



Olivar, vol. 25, núm. 39, e151, mayo-octubre 2026. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET). Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Una aproximación a “La Imprenta Peregrina”

An approach to “La Imprenta Peregrina”

Josep Mengual

j.mengu@yahoo.es

Investigador independiente, España

DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e151>

Resumen: El conocimiento de la actividad editorial de los exiliados republicanos ha experimentado en las últimas décadas avances muy notables, y se han publicado muchos trabajos acerca de los escritores que se dedicaron también a la impresión y a algunos diseñadores excepcionales como Mauricio Amster o Vicente Rojo. Sin embargo, la incidencia que tuvo la actividad de los impresores exiliados en las industrias latinoamericanas está todavía por hacer, y en parte ello es debido a la inexistencia siquiera de un censo de exiliados que hicieron su carrera profesional en las artes gráficas y en la impresión en Latinoamérica. Este artículo reúne unos cuantos de estos nombres y ofrece algunos datos que hasta ahora estaban muy dispersos.

Palabras clave: Imprentas, Artes gráficas, Latinoamérica, Exilio.

Abstract: The knowledge of the publishing activity of the exiled Republicans has experienced very notable advances in recent decades, and many works have been published about the writers who also dedicated themselves to printing and about exceptional designers such as Mauricio Amster or Vicente Rojo. However, the impact that the activity of exiled printers had on Latin American industries has yet to be determined. And this is partly due to the non-existence of even a census of exiles who made their professional careers in graphic arts and printing. This article brings together a few of these names and offers some information that until now was widely scattered.

Keywords: Printers, Graphic Arts, Latin America, Exile.

Recepción: 26 junio 2025 | Aceptación: 12 diciembre 2025 | Publicación: 1 de mayo de 2026

Cita sugerida: Mengual, J. (2026). Una aproximación a “La Imprenta Peregrina”. *Olivar*, 25(39), e151. <https://doi.org/10.24215/18524478e151>



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



Ha sido muy frecuente subrayar la importancia que tuvo la llegada de los exiliados republicanos españoles en la revitalización y modernización de la industria y la vida cultural en los países en los que se establecieron. En el caso de México, por ejemplo, donde en 1940 se inicia lo que se ha llamado el “milagro mexicano”, Marina Garone Gravier considera que un “elemento que tuvo un impacto innegable en la cultura local fue el asilo que el gobierno mexicano dio a numerosos grupos de exiliados de la guerra civil española” (2018, p. 69); aun así, más allá de apuntes e intuiciones, aún no estamos en condiciones de concretar cuál fue esa incidencia, de qué modo influyeron y cuál fue el legado del exilio en las artes gráficas latinoamericanas.

Los editores españoles que llegaron a América como consecuencia del resultado de la guerra civil (o quienes se convirtieron en editores a partir de entonces), si bien en un primer momento partían con las desventajas de conocer menos las sociedades a las que se dirigían y sus hábitos, gustos y necesidades lectoras, aportaron en cambio, en cuanto al proceso de selección de títulos, un conocimiento muy profundo de la literatura europea más reciente. Además, se trataba en muchos casos de profesionales con una formación humanística muy sólida y con una cierta red de relaciones entre los escritores, editores e intelectuales del viejo continente que podía darles ciertas ventajas. Está por estudiar qué peso y en qué medida fue precisamente eso lo que les otorgaba una posición que les permitió contribuir a enriquecer el panorama literario de las culturas en las que se insirieron.

Asimismo, en el ámbito de las artes gráficas, es muy notable la incorporación y extensión de las innovaciones que se habían ido gestando en el grafismo europeo a los países donde trabajaron profesionales exiliados en 1939, de lo que quizás el caso más insigne y conocido sea el de Mauricio Amster en el campo del diseño (Tejeda, 2011) y Mariano Rawicz en el de la docencia, ambos en Chile, pero, como escribió Patricia Córdoba:

Puede decirse que los exiliados españoles [practicantes del diseño moderno] aportaron su saber y sus ideas a Latinoamérica, lo que de buen seguro, aportó innovadoras e interesantes vías de investigación y de trabajo, pero esta es otra historia diferente todavía pendiente de narrar. (2008, p. 250)

También en el ámbito de la impresión la aportación de los exiliados republicanos de 1939 a las industrias editoriales americanas está aún pendiente de historiar en conjunto.

Todo ello tiene mucho que ver con el particular momento en que se encontraba la industria editorial española a finales de la década de 1930, con la aún reciente aparición de las conocidas como editoriales de avanzada (Oriente, Zeus, Cenit, etc.), cuyo modelo fue reproducido sobre todo en México; o la influencia, por un lado, del grafismo desarrollado por las vanguardias españolas y por otro el trasvase de las innovaciones en tipografía y diseño que habían entrado en España procedentes de Alemania, Centroeuropa y la URSS (la letra como base compositiva, el empleo de la caligrafía, los fotomontajes, etc.) a través sobre todo de Malik Verlag (a quien Cenit compró muchos diseños de cubiertas); durante la República, estas innovaciones cuajaron sobre todo gracias a creadores como Josep Renau, Helios Gómez, Evarist Mora o Ramon Puyol, entre otros. En este sentido, quizá sea significativo que en Chile se tenga como adalid del diseño gráfico editorial a Mauricio Amster y en cambio en México este papel suela atribuirse a otro exiliado republicano, Vicente Rojo, cuya actividad se desarrolla unos años más tarde.

Asimismo, en los años treinta la formación de profesionales del libro ya tenía en España una tradición bastante consolidada: ya en 1898 se había creado el Institut Català de les Arts del Llibre, en 1905 la Escola Pràctica de les Arts del Llibre o en 1912 la Federación Nacional de las Artes del Libro, y a finales de la década que nos ocupa el sector contaba ya con algunas publicaciones periódicas de referencia y disponía de unas asociaciones gremiales que, entre otras funciones, contribuían a la cualificación de los profesionales del libro. Por otra parte, la misma red de relaciones ya mencionada, añadida a la relativa buena salud económica del sector y a la proliferación en Europa de ferias profesionales, había propiciado que los avances técnicos en el ámbito de las artes gráficas, que seguían procediendo sobre todo de Alemania, llegaran con cierta fluidez a la península.

La incidencia de la llegada de los republicanos españoles en el sector editorial latinoamericano se manifestó de modo muy significativo en esta vertiente más industrial y comercial, en muchos países con particular intensidad en el ámbito de la impresión, si bien es cierto que ya antes de la guerra civil la presencia de distribuidores, libreros e impresores españoles en América era notable y que, como puso de manifiesto Fernando Larraz (2010), en esas fechas el caso argentino supone una excepción cuando se lo compara con el español en lo que se refiere a robustez y consolidación.

En el otoño de 1997, Juan Escalona dedicó un artículo pionero a “La imprenta peregrina”, en el que la segunda parte del título (“escritores y editores en México”) ya ponía de manifiesto que se trataba de un uso metonímico o metafórico del término imprenta para referirse sobre todo a los editores o a lo sumo a la vertiente como editores de los impresores-editores (Escalona, 1997); lo cierto es que los trabajos de síntesis en este campo son prácticamente inexistentes y los dedicados a casos concretos todavía escasos (incluso los datos biográficos de muchos impresores nos son todavía ampliamente desconocidos). En este último aspecto, iniciativas como la serie de podcasts “Cultura Editorial en México. Historias Sonoras”, coordinado por Garone y que presta también atención a las imprentas, ha paliado en parte ese desconocimiento y puede ser un modelo efectivo. Con todo, a simple vista no es desdeñable la impronta que dejaron en diversos países las iniciativas de los exiliados españoles en el terreno de la impresión, si bien han sido aún menos estudiada que la de los editores, propiciado esto tal vez por el hecho de que en los años cuarenta aún era muy habitual la existencia de editores con imprenta propia, e incluso con librería asociada a la editorial, como sería el caso por ejemplo de Mariano Sánchez Roca y la Editorial Lex en La Habana, cosa que solo podía ser rentable en el caso de que se hiciera una producción enorme, o bien se ofrecieran servicios –editoriales, de impresión o de encuadernación– a terceros.

En consonancia con ello, al abordar la labor de los impresores en el exilio es casi inevitable pensar en primer lugar en Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, cuya obra, también como impresores, ha sido amplia y detalladamente reconstruida y analizada (Smerdou Altolaguirre, 1970; Santonja, 1995; Valender, 2001; Neira, 2008), aunque ello quizá se deba más a su fama como escritores que al legado que pudieran dejar o a la influencia que pudieron ejercer en el sector de las artes gráficas cubanas o mexicanas, más allá de su impronta en la formación de profesionales talentosos (como Darío Carmona y Emilio García Riera, por ejemplo). Cosa muy parecida podría decirse de Emilio Prados. No parece arriesgado suponer que los esfuerzos destinados al estudio de su labor como impresores surge del interés por su obra literaria.

En contraste, ha sido poco estudiada y es mal conocida, por ejemplo, la trascendencia que tuvo en el ámbito de las artes gráficas colombianas la llegada al país de un emprendedor como Fernando Martínez Dorrien. Gracias a sus contactos con personajes próximos al gobierno de Eduardo Santos Montejó, a su llegada procedente de París tuvo todo tipo de facilidades, y una de sus primeras iniciativas fue crear, en colaboración con quien había sido su vecino en Madrid, el escritor y diplomático Juan Zalamea Borda, una empresa editorial, Bolívar. Para ello, compró en México una vieja rotativa monocolor que había sido del semanario deportivo *Match the Intran* –cabecera que entonces acababa de comprar Jean Prevost para

convertirlo en *Paris-Match* para poner en pie el *Semanario Gráfico Ilustrado Estampa*, una revista al estilo de la estadounidense *Life* cuyo primer número apareció en noviembre de 1938. Más importante aún que la compra es que esta iba acompañada de la contratación de un grupo de siete técnicos mexicanos (Manuel Bueno de la Vega, Maclovio Jiménez, Armando y Álvaro Manzanilla, Felipe Martínez, Juan Soubran y Federico Tor) para que formaran a operarios colombianos en fotomecánica, grabado y montaje, lo cual significaba sin duda un avance prometedor. De este modo hacía entrada en el país el rotograbado (o huecograbado), que permitió una mayor nitidez y variedad cromática de las publicaciones colombianas. El buque insignia de la editorial que Martínez Dorrien puso en pie, la Editorial Bolívar, fue sobre todo la revista *Estampa*, que apenas un año después ya era descrita como “la publicación más moderna que se hace en Colombia” (Ospina, 1939, p. 994), y a ésta seguirían otras cabeceras importantes como *Guanu guanú* (que acogió a los mejores ilustradores humorísticos colombianos), la más modesta *Estampa en la guerra* (centrada en la actualidad bélica en España y luego en Europa) y *Esfera* (subtitulada “semanario de información y crítica”). Unos años después se añadiría a estas y competiría con ellas la revista *Espiral*, por iniciativa de otro exiliado republicano que con razón ha sido considerado el primer editor de libros de Colombia, y que precisamente se había fogueado, entre otras, en la revista *Estampa*: Clemente Airó, cuya impronta en la edición de libros ilustrados y de arte trascendió las fronteras colombianas.

También en Colombia, además de en Chile, desarrolló una parte muy significativa de su carrera el muy precoz escritor e impresor catalán Miquel Joseph i Mayol, a quien la pasión por la imprenta le venía de familia, pues ya en 1930 había fundado en su Granollers natal un primer periódico, *Crónica*, y gracias a la empresa paterna tenía una amplia experiencia en el campo de las artes gráficas. Tras su llegada en abril de 1939, durante sus primeros años de exilio Joseph y Mayol obtuvo contratos temporales como profesor de tipografía en diversos institutos técnicos; además, su formación en cinematografía -había escrito en prensa sobre el poder educativo del cine, dirigido algunos cortometrajes y desde 1932 fue secretario del Comitè de Cinema de la Generalitat-, le permitió convertirse en asesor del Departamento de Cinematografía del Ministerio de Educación colombiano, lo que empezó a darle cierta estabilidad económica. Apenas un año después fundaba una imprenta que contó entre sus clientes con dos de los principales periódicos bogotanos, *El Espectador* y *Tiempo*. A ello añadió la edición, para el Ministerio de Educación Nacional, del segundo volumen de la obra del lexicógrafo y filólogo Rufino José Cuervo, y dos años después, en el marco de la operación cultural conocida como “rescate de los clásicos nacionales”, se ocupó para la Colección Archivo Cuervo de la edición en dos volúmenes del epistolario del mismo autor. Rechazó la oportunidad de convertirse en distribuidor en América Latina de Xerox para poder seguir al frente de su propia empresa, hasta que en 1948 la vendió cuando pasó a dirigir la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación. A principios de la década siguiente, problemas de salud le obligaron a trasladarse a Chile, donde dirigió una empresa de importación y distribución de maquinaria destinada a la industria gráfica, y en la década siguiente se estableció en Panamá y fundó la imprenta Industrial Gráfica, S. A. (IGSA).

Chile es también donde el conocido librero, impresor y editor catalán Ramon Maynadé prosiguió su carrera en el ámbito del libro, inicialmente en los talleres de la robusta Editorial Ercilla, a la que de algún modo siguió vinculado toda su vida (como también, luego, su hijo Arnau). Sin embargo, más adelante se asoció con el suizo Hans Schwalm, directivo de Ercilla, para crear los Talleres Gráficos de Encuadernadora Hispano-Suiza, que tuvo a Ercilla entre sus clientes preferentes y donde trabajó durante muchos años el linotipista y corrector madrileño Homero García Ramos, quien antes de la guerra había trabajado en Espasa Calpe y era miembro de la Asociación General del Arte de Imprimir de la UGT, y que a su llegada en el *Winnipeg* había trabajado para la otra gran editorial chilena del momento, Zig-Zag, además de ejercer como secretario de la sección del PSOE en Santiago hasta su muerte.

Sin embargo, el gran impresor del exilio republicano español en Chile, y también el más y mejor conocido, fue Carmelo Soria. Llegado a Chile en 1947 para lo que debía ser un breve viaje, la detención de sus compañeros Nicolás Sánchez-Albornoz y Manuel Lamana en la España franquista hizo que decidiera establecerse en Santiago y empezara a colaborar en la editorial de su hermano Arturo, Cruz del Sur, pero en 1951 empiezan a publicarse ya los primeros títulos como Carmelo Soria Impresor. Su labor acompañando al grupo surrealista La Mandrágora le concedió un lugar destacado en la historia del libro chileno, pues se trataba de un tipo de libro hasta entonces poco cultivado en Chile. Como dato ilustrativo de su estado seminal, la Sociedad de Bibliófilos Chilenos no empieza a gestarse hasta 1945 y sus estatutos se aprueban en 1947. Para las Ediciones La Mandrágora, Carmelo Soria se ocupó de exquisitas ediciones de quinientos ejemplares numerados y firmados por los respectivos autores, y también de la *Burlilla de Don Bernardo, Doña Caracolinay su amante*, bajo el sello El Gallinero, de la que en 1955 hizo una primera edición numerada y firmada por José Ricardo Morales, en este caso de 275 ejemplares. Aún más cortas fueron las tiradas que hizo en 1952 para las Ediciones La Gabuge, también vinculadas a La Mandrágora y entre la que se cuentan Conejos blancos, de Leonora Carrington, y el *Discurso del gran poder*, de Braulio Arenas, de las que se hicieron ediciones únicas de 195 ejemplares. La sola lectura de un fragmento del colofón de *Mandrágora, rey de gitanos* (1954), de Enrique Gómez-Correa, permite hacerse una idea de las características y del esmero con que se trabajaban este tipo de libros, encuadernados en rústica:

Compuesto a mano con tipo Bodoni cuerpo 12, 10 y 8 por Braulio Olivares Cortés. Lo compaginó e imprimió Carmelo Soria y Espinosa. El grabado de portada y las capitulares de los distintos párrafos del texto pertenecen a la obra *El Alfabeto de la Muerte* de Holbein el Joven. (Gómez-Correa, 1954)

Tras esta etapa más artesanal y exquisita, Soria Espinosa fue contratado para hacerse cargo de las ediciones de las Naciones Unidas en Chile, y durante la dictadura de Pinochet financió y administró una imprenta clandestina.

En el caso de Venezuela, dos nombres destacados son los de los impresores Luis Hernández Rodríguez y Diego Bolaños. El primero contaba ya con una experiencia como linotipista en su etapa de exiliado en Francia, que le sirvió a su llegada en 1960 como carta de presentación para entrar en la caraqueña imprenta Vargas, de la que después pasó a trabajar a destajo en la Linotipo Vidal y más tarde en la Cromotip.

Bolaños, llegado a Venezuela en 1948 después de su paso por cárceles franquistas y de unos primeros años de exilio en Francia, desarrolló una carrera en el sector que le llevaría a la Secretaría de la Asociación de Industriales de Artes Gráficas de Venezuela. Entre 1949 y 1956 ejerció de gerente de la Litografía del Comercio C. A., y culminó esta etapa integrándose en la comisión que formó parte del Primer Festival del Libro de América (auspiciado por la Universidad Central de Venezuela). Luego se incorporó durante dos años a Litografía Miangolarra Hermanos, una empresa fundada a principios de los años cuarenta por los exiliados vascos Augusto y Ernesto Miangolarra, que se granjeó un enorme prestigio sobre todo por la calidad de sus trabajos de cartografía. Tras un breve paso por la recién creada empresa litográfica Montana Gráfica, pasó a dirigir la Tipografía Vargas y finalmente fundó Bolaños y Díaz y Convertidora Unión. Al margen de ello, tuvo también una actividad muy destacada en el ámbito de la industria papeleras y de provisión de servicios a industrias gráficas y papeleras.

En Cuba resulta un revulsivo en el sector del libro la creación de Lex, iniciativa del madrileño Mariano Sánchez Roca -que en Zaragoza había contribuido a poner en pie el periódico *La Voz de Aragón* y que como director del ovetense *El Carbayón* había dado la alternativa a Gonzalo Torrente Ballester-, en asociación con el murciano Joaquín Fontes Pérez (Cuadriello, 2009). Ideada originalmente como editorial jurídica de una producción muy notable, Lex se dotó de unos talleres gráficos, además de abrir una librería especializada y de un espacio de exposiciones pictóricas y conferencias, que a partir de enero de 1949 dieron empaque a una

esmerada revista cultural, *Crónica* (1949-1953), en la que colaboraron Emilio Roig, Lidia Cabrera y Gabriela Mistral, entre los escritores, y artistas gráficos como Andrés García Benítez (famoso por sus portadas para la revista *Carteles*) o Manuel de la Cruz (conocido como “el Picasso de Costa Rica”). Sánchez Roca acabó por regresar a España a principios de los años sesenta y tanto la editorial como los talleres pasaron a manos del gobierno y perdieron su nombre. Otro gran nombre español asociado a Cuba es el de José María González Porto, llegado a la isla con mucha anterioridad a la guerra, pero que regresa a ella en septiembre de 1936 y funda dos años después la UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana), si bien enseguida la traslada a México, donde dará trabajo a buen número de profesionales republicanos españoles.

No obstante este somero e incompleto repaso, y sin duda por una simple cuestión estadística, donde se concentra el mayor número de exiliados republicanos profesionales de la imprenta es en Argentina, donde la industria está más consolidada y su incidencia es menor, y sobre todo en México.

En la Argentina, la imprenta fundamental en lo que se ha dado en llamar la “época dorada de la edición” fue una empresa fundada por un emigrado español, la Imprenta López, del malagueño José López García, que heredó su hijo José Manuel López Soto y que en anuncios en prensa se jactaba de haber sido “la primera organización creada en Hispano-América dedicada exclusivamente a la edición de libros”. Desde el primer momento la López acogió las innovaciones aportadas por los numerosos exiliados que generaron tanto la guerra civil española como posteriormente la mundial. Destaca en este aspecto su estrecha relación con Luis Seoane, quien diseña en la López varias colecciones para Emecé y al que ofrece apoyo para la creación de la editorial Nova (Gerhardt, 2015). Además de en la modernización de la imagen gráfica de las editoriales argentinas más importantes, la López tuvo un papel muy destacado en la viabilidad de muchas empresas vinculadas al exilio, tanto de publicaciones periódicas como de libros (*Ressorgiment*, *De Mar a Mar*, *Atlántida*, *Emecé*, *Losada*, *Poseidón*, *Sudamericana*, etc.). Asimismo, en la López se estrenó en Argentina como impresor Francesc Arnó, que se había iniciado con tan solo dieciséis años en la barcelonesa Casamajó y que se había formado en el pionero Institut Català de les Arts del Llibre. Unos años después Arnó fundaría su propia empresa, Ofitec, que destacó también por los servicios de preimpresión que prestó a las mejores editoriales argentinas del momento.

En Buenos Aires, si bien no es un exiliado de 1939, es muy trascendente en relación con la edición euskara del exilio la figura de Sebastián Amorrortu, hasta el punto de no ser una exageración afirmar que fue el personaje decisivo para su existencia en América y por tanto también para la supervivencia del euskara como lengua escrita. Amorrortu, que en la península había impreso la obra de Sabino Arana y el periódico independentista *Bizkaitarra* (clausurado por el gobierno en 1897), había llegado a la Argentina ya en 1910 y cinco años después abrió unos modestos talleres en la calle Córdoba que en 1922 trasladó a la calle Acevedo, frente a la Facultad de Medicina, lo que propició que Artes Gráficas de Sebastián Amorrortu e Hijos, S.A. se convirtiera en la primera editorial argentina especializada en libros de medicina ilustrados. El testimonio de María Elena Etcheverri de Irujo resume muy bien el papel destacado que tuvo Amorrortu con relación a Ekin, sin duda la editorial más activa y trascendente en la publicación de libros en euskera y de tema vasco:

[Amorrortu] dio el crédito durante toda su vida, adelantaba el capital antes de editar el libro y luego, una vez que se empezaban a vender ejemplares, la editorial se lo devolvía. De esta forma y con un sistema de suscriptores que tenían voluntad de apoyar el proyecto se empezaron a editar los primeros títulos de Ekin. (Etcheverry, 2020)

El equivalente de Amorrortu en lo que se refiere a la edición de literatura catalana es el prolífico editor Bartomeu Costa-Amic, quien se inició como impresor y en México participó en tres iniciativas de entidad desigual, las efímeras Ediciones Libre y Publicaciones Panamericanas y la más sólida Librería y Ediciones Quetzal, con Julián Gorkin, para posteriormente independizarse como Bartomeu Costa-Amic, editor impresor, que desde 1942 financió y llevó adelante la impresionante Biblioteca Catalana (que acabó por convertirse en Edicions de la Biblioteca Catalana). Al mismo tiempo, se ocupó de imprimir por encargo, tanto para empresas mexicanas como para editoriales radicadas en países donde la industria impresora seguía siendo muy escasa o precaria, como Venezuela, Cuba o Guatemala. Eso mismo propició que Costa Amic fuera requerido para poner orden en la editorial de la Secretaría de Educación de Guatemala, y durante esa etapa (en que imprimió una edición del *Elogi del paisatge català* de Pere Coromines y prosiguió con Edicions del Caribe), Costa Amic dejó la responsabilidad del buen funcionamiento de la empresa mexicana a cargo de tres de sus más estrechos colaboradores: su hermano Josep, Joaquim Bohigas y Antoni Raluy, que la mantuvieron activa hasta su regreso en 1954, centrándola sobre todo en la vertiente impresora y minimizando la editorial. Se tiene a Costa Amic por el más prolífico de los impresores exiliados en México, especializado en libro popular y con una relación precio calidad imbatible a mediados del siglo xx, lo que a su vez facilitó que se ocupara de la inmensa mayoría de las revistas catalanas (muchas de ellas ilustradas) y de numerosos libros autoeditados, además de imprimir para muchas editoriales importantes, incluso algunas que disponían de talleres tipográficos propios, como era el caso, por ejemplo, de la ya mencionada UTEHA.

Otras imprentas que también trabajaron para la gigantesca UTEHA fueron los Talleres Gráficos de La Nación, donde además de Manuel Albar encontró su primer trabajo como cajista y corrector el madrileño César Rodríguez Chicharro mientras estudiaba lengua y literatura española en la UNAM, y la Impresora Galve, creada por los catalanes hermanos Gally.

Guillem Gally Grivé era ya un veterano militante de la CNT que se había formado en las imprentas barcelonesas Clarasó y Vicente Ferrer cuando recién llegado a México compró una pequeña imprenta dedicada a las menudencias e impresos menores. No tardó en asociarse con sus hermanos Héctor y Humbert para crear la Imprenta Grafos, y más adelante, tras comprar una linotipia, poner en pie en 1952 la Imprenta Galve. La empresa había crecido lo suficiente para embarcarse en algunas aventuras cuya única rentabilidad podría ser de carácter cultural. Entre estas, quizá la de mayor interés sea la edición del *Odisseu*, de Agustí Bartra, con un diseño de cubierta de Pere Calders e ilustraciones del escultor, cartelista y pintor Josep Maria Giménez-Botey. La idea surgió en cuanto se supo que la publicación de este libro había sido prohibida por la censura española y generó un proyecto más ambicioso, la colección Fonda, destinado a poner en circulación obras prohibidas en España, acompañadas del oficio de censura, pero el mencionado título fue el único que llegó a publicarse (se tiraron seiscientos ejemplares y fue un fracaso de distribución estrepitoso que acarreo pérdidas, cosa a la que Gally se había mostrado dispuesto ya desde el primer momento). Según consta en el colofón de este libro: “Aquesta primera edició d’*Odisseu*, d’Agustí Bartra, s’ha imprès a cura i amb direcció de Guillem Gally, als obradors d’Impresora Galve, S. A., on es va enllestir el dia 19 de juliol de 1953” (Bartra, 1953). No tardaron los hermanos Gally en adentrarse en la edición, con la adquisición de los sellos Pax-Mex, Concepto y Árbol, de los que en 1981 se haría cargo Guillem Gally Amorós (llegado a México con su familia cuando tenía trece años).

Con Costa Amic, el otro gran impresor catalán en México fue el ya veterano Avel·lí Artís i Balaguer, que llegó en 1939 a bordo del *Ipanema* con el aval de haber fundado diversas revistas ilustradas y sobre todo con el prestigio que le dio la Col·lecció Popular Les Ales Esteses. En una primera etapa en Saltillo (en el estado de Coahuila de Zaragoza), se le encargó la impresión de un periódico institucional, cuya sede describe Óscar Fernández Pozas del siguiente modo:

La familia Artís se instalará en una escuela de la calle de Xicoténcatl, 221. El edificio, que estaba destinado para el diario, era una casa deshabitada de tres pisos, que se encontraba al lado del edificio del Gobierno. La rotativa se encontraba en el sótano; en la planta baja se encontraban los linotipos, las cajas y las platinas; en el primer y en el segundo piso se encontraban la redacción y la centralita, y en el tercer piso el departamento de dibujo y el archivo. Avel·lí Artís i Balaguer, según su hijo, no debió hacer mucho en aquel primer trabajo mexicano. (Fernández Poza, 2015, pp. 93-94)

En la capital desde marzo de 1940, Avel·lí Artís i Balaguer entra inicialmente como cajista al servicio de una imprenta fundada por la escritora y pionera periodista feminista Emilia Enríquez de Rivera (1881-1963), quien le propuso montar juntos un taller, A. Artís, Impresor, donde creó un equipo formado sobre todo con exiliados catalanes. Teresa Ferriz (1998) identificó entre ellos a los cajistas Miquel Fustaguères, Bartomeu Rosique y Lois, el linotipista Joan Margelí, el minervista Joan Falcó, el prensista Marià Martínez Cuenca, los correctores de pruebas Pere Matalonga y más tarde Vicenç Riera Llorca, las encuadernadoras Elvira Tella y Lucrècia Ivan, el administrativo Lluís Branzuela y el jefe de taller Marian Roca y posteriormente José Castillo, muchos de los cuales acompañaron a Artís en sus diversas iniciativas posteriores.

Desvinculado de Enríquez de Rivera, el impresor catalán crea en 1943 la Compañía Impresora y Distribuidora de Ediciones (CIDE), en cuyo seno nacería la Col·lecció Catalònia. Según parece, la colección surge a raíz del ofrecimiento de la familia Pi i Sunyer del manuscrito de *La novel·la del besavi* para su publicación en México, y cuya composición Artís encargó a otro célebre editor catalán exiliado en ese país, Joan Sales, que por entonces trabajaba en Ediciones Minerva. En palabras de Lluís Agustí:

En un principi les obres eren impreses per Artís i Balaguer en els Tallers de las Edicions Minerva i aquesta col·lecció apareix en ocasions com d'Edicions Minerva. Acabarà sent una editorial, primer com a Col·lecció Catalònia i més endavant, a partir del número 12, *Solitud* de Víctor Català (1946), com a Edicions Catalònia. (2018, p. 246).

Vale la pena mencionar en relación al libro catalán del exilio, aun cuando emigró por motivos económicos en 1950, a Joan Boldó Climent, que se había formado en La Catalana de Francesc Millà y en la prestigiosa cooperativa de enseñanza en artes gráficas La Neotípiia, y que en México destacó en la impresión de libro de lujo y de bibliófilo. También había trabajado con Artís, y ya antes en La Carpeta, en Intercontinental y Gráficas Atenea, cuando se puso al frente de la exquisita imprenta de Fournier (que se ocupó por ejemplo del Club del Llibre Català).

La influencia de Rafael Giménez Siles en la configuración del sector editorial mexicano queda fuera de toda duda, y llegaba ya con una amplísima experiencia en los diversos aspectos del negocio librero que, añadida a su firme voluntad de arraigar en el país que lo acogió, lo convertían en el lógico creador de la Asociación de Libreros y Editores Mexicanos (germen del Instituto Mexicano del Libro). En el ámbito de la impresión, recabó la colaboración de quien presidiera la Asociación de Artes Gráficas de Madrid y del Grupo Sindical Socialista de Artes Gráficas (además de ser vicepresidente de la Unión de Grupos Sindicales Socialistas de Madrid), el impresor José Rodríguez Vera, para ponerlo al frente de la vetusta Tipográfica y Litográfica La Carpeta cuando esta, según Gonzalo Santonja, “acababa de perder la exclusiva de los impresos del Banco Nacional de México, su mejor y en realidad casi exclusivo cliente” (2003, p. 170) y la reflató al identificar un nicho apenas explorado en el mercado mexicano: el de los diccionarios y los libros enciclopédicos.

También por esas fechas se incorpora a La Carpeta el sindicalista madrileño Manuel Albar, atorado en el puerto de Alicante al final de la guerra y que pasó por el campo de Albatera antes de conocer las cárceles franquistas. Liberado por error en 1943, se exilió a México y trabajó un tiempo en los Talleres Gráficos de La Nación antes de incorporarse a la empresa de Giménez Siles (a quien acabaría por sustituir al frente de La Carpeta).

Un caso singular en México es el de Elicio Muñoz Galache, que había aprendido el oficio en Valladolid pero no lo ejerció profesionalmente hasta su llegada a México, trabajando para la imprenta establecida por el SERE, que sería el germen de Gráficas Panamericana y donde su hermano Blas encontró ocupación como cajista. No había transcurrido ni un año cuando se establecía por su cuenta para dedicarse a la impresión comercial y, gracias a la inmensa variedad de tipos clásicos y modernos de los que se proveyó (Garamond, Baskerville, Bodoni, Caslon y el estilizado Empire), se ocupó también de diversas publicaciones periódicas del Colegio de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como de libros para la Atlante de Juan Grijalbo y, más tarde, la Tezontle de Joaquín Díez Canedo, sin duda una de las colecciones literarias más prestigiosas tanto por su catálogo como por el aspecto de los libros. Esto permitió a Muñoz Galache ampliar sus actividades al comercio librero con la apertura de Barma y a la edición de algunos libros como Editorial Muñoz.

El valenciano José Bolea creó ya al poco de su llegada, en abril de 1939, las imprentas Edimex, Fototipográfica Editorial y Litoarte, e intervino además en la gestación de editoriales dedicadas al libro de cierto empaque visual (Galatea, Atlántida, Leyenda, Centauro y Oasis). En Leyenda, en particular, pudo ayudar a algunos artistas valencianos del exilio, como Manuela Ballester, Enrique Climent, Ruano Llopis o José Renau, que ilustraron libros de las colecciones más conocidas de la editorial, Obras Maestras de la Literatura Amorosa y Eros.

Menos éxito económico tuvo la pareja formada por Hermoso Plaja Saló y Carmen Paredes Sans, a la que en 2002 dedicó una exhaustiva tesis Ignacio Clemente Soriano Jiménez. En ella se pone de manifiesto la tenacidad de Plaja para conseguir dar continuidad a la editorial Vértice, lo que en ocasiones conllevaba trabajar a destajo en las imprentas con las que se endeudaba como consecuencia de sus proyectos. Pese a las dificultades tanto económicas como de salud, Plaja y Paredes pusieron en pie en 1949 un taller artesanal con una pequeña Minerva manual, la Imprenta Helénica, donde destaca una muy bella edición de cien ejemplares de *El libro de Pedro*, de Han Ryer, con diecinueve xilografías de Josep Narro para el sello Vértice, que comercialmente fue un absoluto desastre. Inicialmente, “apenas si se vendieron 10 ejemplares en América, y otros tantos en Europa”, escribe Soriano Jiménez (2002, p. 753). Un poco anterior es la primera edición, también muy apreciada, del poemario de Agustí Cabruja *Raïm* ilustrada por Marcel·lí Porta y con textos de Lluís Nicolau D’Olwer, Joan Corominas y Carles Riba.

En cambio, la importancia de la Imprenta Madero ha quedado estrechamente entreverada con el origen de una de las editoriales más innovadoras en la segunda mitad del siglo XX en el ámbito hispánico, Era, pues fue en ella donde a principios de los años cincuenta confluyeron los intereses de Jordi y Francesc Espresate, José Hernández Azorín y Vicente Rojo. Este último, llegado a México en 1949, ha dejado testimonio de las circunstancias en que nació la editorial y del papel decisivo que desempeñó en ella Tomás Espresate:

En 1959 propuse a José Azorín y los hermanos Espresate, mis amigos y colaboradores en la imprenta Madero (Ciudad de México), la creación de una pequeña editorial cuyos libros se pudiesen imprimir en los tiempos en que las máquinas estaban inactivas. El proyecto contó con el apoyo entusiasta de don Tomás Espresate, quien puso una sola condición: que la editorial estuviera compuesta por jóvenes (ninguno de nosotros contaba aún con treinta años). Así que con las iniciales de nuestros apellidos y una gran inconsciencia formamos Ediciones Era. Neus Espresate quedó al frente (sus hermanos Jordi y Quico salieron a trabajar fuera de México, pero enseguida se incorporaron Pili Alonso, Nuri Galipienzo y Estela Forno) y comenzamos a publicar libros con los amigos escritores más cercanos como autores y asesores, y, obviamente, con diseños míos. (Rojo, 1996, p. 45)

Este apoyo al que alude Rojo se concretó en un crédito de cien mil pesos concedido por Tomás Espresate, quien en cuanto llegó a México había empezado a trabajar en el Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles, pero al mismo tiempo creó una empresa de exportación a toda América de productos textiles (Comercial Espresate). Sus inicios en el mundo de los libros casi coinciden con el momento en que por fin consigue reunirse con sus hijos. En 1946, se asocia con el abogado aragonés Enrique Naval, que durante la guerra había sido secretario general del Ministerio de Instrucción Pública y responsable de los servicios de propaganda. Por entonces Naval (que al término de la guerra había pasado por el campo de refugiados de Saint Cyprien) tenía ya una cierta experiencia en el mundo editorial porque había puesto en marcha en la Argentina, con el también zaragozano Epifanio Madrid, la fugaz editorial Bajel. Juntos, Naval y Espresate crean Crédito Editorial, que dura apenas dos años.

Sin embargo, la empresa que le vale a Tomás Espresate un lugar de honor en la historia de los libros e incluso en la historia cultural de México, es la mítica Librería Madero, que abre sus puertas en 1945 en el número 12 de la calle Madero, especializándose en libros antiguos, raros y lujosos. Enseguida se convirtió en sede de importantes tertulias del más diverso signo, por las que desfilaron toda una pléyade de intelectuales españoles exiliados en el Distrito Federal, como el poeta malagueño José Moreno Villa, la escritora y diputada feminista Margarita Nelken o el escritor del exilio republicano por antonomasia, León Felipe, pero también de otros más jóvenes, como los cineastas Luis Buñuel y Carlos Velo, entre otros muchos, y llegado el momento, también de los creadores de Ediciones Era y su entorno.

Apenas habían pasado tres años desde la apertura de la librería cuando Tomás Espresate amplía su radio de acción con la creación de la los Talleres Gráficos de la Librería Madero, que empezó a funcionar con una sola máquina Miller 50 x 70 tipográfica en la calle Amberes (posteriormente, al ampliar el negocio con tres máquinas más, se trasladaría a Aniceto Ortega). Azorín, que se había iniciado con solo trece años en la imprenta de su tío Salvador Azorín con dos prensas de pie Chandler, estaba entonces trabajando como prensista con una plana en la imprenta Servín, y al parecer fue él quien propició la compra de la Miller por veinte mil pesos -cosa que, debido al recelo de los bancos mexicanos hacia las aventuras empresariales de los exiliados, obligó a Tomás Espresate a hipotecar su casa-, a la que se añadió una prensa plana Optimus. Este tipo de formación de Azorín, que “aprendió haciendo” e incluso desmontó y montó de nuevo la Miller para comprenderla mejor, supone una cierta innovación que tendrá una influencia grande en el diseño editorial mexicano de las décadas siguientes, y en buena medida a través de la Madero. En muy poco tiempo, la imprenta de la Madero va modernizando y ampliando su maquinaria, lo que a su vez le permite consolidar y ampliar su clientela (en la que inicialmente ocupa un lugar privilegiado el boletín de la embajada soviética en México, pero entre la que se cuentan también las editoriales Séneca y el Fondo de Cultura Económica). En 1952 se incorporan como correctores de estilo los exiliados Marcial Rodríguez y Carmelo Saavedra, y tanto los encargos como la plantilla no dejan de crecer. En 1953 adquieren una linotipia, incluye luego el rotograbado, ya en los años sesenta añade el offset y la fotocomposición a los servicios que ofrece... Por el camino, a principios de los sesenta, la empresa había tomado el nombre de Imprenta Madero (que a la altura de 1978 se integraba en el Grupo Madero).

Desde 1954 la Madero, para conmemorar el fin de año y destinada a los clientes y amigos más habituales, hizo una pequeña tirada no venal de una obra culturalmente importante, la paráfrasis shakesperiana que León Felipe tituló *Macbeth o el asesino del sueño* (de la que Alejandro Finisterre hizo otra edición en 1974). Se trata de un pequeño volumen (31 x 20 cm) de tan sólo 46 páginas y encuadernado en rústica con solapas, en el que destaca de un modo muy particular la labor de Vicente Rojo, autor de la impactante cubierta a dos tintas. Y a éste seguirían otros, como *Aurora encadenada, poemas españoles de ira y esperanza*, del poeta hispanomexicano Gabriel García Narezo en 1955; 26 poemas seleccionados por Vicente Rojo (Machado, López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Lorca, Neruda, León Felipe, César Vallejo, Alberti, Borges, Prados, Alí Chumacero, Rosario Castellanos, Blas de Otero, Celaya...) en 1956; una recopilación de *Poesías* de Gil Vicente en 1957 (también con ilustración de Rojo en la cubierta) o el *Diccionario de ideas* de Massimo Bontempelli, en traducción de José Emilio Pacheco, en 1962.

Esta costumbre que acabó por convertirse en tradición y generar algunos coleccionistas, coincide precisamente en el tiempo con la progresiva incorporación a la imprenta de Vicente Rojo, que previamente había trabajado con Miguel Prieto en la oficina de las ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y que en la Madero se ocupó inicialmente de la selección tipográfica (con marcada preferencia por la Garamond, la Bodoni y la Egipto, de las que se compraron juegos para añadirlos a la inicial Baskerville), y que formó un tándem muy productivo con José Azorín. Sin embargo, la idea de quienes pusieron en pie las Ediciones Era iba mucho más allá de la publicación anual u ocasional, así que se abrió un camino paralelo (que por otra parte ha sido profusamente estudiado) en el que intervinieron también otros hijos de exiliados republicanos como Nuria Galipienzo, Pili Alonso, Adolfo (Fito) Sánchez Rebolledo o el abogado Carlos Fernández del Real. Carlos Monsiváis ha dejado una vívida recreación del ambiente de la Imprenta Madero en los años iniciales de Era:

Un local no muy amplio en las cercanías de la avenida Universidad, la Imprenta Madero que edita entre otras maravillas, el *Boletín de la URSS*, los trabajadores, los escritores que se suceden unos a otros, y en un despacho Vicente Rojo, Neus Espresate y José Azorín discuten, revisan pruebas, y examinan con orgullo autocrítico (angustia optimista) sus primeras portadas. (Monsiváis, 1995, pp. 19-20)

Además de Rojo, Azorín y los hermanos Espresate, en la Madero se formó un nutrido grupo de profesionales de las artes gráficas, como Hipólito Galván, Antonio González, Carlos Maldonado, Candelaria Montiel, Efraín Morales, Roberto Muñoz o Pilar Ríos. La importancia de esta imprenta como centro de innovación en el ámbito de las artes gráficas mexicanas fue hasta tal punto importante, que en el seno de esta innovadora imprenta surge y toma su nombre de ella un muy nutrido elenco de diseñadores y profesionales a los que caracteriza el haberse formado y experimentado en contacto directo con el trabajo a pie de imprenta (así que eran muy conscientes de lo que se podía obtener de la maquinaria disponible), y que tuvo una influencia más que notable en las décadas posteriores (Santiago Robles Bonfil, Adolfo Falcón, Rafael López Castro, Bernardo Recamier, Germán Montalvo, Efraín Herrera, Peggy Espinosa, María Figueroa...).

En esta faceta de formación de profesionales del sector editorial es imprescindible mencionar también al editor Martí Soler Vinyes, que hizo sus primeros pinitos como corrector e impresor y que se reconocía discípulo de Díez Canedo, Alí Chumacero y Arnaldo Orfila Reynal, pues entre otras muchas iniciativas destinadas a forjar buenos profesionales, creó en Guadalajara un postgrado en edición.

No parece arriesgado afirmar, pues, que la incidencia en las industrias latinoamericanas de los impresores del exilio republicano español se tradujo sobre todo en una mayor especialización de los profesionales de la imprenta, que coincidió y tal vez contribuyó a acelerar el proceso de distinción entre las funciones de los editores y las de los diseñadores e impresores. En Europa, en cambio, la existencia de imprentas creadas por exiliados tienen un sentido muy distinto, ya sean las iniciativas modestas destinadas a introducir clandestinamente en España boletines o folletos, ya sean imprentas capaces de imprimir periódicos y libros de carácter político destinados a los exiliados en el sur de Francia, ya sean proyectos como los creados por Norbert Orobí y Casal i Vall en Andorra, o incluso las vinculadas a la misma Editorial Andorra, si bien en estos últimos casos tal vez pudieron tener también un cierto impacto en el sector editorial andorrano.

Más allá de completar la nómina, queda por hacer una ambiciosa labor de evaluación y crítica de esa influencia en su conjunto, y probablemente esa tarea solo pueda ser fruto del trabajo colectivo e interdisciplinar.

Referencias bibliográficas

- Agustí Ruíz, L. (2018). *L'edició espanyola a l'exili a Mèxic: 1936-1956. Inventari i propostes de significat* [Tesis de doctorado]. Universitat de Barcelona. Catalan Open Research Area. <https://diposit.ub.edu/server/api/core/bitstreams/165217f9-5e2f-4088-985f-d733e965ea9f/content>
- Bartra, A. (1953). *Odisseu*. Colección La Fona.
- Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. Campgràfic.
- Cuadriello, J. D. (2009). *El exilio republicano español en Cuba*. Siglo XXI.
- Escalona, J. (1997). La imprenta peregrina: escritores y editores en México. *Taifa*, (4), 239-252.
- Etcheverry de Irujo, M. E. (10 de febrero de 2020). Entrevista a María Elena Etcheverry de Irujo. *Euskalkultura*. <https://www.euskalkultura.eus/english/in-other-media/maria-elena-etcheverry-de-irujo-una-mujer-que-honra-al-pueblo-vasco-su-cultura-y-su-lengua-from-caminos-culturales?p=63>
- Fernández Poza, Ó. (2015). *Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954), comediògraf i impresor-editor Entre la plenitud del cambio de siglos y el exilio* [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid. Docta Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40022/>
- Férriz Roure, T. (1998). *La edición catalana en México*. El Colegio de Jalisco.
- Garone Gravier, M. (2018). Tipografía durante el “Milagro Mexicano”: dos muestras de letras de los Talleres Gráficos de la Nación (1940 y 1943). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (12), 68-83. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2018-1-12-d03/#articulo>
- Gerhardt, F. (2015). Exiliados en la “edad de oro”. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo editorial argentino de la década del cuarenta: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales. *Revista eletrónica do ANPHLAC*, (19), 72-103. <https://doi.org/10.46752/anphlac.19.2015.2360>
- Gómez-Correa, E. (1954). *Mandrágora, rey de gitanos*. Ediciones Mandrágora.
- Larraz, F. (2010). *Una historia transatlántica del libro: relaciones editoriales entre España y América Latina*. Trea.
- Monsiváis, C. (1995). A los treinta y cinco años de Era. En F. Benítez (Ed.), *Ediciones Era. 35 años* (pp. 19-20). Universidad de Guadalajara.
- Neira, J. (2008). *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*. Universidad de Málaga-Residencia de Estudiantes.
- Ospina, J. (1939). *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Editorial Águila.
- Rojo, V. (1996). *Vicente Rojo: diseño gráfico*. UNAM.
- Santonja, G. (1995). *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre. Sueños y realidades del primer impresor del exilio*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Santonja, G. (2003). *Los signos de la noche. De la guerra al exilio. Historia peregrina del libro republicano entre España y México*. Castalia.
- Smerdou Altolaguirre, M. (1970). *Manuel Altolaguirre, poeta e impresor* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.

- Soriano Jiménez, I. C. (2002). *Hermoso Playa Saló y Carmen Paredes Sans, el anarquismo silencioso, 1889-1982* [Tesis de doctorado]. Universidad de Salamanca. <https://produccioncientifica.usal.es/documentos/5e4e71f02999524caa94b0a1?lang=en>
- Tejeda, G. (2011). *Amster*. Universidad Diego Portales.
- Valender, J. (2001). *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: poetas e impresores*. Residencia de Estudiantes.