

LIBRO BLANCO DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA EN ESPAÑA





F A D I P
FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES
DE ILUSTRADORES PROFESIONALES



fundación
arte y
derecho

De esta edición:

© **FADIP** (Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales)

Mayor 4, planta 4, ofic. 6

28013 Madrid

Este libro ha contado, para su realización, con fondos económicos de la Fundación Arte y Derecho; además del trabajo voluntario de las Asociaciones Profesionales que integran la FADIP.

Coordinación: **Carmen Castro**

Textos:

© **Felipe Hernández Cava**

© **Raquel Pelta Resano**

© **Mariona Sardà Vidal**

© **Arnal Ballester Arbonès**

© **Cristina Durán Costell**

© **Paco Giménez Ortega**

© **Carmen Castro García**

Diseño:

© **Nacho Casanova Martín**

Agradecimientos: Rosa Albero, César Amiguet, Roger Colom, Gemma Cortabitarte, Susana Fernández, Fátima García, Miquel Àngel Giner, Ana G. Lartitegui y Conxita Rodríguez.

Y a todas aquellas personas que han participado dejando constancia de su parecer en el cuestionario perfil profesional de los ilustradores/as.

Los trabajos de redacción, coordinación, corrección y preimpresión de este libro finalizaron en diciembre de 2003.

Depósito Legal:

ISBN:

CAPÍTULO 1 EL CONTEXTO DE REFERENCIA

Sobre la naturaleza de la Ilustración	9
La Ilustración Gráfica en España	16
La Obra Gráfica y su protección legal	34
LO QUE PROTEGE LA LEY	34
RETROSPECTIVA EUROPEA	42
TRANSMISIÓN DE DERECHOS	44
Cuando la Ley resulta insuficiente	46

CAPÍTULO 2 EL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN

Formación y promoción de la figura Profesional	49
La relación contractual: modalidades de contratación	55
El IVA de la Ilustración	66
Formas y criterios de remuneración	67
PRESUPUESTOS: FACTORES A TENER EN CUENTA	72
CÁLCULOS ECONÓMICOS	76
Tarifas promedio aplicables	81

CAPÍTULO 3 SITUACIÓN DEL GREMIO PROFESIONAL EN ESPAÑA

Perfil profesional de la Ilustración en España	86
La representación de los intereses profesionales	93
La Red de Asociaciones Profesionales	94

CAPÍTULO 4 MIRANDO AL FUTURO: ESTRATEGIAS PARA LA PROFESIÓN

Estrategias para la profesión	98
-------------------------------	----

CAPÍTULO 5 FUENTES DOCUMENTALES

Convocatorias de interés	102
Directorio en Internet	103
Documentación bibliográfica	103

Para esta edición en formato digital del Libro blanco de la Ilustración Gráfica en España, publicado originalmente en 2004, se ha optado por no reproducir las tablas de tarifas incluidas en las páginas 82 y 83. El tiempo pasado desde su aparición inicial aconseja esperar a la publicación de nuevos estudios de precios, en preparación en estos momentos. Mientras tanto, cualquier consulta relativa a tarifas de ilustración puede ser efectuada a las asociaciones profesionales que componen FADIP.

Febrero de 2009

La ilustración española ha sido —y sigue siendo—, en cuanto a calidad, escarpare de ilustradores/as, autores de historietas, y dibujantes publicitarios y de animación de primera fila internacional.

Siempre se dice esto tan bonito de la primera fila internacional. Es un tópico cuando se habla de nuestra profesión, pero cualquiera que conozca la historia de la ilustración gráfica en España sabe que es verdad.

Como también es una realidad la situación de falta de reconocimiento social que tradicionalmente padecemos, y que no mejora la débil conciencia de colectivo profesional que ha caracterizado nuestra historia.

Pero estos son tiempos de cambios, y esta tendencia se está modificando positivamente. La labor de apoyo e información que las Asociaciones Profesionales han venido realizando durante años, está haciendo que la idea de que la unión hace la fuerza cuaje entre los ilustradores y las ilustradoras de nuestro país. Una prueba de ello es la creación de nuevas asociaciones profesionales que se unen a las que ya existen.

Para asentar esta idea, la Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales (FADIP), coordinando el trabajo de las asociaciones de Cataluña, País Vasco, Galicia, Madrid y Valencia, edita materiales divulgativos que responden a las necesidades de información del colectivo, como *El ABC del ilustrador*, *Las Nueve Normas de Oro del Ilustrador Profesional* y el *Libro Blanco de la Ilustración Gráfica en España* que ahora tienes en tus manos.

Este Libro Blanco pretende ser un instrumento de consulta y de referencia para establecer unas condiciones mínimas en el ejercicio profesional de la Ilustración Gráfica. Y con este objeto, parte de las tres premisas básicas sobre las que toda persona Ilustradora ha de tener presente:

- 1– Quien ejerce esta profesión, necesita conocer su contexto histórico. La historia de su profesión.
- 2– Los ilustradores/as no venden sus obras sino el derecho a reproducirlas a cambio de una remuneración económica proporcional a su explotación.
- 3– Es imprescindible proteger el trabajo profesional y creativo mediante un acuerdo escrito: un contrato o un documento de confirmación de presupuesto que especifique los derechos y deberes.

El Libro Blanco anticipa una cuarta premisa que va ganando presencia: la mejora de la profesión requiere de una mayor organización del sector y una perspectiva de futuro.

El Libro Blanco de la Ilustración Gráfica Española, es un instrumento abierto y flexible, y como material vivo, está sujeto a futuras actualizaciones con nuevas aportaciones, ampliaciones y anexos que mejoren en cada edición la calidad de su aportación utilitaria a ilustradores e ilustradoras profesionales.

Carlos Ortin
Presidente de FADIP

Felipe Hernández Cava (Madrid, 1953) es un reconocido especialista y crítico de arte, que ha dedicado una particular atención a las manifestaciones artísticas en el mundo de la edición, como son la ilustración, la historieta, el diseño y el humor gráfico. Licenciado en Historia del Arte, siempre ha unido su labor de investigación y divulgación en medios especializados (*Lápiz, Clij, El Cultural, Letra Internacional, Exit, ExitBook, Peonza...*) a un trabajo de creación. Formó junto a Pedro Arjona y Saturio Alonso el equipo gráfico *El Cubri*. Ha colaborado con numerosos dibujantes como guionista de historietas, y a su vez, como dibujante, ha creado cortos de animación para *Canal +*. En 1984 fundó la revista *Madriz*, uno de los motores de la narración gráfica en España. Esta faceta de animador de la experimentación y actualización del lenguaje y el contenido de la historieta prosiguió más tarde con la fundación de las revistas *Medios Revueltos* (1988) y *El Ojo Clínico* (1996), así como con las muestras *Consecuencias. Historieta Argentina* (2000) y *Consecuencias. Historieta Brasileña* (2002), entre otras.

Más recientemente, Hernández Cava ha impulsado y comisariado exposiciones antológicas de los grandes dibujantes Chumy Chúmez y Andrés Rábago –OPS– El Roto, en lo que es ya un serio trabajo de revalorización y de acercamiento a un público amplio de la rica historia de la creación gráfica en nuestro país.

Raquel Pelta Resano es historiadora del diseño, directora de la revista de diseño y comunicación *Visual* y experta en últimas tendencias del diseño gráfico. Ejerce la docencia en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, la Facultad de Publicidad y RR.PP. del Colegio Universitario de Segovia, el Instituto Europeo de Design de Madrid y la Escola Elisava de Barcelona.

Ha organizado cursos sobre diseño e impartido conferencias en diversas instituciones académicas, culturales y Centros de Arte.

Es miembro de la redacción de la revista *Tipógrafos.com* y colabora habitualmente con diversas publicaciones como *Grrr, Experimenta, Cuadernos Hispanoamericanos, Diseño Interior, Artegráfica, Box* (Argentina), *Punto Doc* (Bolívia) y *Enciclopedia Diseñar con Mariscal*.

Ha publicado textos en catálogos diversos como *Los humoristas del 27, Cándido Fernández Mazas, Un móvil en la patera, Signos del Siglo. 100 años de diseño gráfico en España, Seoane. Grafista, Carteles entre las olas, 100 años de publicidad comercial en España*.

Ha colaborado como investigadora (*Signos del siglo*) y asesora de exposiciones (*Los humoristas del 27*) y ha comisariado diversas muestras como la de *García Fonts 1992-2002. Diez años de tipografía independiente en España* –to-

avía itinerante–, *Un ruido secreto* –colectivo Grrr–, *100% Catalán* (FAD –Institut Ramon Llull, Nueva York– y *Homenatge a Toulouse-Lautrec* –Fundació la Caixa–).

Mariona Sardà Vidal. Licenciada en Derecho por la Universidad de Barcelona. Abogada en ejercicio. Socia del Bufete Balari Roca-Cusachs. Asesora legal de la APIC desde el año 1997 y de la FADIP desde su creación. En el despacho lleva temas de derecho civil, de derecho mercantil, derecho procesal y derecho de la propiedad intelectual puesto que es una gran entusiasta de los derechos de autor y de su efectiva protección. Miembro de la Comisión del Colegio de Abogados de Barcelona de la *Propiedad intelectual y derechos de imagen*. Ha colaborado con VEGAP y con la APIC en la organización e intervención, a través de alguna ponencia o conferencia, en diferentes actos en relación a la propiedad intelectual y el sector de la ilustración.

Arnal Ballester Arbonès (Barcelona, 1955) es dibujante e ilustrador, y ha desempeñado su trabajo especialmente en el mundo del libro y en la prensa diaria (*El País*, *El Mundo*). En su faceta de ilustrador de libros para niños, fue galardonado en 1993 con el Premio Nacional a las Mejores Ilustraciones para Libros Infantiles y Juveniles, otorgado por el Ministerio de Cultura, y en 1994 con el premio UNICEF en la Feria del Libro Infantil de Bolonia.

Desde 1996 compagina su trabajo de ilustrador con una dedicación intensa a la enseñanza de su especialidad en la Escola Massana D'Art i Disseny de Barcelona, en la que ha contribuido con otros profesionales del medio, a definir una programación pedagógica estrechamente ligada a la práctica profesional moderna y a la exigencia de renovación de los métodos y objetivos de la creación gráfica. Es profundamente crítico con la actual inserción de la ilustración en el sistema de estudios artísticos y defiende su incorporación a los planes de estudios universitarios.

Cristina Durán Costell (Valencia, 1970). Ilustradora. Es licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Dibujo. En 1993 creó con otros tres ilustradores el estudio Grúa Gràfics en el que trabaja desde entonces haciendo ilustración y cómics para editoriales, agencias de publicidad y proyectos multimedia, compaginando esta actividad con el trabajo para empresas de dibujos animados. Forma parte activa de la Junta Directiva de APIV desde su creación. En la primera etapa estuvo como coordinadora de la sede y tesorera y actualmente es la vicepresidente de la misma.

Paco Giménez Ortega (Valencia, 1954). Ilustrador y diseñador gráfico desde 1974, principalmente en el sector infantil y juvenil. Entre sus trabajos destacan más de 70 libros y materiales didácticos. Su trabajo ha sido reconocido con los premios: “Lazarillo”, Ministerio de Cultura, 1989 y “Mirlo Blanco”, Jugend Bibliothek de Munich, 1996.

Ha participado en diversas exposiciones profesionales de itinerancia internacional como la Bienal de ilustración de Bratislava, BIB-IBBY, 1989, 1991; *A todo color*, con ilustradores españoles de libros infantiles y juveniles, 1989, 1991, 2000; *Cuento y figura*, con ilustradores españoles de libros infantiles y juveniles, 1996, ambas del Ministerio de Cultura; *Europe un rêve graphique* del Institut International Charles Perrault, 2001, etc. Ha formado parte del jurado de convocatorias diversas de concursos y premios: “Tombatossals”, Tàndem Edicions-Ajuntament de Castelló; “Sambori”, Col·lectiu Sambori; “Nacional” del Ministerio de Cultura; “Als llibres millor editats”, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, etc. Es cofundador y ex-vicepresidente de la Associació Professional d’Il·lustradors de Valencia y cofundador y ex-secretario de la FADIP.

Carmen Castro García. Economista con una clara dimensión social y un compromiso explícito con los derechos humanos y el desarrollo socioeconómico desde el principio de igualdad de oportunidades. La búsqueda y experimentación de métodos de trabajo alternativos en los que haya transversalidad, multifuncionalidad y pluralismo resultan una constante fuente de motivación en su desarrollo profesional.

Está convencida de que su mejor escuela de aprendizaje ha sido el movimiento asociativo, en el que ha desempeñado diferentes puestos de responsabilidad a nivel europeo.

Destaca en el ámbito de la Consultoría de Género (www.singenerodedudas.com) y la gestión del cambio en organizaciones, como asesora, formadora, promotora de proyectos y coordinadora técnica de iniciativas y grupos de trabajo. Ha elaborado estudios, materiales didácticos, manuales y guías con un planteamiento didáctico a la vez que pragmático. Es autora de un buen número de propuestas de Políticas de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres, Planes de Gender Mainstreaming y programas de acción estratégica en organizaciones profesionales.

Su visión está claramente dirigida hacia la Ciudad del Conocimiento, y en esa línea desarrolla experiencias sobre Formación de Equipos Multidisciplinarios y trabajo en red.

Participa en el día a día en Internet, incitando a una ciudadanía activa a través de www.librodenotas.com

EL CONTEXTO DE REFERENCIA

FELIPE HERNÁNDEZ CAVA
ARNAL BALLESTER ARBONÈS
CARMEN CASTRO GARCÍA
MARIONA SARDÀ VIDAL

SOBRE LA NATURALEZA DE LA ILUSTRACIÓN

ALGUNAS DIVAGACIONES DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA
EN CONVERSACIÓN CON ARNAL BALLESTER ARBONÈS
Y CARMEN CASTRO GARCÍA

En todos los intentos por aproximar el concepto y definición de la ilustración, siempre acabo remontándome a sus orígenes primitivos, lo que me suscita a menudo una especie de sentimientos encontrados: porque, por un lado, en esa etapa inicial, a la ilustración le competía la tarea de proporcionarnos las imágenes de la realidad de una forma canónica y aristocratizante (eran el Universo mismo), mientras que, por otro lado, nos topamos con una producción considerada más artesanal y menos artística, que se puede hallar en múltiples vestigios, donde hay una gran producción de imágenes que, si bien no son tan nobles, tienen el indudable valor de haber contribuido, mediante su tráfico masivo, a la democratización icónica y a familiarizarnos con los estereotipos.

Pero, sin lugar a dudas, tras este período, y coincidiendo con el asalto al poder de la burguesía, hay otro momento álgido, durante el XIX, en el que a la ilustración le compete la tarea de fijar para todo el mundo cuál es la imagen de la llamada realidad real y cuál la de lo que los modernos llaman realidad ficcional.

Es un tópico, pero todo el mundo lo reconoce: **el XIX fue el siglo de la ilustración gráfica.**

Por aquel entonces, quienes ilustraban creían en el poder intrínseco de las imágenes que estaban creando —es difícil que nos podamos sustraer a la iluminación de determinados textos tal y como se concretaron en ese momento—; pero con el devenir del siglo XX se desarrolló un proceso paralelo —que tiene mucho que ver con lo que está pasando ahora con la deconstrucción de la modernidad— y que se relaciona con causas que guardan más relación con la política y con el pensamiento que con el propio discurrir de la ilustración. **El XX ha sido un siglo de muchas dudas e incertidumbres sobre el papel y función so-**

cial que la ilustración gráfica había de desempeñar; y, en el caso de España, esta incertidumbre se agudizó por circunstancias históricas muy concretas, de forma que ya desde finales del XX, y hasta la actualidad, el papel de la ilustración es el que le ha asignado el Neoliberalismo: fomentar el ruido general y contribuir a esa especie de banalidad generalizada que nos domina. A esta faz del capital nada le gusta más que igualarlo todo y anular cualquier disensión.

Si nos situamos en el tiempo presente, creo que es necesario desandar el camino y recuperar la función social de iluminar y comunicar, bien lejos del carácter meramente divulgativo del que se la ha ido revistiendo; y para ello resulta de enorme interés visualizar lo que ha sido el devenir histórico de la ilustración gráfica y lo que con ella ha acontecido.

Sin los avances tecnológicos, careceríamos de todo el imaginario que, para bien y para mal, poseemos y hemos ido acumulando.

La ilustración no hubiese llegado nunca a gozar de un papel importante, más allá de la discusión sobre la función social en cuestión que le corresponde, sin los avances en la reproducción (desde la imprenta, pasando por las prensas de vapor y las fotomecánicas, hasta llegar hoy al mundo de las últimas tecnologías). Pero eso, que es una evidencia notoria, una prerogativa, ha conllevado también a su propia fragmentación.

Desde que a finales de los 70 se nos convenció de que estábamos entrando en una nueva fase del capitalismo, concretada en las sociedades post-industriales, no hemos cesado de escuchar términos como “la era de la información” o “la sociedad de los media”. Es ahí donde se produce una inflexión, ya mucho más evidente que en décadas anteriores, en la que la ilustración pasa a jugar un papel secundario para contribuir al aluvión de la sociedad del espectáculo. Y es ahí también donde se empiezan a producir, de forma más evidente, las perversiones de asociar la ilustración con la moda, lo que significa que en el proceso de la creación de la ilustración las ideas carecen cada vez de más im-

portancia y simplemente se considera la producción de esas imágenes como algo relacionado exclusivamente con el mercado, saltándose un elemento intermedio y primordial de esa secuencia: el conocimiento, que hasta los años setenta había tratado de estar presente, sobre todo en el trabajo de los europeos. En Estados Unidos, por el contrario, y en especial tras la Segunda Guerra Mundial, la función del ilustrador se fue acercando a la del publicista. Y es esta última vertiente la que, en justa correspondencia con el papel indiscutible que hoy juega Estados Unidos en el proceso de globalización, se ha acabado imponiendo.

A la ilustración gráfica la salva la existencia de algunas individualidades que pretenden mantenerse al margen de esa especie de consigna general que trata de dictar cuáles son las tendencias por las que debe discurrir; pero básicamente no se diferencia para nada de otro tipo de actividades que, si bien a priori parecen más culturales, no son más que el fruto de una suplantación de lo que era la verdadera cultura. No conviene olvidar que, gracias a inventos como el de la postmodernidad, que ha funcionado muy bien como coartada, cada vez hemos vivido una sustitución mayor de lo que podía ser el ámbito de las ideas, en el que la ilustración podía haber jugado un papel importante, por el ámbito de la mera decoración o del simple esteticismo en medio de esta anestesia generalizada. Hoy todo se mercantiliza a través de un proceso de estetización.

Relacionado con todo ello, está el hecho de que siempre nos refiramos a las **dos opciones a la hora de definir la función social de la ilustración gráfica**:

Iluminar o hacer claridad sobre algo: esta acepción, que es la más noble que puede tener la ilustración, siempre ha ido aparejada a que su papel de transmisora de las ideas nuevas requería del complemento de unos estilos nuevos; y al mismo tiempo a que, si aspiraba a tener un sentido pleno, precisaba de una sedimentación en la memoria y en el tiempo.

Y, en el polo opuesto, siempre ha habido una tendencia bastarda de la ilustración: la de ***cumplir una función únicamente ornamental y decorativa***.

El mismo XIX, se cierra con el apogeo, dentro de esta segunda acepción, del Arte Decorativo, como una perversión de lo que debería ser su función principal.

Esta segunda corriente, que es la menos comprometida con la realidad —y no me refiero a un punto de vista político o social, sino meramente al simple compromiso con el hecho de reflejar el tiempo en el que estamos viviendo—, ha ido progresivamente ganando profesionales adeptos. Y, al haber estado interesadamente apoyada, es hoy la que se enseña del mundo de la ilustración gráfica. Es un tipo de ilustración detrás de la cual no hay nada, más allá del mero hecho de rellenar unas páginas y cumplir el mismo papel efímero, zafio y banal que cumplen tantas otras imágenes de las que se están produciendo en este momento. No posee más que una función anestésica y esteticista. Y, muy posiblemente, la mayor ilusión de los que han optado por ese derrotero es querer pensar que están influyendo en el gusto de sus contemporáneos, cuando no sólo no los reflejan sino que dudo que contribuyan siquiera a modificar sus hábitos más superficiales.

Yo más bien pienso que lo único que constatan es la obsesión por evadirse del verdadero reflejo de la realidad y mantenerse al margen, y todo esto, insisto, sin necesidad de que lo traduzcamos a puntos de vista politizados.

Y por eso esta ilustración, que es la mayoritaria, es una ilustración que trabaja fundamentalmente con dos claves: el pastiche y la parodia —que no es más que una revisión cíclica de los años pasados, muy al gusto de las masas—. Cultivan el pastiche frente al trabajo de síntesis o de sustracción —no creo que haya ningún arte verdaderamente representativo que no haya trabajado con

ese proceso de eliminar cosas— y provocan una abundancia de cosas, en la que hay de todo menos ideas.

Siempre he pensado que eran extremas las posturas de los apocalípticos, hurgando en los peligros de la mezcla de la alta y la baja culturas, y que se corresponden en el tiempo con la sociedad de los media. Pero, al final, hemos llegado a la circunstancia de que se ha producido tal proceso de desverticalización que en ningún trabajo creativo se acepta que alguien quiera singularizarse. A ningún ilustrador o ilustradora se le permite tratar de sobresalir entre sus compañeros de profesión, sino que tiene que moverse con arreglo a parámetros estandarizados —a lo que contribuyen muchas editoriales con sus criterios— y según unos raseros absolutamente mediocres y muy de la época. De modo que, como las imágenes se van banalizando y pervirtiendo a marchas forzadas por la cantidad de ellas que circulan, si queremos que la ilustración vuelva a tener parte del rigor con el que contó en otros momentos, hay que procurar mantenerla fuera de los canales masivos y defenderla para que vuelva a poseer, por sí misma, cierta capacidad y ciertos valores aristocráticos, enemigos del dictado de los intereses económicos que la regulan en la actualidad. Abundando en ello: tenemos demasiadas imágenes, y sin embargo lo único que produce el común de ellas es más desimaginación (tal es el proceder de la moderna iconoclastia). Por eso, para recuperar esa noble condición, hay que construir lo que podrían ser **las ilustraciones de la disidencia**. Y por eso a veces es peligroso estar demasiado en contacto con aquellos circuitos en los que prolifera el exceso de imágenes, como es el caso de Internet.

No me parece descabellado que El Roto, por ejemplo, no quiera tener sus imágenes en Internet, porque bastante riesgo corren ya esas imágenes en la prensa, por su proximidad contaminante a otros contenidos, para que se pierdan en ese *totum revolutum* de la red, donde se desvirtuarían en el caos del exceso de imágenes y de mensajes.

Como ya es sabido, **España tiene una historia singular, y eso se refleja también en lo acontecido con la ilustración española.**

El desarrollo de la ilustración ha ido muy apegado al desarrollo de la Modernidad, y aquí, en España, no lo hemos podido vivir en una continuidad lógica, sino más bien a sobresaltos.

En Francia, nación de referencia durante el siglo XIX de los más reputados ilustradores (unos más críticos, otros más complacientes y otros más libres respecto a sus circunstancias históricas), se produce una secuencia lógica, donde se van dando pasos a los que ni tan siquiera hemos podido acercarnos con posterioridad.

En España ese proceso de construcción de la Modernidad no se ha podido ir haciendo de una manera natural, porque en el siglo XIX no contamos con demasiadas etapas en las que haya unas actitudes liberales lo suficientemente florecientes para que se pueda seguir ese camino. Hablamos muchas veces de la importancia evidente de Goya como ilustrador, pero los últimos años de Goya se cierran con uno de los períodos más sombríos, con Fernando VII cambiando las universidades por escuelas de taumaquias, de manera que los que tratan de incidir en la senda de Goya (como Alenza) se ven abocados a la marginación. Y, no obstante, en el XIX tenemos algún autor como Daniel Urrabieta, que bien puede medirse de tú a tú con Doré.

La historia de nuestro siglo XX adolece de los mismos problemas, porque las circunstancias son absolutamente adversas, de tal manera que con el inicio de siglo se produce un serio problema para la ilustración, un problema internacional, que también tuvo su parte de ventaja, y es que **con la eclosión del proyecto moderno de las vanguardias, los artistas se quedaron para sí con los aspectos más osados y de avanzadilla de la modernidad.**

Otros artistas representantes de la alta cultura, más rancios o caducos, se apropiaron, mediante el academicismo, del derecho a la utilización de la imagen de la realidad. Y, mientras, a la ilustración se la relegó a la esfera de la utilidad. Sus imágenes básicamente tenían que ser útiles. Es entonces cuando se produce históricamente

el definitivo divorcio con la alta cultura. La ilustración se ve relegada a tratar con “la plebe”, esa misma plebe políticamente condenada a mantener unas actitudes pasivas en lo que es el protagonismo de la historia, y empujada a aceptar la interpretación de la visión del mundo que le ofrece la ilustración. Cuando históricamente las masas traten de convertirse en las protagonistas de la historia mediante los procesos revolucionarios, viviremos esos momentos de inflexión que duran muy poco, lo justo hasta que las revoluciones son traicionadas, en los que los ilustradores se afanen en crear un puente entre la baja y alta cultura.

En España, un caldo de cultivo realmente enriquecedor fue sin duda el de la Segunda República, en el que además todavía se pudo asistir en la propia práctica a ese debate sobre la función de la ilustración. La meramente decorativa tuvo una de sus estrellas en Penagos, que llegó a creer que las mujeres de la época trataban de acomodarse a sus imágenes, cuando éstas no eran sino el imaginario de una minoría ajena a la realidad.

El mejor profesional de la ilustración es el que no vive su profesión de una forma endogámica, en la que las únicas referencias que tiene son las que le vienen proporcionadas por sus más inmediatos antecesores, sino aquel que sabe estar en contacto con otras muchas disciplinas para conseguir que su trabajo sea un summum del debate de ideas que se está produciendo en ese instante (acordémonos de William Blake, por ejemplo); desde este punto de vista, y aunque son muchos los que podríamos citar del período de la Segunda República que estaban en la trinchera de **aclarar**, de **hacer luz**, de apoyarse en la **memoria** y en el **tiempo**, mencionaré como alguien sobresaliente a Castelao, que en apariencia no es tampoco de los más radicales.

El golpe de Franco y los treinta y seis años de dictadura significaron el **gran drama de la ilustración española**.

El poder siempre trata de que las ilustraciones, como tantas otras cosas que se producen en la sociedad, contribuyan a un proceso homogeneizador, en el que no haya ningún tipo de diso-

nancias ni perturbaciones; pero cuando ese poder es además abiertamente dictatorial, como lo fue el franquismo, entonces la imagen que se genera a través de sus ilustradores, no puede transmitir contenidos, es decir, **no cumple la función de comunicación**, tan sólo la de difusión de órdenes, de consignas. En esa sociedad irreal que se muestra lo que hay sobre todo es **retórica y propaganda**. Un ejemplo sería Carlos Saenz de Tejada, quien se dedicó a construir la imagen idealizada de esa dictadura.

Durante el Franquismo y en ese esfuerzo por volver a recuperar no sólo las libertades, sino también la condición democrática de la ilustración y la construcción de la imagen de la disidencia, los profesionales que querían escapar a los límites del redil, tenían que ir amamantándose de imágenes que les llegaban a través de los medios más dispares —libres o semilibres—, imágenes que podían encontrar en una viñeta de un tebeo, en un cromó, en una caja de cerillas, en el anuncio de una revista... Yo tengo la percepción de que quienes luego tuvieron reconocimiento, y cierto prestigio e importancia, habían contado previamente con una formación así, no tan interdisciplinar como hubieran deseado, pero sí bastante menos endogámica de lo que luego, en términos generales, ha sido.

A grandes rasgos, y siempre rozando el esquematismo, en la España de la dictadura se empezaron a percibir en un momento dado dos tendencias distintas de la ilustración:

1. Una, que venía de Estados Unidos, muy emparentada con la publicidad, y con una relación directa con el mercado. Es una opción que probablemente tiene su origen en el complejo de inferioridad de la propia cultura norteamericana, ya que, aparte del factor económico y mercantilista que el capitalismo tiende a conferir a la oferta cultural, la cultura de aquel país no fue partícipe de la gestación del proceso moderno. Fueron meros epígonos del mismo. No es extraño, por eso, que una operación de estado, sufragada económicamente a través de la CIA, impusiera el expresionismo abstrac-

to como la más avanzada de las vanguardias plásticas.

2. Y otra europea, con especial raigambre en centroeuropa, en la que las ideas estaban muy presentes, todo lo contrario al vacío mental con el que tendía a adoctrinarnos la otra alternativa.

Pero poco a poco esa conexión con la tradición europea, que a la vez también se debilitaba en sus lugares de origen, se fue perdiendo.

A mediados de los años setenta, se produjo, sin embargo, otro importante momento en uno de los ámbitos que podía ser más positivo, como es el campo de la Literatura Infantil y Juvenil, en el que el trabajo que estaban haciendo gentes como Asun Balzola, Miguel Calatayud, Carme Solé, Miguel Ángel Pacheco, José Ramón Sánchez, y otros, sienta unas bases importantes para recobrar la capacidad que se había perdido. Pero poco después la sentenciada caducidad del proyecto moderno da paso al discurso de lo posmoderno, un discurso que empieza a calar poco a poco en todas las prácticas culturales, y pasamos de lo que podía ser una cultura politizada a una especie de política de lo cultural, que es en la que actualmente estamos, aún a pesar de que el proceso de la posmodernidad haya tocado fondo.

Fue, en efecto, en los ochenta, coincidiendo con los inicios de la globalización, cuando la ilustración volvió a sufrir un salto atrás, y ese aspecto de lo que debería ser (**ideas, memoria y tiempo**) empezó a ser anatemizado.

—SABERSE PARTÍCIPES DE UNA CADENA LÓGICA DE SUCESIÓN DE LOS HECHOS—

Se ha llegado a un punto en el que quienes crean ilustraciones no es que no conozcan la historia de la ilustración, lo que es muy grave, sino que su desconocimiento y a veces su osadía les lleva a desconocer a sus propios contemporáneos. El punto álgido lo tenemos en el hecho tan familiar de que muchos ilustradores creen estar descubriendo nuevos estilos o caminos en la ilus-

tración gráfica que en realidad ya han estado presentes y han sido experimentados anteriormente. Es el **solipsismo infantil** del que adolece la profesión. Como vivimos en un ambiente en el que se ha relativizado todo, hasta la propia concepción de la realidad, que cada vez es más virtual y alternativa, es fácil encontrarse en este marco de descreimiento, a individualidades sin demasiada formación que consideran que los límites de su propio yo es lo máximo que pueden abarcar y generan esa especie de narcisismo creativo en el que están enredados muchos de los mejores ilustradores.

En cuanto al otro elemento importante, el **tiempo**, no cuenta demasiado en el ritmo vertiginoso actual, ya que se carece del necesario para detenerse mínimamente a analizar el proceso creativo, que en demasiadas ocasiones queda reducido a una mera alteración de las imágenes fotográficas, redundando en la vistosidad y en la opción decorativa de la ilustración.

Hay también un **papel educacional y pedagógico** al que hemos de referirnos para interpretar algunos de los acontecimientos en el sector de la ilustración gráfica española. Y aquí corresponde hacer un obligado reconocimiento a profesionales como Narbona, Prieto, Satué, Daniel Gil, Corazón y a tantas otras personas que de forma pública o anónima contribuyeron a ello, desde su simple consideración como dibujantes, porque allá por los cincuenta y sesenta no estaba tan definida la condición de diseñador gráfico, o de publicista, o de ilustrador, sino que a la gran mayoría de ellos se les consideraba dibujantes.

Muchos de esos creadores, especialmente desde finales de los sesenta, tuvieron el convencimiento de poder cumplir una función prácticamente chamánica con su quehacer, mediante la cual contribuir a la construcción de una sociedad libre, en la que se dieran las condiciones óptimas para desarrollar la creación artística. Aspiraban a ser servidores de la comunicación.

Por eso creo en la importancia que tuvo el que una parte significativa del gremio de la ilustración gráfica se entregara a la creación en libros dedicados a la formación de la población infantil. Por-

que aquello fue el germen de un aliento a la creación de un espíritu crítico. El segundo mojón reciente importante hay que concedérselo a los ilustradores de prensa de los setenta y de los ochenta. Pero el problema fue que buena parte de aquella energía, en manos del poder, y con una muy especial coyuntura española, se fue cercenando para convertirse en una burda forma de manipulación de las conciencias, en lo que jugó un papel importante la coerción nefasta de la que hicieron gala muchas editoriales.

La ilustración quedó relegada una vez más al aspecto utilitarista bajo las órdenes del poder político, económico y cultural. No sorprende, por tanto, que triunfen los amigos del *glamour* o de lo *fashion*.

El desarrollo del proceso de globalización que se experimentaría en los ochenta terminó por descabezar cualquier tímido intento de generar cultura, al ser dirigidas casi todas **las producciones creativas hacia la sociedad del espectáculo**.

Hoy, además, las limitaciones al crecimiento creativo de la ilustración gráfica se ven agravadas con la inmersión en la cultura de **lo políticamente correcto**, que actúa como una nueva y duradera dictadura al actuar como una losa coercitiva a la hora de crear. Nos estamos perdiendo en esa

lucha de identidades que suplanta el verdadero debate político de fondo.

Paradójicamente, mientras se impone un mundo más globalizado, el discurso del fragmentarismo (las luchas de identidad: género, raza, cultura...) avanza paralelamente provocando un efecto perverso, que se traduce en el intento de mostrar el "mundo al revés". Y nada más lejos de la realidad, porque lo que esto significa es crear un nuevo escaparate de no-realidad, que actúa en el imaginario colectivo como anestesia social. Otra cosa sería si la ilustración tuviese la capacidad de contribuir al cambio de mentalidades, un ingenuo sueño demasiado idealista, pero de mermar esa posibilidad ya se ha encargado el propio mercantilismo.

Por todo ello, los igualitaristas, los que antaño plantamos cara a las exageraciones de los apocalípticos, ahora tenemos que defender una **actitud aristocratizante de la ilustración como cultura**, para así contribuir a la **dimensión emancipadora de las mentes** y poder salir del aletargamiento social.

Y esto significa que urge reivindicar y **recuperar la capacidad autocrítica** entre el gremio profesional acerca de lo que se está haciendo. Porque luego ya no valdrá decir: «yo cumplía órdenes» o «yo me limité a la obediencia debida».

LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA EN ESPAÑA

DEL ANONIMATO A LA AUTORÍA. ILUSTRACIÓN E ILUSTRADORES ENTRE DOS COMIENZOS DE SIGLO

RAQUEL PELTA RESANO

Si bien se puede decir que los orígenes de la ilustración se remontan al menos hasta la Edad Media, no será hasta mediados del siglo XIX cuando ésta inicia en todo el mundo y, por tanto también en España, una carrera ascendente e imparable.

Para Valeriano Bozal⁽¹⁾ la historia de la ilustración en dicha centuria es la de la libertad de expresión. Desde su punto de vista, el desarrollo de la misma discurre de manera paralela a la afirmación de la burguesía como clase social hegemónica que ve en los medios impresos —en la prensa, más concretamente— su vehículo de comunicación por excelencia y, como ha señalado Montserrat Castillo: «*La ilustración gráfica representará, dentro de este proceso, el elemento básico para contribuir a la elaboración de la imagen burguesa de la realidad, no tan solo de la realidad de su clase, sino de toda la realidad. Es decir que configura una concepción del mundo, un conjunto de valores y una imagen también gráfica del mundo, que se ha de imponer a todas las capas sociales gracias a su difusión*»⁽²⁾.

Esa difusión se produce, sin embargo, en una España que atraviesa un periodo difícil. Entre 1870 y 1900, el país vive una situación que es el resultado de la acumulación de una serie de efectos: por un lado una política colonial fracasada, problemas para la industrialización, conflictos en el mundo agrario, etc... Todo ello produce una fuerte sacudida en la opinión pública y una crisis de

poder que, con la subida al trono de Alfonso XIII, parece superarse temporalmente.

Pero si en el plano político se llegará a una relativa estabilidad, en el cultural no parece suceder lo mismo porque la crisis pone de manifiesto las carencias de nuestro país en relación con las grandes potencias europeas. El tema de nuestro retraso en todos los órdenes monopolizará las reflexiones de los intelectuales; por eso la modernidad será una obsesión y el centro de grandes discusiones.

Sin embargo, el proceso de modernización fue lento y aparece marcado por una serie de cambios en el aparato técnico, jurídico, económico y social que condicionaron las expresiones culturales y que, por tanto, afectaron a la ilustración como una más de ellas.

En relación directa con el tema que nos ocupa, hay que señalar que la prensa y la edición estarán sujetas a la Ley de Policía de Imprenta que había sido promulgada por el partido liberal el 26 de julio de 1883. Inspirada en la ley francesa de 1881 se dirigía sobre todo a la prensa, porque los libros se consideraban menos peligrosos al no ser demasiado asequibles⁽³⁾.

La ley trataba de facilitar el ejercicio de la actividad periodística y garantizar la libre expresión y circulación de las ideas. Reconocía a los españoles el derecho a emitir libremente, sin censura previa, sus ideas oralmente y por escrito, valiéndose de la imprenta u otro procedimiento semejante.

Se consideraba impreso la manifestación del pensamiento por medio de la imprenta, litografía, fotografía o cualquier otro procedimiento mecánico para la reproducción de palabras, signos y figuras sobre papel, tela o cualquier otra materia. Por consiguiente, tenían la consideración de im-

(1). Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón Comunicación, 1979, pp. 15-16.

(2). Montserrat Castillo, *Grans Il·lustradors catalans*, Barcelona, Editorial Barcanova-Biblioteca de Catalunya, 1997, p. 18.

(3). La publicación de un libro no exigía otro requisito para no ser considerado clandestino que el que apareciera la imprenta. Los legisladores sabían que eran pocos los españoles capaces de comprar y leer libros, por lo que no parecían preocuparles demasiado las ideas políticas que éstos pudieran contener. Sí les inquietaban más los folletos, los carteles y las publicaciones periódicas, y así los impresores de este material debían presentar tres ejemplares a la autoridad en el momento de la publicación.

presos los dibujos, litografías, fotografías, grabados, estampas, medallas, emblemas, viñetas y cualquier otra reproducción de esta índole, cuando aparecieran solas y no en el cuerpo de otro impreso.

Ahora bien, según el gobierno que en cada momento se encontrará en el poder —liberal o conservador— la ley estará sometida en una mayor o menor medida a la arbitrariedad gubernamental y las garantías constitucionales quedarán suspendidas en muchos momentos entre los años 1875 y 1923. La libertad de expresión, por consiguiente, se vio constantemente amenazada. Y como quiera que la ilustración siempre estuvo ligada a ella, sufrió los mismos avatares que ésta.

No obstante y frente a las constricciones que se impusieron a la libertad de expresión, hubo una legislación económica y financiera que fomentó la actividad editorial. Por ejemplo, se favoreció la producción nacional al gravarse a las obras extranjeras redactadas en español y aparecieron también leyes favorables a la propiedad intelectual, lo que redundaría positivamente en el desarrollo de la ilustración.

Si examinamos lo que ocurrió con la industria del papel, veremos que entre 1879 y 1919 se produjo una concentración doble: geográfica y económica, y una modernización del aparato productivo.

El papel se abaratará y, en consecuencia, aumentará el número de páginas de los diarios y revistas que eran los mayores consumidores⁽⁴⁾.

Por lo que se refiere a la situación de la imprenta, en la primera mitad del siglo XIX las prensas manuales habían sido reemplazadas por las mecánicas, primero cilíndricas y más tarde —en 1867— por las rotativas, que abaratarán los costes de impresión y permitirán una reproducción de imágenes más rápida y barata. A partir de 1870 el proceso de mecanización se extiende y, hacia 1900, se acelera, concentrándose la mayoría de las rotativas en Madrid y Barcelona, así como en El País Vasco y Sevilla.

Por otra parte, el impulso que recibe la ilustración desde el siglo XIX y ya entrando en el XX, se deberá también a los avances de las técnicas de reproducción de imágenes. De entre ellas serán fundamentales dos: la litografía, inventada por el checo Aloys Senefelder en 1796 y la xilografía a contrafibra —sobre madera de boj—, aparecida en torno a 1780 y debida al británico Thomas Bewick⁽⁵⁾. Ambas técnicas posibilitarán la introducción de la imagen en dos nuevos medios de comunicación: el periódico y la revista, contribuyendo a su implantación casi generalizada en el libro. Asimismo, convertirán al cartel en el medio publicitario por excelencia. Precisamente, éste será durante décadas uno de los reinos de la ilustración.

El final del siglo XIX fue testigo de la aparición de la **cromolitografía**, la **tricromía** y el **fotograbado**⁽⁶⁾, que tendrán un impacto inmediato en la ilustración permitiendo añadir color a lo impreso, en particular a las cubiertas de los libros de manera más fácil y sistemática⁽⁷⁾. Todo ello dará lugar al

(4). Y esas páginas tratarán de ser más atractivas, para lo que recurrirán a menudo a la ilustración.

(5). La xilografía es uno de los procedimientos de reproducción de imágenes más antiguos y populares. La aparición del grabado calcográfico a finales del siglo XV llevará a su desplazamiento hasta fines del siglo XVIII, cuando Bewick crea el grabado sobre madera de boj que permitía mayores tiradas que el calcográfico.

(6). El fotograbado será una aplicación de la fotografía a las técnicas de impresión y supondrá una auténtica revolución, pues permitirá reproducciones de calidad a bajo precio, así como grandes tiradas. El fotograbado surgirá como perfeccionamiento de la técnica zincográfica, consistente en hacer un cliché fotográfico de un original que se traspasa mediante la luz a una plancha de zinc o de cobre, previamente preparada con una emulsión fotosensible. Más tarde, la plancha se graba con ácido y se obtiene una reproducción que es exacta al original. El empleo del fotograbado se iniciará en torno a 1864, pero su aplicación de manera industrial se producirá a partir de 1884.

(7). Imprimir una ilustración no resultaba una tarea sencilla. Lo habitual, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, era que una vez

florecimiento de las revistas recreativas y artísticas, que reflejan las nuevas tendencias estéticas.

Además de los adelantos técnicos, hubo otros factores que influyeron en el desarrollo de las artes gráficas —e indirectamente en la ilustración gráfica—. Uno de ellos fue el crecimiento demográfico urbano que facilitó el acceso a la cultura, a través de la lectura, de un público nuevo, constituido por la pequeña burguesía.

Ese público provocará una fuerte evolución en la prensa que ahora cuenta con un mayor número de lectores. Como respuesta, se industrializa, ganando en rapidez de confección y elevando el número de las tiradas.

Alrededor del año 1900 existían en España 1347 publicaciones periódicas de todas las clases; trece años más tarde, se alcanza el número de 1980. El aumento es desigual según la índole de las publicaciones, disminuyendo la importancia de los diarios políticos, que hasta entonces eran los más numerosos, y creciendo las publicaciones científicas, literarias, artísticas y profesionales.

Un fenómeno importante, —consecuencia de las nuevas técnicas de reproducción y de impresión—, fue la aparición del libro barato que, si bien en muchos casos era de mediocre calidad amplió el campo de trabajo de los ilustradores.

Ese libro barato fue un vehículo para democratizar la lectura e, indirectamente, impulsó la creación del libro de calidad, de fabricación artesana e ilustrado con sumo cuidado. Esto explicará, en parte, que junto a los nuevos métodos de producción bibliográfica pervivan los tradiciona-

les, tanto de fabricación de papel, como de impresión e ilustración (mediante grabado) y encuadernación artística.

Ya fuesen ediciones baratas o de bibliófilo, lo cierto es que en general, los editores trataron de conseguir nuevos grupos de lectores potenciales mediante una presentación más atractiva, basada fundamentalmente en la tipografía y la ilustración.

Esa presentación más atractiva fue, también, el reflejo de lo que estaba ocurriendo en las artes en general. Porque a finales del XIX y principios del siglo XX, puede decirse que las artes gráficas fueron quizá una de las manifestaciones más importantes de ese movimiento artístico que se ha denominado Modernismo, una corriente especialmente propicia para la ilustración, pues la intención de los artistas modernistas de embellecer lo cotidiano se reflejará especialmente en una mayor valoración de la misma. En ella encontrarán un medio de transmitir sus principios estéticos —a través de un dibujo lineal⁽⁸⁾, nervioso, impregnado de la huella del artista, se evocarán los mundos de ensueño que formaban parte de un lenguaje propio—.

El interés despertado por la ilustración entre artistas y editores provocará no sólo cambios cuantitativos sino también cualitativos. Si hasta 1870 —aproximadamente— ésta no se había percibido como un elemento imprescindible, con personalidad propia, ya que cumplía una función simplemente decorativa, a partir de ese momento se empezará a buscar un mayor equilibrio y,

que el artista había hecho la ilustración, se pasara al confeccionador que señalaba el tamaño de reducción necesario para acoplarla a su lugar en la publicación y enviaba el original a fotografiar, un trámite previo al fotograbado que siempre se hacía con luz artificial para poder guardarlo de una manera más uniforme. Una vez conseguida ésta, se sacaba un negativo en cristal y se obtenía su positivo en una plancha de zinc, químicamente preparada. El dibujo del artista pasaba al archivo de los originales, mientras que el positivo fotográfico impreso en zinc sufría el ataque de los ácidos para objetar el relieve tipográfico necesario para la impresión. Después, el grabado se pulía y mejoraba por medio del retoque, cuyos efectos se veían en las pruebas tiradas en las prensas manuales. La plancha de zinc, grabada y retocada se bajaba al taller de montaje donde se recortaba y se montaba en un tacho de madera o metal para darle la misma altura que las formas tipográficas.

- (8). La línea es fundamental para el Modernismo. Se privilegia como uno de los valores expresivos persiguiendo una coincidencia ideal entre decoración y construcción. Los ilustradores modernistas entendieron que la línea podía estar llena de vitalidad y ser esencial para la expresión de sentimientos y sensaciones.

aunque dependiente del texto, ya no estará subordinada a él.

Y es que con el crecimiento y difusión de la prensa⁽⁹⁾, como hemos visto, y con las nuevas concepciones artísticas, las condiciones de los dibujantes comenzaron a transformarse mientras iba mejorándose su consideración social.

Si durante décadas habían permanecido anónimos, ahora comenzarán a firmar sus ilustraciones; todo un síntoma no sólo de estimación por parte de editores y público —algunos ilustradores llegarán a ser personajes populares como Daniel Urrabieta Vierge, Josep Lluís Pellicer, Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres, Junceda, Eulogio Varela y Sartorio, Ricard Opisso, etc.—, sino de un mayor aprecio, —por parte de ellos mismos—, de la que era su profesión. En ese sentido, hay que tener en cuenta que un buen número de quienes se dedicaron a ilustrar en libros y publicaciones periódicas eran o aspiraban a ser artistas y veían la ilustración como una actividad menor, como una tarea para sobrevivir mientras buscaban y encontraban un lugar en los circuitos artísticos. A partir de este momento, muchos artistas harán incursiones en el dibujo seriado no ya como una actividad menor sino como una manera de llegar a un público más amplio, y muchos dibujantes comenzarán a sentirse orgullosos de su trabajo.

Mas, si esta etapa de cambio de siglo fue favorable a los ilustradores, aún más lo serán los años veinte y treinta del siglo XX, coincidiendo con eso que se ha denominado la Edad de Plata de la Cultura española.

En ese periodo, el sector editorial continuará expandiéndose, los procedimientos de impresión se perfeccionarán y se abaratarán aún más los costes.

A los factores favorables que se han señalado anteriormente, habrá que añadir que se irá produciendo una ampliación y reforma de la enseñanza, con un momento brillante durante la Se-

gunda República, para decaer en los años posteriores a la Guerra Civil.

Pues bien, si examinamos el panorama de la ilustración gráfica en esta etapa histórica veremos que al igual que en el periodo Modernista, las artes gráficas tienen un gran protagonismo porque, en muchos casos, se convertirán en los vehículos de expresión de las nuevas tendencias, sobre todo de algunos de los artistas más avanzados que son conscientes de la gran influencia que las publicaciones periódicas van a ir alcanzando a lo largo de los años veinte.

Más tarde, durante la década de los treinta, estos medios fueron un canal de primer orden a la hora de hacer llegar al público las distintas posiciones ante el arte y ofrecieron a los artistas la oportunidad de acceder a unos sectores más amplios, superando de esta manera, los estrechos límites de las exposiciones. La difusión a través del medio impreso de los modos de hacer más renovadores fue más intensa que la que hasta entonces había existido entre público y artistas. La ilustración se percibió como un medio de comunicación directo e impactante.

Y así, en las revistas dibujaron artistas como Maruja Mallo, Carlos Maside, Luis Seoane, Nicolás Lekuona, Arturo Souto, Rosario de Velasco, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Miguel Prieto, José Caballero, Enrique Climent, Ramón Gaya, etc... Aunque la mayoría de ellos colaboraron con publicaciones de tipo cultural, algunos —entre los que puede citarse a Climent y a Hidalgo de Caviedes—, trabajaron también con cierta asiduidad en revistas de gran popularidad como *Blanco y Negro*.

Nada ni nadie pudo detener el ascenso imparable del medio impreso, pero la censura previa impuesta por la Dictadura del general Primo de Rivera, ya desde 1923, afectó durante años a los ilustradores más críticos, en especial a los humoristas. Los espacios “machacados” en blanco,

(9). En la renovación de la ilustración a finales del siglo XIX van a tener una importancia fundamental publicaciones como *La Ilustración Española y Americana* y más tarde, ya en el siglo XX, las madrileñas *Blanco y Negro* (aparecida en 1891), *La Esfera* (sale a la luz en 1914), las catalanas *Hispania* (1898) y *D'ací i d'allà* (nacida en 1916), entre otras.

obra y gracia de los censores, se hicieron habituales en las páginas de ciertas revistas –*Buen Humor*, *La Hoja de Parra*, etc...–. Esa censura provocó la desaparición de algunas de esas publicaciones, como *Flirt*, o la importación de material extranjero, más respetado que el nacional por el prestigio que suponía venir de fuera, de lo que puede ser ejemplo *¡Oh la la!*, revista de claras resonancias parisinas en la que sólo algunas portadas fueron realizadas por dibujantes españoles.

Desde el punto de vista estético, la tendencia generalizada que siguieron los ilustradores fue el Art Dèco, un estilo que sirve de testimonio de la alegría de vivir y de la frivolidad de los frenéticos y “felices años 20”, superficial, estilizado, lineal y orientado hacia un decorativismo refinado.

Y como correspondió a ese estilo⁽¹⁰⁾, la ilustración respondió a la búsqueda de modernidad, intentando expresar el dinamismo de una nueva era, desde una perspectiva que incorporaba ideas y formas muy variadas. Convertida en imprescindible para cualquier publicación que se preciara de avanzada, toma elementos novedosos, como la reducción de los detalles a la mínima expresión lineal o la marcada geometría, mientras recurre a los símbolos internacionales y los mezcla con los tópicos de una iconografía basada en el costumbrismo o en el regionalismo.

Las ilustraciones del Dèco fueron apreciadas por el público al que iban dirigidas. Nuestros dibujantes ganaron numerosos premios incluso en exposiciones internacionales como la de las Artes Decorativas que se celebró en París en 1925, donde, por ejemplo, Rafael de Penagos ganó una medalla de oro. Sin embargo, no puede pasarse por alto que, en general, sufrieron el menosprecio en la consideración culta de su tiempo. Los profesionales que se movieron en las esferas del Dèco sólo gozaron de la fama de ser ilustradores ágiles, vistosos e incluso modernos, pero carecieron

del carisma del artista que a otro tipo de dibujantes jamás se les discutió –aunque, en algunos casos sus ingresos y popularidad superaran con mucho a los de éstos, tal es el caso de Ribas o de Penagos–.

Quizá por ese menosprecio puede resultar interesante –ya que significa los primeros pasos en una toma de conciencia colectiva de la profesión– la iniciativa que en 1929 llevará a fundar de una asociación que nunca tuvo carácter político ni sindical –la Unión de Dibujantes–, pero que trató de proteger a los ilustradores –cuyas condiciones en general no eran demasiado ventajosas– y de brindarles algunas ventajas dando a conocer a sus miembros y promocionándolos en exposiciones individuales y colectivas, como la celebrada en Nueva York en 1929, en el Bureau de Información Pro España de la International Telephone and Telegraph Corporation.

E, igualmente, resulta sintomático, que comiencen a realizarse exposiciones colectivas, como los Salones de Humoristas que el prestigioso crítico de arte José Francés venía organizando desde 1917, unas muestras que no sólo recogían el trabajo de los dibujantes dedicados al humor sino de un buen número de ilustradores de otras áreas.

Durante esta década, la ilustración gráfica en España contará con una generación de ilustradores brillantes: Sancha, Bartolozzi, Ribas, Penagos, José Segrelles, Emili Ferrer, Xaudaró, Baldrich, Ochoa, Alonso, Evarist Mora, Bon, K-Hito, Tono, Josep Renau, Monleón, Lola Anglada, Josep Obiols, entre otros muchos.

El año 1930 significará el final de la Dictadura de Primo de Rivera y el 14 de abril de 1931 se proclamará la Segunda República, un nuevo sistema de gobierno que se encontrará con multitud de conflictos, algunos provocados por quienes habiendo perdido ya su poder político no estaban dispuestos a perder el económico y

(10). Para Maenz, el Art Dèco nunca existió como estilo, ni tampoco fue un movimiento artístico. Simplemente se trató de una propuesta plástica que respondía a la estética propia de un periodo histórico cambiante. Ver Maenz, P.: *Art Dèco: 1920-1940. Formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

otros, provenientes de antaño, en el marco de una coyuntura internacional desfavorable.

España, pues, se enfrenta en 1931 a unas expectativas políticas reales que reclaman la acción inmediata. El proceso social avanza con rapidez pero el artístico es mucho más lento. La Segunda República será el escenario de la confrontación entre “vanguardia” y “decadencia”, entre “lo viejo” y “lo nuevo”, ya planteada desde comienzos del siglo.

Pero si el campo artístico, de primeras, no pareció sufrir cambios notables, el ambiente cultural sí se transformó. La libertad de expresión suscitó temas de debate antes silenciados —como el de arte y compromiso—, se crearon asociaciones, agrupaciones de artistas que en algunos casos unían la condición artística y política. Como en el resto de Europa, el ascenso del fascismo y la fuerza que animaba a la izquierda se vivieron también en nuestro país e influyeron en la cultura artística pero, evidentemente, sus temas y manifestaciones no fueron las mismas.

Todo este clima de debate, desde luego, no hubiera sido posible si el advenimiento de la República no hubiese significado una mayor permisividad en la expresión de lo político y social.

Si bien durante los años republicanos la censura siguió existiendo, fue notablemente más blanda que la de la Dictadura. Por ello, quizá, al calor de un ambiente trepidante y jubiloso se produjo una auténtica avalancha de nuevas publicaciones —entre ellas pueden citarse *Brisas*, *Octubre*, *Cruz y Raya*, *L’Hora*, *Nuestro Cinema*, *Gaceta de Arte*, *Los Cuatro Vientos*, *Eco*, *Hoja Literaria*, *Isla*, *Mediodía*, *Art*, *Brújula*, *Espartaco*, *Leviatán*, *Literatura*, *El Gorro Frío*, *Fray Lazo*, *Bromas y Veras*, *Tierra Firme*, *El Bé Negre*, *Nueva Cultura*, *Noreste*,

A. C., que se añadieron a las ya existentes como *Blanco y Negro*, *D’ací i d’allà*, *Lecturas*, *La Esquella de la Torratxa*, *Algo*, *Crónica*, *Gutiérrez*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, etc...⁽¹¹⁾— en las que ilustraron artistas de renombre —como ya he mencionado más arriba— y aparecieron nuevos profesionales: A.T.C. (Ángeles Torner Cervera), Antonio Cobos, Juan Esplandiú, Estalella, F. López Rubio, Pedro Mairata, Marco, Antonio Moliné, Parrilla, Picó, Orbegozo, Pellicer, Robledano, Santonja, Sáenz de Tejada, Sacul, Sirio, Tauler, Martí Bas, Moliné, Ricard Fabregas, Riera Rojas, Fernando Bosch, Emilio Freixas, Helios Gómez, Manolo Prieto, Ramón Puyol y Viera Sparza, entre otros.

En este grupo, la mayoría permanece fiel a las tendencias Dèco, pero hay quienes, algo más inquietos, como Tauler o Helios Gómez, se adscriben a presupuestos más experimentales, introduciendo rasgos netamente vanguardistas —en algunos casos con atrevida presencia del Cubismo, el Futurismo o el Surrealismo— claro que, considerablemente suavizados pues se dirigen a un público masivo. Ahí estará uno de los grandes méritos de los ilustradores del momento: su capacidad para transmitir al público sin dureza las innovaciones que estaban teniendo lugar en el mundo del arte.

Algunos de esos ilustradores llevan una vida paralela a su trabajo puramente comercial y se integran en movimientos artísticos críticos, lanzan manifiestos, participan en exposiciones de vanguardia, y se comprometen, en algunos casos, intelectual y políticamente.

Asimismo, muchos de ellos trabajaron para la prensa diaria como es el caso de Mihura, López Rubio, Alfaraz, Bartolozzi, Enrique Climent,

(11). Además de las revistas de humor, en los años treinta ven la luz un gran número de publicaciones destinadas al público infantil que conviven con otras ya antiguas como *TBO* (1917) o *Pulgarcito* (1921). Algunas son suplementos infantiles que acompañan a la prensa de adultos, como por ejemplo, *Gente Menuda* que reaparece en los años treinta como encarte de *Blanco y Negro*. Otras nacen al calor de una intención pedagógica o confesional. Este es el caso de *Jeromín*, aparecida en 1929, bajo la responsabilidad dibujística de Teodoro Delgado y Cristino Soravilla. En 1931 la revista se integra en la cadena de prensa de la Editorial Católica y alcanza una difusión masiva. Junto a las historietas se reservan espacios literarios directamente relacionados con la ideología y doctrina de la editorial.

Tono, Echea, Emili Ferrer, Martínez de León, López Rey y K-Hito.

Y en esta visión panorámica, no podemos dejar de lado un fenómeno que alcanzó considerable importancia en nuestro país: el **cartelismo** que va a conocer en los años treinta su gran época.

Por la misma esencia del género incorpora muchos de los hallazgos de la vanguardia, aunque nunca en estado puro, y se convierte de esta manera en un importante vehículo transmisor de la misma.

Según Francesc Fontbona en el cartelismo español prebélico habría dos grandes tendencias: la de aquellos que trabajaban en una línea más o menos cubistizante, como es el caso de Morell, y la de quienes cultivaban un decorativismo lírico e ingenuo procedente de los pintores de la escuela de París. Dos ejemplos serán Emili Grau-Sala y Antoni Clavé, en Barcelona y Félix Alonso o Juan Antonio Morales en Madrid.

Un caso aparte es el de Josep Renau que recurre a menudo al fotomontaje y al aerógrafo.

Junto a los citados, siguen sonando los grandes nombres de la década anterior, muchos de los cuales ilustran, como ya hemos visto, para el mundo editorial: Penagos, Bartolozzi, o Ribas, a los que se añaden Teodoro Delgado, José Espert, Manolo Prieto, Antequera Azpiri, Ramón Peinaador, Evarist Mora y Arturo Ballester, por sólo mencionar a unos cuantos.

El cartel español ascenderá a la máxima cota con el estallido de la Guerra Civil, que supuso para los dos bandos contendientes una actividad muy intensa de claro componente propagandístico. La imagen seriada alcanza entonces un protagonismo extraordinario; convertida en un arma

política, hasta entonces desconocida, es un elemento constante de la vida cotidiana. En la zona republicana, las ciudades se transformaron de la noche a la mañana en soportes de un arte popular y, como decía el diario *Informaciones* de Madrid: “La ciudad admite ideas en color. Desde el muro, desde la columna, en el local social, en la sala de espectáculos o de descanso, dispara el ejército de carteles el acero de sus puntas y la metralla de sus obuses de grueso calibre. El cartel mural [...] es metralla para el enemigo”⁽¹²⁾, porque fueron los carteles el vehículo de transmisión ideológica más impactante, al menos del bando republicano⁽¹³⁾. El cartelismo⁽¹⁴⁾ fue un reflejo vivo de la situación sociopolítica, que así llegaba a la población de una forma directa y comprensible. En este sentido hay que situarse en un país donde la tasa de analfabetismo era todavía y, pese a los esfuerzos realizados, alta y había que tratar de que el mensaje fuese eficaz haciéndolo llegar de la manera más clara posible.

Pero el cartelista español de 1936, y me refiero ahora al del bando republicano, no estaba acostumbrado a la propaganda política. Si exceptuamos a quienes se dedicaron al cartel de cine militante o al de elecciones, el resto debió tomar sus referencias de su mundo profesional anterior: la publicidad. Precisamente, quizá este sea uno de los lastres de nuestro cartelismo, reflejado en una desigual producción: los hay muy buenos y los hay bastante regulares, pues muchas veces los dibujantes se limitarán a realizar una mera trasposición mecánica de los elementos gráficos procedentes del cartel comercial. La sensación de frialdad que debieron transmitir algunas de las obras así realizadas haría decir a Ramón Gaya,

(12). *Informaciones*, 17 de febrero de 1937, citado por Carmen Grimau en *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1979, p. 21.

(13). En el bando nacional adquirieron mayor importancia los diarios, revistas y folletos.

(14). Para un estudio en profundidad del cartelismo republicano, ver los libros de Inmaculada Julián, *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993; Facundo Tomás, *Los carteles valencianos en la Guerra Civil española*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1986 y el de Carmen Grimau ya citado.

(15). La polémica entre Gaya y Renau está recogida en la reedición de Josep Renau, *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976.

con bastante razón, en la conocida polémica mantenida con Josep Renau, «*la guerra no es una marca de automóviles*»⁽¹⁵⁾. Hubo, sin embargo, también quienes realizaron un análisis de la situación e intentaron comunicar al espectador la exaltación de los valores humanos y la dignificación de los combatientes.

Entre el gran número de artistas que desde unas organizaciones u otras dibujaron carteles, es obligado citar a Josep Renau, Bardasano, Puyol, Espert, Castelao, Bartolozzi, Penagos, Sancha, Briones, Lorenzo Goñi, Amado Oliver, Manolo Prieto, Emeterio Melendreras, Yes, Pedrero, Fontseré, Cañavate, Martí Bas, Alloza, Bofarull, Monleón, Arturo y Vicente Ballester y Solá.

Con la Guerra Civil adquirieron razón de ser temas que habían aparecido en el período prebélico: la función social del arte, el papel del artista, el compromiso político, etc. Los gobiernos, sindicatos, asociaciones, etc., hicieron un llamamiento general a los ilustradores solicitando su colaboración. Aunque mucho se ha discutido sobre el tema, la verdad es que no ha podido demostrarse todavía que quienes trabajaron en el bando republicano lo hicieran por un compromiso político. La realidad es que hubo de todo y si muchos artistas/ilustradores concluyeron que el arte debía ser revolucionario, actuando en consecuencia, también muchos otros pusieron su pincel al servicio de la causa porque era una manera más sencilla de conseguir trabajo, comida y cierta seguridad física, tan necesaria esta última en unos tiempos realmente revueltos.

Lo que es cierto, es que en el campo republicano aparecieron nuevos modos de organizar el trabajo, lo que llevaría a muchos artistas e ilustradores a renegar de sus posturas individualistas e integrarse en grandes organizaciones político-propagandísticas, convirtiéndose algunos de ellos en lo que hoy en día podríamos considerar modernos técnicos en imagen, trascendiendo así su función de dibujantes y reafirmandose.

Carmen Grimau ha afirmado⁽¹⁶⁾, refiriéndose en concreto a los cartelistas, que: «*La revolución en el cartel anuló –no siempre de forma real– los “viejos principios” del trabajo individual y la consiguiente valoración y cotización de la firma. Cada cartelista cobraba el sueldo de cualquier miliciano, es decir, diez pesetas mensuales*». Ha indicado, asimismo, que el trabajo del taller «*permitió la realización de un arte fundamentalmente anónimo, de un arte hecho por “ejércitos del arte”*». Esta visión, en parte cierta, es sin embargo bastante romántica porque muchos de los trabajos fueron firmados por sus realizadores –al menos las dos terceras partes de los carteles que hoy en día conservamos–, porque algunos artistas no querían renunciar a su autoría y otros, los dibujantes –también llamados en la época artistas comerciales–, querían dar a conocer su trabajo creativo.

Tal vez uno de los fenómenos más interesantes del momento fue la aparición de colectivos de dibujantes como el **Taller de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas**, el **Sindicat de Dibuixants Professionals de Barcelona** y el **Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes en Madrid**, que contarán en sus filas con algunos de los dibujantes más brillantes del momento.

El sindicato catalán, ya en su momento, fue el más conocido de los colectivos artístico-propagandísticos. Fundado en 1936 por Helios Gómez, surgió como órgano de defensa de los derechos de dibujantes, cartelistas y viñetistas. En el momento de la sublevación militar del 18 de julio, pasa a ser controlado por un comité revolucionario. Contó con 1.800 dibujantes sindicados y fue la agrupación artística más importante de España. Adscrito al Comité de Milicias Antifascistas, desde él se llevó a cabo, entre julio de 1936 y mayo de 1937, la propaganda gráfica de todas las organizaciones políticas, sindicales e institucionales de Cataluña, aunque fue del PSUC y del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de quienes recibió la mayor parte de los encargos.

(16). Carmen Grimau, op. cit., p. 38.

Del taller del Sindicat salieron no sólo carteles sino decorados para mítines y actos callejeros, cabeceras para periódicos, pinturas de trenes, periódicos murales, decoraciones efímeras y esculturas que contribuyeron a crear un ambiente multicolor y dinámico en las calles.

El fin del Sindicat coincidió con los sucesos de Barcelona de mayo de 1937 y los procesos contra el POUM, con la represión de los anarquistas que llevaría casi a una dictadura de guerra bajo el mando de Negrín y el apoyo del stalinismo.

Todo ello produjo una escisión en el Sindicat que desapareció en el verano de 1937 dando lugar a la Célula de Dibujantes del PSUC, un organismo que sobrevivió casi hasta la caída de Cataluña bajo el poder franquista.

En Valencia se creó un Taller de Propaganda Gráfica dentro de la Alianza de Intelectuales para la defensa de la Cultura, que realizó cabeceras de periódicos, sellos, dibujos para banderas, portadas de libros, folletos, carteles, etc., además de proyectos para tribunas de agitación, decoración de tranvías y de cines, así como diseño de exposiciones.

En Madrid se creó el Taller de Artes Plásticas de las Juventudes Socialistas Unificadas. De ahí surgiría la idea de poner en marcha el Sindicato de Profesionales de Bellas Artes, que trataba de repetir la experiencia del Sindicat de Dibujants Professionals. Con miembros relevantes de la publicidad comercial como Espert, Parrilla, Oliver o Melendreras, fue un colectivo fuertemente ligado a las instituciones públicas como la Junta de Defensa y, más tarde, la Subsecretaría de Propaganda.

Tras el cartelismo, la ilustración de **publicaciones periódicas** fue una de las actividades que más profesionales logró aglutinar.

En cada una de las dos zonas combatientes se produjo la intervención de las respectivas autoridades en el control de la prensa. Durante los primeros días de la contienda se incautaron las editoriales desafectas al régimen imperante en cada área. Muchas de las publicaciones de esas editoriales desaparecieron y otras reaparecieron con nuevas cabeceras que respondían ahora a los

principios de las organizaciones que se habían hecho cargo en la incautación. Pero, en todo caso, la actividad fue intensa.

Respecto a lo que sucedió en la zona republicana (pues de la zona nacional hablaré más adelante), se puede constatar que hubo algunos diarios como *ABC* de Madrid y *La Vanguardia*, y revistas como *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Estampa* y *Crónica* que mantuvieron su nombre pero cambiaron de orientación. Más concretamente, en estas cuatro revistas que acabo de enumerar, además de al contenido, la transformación afecta a la forma, pues la fotografía va ganando terreno mientras pierde importancia la ilustración que queda relegada a la portada y a algún que otro chiste de importación.

Sin embargo, bajo esa incautación, algunas de las revistas permanecieron prácticamente iguales en forma y contenidos a su etapa anterior; así, la barcelonesa *TBO* en la que continúan trabajando Opisso, Urda, Rapsomanikis, Serra Massana, Moreno, Nit, Cabrero Arnal, Benejam, Soriano Izquierdo y Salvador Mestres.

Se generaron también publicaciones a partir de las necesidades de la guerra. Algunas son tan interesantes como *Nova Iberia*, creada por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, y en la que ilustró Antoni Clavé.

Otras se mueven a caballo entre el compromiso político y la vanguardia, como el *Mono Azul*, editada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura —que cuenta con la presencia de Arturo Souto, Maruja Mallo, Miguel Prieto y Eduardo Vicente, como ilustradores— y *Nova Galiza*, creada por los Escritores Gallegos Antifeixistas, con las colaboraciones de Castelao, Seoane, Colmeiro y también Souto.

Algunas captan la colaboración de artistas de relieve, como es el caso de *Hora de España*, ilustrada por Ramón Gaya, o el de *Nueva Cultura* que cuenta con la presencia de Josep Renau y Francesc Carreño.

Hay también una gran cantidad de publicaciones menos conocidas pero en las que ilustran excelentes dibujantes. Ejemplo de ello son: *Acero*, con la colaboración gráfica de Prieto, Bardasano

y Hortelano; *Avanzadilla*, con Yes, Bardasano, Parrilla, Malagón, Helios Gómez, Peinador, Cid, Segura y Loza; *Galicia Libre* que cuenta con Castela; *Octubre*, con Bardasano, Rodríguez Luna, Souto, Castela, etc...

Es importante hacer constar que hubo también un buen número de publicaciones en las que se dio cierta neutralidad temática cuando no un intento de mantenerse al margen de la realidad. Este es el caso de *Lecturas* que, durante los años de guerra, pareció vivir de espaldas a cualquier acontecimiento desagradable. En esta publicación se produjo un extraño fenómeno de convivencia, tal vez debida a la imposición de una línea editorial determinada, pues colaboran ilustradores como Rapsomanikis, que pasará pronto a la zona nacional, junto a otros como Alloza y Martí Bas, por aquellas fechas activísimo miembros del *Sindicat de Dibuixants Professionals*.

La Guerra dio lugar también a un nuevo soporte: el **periódico mural** y a la recuperación de las tradicionales aucas, colecciones de aleluyas de tema bélico que contaron con la aceptación popular.

Se editaron asimismo publicaciones con la guerra como único tema. Son **los álbumes** de los que sólo mencionaré unos cuantos: *Madrid. Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España*, con dibujos de Arturo Souto, Miciano, Enrique Climent, Bardasano, Puyol, Espert, Eduardo Vicente, Servando del Pilar y Jesús Molina; *Los dibujantes en la guerra de España* que agrupó los trabajos de Souto, Puyol, Mateos o Miguel Prieto; *Dibujos de guerra* de Souto; *La guerra civil-32 dibujos de Puyol*; *Galicia mártir* de Castela; *Imágenes de la Revolución* de Sim (seudónimo de Rey Vila) y *Salamanca* y *El sitio de Madrid* de Francisco Mateos.

A finales de 1938 el conflicto bélico da sus últimos coletazos. El 26 de enero de 1939 el Ejército Nacional entra en Barcelona y tan sólo dos meses y dos días después lo hace en Madrid. El 1 de abril, Franco firma el último parte. Al menos de manera oficial, la contienda ha terminado.

Y aunque algunos de nuestros profesionales abandonaron el país, también hubo notables permanencias.

A pesar de que queda por realizar un estudio en profundidad, puede afirmarse que el exilio se produjo sólo entre quienes durante la contienda mostraron una posición inequívocamente activa en la propaganda política del bando republicano.

Quienes se quedaron, siguieron trabajando incluso en publicaciones de Falange, pero las cosas tampoco debieron resultarles fáciles⁽¹⁷⁾. Un ejemplo son los casos de Alumà, Antequera Azpiri, Robledano o Puyol. Los cuatro estuvieron en prisión y tanto Alumà como Robledano fueron condenados a muerte, siéndoles finalmente conmutada la pena, tras ímprobos esfuerzos por parte de familiares y amigos.

El uso de seudónimos fue un recurso que permitió ocultar tras una cortina de humo el pasado más inmediato.

Pero, dejando a un lado la cuestión del exilio y las permanencias y haciendo referencia a la ilustración, hay que decir que éste fue uno de los terrenos en el que se desarrollaron en mayor medida las ideas estéticas del régimen.

El hecho tiene fácil justificación si tenemos en cuenta que el franquismo conocía y creía firmemente en el valor de la propaganda política y, por supuesto, tampoco ignoraba que el medio impreso, suficientemente controlado, podía llegar a ser un vehículo de propagación ideológica de primer orden; por tanto, ¿qué manifestación artística más ligada a este medio que la ilustración? La ilustración gráfica parece mucho más susceptible de manipulación política que la pintura, cuyo destino suele ser la exhibición en un ámbito privado o en un museo, al que no todo el mundo accede.

Al margen de algunas medidas muy concretas, el control de la ilustración durante el régimen de Franco está más ligado al de las publicaciones en general que al de las artes plásticas como tales, sobre las que, por otra parte, no hubo una legislación específica. Las leyes promulgadas para

(17). Sería necesario llevar a cabo un estudio en profundidad sobre los efectos de la represión en los ilustradores de la postguerra.

los medios de comunicación impresos afectarán, pues, directamente a la gráfica e indirectamente al resto de las artes plásticas.

Al igual que en el caso republicano, una de las primeras medidas del ejército nacional fue hacerse inmediatamente con el control de los medios de comunicación existentes en las zonas que iba dominando.

En julio de 1936 en España, ya nadie desconocía el poder de una propaganda que, ganando terreno desde los comienzos del siglo XX de la mano de la opinión pública, se había convertido en uno de los agentes moduladores de las decisiones políticas de ámbito nacional e internacional. Estamos ante la consolidación de la denominada sociedad de masas y frente al progreso de unos medios de comunicación que inciden con fuerza en unas clases populares en plena expansión; es la época en que esa opinión pública despliega su creciente importancia y muestra su capacidad para tomar posición ante las distintas opciones políticas que se le ofrecen. El dominio de la misma es un mecanismo claro para acceder a los resortes del poder o para conservarlo. La propaganda pasa a ser, entonces, un instrumento eficaz para encauzar esa opinión y los medios de masas se hacen imprescindibles para conseguir tal objetivo.

A esta conciencia, pues, respondía la creación el 28 de julio de 1936 de la Junta de Defensa Nacional que declaró sometidos a jurisdicción de guerra por procedimiento sumarísimo los delitos «realizados por medio de la imprenta u otro medio cualquiera de publicidad»⁽¹⁸⁾ y ordenó la «previa censura de dos ejemplares de todo impreso o documento destinado a la publicidad», entre otras medidas. Desde el comienzo de la Guerra Civil se produjo, por consiguiente, un proceso de concentración de poderes en manos del futuro Estado, que pronto creará organismos específicos de propaganda, control de prensa y censura.

Por otra parte, y como afirma Justino Sino-va⁽¹⁹⁾, «la conquista de los medios de información fue una exigencia de la guerra, pero tenía una apoyatura teórica en la doctrina nacional-sindicalista que impregnaba el ambiente de los sublevados», porque si bien Franco nunca otorgó a Falange plena libertad, sí adoptó gran parte de los postulados de este partido en materia de comunicación y asimiló muchos de los principios de su fundador, José Antonio Primo de Rivera, especialmente en los comienzos del régimen.

Falange fue haciéndose con un buen número de publicaciones periódicas, muchas de las cuales se incautaron al bando vencido, y siempre estuvo al corriente de las medidas sobre prensa y propaganda adoptadas por la Alemania nacional-socialista y la Italia fascista.

En enero de 1937 se dan los primeros pasos hacia una organización más definida de los mecanismos de control: se crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda que dependía de la Secretaría General del Estado. Dirigida por el general Millán Astray y contando con la colaboración de Giménez Caballero, tenía su precedente en la Oficina de Prensa y Propaganda establecida en Salamanca en noviembre de 1936; su tarea principal será el control de publicaciones además de la tramitación de solicitudes para la fabricación de todos aquellos objetos que utilizarasen los símbolos del nuevo régimen.

Junto a esta entidad existía otra paralela en Falange: la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, que pronto empezó a gestionar lo que sería el germen de la Prensa del Movimiento, periódicos nacidos de los bienes incautados en aquellas zonas que iban cayendo en manos del ejército sublevado.

Con las Órdenes del 29 de mayo y del 29 de octubre de 1937 se centralizaba en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda la censura de «libros, folletos y demás impresos» y quedaba bajo su control la autorización para la reproduc-

(18). Publicado en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 19 de julio de 1936.

(19). Justino Sinova, *La censura de Prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 16.

ción por cualquier procedimiento de la efigie de Franco y de aquellas figuras destacadas del Movimiento.

Estas disposiciones ponen de manifiesto la concepción del medio impreso —y de las imágenes contenidas en él— como instrumento clave de irradiación y penetración ideológica.

En 1938, mediante la Ley del 30 de enero, Franco organiza la administración central del Estado en departamentos ministeriales y constituye, dentro del Ministerio de Interior, el Servicio Nacional de Propaganda con Dionisio Ridruejo al frente y el de Prensa, dirigido por José Antonio Giménez Arnau. Dentro del primero se organizaron los departamentos de Ediciones, Radiodifusión, Cinematografía, Teatro, Música, Artes Plásticas, Propaganda de Frentes y Propaganda Directa.

La dirección del Departamento de Ediciones se encomendó a Pedro Laín Entralgo y la del Departamento de Plástica al pintor y dibujante Juan Cabanas, que permaneció al frente de la misma a pesar de los cambios que con el tiempo sufriría esta sección. En palabras de Pedro Laín Entralgo, la misión de este organismo era la de «orientar estéticamente la apariencia del Nuevo Estado»⁽²⁰⁾.

Además de la realización de trabajos —carteles, decoración para actos públicos, etc.— para los distintos organismos oficiales, el Departamento de Plástica a partir de una Orden fechada el 29 de abril de 1938, pasará a ocuparse de tareas propiamente censoras, relacionadas con la regulación de la producción y distribución de imágenes. Así, el mencionado departamento tenía que conceder autorización para «la producción comercial y circulación de libros, folletos y toda clase de impresos y grabados, tanto españoles como extranjeros». La Orden del 29 de abril iba también a incidir en que la responsabilidad de la presentación de los originales recaía sobre los autores y editores, ampliándose más tarde a los impresores, litógrafos y grabadores. Tal medida se ex-

plicaba expresando que en tales obras, «se atenta con frecuencia que alarma contra el prestigio artístico nacional precisamente en la reproducción de efigies, símbolos y composiciones de significación directamente relacionadas con la propaganda del Movimiento»⁽²¹⁾.

Tras la Guerra Civil, continuaron existiendo las Direcciones Generales de Prensa, de Propaganda y Arquitectura. Ahora el Departamento de Plástica pasará a especializarse en la censura de la parte gráfica de aquellas publicaciones y objetos en los que la imagen desempeñase un papel primordial.

En 1942, el Departamento sufrirá diversas modificaciones pero seguirá manteniendo su actividad censora.

Por su parte, la Delegación Nacional de Propaganda, además de encargarse de otros cometidos relacionados con las actividades artísticas del régimen controlará la producción plástica más directamente relacionada con la ilustración:

a) Las Armas de España, colores, banderas, emblemas de España y de la F.E.T. y de las J.O.N.S., lemas, consignas, nombres del Estado y del Movimiento, representaciones de figuras, episodios, lugares de la Historia de España, de la Cruzada y Revolución, fotografías o representaciones de personalidades oficiales del Régimen o de los Ejércitos y de los objetos que se reproduzcan según orden del 27 de abril de 1939 (B.O. del 28).

b) Los grabados de todo género, portadas de novela, ilustraciones, libros litografiados, carteles, pancartas, pasquines, periódicos murales editados con fines propagandísticos por entidades particulares, incluso cines, teatros, salones de baile y demás espectáculos, cromos, construcciones recortables, dibujos infantiles para iluminar, almanaques, tarjetas de felicitación, etc., según orden de 29 de abril de 1938 y disposición complementaria del 15 de octubre de 1938 (B.O. del 19).

(20). Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 234.

(21). Orden del 15 de octubre de 1938, B.O.E. 19-10-38.

c) Según Orden del 15 de octubre de 1942 (B.O. del M. del 20) corresponde a la Delegación Nacional de Propaganda, la censura previa y autorización de los emblemas, distintivos, insignias, carteles, pasquines, octavillas, periódicos murales, etc., que los diversos Organismos del partido se propongan crear, modificar y editar.

Por las oficinas de la censura de la Sección de Plástica pasaron todo tipo de objetos en los que tuviera algo que ver la ilustración: recortables, cubiertas de libros, carteleras de cine, cromos, etiquetas, felicitaciones de Navidad, etc.

Nada escapaba al control y éste era absoluto como demuestran algunos de los expedientes; por ejemplo, el nº 16-11941, abierto a una cubierta de libro realizada por Adolfo López Rubio, que se resuelve con la escueta frase: «Desafortunado de factura y composición. Debe ser rectificado».

En ocasiones el censor se convertía en censurado, como José Caballero, con un cartel para la Conmemoración de las Fiestas Colombinas de Huelva, de 1943, que no se libró de pasar por la Sección para la que él mismo trabajaba⁽²²⁾ o en censurado, como Juan Cabanas, a cuyo dibujo de un escudo nacional para la casa W. Gustavo Peters le fue denegada, sin más, la autorización de publicación⁽²³⁾.

Si dejamos a un lado aquellas obras más próximas a la heráldica que a la ilustración gráfica, que fueron rechazadas por no adaptarse a las normas vigentes sobre escudos, símbolos, signos, etc., en la mayoría de los expedientes no autorizados se aducen consideraciones estéticas como argumento fundamental para justificar la prohibición de las imágenes allí representadas. Así, son habituales frases como prohibido «por antiestético», «por falta de factura estética y de composición», «debe repetirse por falta de nivel artístico», «no debe autorizarse, faltar de dibujo, de composición y del más

elemental sentido estético», criterios dependientes del gusto del censor, de sus conocimientos sobre arte e ilustración o de sus convicciones sobre lo que ésta debería ser.

Se obligaba, de esta forma, a los ilustradores a repetir una y otra vez sus obras hasta que se adecuasen a lo indicado y lo indicado variaba según el destino final de la ilustración o según quién fuese el censor.

En líneas generales, sin embargo, los criterios respondían, al menos en apariencia, a las razones esgrimidas para mantener la existencia de una censura: evitar que se «atentase contra el prestigio artístico nacional» y, desde luego, por razones estéticas, debieron desaparecer todas aquellas manifestaciones que no concordaran con los presupuestos artísticos del régimen que, por otra parte, tampoco nunca estuvieron muy claros.

En todo esto, lo que puede parecer más evidente es que, probablemente, todas esas concepciones influyeron en la ilustración gráfica de los años de postguerra de manera mucho más profunda de lo que lo hicieron aquellas normas que controlaban que no hubiese desviaciones ni en la moral ni en la política. Subir un escote o bajar una falda, colocar una bandera en un lado u otro, al fin y al cabo, no afectan tan profundamente al estilo de un ilustrador como que alguien le indique sobre qué y cómo ha de trabajar. De hecho, en casi ninguno de los expedientes hay indicio alguno de prohibición por atentar contra las buenas costumbres, y aunque esa censura existía⁽²⁴⁾ y cumplía su cometido a conciencia, puede intuirse que cada editor y cada ilustrador realizarían toda una labor previa de autocensura que, seguramente, cuando se tramitaban estos expedientes, había dejado ya poco que reprobear.

Las consideraciones estéticas de los censores no sólo alcanzaron a la factura de la obra, sino incluso a las técnicas utilizadas para realizar la ilus-

(22). AGA, Cultura, Caja 64.

(23). AGA, Cultura, Caja 55. Expediente núm. R-8-03065.

(24). Las obras relacionadas con temas religiosos debían someterse, además, al dictamen del Asesor Eclesiástico de Censura.

tracción, como lo demuestra el expediente abierto para someter a autorización la publicación de unas «*Estampas alegóricas de la Defensa de Ovidio*», obra de Máximo Ramos, editadas por el teniente coronel Juan Hens, a beneficio del Colegio de Huérfanos de la Guardia Civil, que fue denegada, entre otras razones porque:

«1. *Los hechos de armas de más prestigio de nuestra Cruzada, deben ser tratados en todos los casos con la mayor austeridad, y reproducidos con la dignidad editorial que su alto significado requiere.*

2. *Las tres estampas acuareladas en cuestión están tratadas con un criterio, blando en formas, desafortunado en el color, y abigarrado en la composición, recordando excesivamente carteles de tipo comercial incompatibles con los temas tratados.*

3. *No procede su publicación.*

4. *Siendo una de las causas de los anteriores defectos la reproducción en color y lo impropio del empleo de acuarelas para la reproducción de temas de este vigor, recomendamos el grabado de tres planchas sobre los mismos motivos dejando exentas las leyendas de los temas principales⁽²⁵⁾.»*

Estas líneas ponen de manifiesto algunas ideas que sobre la vital importancia del tema en la obra de arte —y la ilustración aunque menor también se consideró como tal— se difundió en los círculos falangistas, lo que desembocaría en un contenidismo que llevaría a determinar una jerarquía dentro de las técnicas artísticas, en función de una muy subjetiva “nobleza” para expresar tal o cual asunto, que no es tal vez más que uno de los resultados de la vuelta a unas concepciones artísticas que acentuaron la ya vieja división entre artes mayores y menores. Y en ese orden, el grabado era más noble que la acuarela o el gouache y el óleo más noble que el gra-

bado y la arquitectura más importante que la pintura. Indudablemente, estas percepciones influyeron negativamente en el aprecio de la ilustración, lo que haría, nuevamente, que muchos artistas volvieran a percibirla como una profesión menor e incluso muchos dibujantes desearan dejar de serlo.

El Fuero de los Españoles, aprobado por Ley de 17 de julio de 1945, proclamará el derecho de los españoles a expresar libremente sus ideas «*mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado*». Sería preciso realizar un estudio en profundidad sobre cómo repercutió tan relativa libertad en los ilustradores españoles, pero me consta que el control no se suavizó al menos hasta la década de los sesenta —concretamente 1966—, momento en que La Ley de Prensa de Manuel Fraga Iribarne eliminó la censura previa, aunque sólo introdujo una libertad muy relativa pues las publicaciones continuaron sometidas al secuestro y las empresas de edición al cierre. A pesar de todo, aparecieron nuevas publicaciones —sobre todo en el campo del humor— que dieron cabida a nuevas maneras de ilustrar, algo que ya venía sucediendo al menos desde 1951 cuando la Bienal Hispanoamericana abrió nuevas vías para el arte en España, demostrando que desde la oficialidad se empezaba a dar cabida a otras posiciones estéticas que se habían ido fraguando a lo largo de la década anterior, y como consecuencia, en realidad, de una operación de “lavado de cara” del régimen que ahora busca la aceptación internacional.

Como el resto de los españoles, toda una generación de ilustradores sufrió una censura que, en palabras de Julián Marías, fue «*opresora, arbitraria e irresponsable*»⁽²⁶⁾; no es de extrañar que muchos de ellos, en cuanto pudieron, dejaron la profesión para dedicarse a la escenografía, la decoración o la pintura. Sin embargo, quienes permanecieron dentro de ella supieron dignificarla, como demuestra

(25). AGA, Cultura, Caja 56, Oficio de fecha 27 de julio de 1942.

(26). Declaraciones de Julián Marías en *Antonio Beneyto, Censura y política en los escritores españoles*, Euros, Barcelona, 1979, p. 67, citado por Justino Sinova, op. cit., 1985, p. 35.

el trabajo de Manolo Prieto, Jesús Blasco, Enrique Herreros o Riera Rojas, entre otros.

Pero, dejando a un lado a la censura, hay que señalar, además, que las condiciones económicas tras una guerra no son nada favorables y menos aún, si tras ella se implanta un régimen autárquico.

El año 1944 fue especialmente crítico para las editoriales pues sufrieron un notable descenso de las ventas. A ello hubo que añadir el encarecimiento del libro como consecuencia de la carestía del papel, la utilización de una maquinaria anticuada y las tremendas dificultades para importarla, no sólo por la contienda mundial sino por las propias normas impuestas por el régimen franquista en plena autarquía —una máquina de importación pagaba más del 20% de su valor en gastos de aduana— el aumento del coste del metal para linotipia, y el incremento en el precio de la tinta y telas para encuadernar y el retroceso en las exportaciones a América como consecuencia de la Guerra Civil.

Así las cosas, las condiciones laborales que nunca habían sido demasiado buenas para los ilustradores, se agravaron.

Si durante las décadas anteriores, los ilustradores se veían obligados a trabajar a la vez para distintas publicaciones por falta de un trabajo regular y bien pagado y porque, además, rara era la editorial interesada en contraer con ellos algún tipo de relación estable, esto no cambió en absoluto durante los años cuarenta. Como decía Fernando Sáez: «*Verdaderamente sí que había publicaciones pero no existían puestos de trabajo. Eran colaboraciones esporádicas, mal pagadas, y se creaba una bohemía gris, donde sacabas apenas para comer*»⁽²⁷⁾.

A finales de la década de los cuarenta, hubo, sin embargo, algunos intentos de organizarse, tal y como la creación de la **Asociación de Dibujantes Españoles** que no tuvo, sin embargo, carácter reivindicativo⁽²⁸⁾ —no podía tenerlo en una dictadura— y sólo intentó dar a conocer y reconocer el

trabajo de los ilustradores —se otorgaba un premio a la trayectoria profesional— así como mantener el contacto entre ellos —aglutinando a un buen número de ilustradores de todas las especialidades—. Entre sus animadores destacaron Teodoro Delgado, Salvador Mestres o Emeterio Ruiz Melendreras. Es significativa la denominación de la entidad; la palabra “dibujantes” nos indica que la ilustración como profesión, no estaba definida todavía, al menos lingüística y conceptualmente.

Durante los años sesenta se pondrá en marcha el Plan de Estabilización de 1959, que cierra la etapa autárquica y constituye el primer paso hacia una economía de mercado y una sociedad de consumo. En ella, la ilustración —especialmente la publicitaria— experimentará un crecimiento insospechado al tiempo que compete cada vez más fuertemente con una fotografía que va ganando terreno. Aunque ésta acabará dominando la publicidad y las publicaciones periódicas, los ilustradores se harán cada vez más conscientes de la especificidad del arte que practican y se dedicarán a renovarlo desde dentro, en un intento de conseguir una calidad estética cada vez mayor. Y pese a los territorios perdidos, los ilustradores ganarán otros nuevos, como el de la producción de libros infantiles que durante la década de los sesenta dio un impresionante salto hacia delante mientras vivía los efectos de una renovación pedagógica que estaba llegando incluso a los grandes editores.

La ilustración irá adoptando nuevas formas de representación que abarcan un amplio abanico de posibilidades: desde un lenguaje sintético pasando por incursiones en el informalismo, con la incorporación de recursos formales como las pinceladas sueltas, las manchas abstractas, etc, y hasta el pop con imágenes sintéticas, planas, de colores brillantes.

Nuestros ilustradores comienzan a salir fuera del país y reciben el reconocimiento interna-

(27). En entrevista realizada por Raquel Pelta en 1996.

(28). A pesar de ello consiguieron cotizar en el denominado Sindicato de Artes Diversas.

cional no sólo a través de encargos sino también de premios, colocándose en el primer plano de la vanguardia mundial. Es el caso, por ejemplo, de Gervasio Gallardo que entre 1960 y 1964 trabaja para la editorial parisina Delpire y para algunas grandes revistas americanas, consiguiendo, además, varios importantes galardones concedidos por instituciones norteamericanas. Algunos de ellos, como Enric Huguet, Josep-Pla Narbona, Vellvé, Joan Pedragosa, Ernest Moradell o Ángel Grañena⁽²⁹⁾, además de asomarse fuera de nuestras fronteras, dan el salto hacia el diseño gráfico, conservando todavía el interés por la ilustración que sigue siendo la protagonista de sus trabajos.

Casi a finales de la década de los sesenta –1967– se había publicado el *Índice de Dibujantes Españoles*, que había corrido a cargo de Aurora Díaz Plaja y que contenía una serie de fichas extraídas del *Catálogo de Libros Infantiles y Juveniles* publicado por el Instituto Nacional del Libro Español.

Pero, si la fotografía casi había conseguido arrinconar a la ilustración, tras la muerte de Franco, parece producirse un renacimiento no sólo en el mundo del libro infantil sino en todos los ámbitos. Así, durante los años ochenta, seremos testigos del protagonismo de Ceesepe, Mariscal, Perret –estos dos últimos a caballo entre el diseño y la ilustración– y de la brillante labor de otros que habían comenzado su trayectoria a finales de los sesenta o ya en la década de los setenta: Tino Gatagán, José Luis Cabañas, Fuencisla del Amo, Miguel Calatayud, Carmen Solé Vendrell, Teo Puebla, Asun Balzola, y un largo etcétera, o que estaban iniciando su discurrir profesional como Francis Meléndez. A ellos se habían ido añadiendo un

buen número de dibujantes latinoamericanos que se establecen en España, como es el caso de las argentinas Julia Díaz, Shula Goldman, Anabel Martínez o del chileno Fernando Krahn.

Se llevarán a cabo jornadas⁽³⁰⁾ y exposiciones como las tituladas *Ilustradores de Libros para Niños* (Casa de Cultura de Zamora, 1981), *Ilustradores Españoles de “Liber 83”* (1983), planteada no sólo como un homenaje al Sector de Libro sino también como un tributo a unos profesionales que estaban contribuyendo significativamente a elevar el prestigio editorial español o *Arte en el Libro: muestra itinerante de la Asociación de Ilustradores* (1988) y nuestros profesionales continuarán participando en muestras extranjeras –*Libros españoles para niños*, presentada en la edición número 20 de la Feria del Libro para Niños de Bolonia, entre otras muchas–.

Sin embargo, la situación laboral de los ilustradores, dejaba bastante que desear. Pocos de ellos conocían sus derechos y quienes eran más conscientes de ellos no podían hacerlos valer ya que se encontraban solos ante un editor que no estaba en disposición de aceptar unas reivindicaciones que actualmente nos parecen más que lógicas: el establecimiento de un contrato, la devolución de los originales y que éstos no se utilizasen para otros fines que no fuesen aquellos para los que se habían encargado, la obtención de un porcentaje sobre la explotación de la obra, etc...

Por eso, se fundarán la **Asociación Profesional de Ilustradores de Cataluña** (APIC, 1981), la **Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid** (APIM, 1984) y la **Asociación Profesional de Ilustradores de Valencia** (APIV, creada en 1989), que se pondrán en marcha con el objetivo de defen-

(29). Cesc continuará trabajando como ilustrador pero desarrollará una buena parte de su actividad para el mundo de la publicidad.

(30). En 1987 comienzan a celebrarse la Jornadas de Ilustradores de Sitges.

(31). Hacia 1983 el marco legal que amparaba a los ilustradores era la Ley del Libro del 11 de marzo de 1975. Esta ley tenía grandes lagunas desde el punto de vista de la profesión. Así, por ejemplo, no recogía la obligación por parte del editor de hacer constar el nombre del ilustrador en lugar destacado ni, tampoco, su deber de retornar los originales al autor. Por eso, en el momento en que se tuvo noticia de la constitución por Orden Ministerial de 9 de mayo de 1983 de una comisión encargada de la redacción de un anteproyecto de ley de propiedad intelectual, APIC dirigió una instancia al ministro de Cultura, en la que le exponía las características específicas de la profesión, poniendo de relieve el vacío legal y sugiriendo las necesarias modificaciones en la legislación.

der los derechos de los profesionales. Uno de los grandes logros será la inclusión en la Ley de Propiedad Intelectual del 11 de noviembre de 1987 de la figura del ilustrador, algo por lo que desde 1981 se venía luchando⁽³¹⁾.

Dejando a un lado las cuestiones legales, es preciso señalar que la recuperación de la ilustración en el mundo editorial y publicitario que se produce en estos momentos, puede interpretarse de muy diversas maneras, una de ellas, podría ser un síntoma del retorno de la libertad expresiva que procede del pensamiento postmoderno y, otra, —teniendo en cuenta la historia de España—, tal vez sea un rasgo de continuidad con los años republicanos, un momento —como ya hemos visto— de excelencia ilustradora.

Pero si favorables fueron los años ochenta, en la década de los noventa los ilustradores se encontrarán con nuevas herramientas y, al mismo tiempo, con nuevas amenazas. El surgimiento de las nuevas tecnologías ofrecerá oportunidades creativas sin precedentes pero también el incremento de una competencia no del todo cualificada.

Muchos ilustradores combinarán el uso del ordenador con la destreza manual. Aprenderán a manejar programas que, si en principio estuvieron en manos de informáticos, ahora ampliarán los recursos creativos, ahorrando tiempo en la producción e incluso, permitiendo hacer incursiones en el mundo del dibujo en movimiento, sin grandes riesgos económicos.

Pero, también, nuestros profesionales habrán de enfrentarse a un mercado editorial en crisis, especialmente para los libros ilustrados, en fuerte competencia con el exterior. Editores que no

arriesgan, que importan obras y se limitan a traducirlas, falta de diálogo entre éstos y los ilustradores, aplicación de criterios de marketing que aparcen todo aquello que no parece vendible, momentos en que el libro ha perdido su papel como transmisor de conocimientos y está siendo sustituido por la televisión u otros medios audiovisuales, poca variedad, censura encubierta, protagonismo de la fotografía tanto en la publicidad como en la producción editorial, etc.

Pese a todo, los noventa han sido una buena etapa de cara al asociacionismo que, a pesar de contar con escasos medios económicos y poco apoyo oficial, se ha movido con fuerza, reivindicando los derechos de los profesionales, defendiendo la autoría⁽³²⁾, la propiedad intelectual y el cobro de los correspondientes *royalties*, luchando por evitar la tendencia a la baja de los precios y la competencia desleal, etc. Han surgido también nuevas asociaciones como la de Ilustradores Gallegos y se ha creado la **Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales**, cuya presentación pública se hizo en 1997.

Asimismo, cabe señalar que se ha incrementado la apreciación de la ilustración por parte de un público⁽³³⁾ cada vez más interesado por la imagen. En este sentido es sintomático que haya aumentado el coleccionismo de papel y que en 1997 se abriera en Barcelona el Museo del Cómic y la Ilustración, una iniciativa privada que ha conseguido reunir importantes colecciones de obra gráfica, entre las que se incluyen desde cómics hasta cromos, programas de mano y libros.

En los últimos años del siglo xx, asimismo, los encuentros⁽³⁴⁾ entre diseñadores y las exposi-

A lo largo de los años se seguirán dirigiendo otros escritos al Ministerio e incluso se comparecerá ante el Senado el 7 de febrero de 1985. Como resultado de este esfuerzo la *Ley de Propiedad Intelectual del 11 de noviembre de 1987* es algo más respetuosa con los ilustradores.

(32). En este sentido, hay que señalar que en 1989 se firmará un acuerdo con el Gremio de Editores, por el que se establecía un contrato marco. En 1999 se han renovado sus condiciones.

(33). Un fenómeno extraordinario es el éxito alcanzado por el ilustrador Jordi Labanda que en los dos primeros años de la década del 2000 ha saltado del papel al mundo de la moda a través de bolsos, camisetas, etc...

(34). El primero de ellos, organizado por APIV, se celebró en Valencia en 1997.

ciones se han multiplicado. El Salón del Cómic, por ejemplo, ha adquirido una enorme popularidad.

Han aparecido, además, editores independientes que lanzan publicaciones ilustradas de una gran calidad, tal es el caso de Pere Joan y Max con *Nosotros somos los muertos* —un cómic innovador tanto en la forma como en los contenidos—, Vicente Ferrer con su *Media Vaca*, que comenzó como un pequeño cuadernito de ocho páginas y ahora edita algunos de los libros más hermosos del panorama español o Jesús Moreno con *Ediciones Sins Entido*.

Los noventa, han sido también una etapa rica en ilustradores que como Raúl, El Roto, Arnal Ba-

llester, Merixell Durán, Juan Berrio, Sento, Javier Olivares, Javier Royo, Max, Jorge García, Mauro Entrialgo, Ana Miralles, Coca Vilar, Luis Durán, Sandra Uve, Pep Montserrat, Francesc Infante, Santiago Sequeiros, Luis Bustos y un largo etcétera han ido situando y sitúan actualmente a la ilustración española en uno de sus más momentos más interesantes, gracias a su variedad de estilos, capacidad crítica, soluciones imaginativas e inteligencia.

Todos ellos y otros muchos más están ofreciendo nuevas maneras de ver, demostrando que la ilustración se ha convertido en una alternativa para quienes estamos cansados de mirar desde perspectivas dóciles.

LA OBRA GRÁFICA Y SU PROTECCIÓN LEGAL: LO QUE PROTEGE LA LEY

LA LEY DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL QUE NOS RIGE
ES EL TEXTO REFUNDIDO APROBADO POR REAL
DECRETO LEGISLATIVO DE 12 DE ABRIL, NÚM 1/1996
MARIONA SARDÀ VIDAL

Esta Ley regula la propiedad intelectual sobre una **Obra Literaria, Artística o Científica** y que corresponde al AUTOR, dichas obras, **por el sólo hecho de su creación**.

La Ley no protege las Ideas sino la plasmación de las mismas sobre un soporte, sin analizar si la obra que se ha creado tiene mayor o menor valor artístico. Lo importante es que el acto de la creación lleve la impronta personal y original de quien la ha creado, en este caso del **ilustrador/a**.

La Propiedad Intelectual está integrada por **Derechos**. Éstos podrán ser ejercidos por el autor/a y son, unos, de carácter personal (o derecho moral); y otros, de carácter patrimonial (o derechos de explotación).

Estos derechos o facultades son los que atribuyen al **autor/a la plena disposición y el derecho exclusivo de explotación de sus creaciones**.

—CONCEPTOS BÁSICOS DE LA LEY QUE DEBEN TENERSE EN CUENTA—

AUTOR/A: Es aquella **persona natural** —una persona física, de carne y hueso, y no una persona jurídica o Sociedad— que **crea** alguna obra literaria, artística o científica.

Potencialmente cualquier ser humano puede crear, y desde el momento en que crea una obra se convierte en su **autor**, disfrutando en adelante de la propiedad intelectual sobre su obra.

La **propiedad intelectual sobre la obra se otorga a su autor por el mero hecho de su creación**.

OBRA O CREACIÓN ARTÍSTICA: El objeto de la propiedad intelectual lo serán aquellas **creaciones originales**, literarias, artísticas o científicas que se expresen en cualquier **soporte**, sin que sea nece-

saria una alta calidad artística, ni nivel creativo, ni mérito.

Cualquier persona, se haga llamar o no artista, puede ostentar derechos de la propiedad intelectual sobre su obra.

¿Qué es y qué debe entenderse como **creación original**?:

¿Es aquella que es diferente a cualquier otra que ya se haya creado? Si se entiende de esta forma estaríamos ante el **criterio de novedad**, aplicando un **concepto objetivo**. Pero, ¿cómo podemos saber que con anterioridad no se ha creado nada similar?

¿Es aquella en la que se reconoce la impronta personal de quien la ha creado? Es-taríamos entonces ante un **concepto subjetivo** de la obra original.

La Ley y la Jurisprudencia no se ponen de acuerdo sobre el criterio que debe regir, pero parece que se impone el objetivo más fácil de aplicar y menos problemático de determinar. Lo que está claro es que la *Ley no juzga si una obra tiene mayor o menor nivel o mérito, no hace valoraciones estéticas de la obra creada*.

Del listado no exhaustivo y abierto que establece la Ley, **podemos considerar obras**, aparte de los libros, escritos, folletos, las composiciones musicales, las obras dramáticas, los proyectos, planos y maquetas, las obras fotográficas y los programas de ordenador, las **esculturas** y las **obras de pintura, dibujo, grabado, litografía**, y las **historietas gráficas, tebeos o cómics**.

A pesar de la gran importancia y peso que tiene el mundo de la ilustración en España, **la Ley ha obviado cualquier referencia a esta manifestación artística**.

Hay alguna posibilidad que con la nueva redacción de la Ley se incluya dicha mención expresa. Así se ha solicitado por parte de VEGAP, la Entidad de Gestión de los derechos de autor de los Artistas Plásticos.

Una vez hemos visto quienes son autores y qué puede ser obra protegida, interesa saber cómo puede adquirirse la propiedad intelectual sobre una obra.

COAUTORÍA U OBRA EN COLABORACIÓN: Regulada por el artículo 7 de la Ley, este artículo establece que *«cuando una obra sea resultado unitario de la colaboración de varios autores, los derechos sobre la obra corresponden a todos ellos y para divulgar y modificar esta obra será necesario el consentimiento de todos los coautores»*.

Si entre quienes son coautores no se ha pactado nada, éstas personas podrán explotar sus aportaciones de forma separada. Esto significa que quienes han colaborado en la creación de la obra pueden tener la consideración de autores por partes iguales, distribuyéndose, si fuera el caso, los royalties de la obra también por partes iguales.

También puede darse el caso que quienes son coautores se repartan los royalties de forma desigual, cuando su participación en la obra también haya sido desigual.

Muy diferente es la **obra colectiva**, que, regulada en el **artículo 8** establece que será obra colectiva la creada *«por iniciativa y bajo la coordinación de una persona que la edita bajo su nombre. Y esta obra tiene que estar constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores y que sus contribuciones personales se fundan en una creación única y autónoma sin que sea posible atribuir separadamente a alguno de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada.»*

En este caso, los derechos sobre esta obra colectiva corresponden a la persona que la edita y divulga, **que será siempre la persona editora o empresaria que ha coordinado la obra**.

Quien ostente la autoría retendrá los derechos morales sobre la obra, perdiendo de forma automática los derechos patrimoniales si ha firmado un contrato de obra colectiva.

Lo correcto sería que deben firmarse contratos de obra colectiva **únicamente** cuando en efecto se den estos requisitos; es decir, cuando se trate de una **enciclopedia** o cuando realmente **la contribución personal sea imposible de identificar**. Todo ello a pesar de la intención empresarial o del cliente que, en general, será siempre la de captar la mayor parte de los derechos y en las mejores condiciones para él, y de esta forma, inten-

tará proponer contratos de obra colectiva aunque no se adapten a lo que señala la Ley.

En el caso de que se trate de una obra preexistente, la que quiera incorporarse a una obra denominada como colectiva, la persona autora puede luchar para que no sea así alegando que la misma no ha sido creada por iniciativa ni bajo la coordinación de ninguna persona y que no se puede atribuir sobre la obra un derecho autónomo.

La **Propiedad Intelectual** está integrada por unos derechos de carácter **personal** y otros de carácter **patrimonial**.

DERECHO MORAL: Con la aprobación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, se introdujeron las facultades que se derivan del derecho moral que ostenta la persona creadora frente a su obra.

Estas facultades que señala la Ley, y que configuran el derecho moral del autor/a frente a su obra, se caracterizan por **su inalienabilidad e irrenunciabilidad**, así como por ser **intransferibles**, a excepción de los supuestos de legitimación *mortis causa*, o sea, la transmisión a los herederos una vez fallecida la persona autora.

Que el derecho moral sea **inalienable** significa que sus facultades no pueden transmitirse. Es decir, que la persona autora no podrá ceder a una tercera, como puede hacerse con otros derechos de tipo patrimonial o económico, ninguna de las facultades del derecho moral de las reconocidas en la Ley.

En cuanto a la **irrenunciabilidad**, significa que la persona autora no podrá renunciar a las facultades que la Ley le otorga.

Estos rasgos de las facultades del derecho moral previenen de forma operativa a quien es autora de cualquier **proposición indecente** que se le pueda hacer acerca de transmitir o renunciar a sus derechos, a cambio de un precio.

Las características de **inalienables e irrenunciables** de las facultades de los derechos morales son reflejo de la naturaleza de la propiedad intelectual, y de ser éstos derechos de la personalidad que nacen en favor de la persona autora por el mero hecho de la creación de la obra original.

Las **facultades del derecho moral que se le otorgan a la persona autora** permiten:

1. Que la persona autora de las creaciones es la única que puede y debe decidir en qué momento se encuentra la obra acabada y si es susceptible de ser objeto de manifestación pública.

2. Que la persona autora debe intentar salvaguardar sus intereses económicos y personales en todo el proceso de explotación de la obra.

Concretamente, **las facultades del derecho que la Ley recoge son:**

1. Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.

2. Determinar si la divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.

3. Exigir el reconocimiento de su condición de autoría de la obra

4. Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

5. Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceras personas y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

6. Retirar la obra del comercio por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a quienes son titulares de derechos de explotación.

7. Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que les corresponda.

De dichas facultades se destacan, en el sector la ilustración gráfica, las siguientes:

Decidir sobre la divulgación de la obra.

Debe entenderse que hay **divulgación** de la creación cuando ha habido accesibilidad de la misma por primera vez al público y cuando dicho acceso ha sido consentido por quién tiene la autoría.

La persona propietaria del original de una obra de ilustración tendrá el derecho de **exposición pública** de la misma, aunque ésta no haya sido divulgada, salvo que el autor/a hubiera excluido expresamente este derecho en el acto de enajenación del original.

Hay que establecer si la venta de la obra, y más si es original inédito, conlleva la voluntad de la persona autora de que la misma sea expuesta públicamente y sea, por tanto, divulgada. Por vía de presunción se establece que **deberá ser el propio autor el que exprese su voluntad de que la obra no sea expuesta públicamente**, quedando solamente para quien adquiere la creación la posibilidad de exhibirla de forma privada, y en caso contrario se debe entender que la persona autora cede la obra para que pueda ser expuesta públicamente.

Los **aspectos más subjetivos** del derecho de divulgación de la obra quedan recogidos al establecerse que la persona autora tiene derecho a que su obra sea manifestada públicamente de forma **anónima**, bajo **seudónimo** o bien bajo su **propio nombre**.

El **anonimato** supone llevar a la práctica por parte de quien es autor/a su facultad de no ser vinculado a la obra creada, la renuncia a ser identificado por la misma; mientras que la opción por el **seudónimo** significa distanciarse de la misma, o sea, vincularse a la obra a través de una identificación.

Acceso al original de la obra.

En el sector de las creaciones visuales y de la ilustración gráfica, esta facultad debería referirse, no al ejemplar único y raro de la obra, sino al original de la misma.

Este derecho de acceso podrá hacerse valer frente:

1. **Al propietario/a del original:** Lo difícil será localizarle, ya que en muchas ocasiones puede perderse la pista de la última persona adquirente de la obra, aunque si ha pasado de mano en mano podrá seguirse su rastro y llegar a la última persona propietaria.

Al no ser posible ni permitirse el desplazamiento de la obra, aunque el autor/a se haya reservado el derecho de exposición, no podrá ejercerlo porque la Ley le prohíbe el desplazamiento de la obra, así como privar al propietario/a de la posesión de la misma.

2. A quien posee el original: Que normalmente será la persona cesionaria de los derechos de explotación de la misma. Las manifestaciones de este derecho serán las mismas que ante la persona propietaria de la creación.

El acceso a la obra deberá realizarse causando las menores incomodidades a quien la posee.

La importancia de dicha facultad radica principalmente en que el creador visual tiene la facultad de solicitar la obra a quien la tiene físicamente, con las condiciones anteriormente vistas, a fin de por ejemplo realizar una exposición antológica de su obra, junto con la oportuna edición del catálogo de la exposición, o bien a fin de que la propia persona autora pueda ejercer libremente el derecho de colección que le otorga la Ley.

Exigencia al respeto de la integridad de la obra.

El artículo 14.4 del TRLPI –Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual– establece: «*Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.*»

La persona autora debe mantener siempre para sí la facultad de salvaguardar la obra, así como su paternidad/maternidad creadora de cualquier agresión o vulneración realizada por una tercera persona, ya sea la propietaria de la misma, o la cesionaria de determinados derechos de explotación.

Quien tiene la autoría debe poder ejercitar su facultad referente a la integridad de la obra cuando se haya efectuado o se entrevea la voluntad inequívoca de dañar la obra, incluso también si el abstenerse de realizar una actuación concreta por

parte de la persona que posee la obra, provoca su deterioro.

El interés legítimo de la persona autora consiste en intentar **mantener y preservar la obra en su estado originario**.

En cuanto al resto de las facultades morales que tiene el creador visual, debe destacarse que el autor/a podrá:

Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceras partes y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

Desde el momento en que la creación visual se mantiene en la esfera de quien la ha creado, éste podrá modificarla o adaptarla como desee. El problema se plantea con los límites externos que nacen de este derecho de modificar la obra:

1. El respeto a los derechos adquiridos.
2. Las exigencias de protección de los bienes de interés cultural.

Quien ha creado la obra podrá variarla siempre que las modificaciones no den lugar al cambio integral de la misma, y cuando obtenga la conformidad de quien sea titular de los derechos de explotación. Así pues, la persona autora podrá siempre incorporar a la obra creada su evolución artística, dentro de los límites que el propio artículo ya señala.

Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a quienes son titulares de derechos de explotación.

Solamente en el caso que la persona autora **cambie** sus convicciones podrá ejercer tal derecho. Dicha interpretación debe hacerse extensiva a cualquier motivación seria y racional que lleve a la persona autora a retirar la obra del comercio.

Quien tiene la autoría podrá recurrir a este derecho de arrepentimiento para prohibir, por ejemplo, que su obra sea expuesta al público, y esto deberá comportar una indemnización previa.

La persona autora es la única que decide cómo y de qué forma su obra deberá ser explotada, otorgando y cediendo de forma expresa y cla-

ra los derechos patrimoniales a quien mejor le convenga, indicándole las directrices, el camino y la impronta personal que se debe seguir en su explotación.

Derechos de explotación patrimoniales.

Las características comunes que unen a la totalidad de los derechos de explotación reconocidos por la Ley son básicamente las siguientes:

1. Que el ejercicio de tales derechos corresponde a la persona autora de las creaciones visuales en **exclusiva**.
2. Que el ejercicio de tales derechos, para ser realizados y ejercitados por una tercera persona que no sea la autora, requiere la **autorización** de ésta última.

La creación visual, ilustración u obra gráfica de una determinada autoría ofrece la posibilidad de explotar la obra como mejor le convenga y quiera.

De esta manera se entiende que los derechos de explotación que de forma expresa y con su oportuna autorización no han sido objeto de cesión permanecerán y pertenecerán a la persona autora.

El autor/a podrá tener bajo su estricto control las manifestaciones y formas de explotación que se hagan de su obra, las cuales, como ya se ha dicho, deberá autorizar de forma expresa.

Dichas manifestaciones o modalidades de explotación han sido en algunos casos tipificadas por la Ley, como por ejemplo el **contrato de edición**, y ello significa que se pretende hacer frente a los agravios que sin una regulación reglada, extensa y detallada pueden sufrir los creadores visuales a la hora de contratar y ceder sus derechos.

Derechos de reproducción.

El TRLPI los define como la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella.

Cualquier reproducción de la obra que no cuente con la autorización de su autor/a o de sus derechohabientes deberá ser declarada ilícita.

Existen tres tipos de reproducción de la obra:

1. La que se efectúa para plasmarla en un soporte diferente al creado originariamente.
2. La reproducción de la obra ejecutándose una nueva obra artística.
3. Aquellas reproducciones creadas por la misma persona autora a través de una nueva ejecución.

Es esencial destacar que el derecho de reproducción no se agota en la fijación de la obra en un determinado soporte material, diferente del original, ni en la propia finalidad de comunicación a terceras partes a través de proporcionarles ejemplares de la misma, sino que la esencia está en el control de la reproducción por parte de la persona autora, pudiendo autorizar u ordenar la misma en los términos que mejor le parezcan.

Derecho de comunicación pública.

Se entenderá como acto de **comunicación pública** la exposición ante el público de obras de arte o de sus reproducciones.

En la Ley se reitera la independencia y compatibilidad entre los dos derechos: el de autoría sobre la creación y el del tercero, propietario o cesionario del soporte o de los derechos de explotación, respectivamente.

Y es el derecho de exposición pública el que la persona autora debe decidir transmitir o no en el momento de que sea adquirida su obra. Se establece en la Ley que en caso de no reservarse de forma expresa el autor/a dicho derecho de explotación, éste será transmitido al adquirente.

Con ello se pasa por alto el contenido del precepto del TRLPI que obliga a que los derechos de explotación que sean cedidos se transmitan haciendo constar **expresamente** las modalidades que son objeto de la misma.

Lo que la Ley pretende es que el derecho de exposición pública de la obra se desplace con la misma, ostentando la persona propietaria en cada momento el derecho de exponerla, si así no lo ha manifestado en contra la persona autora.

Asimismo, y en relación a la protección de la autoría en el ejercicio de este derecho, debe se-

ñalarse que se le proporciona a la persona autora la facultad de prohibir el ejercicio del derecho de exposición pública cuando considere que se vulnera y se perjudica su honor, facultándole la Ley para que pueda prohibir una exposición que afecte a la integridad de la obra, o bien que respetada la integridad de la obra se celebre en un contexto que quien tiene la autoría considere que vulnera su reputación.

Aparte del derecho de exposición pública que ostenta la persona autora de la obra y que se recoge en varios preceptos de la Ley, las características de la comunicación pública son las siguientes:

1. Que constituya un acto de comunicación.
2. Que tengan acceso una pluralidad de personas.
3. Que no haya previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.

Derecho de distribución.

La distribución de una obra requiere:

- La puesta a disposición del público del original o **copias** de la obra.
- La forma en que debe hacerse: venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma.

La diferencia que establece la propia normativa acerca del alquiler y del préstamo radica en la existencia o no de un beneficio económico o comercial directo o indirecto, respectivamente.

Se entiende por alquiler la puesta a disposición de los originales y copias de una obra para uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto. En cuanto al préstamo se repite la misma definición con la variación de no tener beneficio económico y con la coletilla de que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público. Con esto parece que la intención es la de eximir a determinadas instituciones del pago de una remuneración compensatoria.

El derecho de distribución tiene un ámbito de actuación restringido en el sector de la ilustración gráfica dado que raramente se crean las obras

para ser alquiladas o prestadas pues generalmente se pretende su distribución a través de su venta, o de su reproducción.

Derecho de transformación.

Este derecho comprende la facultad de transformación, la adaptación y cualquier otra modificación de la que derive una obra diferente, o sea, creando una obra nueva derivada.

El origen de este derecho se halla en las adaptaciones literarias y su traspaso al campo de las creaciones visuales y obra gráfica ilustrada, que supone una corruptela ya que se tiende a hacer entender a las personas autoras y a su entorno que la mera y pura digitalización de una obra debe ser tratada como una transformación, y por tanto, como creación de una obra derivada. Cuando en realidad lo que se ha producido es una reproducción de la obra que debe contar siempre y en todo caso con el consentimiento de la persona autora. Y así parece que se ha recogido en la última de las Directivas Europeas que se han dictado al efecto y que será adaptada a la normativa española a través de la modificación de la actual Ley de la Propiedad Intelectual.

Otro problema que surge en este ámbito de la transformación hace referencia a la extensa apropiación por parte de terceras partes, a través de englobar en el derecho de transformación, posiblemente cedido por la persona autora sin más desarrollo, la facultad de convertir ilustraciones o dibujos realizados como imágenes fijas en dibujos animados.

Dicha transformación de una imagen fija a una imagen en movimiento debe ser siempre objeto del oportuno y detallado contrato en el que se establezcan las cláusulas que deben regir la explotación concreta de esa imagen en movimiento basada en una imagen fija cuya autoría corresponde a una persona que ni siquiera, en muchos casos, ha podido dar su visto bueno a la obra final.

Mención especial, tal como hemos apuntado, se merece en este sector de las creaciones visuales la digitalización de las mismas, que no puede ser considerada como una forma de creación en

si, y por ello no son obras derivadas de recreación protegidas.

Para poder digitalizar la obra, o lo que es lo mismo, para reproducirla por vía digital, es imprescindible que se cuente con la autorización de la persona autora.

Límites a los derechos de explotación.

Tal como ocurre con el derecho a la intimidad, al honor y a la imagen pública, la producción y creación literaria, artística, científica y técnica (artículo 20 de la Constitución), que da lugar al nacimiento de los derechos de autor encuentra sus límites en la libertad de expresión y en la de información.

Dichos límites, de carácter general, deben ser siempre interpretados de forma restrictiva a fin de que no se prive ni se grave descabelladamente los derechos de autor, y su ya de base escueto planteamiento que hace que se tenga que luchar continuamente por la aplicación correcta de cada uno de los preceptos de la Ley.

Asimismo, y con carácter específico, el propio texto legal que regula los derechos de autoría aporta las siguientes limitaciones:

– El artículo 31 del TRLPI establece una serie de límites a los derechos de explotación que le corresponden a la persona autora cuando dispone que no será necesaria la autorización del autor para la reproducción en un procedimiento judicial o administrativo, para uso privado de copia sin voluntad de uso colectivo y para uso privado de invidentes.

Las obras ya divulgadas podrán reproducirse sin autorización de la persona autora en el supuesto de que dichas reproducciones sean para el uso privado del copista, y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa.

Las copias privadas que sean realizadas no podrán ser explotadas públicamente y el único ámbito de circulación que podrán tener es el doméstico.

La reproducción realizada debe ser **exclusivamente** para uso privado y haber sido

efectuada mediante aparatos o instrumentos técnicos no tipográficos, de obras divulgadas en forma de libros o publicaciones, fonogramas, videogramas u otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales.

– El artículo 32 establece como límite el derecho a cita, permitiéndose reproducir parte de la obra, o en el caso de las creaciones visuales incluso obras ajenas completas y aisladas, siempre y cuando sean obras ya divulgadas, se incluya para su análisis o comentario, sea utilizada para fines docentes o de investigación, y se señale la fuente y el nombre del autor de la fuente utilizada.

– El artículo 34 fija el límite del derecho a la información estableciendo que de forma libre y sin el consentimiento de la persona autora podrá llevarse a cabo la explotación de la obra cuando se trate de incluirla en trabajos e informaciones sobre temas de actualidad ya difundidos por los medios de comunicación social.

– Otro de los límites se establece en el artículo 35, que permite que sean usados los derechos patrimoniales de la persona autora sin su consentimiento sobre las obras que se encuentren situadas en vías públicas.

– **Fines de investigación:** la Ley permite que la obra sea reproducida sin consentimiento de la persona autora cuando se realice por parte de entidades públicas tales como bibliotecas, museos, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos siempre que:

– Sea sin finalidad lucrativa

– Con fines exclusivamente de investigación.

Ahora bien, lo único que este artículo permite realizar sin autorización es la reproducción. Cualquier acto de comunicación pública o distribución que la misma institución quisiera hacer debería contar con el consentimiento de la persona titular del derecho.

– El artículo 39 establece un nuevo límite al entender que no será considerada

transformación (librándola pues del correspondiente consentimiento de la persona autora para ello) la parodia de la obra divulgada, siempre que se cumpla con el requisito de que no se confunda con la obra ni se infiera un daño a la misma.

Gran parte de estos artículos son objeto de la reforma de la Ley, a raíz de la aprobación de la Directiva 2001/29 CE relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autoría y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información, que más adelante se comentarán.

—OTROS DERECHOS PATRIMONIALES—

Derecho de participación.

A fin de hacer partícipe a la persona autora de las plusvalías generadas por las sucesivas enajenaciones de su obra, el artículo 24 de la Ley recoge el derecho de participación o *droit de suite* consistente en que la persona autora de la obra puede percibir, por parte de quien la vende, una participación en el precio de toda reventa que se realice en subasta pública, o con la intervención de una figura comerciante o agente mercantil (la ley no lo dice expresamente pero deben estar aquí incluidas las galerías de arte), quedando excluidas las transmisiones de carácter privado.

Se excluyen como obras sujetas a este derecho las obras de artes aplicadas.

La participación que la Ley establece es del 3% del precio de la reventa, siempre que la obra vendida sea por un precio igual o superior a 1.803,04 euros.

Este derecho, cuya característica básica es la **irrenunciabilidad**, podrá transmitirse únicamente *mortis causa* por parte de la persona autora, y se extinguirá a los setenta años a contar desde el 1 de enero del año siguiente en que falleció.

Deberá notificarse la reventa a la entidad de gestión, al autor/a, o a los derechohabientes en un plazo máximo de dos meses desde que se efectuó la enajenación, y la responsabilidad del pago del derecho será solidaria de quien vende

junto con quien ha actuado por cuenta y encargo del mismo.

Transcurridos tres años desde la notificación de la reventa prescribirá la acción contra las personas responsables del pago.

A todo ello, que es una mera transcripción, aunque no textual del TRLPI debe añadirse que la fundamentación de este derecho no es otra que la de hacer **participar** a la persona autora de la obra en la plusvalía generada por la enajenación de la misma, o sea en la revalorización que la misma haya sufrido sea por los motivos que sea.

El problema que plantea este derecho es la falta de regulación uniforme a nivel internacional, afectando tanto a los autores/as como a la economía de los Estados que han creado una forma de gestión efectiva del mismo.

También este derecho puede verse modificada en la adaptación de la Directiva 2001/84/CE.

Derecho de remuneración por el uso privado de copia.

Se pretende, con la regulación del derecho privado por copia privada, planteado como **derecho de mera remuneración compensatoria** (artículo 25 de la Ley), que los fabricantes de equipos o aparatos de reproducción remuneren a través de las entidades de gestión creadas a tal efecto (CEDRO) una cantidad equitativa y única a quienes son creadores de las obras explotadas públicamente en forma de libros o publicaciones, así como a quienes son productores de fonogramas, videogramas u otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales, editores y artistas intérpretes y ejecutantes.

El derecho a la copia privada origina una remuneración dirigida a compensar anualmente los derechos de propiedad intelectual dejados de percibir por razón de la reproducción de obras protegidas para uso privado que puede realizar cualquier particular.

Este derecho contempla la posibilidad de pago y posterior reparto de cantidades a las personas autoras a través de la oportuna Entidad de gestión. Debiéndose incluir en el grupo de autores susceptibles de ser satisfechos en sus canti-

dades, no sólo los escritores, sino también los creadores visuales tales como artistas plásticos, diseñadores/as, ilustradores/as o fotógrafos/as cuyas obras son susceptibles de ser fotocopiadas o escaneadas.

Duración de los derechos de explotación.

Los derechos de explotación duran toda la vida de la persona autora y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento.

El cómputo del tiempo se inicia:

– En el caso de obras **anónimas o seudónimas**: setenta años desde su divulgación.

– En relación a las obras que **no hayan sido divulgadas lícitamente**: setenta años desde la creación de éstas, cuando el plazo no sea computado a partir de la muerte o declaración de fallecimiento de la persona autora.

– En el supuesto de obras **en colaboración**: toda la vida de los coautores y setenta años desde la muerte o declaración de fallecimiento de la última persona coautora superviviente.

– Sobre las obras **colectivas**: setenta años desde la divulgación lícita de la obra protegida. No obstante, si las personas naturales que han creado la obra son identificables se aplicará la norma general de cómputo.

– En cuanto a las obras publicadas por **partes, volúmenes, entregas o fascículos** que no sean independientes: setenta años desde que haya sido divulgada de forma lícita, computándose el plazo por separado para cada elemento.

Dichos plazos de protección se computan desde el día 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento, o al de la divulgación lícita de la obra, según sea el caso.

Entrada de la obra en dominio público.

Una vez transcurridos los plazos señalados anteriormente, las obras entran en el dominio pú-

blico, es decir, podrán ser utilizadas por cualquiera siempre que se respete la autoría e integridad de la obra.

Ello significa que las facultades que comportan los derechos de autor dejan de existir y la obra entra en un paraíso para quienes pueden y quieren utilizarlas, a través del ejercicio de los derechos de explotación de la obra. Quien realmente se estará beneficiando en este caso serán quienes se dedican a comercializar con la obra que ha entrado en el dominio público no remunerado.

La entrada en el dominio público de las obras no debe perjudicar ni un ápice a los derechos morales de la autoría consistentes en el reconocimiento de la paternidad/maternidad de la obra y el respeto a su integridad.

Así pues, con la entrada de la obra en el dominio público se extinguen todos los derechos que las personas autoras o sus derechohabientes tenían sobre la misma, a excepción de los derechos morales.

—LOS DERECHOS DE AUTOR: RETROSPECTIVA EUROPEA—

A raíz de la posibilidad de multiplicar y crear una pluralidad de ejemplares nace el derecho de autor tal como está concebido actualmente, aunque el sistema europeo continental no deja de lado el aspecto personalísimo y moral de las creaciones artísticas, el sistema anglosajón no lo tiene en cuenta.

La naturaleza personal de los derechos de explotación queda esencialmente plasmada en el artículo 27 de la Declaración de los Derechos Humanos de la ONU:

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a disfrutar de las artes y a participar del progreso científico y de los beneficios que de ello resulten.

2. Cualquier persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales derivados de las producciones científicas, literarias y artísticas de las que sea autora.

El autor o autora puede y debe beneficiarse económicamente de su trabajo y de sus creaciones visuales a través del ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra que le pertenecen, en cualquier forma, expresión o modalidad.

El autor o autora debe tener protegidos vía legal y vía contractual su derecho moral así como sus intereses económicos sobre la obra por él creada.

En las diferentes Leyes de la Propiedad Intelectual europeas se apunta la dualidad entre los derechos de autor que se ostentan sobre la creación por parte de su creador o creadora, y la propiedad u otros derechos que tienen por objeto la cosa material a la que está incorporada la creación visual, o sea el soporte físico sobre el cual queda plasmada la creación.

Con la creación de la Unión Europea se ha pretendido obtener un mismo nivel de protección de los derechos de la propiedad intelectual en todos los países miembros. Las Directivas promulgadas han sido paulatinamente adaptadas a la legislación propia de cada país.

La Última de las Directivas Europeas, concretamente la 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de los derechos de autoría y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información establece lo siguiente en sus considerandos:

– Que la existencia de este marco jurídico armonizado (es decir, igual en todos los países de la Unión Europea) fomentará un mayor grado de seguridad jurídica y el establecimiento de un nivel elevado de protección de la propiedad intelectual, un aumento de la inversión en actividades de creación e innovación, incluida la infraestructura de la red, y esto se traducirá en un desarrollo de la industria europea en este sector e incremento de su competitividad.

– Este desarrollo tecnológico, según la nueva Directiva no requiere nuevos conceptos en las normativas de derechos de autor sino que éstas se adapten y completen para

responder a las nuevas formas de explotación.

– La armonización de las normativas europeas tiene que basarse en un alto nivel de protección, dado que los derechos de autor son primordiales para la creación intelectual.

– Para que los autores puedan continuar con su labor creativa y artística tienen que recibir una compensación adecuada por el uso de su obra, al igual que los productores, para poder financiar su labor.

– Se introduce asimismo una nueva e importante excepción respecto de la permisión de determinados actos de reproducción provisional, entendidos como aquellos que sean reproducciones transitorias y accesorias que formen parte de un proceso tecnológico desarrollado con la única finalidad de permitir una transmisión eficiente a una red a través de un intermediario, o bien la utilización lícita de una obra o prestación.

Debe entenderse que será reproducción provisional aquella que se haga, por ejemplo, en el proceso que va desde la digitalización de una ilustración a la inclusión de la misma en una página WEB.

– También se cree muy importante impulsar la compatibilidad e interoperabilidad de los sistemas de protección, que ha de llevar a que los titulares de los derechos tengan una mayor y mejor identificación de la obra, así como una mejor forma de proporcionar información sobre las condiciones y modalidades de utilización de la obra o de la prestación, resultando por eso absolutamente necesario establecer una protección jurídica armonizada ante cualquier actividad de este tipo.

A raíz de la aprobación de dicha Directiva, se ha redactado un Anteproyecto de Ley de Reforma del TRLPI (Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual) que pretende adaptar dicha Directiva y de paso modificar ciertos artículos de la vigente ley.

Se destaca, por su interés en este sector, la siguiente modificación:

Artículo 32: Redacción de la vigente Ley:

«Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.»

Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revistas de prensa tendrán la consideración de citas.»

Redacción propuesta en el Anteproyecto de Ley:

«Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se para su análisis, comentario, juicio crítico, reseña o un fin similar, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando, salvo cuando resulte imposible, la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.»

En las condiciones antes expresadas, se permiten las citas de artículos periodísticos y publicaciones periódicas, para la elaboración de revistas de prensa. Se entiende por revistas de prensa, a estos efectos la exposición sumaria de lo publicado en los medios de comunicación.

«No se necesitará autorización del autor cuando la utilización de las obras protegidas se haga únicamente para la ilustración con fines educativos o de investigación científica, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y, salvo en los casos en que resulte imposible, se incluyan el nombre del autor y la fuente. Los supuestos y condiciones para el disfrute de este límite se determinarán reglamentariamente.»

Se comenta este futuro cambio que posiblemente sea aprobado, para implementar la Direc-

tiva Europea, pero que lejos de llevar a las buenas intenciones del preámbulo de la Directiva parece que llevarán a perjudicar los derechos que en este caso pueden pertenecer a los ilustradores/as de libros infantiles o libros de texto, entre otros, y que **abre el camino de la interpretación subjetiva** con expresiones como en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida o salvo en los casos en que resulte imposible.

Veremos que nos depara esta modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aunque no se auguran cambios demasiado favorables para el sector de la ilustración.

El concepto de **reproducción provisional** también viene recogido en el Anteproyecto de Ley, concretamente en la reforma del artículo 18.

De esta forma podemos decir que el único futuro de la propiedad intelectual debe pasar por la salvaguarda de los derechos de autor y por la concienciación de su importancia, como motor de la cultura y salud de un país, ya que el estímulo de la creación intelectual constituye una de las condiciones primordiales de cualquier clase de promoción ya sea social, cultural o económica.

—TRANSMISIÓN DE LOS DERECHOS:

LA EXPLOTACIÓN COMERCIAL—

La consecuencia inmediata para la persona autora del hecho de ser titular de los derechos de explotación de su obra es la de poder recibir una retribución económica en el momento de cederlos a una tercera parte.

¿Cómo debe realizarse la cesión de derechos sobre unas ilustraciones u obras gráficas determinadas?

Dichas cesiones de los derechos pueden hacerse en **exclusiva** o **no**.

Hacerlo **en exclusiva** significa que quien recibe los derechos podrá cederlos a una tercera persona **con el consentimiento expreso del autor/a**.

Si la cesión se hace **no en exclusiva** quien recibe los derechos **no** podrá transmitirlos a una tercera parte.

Para un autor o autora siempre será más favorable ceder los derechos sin exclusiva, de esta

forma podrá cederlos a una tercera parte siempre que quiera.

Pero también es normal que quien recibe los derechos los quiera en exclusiva, lo que le permitirá una mayor libertad de movimiento en relación a futuras cesiones a terceros que el mismo pueda escoger, aunque **siempre** necesitará el consentimiento de la persona autora, que tendrá que aprobar la operación, **pero** la realidad nos lleva a concluir que aunque se precise el consentimiento, en muchas ocasiones se intenta incluir en el contrato de cesión de derechos un cláusula del siguiente tipo: no será necesario el consentimiento expreso del autor que la Ley señala para el que tiene los derechos en exclusiva los pueda ceder a un tercero.

Debe aclararse que el artículo 48 de la Ley establece que la cesión en exclusiva atribuirá al cesionario (quien adquiere los derechos), dentro del ámbito de esta cesión, la facultad de explotar la obra con exclusión de otra persona. O sea que la cesión quedará delimitada en el ámbito de la misma. Si se ceden los derechos para reproducir la obra sobre un soporte determinado, el autor o autora podrá ceder la misma obra para otra finalidad junto con la transmisión de los derechos que todavía no hayan sido objeto de ninguna cesión.

Una de las modalidades de explotación de la obra gráfica que ha causado furor y que se ha visto acrecentada, además, a raíz del éxito comercial de las tiendas de los Museos de todo el mundo, son los productos de *merchandising* que reproducen la obra sobre todo tipo de soporte que a su vez tiene una utilidad práctica (llaveros, pins, corbatas, libretas, lápices, camisetas, calendarios, puzzles, etc).

De esta forma se procede a la explotación comercial de ilustraciones o diseños gráficos aplicados a objetos utilitarios, siempre bajo el consentimiento e incluso control de quien tiene la

autoría (al menos de esta forma debería ser y cumplirse por parte de la entidad empresarial que quiere comercializar dichos productos), a fin de que no sean vulnerados sus derechos morales.

En caso de que el cesionario de los derechos de explotación pretenda realizar con la obra cuyos derechos se ceden algún tipo de producto de los denominados de *merchandising* o *gadgets*, deberá reservarse de forma expresa la explotación económica de nombres, motivos o partes significativas de la obra, siendo necesaria una **cesión específica** para este tipo de modalidad de explotación.

Aparte de las reproducciones de creaciones visuales para la confección de productos de *merchandising*, deben destacarse también las siguientes modalidades de reproducción que atañen a las mismas, y que concretamente se deben formalizar a través del oportuno contrato de cesión de derechos:

- Posters, láminas y carteles de exposición.
- Tarjetas postales, tarjetas de felicitación o tarjetas de invitación.
- Prospectos no publicitarios, catálogos de librerías o de cualquier otro producto distribuido por profesionales, así como boletines internos de empresa.
- Portadas de material fonográfico y videocassettes.
- Productos de filatelia y numismática como sellos de correos, billetes de lotería, monedas de curso legal, monedas conmemorativas, billetes de curso legal y medallas y asimilados.

En estos casos se deberá firmar con la persona o entidad que desea obtener los derechos de reproducción sobre la obra un contrato específico de cesión de los mismos, concretando las condiciones de dicha reproducción.

CUANDO LA LEY RESULTA INSUFICIENTE

O BIEN LA MISMA NO SE APLICA
CORRECTAMENTE.

MARIONA SARDÀ VIDAL

Es triste pensar que a pesar de la claridad de la Ley y de sus preceptos, los autores/as deban librar para cada obra que realizan una gran batalla para hacer valer sus derechos ante el **empresario/a-cliente-editor/a**.

En determinados casos lo que sucede no es que la Ley resulte insuficiente, sino que no se aplica correctamente, lo que lleva a situaciones injustas que muchas veces no son manifestadas o no tienen la repercusión que deberían tener, a fin de que los miembros del sector de la ilustración no sean conscientes de ello, y que el trato que reciben es generalizado.

Como muestra de determinados casos injustos que deben considerarse para saber hasta dónde y cómo pueden hacerse valer y exigir sus derechos, se citan los siguientes:

Contrato propuesto por una editorial en relación con una obra de ilustración que ya estaba realizada y que quería ser publicada:

– Cesión de **todos** los derechos de explotación, sin límite, **en exclusiva y por todo el mundo**.

– Cesión de los derechos de **merchandising** y por **Internet**, sin especificar la remuneración concreta.

– **Cláusula absolutamente abusiva:** «*En ningún caso podrá interpretarse el contrato de manera que se restrinjan los derechos del editor. Ambas partes reconocen que la finalidad de este contrato se frustraría si, por alguna causa, el editor se hallara limitado, en cualquier forma o modo, en las facultades de explotación de la obra.*»

– En relación a la recepción de los originales de la obra, se establece que la obra no se entenderá recibida de plena conformidad por el editor/a hasta que no conste su aprobación definitiva: ¡sin que se esta-

blezca un periodo de tiempo máximo para dar su aprobación!

También se indica que en caso que la obra no se corresponda puntualmente con las características convenidas con el autor/a: El editor/a podrá denegar definitivamente la aprobación de la obra, que se entenderá que no ha sido nunca recibida por el editor/a, el cual quedará facultado para resolver este contrato, sin perjuicio de la obligación del autor/a de indemnizarlo por los daños y perjuicios ocasionados.

Todo esto significa que, prácticamente en cualquier caso, el editor/a podría rechazar la obra, sin tener que indemnizar ni pagar el trabajo realizado, puesto que se entendería que la obra no ha sido nunca **recibida**.

En relación con las pruebas y correcciones se establece que el editor/a, si lo estima conveniente, y sin que constituya obligación, podrá someter al autor/a las pruebas de la primera edición de la obra, y éste se verá obligado a devolverlas corregidas en el plazo de siete días naturales, a contar desde el día en que estas pruebas se hayan tramitado por parte del editor/a.

Aunque la Ley de Propiedad Intelectual (art. 64.1) establece que una de las obligaciones del editor/a es someter las pruebas de la tirada al autor/a, salvo pacto en contrario, debe entenderse que es necesario que el autor/a dé su visto bueno para que la obra sea reproducida con su conformidad y sin que se introduzca ninguna modificación que el autor/a no haya convenido.

Todas estas cláusulas mencionadas están absolutamente fuera de lugar y deberían ser discutidas en todo caso por el ilustrador/a si le fueran propuestas, acogiéndose a los preceptos que la Ley le señala y le permite aplicar.

Uso indebido de las ilustraciones.

Se produce con demasiada frecuencia un uso indebido de las ilustraciones que se hacen por encargo, o bien que ya realizadas se utilizan para una finalidad diferente a la inicialmente prevista.

Se han producido casos con logotipos que han sido utilizados indebidamente y sin el consentimiento del autor/a. Por ejemplo, en supuestos en que al realizarse una ilustración para un folleto publicitario, esta imagen ha acabado siendo utilizada para decorar un stand en una feria.

La empresa o editorial que lleve a cabo esta vulneración deberá indemnizar a la persona autora.

Consecuencias negativas de no cobrar anticipo en el trabajo de ilustración de un libro.

Puede darse el caso de que si la promoción por parte de la editorial no es la adecuada, o bien si el libro en concreto no tiene el éxito esperado, se produzca la injusta situación de que el trabajo de ilustración no sea justamente remunerado, o no lo sea en la proporción del trabajo y esfuerzo empleado.

Retorno de los originales.

En los contratos que se proponen por parte de las editoriales puede encontrarse una cláusula como la siguiente, que va contra la Ley:

«El material gráfico objeto de encargo, los dibujos, grabados, ilustraciones, fotolitos, así como soportes gráficos en general y demás elementos análogos que se ejecuten para la edición de la obra objeto de contrato, realizados a expensas de la editorial, se considerarán propiedad de ésta y, por consiguiente, podrá disponer de ellos con entera libertad.

Transcurridos seis meses a partir de la primera edición, el ilustrador podrá, si así lo solicita, ser depositario del soporte físico del material objeto de contrato para incluirlo en su carpeta o archivo personal, comprometiéndose en este caso, a su adecuada con-

servación y facilitando su disponibilidad para la editorial cuando ésta lo solicite.»

Este tipo de cláusula es absolutamente inaceptable a no ser que en el pago que recibe la persona autora, ésta considere que está incluido el precio de compra de los soportes físicos de las ilustraciones, y así se pacte expresamente.

Reconocimiento de la condición de autoría de las ilustraciones.

Es imprescindible, tal como establece el artículo 14.3 de la Ley que el autor o autora pueda exigir el reconocimiento de su condición de autoría de la obra. Por comodidad, por desconocimiento o por desidia en muchas ocasiones se reproduce la obra sin hacer mención de quien es la persona autora de la misma.

Obligación de formalizar documentos independientes para cada modalidad de explotación.

La Ley de Propiedad Intelectual establece que deben cederse los derechos de explotación a través de documentos independientes, aunque si la cesión está bien regulada en un mismo contrato los derechos no deben quedar ni vulnerados ni menguados.

Falta de formalización de los contratos de edición según manda la Ley.

El contrato de edición. Como ya se ha dicho, está regulado en la Ley como un contrato tipificado, con una serie de cláusulas que si no se establecen pueden provocar la nulidad del contrato.

Existen todavía demasiadas editoriales que hacen caso omiso de ello.

EL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN

ARNAL BALLESTER ARBONÈS
CARMEN CASTRO GARCÍA
MARIONA SARDÀ VIDAL

FORMACIÓN Y PROMOCIÓN DEL ILUSTRADOR

ARNAL BALLESTER ARBONÈS

Un sistema educativo refleja siempre la valoración que la sociedad hace de las distintas ocupaciones de sus miembros. Hasta hace muy pocos años, en 1995, la enseñanza de la ilustración no entró a formar parte de los planes de estudios artísticos como una especialidad definida, compleja y hasta cierto punto, respetable.

En efecto, el Ministerio de Educación y Ciencia, por Real Decreto del 1 de septiembre de 1995, instituía los títulos de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Gráfica Publicitaria, en Ilustración y en Fotografía artística. Lo mejor era el hecho sin precedentes de que la Ilustración se reconociera como un trabajo artístico con personalidad propia, que exigía la adquisición de conocimientos técnicos y teóricos, a través de una formación previa, organizada, compleja y relativamente prolongada. Este hecho acababa con una larga tradición de marginalidad y de autodidactismo y traducía una nueva consideración social de nuestra práctica artística.

Un reino de autodidactas.

Posiblemente si se estudiara de una forma individualizada y exhaustiva la formación recibida por los ilustradores e ilustradoras hasta un pasado muy reciente, veríamos que la proporción de autodidactas es notable por no decir mayoritaria. Y obviamente no me refiero al aprendizaje del oficio concreto, que no podía realizarse por vía académica, sino al de los fundamentos más elementales de la expresión plástica.

Mirando hacia un período especialmente brillante de la producción gráfica en España, el de los años 20 y 30 del pasado siglo, encontraremos grandes dibujantes ilustradores con una sólida formación artística. Rafael de Penagos y Ricard Opisso, por ejemplo, pertenecían a esa categoría. Pero a su lado estaba un talento monumental como Joan Junceda, auténtico exponente del

artista dotado pero formado en la práctica del oficio y, más significativo aún, sin aspiraciones a ser algo en el mundo del gran arte. Este tipo formaba el contingente más numeroso de los entonces llamados dibujantes que se prodigaban en las revistas y periódicos, en los escasos y limitados cuadernos escolares e infantiles, en los libros ilustrados y en la débil publicidad comercial e institucional, y todavía en mayor medida en actividades como las del etiquetaje y el envoltorio, heroicos precedentes del *packaging* actual, y en otros muchos soportes de la producción artesanal.

También es posible asegurar que la proporción de profesionales de la ilustración con estudios de arte —y también de diseño gráfico en los últimos 20 años— fue aumentando sensiblemente antes de la implantación de estudios específicos, como uno de los resultados de la masificación escolar y universitaria, pero nunca alteró aquella proporción básica en favor del autodidactismo, ni sobre todo, la idea de que ilustrar estaba más cerca del accidente desafortunado que de una libre opción creativa y profesional.

Uno de los factores decisivos que explican ese hecho es la división ideal de la creación artística entre artes mayores y menores, que subsiste todavía con la tenaz persistencia de todos los anacronismos. Aún hoy y para muchos, una tela colgada en la pared o una videoinstalación, están investidas en sí mismas de una dignidad mayor que la imagen reproducida en un libro, un periódico o un cartel, o la que se proyecta en un cine. Hay un público que para considerar arte los fotomontajes de Hartfield, los dibujos de Grosz y de Steinberg o las animaciones de William Kentridge, tiene que verlos en los museos e ignorar simultáneamente su función original.

Por tanto durante mucho tiempo, la ambición de una carrera artística excluyó la práctica de la ilustración, terreno reservado a los aficionados, o a los fracasados al creer de muchos, hasta el punto de que no pocos ilustradores vivían su trabajo con un notable sentimiento de inferioridad.

La debilidad de la industrial cultural.

El segundo factor es el pasado raquíptico de la industria cultural, de la publicidad y del sistema educativo en España. De hecho, países desarrollados como Francia, Gran Bretaña o los Estados Unidos contaban ya en el primer tercio del siglo XX con una producción elevada de publicaciones de todo tipo, con una prensa poderosa e influyente y con técnicas publicitarias relativamente elaboradas, y también con sistemas educativos de gran cobertura, que demandaban un material didáctico y literario de buen nivel. En el caso americano había además una industria cinematográfica gigantesca que, ya en ese momento, incorporaba a una buena nómina de creadores gráficos.

En esos países ese tipo de producción cultural actuó como contrapeso de las viejas ideas y contribuyó a erosionar conceptos arcaicos que todavía hoy se caracterizan por valorar la creación gráfica tanto más cuanto menos repercuten en la vida cotidiana. La noción de arte popular, con su carga de condescendencia, fue dejando paso al concepto anglosajón de arte comercial, que se refería a toda la gráfica destinada a los medios de comunicación y que, como novedad, implicaba una distinción de función y no un juicio de valor apriorístico. De una forma lógica y progresiva las escuelas de arte de esos países fueron incorporando el diseño gráfico y la ilustración como especialidades con sus niveles y titulaciones correspondientes. No de una sola vez, porque entretanto tuvo que darse un proceso de diferenciación entre la práctica específica del diseño gráfico y la de la ilustración. Pero ya en los años 70 todas las disciplinas artísticas ligadas a la edición y a la comunicación, tenían su correspondiente aprendizaje académico en numerosas escuelas como la de Artes Visuales de Nueva York, el Instituto Politécnico de Milán o la escuela de Arte de Estrasburgo, por citar algunas.

En todo caso, en España, estas mutaciones en el mundo de la industria cultural y en el campo de la educación, sólo adquirieron solidez en las últimas tres décadas y se reflejaron en la enseñanza de manera lenta e incompleta, de tal modo que

hasta ese año de 1995, eran escasos los centros que ofrecían la posibilidad de realizar estudios de ilustración. Hubo poco más que los ciclos no homologados en la Escola Professional per a la Dona de la Diputació de Barcelona, organizados a iniciativa de la ilustradora María Rius, o los estudios específicos de ilustración en la Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics "La Llotja", de Barcelona.

1955: La cal y la arena.

El preámbulo de la ley, solemne como todos los preámbulos, proclama que «...*las enseñanzas de Artes plásticas y Diseño asumen un doble sentido, ya que por un lado la transmisión de sus saberes empíricos garantiza la conservación de prácticas artísticas fundamentales(...)* y por otro *auspician la renovación y diseño de las artes y las industrias culturales a través de la reflexión estética y la sólida formación en los oficios de las artes*». Así, la ilustración abandonaba el espacio resbaladizo del talento librado a sí mismo y a la improvisación sin guía, para ingresar en el terreno más firme de la reflexión, la estructuración de conocimientos y el metódico aprendizaje de la técnica. También se le asignaba de palabra el papel de disciplina renovadora dentro de la práctica de las artes.

La contradicción está en la propia localización en el sistema de enseñanza: la ilustración queda circunscrita a los llamados Ciclos Formativos de Grado Superior de la Formación Profesional, que duran dos años. Estos ciclos de enseñanza parten de la necesidad de abrir un camino de especialización práctica a todas aquellas personas que han cursado sus estudios de secundaria o que son mayores de 20 años, y quieren una vía al mundo laboral más corta que la de una carrera universitaria, aunque sea de especialidad práctica. De ahí que su titulación sea la de Técnico Superior.

Tal vez sea un esquema útil para el aprendizaje de tecnologías y oficios muy concretos, insertos en procesos de trabajo y de producción que coordinan aportaciones muy especializadas. Pero aplicado a prácticas artísticas como la ilustración, ese concepto escapa a la propia dinámica de trabajo, que es por su naturaleza la relación de una labor indivi-

dual, que integra a su vez trabajos muy diversos, con un medio de reproducción. Y todo esto hace que el nombre de la titulación tenga un punto de delirio, que deja en mantillas a un dadá radical.

Si se analiza la descripción del perfil profesional contenido en la ley (ver **cuadro I**) puede verse que el trabajo del ilustrador sólo está contemplado en su versión de lo que podríamos llamar empleado gráfico, pero no como autor. Así, mientras por un lado explica que debe estar capacitado para realizar trabajos libres para su posterior comercialización, al definir las tareas específicas desaparece esa dimensión libertaria y se limita a señalar que «trabaja en equipo, a las ordenes de un director artístico, diseñador gráfico, editor, etc.» para después añadir que «como trabajador autónomo gestiona, administra y conoce los límites legales en cuanto a la utilización de la imagen».

Esta definición excluye el supuesto extendidísimo en la práctica profesional actual –por no decir mayoritario– de trabajar en colaboración con y no bajo las órdenes de un director artístico, diseñador gráfico, editor, etc., por la misma naturaleza autoral del trabajo de ilustración en campos tan importantes como son los del libro, la prensa e incluso dentro del diseño gráfico y publicitario.

CUADRO I (BOE núm. 239 – Viernes 6 de octubre de 1995).

Descripción del perfil profesional.

2.1 Campo profesional. El Técnico superior de Ilustración puede ejercer su trabajo dentro de las distintas áreas: agencias de publicidad, editoriales, estudios de diseño, prensa, arquitectura, televisión y como autónomo especializado en alguna técnica o estilo concreto.

Como dibujante capaz de interpretar una historia o concepto dándole la representación gráfica más adecuada o como especialista que da forma final a un boceto, suministrado por otra persona con una técnica o estilo gráfico concreto.

El profesional de este nivel debe estar capacitado para trabajar:

1º Como autónomo o asalariado, entendiendo los detalles y características del trabajo a realizar, lo que implica un conocimiento de las técnicas y procesos de reproducción industrial.

2º Como ilustrador en cualquiera de las áreas citadas anteriormente (televisión, agencias de publicidad, editoriales, etc.).

3º Realizando trabajos libres para su posterior comercialización.

2.2 Tareas más significativas.

1º Realiza ilustraciones empleando alguna de las múltiples técnicas o estilos artísticos.

2º Busca documentación o material gráfico de referencia.

3º Trabaja en equipo o a las órdenes de un director artístico, diseñador gráfico, editor, etc.

4º En algunos casos controla la correcta reproducción de sus originales en los talleres de fotomecánica e impresión.

5º Crea ilustraciones adaptándose a los aspectos comunicativos técnicos y funcionales que precise el trabajo.

6º Diferencia el fin último de cada ilustración en concreto y discrimina a través de dicha capacidad unos procesos de trabajo u otros, optimizando así el resultado final del trabajo.

7º Como trabajador autónomo gestiona, administra y conoce los límites legales en cuanto a la utilización de la imagen.

Tiempo contra formación.

La concepción básica del plan de estudios ha tenido otro efecto negativo: la formación incompleta. La asignación de un tiempo de dos años, posiblemente sea suficiente para el aprendizaje de trabajos muy acotados en su función y en sus técnicas, pero impide en cambio la asimilación en profundidad de los conocimientos muy diversos y complejos que integran prácticas artístico-profesionales como la ilustración. Se da la contradicción de que el plan de estudios plantea un aba-

nico muy completo de contenidos teóricos y prácticos (ver **cuadro II**), acordes con las características de la profesión. Pero el legislador y sus asesores no cayeron en que darían para un ciclo más largo de estudios universitarios, y que constreñidos a esos dos años producen con mucha suerte una vaga familiaridad con algunos aspectos fundamentales del trabajo.

Esta situación no mejora en el capítulo de las prácticas profesionales, que son obligatorias para obtener el título. El Real Decreto de 1995 establece que los alumnos deben realizar un mínimo de 25 horas de prácticas profesionales, pero ignora las condiciones concretas en que pueden darse tales prácticas, a pesar de que deben ser muy diferentes a las de otras disciplinas más vinculadas a una estructura empresarial de producción.

El ilustrador-tipo es básicamente un *freelance* y las prácticas reales requerirían la contratación profesional para trabajos limitados en el tiempo fuera del marco de una empresa, si se trata de desempeñar su cometido como ilustradores y no como otra cosa. Sólo en una pequeña proporción pueden realizarlas en empresas, sean de publicidad, de animación o en estudios de diseño.

Y en cuanto al cómputo de horas se trata por supuesto de una norma de mínimos, que en ciertas comunidades autónomas como Catalunya se eleva hasta las 120 horas, pero la elección de ese mínimo ya indica ignorancia de la dimensión temporal del trabajo de los ilustradores.

No cabe duda de que armados con ese programa, los buenos centros sobre todo si cuentan con profesionales entre sus docentes, pueden hacer un trabajo introductorio excelente. Pero la experiencia de siete años de aplicación de los planes ha demostrado con creces la imposibilidad de formar profesionales de nivel en ese tiempo, si era lo que se pretendía. En el mejor de los casos pueden formarse auxiliares en sectores muy limitados de la industria de la comunicación.

CUADRO II. Horas* y materias.

Estructura general	Horas mínimas
Módulos impartidos en el centro educativo.....	950
Módulos de formación práctica en empresas, estudios o talleres.....	25
Proyecto final.....	75
Suma horas enseñanzas mínimas	1.050

Módulos	Horas Mínimas
Dibujo artístico.....	175
Teoría de la Imagen Gráfica.....	80
Técnicas de Ilustración.....	175
Técnicas Gráficas Tradicionales.....	75
Técnicas Gráficas Industriales.....	50
Proyectos de Ilustración.....	75
Diseño Gráfico Asistido por Ordenador.....	75
Fotografía.....	75
Educación y Orientación Laboral.....	50
Suma	950

Una ocasión perdida y nueva oportunidad.

Por tanto, el ingreso de la ilustración en la enseñanza no ha venido acompañado de su completo reconocimiento como práctica artística ejercida por creadores libres, lo que fue ratificado por contraste en 1999 con otro Real Decreto, del 24 de septiembre de 1999, que establece los estudios superiores de diseño, ciclos de tres años, normalmente conocidos como la diplomatura LOGSE de diseño⁽¹⁾.

Si la creación del Ciclo Formativo Superior de Gráfica Publicitaria fue contestado en su día por los colectivos de diseñadores gráficos⁽²⁾, el decreto de 1999 paliaba la devaluación de la práctica profesional del diseño en los cortos estudios de

* La suma de horas lectivas y de prácticas se reparte en dos cursos. El proyecto final debe realizarse en el primer trimestre de un tercer año.

(1). Los estudios superiores de diseño afectan cuatro especialidades: diseño gráfico, industrial, textil y de interiores

formación profesional, al definirlo como una suerte de primer ciclo universitario, aunque sin estar encuadrado en el conjunto de enseñanzas universitarias.

La ilustración no tuvo tanta suerte, y fue excluida de las nuevas diplomaturas a pesar de que había y hay desde hace tiempo buenos precedentes en el ámbito europeo y norteamericano, y era un hecho indiscutible la presencia numerosa y con perfil propio de profesionales de la ilustración en los diversos circuitos artísticos y culturales. De hecho esta ausencia en la enseñanza superior nos recuerda que el pasado cuenta más de lo que suponemos y la educación artística sigue viviendo de espaldas a una evolución que tiene líneas bastante precisas.

La primera es que hace tiempo que el desarrollo de los medios culturales y de la comunicación ha cambiado la práctica y el perfil del ilustrador, al igual que la del diseñador, en otros tiempos fundidos ambos en la figura genérica del dibujante. La ilustración desborda hoy la simple visualización de un mensaje literario o publicitario igual que escapa de la mera función decorativa de un espacio gráfico, para proyectarse como forma autónoma de opinión y de narración a través de las imágenes. La ecuación ilustrar = iluminar ha incorporado los conceptos de interpretar y complementar sin por ello prescindir de los originarios.

La segunda es el aumento del nivel de los profesionales actuales, de su capacidad expresiva y de su conocimiento del valor de las imágenes. Incluso allí donde la ilustración conserva parte de sus funciones más tradicionales, la competencia técnica del profesional medio es superior que en el pasado, y los medios de expresión que utiliza tan diversos, que el término ilustrador ya ha dejado de estar exclusivamente asociado al dibujo, la tinta y la acuarela.

La tercera es la creación libre que se desarrolla teniendo la ilustración como medio y que

renueva lo que siempre ha definido su personalidad diferenciada: la relación entre la imagen y la palabra y su transmisión a través de la reproducción. No hablamos sólo de lenguajes afines por su origen, como la historieta, sino de la aparición cada vez más frecuente de publicaciones, que se brindan como obras en sí mismas y que integran la reflexión gráfica, la narrativa visual y el diálogo de la imagen con el texto poético, científico o filosófico, y que hoy forman una parte importante de lo que algunos llaman la cultura emergente.

La pregunta es ¿tendría todo esto que ver con las finalidades que el Real Decreto de 1999 atribuye a la diplomatura universitaria de diseño? Dice así la ley:

«1. La finalidad de los estudios superiores de Diseño (...) es la formación de profesionales del diseño cualificados para la mejora de la creación, del desarrollo, del uso y del consumo de las producciones industriales y de los servicios.»

2. Para la consecución de dicha finalidad, los estudios superiores de diseño desarrollan, de modo integrado, capacidades artísticas, tecnológicas, pedagógicas y de investigación.»

Sustituycamos «profesionales del diseño cualificados» por «profesionales de la ilustración cualificados». Repitamos la operación y donde pone «para la mejora de la creación, del desarrollo, del uso y del consumo de las producciones industriales y de los servicios» pongamos «para la mejora de la creación, del desarrollo de las producciones culturales, pedagógicas y de los servicios gráficos».

Suena bien y hasta bastante lógico, aunque la lógica podría volver a estrellarse contra el curso errático de la política educativa en nuestro país. La directrices europeas en materia de estudios superiores, trazadas en Bolonia (1999) y en Praga (2001), anuncian la supresión de las carreras es-

(2). También las Asociaciones Profesionales de Ilustradores manifestaron en su día su desacuerdo con el anteproyecto del Ciclo Formativo de Grado Superior en Ilustración. Reproducimos en estas mismas páginas la alegación de la Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya (APIC) ante la Conselleria de Ensenyament de la Generalitat de Catalunya.

pecializadas de ciclo corto (diplomaturas), para volver a una estructura de carreras de 4 o 5 años divididas en un primer ciclo general y un segundo de especialización. Sea como sea, el seguro debate que precederá su implantación, ofrece una

nueva oportunidad para situar los estudios de ilustración en el nivel que les corresponde. Todo consiste en saber si tanto los administradores como los propios profesionales estarán esta vez a la altura.

LA RELACIÓN CONTRACTUAL: MODALIDADES DE CONTRATACIÓN

MARIONA SARDÀ VIDAL

En la Ley, concretamente en su artículo 45 se establece que toda cesión de derechos deberá hacerse por escrito.

Debe tenerse muy claro que la cesión de derechos puede negociarse, y que el **contrato** lo firman dos partes, **no sólo una**. Todo aquello que se quiera hacer constar puede pactarse, siempre que las partes estén de acuerdo.

Es tristemente habitual que se solicite a la persona autora una cesión global, absoluta y para siempre de los derechos y esto hace que se produzca **una especie de expropiación forzosa de los derechos de autor**, por unos precios que tampoco podrán ser objeto de revisión, lo cual comporta que el autor/a no podrá nunca más disponer de la obra como mejor le parezca, a excepción del ejercicio de los derechos morales, que son **irrenunciables e imprescriptibles**.

Antes de revisar y comentar el contrato de edición que se adjunta, así como el contrato de encargo de obra, cabe decir que en sectores diferentes al de la edición puede ser muy útil e imprescindible consensuar un contrato de arrendamiento de servicios por un determinado precio, o un contrato de encargo de obra lo más detallado posible, en el que se fijen todas las cláusulas que se comentan.

En relación al encargo de la obra y de cómo ha de procederse en los diferentes ámbitos que no sean la edición es conveniente conseguir firmar un contrato de encargo de obra determinada, donde se deberá detallar el objeto del encargo, el precio pactado y el resto de condiciones que deben de regir la relación profesional.

El problema es que en la mayoría de ocasiones quien encarga la obra no querrá firmar este documento. En el sector de la publicidad o de la prensa no se firma nada más que la factura. En estos casos, la propia factura acreditará el precio pactado y facturado así como la cesión de de-

rechos que se quiera, aunque su valor contractual debe entenderse relativo teniendo en cuenta que es un documento que diga lo que diga sólo lo habrá firmado la persona autora, y quien debe satisfacerla lo único que hará es recibirla.

Lo que da mucho juego a ambas partes contractuales es la posibilidad de establecer una opción de preferente adquisición sobre los derechos económicos de la persona autora, fijando las condiciones tanto económicas como temporales que las partes crean oportunas.

Contrato de encargo de la obra que deberá ser editada.

En este contrato se deben detallar y especificar las características de la obra que será objeto del contrato de edición y de cesión de derechos, así como las siguientes cláusulas:

- La descripción del encargo, con las cláusulas necesarias para asegurar su realización, y un importe mínimo en concepto de indemnización a favor de el autor/a por si la edición no se llevara a cabo tras haber realizado todo o parte del trabajo.

- El importe que, como anticipo a cuenta de sus derechos, corresponde al profesional de la ilustración.

- Las obligaciones de quien edita: que son principalmente las de retornar el original, remitir las pruebas de grabado al autor/a, e indemnizarle en caso que no se recojan los cambios del autor/a, siempre y cuando no impliquen un cambio sustancial de la obra.

- Las obligaciones del autor/a: consistentes en librar el trabajo encargado dentro de plazo y realizar las modificaciones propuestas por quien edita, retornando a tiempo las pruebas de grabado; o dando el visto bueno si las modificaciones las ha hecho el propio editor/a.

Aquí es importante destacar que una cosa es que la persona autora no se adapte, a la hora de realizar su obra, al formato o al número de páginas, o a cualquier aspecto meramente técnico, en este caso, el autor/a ten-

drá que hacer las modificaciones que se señalan; y otra cosa diferente es el supuesto en que quien edita aproveche la solicitud de correcciones para atentar contra el proceso creativo de la persona autora exigiéndole cambios que tengan que ver con los temas morales o de gusto personal, que en ningún caso tienen que ser admitidos puesto que entran en el ámbito del derecho moral al atentar contra la integridad de la obra.

– Las causas de resolución, se establecen básicamente las consistentes en el incumplimiento del contrato.

En el **contrato de edición**, se debería recoger todo lo que la Ley regula, dado que en ella se establece de forma detallada como debe ser este contrato tipificado sin que teóricamente pueda haber mucho margen, por ninguna de las dos partes para la negociación.

Concretamente la Ley establece que se obliga al editor/a a realizar las operaciones de reproducción y distribución de la obra por su cuenta y riesgo en las condiciones pactadas y con sujeción a lo dispuesto en la Ley.

El contrato tipo de edición consensuado con la Federación del Gremio de Editores en el año 1999 que es el que se acompaña se rige por lo dispuesto en el TRLPI (Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual).

El distanciamiento producido entre los contratos de encargo de obra y de edición, propuestos por los editores/as, y el texto de la Ley sigue existiendo, y la única manera de poner remedio a ello es la concienciación y conocimiento de la Ley por parte de quienes son autores/as que deben firmar dichos contratos.

Para poder analizar y al mismo tiempo dar a conocer dichos contratos, se transcriben a continuación la totalidad de sus cláusulas, en concreto las referentes al contrato de edición para poder analizarlas punto por punto. Dichos comentarios pueden aplicarse en su mayoría a los diferentes contratos que se firman por parte de los autores/as, aunque cada uno de ellos puede contener unas especificaciones concretas:

–CONTRATO DE EDICIÓN DE CREACIONES VISUALES EN FORMA DE LIBRO–

En ... –**lugar y fecha**–.

REUNIDOS/AS:

De una parte ... –**nombre del autor/a**–, actuando en su propio nombre y representación, mayor de edad, con domicilio en ... DNI núm ... (de ahora en adelante el AUTOR/A o CREADOR/A VISUAL).

De otra parte, ... –**nombre de la editorial**– con domicilio social en ..., inscrita en el Registro Mercantil ... con NIF..., representada en este acto por Don/Doña ... –**nombre del/la representante de la editorial**– en su calidad de ..., según se acredita mediante ... (de ahora en adelante el EDITOR/A).

Es importante identificar a las partes correcta y extensamente, puesto que a la hora de extender la factura o tener que realizar cualquier otra gestión pueden precisarse estos datos.

MANIFIESTAN:

OPCIÓN A:

I.- Que ... –**nombre del autor/a**– es AUTOR/A de la obra ... –**título de la obra**– (en lo sucesivo la OBRA) y titular de pleno dominio de cuantos derechos son objeto del presente contrato.

Dicha obra ha sido encargada en virtud de contrato de encargo de obra de fecha ... firmado entre las partes, y que se da por perfeccionado con la firma del presente.

II.- Que el EDITOR/A se halla interesado en adquirir los derechos de reproducción, distribución y venta en forma de libro de la obra en las condiciones que se dirán.

III.- Que ambas partes se reconocen con plena capacidad legal para firmar el presente contrato que someten a los siguientes PACTOS, [ver más adelante]

OPCIÓN B:

I.- Que ... –**nombre del autor/a**– es AUTOR/A de la obra ... –**título de la obra**– (en lo sucesivo la OBRA) y titular de pleno dominio de cuantos derechos son objeto del presente contrato.

Las características de dicha obra pueden ser detalladas en Anexos.

II.- Que el EDITOR/A se halla interesado en adquirir los derechos de reproducción, distribución y venta en forma de libro de la OBRA en las condiciones que se dirán.

III.- Que ambas partes se reconocen con plena capacidad legal para firmar el presente contrato que someten a los siguientes PACTOS, [ver más adelante]

– La opción A contempla la remisión al contrato de encargo de obra, para el caso que, en cumplimiento de la ley, el encargo haya sido objeto de contrato aparte, que es como legalmente está previsto, y mediante la firma del contrato de edición queda perfeccionado el contrato de encargo de la obra. En este momento la creación visual objeto del contrato ya ha recibido el visto bueno de quien edita, y se halla lista para ser reproducida, distribuida y vendida, derechos que son objeto de cesión en el contrato de edición.

– En la opción B, y dado que no se hace la oportuna remisión al contrato de encargo, se establece que las características de la obra objeto de la edición se detallan por Anexo.

En el caso de la opción A los detalles y características de la obra ya han sido detallados en el contrato de encargo de obra.

PACTOS:

Primero.- OBJETO DE LA CESIÓN:

El AUTOR/A cede al EDITOR/A los derechos de reproducción, distribución y venta de la OBRA en forma de libro, para su explotación comercial en lengua española y para el ámbito territorial de ...

La cesión se entiende hecha con carácter exclusivo/no exclusivo –eliminar lo que no proceda–, para la modalidad de edición de tapa dura/rústica –eliminar lo que no proceda–.

El AUTOR/A se reserva todos los derechos que no son objeto de cesión en el presente contrato.

Si el EDITOR/A se propusiera otra modalidad de edición,

deberá obtener previamente la aceptación por escrito del AUTOR/A.

Asimismo el EDITOR/A solamente podrá transmitir a un tercero los derechos que se le ceden con el consentimiento del AUTOR/A, expresado por escrito.

*La importancia de dicho Pacto Primero radica en la determinación clara y precisa de cual debe ser exactamente el objeto del contrato de edición, o sea, la cesión de los derechos de **reproducción, distribución y venta** de la obra limitándose los siguientes aspectos:*

Que será en forma de libro.

Después de fijar las cláusulas generales para el contrato de encargo y de edición, se podrán sentar también las bases para la edición y reproducción de las obras en soporte denominado multimedia.

La lengua o lenguas en que ha de publicarse. *Ocurre en ocasiones que a pesar de establecer solamente una de las lenguas españolas oficiales, quien edita de motu proprio, y sin obtener el debido consentimiento de quien tiene la autoría, traduce la obra a otras de las lenguas oficiales de España. Otras veces incluso a una lengua extranjera obviando y evitando que la persona autora sea conocedora de ello.*

Debe quedar claro que el editor/a solamente puede publicar la obra en la lengua pactada, y para cualquier otra edición de la obra en diferente idioma precisa, inevitablemente, del consentimiento expreso del autor o autora.

El carácter de la cesión: si es en exclusiva o no. *Dependiendo si se hace con un carácter o con otro, la persona cesionaria, en este caso la editora, podrá o no transmitir a otro su derecho, aunque será necesario para tal transmisión, en caso de que la cesión sea en exclusiva, el consentimiento expreso del cedente, es decir, del autor/a.*

La modalidad o modalidades de edición. *Es esencial que en este apartado del contrato se es-*

pecifique de forma exhaustiva para qué modalidades concretas de edición se están cediendo los derechos. Si quien edita quisiera editar la obra mediante una modalidad distinta de edición previamente no pactada, deberá obtener la aceptación por escrito de quien tiene la autoría, pudiendo éste convenir la remuneración a satisfacer por el editor/a en cada caso.

Segundo.- DERECHOS DE PREFERENTE ADQUISICIÓN:

El AUTOR/A cede al EDITOR/A un derecho de opción por un plazo de tres años, a partir de la fecha del presente contrato, para publicar la OBRA en las demás modalidades no amparadas por este contrato: bolsillo, Club, fascículo y ediciones especiales. Durante este plazo de tres años, el EDITOR/A podrá negociar con el AUTOR/A un nuevo contrato de edición de la OBRA, en las condiciones que ambas partes acuerden.

El EDITOR/A gozará también de un derecho preferente de opción para adquirir los demás derechos de explotación en iguales términos y condiciones que el AUTOR/A pueda convenir con terceros. En caso de que sea el EDITOR/A quien reciba la oferta, deberá notificar al AUTOR/A los datos y condiciones objetivas y subjetivas correspondientes a la oferta, disponiendo el AUTOR/A de ... días para comunicar al EDITOR/A si acepta o no dichas condiciones.

En caso de que sea el AUTOR/A quien reciba la oferta éste notificará de forma fehaciente al EDITOR/A los datos y condiciones objetivas y subjetivas correspondientes a la oferta que pudiera haber recibido de un tercero/a interesado en llevar a cabo cualesquiera actos de explotación a que se refiere el apartado anterior, disponiendo el EDITOR/A de un plazo de sesenta días para comunicar al AUTOR/A su voluntad de adquirir o no los derechos en cuestión en las mismas condiciones que le hayan sido ofertadas al AUTOR/A. Transcurrido dicho plazo sin que el EDITOR/A haga tal comunicación, o en cuanto manifieste que no se halla interesado en la adquisición en cuestión, el AUTOR/A podrá libremente celebrar el contrato en las condiciones notificadas.

Dicho Pacto Segundo introduce, a fin de facilitar una fluida relación entre las partes, dos novedades importantes:

1. La cesión de la persona autora a quien es editor/a de un derecho de opción por un plazo determinado. Este plazo podrá variar dependiendo del tipo de obra y de las voluntades de las partes, a fin de que pueda publicar la obra objeto del contrato de edición en otras modalidades no amparadas en el Pacto Primero.

Está claro que este derecho de opción supone abrir una nueva negociación entre las partes para fijar las nuevas condiciones que deben regir la cesión.

2. El derecho preferente de opción, frente a un tercero/a, para poder adquirir el editor/a los demás derechos de explotación no cedidos mediante el contrato de edición. Las condiciones de la notificación así como de los plazos para que las partes puedan pronunciarse al respecto quedan debidamente detalladas en los párrafos 2º y 3º del Pacto Segundo del Contrato.

Tercero.- AUTORÍA Y EJERCICIO DE LOS DERECHOS:

1.- El AUTOR/A responde ante el EDITOR/A de la autoría y originalidad de la OBRA y del ejercicio pacífico de los derechos que cede mediante el presente contrato, manifestando que sobre los mismos no tienen contraídos ni contraerá compromisos o gravámenes de ninguna especie que atenten contra los derechos que al EDITOR/A o a terceros les correspondan, de acuerdo con lo estipulado en este contrato. A este respecto, el AUTOR/A se hace responsable frente al EDITOR/A de todas las cargas pecuniarias que pudieran derivarse para el EDITOR/A en favor de terceros con motivo de acciones, reclamaciones o conflictos derivados del incumplimiento de este contrato por parte del AUTOR/A.

2.- El EDITOR/A se compromete a respetar los derechos morales del AUTOR/A y a poner en conocimiento de éste cualquier infracción de los mismos que pudiera ser realizada por terceros.

3.- El EDITOR/A se obliga a que figure el nombre del AUTOR/A de forma destacada.

En aquellos casos en que la obra gráfica sea preponderante figurará en portada el nombre del AUTOR/A de la

misma; en los otros casos, figurará en la contraportada o en los títulos de crédito.

El EDITOR/A se obligará asimismo a incluir la mención internacional de reserva de propiedad intelectual, en todos los ejemplares en los que se reproduzca la OBRA, seguido del nombre y apellidos o pseudónimo del creador/a visual y el año de la primera edición, junto con la mención del copyright editorial, y a observar las formalidades administrativas requeridas para la circulación de la OBRA.

4.- El EDITOR/A queda facultado para realizar cuantos actos sean necesarios para la inscripción de los derechos sobre la OBRA en aquellos Registros que sean pertinentes.

De este Pacto Tercero es de destacar el punto 3, en virtud del cual quien edita adquiere el compromiso de que figure el nombre de la persona autora de forma destacada.

Constituye un problema habitual de la obra gráfica ilustrada el que sea publicada junto con un texto que no es preponderante de la obra, y que a pesar de ello no figure el nombre del autor o autora de la obra en la portada, sino solamente en la contraportada o en los títulos de crédito.

*Debe hacerse hincapié que cada obra requerirá mostrar el nombre del autor o autora en una ubicación u otra del libro. Pero no debe dejarse de lado la importancia para los creadores visuales, sean autores de ilustraciones, historietas u otro tipo de obra plástica, que siendo la creación primordial y esencial para la obra **no quede relegada** a un segundo plano por voluntad única y propia de quien edita.*

Cuarto.- CONTRAPRESTACIÓN:

OPCIÓN A:

El AUTOR/A percibirá como remuneración o contraprestación por los derechos cuya cesión es objeto del presente contrato el ... % del precio de venta al público sin IVA por cada uno de los ejemplares vendidos.

En todas las cantidades se efectuarán las retenciones que de conformidad a la normativa fiscal sean aplicables.

OPCIÓN B:

El AUTOR/A percibirá la cantidad de ... euros a la firma del presente contrato o en el momento de entregar la OBRA en condiciones de ser reproducida.

El AUTOR/A percibirá como remuneración o contraprestación por los derechos cuya cesión es objeto del presente contrato el ... % del precio de venta al público sin IVA por cada uno de los ejemplares vendidos.

En todas las cantidades se efectuarán las retenciones que de conformidad a la normativa fiscal sean aplicables.

Este Pacto Cuarto establece cómo debe ser la contraprestación a recibir por parte de la persona autora.

La propia regulación del contrato de edición remite de forma expresa a los artículos del TRLPI que exponen la posible remuneración proporcional o a tanto alzado que la cesión otorgada por quien tiene la autoría a título oneroso le confiere al mismo.

La Opción A de dicho Pacto Cuarto del contrato recoge la posibilidad de que el autor o autora perciba como remuneración por los derechos cuya cesión es objeto del contrato un porcentaje del precio de las ventas al público de la obra, sin IVA y por cada uno de los ejemplares vendidos.

En este caso, de haber cobrado una cantidad a cuenta, se entiende que debería estar incluida en el contrato de encargo de obra.

En la Opción B se establece que el autor o autora percibe en el momento de firmar el contrato una cantidad concreta, también a cuenta de los derechos de explotación de la misma; y otra cantidad que se fija en forma de porcentaje sobre las ventas al público de la obra, sin IVA y por cada uno de los ejemplares vendidos.

En el caso de que se opte por la A, ya sea de mutuo acuerdo o de forma impuesta por el editor, debe tenerse en cuenta que la persona autora no cobrará nada hasta que la obra no empiece a venderse y a

generar royalties. Pudiendo darse el caso de que la obra se haya entregado a tiempo por parte del autor o autora, y no se haya publicado por el editor o editora dentro del plazo en que se obligó a hacerlo, está claro que en este supuesto la indemnización que el autor podría reivindicar tendría que calcularse acorde con los importes que ha dejado de percibir por no haberse publicado la obra.

Quinto.- PUBLICACIÓN:

El EDITOR/A viene obligado a poner la OBRA a la venta en un plazo máximo de ... meses, a contar desde la fecha de la entrega del original.

Este pacto Quinto permite evitar que quien edita guarde para sí la obra sin ponerla a la venta. Si no se señalara plazo para ello se causaría un perjuicio a la persona autora, que no podría ver su obra publicada sino cuando el mismo editor o editora quisiera a su libre arbitrio.

Sexto.- EDICIONES Y NÚMERO DE EJEMPLARES:

Durante la vigencia del presente contrato el EDITOR/A podrá efectuar un máximo de ... ediciones de la OBRA, con un mínimo de ... ejemplares y un máximo de ... ejemplares, con las reimpressiones que dentro de dichos totales libremente decida el EDITOR/A.

La edición o reimpression de la OBRA se entenderá agotada cuando reste sin vender, en buen estado para la venta al público, un número de ejemplares inferior al ...% del total de edición, o, en todo caso, a ... ejemplares, cuando el AUTOR/A no haya recibido ninguna liquidación transcurridos ... meses desde la fecha establecida para ello en el pacto ..., o cuando transcurrido un periodo de ... años desde la fecha de publicación de la obra, las liquidaciones anuales arrojen una venta inferior a ... ejemplares.

En el Pacto Sexto se introduce una recomendación que se creyó muy conveniente a fin de evitar y limitar la amplitud que la Ley permite a la hora de fijar el número de ejemplares que deben editarse.

Dicha recomendación consiste en limitar el máximo de ejemplares dependiendo de cuál sea el mínimo. Nos remitimos a los números concretos pro-

puestos, que intentaron consensuarse con la Federación del Gremio de Editores en base a las tiradas medias que las editoriales acostumbran a realizar.

Es muy importante también para ambos sectores clarificar al máximo cuándo debe entenderse agotada una obra. Los conceptos de edición y reimpression han sido desde antaño discrecionalmente interpretados por los interesados al efecto. Por ello se intenta en este segundo párrafo del Pacto Sexto establecer de forma clara que la edición o reimpression de la obra se entenderá agotada, a efectos también de poder solicitar la resolución del contrato por parte de la persona autora:

- **Cuando el número de ejemplares que reste por vender sea inferior a ... % (a fijar por ambas partes, aunque el TRLPI establece un 5% de total de la edición).**
- **En todo caso cuando el número de ejemplares que queden por vender de la edición sea inferior a ... (a fijar por ambas partes, aunque en el TRLPI se establece que el número debe ser inferior a 100).**

Aparte de los dos antedichos supuestos se recogen dos más, que son los siguientes:

- **Cuando el autor o la autora no haya recibido ninguna liquidación transcurridos ... meses desde la fecha establecida para ello en el correspondiente pacto del contrato.**
- **Cuando transcurridos ... años desde la fecha de publicación de la obra (a fijarse de mutuo acuerdo entre ambas partes), las liquidaciones anuales arrojen una venta inferior a ... ejemplares.**

Asimismo la Entidad de Gestión de los derechos de los Artistas Plásticos establece en su regulación de tarifas que no se considerará reedición sino reimpression la ampliación de tirada de un libro ya licenciado al mismo editor/a, cuando dicha ampliación no exceda de la tirada solicitada por el editor/a y sea realizada dentro del límite temporal determinado en la licencia.

Por ello, está claro que la tirada de la edición debe quedar claramente detallada en el contrato, pudiéndose realizar reimpresiones hasta el límite señalado de la edición.

Séptimo.- CONTROL DE TIRADA:

Antes de la puesta en circulación de los ejemplares impresos de cada una de las ediciones o reimpresiones que realice el EDITOR/A, éste remitirá al AUTOR/A una certificación expresiva del número de ejemplares de que consta la edición o reimpresión de que se trate, junto con una declaración de la industria o industrias de artes gráficas en las que se realizó la impresión y encuadernación en la que se haga constar el número de ejemplares fabricados que fueran entregados al EDITOR/A, así como la fecha de las entregas realizadas.

El Pacto Séptimo tiene gran importancia puesto que con su cumplimiento se logra acreditar la tirada exacta de la obra.

Dicho pacto contiene la obligación de quien edita de remitir al autor o autora una certificación en la que se detallen el número de ejemplares de que consta la edición o reimpresión, pero no sólo esto sino que se deberá acompañar, junto con dicha certificación, una declaración de la industria de artes gráficas donde se haya impreso la obra (en el caso de que se trate de una tercera parte, y no del propio editor/a) en la que se acredite el número de ejemplares fabricados que han sido entregados a quien edita, así como las fechas de su libramiento.

Con dichas certificaciones y declaraciones se busca la plena transparencia y claridad de información que la persona autora precisa para saber exactamente cuantos ejemplares se han realizado de su obra, y así controlar estrechamente cuándo y cómo se desarrolla la edición de la obra en la que se ha reproducido su creación.

Octavo.- EJEMPLARES GRATUITOS:

A) El AUTOR/A recibirá sin cargo alguno ... ejemplares de la primera edición y ... ejemplares de cada una de las nuevas ediciones y reimpresiones de la obra. Asimismo el AUTOR/A podrá adquirir del EDITOR/A, con un descuento

equivalente al descuento medio que el EDITOR/A aplique a los distribuidores de la OBRA, los ejemplares que precise para su uso particular o con destino a terceros, sin que en ningún caso puedan ser destinados a comercio.

Sobre estos ejemplares no percibirá el AUTOR/A liquidación alguna.

B) También estarán exentos de liquidación del AUTOR/A, aunque deberán serle notificados, los ejemplares que el EDITOR/A entregue gratuitamente para fines de promoción y crítica de la OBRA. El máximo de ejemplares que podrá destinar el EDITOR/A para fines de promoción será de ... en el caso de la primera edición, y de ... para las sucesivas.

Es habitual que la persona autora de la obra publicada quiera tener ejemplares de la misma para su reparto entre sus allegados. Es por este motivo que se pacta que, depende del tipo de obra y de su coste, quien edita entregará gratuitamente un número mayor o menor de ejemplares al autor o autora, y éste podrá adquirir del editor/a otros ejemplares a un precio equivalente al que se le aplique a la distribuidora.

Noveno.- EXPLOTACIÓN Y DISTRIBUCIÓN:

El EDITOR/A distribuirá la obra en el plazo y condiciones estipulados, asegurando difusión comercial de la OBRA conforme a los usos habituales en el sector profesional de la edición.

El EDITOR/A comunicará al AUTOR/A la forma de distribución de la OBRA y qué entidad la va a realizar.

En virtud de dicho Pacto Noveno quien edita se obliga a asegurar la difusión de la obra, junto con el Pacto Quinto, en base al cual quien edita se obliga a poner la obra a la venta en un plazo determinado de tiempo.

No es poco habitual en las relaciones habidas entre editores y creadores visuales que quien edita se obligue a reproducir, distribuir y vender la obra en unos plazos y con un timing muy concreto, y tras llevarse a cabo las modificaciones y variaciones solici-

tadas por el editor/a, la obra, por razones imputables al editor/a, no se llega a publicar, quedando la persona autora sin haber cobrado ni un sólo euro y con una obra terminada que no tiene salida posible.

Todo ello es debido a que no se celebran los contratos de encargo y a que en el propio contrato de edición, y a pesar de regularse en la Ley que es causa de resolución de contrato el hecho de que no se publique la obra en el plazo previsto, quien edita ya se ocupa de prever que en caso de que esto ocurra la obra quedará libremente en poder del autor o autora sin posibilidad de reclamar indemnización alguna.

Décimo.- LIQUIDACIONES:

El EDITOR/A se obliga a presentar al AUTOR/A semestralmente un certificado en el que consten las liquidaciones de las ventas de ejemplares de la OBRA durante el semestre natural inmediatamente anterior –aunque el resultado sea negativo– con expresión del número de ejemplares publicados, vendidos, en depósito, distribuidos y en almacén, así como su precio de venta sin IVA según catálogo. En caso de que el saldo resultase favorable al AUTOR/A, el EDITOR/A realizará el pago de las cantidades adeudadas, dentro de los treinta días siguientes al envío del certificado.

El EDITOR/A se compromete a facilitar al AUTOR/A el examen de sus libros de contabilidad.

Asimismo el AUTOR/A tendrá derecho a realizar, a su costa, la revisión por parte de una firma de auditoría de las liquidaciones efectuadas por quien edita, a cuyos efectos este último se compromete a facilitar el examen por parte de aquella de todos sus libros y documentos mercantiles.

Este Pacto Décimo del contrato constituye el alma de la contraprestación económica del autor o autora. El porcentaje a recibir toma como base las ventas de los ejemplares de las obras.

El Editor/a deberá expedir los certificados semestrales a fin de constatar las ventas producidas. Asimismo el autor o autora, como complemento a los certificados antedichos podrá examinar los libros de

contabilidad de quien edita y realizar, a su costa, si así lo creyera oportuno una auditoría de las liquidaciones.

Y está muy bien introducir aquí esta posibilidad puesto que permite que quien edita no pueda negarse en su momento a ejercitar dichas gestiones cuya única misión es la de saber cual es la base para fijar el porcentaje que debe cobrar el autor/a.

Décimo Primero.- DURACIÓN DEL CONTRATO:

A) El presente contrato tendrá una duración de ... años (máximo 15) desde la fecha en que el AUTOR/A ponga a disposición del EDITOR/A la OBRA en condiciones de ser reproducida.

B) El contrato podrá quedar resuelto en los siguientes casos:

- 1.- Cuando agotada la última edición realizada, conforme a lo definido en el Pacto Quinto, el EDITOR/A no efectúe la siguiente edición en el plazo de ... meses.
- 2.- Cuando el EDITOR/A ceda indebidamente a terceros los derechos objeto de este contrato.
- 3.- En los supuestos de liquidación o cambio de titularidad de la empresa editorial.

En caso de que el EDITOR/A se halle constituido como Entidad mercantil, la venta de acciones o participaciones sociales por parte de los actuales titulares en favor de terceros, no se considerará cambio de titularidad de la empresa a estos efectos.

4.- Si el EDITOR/A fuera declarado en estado de quiebra o de suspensión de pagos, la presente cesión quedará automáticamente resuelta, sin que nadie pueda considerarse autorizado a continuar la explotación de la OBRA, salvo el AUTOR/A, al que revertirán los derechos cedidos.

5.- En caso de no publicación de la OBRA en el plazo previsto, el presente contrato quedará automáticamente resuelto, y todas las cantidades percibidas por anticipado por el AUTOR/A quedarán definitivamente en propiedad del mismo.

6.- Por las causas de resolución reconocidas en la legis-

lación vigente.

C) Una vez finalizado el contrato, el EDITOR/A podrá vender aquellos ejemplares de la OBRA que hubieran quedado en su poder, durante el plazo de tres meses posterior a la fecha de finalización. Una vez cumplido ese término, el EDITOR/A deberá proceder a retirar de la circulación y venta cuantos ejemplares le restasen aún sin vender. El AUTOR/A podrá optar por adquirir del editor los ejemplares en su poder, desde la misma fecha de vencimiento del contrato, al 50% del precio de venta al público.

El plazo de duración de un contrato de edición queda bien definido en la Ley, que no permite que pueda extenderse más de 15 años.

Las Cláusulas de resolución que se detallan en dicho Pacto Décimo Primero suponen una ampliación a los supuestos reglamentados en el correspondiente artículo de la Ley, y debe hacerse hincapié en la posibilidad de que quede el contrato automáticamente resuelto en el caso de que no se publique la obra en el plazo previsto, sin perjuicio, claro está, de las indemnizaciones a que tenga derecho el autor o autora.

Y con ello pretenden evitarse las situaciones de impunidad en la que por causas ajenas a la propia persona autora, la obra no se publica y ésta no ha cobrado nada, ni siquiera un adelanto.

Décimo Segundo.- SALDO Y DESTRUCCIÓN DE EJEMPLARES:

Si transcurridos dos años desde la fecha de su inicial puesta en circulación, el EDITOR/A dispone de los ejemplares que le resten de la OBRA para destruirlos o venderlos como saldo, éstos no devengarán la remuneración establecida en el Pacto Cuarto, pero el AUTOR/A tendrá derecho a adquirir directamente del EDITOR/A todos o parte de los ejemplares que le resten a precio de saldo, debiendo comunicarle la opción elegida dentro del plazo de los treinta días siguientes a la recepción de la comunicación que el EDITOR/A deberá haberle realizado fehacientemente a tal efecto.

En caso de venta en saldo o destrucción de los ejemplares, los derechos cedidos al EDITOR/A en el presente contrato revertirán directamente al AUTOR/A, sin necesidad

de preaviso y sin perjuicio de las cantidades ya pagadas o debidas todavía al AUTOR/A.

Esta posibilidad permite a la persona autora evitar ver su obra vendida como saldo o oportunidad sin tener conocimiento previo de ello. E incluye asimismo la facultad de que el propio autor o autora pueda adquirir los ejemplares de la obra a precio de saldo.

En caso de que se vendan los ejemplares como saldo, o se destruyan, los derechos que el autor o autora en su momento cedió a la empresa editorial mediante el oportuno contrato de edición revertirán en su favor, pudiendo ceder de nuevo a un tercero los derechos que ostente sobre la creación visual.

Décimo Tercero.- OBLIGACIONES FISCALES:

El AUTOR/A faculta expresamente al EDITOR/A para la detracción e ingreso en el Tesoro Público de aquellas cantidades que por cualquier concepto impositivo hubiera de satisfacer, derivadas de las rendimientos de la propiedad intelectual objeto de este contrato, en todos aquellos impuestos o gravámenes en que el EDITOR/A tenga, por disposición legal, la condición de sustituto del AUTOR/A como contribuyente.

Dicho pacto facilita a la persona autora las gestiones de carácter tributario que deban realizarse ante el Tesoro Público.

Décimo Cuarto.- ENTIDADES DE GESTIÓN:

Ambas partes se someten expresamente a lo dispuesto en el artículo 25 de la Ley de Propiedad Intelectual respecto a la participación en una remuneración compensatoria por las reproducciones para uso privado de la obra, a través de la Entidad de gestión correspondiente.

Las cantidades que devenga el derecho de mera remuneración que surge de las reproducciones de la obra para uso privado serán cobradas por las entidades de gestión correspondientes y distribuidas entre sus socios de la forma que en ellas esté establecido.

Décimo Quinto.- LEGISLACIÓN APLICABLE:

El presente contrato se regirá y será interpretado conforme a lo previsto en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de

12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y, en general, por las disposiciones legales que le sean de aplicación.

A pesar de tratarse de un contrato tipificado, el contrato de edición deberá regularse e interpretarse en base a las normas recogidas en el Texto normativo vigente al respecto que es el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, y en general por el resto de disposiciones legales que pudieren serle de aplicación, como puede ser el Código Civil, etc.

Décimo Sexto: SUMISIÓN:

A) Para resolver cuantas divergencias pudieran surgir como consecuencia de la interpretación y ejecución del presente contrato, ambas partes se someterán a un Arbitraje de Equidad que realizarán los miembros que se designen por parte de la Comisión mixta de Editores y Autores.

B) Ambas partes se someten, para cualquier diferencia que pudiera surgir de la interpretación y cumplimiento del presente contrato, a la jurisdicción y competencia de los Juzgados y Tribunales de la ciudad de ... renunciando a su propio fuero, de ser otro.

En el momento de negociarse las cláusulas de dicho contrato con la Federación de Gremios de Editores se estableció la posibilidad de crear una Comisión mixta de Editores y Autores a fin de poder someter cualquier divergencia a un Arbitraje de Equidad ante dicha Comisión. Todo ello está todavía en proceso de constituirse.

A falta de dicha comisión de arbitraje, cualquier divergencia que pueda surgir de la interpretación y cumplimiento del contrato debería someterse a los Juzgados y Tribunales de la ciudad de la persona autora, cuyos derechos son objeto de cesión.

Y, en prueba de su conformidad, lo firman por duplicado en la fecha y lugar señalados en el encabezamiento.

—VERTIENTE PRÁCTICA DE LO EXPUESTO—

Encargo de la obra:

Ocurre que en muchas ocasiones no se firma el contrato de encargo cuando es en él donde deben figurar los detalles de la obra que será objeto de la cesión de derechos.

Es importante que las partes sepan en qué, cómo, dónde y por cuánto se está trabajando, o sea, **qué** es lo se encarga, **cuándo** se debe entregar el encargo, **qué** se cobrará, **qué** importe se recibirá en caso de que no se acepte el encargo, y **qué** finalidad tiene el encargo.

Si la parte que realiza el encargo no quiere firmar un contrato, será necesario, como mínimo, proponer una hoja de encargo más sencilla donde consten las premisas que se han dicho. **Pero nunca trabajar sin un documento firmado.**

Contrato:

Debe quedar claro que es importante tener la relación contractual pactada expresamente entre el autor o autora y quien actúe como entidad empresaria/editorial/productora (cliente en general), y eso servirá para poder hacer cumplir las cláusulas de forma estricta, siempre y cuando, claro está, el contrato sea correcto.

Lo que pasa demasiado a menudo es que los contratos que se proponen son abusivos, con cláusulas nulas en aplicación estricta de la Ley de Propiedad Intelectual, o bien son de imposible cumplimiento.

Las cláusulas **nulas** son aquellas contrarias a lo que disponen las Leyes y las **inaceptables** son aquellas que aunque no sean expresamente contrarias a la Ley son abusivas y comportan una desigualdad en la relación contractual/profesional.

Por eso es importante saber cuáles son **las cláusulas concretas que no se pueden aceptar**. Entre muchas otras, las siguientes:

— **Renuncia a los derechos**, por ejemplo:

«...El ilustrador reconoce expresamente que no se reserva para sí ningún derecho de explotación sobre el proyecto que, íntegramente y sin reserva, corresponde a la editorial...»

– **Renuncia a recuperar los originales.**

Siempre que la persona autora lo desee, tendrá el derecho de recuperarlos a no ser que su voluntad expresa sea venderlos a la editorial. Por ejemplo, se podrá aceptar que: «...los fotolitos, así como los soportes gráficos en general y otros elementos análogos que se ejecuten por la edición de la obra objeto de contrato, realizados a costa de la editorial se consideraran propiedad de ésta y por ello, podrá disponer de los mismos con entera libertad dentro de los márgenes permitidos por la Ley y por el propio contrato».

Si se quiere vender el soporte de la obra deberá pactarse expresamente.

– **La indefinición del tiempo de duración del contrato y de los derechos concretos que se ceden**, por ejemplo con cláusulas como esta: «El ilustrador/a transmite y cede en exclusiva a la editorial la totalidad de los derechos de explotación que pudiera ostentar para la primera edición de la obra donde se incluyen, que tendrá un mínimo de ... ejemplares y un máximo de ... Para ediciones sucesivas o reimpressiones, el ilustrador cede

gratuitamente y de manera indefinida a las editoriales el derecho de explotación de su obra».

– **La inclusión de la mención de obra colectiva, cuando los requisitos no se cumplen:** «...la aportación del autor/a no es creación autónoma si no que, juntamente con otras forman una obra colectiva, la propiedad de la cual así como la autoría corresponden a la editorial, única titular de los derechos sobre el conjunto de la obra realizada...».

O: «...las partes conocen el artículo 8 de la Ley de Propiedad Intelectual (el que regula la obra colectiva). Conforme a tal artículo, los derechos de autor de la obra del presente contrato corresponde al editor/a, que la editará y divulgará bajo su nombre.»

Tampoco debe admitirse la reserva vaga del empresario/a de forma unilateral y que le podría permitir incluso producir *merchandising* de la obra: «...la editorial se reserva el derecho de reproducir las ilustraciones total o parcialmente en cualquier medio de comunicación para su promoción, difusión y publicidad».

EL I.V.A. DE LA ILUSTRACIÓN

MARIONA SARDÀ VIDAL

La Ley del IVA establece en su artículo 20.26 (Ley 37/1992 de 28 de diciembre) la exención de los servicios profesionales, «...incluidos aquellos que su contraprestación consista en derechos de autor prestados por artistas plásticos, ...gráficos y fotográficos...».

Debe tenerse muy claro que la cesión de derechos puede negociarse, y que el **contrato** lo firman dos partes, **no sólo una**. Todo aquello que se quiera hacer constar puede pactarse, siempre que las partes estén de acuerdo.

Por este motivo y en caso que la exención interese, se tendría que hacer constar en la factura la siguiente **nota**:

Factura exenta de IVA por tratarse de derechos de autor relativos a las ilustraciones mencionadas más arriba, tal como dispone el artículo 20.26 de la Ley 37/1992 de 28 de diciembre.

La mayoría de fiscalistas opinan que es importante distinguir la calificación de las actividades de prestación de servicios y las de libramiento de bienes, puesto que las actuaciones de los autores que se consideran prestaciones de servicios son susceptibles de quedar exentas, mientras

que las actuaciones que den lugar al libramiento de bienes no pueden comportar en ningún caso exención alguna.

Se han hecho consultas no vinculantes a Hacienda que han establecido que el trabajo de los ilustradores/as para una editorial a cambio del pago de los royalties está exento de este impuesto.

Es de destacar que en determinados casos los efectos de la exención quizás no sean totalmente favorables a los intereses económicos del ilustrador/a, puesto que ello puede producir la imposibilidad de deducción de las cuotas del IVA soportado.

Conviene recordar:

– Que es obligatorio realizar el alta en la Agencia Tributaria, por el ejercicio de una actividad económica; ya sea como profesional independiente o como empresa.

– Que el alta en el censo del IVA, significa la obligación de presentar declaraciones trimestrales por este concepto (IVA soportado e IVA repercutido).

– Que es obligatorio para quien ejerce una actividad económica profesional darse de alta en alguno de los regímenes de la Seguridad Social y cotizar por ello.

– Que es conveniente consultar con un profesional de estas cuestiones para ajustar las necesidades del ejercicio de la profesión a la legislación vigente.

FORMAS DE REMUNERACIÓN

PACO GIMÉNEZ ORTEGA

El presente subcapítulo pretende ser una guía para la valoración económica del trabajo de los profesionales de la ilustración.

Para su elaboración se han tenido en cuenta, básicamente, dos cuestiones.

En primer lugar que el mercado de la ilustración es amplio y variado, con muchos y diferentes sectores con sus usos y costumbres particulares, a la vez que poco o nada regulados legal y laboralmente.

Y en segundo lugar que la ilustración no está socialmente valorada ni por parte de los clientes ni por los propios ilustradores/as que, con demasiada frecuencia, carecen de la profesionalidad necesaria. Todo ello repercute en una valoración económica por debajo de los mínimos razonables para cualquier profesión especializada.

Estas cuestiones hacían imprescindible elaborar un planteamiento práctico de cara a la realidad actual de la mayoría de los ilustradores/as, pero que, teniendo en cuenta las grandes carencias laborales y profesionales antes mencionadas, fuera además una referencia en aras de una futura y mayor profesionalización del colectivo.

Así pues, se ha optado como principal referencia por el sector del Libro, por ser el mejor regulado, y por un método de valoración económica que partiera del concepto de trabajador/a autónomo, entendido también como empresa, sin olvidar, lógicamente, los aspectos de autor/a tan característicos de esta profesión.

El presente subcapítulo se ha desarrollado en tres apartados:

I— Ley, contratos y formas básicas de remuneración. Criterios y conceptos básicos que se han de conocer y aplicar a la hora de valorar el trabajo de los ilustradores/as siempre teniendo como referencia la Ley de Propiedad Intelectual.

II— Presupuestos. Factores a tener en cuenta. Listado orientativo de factores que pueden influir en el coste real de un trabajo y explicación de algunos conceptos y valoraciones interesantes.

III— Cálculos económicos y presupuestos. Cálculo económico de los costes y beneficios reales de la estructura profesional.

IV— Anexos.

—LEY, CONTRATOS Y FORMAS BÁSICAS DE REMUNERACIÓN—

Aspectos fundamentales de la Ley de Propiedad Intelectual aplicados a los contratos. Criterios de remuneración básicos: porcentaje y tanto alzado.

El sector del libro es el que se encuentra más regulado legislativamente hablando y el único en el que de forma normalizada se utilizan contratos. Esta es la razón por la cual a lo largo del presente apartado tomaremos como referencia, básicamente, el contrato de edición de libros. No obstante debemos tener presente que la mayoría de sus aspectos fundamentales son aplicables, por Ley, a cualquier otra modalidad de transmisión de derechos de los autores/ a s-ilustradores/ a s.

Para empezar.

Una aclaración muy importante: si nos acogemos a la Ley, los ilustradores/as no venden sus obras, sino el derecho a reproducirlas según y como se acuerde con el cliente y todo ello lo hacemos a cambio de una contraprestación económica.

Nuestros clientes están además obligados a formalizar estos acuerdos por escrito y están sujetos a unas condiciones contempladas en la Ley, y que vamos a tratar brevemente.

Dos requisitos básicos.

En el sector de la edición la obligatoriedad del contrato y la remuneración proporcional a la tirada son aspectos que contempla la ley, aunque en muchos casos no se cumpla. El incumplimiento de cualquiera de estas dos premisas es pues, necesariamente, contraria a la Ley por no decir ilegal.

La ley exige:

- La obligatoriedad de un contrato, por escrito, en caso de edición de libros.
- Que en este contrato debe figurar el número de ejemplares a editar (si no figura, el contrato es nulo).
- Que debe constar también la remuneración pactada atendiendo al número de ejemplares previstos (si no consta la cantidad económica, el contrato también es nulo).

Si nos fijamos, veremos que los dos últimos requisitos establecen una relación directa entre la remuneración económica y el número de ejemplares que el editor/a puede producir a cambio de esa remuneración.

«Esto es un encargo».

La gran excusa para eludir un pago proporcional a la explotación de la obra ha sido, y continúa siendo para la gran mayoría de clientes, que se trata de un encargo y, por tanto, la propiedad intelectual les pertenece a ellos. De esta manera “justifican” el pago único o tanto alzado.

Todas las variantes nos llevan al mismo final: no hay creación ni, por extensión, propiedad intelectual que valga. En unos casos se nos argumenta que la idea es suya, o que nos debemos ceñir a los autores/as del texto o a la idea inicial. En otros ni siquiera buscaban excusas.

No afecta que sea un encargo.

En muchos casos, todos estos argumentos no son más que maniobras para evitar el pago de derechos. Las indicaciones o la idea preconcebida del cliente no son, generalmente, más que ideas imprecisas y en ningún caso suficientes para realizar las ilustraciones.

Tampoco es justificable, ni legal, que alguien pueda apropiarse de los derechos de explotación indefinida a cambio de una cantidad aleatoria de dinero, sea grande o pequeña, argumentando que el peso específico de las ilustraciones en el conjunto de la obra es pequeño.

La Ley es muy explícita cuando una obra va a ser editada. El artículo 59 de la mencionada ley

dice: la remuneración que se haya recibido en concepto de encargo de una obra «*será considerada como anticipo de los derechos que al autor le correspondiesen por la edición, si esta se realizase*».

Por tanto, en el caso de que se edite la obra, considerarla, o no, como un encargo no tiene ninguna importancia. De cualquier manera es imprescindible firmar un contrato de edición en el que consten las dos cláusulas básicas que hemos comentado anteriormente: el número de ejemplares a editar y la remuneración que percibiremos por la venta de esos ejemplares.

Y recordemos siempre que la ausencia de cualquiera de ellas es causa suficiente para la nulidad de un contrato.

¿Qué es el contrato?

El contrato es un documento previo y obligatorio a la edición de cualquier obra. Mediante dicho contrato, el autor/ a cede al editor/ a, o cliente y en determinadas condiciones, el derecho a reproducir, distribuir y vender una obra. Y la definición que hace la Ley de lo que es la edición es muy clara: reproducir y distribuir la obra. Por tanto, todo esto válido para los libros, también lo es para cualquier otro de los posibles soportes de una obra.

¿Qué debe constar en un contrato?

En todo contrato aparecen varias cláusulas. Unas son negociables, otras son explícitamente excluidas y otras en cambio son de obligada mención. Vayamos por partes.

¿Qué es negociable?

En el apartado de los aspectos negociables mencionaremos aquellos en los que la ley sólo prevé unos límites dentro de los cuales podremos negociar con nuestros clientes:

- El carácter exclusivo, o no, de la cesión.
- Las lenguas en las que el editor/ a puede publicar la obra.
- El ámbito territorial de distribución.
- El número máximo y mínimo de ejemplares que tendrá la edición o cada una de las que se convengan (si no se expresa este

extremo el contrato podrá considerarse nulo).

- La forma de distribución de ejemplares para el autor/ a, promoción, etc.
- La remuneración del autor/a (si no se expresa este punto, el contrato es nulo). Si la edición es en forma de libro, deberá constar además, el anticipo al autor/a a cuenta de sus derechos.
- La frecuencia de las liquidaciones (mensual, semestral, anual).
- Las modalidades de edición (rústica, cartoné...).
- Los plazos de entrega de los originales por parte del autor/ a.
- Los plazos en los que el editor/a deberá producir la obra y empezar la venta, contando a partir de la entrega de los originales.
- El término de vigencia del contrato (si se hace constar, el máximo que permite la Ley es de 15 años, si no, es de 5 años).

¿Qué está expresamente excluido del contrato de edición?

- Cualquier cláusula que se refiera a la producción de obras audiovisuales, *merchandising* o cualquier otra modalidad de explotación incluidas en un contrato de edición, son nulas. Aunque sólo estas cláusulas, no la totalidad del contrato.
- Estos aspectos, si hay acuerdo con el editor/a, han de ser regulados y pactados en otro contrato diferente. Por tanto, si como ha sido frecuente hasta ahora, constaran, simplemente no tendrían validez.
- Tampoco se pueden incluir cláusulas que se refieran a obras futuras. Ni su reproducción por sistemas desconocidos en el momento de la contratación.

¿Qué es de obligado cumplimiento?

Aparte de los aspectos fundamentales que hemos citado anteriormente, como son la remuneración del autor/a y el número de ejemplares, hay otras cuestiones no negociables de

cumplimiento obligado, aún cuando no se hagan constar en el contrato.

El editor/ a está obligado a:

- Respetar la integridad de la obra. Dicho de otra manera: a no realizar modificaciones (una vez aceptado el trabajo) y atender a su calidad de reproducción.
- Someter a la aprobación del autor/a pruebas de color fiables (siempre que no firmemos un pacto en contra).
- Poner a disposición del autor/a todos los datos relativos a fabricación, distribución, venta y existencias. Así como hacer una liquidación y abonar, con la periodicidad pactada (al menos una vez al año), las cantidades correspondientes a los derechos de autor/ a.
- Hacer constar el nombre o seudónimo del autor/ a-ilustrador/ a en un lugar visible. En caso de que existiesen otros autores/ a s, deberá aparecer en igualdad de condiciones.
- Devolver los originales al autor/ a una vez finalizadas las tareas de reproducción o impresión.

Los autores/ a s están obligados a:

- Entregar el trabajo en los plazos y la forma convenidos.
- Responder de la autoría y originalidad de la obra.
- Corregir las pruebas de color que nos presente el editor/ a en los plazos convenidos.

“Ir a derechos” o porcentaje.

Durante mucho tiempo se ha luchado por “ir a derechos”. Esto no es otra cosa que la expresión del deseo de que la remuneración económica que se recibe a cambio de la cesión de los derechos de reproducción, tenga una relación proporcional con la venta que se hace de las obras.

La realidad es que, en la práctica, la remuneración que se recibe por la cesión de los derechos puede acabar reducida a dos fórmulas:

- La que hemos nombrado como “ir a derechos”. Es decir, cobrar un tanto por

ciento sobre el precio de venta al público de los ejemplares vendidos.

— O bien un tanto alzado o cantidad fija por edición. Hay que tener en cuenta que en este tipo de acuerdos, la edición puede ser considerada como indefinida por parte de los clientes. O sea, que a cambio de una cantidad única, se ceden los derechos para reproducir, distribuir y vender la obra sin límites de tirada ni de ejemplares.

Y, lógicamente, en este último caso, la remuneración no tiene ninguna relación con la difusión de la obra, especialmente porque los pagos únicos son, además, de poco importe.

Siempre se va “a derechos”.

Las características del contrato de edición previsto en la Ley de Propiedad Intelectual impiden, o deberían impedir si se cumpliera la Ley, el mantenimiento y prolongación de esta situación que, de hecho, es mayoritaria en este mercado de trabajo.

Ya hemos visto que aunque la obra sea producto de un encargo, en el momento de editarla es necesario el pertinente contrato de edición y que las cantidades percibidas siempre son consideradas, en todos los casos, a cuenta de los derechos de autor que genere la edición (recordemos el artículo 59). Y si además tenemos en cuenta que en todo contrato de edición ha de figurar el número de ejemplares relacionado con la remuneración, podemos decir que, con la Ley en la mano, es inevitable “ir a derechos”. Entendiendo por “ir a derechos” que la remuneración que se percibe por el trabajo es proporcional a la explotación de la obra.

Pero, ¿cómo se cobran los derechos?

Ahora bien, cuando decimos “ir a derechos”, normalmente, nos referimos al hecho de cobrar un porcentaje. Y, aunque la Ley prevé que esta sea, en general, la forma de recibir la contraprestación por la cesión de los derechos de edición, no es la única fórmula.

Lo que realmente es importante es la relación proporcional que se establece con la explotación.

La Ley habla de esto en diferentes puntos. Incluso prevé una posible acción del autor/a contra el editor/a si hubiera «*desproporción manifiesta*» entre los beneficios que genere la explotación de la obra y lo que haya recibido el autor/a. Pudiendo el autor/a, si no ve atendida la petición de revisión de contrato por parte del editor/a, acudir al Juez para que fije una remuneración equitativa (Art. 47).

Por tanto la cuestión queda referida a la manera de cobrar estos derechos. Y podríamos encontrar algunas diferencias prácticas a la hora de optar por uno u otro sistema. Es decir, por el porcentaje o por el tanto alzado por edición.

¿Es conveniente el tanto alzado?

En el supuesto de cobrar un tanto alzado por edición, lo primero que hay que valorar es el número de ejemplares por edición. Eso introduce un factor nuevo.

Podría considerarse que una editorial o cliente paga “mejor” o “peor” que otra si el total del pago único es superior o inferior a lo que pagan las otras. Eso en la medida que se acepte como inevitable un número ilimitado de ejemplares a cambio del tanto alzado. Así, puede valorarse que paga mejor un cliente que ofrece 600 euros por diez ilustraciones en blanco y negro para un libro de bolsillo, que otro cliente que por el mismo trabajo solamente ofreciera 400.

Pero en la medida en que estas cantidades vayan referidas al número de ejemplares que se editan, es posible establecer a qué porcentaje corresponden sobre el precio de venta.

¿Quién paga mejor?

El tanto alzado dividido por el número de ejemplares nos da el importe que nos corresponde por libro editado. Así, si un editor/a hiciera una edición de 3.000 libros, a 2'40 euros de PVP y ofreciera 450 euros de tanto alzado por esta edición, estaría ofreciendo una participación de 0'15 euros por libro editado. En otras palabras, un 6,25% respecto al precio de cubierta.

Pero si por la misma cantidad de dinero se cedieran los derechos para una edición de 6.000 ejemplares, la participación sería de 0'08 por li-

bro editado y el porcentaje bajaría al 3,06%. Y la misma cantidad por 12.000 ejemplares proporcionaría 0'04 ptas por libro, lo que corresponde con un porcentaje de solamente el 1,56%. Y por 24.000 ejemplares, un 0,78%. Y así sucesivamente.

Con el mismo tanto alzado y las mismas tiradas pero con un precio de venta superior a las 2'40, lógicamente, los porcentajes aún se reducirían más.

Por tanto, lo importante en estos casos es fijar el número de ejemplares de la edición en relación al dinero que se recibe. Y, como hemos visto, conviene tener presente también el precio de venta del libro, para saber hasta que punto se está pagando bien o mal. Es decir, que el porcentaje de participación en la explotación de la obra del ilustrador/ a resulta satisfactorio.

El porcentaje.

A la vista de todo lo expuesto, resulta evidente que la remuneración del trabajo mediante un porcentaje sobre el precio de venta, es el sistema de cobro que más se ajusta a la Ley, ya que en caso de que la obra generase, proporcionalmente, unos beneficios superiores a la cantidad que normalmente percibimos como anticipo, el ilustrador/a obtendría una compensación proporcional a dicho beneficio.

Debemos pues, como hemos dicho, elegir únicamente entre el tanto alzado como retribución a un número concreto de ejemplares, o un anticipo y un porcentaje sobre el precio de venta al público, como dos sistemas de remuneración igualmente ajustados a la Ley.

Ahora bien: no se debe aceptar, por ser contrario a la Ley, el pago único a cambio de un número indefinido de ediciones y ejemplares, como tampoco permitir que rebajen el importe del anticipo –que permite disponer del tiempo que toda obra de creación requiere– a cambio del porcentaje que ya de por Ley pertenece a los autores/ a s.

Otros sectores.

Como anunciábamos más arriba, nos hemos referido básicamente al contrato de edición, pero

la mayoría de aspectos fundamentales son aplicables, por Ley, a cualquiera otra modalidad de transmisión de nuestros derechos:

- El respeto a la obra original.
- El reconocimiento de la autoría como tal y, por tanto, la mención de su nombre en los títulos de crédito.
- El derecho a la recuperación de los originales.
- El poder ejercer un determinado control sobre su obra, por motivos de conciencia o para preservarla.
- El derecho a revisión en caso de manifiesta desproporcionalidad entre la remuneración y los beneficios obtenidos por la obra.

Ahora bien, hay ámbitos en los que no es tan frecuente el uso de contratos como en el sector del libro, y ahí es donde juega un papel fundamental conocer el alcance de la Ley para asegurar los derechos a través de las herramientas más en uso en estos terrenos: la hoja de pedido, la conformidad del presupuesto, el albarán de entrega, la factura, etc.

En el caso de la publicidad, por ejemplo, es necesario, forzosamente, delimitar por escrito, sea por medio de la factura o por contrato:

- Descripción del trabajo. Cuanto más amplia mejor.
- La exclusividad o no de la cesión.
- Las aplicaciones y el destino concreto que se le va a dar a nuestro trabajo.
- El ámbito territorial de difusión.
- La campaña dentro de la que se incluye.
- Sistemas de reproducción para el que se ha creado, etc.

Hay que tener en cuenta que la no especificación de algunos de estos puntos, da derecho en publicidad, al cliente o agencia, a su utilización en el sentido más amplio que permita la Ley.

**—PRESUPUESTOS:
FACTORES A TENER EN CUENTA—**

Listado orientativo de factores que pueden influir el coste real de un trabajo y explicación de algunos conceptos interesantes.

Las llamadas numeradas remiten a la explicación de los conceptos.

A) CARACTERÍSTICAS Y COMPLEJIDAD DEL TRABAJO.

Sectores (1) / Aplicaciones / Público consumidor / Información y mensaje que se desea transmitir, objetivos / Creatividad (2) / Beneficios empresariales (3) / Estilo / Complejidad / Nivel de detalle y acabado / Relación con el diseño u otros / Aplicaciones diferentes de una misma imagen (4) / Volumen o cantidad de ilustraciones / Bocetos / Medidas de los originales y de la reproducción / Soporte del original / Técnicas / Sistema y tintas de reproducción / Soporte sobre el que se estampa / Supervisión y control de reproducción / Otros.

1- Sectores.

Las tarifas y precios habituales varían sustancialmente de un sector a otro, incluso dentro de un mismo sector. Lo mismo puede ocurrir con las diferentes aplicaciones del trabajo.

2- Creatividad.

La creatividad es un concepto que puede definirse como el valor añadido que un profesional incorpora a su trabajo, a través de ideas originales o de soluciones que facilitan y mejoran la función y objetivos que el cliente necesita cubrir.

A efectos de los cálculos económicos que se desarrollan en el subcapítulo siguiente (ver página 76, —CÁLCULOS ECONÓMICOS Y PRESUPUESTOS—), para la valoración económica y la elaboración de presupuestos, puede sustituir a los derechos de autor —aunque son conceptos muy distintos— cuando estos son difíciles de aplicar (ver página 74, E) SISTEMAS DE COBRO).

Dada la dificultad de concederle un valor económico sólo podemos proponer calcularla como en el caso de los derechos de autor partiendo de la posible rentabilidad que el cliente pueda sacarle, teniendo en cuenta la tirada, el ámbito de difusión, el PVP. y los costes de producción. El margen añadido al precio del trabajo podría estar entre el 10 y el 25%.

3- Beneficios empresariales.

A efectos de los cálculos económicos que se desarrollan en el subcapítulo siguiente (ver página 76, —CÁLCULOS ECONÓMICOS Y PRESUPUESTOS—), son la parte de los beneficios que se han de destinar a inversiones de futuro que garantizan el mantenimiento y crecimiento de la empresa (ferias, cursos, promoción, etc.) y que se propone generar con ingresos extraordinarios como los royalties, la creatividad, los márgenes comerciales, etc.

4- Aplicaciones diferentes de una misma imagen.

Cuando una misma imagen puede ser utilizada para diferentes aplicaciones o soportes, suele darse un precio razonable para el soporte principal —sin tener en cuenta otras posibles aplicaciones posteriores— pero, si acaba utilizándose en otras aplicaciones, estas se valoran con un porcentaje, que suele variar entre el 15 y el 30%, sobre el precio inicial para cada una de las nuevas aplicaciones. Por ejemplo: si por un cartel para una fiesta patronal se cobran 1.000 euros, por la aplicación de la misma imagen en una pegatina podría cobrarse el 15% de los 1.000 euros, o sea 150 euros, y por su aplicación en una camiseta podría ser el 25%, o sea 250 euros.

B) REALIZACIÓN.

Reuniones / Estudios previos, documentación / Bocetos y pruebas* / Originales / Reajustes y correcciones / Control de pruebas / Dirección artística / Producción, control de imprenta / Desplazamientos / Otros.

* Ver página 75, apartado F) OTROS FACTORES, llamada 1- Pruebas, anulaciones y rechazos.

Colaboraciones: Diseño gráfico / Fotografías / Redacción, traducción y corrección de textos / Maquetación / Fotograbado y pruebas / Imprenta / Imprevistos (1) / Otros.

1 - Imprevistos

En ocasiones surgen imprevistos que suponen un aumento en las horas de trabajo y de los costes, por lo que conviene ampliar el número de horas de trabajo con un margen del 15 al 25% más.

C) EXPLOTACIÓN COMERCIAL.

Ediciones no venales (1) / Tiradas (2) / Soportes / Ámbito de difusión (local, nacional, internacional, etc.) / Lenguas / Exclusividad / Cesiones especiales / Vigencia de contrato (3) / Distribución / Tamaño del cliente o empresa / Exclusividad (4) / Otros.

1- Ediciones no venales.

Determinadas instituciones públicas, así como fundaciones, ayuntamientos, etc. suelen editar productos que no están destinados a la venta. Y son difíciles de valorar puesto que su rentabilidad no es económica sino otra muy distinta: prestar un servicio público, promoción, prestigio...

Una buena referencia comparativa sería la de un producto similar que sí tuviera que venderse, pero teniendo en cuenta una cuestión: En el mercado libre los productos de venden poco a poco y nunca se sabe si se llegará a vender toda la edición ni si se reeditarán; sin embargo de las ediciones no venales suele distribuirse toda la edición y en un breve espacio de tiempo. Teniendo en cuenta que, al menos en el caso de instituciones públicas, no es difícil concretar la cesión de derechos mediante contrato, esto significa que los autores/as pueden recibir todos los beneficios por la cesión de sus derechos de una vez. Pero no hay que olvidar que aunque la Administración puede pagar mejor que las empresas privadas, también suele tardar bastante más en hacerlo. Y aunque administrativamente se prevén mecanismos de corrección para estas cuestiones, lo más práctico es contemplarlas en el precio del presupuesto.

2- Tiradas.

Según el número de ejemplares la tirada se considera: pequeña hasta 1.000 ejemplares, mediana de 1.101 a 10.000 ejemplares, y grande de más de 10.000 ejemplares.

3- Vigencia del contrato.

El máximo que permite la Ley es de 15 años si se especifica en el contrato. Si no se especifica es de 5 años (ver página 34, Capítulo 1, LA OBRA GRÁFICA Y SU PROTECCIÓN LEGAL)

4- Exclusividad.

Si se cede la exclusividad al cliente, este podrá, a su vez, ceder los derechos a terceros para su explotación (ver página 34, Capítulo 1, LA OBRA GRÁFICA Y SU PROTECCIÓN LEGAL).

D) GASTOS.

Variables:

Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas / Impuesto sobre el Valor Añadido (1) / Materiales / Elaboración de presupuestos y facturas / Estudio y modificación de contratos, asesoría legal.

Colaboraciones: Diseño gráfico, fotografías, animaciones / Redacción, traducción y corrección de textos / Margen comercial (2) / Copias de impresora / Fotograbados y pruebas / Transporte, mensajería / Otros.

Inversiones (3): Equipo / Promoción, web, exposiciones, cursos, ferias, etc. / Otros.

Fijos (4):

Seguridad Social de Autónomos / Gestoría fiscal / Administración y contabilidad / Electricidad, gas, agua / Calefacción, refrigeración / Limpieza / Teléfonos, correo electrónico / Hipoteca, alquiler de estudio y gastos de comunidad, amortización / Material de estocaje / Mensajería, transportes / Parking / Plan de jubilación / Seguros privados (personal, local, equipo) / Cuotas asociativas / Vacaciones / Amortización de vehículos / Amortización de maquinaria y mobiliario / Web, servidor / Otros.

1- Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA).

La Ley del IVA dice que la prestación de servicios profesionales y la cesión de derechos de autor están exentas de IVA según el Artículo 20.26 de la Ley 37/1992 de 28 de diciembre. Sin embargo no siempre se entiende así ni desde Hacienda ni por parte de los clientes, por lo que en ocasiones puede ser más conveniente aplicarlo, sobre todo porque de esta forma puede deducirse el IVA de los gastos soportados (ver página 66, EL IVA DE LA ILUSTRACIÓN).

2 - Margen comercial.

Si al trabajo de ilustración se le añaden servicios complementarios externos a la empresa (fotografías, diseño, colaboradores, imprenta, etc.), ha de tenerse en cuenta un margen comercial que se sume al importe del proveedor/a en función del riesgo que se corre al asumir el papel de intermediario/a.

3- Inversiones.

Son las inversiones económicas en mejoras de futuro a medio o largo plazo, que suelen financiarse con los beneficios empresariales y considerarse como gasto variable.

4- Los fijos.

Los gastos fijos (junto con las inversiones) suelen ser los que con más frecuencia se olvidan, por lo que también son los que más balances negativos provocan. A modo de ejemplo, se ha hecho un cálculo estimativo, solamente, de los conceptos más usuales de entre los que aquí figuran, que no detallamos por cuestión de espacio, y que da como resultado la cantidad media de 1.000 euros mensuales o 12.000 anuales.

E) SISTEMAS DE COBRO.

Porcentaje o tanto alzado (1) / Tipo de contrato, confirmación de presupuesto y factura (2) / Condiciones del contrato / Anticipos (3) / Plazos y retrasos de cobro (4) / Inflación previsible / Otros.

1- Porcentaje o tanto alzado.

La Ley de Propiedad Intelectual refleja claramente que los autores/as-ilustradores/as no ven-

den sus obras sino el derecho a reproducirlas en determinadas condiciones a cambio de una contraprestación económica proporcional a su explotación. Así pues, sólo cabrían dos formas de remuneración:

– Por un porcentaje, o lo que es lo mismo, por royalties o derechos, que se aplica sobre los ejemplares del producto, editados o vendidos según los casos.

– O a tanto alzado o forfait, o sea, una cantidad fija y única por una sola edición.

En el sector del libro la fórmula del porcentaje está muy extendida y mediante contrato; en el resto de sectores se utiliza mayoritariamente la fórmula del tanto alzado y con factura. Sin embargo, en todos los sectores y con frecuencia, se aplican ambas fórmulas de forma arbitraria y eludiendo requisitos muy importantes que la Ley considera obligatorios y vulnerando los derechos de los autores/as.

En todo caso, el cálculo correcto debería partir de la rentabilidad que el cliente pueda sacarle, teniendo en cuenta la tirada, el ámbito de difusión, el PVP y los costes de producción.

2- Tipo de contrato, confirmación de presupuesto y factura.

El tipo de contrato ideal sería el de edición adaptado a cada sector.

La confirmación de presupuesto debe contemplar los aspectos fundamentales de la cesión de derechos.

La factura también debe contemplar los aspectos fundamentales de la cesión de derechos. Hay que tener en cuenta que la no especificación de algunos de estos puntos, da derecho en el sector de publicitario, al cliente o agencia, a su utilización en el sentido más amplio que permita la Ley.

3- Anticipos.

Hay dos clases de anticipos:

a) Cuando el acuerdo económico implica el cobro de porcentaje sobre la venta del producto, la cantidad económica que se cobra a la entrega del trabajo, se considera un

adelanto a cuenta de los futuros beneficios. En el sector del libro esto es lo habitual y, además, en el supuesto de que el producto no llegue a generar beneficios, nunca se le reclama al autor/a-ilustrador/a la devolución del adelanto.

b) Cuando los proyectos son de cierta envergadura y presuponen una importante inversión de trabajo y de gastos, e incluso una dilatación en el tiempo, debe contemplarse un adelanto económico si esto supone una dificultad para ser asumidos por el profesional.

4- Plazos y retrasos de cobro.

Habitualmente los pagos se realizan a la entrega del trabajo ultimado o a 30, 60 o 90 días. Todo lo que implique una demora de más de 30 días resulta difícilmente asumible por un profesional de la ilustración y, desde luego, la posibilidad de que sea a 90 debería ser rechazada. No hay que olvidar que el compromiso inexcusable de entregar el trabajo acabado en la fecha solicitada, debe implicar otro igual por parte del cliente de prever pagarlo en el momento del visto bueno.

Una demora de más de 30 días debería contemplarse en el presupuesto con un incremento del precio. Las referencias pueden ser, la inflación y los intereses bancarios que pudieran haberse generado con ese dinero en ese tiempo.

En la Administración Pública se prevén mecanismos legales de corrección, a posteriori, para estas cuestiones, pero son complicados, muy lentos y no garantizan su consecución final.

F) OTROS FACTORES.

Plazos y urgencia de entrega / Pruebas, anulaciones y rechazos (1) / Concursos restringidos (2) / Venta de originales (3) / Otros.

1- Pruebas, anulaciones y rechazos.

Una prueba es un encargo y si se encarga es porque se prevé que tendrá la suficiente calidad y podrá cumplir la función comercial que el cliente necesita, por lo tanto siempre se debe cobrar. Y si

una vez realizada se rechaza, debe ser pagada igualmente porque se ha confiado en un profesional que ha invertido tiempo y trabajo, lo que a su vez también supone gastos. En todo caso, si el profesional ha tomado la precaución de mostrar convenientemente muestras de su trabajo al cliente, será éste quien se habrá equivocado, no el profesional.

En ocasiones se da el caso de que, siendo el ilustrador/a un novel poco formado, el cliente acepta las pruebas pero evita pagarlas, o paga menos de lo previsto, argumentando su poca calidad y que está haciéndole un favor publicándolas y promocionándolo. Esto no tiene justificación bienintencionada alguna ya que si se publican es porque tienen la suficiente calidad como para cumplir las funciones que el cliente necesita, produciendo unos beneficios que deben repartirse equitativamente.

No obstante, para evitar situaciones conflictivas, lo mejor es acordar el precio de las pruebas y de su posible anulación o rechazo antes de iniciar el trabajo.

En el caso de darse la anulación de un encargo hay que valorar al trabajo ya realizado hasta el momento de la anulación aplicando un porcentaje sobre el precio acordado para el trabajo terminado. Y lo mismo debe hacerse en caso de rechazo por causas ajenas al profesional. Estos porcentajes pueden variar mucho en función de las características y situación de cada trabajo y, sobre todo, hay que tener en cuenta que cuando el acuerdo económico implica porcentaje de royalties el precio final suele ser menor que cuando es a tanto alzado. No obstante, a título orientativo, apuntamos los siguientes porcentajes que nos parecen aceptables para la opción a tanto alzado pero que para la de royalties debería ser superior.

En caso de anulación:

- 25% del total previsto si se da antes de entregar los bocetos.
- 40% del total previsto si se da a la entrega de los bocetos.
- Prorrata en caso de encontrarse en un estadio intermedio.

- 100% del total previsto si se da a la entrega del trabajo acabado.

En caso de rechazo:

- 25% del total previsto si se da a la entrega de los bocetos.
- 65 % del total previsto si se da a la entrega de trabajo terminado.
- Prorrata en caso de encontrarse en un estadio intermedio.

2- Concursos restringidos.

Con frecuencia se solicitan pruebas sin informar al profesional de que también se han solicitado pruebas a otros profesionales para el mismo trabajo. Aunque se pretenda ocultar este hecho, se trata de un concurso restringido, y para que se realice conforme a la ética más elemental, se ha de informar a todos los participantes de las condiciones generales bajo las que concursan, la cantidad y nombre de los concursantes y los nombres y cualificación de quien o quienes vayan a valorar el trabajo. Si no fuera así, se debe exigir, ya que se tiene el derecho a saber con que competencia se enfrentan los profesionales. Es más, puesto que se está compitiendo, el precio de las pruebas debería ser superior a las de un encargo.

3- Venta de originales.

En otro lugar ya se explica que los autores/as- ilustradores/as no venden los originales para ser explotados comercialmente, sino el derecho a reproducirlos a cambio de una contraprestación económica. Por tanto, si el cliente desea quedarse con los originales será por un precio, al margen del acordado para su explotación, y mediante contrato de venta. Además, el contrato de venta debe respetar los derechos morales que reconocen la autoría. Es decir, que el propietario no adquiere el derecho de explotación comercial, ni puede perjudicar la reputación del autor con usos indebidos, ni alterar ni mutilar la obra, al mismo tiempo que se compromete a conservarla en buen estado, etc. (ver página 34, Capítulo 1, LA OBRA GRÁFICA Y SU PROTECCIÓN LEGAL).

—CÁLCULOS ECONÓMICOS Y PRESUPUESTOS—

Vamos a recordar unos conceptos importantes:

Para la elaboración del método de valoración económica que aquí presentamos se han tenido en cuenta, básicamente, dos cuestiones.

En primer lugar que el mercado de la ilustración es amplio y variado, con muchos y diferentes sectores con sus usos y costumbres particulares, a la vez que poco o nada regulados legal y laboralmente.

Y en segundo lugar que la ilustración no está socialmente valorada ni por parte de los clientes ni por los propios ilustradores/as que, con demasiada frecuencia, carecen de la profesionalidad necesaria.

Todo ello repercute en una valoración económica por debajo de los mínimos razonables para cualquier profesión especializada.

Estas cuestiones hacían imprescindible elaborar un **planteamiento práctico** de cara a la realidad actual de la mayoría de los ilustradores, teniendo en cuenta las grandes carencias laborales y profesionales antes mencionadas, y que además fuera una referencia en aras de una futura y mayor profesionalización del colectivo.

Por otra parte, es evidente que no se pueden tener en cuenta, uno por uno, todos los factores que inciden en un trabajo (ver capítulo anterior) cada vez que se elabora un presupuesto o factura, por ello se hace necesario utilizar fórmulas que simplifiquen su valoración.

Las tarifas vigentes, cuando las hay, son una referencia muy útil pero nunca cubren todo el abanico de opciones y realidades profesionales. Por tanto, se ha de utilizar un método más abierto que tenga en cuenta no sólo la rentabilidad de un trabajo concreto sino también la rentabilidad de la empresa y que al mismo tiempo sea operativo.

Así pues, **partimos del concepto de trabajador autónomo**, entendido también como empresa, sin olvidar, lógicamente, los aspectos creativos y autorales tan característicos de esta profesión.

Evidentemente no existen fórmulas mágicas perfectamente adecuadas para los ilustradores/as y no queda más remedio que basarse en los es-

quemas empresariales si se pretende conseguir rentabilizar las horas trabajadas día a día, y no depender de los beneficios a largo plazo producidos por los derechos de autor.

Ahora bien, el concepto tradicional de empresa supone que ésta es rentable no solamente cuando es capaz de generar los beneficios suficientes para cubrir los gastos fijos de sueldos y estructura sino también en la medida que genera las inversiones de mantenimiento y crecimiento necesarias de cara al futuro. Sin embargo, los ilustradores/as se diferencian de las empresas convencionales en que, según la LPI (Ley de Propiedad Intelectual), no cobran por el trabajo realizado sino por la cesión de los derechos de autor, en ocasiones a largo plazo y en la medida en que sus productos se vendan o no, por lo que no resulta tan fácil establecer diferencias entre gastos, sueldos y beneficios.

Por tanto, aunque aquí se darán alguna sugerencias, será necesario que cada profesional decida, según su criterio, qué parte de los beneficios destina a cada partida, ya sea de gastos, como de sueldos e inversiones.

Entendemos, que una buena manera de calcular la rentabilidad de la empresa, es establecer unos objetivos económicos anuales concretos, es decir, unos sueldos, y disponer de un indicador de rentabilidad para los trabajos.

De momento, con el objetivo de simplificar los cálculos, no tendremos en cuenta los beneficios empresariales que se destinarían a inversiones de futuro.

Para saber cuál es el indicador de la rentabilidad debe conocerse el tiempo necesario para su realización y aplicarle un precio por hora de facturación que tendrá en cuenta los costes del estudio. El precio de facturación por hora se valora a partir del precio por hora profesional y el coste por hora de la estructura del estudio u organización profesional. Vamos por partes:

(Las referencias que se ofrecen a continuación sólo son orientativas y el interesado/a deberá adaptarlas a su realidad particular.)

a) Precio por hora profesional.

Para empezar debe calcularse **cuántas horas**

se trabaja en un año —o sea, el horario de trabajo, y cuántos días se trabajan—; el resultado se dividirá por la suma anual de los sueldos. Esta operación nos dará **el valor de la hora profesional**.

Ejemplo:

Cálculo de horas trabajadas:

Suma de horas no trabajadas: Sábados, domingos y festivos: $121 + \text{vacaciones } (22) = 143$ días.

Horas de cada jornada: 8 horas.

$143 \text{ días} \times 8 \text{ horas diarias} = 1.144$ horas no trabajadas al año.

$365 \text{ días del año} \times 8 \text{ horas} = 2.920$ horas por año.

Total $2.920 \text{ horas} - 1.144 \text{ horas} = \underline{1.776 \text{ horas trabajadas por año}}$.

Precio por hora profesional (horas anuales trabajadas divididas por la suma anual de sueldos).

Se han estimado 14 mensualidades (12 sueldos más 2 extraordinarias).

Ejemplos:

Sueldo de 600 euros al mes $\times 14$ mensualidades = **8.414 euros al año**.

$8.414 \text{ euros} \div 1.776 \text{ horas} = \underline{4.78}$ euros por hora.

Sueldo de 1.200 euros al mes $\times 14$ mensualidades = **16.800 euros al año**.

$16.800 \text{ euros} \div 1.776 \text{ horas} = \underline{9.46}$ euros por hora

Sueldo de 1.800 euros al mes $\times 14$ mensualidades = **25.200 euros al año**.

$8.414 \text{ euros} \div 1.776 \text{ horas} = \underline{14.19}$ euros por hora.

b) Precio por hora de la estructura.

Un estudio de ilustración, como cualquier otra empresa de comunicación, está hecha a medida del profesional. Para calcular el coste de la estructura profesional ha de tener en cuenta todos los factores que le afectan.

En el subcapítulo anterior, página 72 —PRESUPUESTOS. FACTORES A TENER EN CUENTA— hay una relación de gastos que tiene en cuenta diferentes factores. Así podemos ver como para obtener el total de costes anual se han de sumar los costes de los gastos fijos que tienen relación con cada realidad particular. Este total deberá dividirse en-

tre el número de horas trabajadas y dará el precio por hora de la estructura, es decir, **lo que cuesta el mantenimiento del estudio cada hora de trabajo.**

Ejemplo:

Total de gastos fijos anuales 12.000 ÷ 1.776 horas = 6,7 euros, precio/hora de estructura.

c) Precio por hora de facturación.

Cuando se prepara un presupuesto de un proyecto es necesario conocer el valor de las horas que se invertirán en él, y cuando se factura, las que se han invertido realmente. **El precio por hora de facturación es el resultado de sumar el precio por hora profesional más el precio por hora de estructura.**

Independientemente del resultado, será la experiencia la que marcará la cantidad de horas que deben preverse para realizar un trabajo.

d) Verificación.

Hasta aquí todo es muy lógico, pero no siempre todas las horas tendrán el valor calculado. Puede ocurrir que un presupuesto se quede corto o un trabajo se alargue más de lo previsto. Se debe ser realista y hacer una verificación anual de los objetivos, o sea, del sueldo.

Esta operación no es difícil: a la base imponible de todas las facturas emitidas durante el año, se le debe restar el total de las bases imponibles de las facturas de los proveedores (no deben incluirse los gastos fijos), lo que nos dará el rendimiento anual bruto. Este rendimiento lo dividimos entre el número de horas trabajadas y nos dará el precio por hora real que se ha trabajado. Y si al precio por hora de trabajo se le resta el coste por hora de estructura, nos dará el precio por hora profesional real. Si éste lo multiplicamos por la cantidad de horas de trabajo anuales, sabremos si los objetivos en cuanto a sueldo se han cumplido.

Dicho de otra manera:

- Suma de los ingresos anuales – suma de los gastos variables anuales (no incluir los gastos fijos) = **Rendimiento anual bruto.**

- Rendimiento anual bruto ÷ horas trabajadas en el año = **Precio por hora facturada.**

- Precio por hora facturada – Precio por hora de estructura = **Precio por hora profesional real.**

- Precio por hora profesional real × horas trabajadas del año = **Sueldo real.**

Si no se cumplen los objetivos, no siempre es aconsejable aumentar el valor de la hora de facturación, suele ser preferible mejorar aspectos de los gastos fijos o variables. También puede ser necesario un mayor control de la evolución de los trabajos en función de las horas reales que se les dedican.

e) Beneficios empresariales y derechos de autor.

Como se habrá podido apreciar, el proceso descrito hasta aquí es el mismo que podría aplicarse a cualquier empresa de servicios, porque en parte de eso se trata. Debemos rentabilizar el trabajo diario, basarnos en criterios profesionales para asegurar unos beneficios mínimamente dignos, como en cualquier otra profesión especializada, sin depender de los beneficios a largo plazo producidos por los derechos de autor.

Por tanto, es importante tener en cuenta que una parte de los ingresos se ha de destinar a los gastos de estructura (local, materiales, seguros, etc.), otra parte a sueldos para cubrir las necesidades personales (vivienda, manutención, vacaciones, etc.) y otra ha de revertir en la empresa como inversiones de futuro que garanticen su mantenimiento y crecimiento (ferias, cursos, promoción, etc.).

Así pues, según los cálculos desarrollados más arriba, quedan claras las partidas de gastos y estructura por un lado y sueldos por otro. Falta solamente definir la parte correspondiente a beneficios empresariales, que no se han tenido en cuenta hasta ahora para simplificar los cálculos. Para ello sólo vemos dos formas:

- 1- Dotarla con los ingresos por conceptos extraordinarios como royalties, creativi-

dad, comisiones por colaboraciones y proveedores externos, etc.

2- Deducirla del sueldo con un porcentaje, lo cual deberá tenerse en cuenta a la hora de establecer la cantidad exacta de los objetivos económicos.

Ambas pueden ser complementarias, y dejamos al profesional que las adopte según sus necesidades, pero en todo caso, dado que los royalties a largo plazo suelen ser esporádicos y muy variables, no parece conveniente sumarlos a los ingresos anuales para hacer los cálculos ya que puede producir el efecto contrario al que buscamos que no es otro que la estabilidad económica.

f) Presupuestos.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, presentamos un **esquema de cálculo de presupuesto** con los factores a valorar.

1- **Calcular el número de horas** que requerirá la realización del trabajo, que deberá ampliarse con un margen para cubrir imprevistos. La suma de estos dos conceptos nos dará el total de horas previstas.

2- **Multiplicar las horas previstas por el precio por hora de facturación** (recordemos que esta cantidad es la suma del precio de la hora del profesional más el precio por hora de la estructura), el resultado nos dará el precio del total de las horas previstas.

3- **Al precio del total de las horas previstas hay que sumarle un margen en concepto de creatividad** (o lo que a efectos prácticos sería equivalente al beneficio empresarial), y con ello obtendremos el coste total del trabajo.

4- **Calcular los gastos previstos para cada trabajo concreto.** Si al trabajo de ilustración se le añaden servicios complementarios externos, ha de sumarse un margen comercial al importe del proveedor (ver página 73, apartado D) GASTOS). La suma de estos dos conceptos nos dará el total de gastos.

5- La suma del coste total del trabajo y del total de gastos nos dará el total del presupuesto.

Ejemplo:

1° Subtotal de horas previstas + margen para imprevistos (de 15 a 25%) = **Total de horas previstas.**

2° Total de horas previstas × precio por hora de facturación (precio por hora profesional + precio por hora estructura) = **Precio del total de las horas previstas.**

3° Precio del total de las horas previstas + margen de creatividad (o beneficio empresarial) (de 5 a 20%) = **Coste total del trabajo.**

4° Gastos previstos + margen comercial sobre los gastos de proveedores (% por intermediación) = **Total de gastos.**

5° Coste total del trabajo + total de gastos = **Total del presupuesto.**

g) Acuerdos.

Dado el riesgo real, y comprobado, que existe en el mercado de que no se cumplan los acuerdos verbales ni se respete la Ley vigente, es más que necesario disponer de compromisos escritos y firmados que aseguren el cumplimiento de los acuerdos. Hay múltiples maneras de formalizar el compromiso en función de la envergadura y complejidad del trabajo.

La primera y más sencilla sería que tanto el cliente como el profesional firmaran el presupuesto. Esta firma compromete a ambas partes a su cumplimiento, a uno a pagarlo y al otro a realizarlo.

La segunda sería una solución intermedia que correspondería al modelo que se muestra en el subcapítulo –ANEXOS– (ver página 80), que tiene en cuenta los aspectos más importantes.

Y la tercera sería para los trabajos de gran envergadura ya que tendríamos que recurrir a los contratos que se muestran, también dentro de este mismo Capítulo 2, en el subcapítulo RELACIÓN CONTRACTUAL: MODALIDADES DE CONTRATACIÓN (ver página 55).

—ANEXOS—

Modelo de confirmación de presupuesto.

Este modelo incluye el presupuesto y la confirmación o aceptación del mismo pero, lógicamente, ambos conceptos pueden ir por separado.

Conceptos que deberían constar:

Título: Confirmación de Presupuesto.

Datos del/la profesional (nombre y apellidos, dirección y NIF).

Datos de la agencia (nombre, dirección, NIF y nombre del representante).

Datos del anunciante o cliente (nombre, dirección, NIF y nombre del representante).

Fecha del encargo.

Descripción técnica del encargo (color, formato, soporte, técnica, cantidad, etc.).

Descripción y características de la campaña y objetivos. Aplicaciones y soportes sobre los que se reproducirán y/o duplicarán las ilustraciones.

Ámbito territorial de difusión.

Indicar si se trata de **prueba o encargo**.

Presupuesto económico. Indicar si no es exacto ni definitivo.

Fecha de entrega del trabajo.

IVA (si procede).

Forma de **cobro**.

Nota: En la factura que en su momento se presente se reflejará la retención del 15% correspondiente al IRPF.

Nota: La prestación de servicios profesionales y la cesión de derechos de autor están exentas de IVA. Artículo 20.26 de la Ley 37/1992 de 28 de diciembre.

Nota: Para confirmar el encargo, rogamos nos remitan este presupuesto firmado y sellado al número de fax ...

Firma del profesional.

Firma del representante y sello del cliente.

Letra pequeña:

- El titular de los derechos es el autor/a.
- En caso de tratarse de libros, este presupuesto corresponde a la realización del trabajo y a la cesión de los derechos para la primera tirada calculada en ... ejemplares.
- Si se trata de una colaboración (revista, pu-

blicidad, etc.), el presupuesto corresponde a la realización del trabajo y a la cesión de los derechos de reproducción solo para la edición o campaña pactada.

- El cliente no efectuará ninguna modificación en las ilustraciones sin llegar a un acuerdo previo con el autor/a.

- Los originales han de ser devueltos al autor/a una vez finalizado el proceso de reproducción.

- Si se trata de una prueba, en caso de ser rechazada el autor/a percibirá el 30% de la cantidad presupuestada.

Modelo de factura.

Conceptos que deben constar:

Datos del profesional (nombre y apellidos, dirección y NIF).

Datos de la agencia (nombre, dirección, NIF y nombre del representante).

Datos del anunciante o cliente (nombre, dirección, NIF y nombre del representante).

Descripción técnica del encargo (formato, soporte, técnica, cantidad, etc.).

Descripción y características de la campaña y objetivos. Aplicaciones y soportes sobre los que se reproducirán las ilustraciones.

Ámbito territorial de difusión.

Nombre o pseudónimo del autor/a que ha de constar en la obra.

Fecha de entrega del trabajo.

Fecha de **cobro**.

Detalle de gastos (opcional).

Honorarios.

IRPF (-15%).

IVA (si procede).

Firma del profesional.

Notas:

- El cliente no efectuará ninguna modificación en las ilustraciones sin llegar a un acuerdo previo con el autor/a.

- Los originales quedarán en posesión del autor/a una vez terminado el proceso de reproducción.

- La prestación de servicios profesionales y la cesión de derechos de autor están exentas de IVA. Artículo 20.26 de la Ley 37/1992 de 28 de diciembre.

TARIFAS ECONÓMICAS APLICABLES EN LA PROFESIÓN

CRISTINA DURÁN COSTELL

Los datos que se muestran a continuación han sido extraídos de las encuestas realizadas a las personas miembros de FADIP y contrastados posteriormente con la realidad del mercado actual y la opinión de diversos profesionales del sector.

Con este apartado se pretende orientar al ilustrador o ilustradora acerca de las tarifas que se utilizan actualmente en la profesión, pero estas tarifas no son ni oficiales ni vinculantes para los socios/as (ilustradores/as), simplemente pretenden ser una aproximación a este tema.

Son una base a partir de la cual (y dependiendo de las características de cada encargo), quien ejerce como profesional debe decidir cuál es la tarifa más apropiada para cada caso, ya que debido a la gran cantidad de variantes que pueden surgir sería imposible establecer una tabla fija de precios a seguir.

Cada ilustrador/a debe tener en cuenta varios factores a la hora de decidir la tarifa a aplicar:

- **Características de la obra.** Tamaño, número de tintas, forma de presentación, etc.
- **Derechos de reproducción.** Las tarifas que presentamos son en concepto de derechos de reproducción de las ilustraciones, de forma que el cliente no puede quedarse con los originales de la obra.
- **Soportes.** Saber el soporte en el que se va a publicar. Según la vigente Ley de Propiedad Intelectual, para cada soporte haría falta un acuerdo económico diferente.
- **Tiradas y difusión de la obra.** Es imprescindible conocer la tirada (número de ejemplares) que va a tener la obra, no es lo mismo una tirada a nivel local que una a nivel internacional:
 - Tirada única o pequeña: Hasta 1.000 ejemplares.
 - Tirada mediana: De 1.001 a 10.000

ejemplares.

– Tirada grande: De 1.001 a 10.000 ejemplares.

• **Difusión:** ámbito local, nacional o internacional.

• **Plazos de ejecución de la obra.** Es muy importante valorar el tiempo y condiciones que se nos dan para ejecutar el encargo.

• **Ilustraciones o bocetos de prueba.** Si el cliente pide una ilustración de prueba antes de decidirse al hacer el encargo definitivo, ésta ha de ser remunerada, si bien a un precio inferior al de un encargo definitivo.

• **Necesidad para completar el encargo de contratar servicios a terceros** como la utilización de fotografías, diseño gráfico, maquetación, traducciones, impresión, etc.

• Posibles desplazamientos.

• **Materiales especiales.**

• **Gastos fijos** relativos a la actividad profesional, como impuestos, seguros, equipo, mantenimiento del estudio... etc.

Una vez considerados estos puntos y establecida una tarifa, el profesional de la ilustración, debería recordar que **si se utilizan tarifas de profesional, se debe responder como tal**, es decir:

- Presentar un **presupuesto previo** por escrito, sin compromiso para el cliente.
- Solicitar la **firma de un contrato** o en su caso una confirmación de presupuesto.
- **Cumplir siempre con las fechas** acordadas con el cliente.
- **Presentar el trabajo correctamente**, de forma que pueda ser reproducido o integrado en el soporte correspondiente sin problemas técnicos.
- A la hora de fijar la tarifa, **intentar ajustarnos lo más posible al precio que consideremos apropiado para cada cliente**, teniendo en cuenta también el bagaje y experiencia profesional del ilustrador en ese momento.
- **Presentar una factura** con la correspondiente retención del IRPF, y la cuota del IVA cuando así corresponda, según la Ley

vigente.

De nuestro comportamiento ante el cliente como profesionales depende que consigamos la consideración y respeto debido.

Cómo utilizar las tablas de tarifas.

Los importes están expresados en euros.

En cada casilla encontramos **2 cifras**:

- La cifra situada a la izquierda y de tamaño más pequeño corresponde a la **tarifa mínima** para cada caso, es decir que consideramos que es importante no bajar de dicha cifra, ya que ésto supondría obtener una remuneración que estaría por debajo del valor del trabajo a realizar.

- La cifra situada a la derecha y de tamaño más grande es la **tarifa media** que hemos obtenido para cada concepto; esto **no** significa que sea la **tarifa idónea a aplicar** en todos los casos, sino que constituye una base para que partiendo de ella y teniendo en cuenta los **factores** antes mencionados, es-

tablezcamos la tarifa apropiada aumentando o reduciendo esta cantidad.

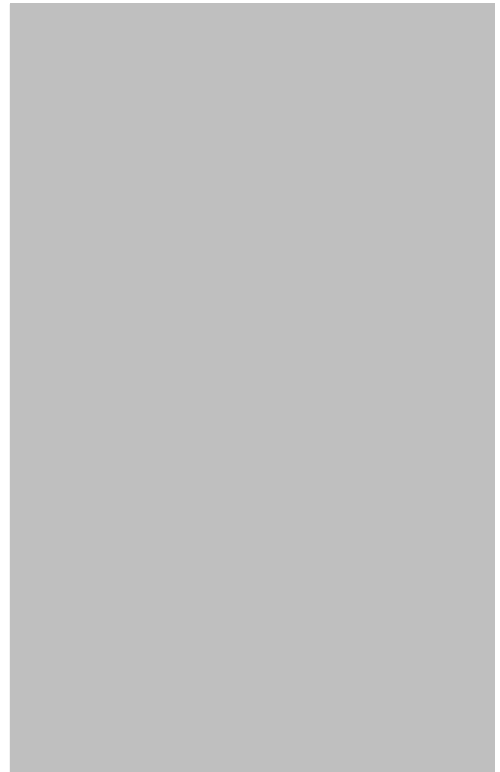
Las tarifas mostradas a continuación, corresponden exclusivamente a ilustración; si se requirieren diseño gráfico, maquetación, fotografía, etc., deberán valorarse económicamente aparte.

Para tarifas de **diseño gráfico** recomendamos consultar el libro *El valor del Diseño Gráfico e Industrial* publicado por la ADCV (Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana).

Así como en los trabajos que van a ser editados en papel tenemos en cuenta la tirada (número de ejemplares) de la edición a la hora de decidir una tarifa, en **Internet** hablaríamos principalmente del tiempo de utilización de la obra, ya que la difusión es incalculable.

De esta forma debemos valorar si cedemos los derechos por un mayor o menor plazo de tiempo.





Hay otra forma de cobrar los trabajos para Internet.

Cuando el profesional de la ilustración no diseña o no aporta ilustración, es decir, cuando simplemente hace un trabajo de producción (animación de un logo, de unas letras, etc.) se puede **cobrar por horas**. Para ello se utiliza el programa Flash o Dreamweaver y sería:



SITUACIÓN DEL GREMIO PROFESIONAL EN ESPAÑA

CRISTINA DURÁN COSTELL
CARMEN CASTRO GARCÍA

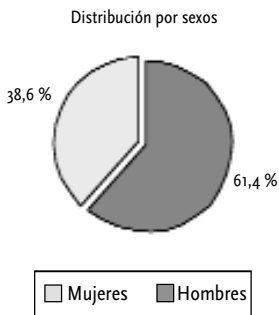
PERFIL PROFESIONAL DE LA ILUSTRACIÓN EN ESPAÑA.

CRISTINA DURÁN COSTELL Y CARMEN CASTRO GARCÍA

Los resultados que se exponen en esta sección han sido obtenidos tras la tabulación de la información recogida en los cuestionarios enviados a las más de 700 personas que integran la base de datos interna de las Asociaciones Profesionales de Ilustradores en España.

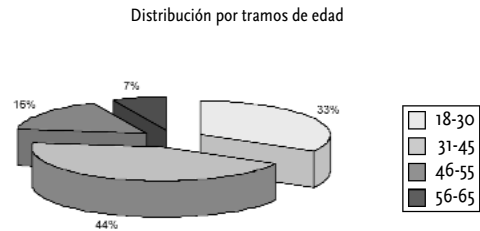
Una primera lectura de los datos obtenidos, nos permite constatar, que el grupo de profesionales varones es más numeroso que el de las mujeres, un 61,4% y un 38,6% respectivamente.

Estos porcentajes de participación no son exactamente proporcionales al reparto de la población española según sexo, y además, la brecha diferencial se ubica fuera de los límites, mínimo (40%) y máximo (60%), que definen la participación equilibrada de mujeres y hombres.



Al observar la distribución por edades de la muestra utilizada en las encuestas, se refleja que la mayoría de las personas asociadas se encuentran en una etapa adulta de su edad productiva (el 67% mayores de 31), lo que refuerza el hecho de que la Ilustración no es un sector artístico emergente, sino con una larga trayectoria de experimentación; y ello sin menoscabo de que el tramo más joven, entre 18 y 30 años, sea igualmente importante, al indicar una interesante capacidad de renovación generacional de esta profesión, que influiría en la tendencia longeva de la misma.

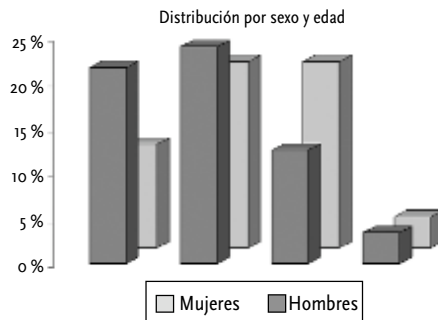
Por otra parte, si se atiende al nivel de concentración por tramos de edad, tendríamos que el colectivo profesional de ilustradores/as es relativamente joven –entendiéndolo con una mayor flexibilidad de la que habitualmente se utiliza– a la vez que maduro, al encontrarse en los dos primeros tramos de edad los porcentajes más elevados de personas (el 77% por debajo de los 45 años).



En un intento de obtener una imagen más fiel de la distribución del grupo, se ha observado la variación de estos datos en función del sexo de los y las profesionales; y de este proceso surgen algunas diferencias interpretativas.

Por lo que respecta a los tramos de edad, nos encontramos con un comportamiento dispar entre mujeres y hombres que se traduce en una mayor tendencia al envejecimiento en el grupo de las mujeres, y en una tendencia más agudizada de relevo generacional masculino del colectivo profesional asociado.

Estos resultados contrastan con la historia reciente de España y la evolución de la participación de mujeres y hombres en actividades económicas; no obstante conviene recordar que el colectivo



profesional que forma la muestra utilizada para este estudio, es exclusivamente el que está asociado, por lo que se podría considerar que una parte importante de los ilustradores varones de este país, que vivieron los años del desarrollismo y que podrían contar de primera mano la época de la transición a la democracia, no están asociados; ya sea por desinterés, por desencantamiento del funcionamiento asociativo, por falta de costumbre –dado el carácter individual que predomina en esta profesión– o por cualquier otro motivo complementario al reconocimiento y prestigio alcanzado por su trabajo.

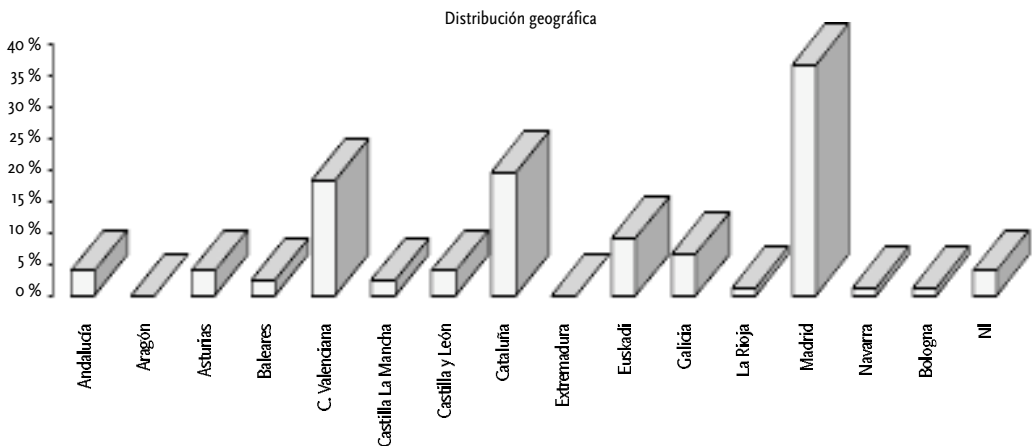
Al dibujar el mapa de España y distribuir la procedencia de las personas que integran el colectivo profesional, se observa cómo funciona el triple eje entre Cataluña, Comunidad Valenciana y Madrid. La zona del Mediterráneo concentra el mayor porcentaje de profesionales, siendo el mayor foco de residencia Barcelona seguido de Valencia.

No es casualidad que estas ciudades coincidan con las sedes territoriales de las respectiva Asociaciones Profesionales de Ilustradores como

Por otra parte, la creación de las Asociaciones Profesionales en Euskadi y en Galicia explica los focos incipientes de profesionales en estas comunidades.

La distribución entre hombres y mujeres, nos da un esquema similar, aunque varía el orden y la proporción respecto a los varones; la mayor concentración de mujeres ilustradoras asociadas se da en Cataluña seguida de Madrid; y es en las capitales de estas comunidades en las que la proporción resulta más equilibrada (ligeramente superior a la de los varones en Barcelona). Por la contra, es en Valencia, dónde se da la mayor brecha diferencial: apenas un 5% de las mujeres entrevistadas comparten estos intereses profesionales en la Comunidad Valenciana.

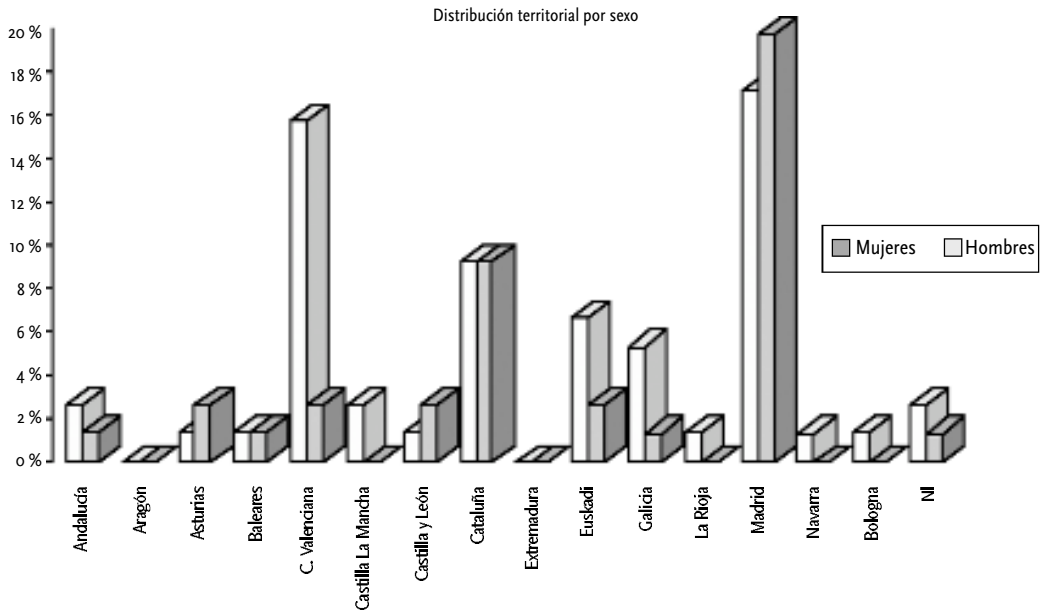
El grupo profesional que ha servido de muestra, se caracteriza en su mayoría, por contar con una formación especializada en el sector (Bellas Artes y Oficios artísticos fundamentalmente), complementada con otras especializaciones artísticas relacionadas con las diferentes aplicaciones profesionales de la ilustración.



tampoco lo es que la mayor proporción esté ubicada en Cataluña, y que a pesar de su relativa “juventud asociativa” la Asociación Valenciana atraiga la segunda mayor concentración de profesionales desde diversas procedencias; sus respectivas trayectorias y conexiones con el contexto europeo parecen haber influido en ello.

Se trata pues de un colectivo profesional bien cualificado, que muestra gran interés por mantenerse al tanto de las novedades y técnicas aplicables en los diferentes campos profesionales de la Ilustración.

Observando los datos diferenciados para hombres y mujeres, se valora que en el caso del grupo

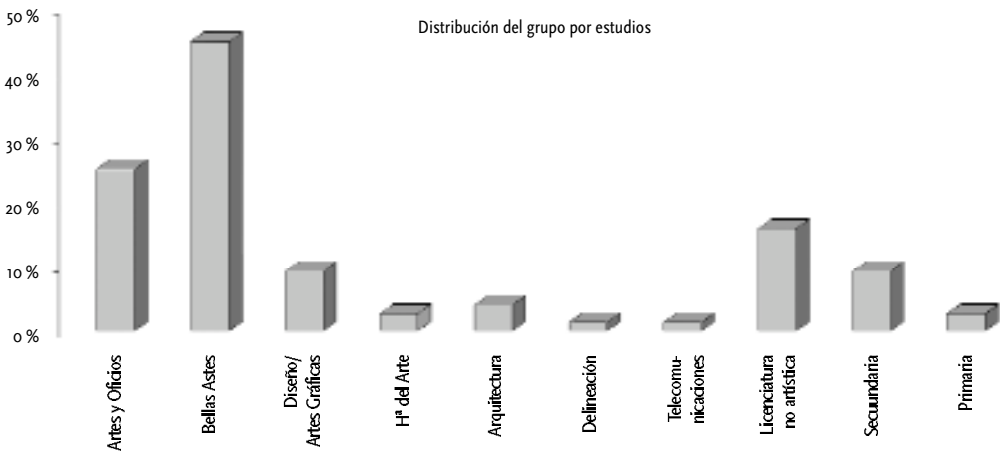


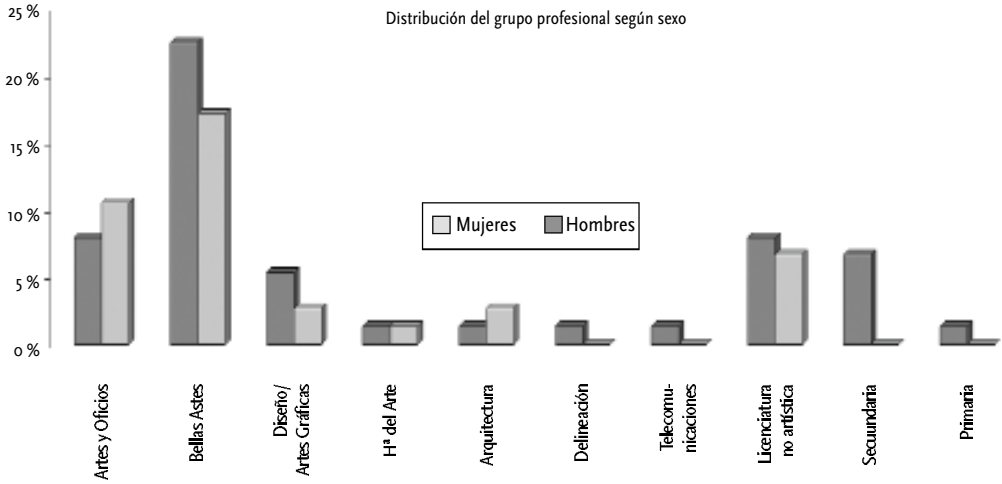
masculino, hay por una parte una mayor diversificación de estudios que para el grupo de las mujeres, pero por otra parte, hay un pequeño porcentaje que no ha accedido a estudios profesionales ni superiores; no obstante, en ambos grupos se da la mayor concentración en la Licenciatura de Bellas Artes y Oficios Artísticos, así como también el hecho de que se integran personas que provienen de otras carreras universitarias de ramas no artísticas.

Este perfil profesional se complementa con las especialidades formativas y la experiencia pro-

fesional. En cuanto a la primera, es de destacar, que más de la cuarta parte de los varones no han realizado ninguna especialidad formativa más allá de los estudios oficiales y por otra parte la práctica ausencia de mujeres con especialidades relacionadas con las tecnologías (Internet, Audiovisuales) y la Animación. También es notable la mayor proporción de mujeres con especialidades de Diseño Gráfico, Publicidad y Dibujo.

En cuanto a la experiencia profesional, baste decir por una parte que la existencia de ésta es



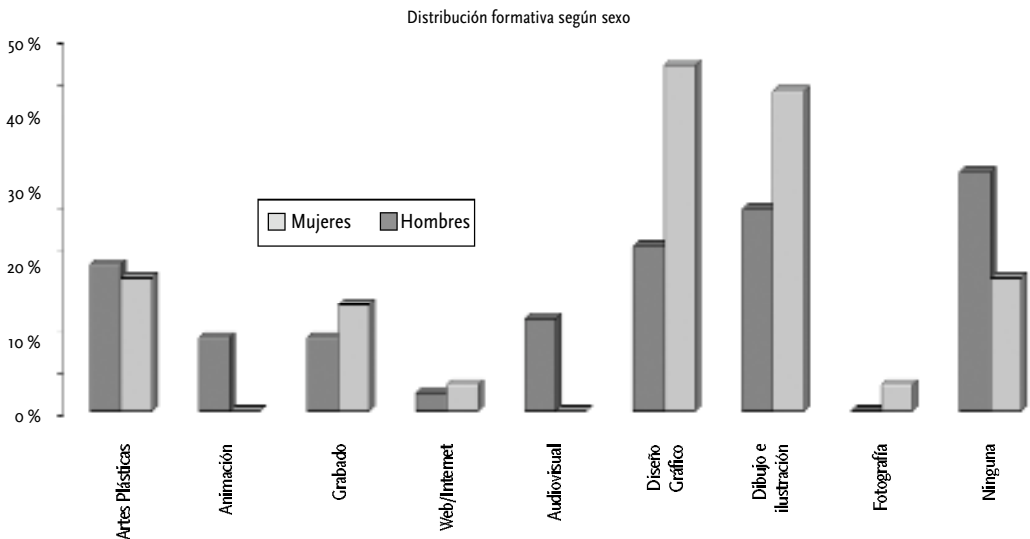


una característica de todo el grupo, y que en el caso de los varones se concentra entre los 10 y 25 y para las mujeres se concentra de 1 a 10 años.

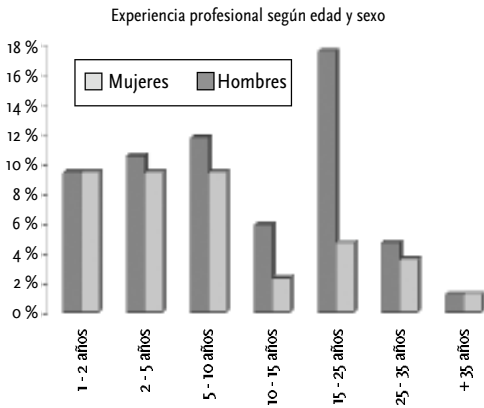
Y teniendo en cuenta la distribución del grupo por tramos de edad y sexo, habremos de concluir con la constatación de que las mujeres mayoritariamente se han incorporado en una edad más tardía que los hombres al ejercicio de la profesión, y de ello no han estado ausentes los acontecimientos históricos de este país, los procesos de emancipación femenina y la incorporación de éstas al mercado de trabajo, como tampoco sería

ajeno al propio ciclo vital de las mujeres, y al hecho de que mayoritariamente tengan responsabilidades familiares que asumir.

Todo lo anteriormente expresado, permite reforzar y legitimar el perfil profesional de los ilustradores e ilustradoras, quienes además interpretan que este arte requiere de un proceso de aprendizaje y experimentación continuo así como de un progresivo reciclaje profesional que no siempre se puede encontrar en la oferta formativa del mercado; por ello, la capacidad para ser autodidacta es crucial en esta profesión.



La gran mayoría de profesionales valoran entre el 80% y 100% el desarrollo de su capacidad autodidacta como instrumento de reciclaje y formación continua que les permite sobrevivir y crecer profesionalmente.



Lo primero que llama la atención es el carácter multidisciplinar de la gran mayoría de los profesionales de la ilustración, que abarcan la simultaneidad de diferentes campos profesionales como aplicación de su actividad profesional. Sólo un pequeño porcentaje inferior al 3% desarrolla

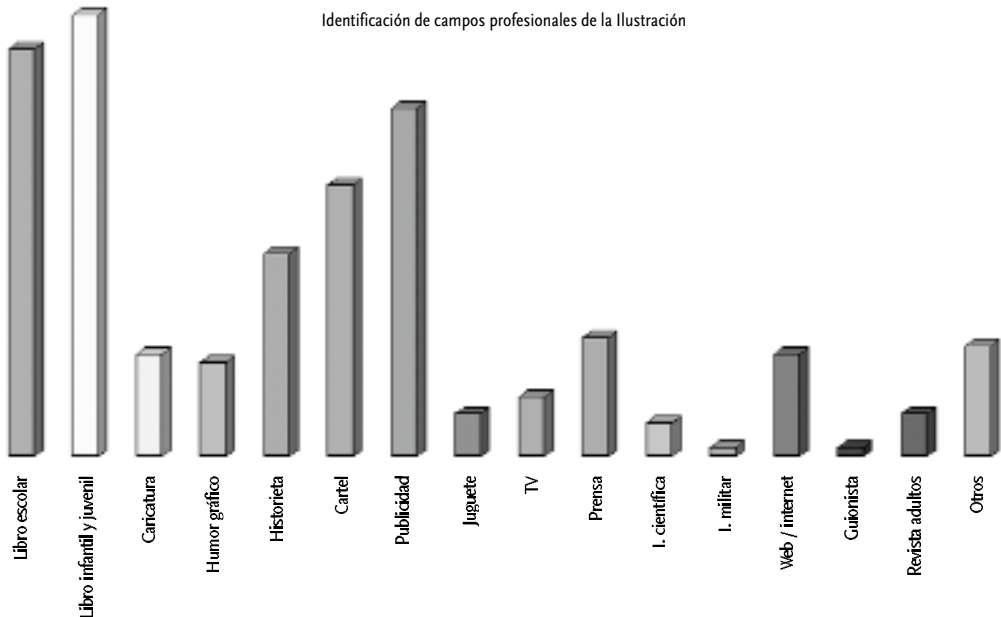
su trabajo de forma exclusiva en un único campo profesional.

El grupo encuestado desarrolla su actividad en torno a diferentes campos profesionales de la ilustración, con un claro predominio del sector relacionado con el Libro (libro escolar, e infantil y juvenil), la Publicidad y en tercer lugar el Cartelismo.

Los campos de la Historieta, Humor gráfico y Caricatura, con una clara referencia histórica en nuestro país representan el cuarto nivel de concentración con un protagonismo fundamentalmente masculino al igual que los campos relacionados más directamente con los medios de comunicación como prensa, TV e Internet que representan el quinto nivel de dedicación profesional.

Ilustradores e ilustradoras se distribuyen de forma diferenciada entre los diversos campos profesionales, destacando las siguientes observaciones:

Las ilustradoras encuestadas concentran mayoritariamente su dedicación profesional en torno al sector del Libro –libro escolar, libro infantil y juvenil–, en un claro reflejo de la influencia del papel de educadoras tradicionalmente atribuido a las mujeres; esto se re-



fuerza con su mayor presencia en el sector del juguete y la dedicación a los talleres didácticos incluida en la categoría de otros campos. La Publicidad y la Ilustración para cartel aglutinan el siguiente nivel de dedicación femenina, que las podría situar hacia el escaparate de lo público.

En su contra, se aprecia una carencia de ilustradoras en los campos más directamente relacionados con los medios de comunicación y las tecnologías de la información: TV, Prensa e Internet; y una práctica total ausencia de ellas en las especialidades más relacionadas con el concepto tradicional e histórico del oficio: Historieta, Humor gráfico y Caricatura.

Estas ausencias podrían ayudar a entender la percepción de que son pocas las ilustradoras que influyen en nuestras vidas cotidianas.

Los ilustradores varones, en cambio diversifican sus opciones profesionales, más allá del sector del Libro, de hecho su principal dedicación se realiza por igual en Publicidad, en Libro escolar y LIJ y seguidamente como Dibujante-Historietista y Cartelista; aproximadamente un 20% de ellos se dedican al Humor gráfico y a la Caricatura, y están presentes en los medios de comunicación a través de los campos profesionales de TV, Prensa e Internet, éste último va abriendo expectativas de

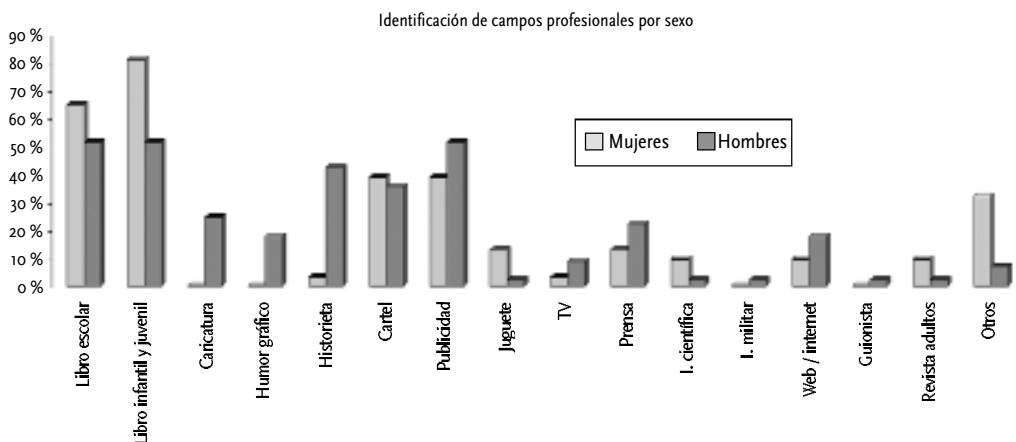
desarrollo como soporte y canal propio de difusión y comercialización.

Pero toda esta versatilidad que demuestra el colectivo ha de interpretarse también como un mecanismo de subsistencia económica y profesional, dadas las condiciones de precariedad socioeconómica que la inmensa mayoría de profesionales denuncia que existe en la profesión.

El 87% de las personas integrantes en el colectivo profesional encuestado, se dedican a la ilustración como profesionales independientes (*free-lance*) en régimen especial de autónomos de la seguridad social, y tan sólo un 5% optan por alguna forma jurídica para realizar su actividad (básicamente Sociedad de responsabilidad limitada). Y a pesar de este activismo profesional, el 52% de los profesionales encuestados declaran ejercer otra/s actividad/es económica/s, no siempre relacionada con este oficio artístico.

De todo ello se deduce que las condiciones económicas, laborales y promocionales de esta profesión no son realmente satisfactorias, lo que es constatado por las encuestas recibidas.

El colectivo entrevistado percibe una cierta indefensión jurídica de sus derechos de autoría y del reconocimiento de su profesión, y así, el 84% considera poco o nada efectiva la protección legal de la obra gráfica existente en España, el 66% además valora como insuficiente la legislación específica sobre la ilustración gráfica. Esta sensación de desamparo se acentúa al reconocer la falta de



conocimiento de la situación en otros países de la Unión Europea, y al constatar que un gran número de prestaciones de servicios y encargos de trabajos se realizan en forma no escrita.

Poco más de un 50% reconocen utilizar la forma de contrato escrito como práctica habitual en sus relaciones profesionales y comerciales, y de ellos más de la mitad declaran haber tenido problemas por ello, en la mayoría de las ocasiones por la propia exigencia de contrato y/o los derechos de autoría.

No es de extrañar en un contexto como el descrito hasta ahora, que el 65% considere excesivas las obligaciones tributarias y de cotización a la seguridad social, ya que las escasas contraprestaciones recibidas sitúa a este colectivo en una situación de desventaja comparativa respecto a otros oficios profesionales. El ejercicio de esta

profesión no tiene garantizadas unas condiciones mínimas de garantías y protección de derechos (no obligatoriedad ni práctica de contrato escrito, ambigüedad en la interpretación del libro de texto como obra colectiva, por ejemplo) como tampoco resulta representativa la existencia de una fuente de ingresos regulares por el ejercicio de la profesión; por lo que se ven como excesivas las obligaciones tributarias y sociales establecidas en función del tipo de actividad sin tener en cuenta estas especificaciones (la mayor queja viene de la consideración del Impuesto de Actividades Económicas y del régimen especial de autónomos de la Seguridad Social).

La privacidad e intimismo que caracteriza el “saber hacer” (individual) de esta profesión deja huella en la falta de vertebración social del propio colectivo carente de una identidad corporativa.

LA REPRESENTACIÓN DE LOS INTERESES PROFESIONALES

CRISTINA DURÁN COSTELL Y CARMEN CASTRO GARCÍA

A modo de conclusión del análisis sobre la situación del gremio profesional, se podrían identificar como las principales preocupaciones que afectan al colectivo de ilustradores e ilustradoras, las que se exponen a continuación:

- En términos generales, el trabajo del ilustrador/a gráfico no es valorado por la sociedad española como un trabajo de autoría, ni se le reconoce suficientemente su función cultural.
- En general, las condiciones laborales de quienes se dedican a la ilustración, no alcanzan las cotas de dignidad y respeto que actualmente vienen marcadas por la Ley.
- La actividad profesional de la ilustración gráfica es fundamentalmente de carácter individual y por ello resultan demasiado frecuentes la incomunicación, insolidaridad y falta de identidad corporativa entre quienes ejercen esta profesión.
- El colectivo de ilustradores e ilustradoras no está suficientemente informado ni concienciado de sus problemas ni de sus posibilidades.
- Existe un amplio desconocimiento de lo que significa la protección legal de la obra gráfica en España y su relación con el contexto europeo; así como una falta de visión global de los defectos de aplicación de la legislación vigente.
- Las obligaciones tributarias son consideradas como excesivas desde el propio colectivo, a la hora de valorar las contraprestaciones recibidas por ello; sin que esta reflexión suponga un menoscabo al criterio de corresponsabilidad social.
- En los últimos años, el colectivo ha sufrido un descenso notable e injustificado de las retribuciones así como un retroceso en el respeto de sus derechos.

Por todo lo anteriormente expuesto, resulta una necesidad urgente la de articular una línea coherente de representación de los intereses profesionales de ilustradores e ilustradoras, a fin de identificar y priorizar aquellos que precisan de una mayor protección y aquellos que requieren de un mayor alcance social en cuanto a la comprensión de su significado.

Y es en este marco de referencia, que se entiende la actividad que desarrolla la Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales (FADIP); que tal y como dicen sus propios Estatutos:

Artículo 2: «...tiene por objeto ser un medio para coordinar las actuaciones de las asociaciones de ilustradores, dibujantes y demás profesionales de la imagen que lo integran, favoreciendo los intereses comunes, intercambiando experiencias, coordinando y organizando acciones conjuntas, actuando ante la Administración y los organismos de carácter estatal e internacional, y defendiendo los intereses específicos de los ilustradores, reuniendo los medios económicos necesarios para llevar a cabo estas actividades, sin ánimo de lucro».

Se trata de aunar esfuerzos para conseguir un mayor efecto en la defensa y mejora de los intereses profesionales comunes del colectivo de **Artistas de la Creación Visual**, y de forma específica de la **Ilustración Gráfica** en España; desarrollando para ello diferentes vías de actuación tendentes a conseguir una mayor capacidad de interlocución y representatividad social.

Por estos motivos, desde FADIP se insiste en establecer pautas de actuación que mejoren las negociaciones con las entidades de gestión (VEGAP principalmente) y las relaciones con las entidades e instituciones culturales, ya sean públicas o privadas, tanto en el ámbito del territorio nacional, como en el contexto europeo de referencia actual.

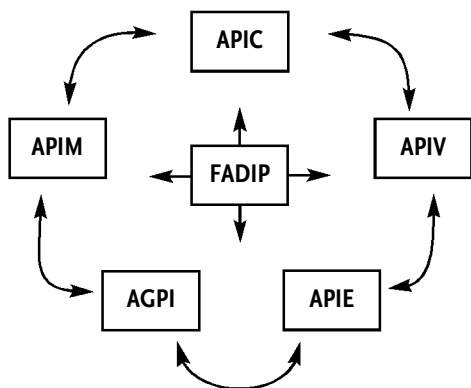
Elevar la voz y hacer pública las opiniones, expectativas, necesidades e intereses de la multitud de profesionales de la ilustración gráfica es la forma que desde FADIP se utiliza para darle alcance y proyección social a la precaria situación que vive

esta profesión; incidiendo en la defensa y exigencia de los intereses económicos y morales del sector, desde la legalidad y la comparación otros sectores productivos, ya sean de productos, de ideas o de imágenes, dentro del entramado cultural, en su más amplia acepción.

—LA RED DE ASOCIACIONES PROFESIONALES DE ILUSTRADORES—

FADIP, se plantea entre sus objetivos, los siguientes:

- Promover el asociacionismo profesionalizado del gremio de Ilustradores.
- Promover y dignificar la profesión del ilustrador/a.
- Difundir y defender los derechos de autor de los ilustradores/as pertenecientes a las diferentes realidades territoriales de España, velando por la correcta aplicación e interpretación de la Ley de Propiedad Intelectual.
- Facilitar la resolución práctica de los principales problemas que afectan al conjunto de ilustradores/as en el desarrollo de su profesión.
- Cooperar con otras asociaciones o colectivos afines, aunando esfuerzos para la consecución de metas comunes y el fomento de la solidaridad entre el conjunto de profesionales de las artes visuales, y específicamente la ilustración.



Y para el cumplimiento de estos objetivos, desarrolla su funcionamiento a través del trabajo realizado por las cinco Asociaciones Profesionales de Ilustradores que operan desde diferentes ámbitos geográficos, con programas comunes y otros específicos y característicos de la realidad en la que se mueven.

¿Qué ofrecen las asociaciones profesionales?

Área de atención profesional y jurídica:

- Información y formación contractual análisis e interpretación de los contratos de edición precios, royalties, copyright, edición y explotación de la obra.
- Orientación a estudiantes y nuevas personas asociadas para que puedan incorporarse al mercado laboral con plenas garantías.

Área de promoción:

- Presencia en INTERNET.
- Catálogo y CD-ROM.
- Exposiciones itinerantes y muestras temáticas.
- Bolsa de trabajo.
- Banco de imágenes de consulta para los clientes.

Area de publicaciones:

- Boletín interno de información general de actividades y gestiones, clientes, empresas, editoriales y agencias, precios, premios, concursos, exposiciones, etc.
- Ediciones periódicas monográficas.
- Área de formación, relaciones externas e intercambios.
- Jornadas anuales de ilustradores.
- Cursos monográficos, conferencias y talleres.
- Congresos.
- Relación con otras Asociaciones Internacionales.
- Colaboración con VEGAP, entidad de gestión de los **Derechos de Autor**.
- Colaboración con otros organismos defensores de la Ley de Propiedad Intelectual como Fundación Arte y Derecho de VEGAP

Plataforma Pluridisciplinaria Pro Derechos de Autor.

- Participación en la Fundación Arte y Derecho
- Participación en el El Consell Català del Llibre.

A modo de síntesis, se expone a continuación una breve presentación del trabajo más representativo que realizan las APIs:

La Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya (APIC) fue fundada en 1981 por un grupo de ilustradores procedentes del área del libro y tarjetas fundamentalmente. Tras 23 años de funcionamiento APIC aglutina prácticamente todas las áreas de la creación visual y está abierta a todos los profesionales que desarrollan su actividad en este ámbito.

El objetivo de APIC es básicamente promocionar y defender los intereses de sus asociados/as, facilitando el contacto y conocimiento mutuo y trabajar para el crecimiento, dignificación y proyección de la profesión. Para cumplir todo esto, APIC ha utilizado todos los medios a su alcance:

APIC ha participado activamente en la redacción de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987.

APIC organiza exposiciones, cursos, conferencias y talleres formativos.

APIC ofrece información de interés para profesionales de la ilustración en su Boletín Interno.

APIC realiza periódicamente publicaciones de temas monográficos sobre Derechos de Autor y el ejercicio de la profesión.

APIC organiza desde hace más de 10 años Jornadas de Ilustradores que son punto de encuentro para la profesión y un abierto foro de debate.

APIC está promoviendo el Foro Europeo de los Creadores Visuales.

APIC es miembro de la Plataforma por los Derechos de Autor y la Fundación Arte y Derecho.

La Asociación Profesional de Ilustradores de Valencia (APIV), desarrolla su objeto social desde 1997 (fecha de su refundación), con una finalidad de gestión, representación, fomento y defensa de

los intereses comunes del gremio profesional de ilustradores/as.

APIV edita mensualmente *El Pes de la Farina*, boletín con información profesional, convocatorias, concursos y ofertas de trabajo.

Desde el portal www.apiv.com además de tener a disposición información y enlaces de interés profesional, modelos de contratos, reseñas de actos públicos y una galería de exposiciones virtuales, APIV promociona entre editoriales y agencias de todo el mundo una Guía de Ilustradores donde se puede ver y contratar el trabajo de más de cien ilustradores, así como un servicio de postales ilustradas y una sala de exposiciones virtual.

APIV ha organizado las exposiciones *Animada* y *Cine de Papel* en continúa itinerancia, en las que han participado 106 y 123 ilustradores respectivamente, con sus correspondientes catálogos editados a todo color.

APIV ha editado en 2002 el *Catálogo de Ilustradores*, que exhibe 1320 propuestas creativas realizadas por 132 ilustradores/as. El objetivo de éste catálogo es posibilitar la promoción de este colectivo ante la industria afín y convertirse en una valiosa herramienta para entidades de dirección de arte, edición, autoría, impresión, etc.

APIV está presente en las ferias LIBER, BOLONIA y SALÓ de BARCELONA. Además, durante el año en curso, 2002, ha formado parte del Comité Organizador del SALÓ VALENCIÀ DEL LLIBRE.

APIV forma parte de jurados de diversos premios, entre los que destacan el Premio del Ministerio de Cultura a las Mejores Ilustraciones Infantiles y Juveniles, y el Premio de la Generalitat Valenciana a los Libros Mejor Editados.

APIV pone a disposición de las personas asociadas, su propia sala de exposiciones para exhibir sus trabajos, organizando ciclos anuales de 6 exposiciones.

APIV celebró en 2003 el primer Encuentro Transnacional de Ilustradores, que sirvió de punto de encuentro y lanzamiento de una red de comercialización e intercambio de conocimiento y experiencias entre profesionales.

La Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid (APIM) nació en febrero de 1984, con la finalidad de defender y promover los intereses colectivos, profesionales y culturales de sus socios, y por extensión, de todos los ilustradores/as de la Comunidad de Madrid. Asimismo, la asociación tiene por objeto mejorar las condiciones de trabajo y contribuir a una dignificación y reconocimiento de la profesión.

Los miembros que integran la APIM son profesionales que desarrollan su labor en distintos campos de la creación visual: editorial, prensa, publicidad, etc. Ilustradores, que en numerosos casos, acreditan su obra con los más importantes premios: Lazarillo, Nacional de Ilustración, Janus-Korczak y Medallas de la Bienal de Bratislava, entre otros.

La APIM colabora estrechamente con VEGAP (Entidad de Gestión de Derechos de Autor) y la Fundación Arte y Derecho, firmando convenios de colaboración para difundir el derecho de autor y promocionar su gestión colectiva. También tiene otros convenios de colaboración con otras asociaciones e instituciones públicas y privadas para llevar a cabo proyectos culturales de difusión de la profesión.

La APIM apuesta por promover y fortalecer el movimiento asociativo, con el objeto de romper el tradicional aislamiento de los profesionales, facilitando la incorporación en las asociaciones con un completo conocimiento de sus derechos y obligaciones, y con la finalidad de hacer llegar a la sociedad el debido reconocimiento moral y material.

Entre las líneas de actuación que APIM está llevando a cabo, se encuentran:

- La difusión de la ilustración y la dignificación de la profesión mediante la organización de encuentros y charlas, en los que participan personas vinculadas al sector.
- Fortalecimiento del movimiento aso-

ciativo mediante charlas a profesionales y estudiantes.

- **Orientación e información** para aquellos ilustradores que se inician en la profesión.

- **Asesoramiento jurídico, fiscal y laboral.** Defensa de los derechos y de las condiciones laborales de los profesionales.

- **Difusión del trabajo y la creación** de los ilustradores mediante la participación en eventos de interés para el sector, tales como Ferias del Libro, Salones de Cómic, Jornadas y Congresos, etc.

- **Divulgación de la importancia** de la ilustración y de la creación gráfica en general como medio de expresión artística, a través de exposiciones y talleres.

- **Facilitar información** de los derechos que atañen a los profesionales: derecho de autor, derechos laborales y modalidades de contratación, información fiscal y organizativa en distintos regímenes, etc. mediante la edición de boletines, folletos, manuales...

- **Colaboración con la Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales (FADIP), VEGAP y la Fundación Arte y Derecho** en la organización de campañas en defensa de los derechos de autor.

- **Fomento de la comunicación** entre profesionales mediante tertulias y encuentros periódicos.

La Asociación Gallega de Profesionales de la Ilustración (AGPI) y la Asociación Profesional de Ilustradores de Euskadi (APIE-EIEP), por su reciente formación, carecen de trayectoria, pero asumen los objetivos de las demás Asociaciones y están integradas participando en las actividades de la Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales (FADIP).

**MIRANDO AL FUTURO:
ESTRATEGIAS PARA LA PROFESIÓN**

CARMEN CASTRO GARCÍA

ESTRATEGIAS DE FUTURO PARA LA PROFESIÓN.

CARMEN CASTRO GARCÍA

Este capítulo no pretende ser una especie de recetario, sino una muestra de propuestas y sugerencias de líneas de trabajo sobre las que reflexionar y debatir para mejorar la situación y posición social del colectivo profesional de ilustradores/as en España.

Las propuestas seleccionadas como líneas de acción futura, se refieren a:

- 1- Reforzar el papel de las Asociaciones Profesionales.
- 2- Desarrollar mecanismos o instrumentos que faciliten el ejercicio profesional y por ello contribuyan a mejorar la situación de los ilustradores/as.
- 3- Iniciar trabajo en Red entre ilustradores/as a todos los niveles.
- 4- Concienciar a la sociedad sobre los Derechos de Autor en el doble marco de la Declaración de Derechos Humanos y la Ley de Propiedad Intelectual.
- 5- Exigir representatividad y participación plena de colectivo profesional en instituciones y organismos públicos o privados relacionados con la gestión y la promoción cultural que atañe a la profesión.
- 6- Constituir el Colegio Oficial de Profesionales de la Ilustración Gráfica o Sindicato de Ilustradores/as.

Y todas ellas, parten de la premisa de considerar plenamente legitimada la actuación desarrollada por las Asociaciones Profesionales, tomando en consideración las circunstancias que las definen como tales:

- No han sido creadas para obtener beneficios personales: aunque puedan tener personal asalariado y realizar actividades remuneradas, no distribuyen beneficios entre sus miembros ni entre sus cargos directivos.

- Son voluntarias porque así se constituyen y es lo que define la participación en ellas.

- Responden a un nivel formal que viene dado por sus estatutos, formulación de objetivos y plan de actuación.

- Son gestionadas de manera profesionalizada para la consecución de sus fines: la representación y defensa de los intereses colectivos de la profesión.

- Son independientes con respecto a los gobiernos y autoridades públicas en general y a organizaciones políticas y/o comerciales.

Y son las características mencionadas las que las convierten en el instrumento óptimo para tomar parte activa en el ámbito social y económico en defensa de los intereses de la profesión.

Reforzar el papel de las Asociaciones Profesionales.

Lo que significa incidir en el fortalecimiento de la Democracia representativa en nuestra sociedad; pero para ello, será preciso profundizar simultáneamente en la democracia participativa de las respectivas Asociaciones, ya que si éstas han de actuar en nombre de los y las profesionales, han de nutrirse de la participación, opiniones y expectativas de la mayor pluralidad de intereses y realidades posibles dentro de la profesión.

En esta línea, a corto y medio plazo sería importante desarrollar procesos de consulta participativa entre las bases profesionales asociadas y establecer una vía de diálogo permanente entre las personas que integran el colectivo. Los programas de dinamización asociativa podrían ser una propuesta viable para la acción, pero han de ir acompañados necesariamente, de un cambio en los métodos de trabajo, que permitan diseñar estructuras asociativas flexibles e integradoras.

El reto es construir una identidad social y corporativa, de manera que cada quien que ejerza como ilustrador o ilustradora, sienta que sus intereses y objetivos profesionales están incluidos en la representación que realizan las Asociaciones Profesionales de Ilustradores/as.

El alcance del reto planteado sugiere que la gestión interna (actividades, económica y social) de las asociaciones no debería dejarse en mano del trabajo voluntario, porque, sin desmerecer la calidad y profesionalidad del mismo, exige de un rigor y una constancia en sus niveles de ejecución y planificación que más bien aconseja llevar adelante una gerencia estratégica centrada en la dirección por objetivos.

Promover la creación de otras Asociaciones Profesionales, ha de convertirse en una tarea prioritaria, para ampliar la diversidad y pluralidad en la representación de los intereses profesionales.

Desarrollar mecanismos o instrumentos que faciliten el ejercicio profesional y contribuyan a mejorar la situación de los Ilustradores/as.

Las personas asociadas serán las beneficiarias directas de los servicios profesionales que se ofrecen desde las Asociaciones Profesionales, por ello, entre los criterios de selección de dichos servicios habrá de considerarse en qué medida favorece o mejora el ejercicio individual de la profesión, además de hasta qué punto contribuye al objeto social y profesional de todo el colectivo.

Esto quiere decir que necesitaríamos al menos poner en marcha –o darle continuidad– los siguientes mecanismos:

- Servicio de consulta y apoyo ante conflictos sobre derechos de autor y cumplimiento de la Ley de Propiedad Intelectual.
- Servicio de apoyo a la gestión y tramitación fiscal y/o social.
- Servicio de apoyo o intermediación a la contratación y encargos de trabajos, con el objeto de garantizar el cumplimiento de unas condiciones mínimas laborales y económicas.
- Servicio de albergue de páginas web de los y las profesionales de las Asociaciones.
- Instrumentos de formación interna sobre modalidades de contratación, estrategia comercial y otros temas de interés para la profesión.

- Instrumentos de información y comunicación entre los asociados/as, ágiles y eficaces.

- Instrumentos de promoción y difusión de la Obra Gráfica de los Ilustradores/as.

Iniciar trabajo en Red entre ilustradores/as a todos los niveles.

Acabar con algunos prejuicios existentes en torno a la figura profesional, requerirá un esfuerzo continuo desde diferentes líneas de acción.

Por una parte, se trataría de fomentar el compañerismo (o corporativismo) desde el planteamiento de compartir conocimientos, experiencias e intereses profesionales.

Por otra parte, se trataría de rentabilizar las sinergias del proceso del mercado global, para mejorar las posiciones de salida comercial.

Y para ello, la propuesta es iniciar un método de trabajo en red entre ilustradores/as de diferentes realidades, diferentes técnicas y diferentes generaciones, que posibilite generar otras dinámicas de trabajo colectivo e individual.

El reto ahora es recuperar memoria histórica y reescribir la memoria profesional, más allá de los ámbitos geográficos, de los campos profesionales o de las identidades de género.

Los encuentros entre ilustradores/as –ya sean a nivel local, regional, nacional o internacional– son un buen comienzo como punto de encuentro y espacio para propiciar el debate de metas y prioridades.

Otra posibilidad es explorar la aplicación de los recursos tecnológicos que propicien este trabajo en red, partiendo del encuentro –ya sea físico o virtual– y el intercambio.

Concienciar a la sociedad sobre los Derechos de Autor.

Se trataría de incidir en un doble nivel, por una parte a la sociedad en general, y por otra parte al gremio profesional (esté o no asociado) y en el doble marco definido por la Declaración de Derechos Humanos y la Ley de Propiedad Intelectual.

La sociedad española tiene una madurez social importante que interpreta la Declaración de

Derechos Humanos como límite a las libertades de actuación; en esta medida, es imprescindible incidir en que la propiedad intelectual y la autoría forman parte de ella.

Pero resultará difícil articular un mensaje clamando una mayor sensibilización social si no se ofrece un panorama de cuál es la situación que define a esta profesión; por ello, será necesario elaborar estudios y diagnósticos que permitan identificar las situaciones y los problemas de ilustradores e ilustradoras, así como interpretar cuantitativamente el coste de la desigual situación respecto a otros gremios profesionales y respecto a otros países, dentro y fuera de la Unión Europea. No hay que temer a la denuncia social de la violación o incumplimiento de derechos, sino pensar que aquello que no se nombra o que no trasciende es como si no existiera.

El otro nivel sobre el que actuar es el propio colectivo profesional, con el objeto de consensuar unas condiciones mínimas –económicas y profesionales– a partir de las que hincar las negociaciones individuales en sus respectivas trayectorias profesionales; esto permitiría poner fin a cierta práctica *dumping* de precios muy por debajo de las tarifas mínimas recomendadas que se están aplicando en la profesión.

Exigir representatividad y participación plena del colectivo profesional en instituciones y organismos públicos o privados relacionados con la gestión y la promoción cultural que atañe a la profesión.

No se trata sólo de decir que “no estamos y queremos estar” sino fundamentalmente de hacerlo, y de una forma activa, elaborando propuestas, discutiendo y cuestionando las políticas y programas en aquellos puntos que atenten contra la libertad de creación y los derechos de autoría y que pudieran servir de mal ejemplo en futuras conductas, lo que obviamente interesa evitar.

Por ello, una de las líneas de acción debería ser la de reforzar la colaboración y participación directa en grupos de trabajo y de representación

de entidades –públicas o privadas– encargadas de la gestión y promoción cultural con especial incidencia en las Artes Visuales.

Y la otra línea de acción ha de estar encaminada en provocar un efecto multiplicador positivo importante para el avance en la dignificación y cumplimiento de los derechos de autoría, por ello una propuesta a desarrollar será la de exigir el cumplimiento de unas condiciones mínimas y dignas para la profesión, en concursos, premios y contratos públicos en general.

Este paso nos ha de permitir desarrollar una función de carácter consultivo en Instituciones de enseñanza relacionadas con la profesión (Bellas Artes, Oficios Artísticos...) con el objeto de preparar a los y las estudiantes para su aterrizaje al mercado profesional.

Constituir el Colegio Oficial/Sindicato de Profesionales de la Ilustración Gráfica.

Todas las sugerencias desarrolladas hasta ahora desembocan necesariamente en la necesidad de cubrir una carencia del colectivo profesional, y que sería la constitución de un Colegio Oficial o de una Organización Sindical de Artistas de la Ilustración.

El reto es dotarse de fuerza jurídica en la representación colegiada para la defensa de los intereses profesionales y la capacidad de negociación institucional.

Sería importante analizar previamente experiencias similares en otros países para valorar la idoneidad de iniciar este proceso en España; porque lo cierto es que el desamparo profesional, jurídico y social de esta profesión es un hecho; y las especiales circunstancias del colectivo (profesionales independientes en su gran mayoría) lo ubican en una situación intermedia entre la población asalariada que cuenta con los sindicatos y el grupo empresarial que cuenta con la patronal para la defensa de los intereses y derechos comunes.

Abrir un espacio de debate sobre esta cuestión con el resto de Artistas Visuales sería un buen comienzo.

AGENDA Y FUENTES
SOBRE LA ILUSTRACIÓN

CARMEN CASTRO GARCÍA

CONVOCATORIAS DE INTERÉS PARA LA PROFESIÓN.

—FERIAS INTERNACIONALES—

Feria del Libro Infantil de Bologna (Fiera del libro per Ragazzi)

Mostra degli illustratori
Piazza Costituzione ,6
40128 Bologna ITALIA

Feria del Libro de Montreuil (Foire du livre de Montreuil)

LA MAISON DES ILLUSTRATEURS
127 rue du Chevaleret, 75013 Paris
T: 01.45.88.04.06

Bienal de Ilustraciones Bratislava-Eslovaquia (Bienále ilustráci Bratislava)

(19 ediciones-Periodicidad anual: septiembre-
octubre)
Medzinárodný dom umenia pre deti
Panská 41, 815 39 Bratislava
E-mail: bib@bibiana.sk

Salón Internacional del Cómic VIÑETAS DESDE O ATLÁNTICO

(Periodicidad anual: agosto)
Ayuntamiento de A Coruña
Pza. María Pita 1
15001 A Coruña
www.aytolacoruna.es/comic/home.html

Salón Internacional del cómic de Barcelona (organiza FICOMIC)

(Periodicidad anual: mayo).
E-mail: ficomic@retemail.es

—FERIAS NACIONALES—

LIBER (organiza la Federación de Gremios de
Editores de España)
(Periodicidad anual: octubre).
www.liberbcn.com

Encuentros literarios en Albarracín (organiza
Fundación Santa María)
(Periodicidad anual: mayo).
E-mail: fsmalbarracin@aragob.es

Saló Valencià del Libre (organiza Associació
d'Editors del País Valencià).
(Periodicidad anual: noviembre).
www.salovalenciallibre.com

—CONCURSOS Y PREMIOS—

Premio Iberoamericano de Ilustración

(premios: 12.000 y 6.000 euros)
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
C/ Ximénez Enciso 35 3º
41004 Sevilla
T: 95.421.31.74

Concurso de Ilustración RAIMA

(premios de 3.000, 900 y 600 euros).
RAIMA
C/ Comtal, 27
Barcelona
T: 93.317.49.66

Premi L'Il·lustrad'Or

APIC
C/ Balmes 205 1º 1ª B
08006 Barcelona
T: 93.416.14.74
e-mail: info@apic.es
www.apic.es

Certamen de cómic e ilustración INJUVE

(premios de 3.000 y 15 de 600 euros).
INJUVE
C/ José Ortega y Gasset 71
28006 Madrid
T: 91.363.78.77

Premio Josep Escobar de Cómic

Casa de Cultura Can Butjosa
Carrer de la Salut 52
08150 Parets del Vallés
T: 93.562.35.53

E-mail: casal.canbutjosa@parets.org

—LIBRO E ILUSTRACIÓN—

Premios al Libro Mejor Ilustrado de la Comunidad Valenciana

(2 premio de 3.000 euros, 1 en valenciano y 1 en castellano)

Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas de la Generalitat Valenciana
Avda. Campanar 32
46015 Valencia
T: 96.386.65.00
www.cult.gva.es/dglab

—LIBRO INFANTIL Y JUVENIL—

Premio Internacional de Ilustración Fundación Santa María

(premio 18.000 euros)
Doctor Esquerdo 125, 3º
28007 Madrid
T: 91.573.02.99 - 91.508.42.41

Premio Lazarillo (Ilustradores)

(premios: 6.000 y 1.300 euros)
Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil - OEPLI
C/ Santiago Rusiñol 8
28040 Madrid
T: 91.553.08.21
E-mail: oepli@arrakis.es
www.oepli.org

Certamen Internacional de Álbum Infantil Ilustrado "Ciudad de Alicante"

(premios de 6.000 y 3.000 euros)
Ayuntamiento de Alicante y editorial Anaya
Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Alicante
Centro Municipal de las Artes
C/ Abad Nájera 2
03002 Alicante

Premi Internacional Catalònia D'il·lustració

Fundació Enciclopèdia Catalana y Consell Català

del Llibre per a infants.

Departamento de cultura de la Generalitat de Catalunya.

Portal de Santa Madrona, 6-8
08001 Barcelona
T: 93.412.56.40

Premio a las Mejores Ilustraciones de Libros Infantiles y Juveniles

(premios de 18.000 y 9.000 euros)
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
Secretaría de Estado de Cultura
Plaza del Rey, 1
28004 Madrid
T: 91.701.71.71 - 91.701.72.72
Fax: 91 521 65 85

Premio de Literatura Infantil Ilustrada Tombatossals

(premio: 6.000 euros)
Ayuntamiento de Castellò de la Plana, Fundació Caixa Castelló-Bancaixa
Ayuntamiento de Castellò de la Plana
C/ Gaibiel 4
12003 Castellò de la Plana
T: 96.422.75.56

Premio Destino Infantil Apel·les Mestres

(premio: 4.500 euros)
Ediciones Destino
C/ Provenza 260, 4º planta
08008 Barcelona

Premio Austral Infantil

Editorial Espasa-Calpe
Carretera de Irún, Km. 12
28013 Madrid

—DIRECTORIO EN INTERNET
DE INTERÉS PARA LA PROFESIÓN—

Asociaciones de Ilustradores en el mundo

FADIP-Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales [España]
www.fadip.org

AGPI-Asociación Gallega de Profesionales de la Ilustración
www.agpilustracion.org

APIC-Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya
www.apic.es

APIE-EIEP-Asociación Profesional de Ilustradores de Euskadi
apie-eiep@euskalnet.net

APIM-Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid
www.apimadrid.net

APIV-Associació Professional d'Il·lustradors de València
www.apiv.com

Associazione Illustratori [Italia]
www.associazionellustratori.it

Svenska Tecknare [Suecia]
www.svenskatecknare.se

Fat Pencil [Italia]
www.fat-pencil.com

BNO [Holanda]
www.bno.nl/en/

The AOI [Inglaterra]
www.theaoi.com

Society of Illustrators [USA]
www.societyillustrators.org

KOPINOR-Organización Noruega de los Derechos de Reproducción [Noruega]
www.kopinor.no

Association of Medical Illustrators [internacional]
www.ami.org

Association of Archaeological Illustrators and Surveyors [Gran Bretanya]
www.aais.org.uk

Canadian Association of Photographers and Illustrators in Communications [Canada]
www.capic.org

Graphic Artists Guild [NY-USA]
www.gag.org

Society of Korea Illusart [Korea]
www.illusart.org

The Illustrator's Association [Ohio-USA]
www.illustrators.org

Association of Illustrators [London-GB]
www.theaoi.com

Brighton Illustrators Group [Brighton-GB]
www.illustrator.org.uk

Illustrators' Guild of Ireland [Irlanda]
www.illustratorsireland.com

Ilustracionmexico [proyecto de asociación de ilustradores]
www.ilustracionmexico.org

—DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA—

PUBLICACIONES PROFESIONALES

•**Butlletí**, Associació Professional d'Il·lustradors, Barcelona, 1986/1994.

•**La Il·lustració**, Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya, Barcelona, 1994/1998.

•**La Ilustración (La i)**, FADIP Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales, 1998/2000.

•**Artefactum**, Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid, Madrid, 1988/1998.

BOLETINES

- Circular**, Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya, Barcelona.
- El portaminas**, Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid, Madrid.
- Café**, Associació Professional d'Il·lustradors de València, Valencia.
- El pes de la farina**, Associació Professional d'Il·lustradors de València, Valencia.
- The Journal**, Association of Illustrators, London.

OTROS

- ABC del ilustrador**, FADIP, 2001.
- Nueve normas de oro** para los ilustradores profesionales, FADIP, 20002.
- Alfabeto que no llega a la i**, Atxaga, B.; Ferrer, I. FADIP, 2002.

REVISTAS PERIÓDICAS

Con artículos puntuales
sobre ilustración en la LIJ

- Faristol**. Consell Català del Llibre per a Infants, Barcelona.
- CLIJ**. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil, Ed. Fontalba, Barcelona, mensual desde 1988.
- Peonza**. Revista de Literatura Infantil y Juvenil, Asociación Cultural QUIMA, Santander.
- Atiza**. Boletín informativo de literatura infantil y juvenil, Seminario de Literatura Infantil y Juvenil, Guadalajara.
- Babar**. Revista de literatura infantil y juvenil, Libro Club de Arganda, Arganda del Rey, Madrid.
- Alacena**, ED. S.M., Madrid.
- Andersen**, Unione Stampa Periodica, Génova.
- Boletín**, IBBY, Madrid.
- Bookbird**, IBBY, Viena.
- Children's Literature Abstracts**, IFLA, País de Gales.
- Nous Voulons Lire, Nous Voulons Lire**, Pessac, Francia.
- Primeras Noticias**, Fin Ediciones, Barcelona.

ARTÍCULOS

En revistas de LIJ

- Ginesta, M.; Llimona, M.; Rifà, F.; Solé, E.: "*La ilustración en el libro en el libro infantil*", **Cuadernos de pedagogía**, n. 36, 1977.
- Duran, T.: "*Veure i mirar. Anàlisi de la il·lustració*", **Faristol**, n° o, 1985.
- Duran, T.: "*De professió: il·lustrador*", **Faristol**, n° 2, 1986.
- Lionni, L.: "*Les pre-imatges*", **Faristol**, n° o, 1985.
- Despinette, J.: "*Influència i interacció en la il·lustració europea*", **La literatura en colors**, introducció i textos T. Duran, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1989.
- Duran, T.: "*Veure-hi més enllà del nas*" (núm. dedicat), **Cavall Fort**, n° 657/658, 1989.
- Duran, T.: "*La gran urbe*", **CLIJ**, n°15, 1990.
- On illustrating children's books=Illustrer les livres pour l'enfance**. Varios artículos, Canadian Children's Literature=Literature pour l'enfance et la jeunesse, n° 60, 1990.
- Armijo, C.: "*El papel del ilustrador: notas para una polémica*", **CLIJ**, n° 25, 1991.
- Manila, J.: "*Il·lustració i experiència cognitiva*", **In-fan-cia**, n° 62, 1991.
- Gönem, M.S.: "*Picture story books and children who are bardof hearing*", **Bookbird**, vol, 30, n° 1, 1992.
- Castrillón, S.L.; Rodríguez, A.O.: "*Reflexiones: la magia de la ilustración*" (núm. dedicado), **Hojas de lectura**, Serie 3, n° 15, 1992.
- Balzola, A.: "*Escuela de Ballenas*", **CLIJ**, n° 39, 1992.
- Ruano, A.: "**Un caso insólito y mucho eclecticismo**" **CLIJ**, n° 39, 1992.
- Mañà, T.: "*Ilustradores españoles: los precursores*", **CLIJ**, n° 39, 1992.
- Paley, N.: "*Postmodernist impulses and the contemporary picture book: are there any stories these meanings?*", **Journal of Youth Services in Libraries**, vol. 5, n° 2. 1992.
- "*Crítica i publicacions especialitzades d'il·lustració*" (varios artículos), **Butlletí de l'Associació Professional d'Il·lustradors**, n° 20, 1992.

- Subirats, C.: “*L’infant davant la imatge*”, **Butlletí**, Associació Professional d’Il·lustradors de Catalunya, Barcelona.
- Lobato, A.: “*Suspiros de España. Contradicciones en el debate sobre nuestra ilustración*”, **CLIJ**, nº 45, 1992.
- “*The Arts in Children’s literature*” (núm. dedicado), **The lion and the Unicorn**, vol. 16, nº2, 1992.
- Parmegiani, C-A.: “*Panorama del’illustrazione per l’infanzia in Francia*”, **Schedario**, nº 3, 1992.
- Castillo, M.: “*El universo de los Grimm en imágenes*”, **CLIJ**, nº 88, 1977.
- “*50 años de Adonais, Exposición Pintando Poesía*”, número especial, **República de las Letras**, nº 38-39, 1993.

Técnicos-Profesionales

- *Valoración de costes profesionales del diseñador gráfico*, **CODIG Associació per la creació del Col·legi de Dissenyadors Gràfics**, Barcelona, 2000.
- Mandaga, A.: *Cálculo editorial, fundamentos económicos de la edición*. **Biblioteca del Libro**, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988.
- Dreyfus, J; Richaudeau, F.: *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. **Biblioteca del Libro**, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1990.

Literatura infantil y juvenil

- *La literatura infantil i juvenil valenciana: Elements per a un programa de lectura als centres*, A.A.V.V. **Conselleria d’Educació i Ciència**, Valencia, 1992

Cómic

- Beá, J.M^a.: *La técnica del cómic*, **Intermagen**, Barcelona, 1985.
- Eisner, W.: *El cómic y el arte secuencial*, **Norma Ed.**, Barcelona, 1994.
- McCloud, S.: *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*, **Ediciones B**, Barcelona, 1995.

- Eisner, W.: *La narración gráfica*, **Norma Ed.**, Barcelona, 1998.
- McCloud, S.: *La revolución de los cómics*, **Norma Ed.**, Barcelona, 2002.

CATÁLOGOS

Ilustradores

- **Quaranta**. Mostra antològica de contistes i il·lustradors catalans d’avui, La Galera Ed., Barcelona 1979.
- **Catàlec d’Il·lustradors de llibre Infantil en Català**, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-Consell Català del Llibre per a Infants-Associació Professional d’Il·lustradors, Barcelona 1984.
- Fluixà, J. A.; Llataba, M. T.: **La literatura infantil i Juvenil valenciana, Suport al ensenyament en valencià**, Conselleria d’Educació i Ciència, Valencia, 1992.
- Lévêquet, F.; Plantureux, S.: **Livres d’enfants russes et soviétiques**, 1917-1945;
- **Dictionnaire des illustateurs**, Les bibliothèques de la ville de Paris, Agence Culturelle de Paris, Paris, 1997.
- Sansano, G. (Director) et al. **Diccionari de la literatura valenciana actual (1968-2000)**, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, Alacant, 2001.
- **Catálogo de ilustradores** (papel y CD-Rom), Associació Professional d’Il·lustradors de València, València, 2002.

Exposiciones

- **Ilustración.** Muestra Itinerante de la Asociación de Ilustradores de Madrid, Imágenes y palabras, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.
- **Especial Catálogo de Ilustradores, Artefactum,** Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid, Madrid 1992.
- **Pintando adrede a Gerardo Diego,** Ayuntamiento de Madrid, Fundación Santillana-Centro Cultural de la Villa, Madrid 1996.
- **Euskarazko haur eta gazte literaturaren ilustratzaileak,** Ilustradores de literatura infantil y juvenil vasca. Departamento de Cultura y Euskera, Diputación foral de Alava, 1997.
- **Atlas. Colección de ilustraciones de la casa del futuro,** FIM Feria Internacional del Mueble de Valencia-FEOEIM Federación Española de Organizaciones Empresariales de la Industria del Mueble, Valencia, 1998
- **Animalada. Els Il·lustradors valencians trauen a la llum els seus animals imaginats,** Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana-Associació Professional d'Il·lustradors de València, Valencia, 1998.
- **A todo color, ilustradores de libros para niños y jóvenes,** Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil OEPLI, Madrid, 1989, 1991, 2000.
- **Pintando adrede a al 27,** Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria-Fundación Gerardo Diego, 2000.
- **Pintando Poesía.** Premios Adonais de la Comunidad de Madrid Ilustrados, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000.
- **Cinema de Paper.** Els Il·lustradors valencians dibuixen el cinema espanyol, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana-Associació Professional d'Il·lustradors de València, Valencia, 2000.

Convocatorias y exposiciones

- **Exposició d'Il·lustradors de Greetings,** UNICEF-Olimpíada Cultural Barcelona 92, Barcelona, 1990.
- **Premi Internacional Catalònia d'Il·lustració,** Direcció General de Promoció Cultural de la Generalitat de Catalunya-Enciclopèdia Catalana-Consell Català del Llibre per a Infants. Barcelona, 1988, 1992, 1994, 1997.
- **Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infancia di Sàrmede,** Provincia de Treviso-Comuna di Sàrmede-Fundazione Maria Ulrich, Sàrmede.
- **Annual Bologna, Illustrators of children's books,** Mostra degli Illustratori, Fiera del Libro per Ragazzi, Bologna.
- **B.I.B., Biennale of Illustration Bratislava,** Slovakia, Ministry of Culture of the Slovak, Bratislava.

Anuarios de ilustradores

- **Illustrators, Annual of American Illustration,** Society of illustrators, New York.
- **European Illustration,** Edward Booth-Clibborn, London.
- **JCA annual, The Illustrated World,** Japan Creators Association, Tokyo.
- **Imaginaires d'illustrateurs européens,** Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.

Anuarios de editores

- **Catálogo-Catalogue,** Fiera del Libro per Ragazzi de Bologna, Bologna.

ENSAYOS

Generales

- **Kandinsky, V.: Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos,** Ed. Labor, Barcelona, 1971.
- **Arnheim, R.: Arte y percepción visual, Alianza Forma, Alianza Editorial, 1986.**

- Propp, V.: *Morfología del cuento*, Ed. **Fundamentos**, Madrid 1981.
- Cirlot, J. E.: *Diccionario de símbolos*, **Colección Labor**, Ed. **Labor**, 1991.
- Foucault, M.: *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, **Argumentos**, Ed. **Anagrama**.
- Kandinsky, V.: *De lo espiritual en el arte*, Ed. **Labor**, Barcelona.

Otros

- Propp, V.: *Las raíces históricas del cuento*, Ed. **Fundamentos**, Madrid 1974.
- Bettelheim, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, **Crítica**, Barcelona, 1977.
- Cerdeña, H.: *Ideología y cuentos de hadas*, **Akal Editor**, Torrejón de Ardoz (Madrid) 1985.
- Lluch, G., Colomer, T.; Valriu C.; Rodríguez, A.; Durán, T.: *De la narrativa oral a la literatura per a infants*, Ed. **Bromera**, 2000.

Históricos Historieta

- Coma, J. (director), varios autores: *Historia de los Comics*, fascículos, **Toutain Editor**, Barcelona, 1982.
- Coma, J. (coordinador): *Cómics, clásicos y modernos*, fascículos, Ed. **El País**, Madrid, 1987-1988.
- Varios autores: *Historia del Tebeo valenciano*, Ed. **Prensa Valenciana**, Valencia, 1992.
- Cuadrado, J.: *Atlas español de cultura popular. De la historieta y su uso (1873-2000)*, 2 tomos, Ed. **Sins Entido**, Madrid, 2000.
- Porcel, P.: *Clásicos en jauja. La historia del tebeo valenciano*, **Edicions de Ponent**, Alicante, 2002.

Literatura infantil y juvenil

- Hürlimann, B.: *Tres siglos de literatura infantil europea*, Ed. **Juventud**, 1982.
- Cendán F.: *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España, 1935-1985*, biblioteca del Libro, **Fundación Germán Sánchez Ruipérez**, Madrid, 1986.

Legal y fiscal

- Sardà, M.: *L'il·lustrador i la Llei. Marc legal de la professió*, **Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya**, Barcelona, 2002.
- Cedro. *Libro Blanco*, **CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos**, Madrid, 1998.
- Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril*, texto refundido de la **Ley de Propiedad Intelectual** de 19, BOE 22 de abril de 1996.
- Ley General de Publicidad 34/1988 de 11 de noviembre*. Normas básicas sobre publicidad, Biblioteca de Legislación, Serie Menor, **Editorial Civitas**.