialnet y Redalyc, lecturas de capítulos de libros considerados fundamentales para comprender la historia de la fotografía en España y del fotolibro, videos con entrevistas a autores, páginas web de editoriales, de la Unesco y diseñadores gráficos. En la identificación tipográfica se emplearon dos programas de consulta: *Adobe Font* y *MyFonts*. En los casos en que no hubiese correspondencia en la identificación tipográfica entre ambos programas, se utilizó el sistema de clasificación tipográfica de *VoxaTypL*. Este sistema ha sido adoptado por la Asociación tipográfica internacional para ordenar las familias tipográficas. También se utilizó el manual de Hochuli y Kinross (2005) como guía para uniformizar la terminología técnica del libro. Como metodología del diseño gráfico se integra en el diseño de la ficha y el

análisis parte de las áreas de diseño editorial de Bhaskaran (2006): formato, retícula, tipografía, imagen y portada o cubierta.

La selección del rango temporal de estudio se suscribe al siglo XXI debido a que es un marco de producción que reúne una muestra representativa de obras. Todos los ejemplares han incorporado algún software en su maquetación y en su edición fotográfica. Esto proporcionó una homogeneidad en los procesos de elaboración tanto fotográfica como editorial.

Se establecieron los siguientes criterios de selección de los fotolibros:

- Edición a partir del año 2000.
- Concesión de reconocimientos en concursos nacionales e internacionales desde el ámbito profesional del área del diseño gráfico o la fotografía.
- Relevancia del fotógrafo en el ámbito profesional nacional o internacional.
- Disponibilidad en la colección de fotolibros de Gabriela Cendoya Bergareche del Museo San Telmo de San Sebastián.

El fotolibro puede cumplir la totalidad o parte de los criterios. Se excluyen los fotolibros producidos con imágenes derivadas de la inteligencia artificial, debido a que aún se encuentran en proceso de definición y delimitación respecto de su consideración como obra fotográfica. En la Tabla 1 se presenta el listado de fotolibros seleccionados.

Tabla 1. Listado de fotolibros seleccionados

Título	Año	Autor	Editorial
Infinito	2000	David Jiménez	Photovison
Manila	2005	Ricky Dávila	Gran Sol
Hellsinki	2010	Eloi Gimeno	Autopublicación
C.E.N.S.U.R.A.	2011	Julián Barón	Editorial RM y Museo Archivo de la Fotografía, México City
The Afronauts	2012	Cristina de Middel	Cuadernos de Kursala N.º 32. Sala Kursala, Universidad de Cádiz. Autoedición
Karma	2013	Óscar Monzón	RVB Books y Dalpine
PAIN	2014	Toni Amengual	Autopublicación
Die Traumadeutung	2016	Joan Fontcuberta	Fundación María Cristina Masaveu Peterson
Barespagnol	2016	Pablo Casino	Calencia
Al borde de todo mapa	2016	Juanan Requena	Ediciones anómalas
Like	2017	Eduardo Nave	Ediciones anómalas
Ojos que no ven, corazón que no siente	2018	Juan Valbuena	Phree
Remembering the Future	2018	Albarrán Cabrera	RM
<i>On Abortion And the repercussions of lack of access</i>	2018	Laia Abril	Dewi Lewis Publishing

Título	Año	Autor	Editorial
Woman Go No' Gree	2020	Gloria Oyarzabal	RM
Raza	2021	Tono Arias	Dispara
Graffiti	2021	Antonio Xoubanova	Ca l'Isidret y RVB Books
La nieta del cubano	2022	Cris P. Lareo	Autopublicación
Matter	2022	Aleix Plademunt	Ca l'Isidret
Subida al cielo	2023	Lúa Ribeira	Dalpine

Fuente: elaboración propia.

Ficha de análisis aplicada a los fotolibros

Para sistematizar la observación de las características de los fotolibros se confeccionó una ficha con ítems en donde se analizaron aspectos de la estructura del libro. En su diseño se consultaron las orientaciones de la Unesco, en concreto el modelo de ficha denominada *Matriz para colecciones bibliográficas* (Bazante, 2008). Adicionalmente, se consultó la ficha del catálogo de la biblioteca del Museo San Telmo, utilizada en la red de bibliotecas públicas de España. En ella se recogen los campos básicos para la identificación del fotolibro. También se estudió la ficha desarrollada por Martín Núñez (2024) enfocada al campo de la semiótica.

La ficha utilizada para el análisis de los fotolibros reúne una serie de campos comunes a las fichas señaladas, pero, dada la especificidad del tema se le han añadido otros campos más acordes, realizando una adaptación que suprime elementos como el registro, código, periodicidad o tomo, y, se conservaron

los campos destinados a las publicaciones monográficas. En la Tabla 2, como ejemplo se presenta la ficha de *Matter* de Aleix Plademunt (2022).

Tabla 2. Aplicación de ficha de análisis a *Matter* de Aleix Plademunt.

Título	Matter
ISBN	978-84-121090-6-1.
Año	2022.
Fotografía	Aleix Plademunt.
Editorial	Ca l'Isidret y Spector Books.
N.º de páginas	640.
Tirada	1.ª edición de 500 ejemplares.
Diseño	Fabian Bremer, Hannes Drißner y Pascal Storz.
Producción	Roger Guaus, Aleix Plademunt y Robert Stürzl.
Concepto de diseño	Sin identificar.
Edición fotográfica	Sin identificar.
Disposición de la fotografía en la página y secuenciación	Fotografía en página, a dos páginas, a sangre en márgenes inferiores y superiores a doble página, en pares y tríos visuales en una página, situadas en la mitad superior o inferior de la página, con páginas en blanco en página derecha numerada. La secuencia fotográfica se armoniza con la disposición de la fotografía en página que estructura un ritmo narrativo combinando imágenes con objetos identificables e imágenes con características de mayor abstracción. La doble página se estructura con fotografías en blanco y negro, color y combinación de blanco y negro con color. Los primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalle se distribuyen a través de la disposición de la fotografía en página procurando ritmos alternos y estableciendo símiles visuales.
Textos	Aleix Plademunt. Corrección: Xavier Valls Guinovart. Traducción: Benjamin Paler.

Dimensiones	31 × 22,5 cm.
Tipografía principal	Nimbus Sans.
Tipografía secundaria	Diatype.
Papel	Holm TRND. Reciclado.
Elemento contenedor	No.
Preimpresión	Aleix Plademunt, Scancolor, Leipzig. Gutenberg Beuys Feindruckerei, Langenhagen.
Impresión y encuadernación	Gutenberg Beuys Feindruckerei.
Tipo de encuadernación	Edición en rústica y cosida.
Relevancia	Mejor libro de Fotografía nacional 2023 en PhotoEspaña. Medalla de plata al mejor diseño de libros en Stiftung Buchkunst 2023. Medalla de plata al libro más bello del año en los Premios de Cultura Suiza, Oficina Federal de Cultura.
Elementos reseñables	Fotolibro confeccionado con 640 fotografías del autor y de archivos (Archivo personal de Júlia Francino, Go Itami, Antonio M. Xoubanova, Jimena Kato, Thobias Fäldt y Aleix Plademunt, Carlos Márques-Marcet, etc.). Se aporta al lector información de los aspectos técnicos del fotolibro en los apéndices documentales, incluyendo los soportes fotográficos y agradecimientos a los implicados en su realización en la guarda volante posterior. Posee un amplio apéndice documental titulado «Directorio» donde el autor explica el contenido de cada fotografía, incluyendo datos como lugar de origen del objeto, país, su utilidad, composición física, obras de arte fotografiadas, etc. Las imágenes se ordenan por temáticas y son una explicación de la materia física de la que están compuestas.

Fuente: elaboración propia a partir de datos extraídos de *Matter* (2022).

Discusión

Tras analizar los 20 ejemplares de fotolibros seleccionados se extraen las siguientes características en el planteamiento de su diseño:

- *Formato, concepto de diseño y retícula*

Los tamaños en los ejemplares analizados son muy próximos a la medida convencional de un catálogo como son los casos de *Manila* (26 x 36 cm), *Raza* (24 x 30 cm), entre otros; o al de un libro de lectura formato novela como *Infinito* (17 x 23,5 cm) o *Graffiti* (14,3 x 21,5 cm). En estos ejemplos los formatos se aproximan a lo estándar en este tipo de publicaciones y no rige una preocupación por la maximización del pliego de papel. Encontramos formatos verticales, horizontales y tridimensionales. Los formatos tridimensionales que optan por presentar desplegables o cuerpos anexos se aproximan más al libro de artista, predominando la libertad creativa que rige el diseño de este tipo de obras. El uso de formatos de forma atípica adquiere relevancia creativa, como en *Ojos que no ven corazón que no siente* con 58 x 35 cm (Figura 1). Debido a su similitud al formato sábana recuerda a las cabeceras de periódicos decimonónicos, como *The Times*. No es casual su inclusión en este trabajo. Su autor, Valbuena (2018) es fundador de la editorial Phree y ha obtenido numerosos reconocimientos por la experimentación llevada a cabo con relación a los formatos de sus publicaciones y por la alta calidad en sus diseños editoriales.

26

Los elementos que pueden constituirse como parte del fotolibro y que son dispuestos como cuerpos exentos permiten participar en el descubrimiento del fotolibro. La forma en que las manos sostienen un ejemplar o la necesidad de disponer de un espacio amplio para desplegar su contenido es otro de los factores que tienen vinculación con el concepto de diseño. Este hecho es parte de la propia obra y sitúa el componente manipulativo como un valor añadido al fotolibro (Fernández et al., 2014). Este es el caso de *Al borde de todo mapa*, fotolibro desplegable a cuatro cuerpos o *Subida al Cielo* que posee un documento anexo de 97 cm de largo.

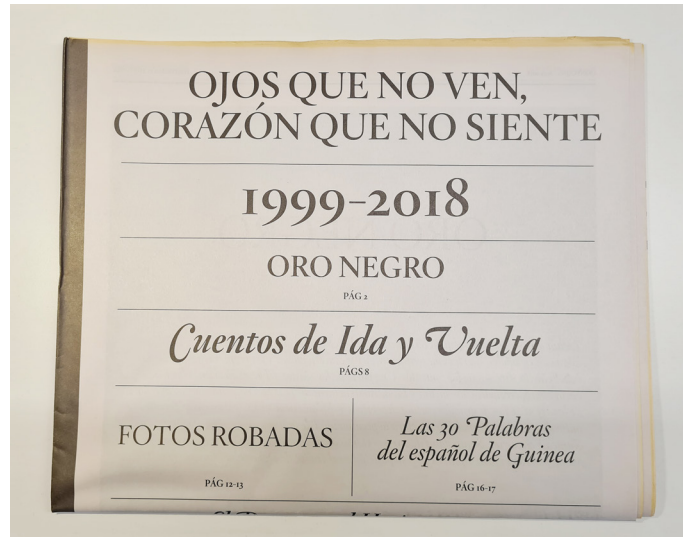


Figura 1. Portada de Ojos que no ven corazón que no siente
Fuente: elaboración propia a partir de Valbuena, 2018.

Respecto a las retículas y la creación de páginas principales debemos entenderlas como un sistema que ordena la puesta en página de la fotografía facilitando la paginación y la construcción del ritmo de los grupos, series y secuencias (Smith, 2010). Pero, no son sinónimos, ya que el diseño de estas estructuras las determina el responsable del concepto del diseño o de la maquetación, en tanto que los grupos, series y secuencias son parte esencial del trabajo con la fotografía y la narrativa del fotolibro.

Los fotolibros analizados poseen un número diverso de páginas principales. Su utilización puede ser reiterativa, lo cual genera ritmos en la distribución de la mancha tipográfica y se configura como el esqueleto a través del cual se distribuye el *corpus* fotográfico, portada, portadilla y textos, si es el

caso. Una obra como *Matter* dispone de alrededor de 35 páginas maestras que muestran variaciones en la cuadrícula para textos y fotografía como se comprueba al examinar el ejemplar (Figura 2). Otros ejemplares muestran una gran economía a la hora de crear páginas principales, como ejemplos podemos referenciar *Barespagnol* con solo tres, *La nieta del cubano* tiene alrededor de 18, *Remembering the future* sobre 20, entre otros. La creación de estas páginas principales no implica su rigurosa aplicación, ni una secuencia matemática precisa. Como se mostrará, la imagen fotográfica es condicionante a la hora de interpretar las variaciones posibles en esta estructura básica del diseño editorial.

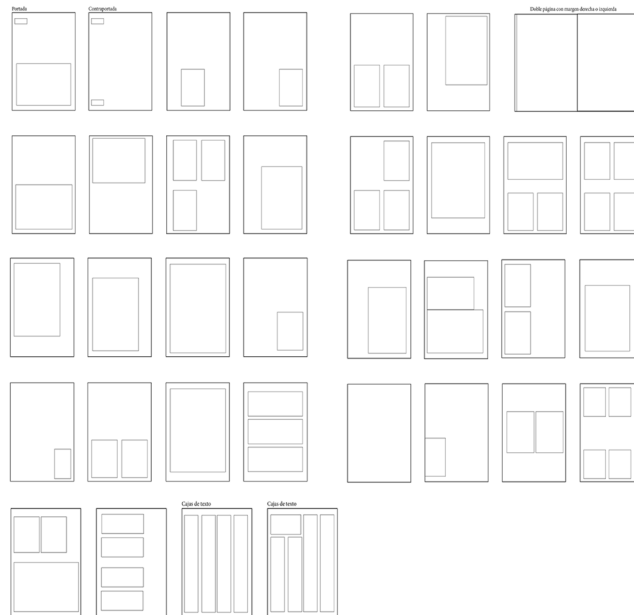


Figura 2. Páginas maestras de Matter

Fuente: Elaboración propia a partir de Matter (2022).

- *Imagen, disposición de la fotografía en la página y puesta en página*

Este factor marca el ritmo narrativo que tiene un fotolibro a través del diseño de varias retículas que actúan como páginas principales y que, luego son aplicadas en el diseño. La disposición de la fotografía no obedece a un fin comunicativo ni expositivo de la misma. Por este motivo, la fotografía no aparece centrada u organizada como en un catálogo fotográfico, donde prima la legibilidad de la imagen en la puesta en página a través de su organización cronológica o temática. En un catálogo fotográfico, la contemplación y lectura no requieren de ningún esfuerzo adicional por parte del lector, primando la legibilidad de los textos.

Por otra parte, en el fotolibro el grado de legibilidad de las fotografías es muy diverso. Puede tender a la representación de objetos o a la abstracción, y, según las intenciones de los autores su disposición en la página puede ayudar a oscurecer la identificación de estos objetos representados. Los objetivos que los fotógrafos persiguen a través de estrategias como trabajar los pares visuales enfrentados con primerísimos primeros planos, disponer de fotografías a sangre cortando o mutilando parte de su composición original, utilizar fotografías dañadas e ilegibles por la acción de elementos químicos y orgánicos son añadir gradientes estéticos, significantes temporales, componentes poéticos, lecturas enfrentadas o reforzar el concepto que da origen a la obra a partir de una secuencia que se estructura en función de elementos dispuestos a través de retículas flexibles y variadas (Lonna Olvera, 2022).

Se constata que la imagen a sangre es predominante en los ejemplares analizados. Como ejemplo está: *Barespagnol*, cuyas fotografías son perforadas por la espiral metálica que lo encuaderna. Pero, además, se añaden otros tipos de puesta en página que juegan con la lectura a través de pares y tríos visuales, logrando así un mayor desarrollo secuencial como en *Subida al Cielo*, *Matter* o en *C.E.N.S.U.R.A.* La ruptura de estos ritmos, a través de páginas en blanco,

en color o numeradas como en *Barespagnol*, eleva la composición general del fotolibro a través de las pausas visuales que pueden combinarse con textos de naturaleza muy diversa: desde ensayos, poesía, anotaciones de un diario, documentos de archivo, etc.

Otra forma de romper la monotonía en la lectura del fotolibro es a través de la disposición de la fotografía del revés o enfrentadas como en *Karma*. Esta disposición marca la secuencia y ritmo narrativo, obliga a girar el fotolibro para poder observar la fotografía y leerla en el conjunto general de la obra. Pero, además, impone al lector interrumpir el recorrido tradicional de lectura, marcada por los ejes de derecha a izquierda. En *Infinito* se posibilita una lectura tradicional (de derecha a izquierda), pero, también una lectura enfrentada desde el final hacia el centro, pudiendo pasar inadvertida para el lector (Figura 3). Este fotolibro es considerado como el pionero de los fotolibros en España por Parr y Badger (2004).

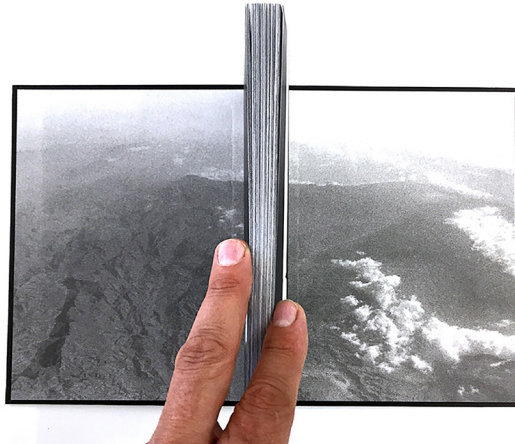


Figura 3. Modo de lectura enfrentada de *Infinito*
Fuente: elaboración propia a partir de Jiménez (2000).

El formato de encuadernación dual es otro ejemplo de las múltiples posibilidades de lectura que encierra el fotolibro. *Al borde de todo mapa* se despliega en cuatro cuerpos y la fotografía es dispuesta con gran diversidad de posicionamientos sobre la página y en órdenes que permiten lecturas a cuatro páginas en múltiples combinaciones. Podemos decir, que el formato juega con la disposición de la fotografía en página, complementándose y potenciando sus cualidades a través de retículas variables que refuerzan la secuencia narrativa propia del fotolibro

- *Tipografía*

La tipografía se utiliza como elemento estético que apoya el concepto sobre el cual se ha construido el fotolibro. No obedece a un fin comunicativo relacionado con la visibilidad ni legibilidad, por lo que no pretende seguir las reglas tradicionales del libro. Por este motivo no se trabaja con tipografías adecuadas a la función comunicativa de un producto editorial como una revista o una novela. Estas razones animan a los diseñadores y autores a jugar con su peso, su *Kerning*, *tracking* o incluso se nos presenten intervenidas digitalmente como en *Raza* o *Karma*. En *Raza* la tipografía evoca las crines de los caballos y en *Karma* la línea de contorno de la tipografía se rompe, simulando el resplandor de una luz cegadora.

Los fotolibros que utilizan tipografía de palo seco y en caja alta lo hacen para sus títulos y cubiertas traseras donde encontramos los créditos. Es un uso más convencional de la tipografía y podemos verlo en varios de los ejemplares como *Infinito*, *C.E.N.S.U.R.A.*, *La nieta del cubano* o *Manila*. En *Manila* (Figura 4) la portada introduce filetes y una viñeta ornamental para anunciar el autor del texto, Alberto García-Alix, un referente español en fotografía. Esto no quiere decir que un título no pueda figurar en minúscula o incluso fuera de su portada como observamos en *Graffiti* con una tipografía *Script* extendida

y en negrita, dispuesta en su canto frontal o en *Remembering the Future*, en cuya portada y contraportada se utiliza la caja baja. En aquellos fotolibros cuyo contenido tiene un estética evocativa o poética la tipografía que se utiliza es una fuente caligráfica. En cambio, cuando lo evocativo de la obra quiere transmitir objetividad, como en *Die Traumdetung*, se recurre a tipografías con serifas de tipo humanista, garaldas o de transición, incorporando la caja alta sobre todo en los títulos. Otro ejemplo reseñable es *Like*. Su autor, Eduardo Nave explica que la elección de la tipografía Baskerville obedece a su vinculación con el movimiento paisajista inglés. De esta forma realiza un paralelismo entre la experiencia del viaje del siglo XXI caracterizada por la mediación fotográfica a través de las redes sociales y la experiencia sensible del viaje en el romanticismo, caracterizada por la contemplación de la belleza natural y de la ruina.



Figura 4. Portada de Manila

Fuente: elaboración propia a partir de Dávila (2005).

En un fotolibro con escaso texto la tipografía hará una aparición estelar que puede contribuir a la transmisión del concepto del fotolibro con eficiencia. Posee una función evocativa propia de las publicaciones editoriales, por una parte, pero, también se emplea con libertad a la hora de establecer si predomina el canon de la legibilidad. En *Graffiti* se selecciona una tipografía de tipo manual, expandida, de mucho peso y dispuesta en los cantos del fotolibro para reforzar el concepto de apropiación del grafiti de los muros. De esta manera, se juega con la idea de un libro vandalizado al carecer de elementos como tapa, contratapa y guardas.

Por otra parte, en aquellos fotolibros que disponen de una amplia cantidad de texto y cuya función es complementaria a la imagen, cobran relevancia los factores de legibilidad como es el caso de *Matter*. Dado que el fotolibro es una exposición de toda la materia y su transformación, el fotógrafo nos proporciona en las páginas finales todos los elementos que componen su obra, incluidas las tipografías. Utiliza como tipografía principal Nimbus Sans y como tipografía secundaria Diatype, ambas de palo seco y con muchos pesos, lo que permite organizar de forma jerárquica los textos y garantizar una lectura ágil.

- *Textos*

En el fotolibro la fotografía tiene preeminencia sobre el texto. Por esto motivo, se encuentran ejemplares que no tienen textos o, si los tienen, cumplen una función complementaria a la imagen actuando como un recurso informativo, poético o medial. Los ejemplares con abundantes textos se plantean como investigaciones fotográficas con apéndices documentales. Prevalece una estructura de página a dos o tres columnas, sin justificar y en algunos casos con elementos estéticos añadidos: color en la tipografía, tratamiento digital de las imágenes para dar una entonación y embellecimiento a la página, utilización de viñetas, etc. La naturaleza de los textos es diversa. Se pueden

ver compendios de varios autores que son especialistas sobre las temáticas que tratan los fotolibros como en *Woman Go No' Gree*, cuyos textos hacen referencia a los procesos de colonización y descolonización de los países africanos. Otros fotolibros tienen un componente literario asociado a la divulgación científica, como en *Matter y On Abortion*.

Los textos pueden estar escritos en diversos idiomas y sistemas de escritura. Tono Arias en *Raza* escribe su texto en gallego –su lengua materna–, castellano, inglés y francés (Figura 5). *Remembering the Future* introduce kanjis japoneses. *Hellsinki* posee textos en castellano, inglés y finés. Por otra parte, la propia fotografía introduce como sujeto fotografiado textos, enriqueciendo su sentido semántico en *Barespagnol*, *Graffiti*, *Karma*, *Ojos que no ven corazón que no siente*, entre otros.



Figura 5. Ejemplo de textos en diversos idiomas
Fuente: elaboración propia a partir de Arias (2021).

También se encontraron un grupo de fotolibros que presentan textos ilegibles. En *C.E.N.S.U.R.A.*, sus textos poseen un color amarillo pálido que dificulta la lectura, actuando en paralelo a la fotografía sobreexpuesta y que refuerza el concepto de la obra, una crítica al sistema político español en un momento de profunda crisis (Figura 6). Otros textos están asociados a frases poéticas que se acompañan de una tipografía de tipo manual o caligráfica como *Al borde de todo mapa* y otros a pequeñas explicaciones sobre la poética que guía la acción del fotógrafo como en *Hellsink*.



Figura 6. Ejemplo de ilegibilidad de texto en *C.E.N.S.U.R.A.*
Fuente: elaboración propia a partir de Barón (2011).

• Papel

Los papeles utilizados en la selección de ejemplares corresponden a los utilizados en impresión gráfica: cuché o estucado, y *offset* en gramajes que

oscilan entre los del papel ligero, medio y pesado. La elección y combinación del papel dota de profundidad semántica y estética al fotolibro. *The Afronauts* presenta papel tipo *offset* y cebolla de grosor ligero asegurando la flexibilidad en el plegado y desplegado de sus páginas. La mayor parte de los fotolibros analizados utilizaban como mínimo dos tipos de papeles, con excepción de *Graffiti* elaborado en papel cuché brillante o *Hellsinki*. En otros casos, puede significar el deterioro prematuro del ejemplar, sobre todo si este contiene fotografías o troqueles plegados como en *Al borde de todo mapa*, produciéndose un quiebre en el sistema de bisagra que permite visionar las fotografías ocultas en sus páginas.

En cuanto a las cubiertas y contracubiertas de los fotolibros son evocadoras de sus temáticas, por lo que se juega con diferentes tipos de grosores y texturas. Como ejemplo, se encuentran tapas extremadamente flexibles –como en *Ojos que no ven corazón que no siente* o *Hellsinki*– producto de la elección de sus papales en *offset*, o rígidas como en *La nieta del cubano*, *Die Traumadetung* o *Manila*, realizadas con cartones de alto gramaje.

Con relación al interior del libro, la opacidad o brillo del papel es un elemento estético que no solo tiene como función ser el soporte de la imagen fotográfica. Resultaría inimaginable el fotolibro *Graffiti* en un tipo de papel opaco y de poco gramaje porque afectaría a la consistencia del color y la sensación táctil de sus páginas. Su groso, brillo y textura transmiten el dinamismo del graffiti a través de la viveza del color de sus fotografías.

Un alto gramaje implica una manipulación menos flexible y condicionada, ya que actúa como un marco rígido de la fotografía. Este hecho se puede observar en *Al borde de todo mapa*, ya que su diseño debe posibilitar múltiples plegados a cuatro cuerpos. *Barespagnol*, utiliza un papel de 300 g asegurando que la mancha de tinta no traspase. Por el contrario, otros fotolibros presenta una selección del papel con poco gramaje como en *Hellsinki*. Su consistencia

es similar a la del papel de periódico y no presenta procesos de blanqueado, reforzando la idea de precariedad y fragilidad que nos transmiten las fotografías.

Por último, se encuentran los fotolibros que utilizan papeles de arte y tintas de alta calidad, pensados para dotar de un alto valor estético a la fotografía y al fotolibro, además, de un mayor valor económico. Este es el caso de *Remembering the Future* que utiliza papel japonés gampi fabricado con fibras vegetales. El papel posee un aspecto brillante y muy resistente a las tintas minerales, destacando el color conseguido en la impresión de las fotografías.

- *Elementos contenedores del fotolibro y cubiertas*

El elemento contenedor influye en la percepción del lector y le ayudan a introducirse en la temática de la obra mediante una función evocativa. Así, por ejemplo, en *Ojos que no ven corazón que no siente* una funda de plástico transparente con una pegatina refuerza la idea de un grupo de cinco suplementos de un periódico en formato sábana. La pegatina, a su vez, informa de la correspondencia de las temáticas y el color de cada cuerpo del fotolibro.

No obstante, no todos los fotolibros poseen un elemento contenedor. En *Pain*, la portada y el elemento contenedor son uno. Para poder acceder a las fotografías se deben rasgar las hojas que han sido dispuestas en plegado japonés inverso. Esto exige realizar una acción física de mutilación del ejemplar y de la bandera española, símbolo de unidad nacional, reproducida en color a través de los cantos del libro. *Pain* investiga las consecuencias de la crisis económica y su lectura es una protesta ante lo que su autor ha calificado de crisis económica social y moral, que atenta contra el conjunto de la sociedad y su unidad (Museo San Telmo, 2022).

Por tanto, los elementos contenedores refuerzan la puesta en página y obligan al lector a manipularlos al tiempo que le ofrecen la ilusión de poseer un objeto

de naturaleza extraordinaria. Este es el caso de *The Afnonauts* que se acompaña de una banda elástica que actúa como elemento contenedor de los papeles de un dossier gubernamental dividido en dos cuerpos con anexos plegados. El fotolibro es una investigación del programa espacial de Zambia y si bien parte de un hecho histórico, la narrativa es reinventada por de Middel, reforzando el contenido evocativo a través de su puesta en página, secuenciación y el diseño de su cubierta: una fotografía nocturna del espacio.

Un buen diseño de cubierta puede influir en la adquisición del ejemplar, ya que atrae al lector al diferenciar un libro del resto en una estantería (Bhaskaran, 2006). Representan, por tanto, una oportunidad para que el diseñador pueda potenciar al fotolibro y sus habilidades creativas y técnicas, siempre teniendo en cuenta la coherencia del proyecto fotográfico.

La cubierta no solo obedece a un despliegue de elementos que pueden jugar con la asimetría o simetría de los elementos que la componen, como son las cajas de texto y la fotografía, también es un elemento de la anatomía del libro que identifica al fotógrafo, el título, subtítulo, editor (Hochuli y Kinross, 2005). Estos diseños se alinean más con los principios del diseño editorial ya que respetan la presentación de estos elementos como partes constitutivas de las cubiertas como en *Like, Matter, La nieta del cubano, Subida al cielo, Hellsinki*, etc.

En las cubiertas de los fotolibros también se incorporan acabados que otorgan gran belleza estética al ejemplar, hablamos de troqueles como en *Woman Go No Gree* (Figura 7), golpe seco para crear relieves tipográficos en *Raza*, *stamping* en *Die Traumadeutung* y *Remembering the future*, etc. Otro grupo de los fotolibros estudiados optaron por no presentar determinados elementos de información bibliográfica esencial en sus portadas como son la autoría en *On Abortion, C.E.N.S.U.R.A., Pain*, etc., o ficcionar parte de ellos como en *Die Traumadeutung, The Afnonauts*, etc. Otros ejemplares suprimen estos

elementos considerados como esenciales en el diseño editorial y se introducen en el lomo del fotolibro o en los elementos contenedores como en *Barespagnol*, *Manila*, *Karma* o *Like*.

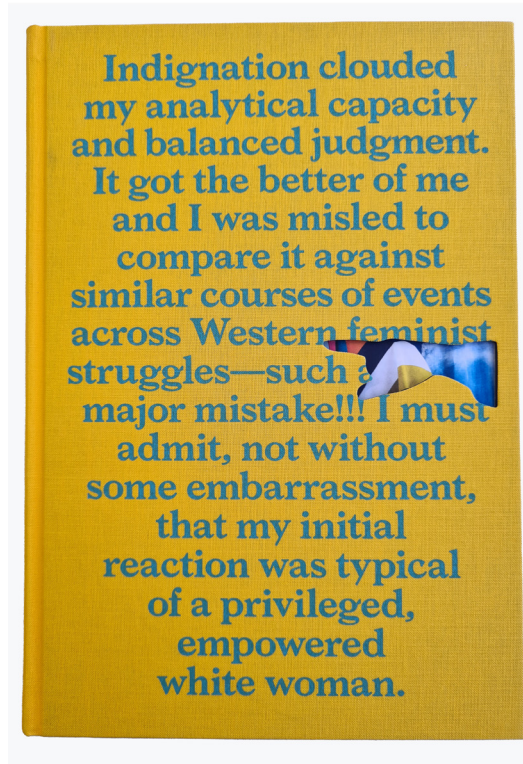


Figura 7. Portada con golpe seco
Fuente: elaboración propia a partir de Oyarzabal (2020)

- *Encuadernación*

La encuadernación contribuye al acabado final de la obra. Una buena encuadernación otorga calidad al ejemplar, lo resguarda del uso a través del paso del tiempo y ejerce un indudable atractivo estético. La mayor parte de los ejemplares consultados están cosidos con hilo y a mano. En *Remembering the Future*, el hilo de costura resalta en blanco de la página debido a su color negro. Sus autores han decidido hacer evidente un elemento estructural que se suele disimular porque aporta un gradiente estético que enriquece la percepción visual del lector (Figura 8).

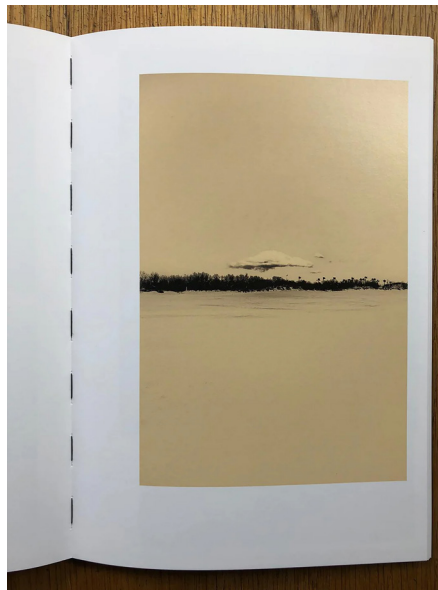


Figura 8. Hilo de encuadernación de color negro en página interior de *Remembering the Future*
Fuente: Setanta Books Store (s.f.).

Ligado a los oficios artesanales, la encuadernación en el fotolibro cobra sentido narrativo, afianzando su significado y aportando unidad al concepto de diseño. En *Remembering the Future*, por ejemplo, se utiliza la encuadernación holandesa, en *Barespagnol* se materializa con una espiral metálica de color plata a modo de libreta, *Hellsinki* tiene modestas grapas metálicas, *Graffiti* exhibe su lomo cosido, como si le hubiesen arrancado sus tapas y páginas preliminares.

Solo unos cuantos ejemplares incorporan la información sobre los responsables de la encuadernación en sus créditos. En seis de ellos, por ejemplo, se señalan a la empresa Ramos como autores de esta parte del proceso constructivo del fotolibro. Encuadernaron ejemplares como *Infinito*, *Manila*, *Die Traumadetung*, *Al borde de todo mapa*, *Like* y *Woman Go No' Gree*. Todos ellos han requerido un tratamiento de encuadernación diferente por su formato, concepción de diseño y contenido fotográfico, y fueron contratados por los autores en más de un proyecto dada la calidad de su trabajo. También, se puede decir que, gracias a los créditos o menciones en la web de los artistas o de las editoriales, que la encuadernación en algunos ejemplos se realiza en la misma imprenta. Como ejemplo se señala a *Barespagnol*, pero, no siempre se cumple esta máxima, ya que *Raza*, por ejemplo, se imprime y se encuaderna en dos lugares diferentes.

Conclusiones

Existen diversas perspectivas desde las cuales se aborda el estudio del fotolibro. No obstante, se ha trabajado con un enfoque basado en los elementos fundamentales del diseño gráfico. Para ello se diseñó una ficha que facilitó la observación de estos aspectos de la metodología del diseño editorial que dirigen el estudio hacia aspectos concretos como son su formato, retículas, tipografía,

color, imagen, textos, portadas, elementos contenedores, encuadernación, entre otros.

El diseño de los ejemplares analizados destacó por el uso creativo de los elementos gráficos, alejándolos de las normas convencionales del diseño editorial basadas en la visibilidad, la optimización de lectura, utilización de gramaje adecuado de papel, etc. Por tanto, lo que en una publicación editorial ha sido tradicionalmente prohibido como la falta de jerarquización de los textos, legibilidad tipográfica, por ejemplo, en el fotolibro se permite para lograr mayor expresividad y fortalecer aspectos vinculados a su narrativa y a la secuenciación de las fotografías.

Usualmente, las primeras maquetas han sido realizadas por el fotógrafo. Posteriormente, en las fases de concreción, la intervención del diseñador gráfico ha implicado una depuración técnica y estética, asesorando y coordinando la polifonía de voces que actúan en la fabricación de los ejemplares. Para ello necesita sensibilidad y empatía, de tal forma que la obra desprenda armonía entre sus elementos constitutivos que abarcan desde la propia obra fotográfica, su maquetación, coordinación con la imprenta, el arte final, hasta las posibilidades de la encuadernación. Por tanto, el diseñador puede mejorar y complementar el trabajo creativo de la fotografía.

42

Se constató una libertad creativa en la aplicación de soportes, formatos y acabados. Esto es debido a que los fotolibros no respondían a premisas de venta comercial, rendimiento de materiales, tipología de libro. Al tratarse de un producto visual podría pensarse que el soporte implica necesariamente un acabado, peso y calibre que permita una buena legibilidad de la fotografía. No es el caso, ya que se observaron ejemplares producidos con densidades inferiores a lo recomendado para evitar el traspaso de tintas o lograr mayor nitidez de la fotografía. Los formatos tampoco respondían a las tipologías del

libro de historia, catálogo, novela, entre otras. Estos se implementaron, al igual que otros elementos del acabado de acuerdo con el concepto de diseño.

Los diseños y el uso creativo de estos elementos han sido pensados para otorgar coherencia estética y gráfica a la obra, potenciando la temática y el contenido fotográfico. Los formatos, papeles, tipografías, contenedores, retículas, etc., fueron seleccionados en función del mejor resultado a nivel estético y reforzar el signifiante en su lectura global, a diferencia de otros productos editoriales que buscan la máxima legibilidad o una maquetación estandarizada.

En el estudio destacaron nombres asociados a las principales editoriales de referencia en el fotolibro en España como RM, Photovision, Gran Sol, RVB Books, Dalpine, Ediciones Anómalas, Phree, Dispara y Ca L'Isidret. Solo cinco de los 20 ejemplares estudiados fueron autoediciones: *Hellsinki*, *La nieta del cubano*, *The Afronauts*, *Barespagnol*, *Pain* y *Raza*. En *Hellsinki* fotógrafo y diseñador son Eloi Gimeno. El concepto de diseño de *Pain* fue del fotógrafo Toni Amengual y el diseño de Astrid Stavro y Pablo Martín. En *The Afronauts* el concepto de diseño es de Cristina de Middel, Laia Abril (autora de *On Abortion*) y Ramón Pez. Solo *La nieta del cubano* de Lareo fue diseñado por la fotógrafa, quien no cuenta con formación en diseño gráfico. *Barespagnol* fue editado por Calencia propiedad del fotógrafo Pablo Casino y de su diseño se encargó Tipode Office. *Raza* fue editado por Dispara, propiedad del fotógrafo Tono Arias.

A grandes rasgos, no se detectaron diferencias cualitativas, ligadas a la calidad del diseño en autopublicaciones y fotolibros publicados en editoriales especializadas. La distribución y presencia en ferias especializadas en las autoediciones se dificulta debido a la escasez de medios económicos y logísticos la mayor parte de las veces, en tanto que publicar con una editorial

lo facilita hasta cierto punto, dependiendo de la infraestructura de la editorial y si esta dispone o no de un distribuidor.

Referencias

- Abril, L. (2018). *On Abortion And the repercussion of lack of access. A History of Misogyny: Chapter One*. Dewi Lewis Publishing.
- Albarrán, J., Cabrera, A. (2018). *Remembering the Future*. RM.
- Amengual, T. (2014). *Pain*. Autoedición.
- Arias, T. (2021). *Raza*. Dispara.
- Barón, J. (2011). *C.E.N.S.U.R.A.* Editorial RM y Museo Archivo de la fotografía, México City.
- Bazante, V. (2008). *Manual de procesamiento documental para colecciones de patrimonio cultural*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000178133>
- Boisier, R. (2019). A propósito de la lectura. En R. Boisier y L. Simoes (Eds.), *De discursos visuales, secuencias y fotolibros* (pp. 12-53). Muga.
- Bhaskaran, L. (2006). *¿Qué es el diseño editorial?* Index Book.
- Cánovas, O. y Lisón, N. (2018). *Cienojetes: El gatillazo de la fotografía española*. Fracaso Books.
- Casino, P. (2016). *Barespagnol*. Calencia.
- Coleman Mchugh, C. (1980). El libro de artista de vanguardia. *Boletín de la ANABAD*, 30(2), 235-238. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=967397>
- Dávila, R. (2005). *Manila*. Gran Sol.
- De Middel, C. (2012). *The Afronauts*. Cuadernos de Kursala n. ° 32; Sala Kursala. Universidad de Cádiz, autoedición.
- Di Bello, P., Wilson, C., y Shamoon, Z. (Eds.). (2012). *The Photobook. From Talbot to Ruscha and Beyond*. I.B. Tauris.
- Edward, P. (Ed.). (2023). *The photobook world. Artist's book and forgotten social objects*. Manchester University Press.

- Fernández Martínez, H., Uriarte, J., De Middel, C. y Gimeno, E. (2014). *Libro. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* Fundación Foto Colectania.
- Fernández Martínez, H. (2014). *Fotos & libros. España 1905-1977*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fontcuberta, J. (2016). *Die Traumdetung*. Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Gil Segovia, J. (2019). El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: De la amenaza digital a la apreciación generalizada. *Fonseca, Journal of Communication*, (19), 69-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7162412>
- Gimeno, E. (2010). *Hellsinki*. Autoedición.
- Golpe, G. (2019). Un manifiesto antitético. En R. Boisier y L. Simoes (Eds.), *De discursos visuales, secuencias y fotolibros* (pp. 12-53). Muga.
- Hochuli, J. y Kinross, R. (2005). *El diseño de libros*. Campgràffic.
- Jardí, E. (2022). Jan Tschichold. Creencia y realidad. En *Por qué las páginas son así. Un debate fundamental para entender el diseño tipográfico hasta hoy* (85-99). Editorial GG.
- Jiménez, D. (2000). *Infinito*. Photovison.
- Lareo, C.P. (2022). *La nieta del cubano*. Autoedición.
- Lederman, R., y Yatskevich, O (Eds.). (2021). *WHAT THEY SAW: Historical Photobooks by Women, 1843-1999*. 10 x 10 Photobooks.
- Lonna Olvera, I. (2022). Narrativa gráfica y hermenéutica. Hacia una interpretación y comprensión de las imágenes que narran. *Zincografía*, (11), 184-196. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8450711>
- Martín Núñez, M. (2024). Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de Paloma del aire 2011 de Ricardo cases. *Signa: Revista de la Asociación Española de semiótica*, (33), 621-648. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9251855>
- Mit, G. y Carrere, A. (2021). Elementos para una teoría del libro estético desde el contexto actual. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 957-974. <https://doi.org/10.5209/aris.70638>
- Monzón, O. (2013). *Karma*. RVB Books y Dalpine.

- Museo San Telmo. (2022, 15 octubre). *Icono y Ornamento | Toni Amengual I Fotolibro* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SYQqFd0D3_s
- Nave, E. (2017). *Like*. Ediciones Anómalas.
- Oyarzabal, G. (2020). *Woman Go No’Gree*. RM.
- Parr, M., y Badger, G. (2004). *The Photobook; A History volume I*. Phaidon.
- Parr, M., y Badger, G. (2007). *Le Livre de photographies: una histoire volume II*. Phaidon.
- Parr, M., y Badger, G. (2007). *Le Livre de photographies: una histoire volume III*. Phaidon.
- Plademunt, A. (2022). *Matter*. Ca l’Isidret.
- Quecedo Lecanda, R., y Castaño Garrido, C. (2003). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, (14), 5-40, <https://ojs.ehu.eus/index.php/psicodidactica/article/view/142/138>
- Requena, J. (2016). *Al borde de todo mapa*. Ediciones anómalas.
- Ribeira, L. (2023). *Subida al cielo*. Dalpine.
- Setanta Books Store. (s.f). *Remembering the Future*. <https://www.setantabooks.com/products/remembering-the-future-2?srltid=AfmBOopnzERwEEIOpcuoT-RVaZ-PiPE1VweR1U6CPVBSfwfjgNVa770Q>
- Smith, K. A. (2010). *Structure of the Visual Book*. Third Edition.
- Valbuena, J. (2018). *Ojos que no ven, corazón que no siente*. Phree.
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Cátedra.
- Vega, C. (2019). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://n9.cl/9dykgf>
- Xoubanova, A. (2021). *Graffiti*. Ca l’Isidret y RVB Books.

Cómo citar: Reyes-Marcos, D. (2025). El fotolibro en España en el siglo XXI: análisis de sus características a través de una perspectiva de los principales elementos del diseño gráfico editorial. *Ke pes*, 22(32), 13-46. DOI: <https://doi.org/10.17151/kepes.2025.22.32.2>