

La función que cumple la cubierta de un libro es doble: ofrecer una idea global del contenido de la obra y atraer a clientes potenciales mediante su diseño. En el caso de la literatura extranjera traducida, el elemento de la cubierta desempeña un papel aún más clave, ya que cataloga la obra que contiene, determina su modo de lectura, predispone al lector a una interpretación determinada o prejuzga la obra. El objetivo que persigue este artículo es realizar un repaso por la literatura árabe traducida a las lenguas oficiales en España durante los últimos doce años a través de algunas de sus cubiertas y así reflexionar sobre las tendencias en diseño editorial, la influencia que ejerce o no el imaginario colectivo en el proceso de diseño y el afianzamiento, cambio o renovación de los estereotipos, imágenes y símbolos vinculados a esta literatura.

**PALABRAS CLAVE:** retórica visual, cubiertas, diseño, literatura árabe, traducción.

# La literatura contemporánea árabe a través de sus cubiertas: un análisis desde la retórica visual

ANGELINA GUTIÉRREZ ALMENARA  
*Universidad de Castilla-La Mancha*  
ORCID: 0000-0002-1747-7687

## ***Contemporary Arabic Literature through its Covers: an Analysis from the Visual Rhetoric***

*The cover of a book serves a double purpose: to offer an overall idea of the content of the work and to attract potential clients by means of its design. In the field of translated foreign literature, the cover element plays an even more key role, since it catalogues the literary work, determines the reading mode, predisposes the reader to a certain interpretation or prejudices the work. This paper aims to revise the Arabic literature translated into the official languages in Spain over the last twelve years through some of their covers. It also reflects on the editorial design trends, whether the collective imaginary exerts influence or not on the design process and the consolidation, change or renewal of the stereotypes, images, and symbols linked to this literature.*

**KEY WORDS:** *visual rhetoric, covers, design, Arabic literature, translation.*

## 100 1. LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA CONTEMPORÁNEA ÁRABE EN CIFRAS

En Bachir Mahyub Rayaa y Angelina Gutiérrez Almenara (2021), se presentan el número y las tendencias editoriales de las traducciones del árabe a las lenguas oficiales en España durante la década 2010-2020. Este artículo actualiza el dato de las traducciones publicadas hasta el primer trimestre del año 2023. La principal fuente de investigación en la que nos hemos apoyado para el recuento de las obras es la base de datos bibliográfica de traducciones Taryamed<sup>1</sup>, que recoge los libros traducidos del árabe y del hebreo hacia el castellano, el catalán, el gallego y el euskera, y viceversa. Los resultados se han cotejado con otras fuentes más generales como WorldCat y más específicas como BDAFRICA<sup>2</sup>, NOR da NOR<sup>3</sup> y BITRAGA<sup>4</sup>. La base de datos TRILCAT<sup>5</sup>, aunque específica respecto al catalán, no ha resultado pertinente en esta investigación dado que, hasta el momento, recoge las obras publicadas hasta el año 2000.

La suma de ambas investigaciones revela que se han publicado 293 traducciones del árabe a las lenguas oficiales en España durante estos últimos doce años: 262 al castellano, 23 al catalán, 6 al euskera y 2 al gallego<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Véase: <https://taryamed.net>.

<sup>2</sup> Véase: <https://www.edured2000.net/bdafrica/>.

<sup>3</sup> Véase: <https://nordanor.eus>.

<sup>4</sup> Véase: <http://bibliotraduccion.uvigo.es/bibliotraduccion/index.php?idioma=es>.

<sup>5</sup> Véase: <http://trilcatbd.upf.edu/taxonomy/term/7>.

<sup>6</sup> Se recoge en este cómputo una edición por editorial y traductor o traductora de un mismo original. Si la obra hubiera sido traducida y publicada por otra editorial, constaría dos veces. Las reediciones de traducciones publicadas antes del período estudiado aparecen en editoriales diferentes a la de la primera publicación y, por tanto, son contabilizadas en este corpus como obras independientes.

El grueso de tales traducciones del árabe al castellano lo componen 53 obras editadas en 2022 que surgen en el marco de un proyecto de traducción y revisión financiado por la Autoridad del Libro de Sharjah y acometido por un grupo de traductores vinculados a la Escuela de Traductores de Toledo. Por otro lado, el análisis de las obras traducidas al castellano evidencia principalmente el trabajo de tres editoriales españolas: Verbum, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo y Cabaret Voltaire. Las traducciones del árabe al catalán están representadas, en su mayoría, por dos editoriales: Edicions de 1984 y Karwán.

## 2. DISEÑO EDITORIAL E IMAGINARIO COLECTIVO

El planteamiento de base es el tratamiento de las cubiertas de libros como figuras gráficas discursivas, es decir, como texto visual (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016). Según Cheng Li (2019), “en términos retóricos, la cubierta de los libros se considera un discurso visual. Por lo tanto, resulta natural que su análisis proceda del campo de la Retórica visual o Retórica de la imagen” (p. 42). Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016) definen la retórica visual como “un procedimiento orientado a la producción de significados intencionados que hace posible que las cubiertas de los libros transporten valores propios del contenido del texto” (p. 30). Las cubiertas no son, por tanto, una mera decoración superficial o aislada, sino que forman parte de un razonamiento que engloba al texto y “deben ser valoradas como agentes mediadores entre el individuo y la sociedad, actuando como formas de expresión de la propia cultura” (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 26).

Si Cheng Li (2019) centra su investigación en lo que Tomás Albaladejo (2013) dio en llamar

retórica cultural, dado el peso que tienen los factores socioculturales de cara al diseño gráfico, “entendido como el proceso de elaboración de un discurso visual” (Li, 2019, p. 43), Martin Lister y Liz Wells (2001) conciben los estudios culturales como marco teórico para el análisis de lo visual. Los autores sugieren entender las imágenes como representaciones, como los resultados del proceso derivado de vincular ideas y dar significado a nuestra experiencia en el mundo: “Much can be gained by thinking of this process as a language-like activity—conventional systems which, in the manner of codes, convey meaning within a sign using community” (p. 64). Matizan, no obstante, que el interés en las imágenes y otras experiencias visuales no puede verse reducido a una cuestión de significado ni al proceso intelectual de codificar y descodificar imágenes, dado que el público receptor está inmerso en su propia cultura y su forma de mirar siempre estará sujeta a una identidad propia. Es decir, no existe la mirada neutral: “An image’s or thing’s significance is finally its significance for some-body and some-one” (p. 65).

Por otro lado, “la cubierta diseñada forma parte de la cultura visual de la sociedad, se almacena en el imaginario colectivo e influye activamente en los nuevos diseños” (Li, 2019, p. 44). A partir de entonces, el sometimiento o no al imaginario colectivo y local determinará en gran medida la acogida y recepción de tales obras por parte de los lectores. Al hilo de “las percepciones activas en imaginarios generales” de las *Mil y una noches* y de su principal protagonista, Shahrazad, Salvador Peña Martín (2020, p. 273) aborda la cuestión de lo que él llama “las *Noches* fantasmáticas”, a menudo representadas por estereotipos y clichés alejados del original árabe e incluso de sus traducciones.

En su artículo, Salvador Peña Martín también aborda las famosas representaciones pictóricas europeas del baño, en línea con Nieves Parade-

la Alonso (2001), que utiliza la representación imaginaria del *hammam* en la pintura orientalista de la Europa del siglo XIX para reseñar la obra *Naftalina*, de Alia Mamduh, traducida al castellano por Ignacio Gutiérrez de Terán (2000). En su reseña, Nieves Paradelo Alonso (2001) contrapone las representaciones pictóricas de ese espacio femenino realizadas por pintores frente a las realizadas por pintoras, que aportaron una visión de la realidad más realista y menos sexualizada y exotizante que la de los códigos masculinos de representación. De este modo, se confronta la visión orientalista con la visión oriental del mundo árabe.

Las cubiertas de literatura árabe traducida parecen deber cumplir la misma función exotizante que la de sus textos, cuyo interés reside en su valor documental o en el hincapié en las diferencias entre Oriente y Occidente (Marin-Lacarta, 2014, p. 100):

Porque lo real es que la aceptación de la literatura árabe en Occidente está en estrecha relación con el mantenimiento de ciertos tópicos acerca de la propia cultura árabe. O, dicho de otra manera, aquella tendrá más posibilidades de recepción dentro de nuestras fronteras si se somete al umbral de expectativas estéticas generadas en Occidente sobre el mundo islámico. (Paradelo Alonso, 2001)

La propia Nieves Paradelo Alonso alude, además de al proceso traductor, a la labor editorial y a su elección de portadas como instancia desde la que combatir, o no, la exotización de los productos literarios y culturales provenientes del mundo árabe e islámico.

En su caso de estudio, Cheng Li (2019) destaca “la obsesión de atraer al público destacando una supuesta *chineidad*, independientemente del contenido de la obra” (p. 52). Veremos si, en el contexto que nos ocupa, esa *arabidad* es algo patente. Cheng Li compara este fenómeno con la

102 literatura *mainstream* de autores estadounidenses o franceses y explica la diferencia entre una literatura que ocupa el centro y otra, la periferia, en términos de la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar (1999). Esta última parece estar obligada a conservar la etiqueta de exótico para venderse. A este aspecto hay que añadir la perspectiva que aportan las obras sobre Oriente escritas por occidentales, que contribuyen a reforzar el imaginario estereotipado y provocan la confusión de los lectores, los cuales llegan a pensar que se trata de literatura árabe.

### 3. METODOLOGÍA

Se han seleccionado 60 cubiertas de literatura traducida del árabe atendiendo a su carácter singular, representativo o simbólico. Para la clasificación de las cubiertas escogidas en este artículo nos hemos basado en las categorías analizadas por Cheng Li (2019) y en la clasificación de variantes retóricas de Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016), principalmente en una: la variante semántica o relacional.

Cada trabajo tiene un enfoque radicalmente diferente; mientras el artículo de Cheng Li (2019), como ya se ha mencionado, aborda el análisis de las cubiertas de libros de literatura contemporánea china en España desde el marco teórico de la retórica cultural, el manual de Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016) lo hace desde el marco de la retórica visual y tiene un enfoque eminentemente profesional, técnico y dirigido al diseño gráfico. Hilando con lo mencionado arriba, los autores dividen la retórica semántica en dos vertientes: la semántica del reconocimiento y la semántica del referente. Es esta última la que mayor grado de pertinencia tiene para nuestra clasificación, dado que atiende a los aspectos de relación entre el significante y el referente en forma de repre-

sentación, comparación, sustitución, relación imagen/contexto y ambigüedad o polisemia.

A diferencia de Cheng Li (2019), este artículo no se plantea el análisis de las cubiertas de literatura traducida del árabe a las lenguas oficiales en España desde el plano de la retórica cultural, sino desde la retórica visual. Y en contraste con Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016), adoptamos un prisma menos técnico y especializado en el que tengan cabida las cubiertas seleccionadas.

Asimismo, a diferencia de Alba Serra-Vilella (2022), que analiza, además de las cubiertas, los paratextos textuales (Genette, 1997) de su caso de estudio, nuestra investigación se ha limitado exclusivamente a los diseños e imágenes de las cubiertas.

El artículo se completa con las aportaciones de dos diseñadores gráficos editoriales que firman seis de las cubiertas analizadas.

### 4. CLASIFICACIÓN

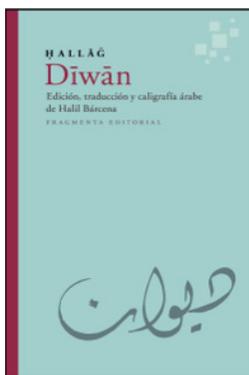
Son cinco las principales categorías en las que hemos recogido las cubiertas analizadas: graffía árabe, estética oriental(ista), simbolismo, representación mediante el color y, siguiendo a Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016), retórica del referente. Esta última, a su vez dividida en 1) representación figurativa y representación abstracta, 2) comparación, y 3) relación imagen/contexto, donde se abordan los recursos de arbitrariedad, redundancia, complementación, descripción y contradicción.

Como señalan Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016), “lógicamente, en una imagen pueden concurrir diferentes figuras retóricas, que se refuerzan mutuamente y entre las cuales puede predominar una u otra” (p. 37). De ahí que una ilustración clasificada dentro del recurso a la representación

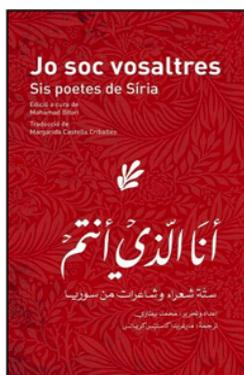
figurativa pueda contener, asimismo, una evidente relación imagen/contexto. La clasificación que proponemos pretende mostrar diferentes tendencias de diseño editorial atendiendo a lo más simbólico o representativo de sus cubiertas.

#### 4.1. Grafía árabe

Dado lo estético y visual del alfabeto árabe, abundan las cubiertas que incluyen el título original de la obra en árabe o una cita de ella. Este tipo de cubiertas normalmente responde al hecho de que se trata de ediciones bilingües, como ocurre con *Dīwān* (il. 1), *Jo soc vosaltres* (il. 2) y *Carné de identidad* (il. 3), o trilingües, como sucede con *La memoria de las estaciones* (il. 4).



IL. 1. *Dīwān*, Halil Bārcena (Trad.), Fragmenta (2021).



IL. 2. *Jo soc vosaltres*, Margarida Castells Criballés (Trad.), Godall Edicions (2019).

En esta selección se pueden observar tres estilos de caligrafía árabe. La ilustración 1 muestra el título en árabe de la obra escrito en *divani* o *diwani*, el distintivo estilo otomano. Un *diván* o *dīwān* fue un cuerpo gubernamental o consejo supremo en algunos Estados islámicos como el Imperio otomano, por lo que el uso del estilo *divani* o *diwani* estaba restringido al ámbito de

aplicación de este cuerpo (Blair, 2007, p. 508). Según Sheila S. Blair, los escribas del diván usaban la caligrafía *divani* para numerosos documentos oficiales como correspondencia, actas o edictos. Quizá la oficialidad que se le atribuye a esta caligrafía haya sido el motivo para elegirla para una obra de corte académico como esta, lo cual se refleja en la propia transliteración académica adoptada para el título y para el nombre del autor. Por último, cabe destacar que este estilo caligráfico presenta la particularidad de la yuxtaposición de letras; es decir, se unen letras que no deberían unirse en árabe.

Por su parte, el título en árabe de la ilustración 2 está escrito en estilo *nasta'liq*, el predominante en la caligrafía persa y turca, pero rara vez utilizado para la escritura en árabe (Blair, 2007, p. 270). Especialmente apropiado para escribir poesía (Blair, 2007, p. 276), puede que sea este el motivo de escoger este estilo caligráfico para la cubierta de esta obra.



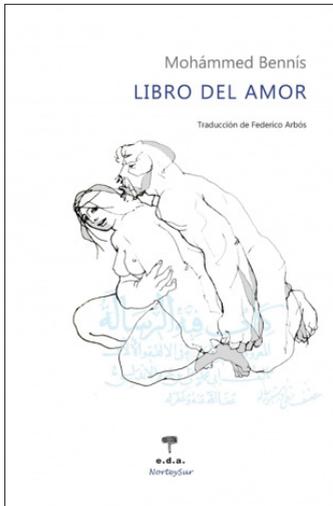
IL. 3. *Carné de identidad*, Moncho Iglesias Míguez y Samar Sabat (Trad.), Barbantesa (2012).



IL. 4. *La memoria de las estaciones*, Asad Abdel (Trad.), Alfalfa (2010).

Ambas cubiertas contrastan con la tipografía utilizada en la ilustración 3, correspondiente a

104 la fuente Yakout o árabe simplificado, una de las fuentes tipográficas más utilizadas en la escritura del árabe.



Il. 5. Libro del amor, *Federico Arbós Ayuso (Trad.)*, E.d.a. Libros (2017).

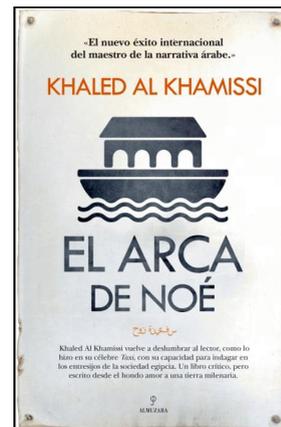
El caso de la ilustración 5 es particular. Por un lado, la ilustración de la cubierta es del pintor Luis Brihuega, según rezan los créditos de la obra. Por otro lado, sobreimpreso se lee en árabe un fragmento original de la obra con la que se compara este poemario de Mohámmed Bennis. Nos referimos a *Tawq al-ḥamāma*, es decir, *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm. El título de esta obra, no obstante, aparece debajo del color gris con el que se rellena el pie de la figura femenina, por lo que no puede leerse. El fragmento original es el siguiente:

”كتاب فيه الرسالة المعروفة بطوق الحمامة في الألفة والألاف، تأليف أبي محمد علي بن حزم الأندلسي، عفا الله عنه و غفر له“.

Aunque no le atribuimos ninguna intencionalidad, cabe reseñar que falta la última palabra del fragmento, “وللمسلمين”, que aparece escrita en el renglón siguiente. Consideramos que este hecho corresponde a que quien maquetó la cubierta no debía de saber árabe ni conocía el fragmento completo de la cita.

La traducción de este fragmento de Emilio García Gómez (2022) dice así: “Libro que contiene el tratado que se titula El collar de la paloma sobre el amor y los amantes. Obra de Abû Muhammad ‘Alî Ibn Hazm al-Andalusî (¡Dios le exculpe y le perdone [...])”. La cita acabaría con “así como a los musulmanes!”.

Nos ha sido imposible reconocer la grafía de la esquina inferior derecha. Sin embargo, sabemos que aparece en el manuscrito de *Tawq al-ḥamāma* conservado en la biblioteca de la Universidad de Leiden<sup>7</sup>.

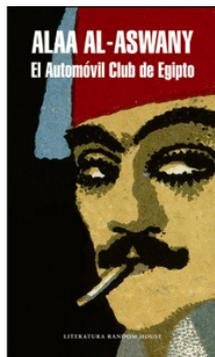


Il. 6. El arca de Noé, *Alberto Canto García y Álvaro Abella Villar (Trad.)*, Almuzara (2014).

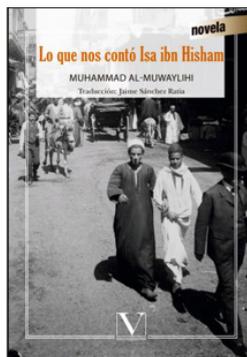
<sup>7</sup> La página en cuestión y la obra completa pueden consultarse en la colección digital de la Universidad de Leiden a través del siguiente enlace: <https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/1567642>.



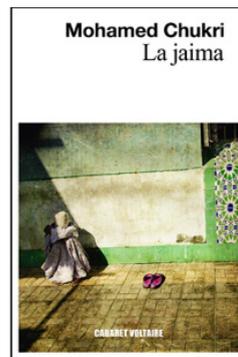
IL. 7. Deseo de ser egipcio, Alvaro Abella Villar (Trad.), Literatura Random House (2011).



IL. 8. El Automóvil Club de Egipto, Alvaro Abella Villar (Trad.), Literatura Random House (2015).



IL. 9. Lo que nos contó Isa ibn Hisham, Jaime Sánchez Ratia (Trad.), Verbum (2017).



IL. 10. La jaima, *Rajae Boumediane El Metni* (Trad.), Cabaret Voltaire (2018).

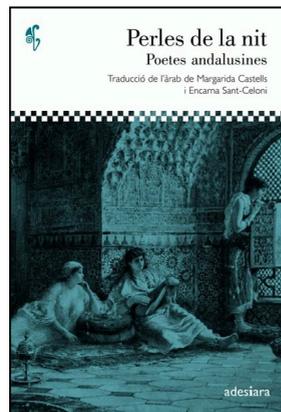
Este tipo de recurso a veces trae consigo ciertas erratas, bastante evidentes para conocedores de la lengua árabe, como ocurre en la ilustración 6, cuya cubierta pretende ofrecer el título original en árabe, con el único problema de que las letras aparecen escritas de forma aislada y no ligadas.

#### 4.2. Estética oriental(ista)

La estética oriental puede palpase en elementos reflejados en las cubiertas como la indumentaria, las calles, los paisajes, los azulejos, los decorados. Entre las cubiertas que reflejan algunos de estos aspectos, están las de las ilustraciones 7, 8, 9 y 10.

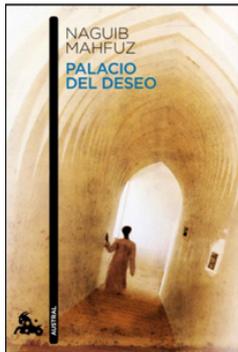
Frente a estas cubiertas, consideramos que la de la ilustración 11 mostrada a continuación sí salvaguarda una estética orientalista, que no oriental. Corresponde a una obra pictórica del estadounidense Edwin Lord Weeks, considerado uno de los principales pintores orientalistas. La obra se titula *Interior of La Torre des Infantas* y

pretendía ilustrar la leyenda de las tres princesas de la obra de Washington Irving *Cuentos de la Alhambra* (Morris, s.f.)<sup>8</sup>.

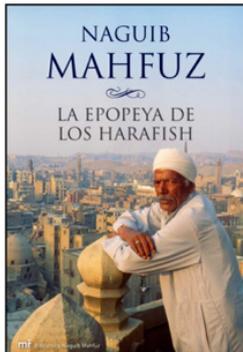


IL. 11. Perles de la nit, Margarida Castell Criballés y Encarna Sant-Celoni Verger (Trad.), Adesiara (2013).

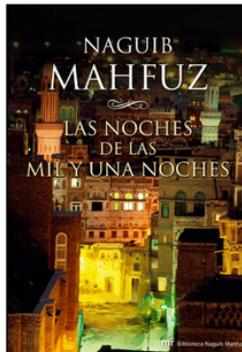
<sup>8</sup> La pintura completa puede observarse en el siguiente enlace: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4693745>.



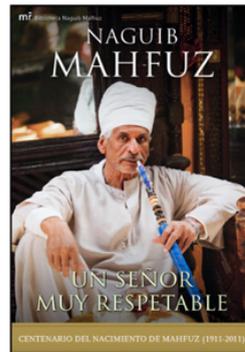
IL. 12. Palacio del deseo, Eugenia Gálvez Vázquez [et al.] (Trad.), Austral (2010).



IL. 13. La epopeya de los Harafish, M. Luisa Prieto González (Trad.), Martínez Roca (2010).



IL. 14. Las noches de las mil y una noches, M. Luisa Prieto González (Trad.), Martínez Roca (2011).



IL. 15. Un señor muy respetable, M. Luisa Prieto González (Trad.), Martínez Roca (2011).

Como se puede comprobar en las ilustraciones anteriores, prácticamente todas las cubiertas de las traducciones de Naguib Mahfuz, aun siendo editadas por diferentes sellos, tienen una estética oriental, si bien es cierto que la mayor parte de la narrativa del Premio Nobel también plasma ese ambiente localista.

#### 4.3. Simbolismo

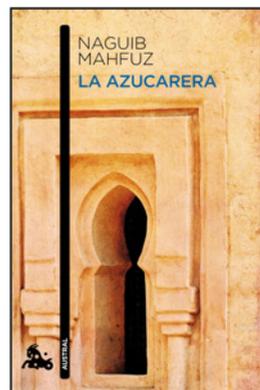
En el apartado de los símbolos repetidos en las cubiertas de literatura árabe, destacan los elementos arquitectónicos recurrentes en el arte islámico, como el arco de herradura (il. 16), el arco de herradura apuntado o túmido (il. 17) y el minarete (il. 18 y 19); los paisajes urbanos en los que se aprecia algún elemento histórico o cultural reconocible (il. 20); y, por último, las banderas (il. 21).

Respecto a los elementos arquitectónicos, la ilustración de la editorial Gallo Nero (il. 18), cuya editora y fundadora es la italiana Donatella Iannuzzi, presenta la particularidad de ser prácticamente idéntica a la publicada por la editorial italiana Tullio Pironti (il. 19), pero cada una ilustra una obra distinta; es decir, no se trata del mismo

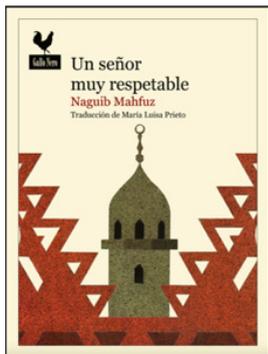
original árabe, sino de dos obras diferentes. En ellas, parte del diseño se apoya en formas geométricas. Cabe mencionar también que la cubierta de la ilustración 16 incorpora, además, el símbolo de la espiga de trigo, que alude a parte del título de la obra tanto original como traducida, dado que el título original es *Al-ḥubz al-hāfi* (*El pan desnudo* o *El pan a secas*) y *ogi* en euskera significa 'pan'.



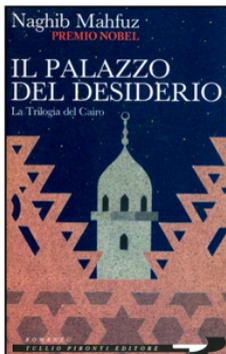
IL. 16. Ogi hutsa, Arantazu Royo Mantelola (Trad.), Igela (2010).



IL. 17. La azucarera, Eugenia Gálvez Vázquez (Trad.), Austral (2011).



Il. 18. Un señor muy respetable,  
M. Luisa Prieto González  
(Trad.), Gallo Nero (2021).



Il. 19. Il palazzo del  
desiderio, Bartolomeo Pirone  
(Trad.), Tullio Pironti (1991).



Il. 20. Una república com  
si..., Jaume Ferrer Carmona  
(Trad.), Edicions de 1984  
(2020).



Il. 21. La república era  
esto, Noemí Fierro Bandera  
(Trad.), Anagrama (2021).

En lo que se refiere a paisajes urbanos que contienen algún elemento histórico o cultural que permite identificar la ciudad o el país sobre los que versa la obra, las pirámides son un símbolo recurrente en las cubiertas de literatura egipcia, como sucede en la ilustración 20.

En cuanto a los símbolos nacionales, como las banderas, quizá mención aparte se merezca el diseño de Eva Mutter, diseñadora gráfica editorial, para Anagrama, concretamente para la obra *La república era esto*, de Alaa Al Aswani (il. 21). En ella, se retrata a una mujer con la bandera egipcia a modo de hiyab. Una de las personas que conforman la nómina de personajes de esta novela es, justamente, una profesora que se niega a vestir el hiyab.

Por último, aunque los elementos ornamentales no sean recurrentes en las cubiertas objeto de análisis, cabe mencionar el diseño de la cubierta de *El collar de la paloma* (il. 22), a cargo de Michel Mallard para Red Ediciones y Linkgua. De todas las reediciones de esta obra, esta destaca por su sencillez y originalidad. Se observa cierta simetría radial (Fernández Iñurrítegui y Herrera Fernández, 2016, p. 118) en la colocación de los objetos, que se completan con una pieza central



Il. 22. El collar de la paloma,  
Emilio García Gómez (Trad.), Red  
Ediciones y Linkgua (2011).

y la misma selección de elementos al lado izquierdo, conformando así la pieza completa: un collar. Se trata de una joya morisca encontrada por un labriego en Bérchules, Granada, que data del período nazarí (Castro y Serrano, 1887)<sup>9</sup>. La

<sup>9</sup> De esta información también se hacen eco Ángela Franco Mata (2014, p. 84-85) y Manuel Espinar Moreno (2019, p. 170-173).

108 imagen puede observarse en el sitio web del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York<sup>10</sup>, donde está expuesta la joya, concretamente, en la sala de tesoros medievales.

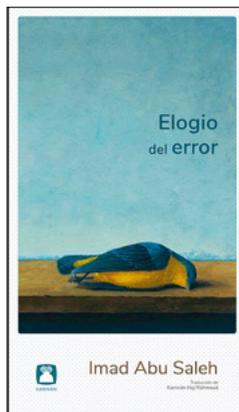
#### 4.4. Retórica del referente

##### 4.4.1. Representación figurativa y representación abstracta

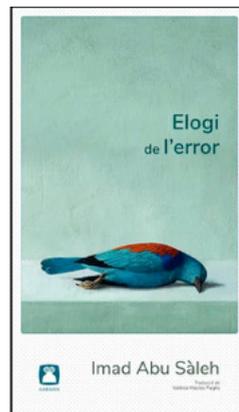
La representación figurativa busca representar un objeto o elemento que podemos encontrar en nuestro entorno visual, mientras que la representación abstracta pretende alejarse de la referencialidad y de lo representacional y acercarnos a lo subjetivo. Todas las cubiertas seleccionadas en este apartado son representaciones de obras pictóricas o escultóricas, lo cual nos habla de la estrecha relación que parece existir entre la pintura, o el arte en general, y las tendencias en diseño editorial en España.

Comenzamos con algunos ejemplos de cubiertas con representaciones figurativas. En primer lugar, el esfuerzo de la joven editorial Karwán por producir libros con una edición muy cuidada traspasa a las propias cubiertas; en su mayoría, representaciones de obras pictóricas. Señala Valèria Macías Pagès, editora de Karwán, que tanto la ilustración 23 como la 24 son obra del ilustrador barcelonés Teo Peiró, que realizó expresamente estas ilustraciones a demanda de la editorial para las cubiertas en cuestión (comunicación personal, 14 de abril de 2023). Cabe subrayar el recurso de la textura patente en las cubiertas de Karwán. «La textura se obtiene cuando un conjunto de elementos se ven como el material de un objeto, constituyendo su granulación o microestructura» (Fernández Iñurrategui y Herrera Fernández, 2016, p. 80). La

calidad del papel de la cubierta y su tacto contribuyen a esa experiencia sensorial, pero las propias ilustraciones evocan sensaciones táctiles además de visuales.



Il. 23. Elogio del error, Kamirán Haj Mahmoud (Trad.), Karwán (2020).



Il. 24. Elogi de l'error, Valèria Macías Pagès (Trad.), Karwán (2020).



Il. 25. Los sabios de la oscuridad, Kamirán Haj Mahmoud y Jaume Ferrer Carmona (Trad.) Karwán (2019).



Il. 26. Els savis de la foscor, Jaume Ferrer Carmona y Kamirán Haj Mahmoud (Trad.), Karwán (2019).

<sup>10</sup> Véase: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464044>.

Las cubiertas de *Los sabios de la oscuridad* y *Els savis de la foscor*, de Salim Barakat, están representadas por cuadros de Isaak Levitán, artista que se dedicó a pintar paisajes de la Rusia en la que vivió la mayor parte de su vida. Para la traducción al castellano se ha elegido *Early spring* (il. 25) y para la cubierta de la traducción al catalán se ha elegido *Stormy day* (il. 26).

La apuesta de la editorial Karwán por la pintura en sus cubiertas vuelve a reflejarse en la elección para la antología de las *Mil y una noches* publicada en 2020 (il. 27). La ilustración corresponde a un detalle del cuadro *A still life with fruit on a carpet* (*Bodegón con fruta sobre alfombra*) del afamado pintor de bodegones del siglo XVII Francesco Noletti<sup>11</sup>. Según Keith Sciberras (2009), “alfombras turcas, tejidos y almohadas ricamente bordados, fruta fresca o escarchada, flores, jarras y floreros, instrumentos musicales y armaduras, se encuentran entre los objetos utilizados y representados en su obra”, como atestigua la que aquí nos concierne, digna representante del género de naturaleza muerta del barroco romano.

Frente a las anteriores, a continuación se pueden observar cuatro ejemplos de cubiertas con representación abstracta. De nuevo, toda la muestra son obras pictóricas. La ilustración 29 es una pintura del artista iraquí Dia Al Azzawi<sup>12</sup> titulada *Watching Others* y fechada en 1978, mientras que la ilustración 30 es una pintura del propio autor, Salim Barakat. Abrimos y cerramos la muestra con dos obras de poesía (il. 28 y 31). Sobre la especial relación entre pintura y poesía, Mateu Ramírez Louit (2021, p. 347) señala que ha dado lugar a innumerables encuentros artísticos y literarios. Buena muestra de ello es la Exposición de cubiertas de la colección de poesía

<sup>11</sup> La pintura completa puede observarse en el siguiente enlace: <https://www.mutualart.com/Artwork/A-still-life-with-fruit-on-a-carpet/7EE3BB2432D7F883>.

<sup>12</sup> Sitio web: <http://www.azzawiart.com>.



IL. 27. Mil y una noches (antología), Salvador Peña Martín (Trad.), Karwán (2020).



IL. 28. Un minuto de retraso sobre lo real, Luz Gómez García (Trad.), Vaso Roto (2012).

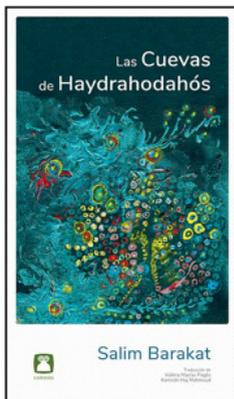


IL. 29. La naranja y Los escorpiones, Noemí Fierro Bandera (Trad.), Verbum (2016).

de Vaso Roto. Prácticamente todas son grabados abstractos y bicromáticos del artista chileno Víctor Ramírez (véase il. 28):

[cuya técnica consiste en utilizar] trozos de periódico mezclados con pigmento negro, un pigmento que a veces se acumula desproporcionadamente en diferentes partes del papel y adquiere otras

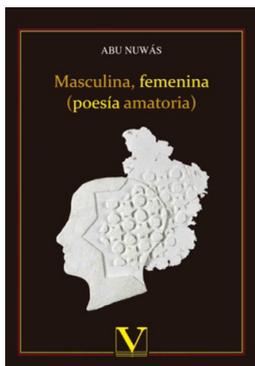
tonalidades. Estas trazas determinan una forma de hacer: de igual forma que el poeta marca una estrofa o un verso, el artista traduce visualmente su experiencia poética. (Ramírez Louit, 2021, p. 348)



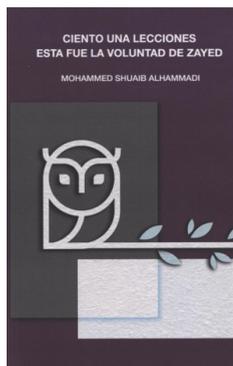
IL. 30. Un minuto de retraso sobre lo real, Luz Gómez García (Trad.), Vaso Roto (2012).



IL. 31. Mi reino es de este mundo, tr. Luis Miguel Cañada (Trad.), Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (2019).



IL. 32. Masculina, femenina (poesía amorosa), Salvador Peña Martín (Trad.), Verbum (2018).



IL. 33. Ciento una lecciones: esta fue la voluntad de Zayed, Nabil Mansour (Trad.), Sharjah Book Authority (2022).

diente también a una obra poética. Se trata de un estampado sobre plancha de escayola del artista marroquí Said Messari.

#### 4.4.2. Comparación

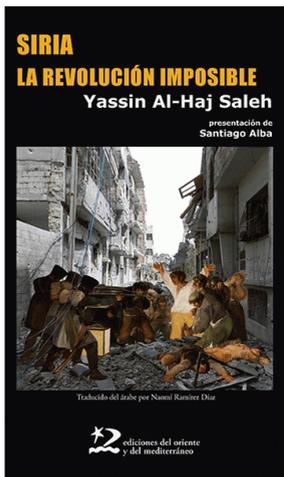
Los dos casos seleccionados se refieren concretamente al tipo de comparación por traslación, “equivalente a la metáfora en lingüística. Y la metáfora se puede entender como la sustitución de la imagen (o de una parte de ella) por otra basándose en un principio de semejanza, en una comparación implícita entre dos términos” (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 304), representando, por ejemplo, un búho en lugar de la sabiduría (il. 33).

Quizá una de las cubiertas con mayor carga de retórica visual sea la de *Siria, la revolución imposible* (il. 34), por su fotomontaje en el que se observa la escena del cuadro *El 3 de mayo en Madrid* o “*Los fusilamientos*”, de Francisco de Goya, en una de las calles devastadas y destruidas de Siria. Pertenece a una serie del artista Tammam Azzam llamada *Syrian Museum* que busca precisamente eso: convertir Siria en un museo mediante fotomontajes con algunos escenarios de este país en los que se han integrado obras de pintores internacionales como Andy Warhol, Matisse o Van Gogh<sup>13</sup>.

Desde la sintaxis estructural, es decir, la composición de los elementos de una cubierta, observamos en la ilustración 34 una disposición asimilada. Este recurso se consigue «cuando un elemento de la cubierta es absorbido por otro elemento y se resuelve como parte de su estructura» (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 142). Curiosamente, la imagen del cuadro aparece invertida en la cubierta de este libro.

A medio camino entre lo figurativo y lo abstracto situamos la ilustración 32, correspon-

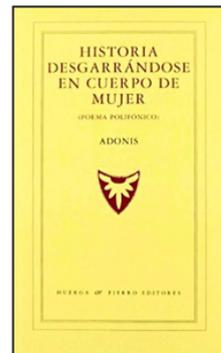
<sup>13</sup> La colección completa puede observarse en el siguiente enlace: <https://www.tammamazzam.com/tammam-azzam-syrian-museum-2013>.



IL. 34. Siria, la revolución imposible, Naomi Ramírez Díaz (Trad.), Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (2018).



IL. 35. Tormenta de especias, Lamiae El Amrani y Nadia El Amrani (Trad.), Comares (2010).



IL. 36. Historia desgarrándose en cuerpo de mujer, Rosa Isabel Martínez Lillo (Trad.), Hueruga y Fierro (2012).

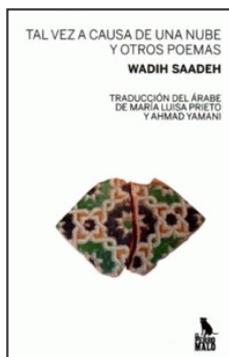
#### 4.4.3. Relación imagen/contexto

Según Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016), existen cinco descriptores de la relación entre la imagen y el contexto: la arbitrariedad, la redundancia, la complementación, la descripción y la contradicción. Veamos algunos ejemplos de cada uno.

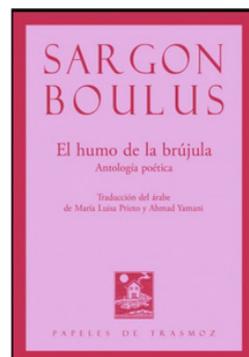
##### • Arbitrariedad

Algunos ejemplos de cubiertas arbitrarias, es decir, aquellas en las que la relación de significación es de motivación nula (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 324), son los que se muestran a continuación, donde no existe conexión entre el título del libro, su contexto o argumento y la imagen.

Cabe señalar, no obstante, que las cubiertas de las ilustraciones 35, 36 y 38 siguen el diseño de las series o colecciones en las que se insertan estas obras dentro de sus editoriales.



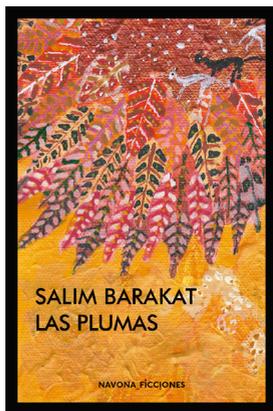
IL. 37. Tal vez a causa de una nube y otros poemas, M. Luisa Prieto González y Ahmad Yamani (Trad.), El Perro Malo (2018).



IL. 38. El humo de la brújula, M. Luisa Prieto González y Ahmad Yamani (Trad.), Olifante (2021).

##### • Redundancia

La colorida y vivaz cubierta de Navona para *Las plumas* (il. 39) es un ejemplo de redundancia en la medida en que «el signo visual dice lo mismo que el signo verbal» (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 328). Es decir, se produce una sinonimia entre el título de la obra y la imagen que la ilustra.



il. 39. Las plumas, *Carolina Frías Ortiz y Almudena García Algarra* (Trad.), Navona (2017).

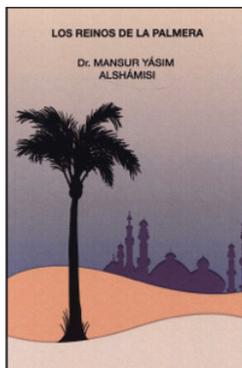
No obstante, dado que el signo visual no solo alude al título del libro, sino que también hace referencia a su contexto (el personaje se salva de un funesto final al ver una pluma que lo transporta en el acto a los recuerdos de su infancia), la ilustración de esta cubierta también se podría entender como una descripción (Fernández

Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 336). Quizá el aspecto más curioso de esta cubierta es que la ilustración fue cedida por el propio autor, Salim Barakat, a la editorial para su uso, como reza la página de créditos de la obra.

Por otro lado, las siguientes dos cubiertas del proyecto de traducción y revisión para la Autoridad del Libro de Sharjah también revelan una intención redundante.

- *Complementación*

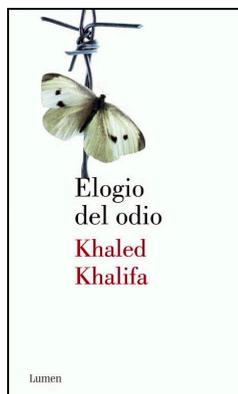
La complicada situación política de Siria, unida al hecho de que una de las protagonistas de la obra colecciona mariposas muertas, da lugar a la cubierta de la ilustración 42. Se trata de una relación de complementación o integración, la que se produce «cuando en la cubierta de un libro la imagen alude al contexto (a la historia del libro) y no a su título. La imagen y el título aportan significados distintos y al unirse producen el significado global» (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 332). Mismo procedimiento ocurre en la cubierta de la ilustración 43, que muestra una repetición de elementos



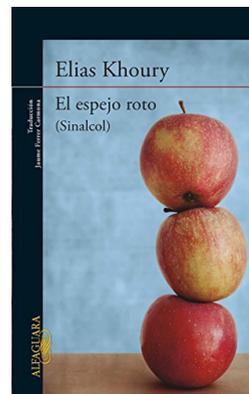
il. 40. Los reinos de la palmera, *Nabil Mansour* (Trad.), Sharjah Book Authority (2022).



il. 41. El pingüino y otros poemas, *Nabil Mansour* (Trad.), Sharjah Book Authority (2022).



il. 42. Elogio del odio, *Cora Cebza* (Trad.), Lumen (2012).

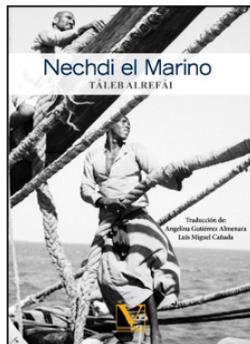


il. 43. El espejo roto (Sinalcol), *Jaume Ferrer Carmona* (Trad.), Alfabaguara (2015).

no idénticos (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 158), lo cual guarda relación con el contexto de la novela, protagonizada por dos hermanos casi gemelos. Por otro lado, la elección de este elemento también viene motivada por la historia de la obra y los recuerdos de infancia (olor a manzanas rojas del Líbano mezclado con el del café).



IL. 44. Un detalle menor,  
Salvador Peña Martín  
(Trad.), Hoja de Lata (2019).



IL. 45. Nechdi el Marino,  
Angelina Gutiérrez Almenara  
y Luis Miguel Cañada (Trad.),  
Verbum (2022).

Por otro lado, la fotografía en blanco y negro y algo difuminada o poco definida de la torre vigía de un perímetro militar que observamos en la cubierta de *Un detalle menor* (il. 44), publicada por Hoja de Lata, es una representación de la historia de la obra y del ambiente opresivo y asfixiante de la Palestina ocupada. Que esa torre de vigilancia recuerde a las de los campos de concentración nazis quizá no sea casualidad.

Asimismo, la cubierta de *Nechdi el Marino* (il. 45) es una fiel complementación de la obra porque, aunque ninguno de los hombres es el capitán Nechdi, sí son parte de su tripulación. La ilustración es una fotografía original contenida en el libro *Sons of Sindbad: The Photographs* (2006), del capitán de barco y fotógrafo Alan Vi-

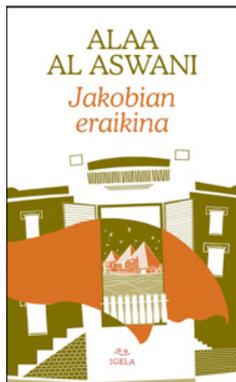
liers, quien acompañó en varias travesías marítimas al protagonista de esta novela<sup>14</sup>.

Por último, la ilustración de la cubierta 46 es otro ejemplo de complementación en la medida en que el personaje de la novela, nominada en la *longlist* del Premio Internacional de Ficción Árabe del año 2017, se ve obligado, por las circunstancias que acontecen en el relato, a observar lo que pasa fuera de su habitación a través del ojo de la cerradura. En algunas de las cubiertas publicadas por la Autoridad del Libro de Sharjah, la composición parece fruto de la disposición de elementos en primer y segundo plano y, en otras, “las figuras visualizadas a través del recurso de la síntesis estructural en tres dimensiones imitan la profundidad espacial” (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 60). Véase la ilustración 46.

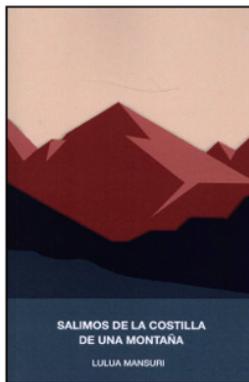


IL. 46. Con una habitación no basta,  
Nabil Mansour (Trad.), Sharjah Book  
Authority (2022).

<sup>14</sup> La fotografía, titulada *Kuwaiti sailors about their tasks on the 'Triumph of Righteousness'*, puede consultarse y adquirirse en la página web del Museo Marítimo Nacional de Greenwich, Londres.



IL. 47. Jakobian eraikina, Arantazu Royo Manterola y Xabier Olarra Lizaso (Trad.), Igela (2011).



IL. 48. Salimos de la costilla de una montaña, Nabil Mansour (Trad.), Sharjah Book Authority (2022).



IL. 49. Amigo en un pajar, Luis Miguel Cañada (Trad.), Sharjah Book Authority (2022).



IL. 50. El libro de las ballenas, Nabil Mansour (Trad.), Sharjah Book Authority (2022).

#### • Descripción

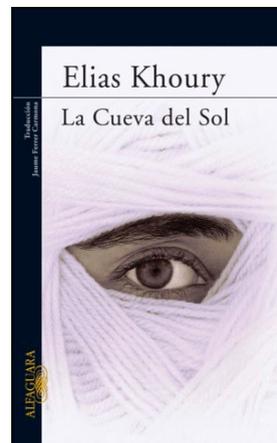
“Hay descripción (relación doble) cuando la imagen alude tanto al título del libro como al contexto” (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016, p. 336). Es el caso de la cubierta de la traducción al euskera de *‘Imārat Ya ‘qūbiyān* (*El edificio Yacobián*), de Alaa Al Aswani, que representa el edificio cairota (il. 47). La ilustración es de Oier Zuñiga. También hallamos un recurso a la descripción en las ilustraciones 48 y 49, pues imagen, título y contexto están en consonancia.

Además de descriptiva, en la ilustración 50 mostrada a continuación también se observa el recurso a la síntesis estructural en tres dimensiones.

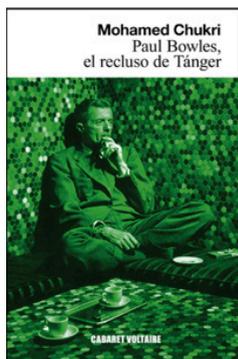
#### • Contradicción

Si bien podríamos haber catalogado la cubierta de la ilustración 51 como ambigua o polisémica, consideramos que el recurso latente que emplea es el de la contradicción. Una contradicción que viene originada por el hecho de que uno de los protagonistas de la novela yace en coma, y con

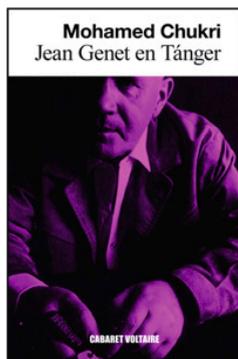
los ojos cerrados, en un hospital. Jalil, el narrador que encarna aquí la esencia de las *Mil y una noches*, le cuenta historias al paciente en coma con la esperanza de que recupere la consciencia. El acto de narrar se transforma, por tanto, en una metáfora de la resistencia del pueblo palestino ante la muerte y la inconsciencia (El-Ariss, 2006).



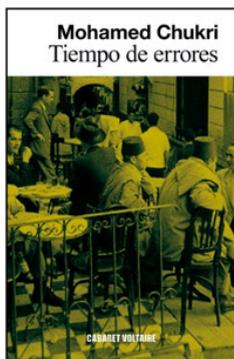
IL. 51. La Cueva del Sol, Jaime Ferrer Carmona (Trad.), Alfabuara (2010).



IL. 52. Paul Bowles, el recluso de Tánger, *Rajae Boumediane el Metni (Trad.)*, Cabaret Voltaire (2012).



IL. 53. Jean Genet en Tánger, *Rajae Boumediane el Metni (Trad.)*, Cabaret Voltaire (2013).



IL. 54. Tiempo de errores, *Karima Hajjaj y Malika Embarek López (Trad.)*, Cabaret Voltaire (2013).



IL. 55. Tennessee Williams en Tánger, *Rajae Boumediane el Metni (Trad.)*, Cabaret Voltaire (2017).



IL. 56. Los drusos de Belgrado, *Francisco Rodríguez Sierra (Trad.)*, Turner (2013).

IL. 57. El oasis, *Ignacio Gutiérrez de Terán (Trad.)*, Turner (2013).

IL. 58. Azazel, *Ignacio Ferrando Frutos (Trad.)*, Turner (2013).

IL. 59. Fragmentos de Bagdad, *M. Luz Comendador Pérez (Trad.)*, Turner (2014).

IL. 60. El arco y la mariposa, *Pablo García Suárez (Trad.)*, Turner (2015).

#### 4.5. Representación mediante el color

Esta selección de la editorial Cabaret Voltaire destaca por lo colorido, y monocromático al mismo tiempo, de sus cubiertas. Las cubiertas en las que aparecen imágenes de Paul Bowles, Jean Genet o Tennessee Williams actúan como descripción o

ejemplificación (Fernández Iñurritegui y Herrera Fernández, 2016) dado que «la imagen alude tanto al título del libro como al contexto» (p. 336).

Especial mención al diseño tan original y poco costumbrista de las cubiertas de la colección Turner Kitab, de la editorial Turner, para las obras premiadas, en su lengua original, con

116 el Premio Internacional de Ficción Árabe, los conocidos como Booker árabes. La obra de Sinan Antoon (il. 59) es la única de la colección que no resultó ganadora del premio en su edición de 2013, pero pasó a la *shortlist*<sup>15</sup>. El colorido y especial sello de los diseñadores gráficos Setanta se refleja en todas las traducciones del árabe publicadas para esta colección, como muestran las siguientes ilustraciones:

### 5. EN PALABRAS DE LOS DISEÑADORES

Realizar un análisis de las cubiertas seleccionadas sin atender a la opinión de los principales involucrados resulta arriesgado. De ahí la importancia de contar con al menos dos voces que han llevado a cabo algunos de los proyectos gráficos más interesantes a nuestro juicio: Eva Mutter, autora del diseño de *La república era esto* para Anagrama (véase il. 21) y Sergio Ibáñez Narro, fundador y director creativo junto a Èric Coll Bosch del estudio Setanta, encargado del diseño de la colección Turner Kitab, de la editorial Turner (véase il. 56-60)<sup>16</sup>.

En relación con la información previa al proceso de diseño, Eva Mutter comenta que, aunque algunos diseñadores suelen trabajar con el resumen de la obra o con un informe de lectura facilitado por la editorial, ella pide adicionalmente el texto original o su traducción, en caso de no conocer la lengua original, para poder familiarizarse con lo que llama “el tono” de la obra. Una vez recibidas sus propuestas, normalmente entre dos y diez, los editores muestran su selección al autor, a su agente o a los herederos para que la aprueben (comunicación personal, 6 de febrero de 2023).

<sup>15</sup> Véase: <https://www.arabicfiction.org/en/hail-mary>.

<sup>16</sup> Los enlaces a los sitios web de la diseñadora gráfica Eva Mutter y del estudio Setanta son, respectivamente, <https://evamutter.com> y <https://setanta.es>.

Por otro lado, dado el interés que despertó la colección Turner Kitab (brevemente, a nuestro pesar) en el mercado editorial de traducciones del árabe, contactamos con el estudio Setanta para interesarnos por el diseño de esta selección de obras que tan amablemente nos describió Sergio Ibáñez Narro:

Quisimos plantear una colección que huyese de los estereotipos historicistas y románticos tanto en las formas como en el tono de las imágenes, en los colores y texturas. Aun así, optamos por utilizar unas formas geométricas para inscribir la titulación en portada y el nombre de la editorial del lomo, que provienen de formas características en piezas cerámicas o de construcción, pero en este caso con un acabado más frío y técnico, como de dibujo de delineante.

No nos apetecía que el resultado fuese algo a la antigua o *vintage*, sino que fuese muy tónico y luminoso. Este aspecto del color en relación con la temperatura es bastante clave en la resolución de cada portada. Quisimos que, a lo largo de la colección (que se cerró en 5 referencias), cada una tuviese su propia gama de color en referencia a una latitud o a un momento del día que nos inspirase la historia. En todos aparece el elemento paisaje y/o arquitectónico, siempre trabajado con formas geométricas planas, con algún toque más orgánico en elementos vegetales. Para la contraportada usamos el elemento del lomo para crear un *pattern* a modo de celosía.

Con todo esto, sí que hemos recurrido a elementos a lo mejor estereotipados, pero que no tuviesen un aspecto folclórico, sino un tratamiento más cercano a la ilustración editorial contemporánea. (Comunicación personal, 25 de enero de 2022)

Tras esa primera panorámica sobre el diseño de la colección, nos interesamos por si suelen consultar ediciones en otros idiomas o países, a lo que respondió lo siguiente: “Solemos buscar qué se ha hecho en ediciones en otros países (si las

hay) para ver hacia dónde lo enfocan, para ver qué ‘tacto’ tiene lo vinculado a un autor concreto, ¡o a veces para hacer precisamente todo lo contrario!” (comunicación personal, 26 de enero de 2022).

## 6. CONCLUSIONES

Como señalábamos al comienzo de este artículo, si la cubierta de un libro es un elemento fundamental para contextualizar cualquier obra e influir en su adquisición, en el terreno de la literatura extranjera traducida este elemento puede reflejar ideas de mayor calado como son la percepción de lo ajeno, la postura ideológica respecto a la lengua o la cultura en cuestión y el mantenimiento de ciertos estereotipos asociados a ellas como estrategia comercial.

Mediante la presentación de las 60 cubiertas de obras traducidas del árabe a las lenguas oficiales en España que hemos recogido en este artículo podemos concluir tres datos significativos. Por un lado, el mantenimiento de una estética oriental en muchas de las cubiertas, si bien cabe subrayar que buena parte de las obras que han sido publicadas con esa estética versa sobre aspectos relacionados con la cultura árabe o islámica o narran historias locales, como ocurre con la mayoría de la literatura de Naguib Mahfuz. En consecuencia, cumplen las cualidades de “adecuación y fidelidad”, en palabras de Cheng Li (2019, p. 75). Por otro lado, una tendencia a la complementación y a la descripción como recursos retóricos y semánticos del referente, así como al arte y a la pintura como recursos de representación. Por último, los esfuerzos, tímidos pero cada vez más patentes, de sacar al mercado cubiertas originales, atractivas y creativas que rompen con el arquetipo de las publicaciones tradicionales sobre literatura traducida del árabe en España. Creemos que todavía queda camino por recorrer en este sentido y, aun siendo conscientes del in-

terés limitado que despierta la literatura contemporánea traducida del árabe entre el público general, como se advierte en Bachir Mahyub Rayaa y Angelina Gutiérrez Almenara (2021), sabemos de proyectos editoriales como el de Turner Kitab o el de la editorial Karwán y de apuestas individuales, como la de Eva Mutter para Anagrama, que han adoptado un compromiso, no solo con la literatura que publican, sino también con las cubiertas bajo las que la publican, que distan mucho de venderse como un producto exotizante. Consideramos que este aspecto contribuye a forjar un imaginario colectivo donde la literatura traducida del árabe en España no requiera de esa etiqueta para venderse.

Queda pendiente para futuras investigaciones estudiar la concreción del significado en el receptor, lo cual excede de los límites de esta investigación. A este respecto, Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016) reconocen una cuarta retórica además de la morfológica, la sintáctica y la semántica; la retórica pragmática:

Las figuras de la retórica visual (morfológica, sintáctica y semántica) son medios del contenido, herramientas para la construcción del mensaje. En definitiva, mediadores del significado que aportan estas formas de “decir” visualmente aquellos contenidos que los autores y editores de los libros quieren comunicar. Pero es evidente que el significado no emerge del enunciado sino del sujeto receptor. Por este motivo la pragmática (las situaciones comunicativas concretas) es también un espacio que hay que tener en cuenta. (p. 346)

Si, como hemos venido diciendo, entendemos las cubiertas de los libros como textos visuales, textos gráficos, el espacio de descodificación no es otro que el del sujeto receptor, el lector. En línea con lo que defienden Leire Fernández Iñurritegui y Eduardo Herrera Fernández (2016,

118 p. 347) y a pesar de lo inconmensurable que pueda parecer, es importante completar estudios de este tipo con investigaciones futuras sobre la interacción que tiene lugar entre los receptores y las cubiertas de los libros. Como advierten Martin Lister y Liz Wells (2001):

Producers employ particular strategies, which will not be the only solutions that could have been adopted, but they are outcomes of intention and ‘producerly’ knowledge and skill. Whether we, as receivers or consumers of the image, directly take or accept the meanings they have intended to give the image is another question. (P. 70)

## REFERENCIAS

- Al Azzawi, D. (1978). *Watching Others* [Imagen]. Dallah Art Foundation. <https://dafbeirut.org/en/dialal-azzawi/works/232660-watching-others>.
- Albaladejo, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos Digital*, 25, 1-21. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974/622>.
- Blair, S. S. (2007). *Islamic Calligraphy*. Edinburgh University Press.
- Castro y Serrano, J. (15 de diciembre de 1887). Joyas moriscas. *La Ilustración española y americana*, 46, 358-359. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--1455/>.
- El-Ariss, T. (2006). Palestine in the persistence of memory [Reseña de *Gate of the Sun*, de Elias Khoury]. *Banipal*, 25. [https://www.banipal.co.uk/book\\_reviews/14/gate-of-the-sun-by-elias-khoury/](https://www.banipal.co.uk/book_reviews/14/gate-of-the-sun-by-elias-khoury/).
- Espinar Moreno, M. (2019). *Las joyas en el islam: reflexiones sobre arqueología y artes menores*. Libros EPCCM. <http://hdl.handle.net/10481/55444>.
- Even-Zohar, I. (1999). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario (Trad. M. Iglesias Santos). En M. Iglesias Santos (Comp.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 223-231). Arco/Libros.
- Fernández Iñurritegui, L. y Herrera Fernández, E. (2016). *Diseño de cubiertas de libros: recursos de retórica visual*. Síntesis.
- Franco Mata, Á. (2014). Sistemas de acopio de arte medieval en grandes museos. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 29-31 (2011-2013), 65-106. <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-man/2010-2019/2013-29-franco.html>.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Trad.). Cambridge University Press.
- Ibn Hazm, A. M. A. (2022). *El collar de la paloma* (E. García Gómez, Trad.). Red Ediciones.
- Li, C. (2019). Diseño editorial, Retórica cultural e imaginario colectivo: cubiertas de libros de literatura contemporánea china en España. *Dialogía*, 13, 39-83. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/7648>.
- Lister, M. y Wells, L. (2001). Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual. En T. van Leeuwen y C. Jewitt (Eds.), *Handbook of Visual Analysis* (pp. 61-91). SAGE.
- Mahyub Rayaa, B. y Gutiérrez Almenara, A. (2021). *Arabic Literature Translation into the Co-Official Languages of Spain (2010-2020)*. Literature Across Frontiers y Anna Lindh Foundation. <https://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/SPAIN-Arabic-Lit-Translation-2021-2.pdf>.
- Mamduh, A. (2000). *Naftalina* (I. Gutiérrez, Trad.). Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Marín-Lacarta, M. (2014). Reclamos reiterativos en las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España. En G. García-Noblejas Sánchez-Cendal (Ed.), *Estudios de traducción e interpretación chino-español* (pp. 57-101). Universidad de Granada.
- Morris, E. K. (s.f.). *Lot Essay*. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4693745>.
- Paradela Alonso, N. (2001). «Así que esto es el hamam...». *Revista de Libros*, 49, 33-34. <https://www.revistadelibros.com/naftalina-novela-de-ali-mamduh/>.
- Peña Martín, S. (2020). La Shahrazad fantasmática: distorsión y traducción de las *Mil y una noches* en el ámbito hispánico. *Hermeneus: Revista de Traducción e Interpretación*, 22, 271-310. <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.271-310>.
- Ramírez Louit, M. (2021). La conexión pintura-poesía, en las cubiertas del artista Víctor Ramírez para la Colección de poesía Vaso Roto. *Barcelona*,

- Research, Art, Creation*, 9 (3), 347-354. <https://doi.org/10.17583/brac.8297>.
- Ramírez, V. (s.f.). *Grabados y dibujos de la exposición «Vaso Roto»*. <https://victorramirez.art/grabados-y-dibujos-de-la-exposicion-vaso-roto/>.
- Sciberras, K. (2009). Tres cuadros de Francesco Noletti en el Museo de Bellas Artes de Bilbao; Merino Gorospe, J. L. Estudio analítico y estilístico para una aproximación a su técnica. *B'08: Buletina = Boletín = Bulletin*, 4, 129-194. <https://bilbaomuseoa.eus/media/2021/12/abrir-pdf-espanol-1-60-mb.pdf>.
- Serra-Vilella, A. (2022). “No podía ser más nipón”: imagen del otro en las traducciones al español de *Confesiones de una máscara* de Mishima. *TRANS: Revista de Traductología*, 26, 141-159. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2022.v26i1.14068>.
- Villiers, A. (1940). *Sons of Sindbad*. Hodder and Stoughton.
- Villiers, A. (2006). *Sons of Sindbad: The Photographs*. National Maritime Museum. (Trabajo original publicado en 1940).