



## La estética apresurada de ‘El Debate’ preherreriano 1910-1911: Un estudio sobre la gráfica del diario católico antes de la llegada de Ángel Herrera

Belén Puebla Martínez<sup>1</sup>; Laura González Díez<sup>2</sup>; Pedro Pérez Cuadrado<sup>3</sup>

Recibido: 24 de julio de 2016 / Aceptado: 27 de junio de 2017

**Resumen.** A principios del siglo XX la prensa española comenzaba un periodo de crecimiento exponencial al que le conducían muy diversas razones, desde el desastre colonial de 1898 hasta factores tecnológicos y políticos que, si en primera instancia no tuvieron una relación directa con la venta de periódicos, acabarían siendo definitivos. Con todo, la aventura de sacar un nuevo diario a la calle no era una empresa fácil, y menos para una publicación católica. Este trabajo estudia el lanzamiento del diario *El Debate*, en 1910 y realiza un análisis centrado en sus imágenes y su aspecto gráfico durante los 13 primeros meses, para demostrar las dificultades económicas por las que pasó y el protagonismo de un dibujante granadino, Adrián Almoguera, en el aspecto del diario.

**Palabras clave:** *El Debate*; Adrián Almoguera; imágenes en el diseño de prensa; ilustración.

[en] A hasty aesthetic in ‘El Debate’ newspaper between 1910 and 1911: A study on the graphic aspect of the Catholic newspaper before the arrival of Angel Herrera

**Abstract.** In the early Twentieth Century the Spanish press began a period of exponential growth for many reasons, from the colonial disaster of 1898 to technological and political factors that had no direct connection with the sale of newspapers in the first instance, but they would end up being definitive. However, the adventure of launching a new daily paper was not an easy task, and less for a Catholic publication. This paper studies the launch of the newspaper *El Debate*, in 1910, and focuses on its images and its design during the first 13 months to prove the economic difficulties that happened and the main role of an illustrator from Granada, Adrian Almoguera, in the fact of the graphic aspect of the newspaper.

**Key words:** *El Debate*; Adrián Almoguera; images in newspaper design; illustration.

**Sumario:** 1. Introducción. 1. 2. Estado de la cuestión. 1. 3. Objeto de estudio. 1. 4. Objetivos e hipótesis. 2. Método. 3. Resultados. 3. 1. Tipologías de las imágenes. 3. 2. Sobre la forma, encuadre y angulación en la presentación de las imágenes. 3. 4. Los pies o leyendas de las imágenes. 3. 5. Los autores de las imágenes. 3. 5. 1. Adrián Almoguera. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos  
E-mail: belen.puebla@urjc.es

<sup>2</sup> Universidad CEU San Pablo  
E-mail: design@ceu.es

<sup>3</sup> Universidad Rey Juan Carlos  
E-mail: pedro.perez@urjc.es

**Cómo citar:** Puebla Martínez, B.; González Díez, L.; Pérez Cuadrado, P. (2018). La estética apresurada de 'El Debate' preherreroiano 1910-1911: Un estudio sobre la gráfica del diario católico antes de la llegada de Ángel Herrera. *Historia y comunicación social*, 23 (2), 405-424.

## 1. Introducción

Que la prensa maneja diferentes lenguajes es un hecho. Al lenguaje verbal representado en el texto podemos, a simple vista, añadir el de las imágenes (Font, 1983; Vilches, 1987). Ambos son visuales. Uno y otro sirven para analizar los productos en que van insertos. Este trabajo pretende definir, a través de la sistematización de las imágenes publicadas el nacimiento de *El Debate* en 1910 un diario sobrevenido que llegaría a ser uno de los más importantes en el ámbito español del primer tercio del siglo XX.

En esta dinámica, Eliseo Verón (1976: 133-191) escribe sobre los lenguajes de la prensa y los sistematiza de forma meridiana. Sobre la base de los medios impresos de difusión masiva (pero entendemos que sobre otros medios también funciona) el autor defiende que sobre una única materia significativa –la visual– se constituyen lo que él llama series informacionales:

En primer lugar habla de la serie visual lingüística que se concreta en la lengua y su representación escrita, su representación gráfica, en el texto por así decirlo. Luego habla de la serie visual paralingüística, y la describe como los recursos gráficos para dar importancia, valorar, jerarquizar los textos de muy distintas maneras. El énfasis –explica– vendría dado por la manera de representar dicho texto, bien como elemento tipográfico de diferente tamaño (titular, entradilla, ladillo...), bien por su posición en el espacio gráfico, o por estilo de la letra empleada (mayúscula, cursiva, etc.). Son estos conceptos que nosotros consideramos dentro del diseño de la información o del diseño gráfico.

Por último, Verón habla de las series visuales no lingüísticas, a saber: imágenes fotográficas, dibujos, color, etc. Todas estas serie informacionales (la lingüística, la paralingüística y la no lingüística) se ofrecen ya en productos periódicos tempranos (siglos xv al xvii) y cada una aporta un valor añadido al producto impreso. Se basan, todas y cada una, en lo que consideramos representaciones de muy diferente calado. Así, un texto es una representación del lenguaje lingüístico, de las palabras, de las letras... que no deja de ser visual: los tipos como conjuntos de trazos que, juntos, ofrecen un significado.

En realidad podemos decir que estas representaciones son imágenes (del latín *imago*, *-inis*), entendido, al mismo tiempo que la RAE (2016), como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”. Consideramos entonces que las imágenes nacen como representaciones y que las hay de muy distinta índole. Como apuntamos, un texto escrito no deja de ser una representación visual que genera en quien lo lee otra representación mental, literaria. Una escultura es igualmente una imagen que nos sugiere un mensaje. La diferencia entre ambas imágenes está en la manera de decodificar el mensaje. En el primer caso realizamos un proceso mental complejo de lectura donde nuestro cerebro interpreta unos signos aprendidos de manera convencional; en el segundo caso la comunicación es más directa y las interpretaciones se reducen.

En este trabajo nos vamos a referir a estas últimas imágenes (del griego *eikon*) como elementos iconográficos (mensajes icónicos) que representan a algo o a alguien. Frente a la tipografía y a la escritura, los elementos icónicos nos dan diferentes interpretaciones porque utilizan lenguajes diferentes. Ambos comunican información, a veces muy compleja, pero las figuras icónicas lo hacen con mucha rapidez y efectividad.

Cabe entonces resaltar la importancia de los elementos icónicos en los productos periodísticos y su preferencia entre ciertos sectores de público que, por circunstancias diversas a lo largo de los tiempos (analfabetismo, falta de instrucción o desconocimiento de los antecedentes informativos) prefieren estos a las series visuales lingüísticas.

### 1.1. Estado de la cuestión

En 1910, y con una reducción del 5,3 por ciento sobre los datos de 1900, casi la mitad de la población de España era analfabeta (Tena Artigas, 1981: 291-297). Los hombres, en mayor grado que las mujeres. Sin embargo, y contra todo pronóstico, la prensa diaria española comenzaba uno de los periodos de mayor desarrollo de entre los experimentados en el siglo xx. Cuantos autores han escrito sobre el tema (Pérez Cuadrado, 2015; Vilchez de Arribas, 2011; Rubio Isabel, 1995; Gómez Aparicio, 1974; etc.), aportan datos de esta tendencia.

En primer lugar, el desastre colonial de 1898, y contra lo que era de esperar, no supuso una depresión económica; antes bien, la repatriación de capitales supuso una inyección en las empresas y bancos peninsulares. “A medio y largo plazo la crisis fue entonces favorable porque renovó la estructura productiva” (Cabreras y Tafunell, 2005).

En el orden social, la evolución demográfica supuso un aumento de la población gracias al desarrollo de la sanidad y las condiciones de vida que ralentizaron el número de muertes y elevaron la esperanza de vida en los primeros años del siglo de los 34,8 a los 50 años. Si a esto añadimos una emigración interior desde los núcleos rurales a las ciudades, parece evidente el aumento de clientes interesados en recibir información puntual.

Otra causa primera del auge comercial vino respaldada por el desarrollo de las nuevas energías (petróleo y electricidad principalmente) que llevó a la industria a una progresión constante en cuyo marco la industria periodística fue doblemente beneficiada: por un lado, directamente, al aplicar dichas energías en sus procesos productivos (rotativas y linotipias incrementaron sus prestaciones); y también indirectamente ya que las comunicaciones aceleraron tanto los sistemas de recogida de información (telégrafo y teléfono) como los transportes (por ferrocarril y carreteras) tan importantes en la distribución de los ejemplares impresos.

Pero uno de los grandes pasos de este periodo –quizá razón última del éxito– vino en buena medida marcado por la irrupción de las imágenes en las páginas de diarios y revistas que, liberadas de la intermediación de grabadores para generar moldes de reproducción en relieve, se aprovechaban ahora de las nuevas técnicas de fotograbado y “liberaba al dibujante, ilustrador [y progresivamente al fotógrafo] de la esclavitud de una matriz reproductora de su obra manipulada por manos ajenas y que, con los nuevos procesos, podía ser estampada casi infinitamente” (Rubio Isabel, 1995: 143).

Así, a los grandes diarios del siglo anterior (*Heraldo de Madrid*, 1842; *La Correspondencia de España*, 1859; *El Imparcial*, 1867; o *El Liberal*, 1879, por nombrar los de más tirada según los estudios del Instituto Geográfico en 1913) se unían ahora periódicos que basaban su estrategia de valor añadido en la publicación de imágenes (sobre todo haciendo hincapié en la reproducción fotográfica). Con muy distinta suerte.

En 1904 salió a la calle *El Gráfico*, editado por la misma empresa que *El Imparcial*, un vespertino de 12 páginas tamaño tabloide con numerosos grabados fotográficos e impresión a dos tintas que no llegó a cumplir siete meses (Vílchez, 2011: 69). En 1905 nació *ABC* como diario si bien había efectuado su carta de presentación como semanario desde 1903 y aprovechaba las sinergias tecnológicas que le procuraba su revista hermana, *Blanco y Negro*, en cuanto a utilización de tramas y reproducción de imágenes en el que probablemente fue el mejor laboratorio de artes gráficas de su época para constatar el convencimiento de su fundador y propietario, Torcuato Luca de Tena<sup>4</sup>, de “la letra con monos (imágenes en el argot popular) entra”. El diario no ha faltado desde entonces a la cita con sus lectores.

La prensa patria se dividía entonces en dos bloques conceptualmente –pero también estéticamente– muy diferenciados: los diarios ochocentistas, de tamaño grande (sábana) con aspecto abigarrado, desordenados, con mucha letra y pocas páginas; y los que llegaban al convite con una fórmula –no por nueva menos seria– que apostaba por formatos diferenciados, estructura de secciones y, sobre todo, la utilización del lenguaje de las imágenes para atraer a los lectores entre un cúmulo de público heterogéneo y no demasiado culto.

Dice Antonio Laguna (2003: 111) cuando habla de la prensa satírica en la comunicación social, que el desarrollo de la imagen en prensa se basa en varios factores interrelacionados. En sintonía con el autor hemos incidido en los de tipo técnico y los de tipo social en el periodo que nos interesa. En la misma línea, Laguna habla también de los factores culturales, entendidos estos como aquellos que, sin despreciar las influencias externas (Francia e Inglaterra principalmente) “responden a una tradición propia y a unas condiciones históricas particulares” (Laguna, 2003: 114). En España existía esta tradición anclada en las revistas ilustradas del XIX donde géneros tan emblemáticos como la caricatura y el retrato (en menor medida) habían desarrollado la comunicación en clave de humor. Desde la referenciada literatura de cordel hasta revistas populares como *La Flaca* (Gilarranz, 2012).

Por último, hay que destacar también los factores de tipo político. Si la prensa satírica estaba determinada por la coyuntura política donde se enmarcaba (Laguna, 2003: 113), la prensa gráfica en general, con menos problemas legales, también fluctuaría durante el XIX al hilo de las muy diferentes leyes de imprenta, desde el absolutismo hasta el Sexenio Democrático, por citar extremos irreconciliables.

Y ahora, en la conocida como segunda etapa de restauración –el reinado de Alfonso XIII– las publicaciones de todo tipo –también las diarias– mezclarán la única imagen que había circulado impresa en forma de grabado (caricatura y reproduc-

<sup>4</sup> La ilustración siempre fue una parte fundamental de *ABC* y *Blanco y Negro*. Para sus páginas dibujaron los más importantes artistas de la época (Sorolla, Juan Gris, Penagos, Dalí y otros muchos) y las fotografías estuvieron presentes en sus páginas desde muy temprano. Ya en 1906 el diario se apuntaba dos exclusivas mundiales con la publicación de las fotografías de las joyas que luciría la que sería reina de España, Victoria de Battenberg, el día de su boda con Alfonso XIII y con las fotos del atentado real el mismo día de la boda, el 1 de junio.

ciones pictóricas principalmente) con los clichés fotográficos en un mucho menor porcentaje.

## 1. 2. Objeto de estudio

En 1910 nace un diario precipitado<sup>5</sup> que, en la idea de hacer frente a la Ley del Cannedo por la que el gobierno liberal prohibía el establecimiento en territorio español de nuevas agrupaciones religiosas, quiere centralizar las diferentes realidades católicas (carlistas, integristas, monárquicos, independientes...) que impedían ostentar a estos un determinado peso político en el país (Rodríguez Vilamor, 2006: 311).

Sobre *El Debate* –que llegaría a ser el gran diario católico del siglo XX– hay mucho material publicado, pero escasas aportaciones de su primera etapa entre el 1 de octubre de 1910 y el 30 de octubre de 1911 (trece meses, lo que ha venido en llamarse *El Debate* preherreroiano).



Figura 1. Número uno de *El Debate*, el 1 de octubre de 1910.

Fermín Vilchez (2011: 73) resume que fue “promovido por Guillermo de Rivas Sánchez, su primer director, [y que] subtítulo ‘Diario de la mañana, católico e independiente’, tuvo unos comienzos muy poco brillantes, y a los pocos meses estuvo

<sup>5</sup> De incierto, mendicante y tormentoso lo califica Pedro Gómez Aparicio (1974: 341).

controlado por Santiago Mataix y Soler, quien lo vendió después a la Editorial Vizcaína, sociedad propietaria de La Gaceta del Norte de Bilbao [y] el 1 de noviembre de 1911 comenzó una etapa nueva con la dirección de Ángel Herrera Oria”. ¿A qué se refiere Vilchez con ‘comienzos muy poco brillantes’?

Pedro Gómez Aparicio (1974: 340 y ss.) aventura diversas respuestas cuando relata los enfrentamientos con la prensa radical (con duelos a primera sangre entre redactores de uno y otros medios), cuando alude a la penuria económica que nunca encontró donaciones suficientes, la escasa tirada “que nunca rebasó los 4.500 ejemplares” y la deuda acumulada con la imprenta.

Francisco Núñez-Romero Olmo (2009: 141) recoge las palabras de Fernández Pombo (2006: 221) que lo suaviza un tanto cuando escribe que El Debate prehereriano era el periódico de un grupo de católicos tan combativos como voluntariosos, “que no tuvieron demasiada suerte. Pero sería mejor puntualizar –insiste el autor– que un grupo de católicos se agruparon para hacer un periódico, es decir, no responden a una asociación, no tienen una afiliación concreta religiosa ni política. Son periodistas, son católicos, son combativos y están en desacuerdo con la marcha de las cosas”.

Jesús Timoteo Álvarez (1989: 20) insiste en la idea que lanzamos anteriormente de que “El Debate nace como réplica al anticlericalismo de Canalejas, como instrumento para la cristianización de los católicos y la democratización de la derecha”.

En un acercamiento al concreto objeto de estudio, del aspecto exterior del diario habla también Alejandro Fernández Pombo (2006: 235), quien únicamente escribe que “en la primera página [...] no suelen faltar chistes políticos con excelentes dibujos caricaturescos de diferentes autores”. Lo que no es cierto, como veremos. Eso es todo. Pero al mismo tiempo confirma el carácter agresivo del periódico cuando enjuicia unos sueltos en la primera página –“del cuerpo 12 o 14, en negrita con frases que enjuician la actualidad política, municipal, económica [...] con un lenguaje crítico e irónico [...] una postura agresiva que a veces llega a ser insultante [...] algo que dio una peculiar fisonomía a la primera página”.

Por último, González Díez y Pérez Cuadrado (2006: 245) definen la publicación después de un análisis hemerográfico de sus primeros días como “anclada en el siglo XIX, donde los formatos de opinión prevalecían por encima de la información”.

Éste es entonces el doble marco de nuestro estudio: un acercamiento a la realidad de *El Debate* en sus primeros meses de vida para analizar el contenido gráfico de esta etapa inicial en base a las imágenes publicadas y, en segundo lugar, encontrar una relación de dependencia entre los intereses de las series visuales lingüísticas publicadas y las series visuales paralingüísticas y no lingüísticas que valoran y jerarquizan aquellas.

### 1. 3. Objetivos e hipótesis

Vistas las acotaciones temporales y temáticas necesarias para el establecimiento del trabajo de campo que se pretende desarrollar, se hace necesario ver los objetivos que se quieren alcanzar y si se hace necesario formular una hipótesis de investigación que guíe las propuestas.

Por orden de importancia, los objetivos perseguidos son:

1. Analizar las imágenes publicadas en *El Debate* en sus primeros 13 meses de vida y considerar si estas responden a los criterios sociales, históricos, culturales, técnicos y políticos del momento.
2. Procurar un ordenamiento de los impactos icónicos que proponga una clasificación desde aspectos tecnológicos, temáticos y/o categorías diferenciadas.
3. Corroborar quiénes son los autores que realizan dichas imágenes y en qué medida contribuyen a conformar la estructura física del diario.

La consecución de dichos objetivos permitiría establecer conclusiones definitivas en la idea previa que subyace en este esfuerzo al formular la siguiente hipótesis:

*El Debate*, que nació como un diario improvisado en la idea de sus fundadores de neutralizar las actitudes antirreligiosas del gobierno liberal de la época, utilizó criterios obsoletos de realización formal anclados en los diarios decimonónicos de opinión, más propios de las revistas satíricas de mediados del XIX que de las nuevas publicaciones que nacían al hilo de la nueva prensa informativa.

## 2. Método

El trabajo que se propone deviene en un análisis de contenido desde un punto de vista cuantitativo en primerísima instancia y, sólo después, apunta hacia algunas referencias cualitativas que se presentan necesarias para la formulación de las conclusiones.

El análisis se ha realizado sobre el periodo que interesa, esto es, los trece primeros meses de la existencia del cotidiano *El Debate* y abarca el universo de ejemplares publicados en dicho marco temporal: son 393 ediciones las que encontramos entre el 1 de octubre de 1910 y el 30 de octubre de 1911 (lo que se considera como periodo preherrero). No se incluyen la del 25 de diciembre de 1910, día de Navidad; tampoco la del 1 de junio de 1911 en la que el periódico no pudo salir a la calle por avería<sup>6</sup>, ni la del 31 de octubre de 1911, día que *El Debate* se tomó de descanso para volver a su cita diaria el 1 de noviembre, pero ya con la nueva empresa.

Todos los ejemplares intervenidos constan de cuatro 4 páginas, lo que suma un total de 1.572 páginas revisadas.

En la búsqueda exhaustiva de dichas ediciones se han contabilizado un total de 944 inserciones<sup>7</sup> de imágenes de carácter informativo (no se han tenido en cuenta las de tipo publicitario, relegadas prácticamente todas a las páginas tres y cuatro de cada número), lo que arroja una media nada indicativa de 2,39 imágenes por edición dado que hay ejemplares en los que no aparece una sola inserción de imágenes (26) y otros que superan la media docena. El día con mayor número de imágenes en *El Debate* preherrero es el 1 de octubre de 1911, con 12 inserciones y, después, el 4 de septiembre de 1911, con ocho. Con siete imágenes aparecen: el 4 de mayo, el 5 de junio y el 31 de julio, todos de 1911.

<sup>6</sup> El 2 de junio de 1911 el diario insertaba en portada una nota destacada que decía: “A nuestros abonados. Una pequeña avería en las máquinas momentos antes de tirar *El Debate* fue causa de que éste no saliera ayer. Rectificado de momento y felizmente el daño, hoy salimos a la calle contentos y dispuestos a seguir trabajando por nuestras ideas católicas con más fe que nunca”.

<sup>7</sup> En puridad habría que hablar de 19 imágenes más (hasta las 963) dado que en la muestra se han contabilizado como una sola algunas –sobre todo caricaturas de actores en las crónicas teatrales– que constituían grupo temático de rostros.

Para la catalogación precisa de las dichas imágenes se ha construido una ficha de análisis propia que recoge las variables de diversa índole (técnica, procedimental, de composición, de autor...) que hemos podido encontrar entre los diferentes autores consultados: Lohse, *et al.*, 1994; Pinto Molina, 2006; y Prieto Velasco, 2008.

Así, hemos tenido en cuenta, en primera instancia, el soporte de la imagen (la base material donde se ubica la representación icónica de la realidad), que en todos los casos es papel prensa de escaso gramaje, y el procedimiento de impresión tipográfico en relieve, que admitía una categorización en dos únicas variables: línea y trama.

Luego, hemos contemplado variantes morfológicas o estructurales, aquellas que se basan en algún rasgo formal relevante para agrupar las imágenes en categorías como dibujos, croquis, esquemas, gráficos, etc. y prestan mayor atención a la forma física de la imagen que a su contenido (Lohse *et al.*, 1994: 36).

En la misma línea se han contemplado el modo de presentación (horizontal, vertical, cuadrada, silueta...), el tamaño en columnas, el encuadre (gran plano general, plano general, plano entero, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle) y la angulación (normal, picado, contrapicado...).

Una variable importante que se ha considerado es la autoría de las imágenes. Aun sospechando la dificultad de identificación de ciertas firmas en una publicación tan antigua y el hecho cierto de que algunas carecieran de ella, parecía de vital interés conocer quiénes eran los responsables de una parte importante de la estructura visual del diario y ver el valor añadido que estos pudieran aportar.

Se ha pretendido, igualmente, una revisión de aspectos funcionales que parten del papel que desempeña la imagen en el marco del texto del que forma parte en un contexto comunicativo dado. Por ello se han tenido en cuenta variables de ubicación en el espacio página, dividiendo ésta en cuatro cuartos imaginarios y numerándolos en el sentido de las agujas del reloj; y también la relación entre las imágenes y sus pies de foto porque reflejan, de alguna manera, la actitud e intención del emisor.

Es esta última una categorización muy difícil de realizar que pretende segmentar la muestra en variables informativas, documentales, simbólicas, de representación de actores u objetos, como simple centro de atención, como decoración, para fomentar la retención de la información, representar relaciones, aclarar conceptos complejos... (Prieto Velasco, 2008: 131-144).

Por último, se ha considerado interesante la identificación de los personajes que aparecen en la imagen. El protagonismo de una determinada figura determina la orientación de contenido del diario y cuáles son los intereses de éste.

### 3. Resultados

Un análisis descriptivo general y una mediciones previas arrojan valoraciones objetivas que se mantienen estables en esta primera etapa del diario: *El Debate* nace como un diario sábana –de gran formato, escribe Fernández Pombo (2006: 233), con 43 x 60 centímetros– y el aspecto y estructura cerrados al que obligaba el proceso de fabricación obsoleto de los diarios políticos del XIX sometidos a la tiranía de los corondeles para sujetar la forma impresora<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Pocos diarios contaban con rotativas y la impresión en máquinas planocilíndricas era una constante



Con una caja dividida en seis columnas, presentaba una superficie de impresión considerable: 2.580 centímetros cuadrados, donde la mayor área la ocupaba el texto que, rígidamente, completaba una columna hasta el fondo para volver al comienzo de la siguiente y así de manera sucesiva. Esta dinámica únicamente quedaba interrumpida en la primera página cuando aparecía una imagen que, al principio, con un ancho de dos columnas, no llegaba a ocupar el seis por ciento de la mancha y, más tarde, fue ganando algo de espacio, nunca más del 18% y a tres columnas. Tan sólo en 17 ocasiones –de los 657 registros– la imagen de portada ocupó cuatro columnas; y en cuatro ocasiones, seis columnas.

El resto de las páginas raramente recibía un impacto gráfico informativo a más de una columna y nunca de relevancia. La cuarta plana, como ya dijimos, se dedicaba en gran medida a los reclamos publicitarios, agendas, etc.

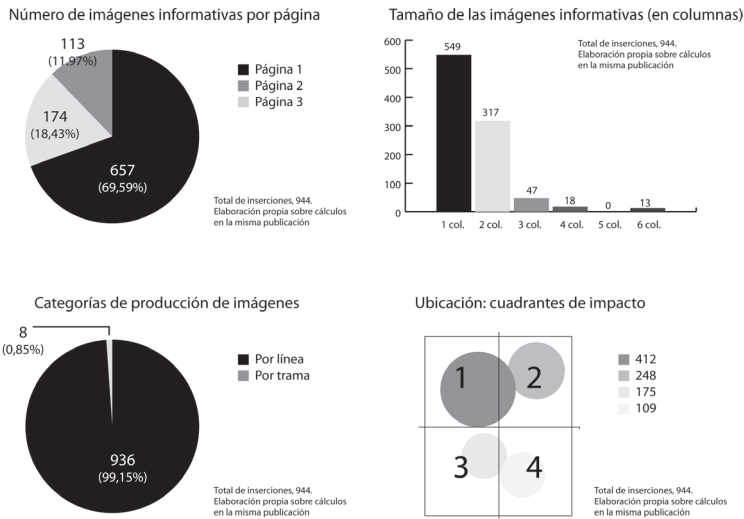


Figura 2. Estadísticas sobre la sistematización de las imágenes en *El Debate* preherre-riano.

entonces. El proceso obligaba a que la forma impresora efectuara un movimiento de vaivén lo suficientemente brusco para que el material tipográfico que incluía el molde necesitara una sujeción que procuraban los filetes de los corondeles que, en forma de cuña, anclaban la composición a la rama pero impedían que cualquier elemento superara el ancho de una columna, dando lugar a la famosa maqueta vertical tan característica de los diarios decimonónicos. Aunque la mayoría de los autores afirman (Gómez Aparicio, 1974: 344; Fernández Pombo, 2006: 243) que la primera impresión de *El Debate* se realizó en las instalaciones del diario *El Mundo*, propiedad de Santiago Mataix quien a la postre se quedaría con la propiedad del diario, parece que hubo una imprenta anterior. El propio diario cuenta en el número del 7 de octubre de 1910, a propósito de la noticia del estallido de la revolución en Portugal: “a eso de las cuatro de la tarde, hora en que había de salir nuestro número extraordinario relatando los sucesos de Portugal, estaba la calle de la Libertad invadida por una legión de vendedores que esperaban *El Debate* con inaudita avidez”. Y en el mismo ejemplar, página tres, aparecía algo parecido a un pie de imprenta que decía: Hijos de M. G. Hernández, Libertad, 16. El día nueve, del mismo mes, aparece un suelto sin título en portada donde anuncia que va a emplear para su tirada “magníficas máquinas rotativas”. Y el pie de imprenta cambia: “Imprenta y estereotipia de *El Mundo*. Pasaje de la Alhambra, 2. El resultado es manifiesto: cambia la cabecera y parece un diario mejor ajustado. Todo lo cual demuestra la idea de que *El Debate* no comenzó su vida impreso en una rotativa. Y nos queda la duda de que la idea de rotativa en la imprenta de *El Mundo* de entonces no fuera una máquina planocilíndrica de doble reacción (tira y retira).

De los datos y gráficos que se extraen en primera instancia conviene resaltar algunas cantidades. Primero, el elevado número de impactos gráficos (944) en los trece meses analizados. Para una publicación diaria de la época la fabricación de clichés (o clisés) tipográficos era un sobre coste importante y, salvo contadas ocasiones, un dispendio que no se podían permitir. De hecho, *El Debate* tampoco. La explicación –lo veremos en detalle más adelante– venía dada por la cantidad de clichés repetidos que publican cuando deciden ordenar los contenidos diarios con clichés que mezclan texto e imágenes (grafismos los hemos llamado nosotros) a la manera de cabeceras de sección.

Otro dato que nos proporciona una pista importante del estado económico y tecnológico del diario es la cantidad de originales reproducidos por línea (más del 99 por ciento) frente a los originales tramados necesarios para la publicación de fotografías (sólo ocho estampó el diario en los trece meses analizados), más caros y complicados de fabricar.

Tres imágenes lo fueron el 4 de octubre de 1910, en portada, con motivo del mitin ofrecido por Rafael Martín Lázaro, notable abogado, en el frontón Jai-Alai de Madrid (un retrato de medio cuerpo del conferenciante y dos vistas generales del público asistente). Lo que más extraña a los ojos de hoy es que ni las fotos aparecen juntas ni se observa en portada texto alguno en referencia a ellas, a excepción de unos escuetos pies de foto informativos.

Otra fotografía se publica el 28 de octubre del mismo año, en portada, a dos columnas, de Antolín López Peláez, obispo de Jaca. La información sobre el tema va en la página dos. Una inserción más aparece el 31 del mismo mes: es el obispo de Guadix a dos columnas, también en portada, por su discurso en el Senado contra la Ley del Candado. No hay información relacionada.

El 15 de noviembre de 1911 aparece una nueva imagen fotográfica. Esta vez del obispo de Madrid-Alcalá, también por su brillante campaña contra la Ley del Candado, a dos columnas en primera página. Curiosamente, es la única de esta serie histórica en *El Debate* que lleva firma del autor: “Fotografía Compañy”<sup>9</sup>.

Por último, hay que resaltar dos inserciones fotográficas el 24 de junio de 1911, con motivo de la celebración del Congreso Eucarístico Internacional en Madrid. Son retratos colectivos de medio plano de la llegada a Madrid de autoridades que no se identifican en pies de foto. En esta ocasión, imágenes y textos relacionados sí aparecen en la misma portada.

Pero prácticamente todas las imágenes en *El Debate* preherreriano (el 99,15 por ciento) fueron dibujos por línea. Frente a los fotograbados directos que servían para reproducir medias tintas (las fotos de tono continuo) con efecto tramado, los clichés o clisés de línea reproducían los modelos de trazo uniforme con un relieve de impresión acentuado para producir huecos en blanco. Su producción era más sencilla y barata.

Con respecto a la situación de los impactos icónicos en la página, hay que resaltar que en el 43,65 por ciento de las ocasiones se realiza en el cuadrante uno<sup>10</sup>; el 26,27

<sup>9</sup> Curiosamente, Manuel Compañy, famoso fotógrafo de retratos de finales del siglo XIX y principios del XX, maestro de reconocidos profesionales como Alfonso y Campúa, había fallecido el año anterior.

<sup>10</sup> Se entiende por cuadrante uno al que se ubica en el ángulo superior izquierdo; el cuadrante dos aparece en la esquina superior derecha; cuadrante tres, abajo a la izquierda; y cuadrante cuatro, abajo a la derecha. Para el registro de esta tendencia hemos tomado siempre como referencia el punto

por ciento en el cuadrante dos; el 18,53 por ciento en el cuadrante tres; y el 11,55 por ciento en el cuatro. Aunque casi la mitad de los registros aparecen arriba a la izquierda esto no presupone un área de dominio gráfico absoluto porque, en relación al tamaño, las imágenes mayores van casi siempre abajo<sup>11</sup>.

### 3. 1. Tipologías de las imágenes

En la muestra de ocho reproducciones tramadas en los trece meses de la vida de *El Debate* preherreriano se consignan un total de cuatro retratos (plano medio o plano americano) y cuatro escenas en plano general (dos en picado y otras dos de angulación normal).

La tipología de las imágenes por línea es mucho más rica y variada. Y hemos realizado una segmentación en ocho variables: grafismos, chistes, viñetas, ilustraciones o dibujos, caricaturas, retratos, mapas/planos o esquemas y partituras. Conviene explicar la razón de cada una.

Hemos denominado grafismos al conjunto de dibujo y texto, siempre a una columna, que aparece a modo de cabecera de sección y se repite a diario o varios días a la semana en las columnas del diario. Suman 515 impactos de cinco epígrafes habituales (Cartas íntimas, Crónicas, Jácara, Mapamundi y Pequeñeces), dos dedicados a toros (Estocadas y pinchazos –a dos columnas– y Gaceta taurina) y uno a deportes –Vida deportiva– que aparece por vez primera el 28 de agosto de 1911, ¡a seis columnas!, y que encabezaría toda una plana –los lunes– de contenido obvio.

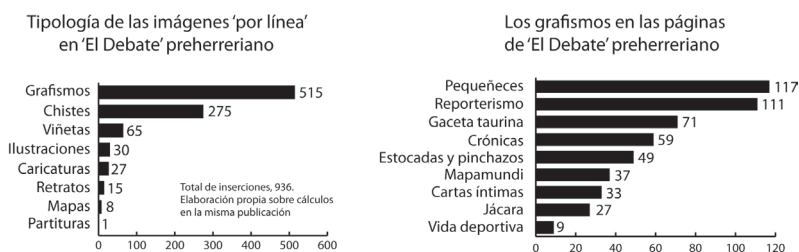


Figura 3. Estadísticas sobre la tipología de imágenes en *El Debate* preherreriano.



Figura 4. Diferentes grafismos de cabeceras en *El Debate* preherreriano.

superior izquierdo de cada imagen, lo que significa que una imagen que contabilizamos pertenece al cuadrante uno por empezar ahí su ocupación, puede traspasar los límites y acabar de reproducirse en el resto de los cuadrantes.

<sup>11</sup> La importancia del centro de impacto visual en un diario sábana de cuatro páginas es relativa y no debemos juzgarla con los patrones actuales en diarios tabloides de uso frecuente; entonces hasta la manera de lectura debía ser necesariamente diferente y el hecho de doblarlo en cuatro partes (por comodidad) suponía otros criterios de ajuste.

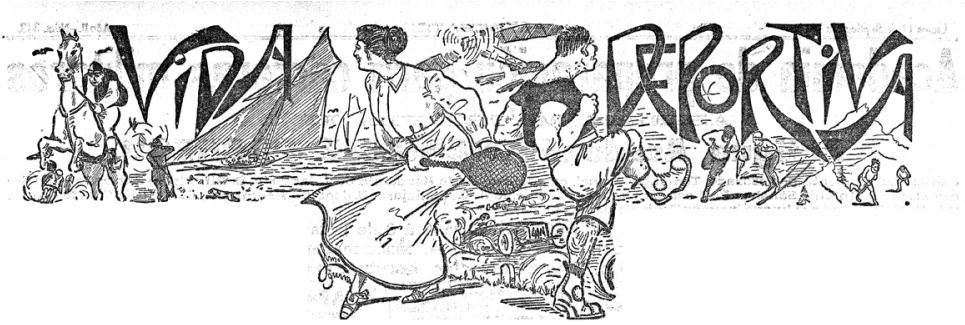


Figura 5. Grafismo de cabecera de la página de deportes, a seis columnas, en *El Debate* preherreriano.

Denominamos chistes en esta recapitulación a la ilustración principal de cada número, siempre en primera página (menos una única vez, el 17 de junio de 1991, que aparece en la página 2 al estar dedicada la portada a un Congreso Eucarístico íntegramente), que intenta representar con un dibujo casi siempre caricaturesco la actualidad, con un punto de humor y frecuentes connotaciones políticas: hay periodos en los que el presidente del gobierno, José Canalejas, aparece constantemente. A veces se publican bajo el epígrafe de Humor o Nota cómica.



Figura 6. José Canalejas en una caricatura de Almoguera en clara referencia a la Ley del Candado.

Son exactamente 275 chistes los que se imprimen en esta primera etapa de *El Debate* y constituyen la referencia más válida de la imagen del diario. Están prácticamente todos realizados por Adrián Almoguera (lo veremos al hablar de autorías) y, curiosamente, suelen llevar un pie de foto dialogado entre los personajes que aparecen.

Entre las imágenes por línea más numerosas (65) se cuenta lo que hemos definido como viñetas: dibujos siempre horizontales –a una columna– cuya única misión es separar noticias de una misma sección (toros y deportes principalmente) con un mero valor decorativo. Al igual que los denominados grafismos, son clichés repetitivos cuya utilización de un día para otro u otros no hace necesario nuevos procesos de fabricación, lo que ayuda en el ajuste del cotidiano. Ninguna de estas viñetas lleva firma ni pie de foto alguno.



Figura 7. Viñetas en *El Debate* preherreriano que se usaban para separar informaciones.

Hemos encontrado 30 ilustraciones en esta clasificación, entendidas como dibujos de escenas cotidianas (paisajes, edificios...), de valor estético indudable, donde no hay valor satírico alguno sino un intento de representación de la realidad lo más objetivo posible.

Hay también 27 caricaturas al uso<sup>12</sup>, en mayor número en la segunda mitad de 2011, donde se reproducen los rostros versionados (primeros planos y planos medios) de los principales actores de los estrenos teatrales del momento. Si, en un principio, el número de estas caricaturas puede parecer escaso, hay que contemplar –como indicamos al hablar de los chistes– que los personajes que aparecen en estos mantienen tal grado de deformación que bien podían todos ellos considerarse caricaturas.

Hay, igualmente, 15 retratos en los dibujos por línea donde aparecen ilustres prelados eclesiásticos y personajes diversos. La relación se acaba con 8 mapas/esquemas/planos (desde plantas de edificios religiosos a contornos geográficos) muy espaciados en su publicación y la curiosidad de la reproducción de una partitura musical el 16 de junio de 1911 del *Himno a Cristo Jesús* en pleno Congreso Eucarístico.

### 3. 2. Sobre la forma, encuadre y angulación en la presentación de las imágenes

De los 944 impactos gráficos en el total de nuestra relación, aparecen 660 con una disposición horizontal; 101 en disposición vertical; y 183 cuadrados. No se han encontrado reproducciones silueteadas, redondeadas, ovaladas o de cualquier otra forma que no sea rectangular.

<sup>12</sup> Según la RAE, dibujo satírico donde se deforman las facciones y el aspecto de alguien.

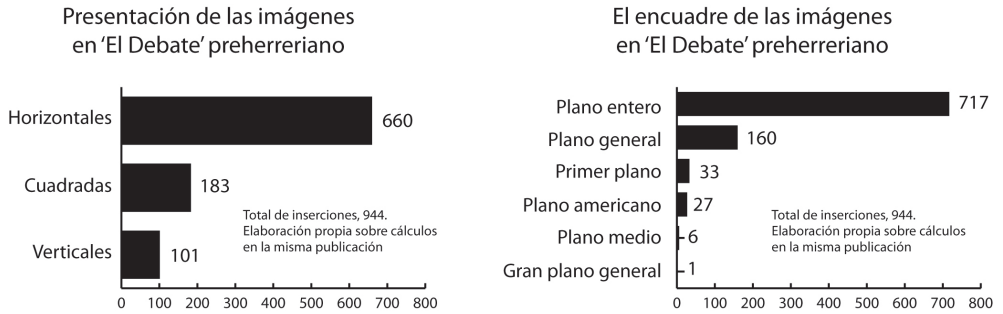


Figura 8. Características de las imágenes en *El Debate* preherrerriano.

Respecto al encuadre de la escena reproducida, la imagen de plano entero domina el conjunto (en 717 ocasiones), seguida del plano general (160), primer plano (33), plano americano (27), plano medio (6) y un gran plano general.

### 3. 4. Los pies o leyendas de las imágenes

En esta búsqueda se ha prestado especial atención a la relación texto-imagen desde la extrañeza que supone para el investigador de hoy visitar ejemplares de periódicos de hace más de un siglo cuando la impresión de imágenes no alcanzaba –ni de lejos– la abundancia de ahora. Por dos razones fundamentales: el papel que muchas de aquellas imágenes desempeñaban al margen de su valor informativo (estético, artístico, decorativo...) y el muy diferente entendimiento de quienes fabricaban los diarios que no consideraban situar las imágenes respecto al contenido textual publicado sino como reclamo en el sitio más visible del ejemplar.

Por ello, ha sido evidente que gran parte de las imágenes en portada de *El Debate* preherrerriano, o no tenían información alguna que los acompañara (al margen de los pies dialogados (240) en los chistes de Almuquera) o bien su información textual relacionada se encontraba en páginas interiores. Lo que era preciso muchas veces adivinar.



Figura 9. Pies de imagen dialogados en las páginas de *El Debate* preherrerriano.

Si a ello añadimos que 675 imágenes en el periodo analizado carecen de cualquier pie de foto o leyenda y que otros 29 casos son pies-comentario, dejan un saldo escaso para los que, considerados como pies de foto referenciales informativos “incluyen entre sus líneas datos para identificar la escena mostrada en la imagen y otros correspondientes a las seis cuestiones básicas del periodismo: quién, cómo, qué, cuándo, por qué y dónde ocurrió la noticia registrada (Heredia y González Díez, 2013: 87-120).

De cualquier modo, es necesario puntualizar que el binomio pie-imagen, sobre todo en las catalogadas como chiste, funcionaba a la perfección, y de la conjunción de ambos salían las críticas más afiladas, bien se tocara un tema político (en la mayoría de las ocasiones) o cualquier otro.

### 3. 5. Los autores de las imágenes

La búsqueda de los responsables de las imágenes en las páginas de *El Debate* pre-herreriano deja pocas dudas. Por varias razones. Primera, porque de los 944 centros de interés visual localizados, 219 aparecen sin firma, un 23,19 por ciento. De los 725 restantes, se han considerado ilegibles cuatro firmas, lo que nos deja 721 imágenes con firma localizada.

Una, como ya dijimos, pertenece a una fotografía de Compañy; otra, a un chiste de temática política, de un tal Blas, del 12 de enero de 1911; otra la identifica el propio diario como perteneciente al Marqués de Camarasa (aunque es cuanto menos dudoso que éste dibujara el mapa que representa); en tres dibujos figura el nombre de R. Santa Cruz; el resto (hasta 715, el 75,74 por ciento) son atribuibles a Adrián Almo-guera López<sup>13</sup>, aunque a lo largo del periodo se puede comprobar que el autor utilizó tres firmas muy diferentes:



Figura 10. Las diferentes firmas de Almo-guera en *El Debate* pre-herreriano.

Una, que aparece en 280 ocasiones, donde figura el apellido Almo-guera partido en un juego arriba/abajo separados por el vuelo del trazo inferior de la ‘A’ mayúscula. Esta es la firma habitual de los chistes de primera página. La primera se publica el 10 de octubre de 1910 con la famosa caricatura de Canalejas y la Ley del Candado. La última de este periodo es del 30 de octubre de 1911, pero en este caso no figura en un chiste sino en el grafismo Vida deportiva.

Otro modelo de firma, el más numeroso (425 veces) es el que enlaza la iniciales de nombre y apellido –A y A– con un giro inferior. Villarias Zugazagoitia (2003: 68)

<sup>13</sup> Podría sospecharse que la firma (por su cantidad) perteneciera a un colectivo de dibujantes, pero no ha lugar si se comparan los dibujos, chistes y caricaturas aludidos dada la similitud de trazo, composición y planteamiento de las obras.

la describe muy bien: “dos aes rematadas en pico y enlazadas con un semicírculo inferior”. La razón de que esta disposición de la firma de Almoguera aparezca con tanta asiduidad no es otra que la repetición constante en los clichés de los grafismos (¡y eso que no en todos se puede identificar!), que multiplica exponencialmente la impresión del anagrama.

En diez ocasiones aparecerá también la identificación sólo con el nombre del autor: Adrián. Más grácil y dinámica, tiene poco que ver con las anteriores.

### 3. 5. 1. Adrián Almoguera

Adrián Almoguera era un dibujante e ilustrador granadino bastante conocido también en Almería<sup>14</sup>. Fernando Alcolea escribe de él en sus biografías de pintores en España en el siglo XIX y primeros años del siglo XX que “en 1898 el joven pintor expuso en los escaparates de la tienda de Quiñones de Almería una pintura sobre porcelana representando al crucero de guerra inglés “Terrible” en la bahía de Gibraltar<sup>15</sup>.

El número 247 de *La Alambra* (1884), revista granadina quincenal de artes y letras, el 28 de junio de 1908, en su página 282 y en un artículo de Francisco de P. Valladar lo identifica como “excelente caricaturista en Madrid”. *Madrid Cómico* (en su número 89, de 28 de octubre de 1911) publica una caricatura suya de Tovar y le identifica como redactor artístico de la propia revista.

También en el número 220 de la revista *La Esfera* (marzo de 1918) es nombrado como uno de los artistas asistentes al cuarto Salón de Humoristas. José María Villarrías Zugazagoitia (2003: 67) lo cita también como uno de los dibujantes colaboradores en una empresa católica moralizante que publica novelas durante la dictadura de Primo de Rivera. Y le considera autor de algunos cuentos publicados en *Diario de Córdoba*.

La tesis de Begoña Summers de Aguinaga (2005) sobre la obra de Serny sitúa a Adrián de Almoguera indistintamente en dos revistas de los años veinte: *Buen Humor* y *La Risa*.

El catálogo de la XV Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, correspondiente al 4º Salón de Humoristas y Artista Decoradores, incluye tres obras de Adrián de Almoguera con sus correspondientes precios: *¡Marr...!*, 50 pesetas (30 céntimos de euro); *Haciendo piernas*, con el mismo precio; y *Tres generaciones*, 75 pesetas (43 céntimos de euro).

Almoguera aparece también como autor de las imágenes en numerosos libros de la época. Por ejemplo, suyos son los dibujos del libro de Augusto Martínez Olmedilla, *Nuevas memorias de un afrancesado (en el Madrid goyesco). Anecdotario* (1952); y suyas las ilustraciones en el de J. Ortiz de Pinedo, *El perdón de los muertos* (1925). El más famoso, quizá, el que comparte con su compañero de redacción en *El Debate*, Luis Antón del Olmet<sup>16</sup>, titulado: *Los bocheros (la propaganda teutona en España)* (1910). En él aparece una fotografía del caricaturista.

<sup>14</sup> Dolores María Mármol Marín lo identifica en una relación de 113 ‘Pintores nacidos o vinculados a Almería en el siglo XIX’.

<sup>15</sup> Consultado en línea el 16 de julio de 2016 desde: <http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/>

<sup>16</sup> Redactor jefe y, a la postre, director del diario en esta temprana etapa del diario.



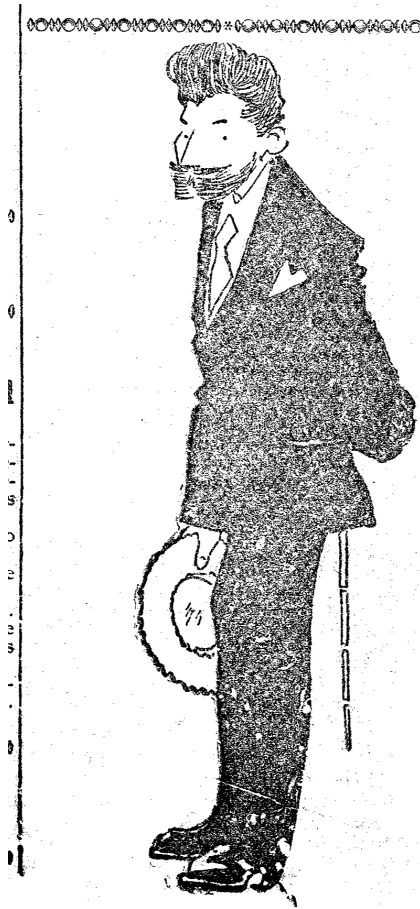


Figura 11. Una autocaricatura de Almuera el 1 de octubre de 1911 en *El Debate*.

El propio Almuera realiza una autocaricatura de cuerpo entero en la portada del ejemplar del diario del 1 de octubre de 1911 (en la celebración del primer aniversario del mismo) y varias más de los rostros de su compañeros de redacción.

#### 4. Conclusiones

De los resultados obtenidos a partir del análisis de las imágenes que publica *El Debate* en su primera etapa podemos concluir, en efecto, que es un diario apresurado en todos los sentidos. No sólo porque aparece precipitadamente para combatir las propuestas del gobierno contra el establecimiento de más órdenes religiosas en España, lo que acabaría denominándose Ley del Candado, sino porque su planteamiento como estructura informativa, lejos de aprovechar los recursos tecnológicos y las tendencias de la prensa de empresa de principios del siglo xx, ya instalados en otras cabeceras diarias –titulación, noticias y fotografías en periódicos como *ABC* o *Heraldo de Madrid*–, insiste en patrones obsoletos de la prensa anterior.

Esto, que tiene un origen cierto en la penuria económica y que obliga a medios de producción alquilados, escasos y modestos, no exime a quienes ponen el diario en la

calle cada día de, primero, practicar un periodismo anclado en la opinión (también en las imágenes, subjetivas, tendenciosas y reiterativas) y, segundo, de no evolucionar el producto hacia criterios menos enfrentados y más aglutinadores.

El número ingente de imágenes publicadas (casi mil en 13 meses), lo que podría constituir un dato revelador de la disposición preclara informativa en una publicación de cuatro páginas, no lo es en absoluto dado que, de entrada, el dominio de los dibujos sobre los clichés tramados es abrumador y, después, o bien están realizados en gran medida para conducir tendencias (los chistes) o bien se repiten exactamente iguales (los grafismos) de forma periódica para intentar generar un orden de secciones del que acaban renegando (hacia el final del periodo muchos días los ejemplares aparecen sin un solo impacto gráfico).

Por eso, si bien es cierto que “en sus dos primeros años de vida, *El Debate* apunta esquemas que se generalizarán a lo largo de su trayectoria” (Núñez Romero Olmo, 2009: 144) porque el chiste sí seguiría con el paso de los años en otras etapas, no podemos decir –con el autor anterior– que con ocho impactos escasos diera comienzo la publicación de fotografías. Sí más tarde, en los últimos meses de 1911 y hasta mediados de 1912, pero esa es otra historia.

Y, desde luego, tampoco podemos considerar que se generalizan los grafismos que desaparecieron fulminantemente con la llegada de Herrera Oria y el nuevo equipo y no volverían a las páginas del diario –con otra estructura y función– hasta muchos años después.

Jesús Castañón Rodríguez (2003), cuando habla de los deportes en el diario, destaca los intentos de “dar belleza e interés a las informaciones y provocar efectos mediante una presentación tipográfica especial y otros recursos de imprenta”. Pero, como hemos comprobado, las imágenes de *El Debate* en esta etapa ni son especialmente bellas ni generan directamente el interés a las informaciones, entre otras cosas, porque muchas veces ni tan siquiera acompañan unas a las otras y viceversa. Probablemente se refiriera al grafismo a seis columnas que abre la sección los lunes a partir del 28 de agosto de 1911.

Luego, el tema de los autores de las imágenes se revela fundamental. Su manifiesta escasez tampoco generaba valor añadido aunque fuera únicamente por la variedad técnica. El –de hecho– único dibujante hacía lo que sabía y, aunque intentaba variar la angulación de las escenas que presentaba (prácticamente todas de plano entero), no podía evitar ser redundante, sobre todo cuando insistían en repetir las críticas a los mismos personajes : hemos contado hasta 45 registros donde aparece Canalejas caricaturizado, como no podía ser de otra manera, de la misma guisa.

Almoguera era un dibujante versátil quien, a través de diferentes técnicas de ilustración proporcionaba a *El Debate*, en sus inicios, la variedad de imágenes que no permitía la maltrecha economía del diario. Aunque su principal encargo consistía en la realización diaria del chiste de portada, no era infrecuente ver sus caricaturas para las que, como hemos visto, utilizaba firmas diferentes.

Por ello, la imagen de *El Debate* en esos meses es directamente la imagen de las ilustraciones de Adrián Almoguera, quien también acabaría dejando el periódico a la llegada del nuevo equipo que formó *La Gaceta del Norte* de la mano de Ángel Herrera.



Figura 12. Comparativa del 30 de octubre de 1911, último día de *El Debate* preherreiriano (a la izquierda), con cuatro páginas, y *El Liberal* (6 planas) y *Heraldo de Madrid* (12 páginas) y un más amplio despliegue gráfico.

No es cierto, por consiguiente, que “a pesar de los cambios de dirección en el periódico [se mantuviera] en los trece meses de vida uniformidad en el estilo, en la sobria confección, en la titulación y en la valoración periodística de las noticias” (Fernández Pombo, 2006: 236), y, mucho menos, que todo ello “se hiciera con un nivel superior a la prensa de su época”.

## 5. Bibliografía

- Carreras, A. y Tafunell, X. (2005): *Estadísticas históricas de España. Siglos XIX y XX*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Castañón Rodríguez, J. (2003): “*El Debate* o el deporte como ejercicio para aprender a redactar”, en *Idioma y Deporte*.
- Fernández Pombo, A. (2006): “*El Debate* anterior a Herrera”, en Cantavella, J. y Serrano, J. F. (eds.): Ángel Herrera Oria y el Diario *El Debate*. Madrid: Edibesa.
- Font, D. (1983): *El poder de la imagen*. Barcelona: Salvat.
- Gilarranz Ibáñez, Ainhoa (2012): “La representación gráfica de España en la publicación republicana *La Flaca*”, en *El Argonauta español*, núm. 9. Aix-Marseille Université: Telemme. Consulta en línea el 10 de julio de 2016 desde: <https://argonauta.revues.org/1540>
- Gómez Aparicio, Pedro (1974): *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la dictadura*. Madrid: Editora nacional.
- González Díez, Laura y Pérez Cuadrado, Pedro. (2006): “El aspecto formal de *El Debate*”, en Cantavella, J. y Serrano, J. F. (eds.): Ángel Herrera Oria y el Diario *El Debate*. Madrid: Edibesa.
- Heredia Echavari, M. A. y González Díez, L. (2013): “La carencia de contexto escrito en la fotografía periodística: una aproximación al uso del pie de foto en la prensa diaria chilena”, en *index.comunicación*, núm. 3 (1), Pp. 87-120.
- Laguna Platero, Antonio (2003): “El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social”, en *Revista Científica de Información y Comunicación*, vol. 1, pp. 111 a 129. Universidad de Sevilla.

- Lohse, A.; Biolsi, K.; Walker, N. y Rueter, H. (1994): "A classification of visual representations", en *Communications of the ACM*, vol. 37, núm. 12, pp. 36-49.
- Núñez-Romero Olmo, F. et al. (2010): "Los deportes y la estructura visual de El Debate (1910-1936). El cambio a la maqueta horizontal", en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 65, La Laguna (Tenerife), Universidad de La Laguna, 2010, pp. 291-309, recuperado el 30 de enero de 2014 de: [http://www.revistalatinacs.org/10/art2/901\\_Madrid/23\\_Romero.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art2/901_Madrid/23_Romero.html)
- Núñez-Romero Olmo, F. (2009): *La formación de las secciones de deportes en los diarios de información general españoles antes de 1936. Análisis hemerográfico estructural comparado*. Valencia: Universidad CEU-Cardenal Herrera, 2009.
- Pérez Cuadrado, Pedro (2015): "La utilización de las imágenes en *El Debate* (1910-1936) y su importancia en el desarrollo de la maqueta horizontal", en *El Argonauta español*, núm. 12. Aix-Marseille Université: Telemme. Consulta en línea el 9 de julio de 2016 desde: <https://argonauta.revues.org/2227#tocto1n1>
- Pinto Molina, M. (2006): *MATEC, Laboratorio para el análisis de imágenes*. En línea, consultado el 16 de abril de 2014 desde: <http://www.mariapinto.es/imatec/index.htm>
- Prieto Velasco, J. A. (2008): "Información gráfica y grados de especialidad en el discurso científico-técnico: un estudio de Corpus". Tesis doctoral de la Universidad de Granada, departamento de Traducción e Interpretación. Editorial de la Universidad de Granada.
- RAE (2016): *Diccionario de la lengua española*. 23.ª edición de 2014. En línea desde: <http://www.rae.es/>
- Rodríguez Vilamor, José (2006): "*El Debate* y la modernización de la derecha", en Cantavella, J. y Serrano, J. F. (Eds.), *Ángel Herrera Oria y el Diario El Debate*. Madrid, Edibesa.
- Rubio Isabel, Ana (1995): "La ilustración gráfica en los comienzos del siglo xx: Teodoro Miciano", en *Bulletí de la Reial acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. ix, pp. 143-157. Consultado en línea el 27 de junio de 1916 desde: [www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/download/219177/330521](http://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/download/219177/330521)
- Summers de Aguinaga, B. (2005): *Estudio global de la obra de Serny (1908-1995): dibujo, pintura, diseño y grabado*, tesis doctoral leída en Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- Tena Artigas, Joaquín (1981): "El analfabetismo en España, hoy", en *Revista de educación*, núm. 268. Madrid: Ministerio de educación y ciencia, pp. 291-297. Consulta en línea el 9 de julio de 2016 desde: <http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulos-re268/re2681713058.pdf?documentId=0901e72b813ce5a2>
- Timoteo Álvarez, J. (19189): "Decadencia del sistema y movimientos regeneracionistas", en Timoteo Álvarez, J. (Ed.): *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel Comunicación.
- Verón, Eliseo (1976): "Ideología y comunicación de masas: la sistematización de la violencia política", en Verón Eliseo (editor): *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 133-191.
- Vilches, Lorenzo (1987): *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Vílchez de Arribas, Fermín (2011): *Historia gráfica de la prensa diaria española (1758-1976)*. Barcelona: RBA.
- Villarias Zugazagoitia, J. M<sup>a</sup>. (2003): *Nuestra Novela, una colección católica fundamentalista*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.