

Orígenes y evolución del libro-álbum en Occidente. Una revisión entre el siglo XVII y el siglo XX

Marta Larragueta Arribas¹

Recibido: 25 de mayo de 2021 / Aceptado: 14 de julio de 2021

Resumen. En los últimos años el álbum ilustrado se ha convertido en uno de los principales productos editoriales de la literatura infantil y su presencia en bibliotecas, espacios escolares y librerías es cada vez mayor. Este género está caracterizado por la interacción de una serie de lenguajes que se entrelazan para fabricar el significado: texto, imágenes, formato y paratextos combinan sus mensajes y contribuyen a la creación de la obra. En esta publicación se realiza un recorrido histórico a través de los antecedentes del álbum y de su evolución posterior gracias al desarrollo de diversas técnicas de impresión y a la experimentación en el terreno del diseño y la ilustración. Se identifican cuatro aspectos fundamentales en el desarrollo del libro-álbum: los formatos grandes, donde también se tiene en cuenta la materialidad del producto, el rol decisivo de las ilustraciones, el establecimiento de la doble-página como unidad de significado y la interrelación compleja entre texto e imagen. Resulta de gran importancia que docentes y mediadores conozcan los orígenes de este género, así como su desarrollo a lo largo del tiempo, con el fin de que puedan fomentar un acercamiento crítico a la interpretación del lenguaje formal y de diseño.

Palabras clave: Álbum ilustrado; libro-álbum; libro álbum; literatura infantil y juvenil.

[en] Origins and evolution of the picturebook in the Western world. A review between the 17th century and the 20th century

Abstract. In recent years picturebooks have become one of the main editorial products of children's literature and their presence in libraries, school spaces and bookstores is increasing. This genre is characterized by the interaction of a series of languages that intertwine to create meaning: text, images, format and paratexts combine their messages and contribute to the creation of the work. This publication takes a historical journey through the background of picturebooks and their subsequent evolution thanks to the development of various printing techniques and experimentation in the field of design and illustration. Four fundamental aspects are identified in the development of picturebooks: large formats where the materiality of the product is also taken into account, the decisive role of illustrations, the establishment of the double-page as a unit of meaning and the complex interrelation between text and image. It is of great importance that teachers and mediators know the origins of this genre, as well as its development over time, so that they can foster a critical approach to the interpretation of formal and design language.

Keywords: Picturebook; picture book; children's and youth literature.

[fr] Origines et évolution du livre-album en Occident. Une révision entre le XVII^e et le XX^e siècles

Résumé. Ces dernières années, l'album illustré est devenu l'un des principaux produits éditoriaux de la littérature jeunesse et sa présence dans les bibliothèques, les espaces scolaires et les librairies est en augmentation. Ce genre se caractérise par l'interaction d'une série de langages qui s'entrecroisent pour construire le sens : texte, images, format et paratextes mélangent leurs messages et contribuent à la création de l'œuvre. Cette publication fait un parcours historique à travers les antécédents de l'album et son évolution postérieure grâce au développement de diverses techniques d'impression et à l'expérimentation dans le domaine du design et l'illustration. Quatre aspects fondamentaux sont identifiés dans l'élaboration du livre-album : les grands formats où la matérialité du produit est également prise en compte, le rôle décisif des illustrations, la mise en place de la double page comme unité de signification et l'interrelation complexe entre texte et image. Il est très important que les enseignants et les médiateurs connaissent les origines de ce genre, ainsi que son développement au fil du temps, afin de pouvoir favoriser une approche critique de l'interprétation du langage formel et du design.

Mots-clés: Album illustré; Livre-album; Littérature jeunesse.

Sumario: 1. Introducción. 2. Antecedentes y evolución histórica. 2.1. Siglos XVII y XVIII. 2.2. Siglo XIX. 2.3. Siglo XX. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía.

Cómo citar: Larragueta Arribas, Marta (2021). Orígenes y evolución del libro-álbum en Occidente. Una revisión entre el siglo XVII y el siglo XX. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 33, 157-172.

¹ Facultad de Educación, Universidad Camilo José Cela.
mlarragueta@ucjc.edu

1. INTRODUCCIÓN

El libro-álbum es un género² caracterizado por un alto grado de experimentación y, por tanto, de evolución y cambios. Esta naturaleza flexible origina —y en cierto modo justifica— una falta de consenso en los propios términos utilizados para referirse a este tipo de obras. En el ámbito hispanohablante, por ejemplo, hay cuatro denominaciones extendidas: *álbum*, *álbum ilustrado*, *libro álbum* y *libro-álbum* (Taberner, Consejo Pano, y Calvo Valios, 2015); siendo los dos últimos más habituales en contextos latinoamericanos aunque cada vez son más utilizados también en España. Tampoco en contexto anglosajón hay unanimidad y se pueden encontrar referencias tanto a *picture book*, más extendida en Estados Unidos, como a *picturebook*, más frecuentemente utilizada entre investigadores de Reino Unido (Fernández de Gamboa, 2019). No se trata de una polémica resuelta y en muchas ocasiones los términos no responden solo al origen geográfico de los autores, sino que tienen implicaciones semióticas intencionadamente buscadas.

Tampoco la definición del libro-álbum ha logrado alcanzar una unanimidad entre los especialistas del campo. Se trata de un género complejo, caracterizado por una idiosincrasia particular y amplia, por lo que las definiciones pueden variar según el enfoque utilizado: público receptor, particularidades estéticas, particularidades literarias, códigos empleados e interrelación entre ellos, soporte material, etc. Por ello, según dónde se ponga mayor énfasis, surgen diversos matices a la hora de describir y caracterizar el libro-álbum; lo cual no significa que las distintas propuestas sean excluyentes entre sí sino múltiples piezas para describir un tipo de obra compleja.

Además, teniendo en cuenta la constante evolución, ligada a una experimentación que tiende a desdibujar fronteras, no resulta apremiante dar una definición unívoca e inamovible que pudiera quedar rápidamente desfasada. Por ello, parece más natural hablar de algunas características comunes —aunque quizás no imprescindibles— y, sobre todo, de posibilidades. En esa línea, se recoge aquí la definición de Barbara Bader que no parece querer delimitar fronteras sino más bien reconocer y celebrar la potencialidad:

[a] picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page. On its own terms its possibilities are limitless. (1976, p. 1)

La autora habla del libro-álbum como una forma de arte, un diseño total que gira fundamentalmente en torno a la interdependencia de palabras e imágenes. Esta relación entre el código verbal y el visual ha sido el elemento central de numerosas definiciones que buscan diferenciar el libro-álbum del libro ilustrado. En esa línea, por ejemplo, encontramos las palabras de Rosa Taberner, que afirma que “un libro-álbum, a diferencia del libro ilustrado, es concebido como una unidad, una totalidad que integra todas sus partes designadas en una secuencia de interrelaciones” (2010, p. 2); o las de Teresa Duran que dice que “no es que en el álbum se incluyan ilustraciones, sino que las ilustraciones «hacen» que aquel libro sea un álbum” (2000, p. 14); así como las de Fanuel Hanán Díaz que critica la confusión entre ambos tipos de obras: “Desde el punto de vista editorial, el álbum se define como un libro donde intervienen imágenes, textos y pautas de diseño gráfico. No todos los libros ilustrados para niños entran dentro de esta categoría” (Díaz, 2008, p. 92).

Se trata de una polémica que todavía no está cerrada y sigue suscitando reflexiones al respecto. No obstante, el debate parece estar menos polarizado que hace unos años, cuando el libro-álbum todavía no había alcanzado el reconocimiento económico, social y académico del que goza actualmente y, por tanto, era más acuciante la necesidad de distanciarlo del libro ilustrado, defendiendo una relación entre texto e ilustración específica, única y diferenciadora. Por ello, quizás las definiciones más restrictivas se debían a una intención de dignificar el género que ya no parece tan perentoria, por lo que se abre la posibilidad de flexibilizar esas fronteras fijas a favor de creaciones, investigaciones y reflexiones menos compartimentadas.

Asimismo, como parte de ese proceso constante de establecer —y desdibujar— fronteras, surge también la duda de la relación de parentesco que une al cómic y al libro-álbum, teniendo en cuenta que ambos se construyen sobre la interrelación del código escrito y visual y que pueden, en consecuencia, compartir muchas características. También en este caso, la constante innovación y experimentación han dado lugar a obras que serían difícilmente catalogables en una u otra estantería, pero se podrían establecer la secuenciación y fragmentación de las imágenes como aspectos diferenciador —que influirían además en el ritmo de la narración y, de ese modo, de la lectura— (Zaparaín y González, 2010). En el caso del cómic, las ilustraciones se dividen en viñetas que pueden, después, sucederse en diverso número para componer tiras y planchas, mientras que en el álbum la unidad de significado es la *doble página* (Bader, 1976; Van der Linden, 2015), a pesar de que algunos autores lo reducen a la página (Zaparaín y González, 2010).

² A pesar de que hay algunos investigadores que no consideran que el libro-álbum sea un género en sí mismo (Kümmerling-Meibauer, 2015; Terrusi, 2012), la postura más ampliamente defendida es aquella que considera que este tipo de obras merecen la consideración de género por la novedad que aportaron en el campo de la literatura así como por el espacio que han logrado crear y ocupar en el mercado editorial actual (Díaz, 2008; Duran, 2000; Taberner, 2010).

Al avanzar en el intento de describir qué es un libro-álbum, es importante tener en cuenta también otros factores más allá de la relación entre texto e imagen y de la secuenciación de las ilustraciones. Formato y materialidad, por ejemplo, también pueden ser partícipes de la construcción del significado, retomando la idea de *total design* que utilizaba Bader y que concibe este tipo de libros como un todo —un producto total, en palabras de Moebius (1986)— en el que también la forma, el tamaño, el papel, por ejemplo, pueden estar interpelando al lector y añadiendo carga semántica. En esta misma línea, no se pueden dejar de mencionar los peritextos —portada, contraportada, guardas, etc.— que también han recibido especial atención de diversos investigadores y que forman parte de las piezas que contribuyen a la definición del libro-álbum.

Se entiende, por tanto, que el nacimiento del álbum ilustrado está estrechamente ligado al progreso de la literatura ilustrada y, por tanto, de las técnicas y métodos de impresión que permitieron una nueva concepción de la página, de la relación entre texto e imagen y de la ilustración. Fueron necesarias una serie de evoluciones tecnológicas en los siglos XVIII y XIX para que artistas y editores pudieran explorar y plantear nuevos tipos de imágenes que ganasen en complejidad y a la vez fueran técnica y económicamente viables.

2. ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Se realiza a continuación una revisión histórica sobre los fenómenos anteriormente comentados, tomando como punto de inicio el siglo XVII, a partir de la obra de Comenius y progresando detalladamente hasta el siglo XX. Se hará referencia a diversas obras que resultan especialmente representativas de las innovaciones que han contribuido a la conformación del libro-álbum como género literario.

2.1. Siglos XVII y XVIII

La mayoría de los análisis sobre la evolución histórica de la LIJ occidental destacan el nombre del monje y pedagogo Jan Amós Komenský, Iohannes Amos Comenius en latín, que en 1658 editó en Alemania el *Orbis sensualium pictus* (trad. *El mundo en imágenes*). Se trataba de una enciclopedia que se publicó en cuatro idiomas y donde se consideraba la imagen como algo necesario para captar la atención del público infantil con el fin de instruirle con deleite. En cada doble página se presentaba un concepto diferente, acompañado habitualmente por una ilustración que ocupaba la mitad de la hoja izquierda, seguida en la hoja derecha de una serie de explicaciones o términos clave que aparecen en dos idiomas, dependiendo de la edición, siendo uno de ellos siempre latín (*figura 1*).

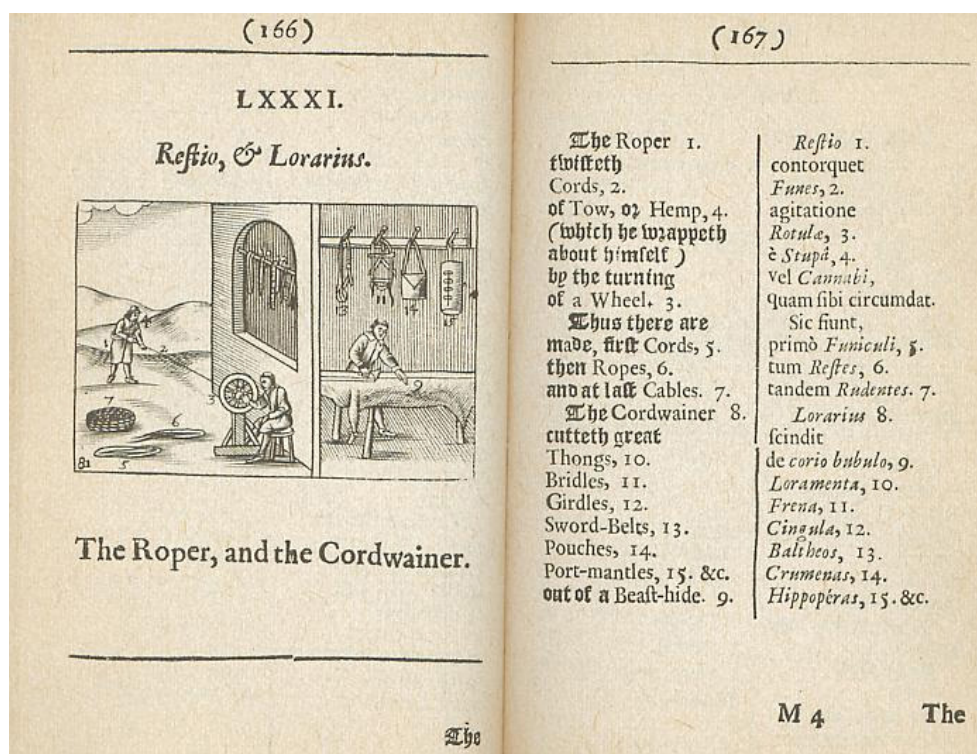


Figura 1. Edición inglesa de 1659 del *Orbis Sensualium Pictus*. Fuente: Centro de investigación MANES, n.d.

También el filósofo John Locke apoyaba la necesidad del deleite para la infancia y defendía especialmente un acercamiento a la literatura por placer, una vez que se hubiera enseñado a los niños a leer (Kiefer, 2008). El editor

y librero John Newbery se interesó por estos cambios en la concepción de la literatura infantil, así como por los *chapbooks*, que estaban teniendo un gran éxito editorial. Se trataba de libros de pequeño formato, breves y hechos habitualmente con una única hoja de papel doblada en varias páginas, que solían incluir ilustraciones; además, podía tratarse de fragmentos o resúmenes de obras más extensas, estaban asociados con las clases populares, tenían un coste muy bajo y los comercializaban vendedores ambulantes —conocidos como *chapmen*— (Grenby, 2007).

Newbery es reconocido como uno de los primeros que abrió el camino para la promoción y la venta de libros infantiles y fue pionero también en el uso sistemático de imágenes acompañando el texto. Sin embargo, es importante también tener en cuenta que se trataba de ilustraciones que tenían cierto grado de ambigüedad con el fin de poder ser reutilizadas en más de una obra y que, además, los ilustradores no solían firmar sus obras (Hidalgo Rodríguez, 1999). El editor británico publicó en 1744 *A Little Pretty Pocket Book* y marcó un cambio en la concepción del mercado editorial infantil, visto ahora como una oportunidad de negocio. Esta visión quedó reflejada en la misma portada, tal y como subraya Díaz (2008), que explicaba que la obra era para la instrucción y el entretenimiento y señalaba que se incluía también dos cartas de Jack, el cazador de gigantes, una pelota y un alfilerero que ayudarían a los niños a portarse bien, así como un pequeño libro de canciones para facilitar el aprendizaje del alfabeto inglés a través de la diversión (figura 2).



Figura 2. Contraportada y portada de *A Little Pretty Pocket-Book*, en una edición de 1770. Fuente: British Library, n.d.-b

Una concepción similar sobre la importancia de las imágenes para la instrucción de la infancia guio el trabajo de Johann Bernhard Basedow que, con el fin de transmitir los principios pedagógicos que debían regir la institución escolar burguesa, creó en 1771 el *Elementarbuch* (trad. *Obra elemental*). Se trataba de un libro en el que se recogían los conocimientos considerados necesarios para la educación de los niños y que, tal y como recalca el propio autor, estaba adornado con muchos grabados útiles (Elschenbroich, 1979).

En esa misma línea, también surgieron otras obras como *Picture Academy for the Young*, publicado por Johann Siegmund Stoy entre 1780 y 1784, que incluía dos volúmenes de texto y 52 láminas de ilustraciones con 9 imágenes cada una que podían ser recortadas o dobladas (te Heesen, 2002). Posteriormente, entre 1790 y 1830, se publicó *Bilderbuch für Kinder* (trad. *El libro de imágenes para niños*) de Friedrich Justin Bertuch: doce volúmenes ilustrados con los que el autor pretende ofrecer al niño a la vez conceptos científicos y ejemplos de bellas formas y buen gusto (Hidalgo Rodríguez, 1999).

Se observa, pues, que en el siglo XVIII comenzó a surgir cierta tendencia a la inclusión de ilustraciones en obras para la infancia. Conviene, ahora, tener en cuenta también las evoluciones técnicas que permitieron fomentar ese mercado editorial que comenzaba a desarrollarse. Thomas Bewick, junto con su hermano John, perfeccionó en la segunda mitad del siglo XVIII la técnica del grabado en madera, lo que le permitió la creación y reproducción de ilustraciones con gran cantidad de detalles y tonos, aun siendo en blanco y negro; así como la introducción de la línea blanca sobre fondo negro para generar nuevos contrastes (Terrusi, 2012; Thompson, 1996).

En 1796, Alois Senfelder inventó la litografía, favoreciendo la reproducción de imágenes a un coste económico más reducido (Terrusi, 2012), además de la impresión en un estilo más pictórico, no tan sencillo y esquemático (Kiefer, 2008). A finales del siglo XVIII, el uso del color había marcado ya la obra de algunos artistas y escritores, como el

caso de William Blake. El inglés publicó en 1789 *Songs of Innocence* y en 1794 *Songs of Experience*, donde recogió diversos poemas que él mismo ilustró y coloreó a mano. Particularmente interesante resulta su trabajo por la composición de la página, que integra imágenes y texto (Salisbury, 2014; Terrusi, 2012) y combina ambos lenguajes para la creación del diseño de la hoja (figura 3).

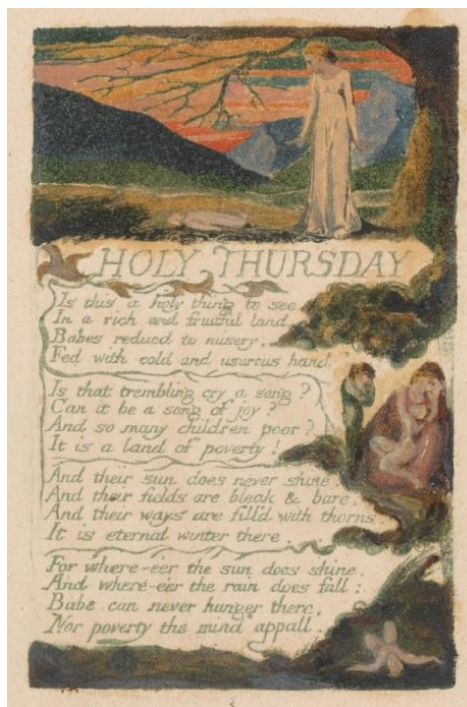


Figura 3. Edición de 1794 de “Holy Saturday”, parte de *Songs of Experience*. Fuente: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, recuperado de Tate, s. f.

2.2. Siglo XIX

Este tipo de publicaciones coloreadas a mano no permitían una difusión extensa y no eran por ende accesibles para la gran mayoría de la población. Por ello, la evolución en las técnicas de impresión resultó crucial para la expansión de la literatura ilustrada. En 1837, Godefroy Engelmann patentó la cromolitografía; si bien otros artistas habían estado trabajando con técnicas similares, su proceso de impresión aportaba algunas mejoras fundamentales como acabados en color de notable calidad y reducción de los costes de producción (Szrajber, 2011).

A pesar de estos avances en las técnicas de impresión a color, a lo largo del siglo XIX la ilustración en blanco y negro siguió teniendo una gran producción. En 1846 Edward Lear hizo uso de litografía monocromática para publicar *A Book of Nonsense* (McNair, 1986), donde recogió diversos *limericks*, poemas de cinco versos habitualmente humorísticos. Cada uno de ellos estaba ilustrado con una imagen que buscaba realzar el tono cómico del texto (figura 4). Si bien la primera edición del libro de Lear, realizada por Thomas McLean, no tuvo gran repercusión, la reedición quince años más tarde a cargo de Routledge Warne alcanzó un notable éxito editorial (Terrusi, 2012). Esta obra, además, difiere de publicaciones anteriores por tener una intención meramente humorística y no didáctica.



Figura 4. *A Book of Nonsense* en una edición estimada de 1861. Fuente: British Library, n.d.-a

El peso que las ilustraciones comenzaban a tener en varias de las obras destinadas a la infancia se puede observar también en otros dos clásicos de la historia de la LIJ: *Der Struwwelpeter* (trad. *Pedro Melenas*) de Heinrich Hoffmann, publicado en 1845 y *Max und Moritz* (trad. *Max y Moritz*) de Wilhelm Bush, publicado en 1865 (figura 5). En ellos, palabras e imagen compartían el espacio de la hoja, llegando a haber incluso páginas con una sola línea de texto donde la ilustración era la responsable de contar la historia. Además, tal y como sucedía también en el libro de Lear, la construcción de la atmósfera humorística y narrativa se realizaba a través de ambos códigos.

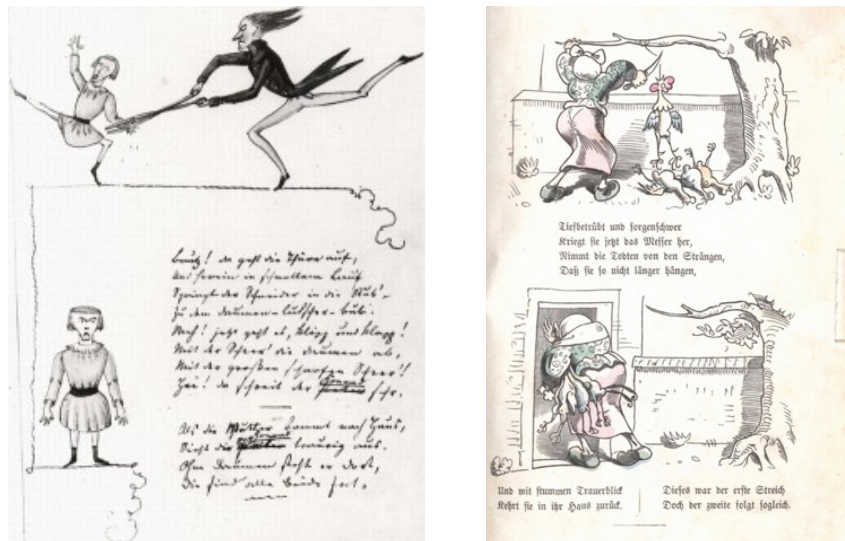


Figura 5. Ilustración original de Hoffman de *Der Struwwelpeter* y *Max und Moritz* en edición de 1865. Fuente: Deutsches Textarchiv, n.d.; Metcald, 1996

En 1851 se publicó *The King of the Golden River or The Black Brothers: A Legend of Stiria*, escrito por John Ruskin e ilustrado con grabados de Richard Doyle. En esta publicación se puede observar la creciente atención prestada al diseño editorial que cuida detalles y elementos más allá del texto y las imágenes internas. De hecho, la portada (figura 6) se componía de una ilustración en la que los personajes aparecían en el escenario en el que se desarrollaría la historia; la imagen, además, estaba enmarcada por ramas de árboles y con el título y otros datos también diseñados como si fueran extremidades vegetales. Este cuidado en la concepción del libro en su totalidad puede ser considerado un antecedente del desarrollo del diseño editorial (Kiefer, 2008).

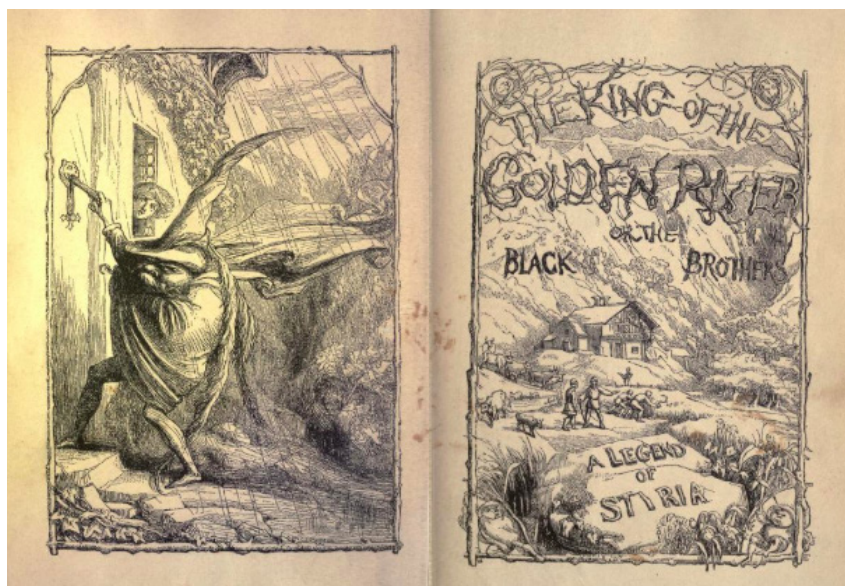


Figura 6. Contraportada y portada de *The King of the Golden River or The Black Brothers: A Legend of Stiria* en una edición de 1851. Fuente: Internet Archive, n.d.-c

En este mismo periodo, Edmund Evans, artista y editor inglés, estableció su imprenta (McNair, 1986). Había sido aprendiz de Ebenezer Landells, que a su vez había trabajado con el ya mencionado Thomas Bewick (Beegan, 1995) y

realizó grandes avances en el desarrollo de la impresión a color. Especialmente notable fue su trabajo en la tricromía que normalmente hacía con negro, rojo y azul, o bien con negro, rojo y verde, combinando diversos bloques de madera para cada uno de los colores (McNair, 1986). Evans empleaba tintas de alta calidad que se habían desarrollado en esa época y hacía uso de entramado de líneas, tanto negras como de otros colores más tenues, para generar texturas, sombras y el efecto óptico de un amplio espectro de matices (McNair, 1986).

En aquel momento los *toy books* tenían bastante difusión y aceptación; se trataba de pequeños libros de formato cuadrado, de entre seis y ocho páginas, ilustrados a color, de baja calidad e impresos en grandes tiradas; Evans comenzó a colaborar con Routledge y Warne en la edición de este tipo de obras breves, pero con la intención de mejorar la calidad desde el punto de vista técnico y artístico (Terrusi, 2012). Entre los artistas que colaboraron con el impresor inglés, figura Kate Greenaway, que en 1878 publicó una compilación de poemas ilustrados, *Under the Window* con una tirada de 20 000 ejemplares, cifra que puede señalar la confianza que había en la época en la venta de este tipo de obras. La autora escribió en 1881 *Mother Goose*, una recopilación de *nursery rhymes*, lírica popular infantil (figura 7). En ambos casos, las obras tienen un diseño que repetía la misma estructura en casi todas las páginas, con las palabras en la parte inferior de la hoja y la ilustración en la parte superior. Además, por lo general, el blanco seguía dominando la página puesto que o bien no se ilustraban los fondos o bien el espacio reservado al texto era muy amplio.



Figura 7. *Mother Goose*, de Greenaway, edición de 1881. Fuente: Internet Archive, n.d.-a

Posteriormente, y también editado por Evans, en 1886 Greenaway publicó *A Apple Pie*, un abecedario ilustrado en el que un pastel de manzana era el protagonista alrededor del cual giraban las acciones de cada página (figura 8). En este caso, el texto se redujo y tuvo una mayor relación con las ilustraciones, tanto compositiva como narrativa. Además, a pesar de que el fondo seguía estando poco detallado, las ilustraciones se expandían por toda la hoja, ya no estaban relegadas a un espacio claramente delimitado. La materialidad del texto, que aumentaba en tamaño y en grosor y aparecía en rojo y no en el negro habitual, hacía que las palabras adquirieran también una coordenada visual más allá de su significado verbal, contribuyendo a la composición estética de la página.

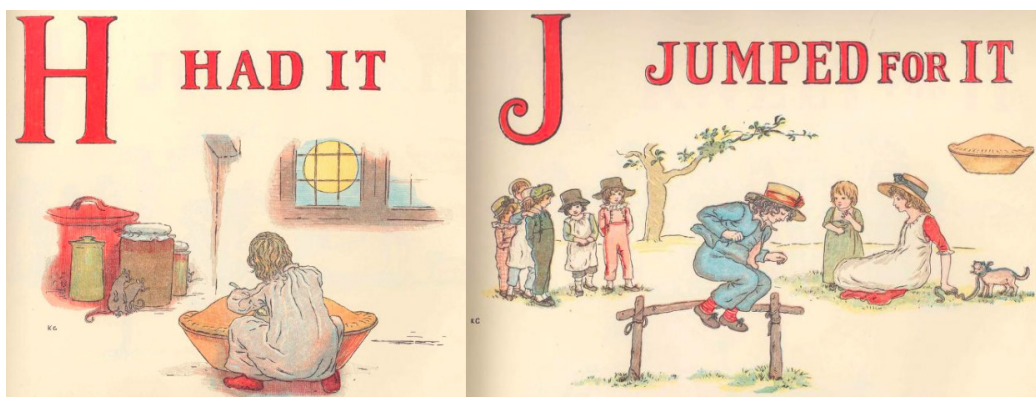


Figura 8. *A Apple Pie*, edición de 1886. Fuente: Internet Archive, n.d.-a

Otro notorio colaborador de Evans fue Walter Crane, quien destacaba por la concepción que tenía del libro como un producto total en el que había que cuidar el diseño no solo de las páginas, sino también de los peritextos que formaban parte de la obra (Hutton, 2010) y que podían contribuir a la construcción de la historia. Así prestó especial atención, por ejemplo, a la edición de elementos como cubierta y contracubierta, portada y contraportada, y guardas. En la cubierta de *Baby's Own Aesop* figuraba un joven personaje —que bien podría ser una metáfora del lector— entrando en una casa coronada por el título de la obra y decorada con detalles que remiten a personajes y objetos de las fábulas que aparecerán después; en la contracubierta se repetía la misma ilustración, pero la puerta se cambiaba por un póster con información sobre los créditos de la obra y sobre otros títulos similares (figura 9). En las guardas de *Cinderella* se observaba el antes y el después del baile; en el verso aparecía una calabaza conducida y tirada por ratones, así como los utensilios de limpieza de la joven, mientras que en el recto figuraba una elegante carroza, así como el cojín con el zapato. Además, en ambas hojas se incluía un reloj que indicaba la hora y remarcaba la importancia del paso del tiempo (figura 10).

Asimismo, también resultó muy destacable el diseño que Walter Crane hacía de la hoja, prestando atención a la composición del espacio y a la colocación de texto e ilustraciones. Como se puede ver en la figura 11, de hecho, en una misma página podían aparecer varias escenas y el texto estaba a menudo enmarcado en figuras geométricas que se encajaban en la ilustración para componer un acabado de estética cuidada. Además, en ocasiones recurría a elementos decorativos en los bordes para crear un sentido de unidad.



Figura 9. Cubierta y contracubierta de *Baby's Own Aesop*, de Crane, edición de 1887.

Fuente: Internet Archive, n.d.-d



Figura 10. Guardas de *Cinderella*, de Crane, edición de 1900. Fuente: Internet Archive, n.d.-d



Figura 11. *Baby's Own Aesop*, de Crane, edición de 1887. Fuente: Internet Archive, n.d.-d

Otro de los ilustres colaboradores de Evans, Randolph Caldecott, profundizó en la senda de trabajo iniciada previamente por William Blake, avanzando en la integración entre texto e imágenes y llegando a generar una simbiosis en la que era necesario verlas como un todo para poder captar el mensaje en su totalidad (Salisbury, 2014). Diversos especialistas, entre ellos el propio Maurice Sendak, consideran a Caldecott el inventor del álbum moderno por lograr distribuir el peso narrativo entre el texto y la imagen (Van der Linden, 2015). Tal y como se observa en la *figura 12*, donde se presentan cuatro dobles páginas consecutivas —las dos primeras arriba y las siguientes dos abajo—, el autor alternaba el código visual y el código verbal para narrar la historia, incluyendo dobles páginas en las que no había ninguna palabra y la ilustración era muy sencilla y relativamente pequeña, quedando situada en el centro de la hoja en blanco.



Figura 12. *The House that Jack Built*, edición de 1878. Fuente: Internet Archive, n.d.-b

A finales del siglo XIX surgió otra obra que marcó un nuevo avance hacia el desarrollo del libro-álbum. Beatrix Potter escribió *The Tale of Peter Rabbit*, autopublicada en 1902, donde imágenes y texto interactuaban de manera narrativa con una complejidad que no había estado presente en obras anteriores.

En la ilustración de la primera doble página del libro donde se presentaba a los cuatro pequeños conejos que vivían con su madre bajo las raíces de un abeto. Sin embargo, la imagen planteaba información que contradecía en cierto modo al texto ya que no se mostraban abiertamente cuatro crías sino tres; al cuarto conejo no se le veía la cara ya que estaba metido debajo del árbol (Nikolajeva y Scott, 2000). Algo similar sucedía en la siguiente doble página, cuando la madre les decía que podían salir al campo o bajar el camino, pero que no debían acercarse al jardín del señor McGregor porque ahí habían matado a su padre. De nuevo, en esta ilustración uno de los pequeños conejos aparecía claramente separado del resto, dándoles la espalda y avanzando en otra dirección, vestido además con una prenda de distinto color. El texto no hacía referencia a ninguno de estos detalles, muy importantes para transmitir la personalidad y el carácter del personaje principal, por lo que la comprensión de la historia exigía al lector que describiera simultáneamente ambos códigos.

En Estados Unidos, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se comenzó a desarrollar la historieta, apareciendo a menudo de manera periódica en prensa. Richard Felton Outcault creó en 1894 al personaje de *Yellow Kid* y Bud Fisher creó en 1907 *Mutt and Jeff* con los que logró cierto éxito editorial y reconocimiento en el campo. Especialmente interesante resulta el trabajo de Winsor McCay, que en 1905 comenzó a publicar *Little Nemo in Slumberland* en el periódico New York Herald Tribune (Terrusi, 2012), compuesta por una página completa —una *plancha*— en la que se mostraban los sueños del joven Nemo que siempre despertaba en la última viñeta. Tal y como se puede ver en las imágenes, el autor experimentó con el uso del lenguaje visual para contar las historias: introdujo, por ejemplo, diversas variaciones en el tamaño y forma de las viñetas y, por tanto, en la composición de la página, en el uso de diversos planos y en contrastes de tamaño y color (figura 13).



Figura 13. *Little Nemo in Slumberland*, ediciones de mayo de 1906 y septiembre de 1906 y 1907.

Fuente: Chavez, n.d.

2.3. Siglo XX

A lo largo del siglo XX continuó desarrollándose la concepción del álbum como un producto total, por lo que se prestó especial atención a la composición de la página y del libro en su totalidad y se profundizó en la relación entre texto e imagen. Además, las ilustraciones siguieron ganando importancia hasta convertirse en un elemento fundamental de la obra. Por ejemplo, en 1925 André Hellé publicó en Francia *Drôles de bêtes*, también llamada *L'Arche de Noé*, donde el artista creó una tipografía específica para los títulos de los capítulos (Van der Linden, 2015) y combinó párrafos de texto e imágenes que en algunos casos se entrelazaban en el diseño de la hoja (figura 14). Igualmente, hizo uso del recurso de plasmar una imagen continua en cubierta y contracubierta de manera que se pudiera apreciar cuando estuvieran extendidas una junto a la otra.

Asimismo, en Francia, desarrolló su labor el escritor y editor Paul Faucher, creador de la colección “Les albums du Père Castor” (trad. “Los álbumes de Padre Castor”), dentro de la cual se editaron una gran cantidad de álbumes desde 1931. Sus dos primeras obras fueron ilustradas por Nathalie Parain, cuyo verdadero nombre era Natacha Tchelpanova, que fue una artista de la vanguardia rusa que investigó sobre forma, color y perspectiva (Van der Linden,

2015). La colección se caracterizó por buscar la participación activa y creativa del lector a través de juegos, recortables y otras actividades propuestas; las obras eran breves, entre 16 y 24 páginas, los formatos eran variados y había una marcada predominancia de las imágenes (Abreu, 2007).



Figura 14. *L'arche de Noè*, edición de 1925. Fuente: Gallica (Bibliothèque nationale de France), n.d.

En Rusia también se plantearon propuestas innovadoras respecto a la composición de la página. El escritor Samuel Marshak colaboró en varias obras con el pintor y diseñador gráfico Vladimir Lebedev, con quien creó obras como *Багаж* (trad. *Equipaje*), en 1926, donde el texto y la imagen se entrelazaban en la hoja para narrar la historia y dar sensación de movimiento (figura 15).



Figura 15. *Багаж*, edición de 1935. Fuente: Infantieva y Guller, 2007

En Estados Unidos, Wanda Gág publicó en 1928 *Millions of Cats*, una historia que seguía la estructura familiar de los cuentos de tradición oral, que incluía el uso de la secuencia visual y una variedad en la composición de la página, con un equilibrio entre texto e imágenes; también presentaba un diseño donde el texto aparentemente escrito a mano formaba parte integral de la presentación visual de cada hoja (op de Beeck, 2011).

En relación con la composición de la página, pero también en cuanto al formato, Jean de Brunhoff marcó un hito en el desarrollo del álbum con la publicación en 1931 en Francia de *Histoire de Babar, le petit éléphant*. En

esta obra, la doble página cobraba especial relevancia y se convertía en “la unidad central y global de expresión” (Van der Linden, 2015, p. 109), donde se ofrecían diversas composiciones. En algunas ocasiones se presentaban ilustraciones y texto que se expandían desde el verso hasta el recto, que detenían la lectura y captaban la atención del lector; otras veces había páginas donde se presentaban escenas distintas en la izquierda y la derecha, visualmente confrontadas y que tenían entre sí una relación, temporal o causal, por ejemplo, marcada por la división del pliegue; y, finalmente, también había páginas que contenían varias pequeñas escenas, acelerando el ritmo de la narración y, posiblemente, de la lectura.

El libro de Brunhoff, además, tenía un gran tamaño, 37x30 cm, lo cual no era todavía habitual en la época, si bien poco a poco fue convirtiéndose en una tendencia cada vez más seguida. En Estados Unidos, Edward Ardizzone publicó en 1936 *Little Tim*, con un tamaño de algo más de 22x33 cm. El autor, además, reflexionaba explícitamente sobre la necesidad de que el texto fuera breve, no más de 2000 palabras con una media de 60 por página, y consideraba necesario que cada página terminara con un interrogante, una nota de suspense (Tucker, 1970), antecedente del potencial narrativo y emotivo del paso de página en el libro-álbum.

Entre finales de los 50 y principios de los años 60, la narrativa infantil para primeros lectores se embebió de los cambios sociales y culturales que significaron un replanteamiento de los medios usados para la construcción de mensajes. Maurice Sendak es uno de los principales artistas que trabajó en este periodo y sus obras permitieron un ulterior desarrollo del género del libro-álbum. Especialmente destacable fue *Where the Wild Things Are*, de 1963, donde el autor contaba la historia de Max, un niño al que su madre castigaba en su cuarto por haberse portado mal; durante su encierro, el protagonista realizaba un viaje al país en el que vivían los monstruos, donde llega a convertirse en su rey, feliz y orgulloso de su estado salvaje. Podría parecer que el protagonista pasaba mucho tiempo en aquel mundo de bestias; sin embargo, al regreso a casa, la última página indicaba al lector que la cena que le habían llevado todavía estaba caliente. Sendak conocía el trabajo de Edmund Evans y de los ilustradores que con él colaboraron en el siglo XIX y eso queda reflejado en la técnica de ilustración y la estética que plantea en su obra, si bien el protagonista queda emplazado en un entorno moderno (Van der Linden, 2015).

Asimismo, la relación entre texto e imagen en *Where the Wild Things Are* buscaba la participación del lector para descifrar el mensaje que surgía de la interrelación de ambos códigos. La maquetación y el diseño de las páginas formaba parte de la construcción del mensaje, con imágenes que iban ampliándose en la hoja según Max va acercándose al lugar en el que habitan los monstruos, conquistando la doble-página sin una sola palabra en el punto álgido de ese viaje. Por otro lado, Sendak incluyó numerosos detalles visuales escondidos en las imágenes —como los cambios en la luna—, que pretendían un lector ágil, atento y con agudeza visual para captar todos esos mensajes ocultos.

Maurice Sendak, además, demostró estar familiarizado con el trabajo de numerosos artistas que le precedieron, lo que le permitió aprovechar las creaciones e innovaciones de épocas anteriores para fundamentar y desarrollar su obra, permitiendo así una mayor evolución del álbum. Un ejemplo claro se puede apreciar en *In the Night Kitchen* de 1970, que recogía la estructura narrativa de *Little Nemo in Slumberland*, mencionado previamente, e incluso iniciaba y terminaba igual que la primera y última viñeta de las publicaciones en cómic de Winsor McCay.

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XX también surgió un interés por nuevas formas de comunicación. Paul Rand, diseñador gráfico americano, y Ann Rand, escritora, publicaron *I know a lot of things* (1956, trad. *Sé muchas cosas*) y *Sparkle and Spin* (1957, trad. *Chispas y cascabeles*), relacionando formas, imágenes, palabras y sonidos.

En 1955 Antonio Frasconi publicó *See and Say* (trad. *Mira y habla*) que consistía en un imaginario escrito en cuatro lenguas —inglés, francés, italiano y español— y que contenía también la transcripción fonética universal de las palabras (Van der Linden, 2015). La ilustración, además, retomaba la tradición de las xilografías del siglo anterior, pero coloreándolas con tonos saturados. La composición de la página mostraba también un estudio del diseño de cada hoja para combinar imágenes y texto, haciendo además que la tipografía y color de este último formase parte de la estética visual (*figura 16*).

Existía en ese periodo, por tanto, un interés por la investigación sobre nuevas maneras de narrar con las imágenes que exploraban las posibilidades de la gramática visual, particularmente en lo que a formas, colores y composición se refiere. En 1962 Tomi Ungerer publicó *Die drei Räuber* (trad. *Los tres bandidos*), que reforzaba la importancia de la potencia narrativa de los colores en la LIJ. Así, en su obra, “utiliza simbólicamente una paleta cromática restringida, crea tonos luminosos, vivos, que destacan sobre fondos negros, según los preceptos del estudio de diseño gráfico Push Pin Studio de Nueva York” (Van der Linden, 2015, p. 111).

Asimismo, también en 1962 surgió otro título de gran relevancia, *Little Blue and Little Yellow* (trad. *Pequeño azul y pequeño amarillo*) de Leo Lionni, donde se presentaba la historia de dos manchas de colores, azul y amarilla, que se hacen amigas y se enfrentan al rechazo de su entorno. Las ilustraciones proponían formas abstractas, realizadas con trozos de papel y utilizaban la lógica de la mezcla de colores primarios (Van der Linden, 2015) para presentar al lectores reflexiones sobre la amistad y la diferencia, entre otros. La obra podría haber estado influenciado por *Suprematicheskii Skaz* (trad. *Historia de dos cuadrados*), publicada

en 1922 por el artista ruso El Lissitzky y que utiliza formas geométricas para plantear una historia sobre la Revolución Rusa.

También en 1962, Warja Lavater escribió *The Little Red Riding Hood*, donde presentaba el cuento según la versión de los hermanos Grimm utilizando códigos icónicos abstractos; contaba con que el lector ya conociera la historia y centraba la atención en los efectos plásticos de las formas que presentaba en la composición de la página (Van der Linden, 2015). En esa misma línea de investigación sobre el poder visual y narrativo combinado de formas y colores se puede englobar el trabajo de Iela Mari —pseudónimo de la ilustradora italiana Gabriela Ferraro— que publicó en 1967 *Il palloncino rosso* (trad. *El globito rojo*) y el trabajo de Ziraldo Alves Pinto, que publicó en 1969 *Flicts* (Duran, 2000).



Figura 16. *See and Say*. Fuente: Kennard, 2013

Tanto durante la primera como la segunda mitad del siglo xx llevó a cabo su trabajo el italiano Bruno Munari, que ha sido definido como “designer, artist, author, teacher, experimenter in techniques and materials in the visual communication field, and inventor of plastic fantasies and artistic paradoxes” (Campagnaro, 2017, p. 148). Publicó su primera obra en 1929 y a lo largo de todo el siglo se dedicó a experimentar en el terreno de la literatura infantil, innovando en cuanto a materiales, texturas, composiciones, etc:

[t]hanks to their innate curiosity, light-hearted irony, and aesthetic sense, Munari’s ingenious narrative, visual and graphic solutions successfully overcome the traditional physical limits of books. These creations represent a playful combination of narration (narrative picturebooks, wordless picturebooks, science picturebooks, rewritings of classical fairy tales, etc.), paratextual elements (format, titles, covers, endpapers, title pages, back covers, etc.), graphic layout elements (page design, empty spaces, fonts, colours, dimensions, etc.), typographical elements (thickness, texture, holes, cuts, folds, pockets, flaps, etc.), materials (paper, cardboard, tracing paper, cotton, sponge, wood, plastic, fur, etc.), and objects (buttons, cords, strings, postcards, etc.). (Campagnaro, 2016, p. 96)

Los *Libri illeggibili* (trad. *Libros ilegibles*) publicados desde 1949 y los *Prelibri* (trad. *Prelibros*) de 1980, por ejemplo, replanteaban el concepto de lectura y la manera en la que el público infantil debía y podía acercarse a las obras. Munari planteaba experimentación con texturas, formas y materiales, más allá de una narrativa convencional.

El autor italiano utilizaba diversos recursos narrativos, entre los que cabe destacar el uso que hacía de la página del libro, planteándola como un agente activo con el que el lector pudiera interactuar físicamente —tocando, desplegando, rotando, abriendo, etc.— y como una experiencia para desafiar los límites (Campagnaro, 2019). Especialmente destacable es también su obra *Cappuccetto Bianco* (trad. *Caperucita Blanca*), en la cual planteó una narrativa visual en blanco, aparentemente sin imágenes salvo dos círculos azules en una página que serían los ojos de la protagonista. El libro contaba la historia de una gran nevada que lo cubre todo de blanco y no se ve nada, ni siquiera el camino que hace la joven Caperucita Blanca rumbo a visitar a su abuela. El libro plasmaba la relación que Munari tenía con el también innovador artista Remy Charlip y con el músico John Cage que en 1952 presentó una pieza titulada “4’33” en la que el músico no tocaba una sola nota (Campagnaro, 2019).

A lo largo del siglo xx se dieron, por tanto, cuatro innovaciones que condujeron al surgimiento y desarrollo del libro-álbum como tal: formatos grandes, donde se tenía también en cuenta la materialidad del objeto, así como su diseño total incluyendo los paratextos; rol preponderante de las ilustraciones, no como simples acompañantes del texto, sino como constructoras de una parte importante de la narración; establecimiento de la doble-página como unidad de significado, a partir de la cual se genera la composición del espacio que ofrece el libro abierto; e interrelación entre texto e imagen, para generar mensajes de diversa complejidad que el lector tenía que descifrar. Por ello, a finales del siglo xx y a principios del siglo xxi, el género del libro-álbum ha continuado desarrollándose y conquistando cada vez un espacio más significativo en el mercado editorial.

3. CONCLUSIONES

Muchos expertos han analizado la evolución de la literatura infantil y juvenil a lo largo de la historia. Hürlimann (1968), Bravo-Villasante (1988), Hunt y Butts (1995) y Garralón (2008), entre otros, han publicado estudios en los que se describe la transformación a lo largo de los siglos de estas obras. Esta evolución de la LIJ ha estado ligada a los cambios históricos, sociales y culturales de cada época, que han influido en la imagen que se tiene de los niños y, por consiguiente, de sus necesidades y gustos, así como de la propia concepción de infancia (Mínguez-López, 2015).

El nacimiento del álbum ilustrado está estrechamente ligado al progreso de la literatura ilustrada y, por tanto, de las técnicas y métodos de impresión que permitieron una nueva concepción de la página, de la relación entre texto e imagen y de la ilustración. Fueron necesarias una serie de evoluciones tecnológicas en los siglos xviii y xix para que artistas y editores pudieran explorar y plantear nuevos tipos de imágenes que ganasen en complejidad y a la vez fueran técnica y económicamente viables. Posteriormente, en el siglo xx, la literatura infantil y juvenil ilustrada fue ganando cada vez más terreno, convirtiéndose en campo de experimentación para numerosos artistas visuales y plásticos que contribuyeron al desarrollo y a la definición del libro-álbum desde el punto de vista del diseño.

El libro-álbum ocupa lugares privilegiados en los escaparates e incluso tiene un espacio propio en el interior de las librerías (Baseiria Virgili, 2017), con estanterías dedicadas a este tipo de obras. Además, bibliotecas y otros espacios culturales le dedican especial atención en su propuesta de actividades para fomentar el acercamiento a la literatura del público infantil; y los docentes, particularmente de la etapa de Educación Infantil y a veces también de Educación Primaria, lo incorporan cada vez con mayor asiduidad a sus proyectos pedagógicos. Teniendo en cuenta la importancia capital que el formato y las ilustraciones tienen en este tipo de obras, puede resultar muy interesante para docentes y mediadores conocer los antecedentes y la evolución de este género, para favorecer un acercamiento crítico a la interpretación del lenguaje visual y de las decisiones tomadas por artistas y escritores. Asimismo, la reflexión sobre las posibilidades que hoy en día ofrecen el formato y la materialidad del álbum ilustrado debería ser parte imprescindible también de procesos de escritura creativa con el alumnado, de modo que la educación literaria no quede limitada únicamente a la recepción, sino que se desarrolle y enriquezca a través de la producción.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Tâmara C. S. (2007). Monteiro Lobato e Paul Faucher: uma história comparada do livro infantil. *Universidade Estadual de Campinas Brasil*, 20(1), 37-53.
- Bader, Barbara (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. Macmillan Publishing Co.
- Baseiria Virgili, Oblit (2017). El álbum en la librería. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 120, 83-88.
- Beegan, Gerry (1995). The Mechanization of the Image: Facsimile, Photography, and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving. *Journal of Design History*, 8(4), 257-274. <https://doi.org/10.1093/jdh/8.4.257>.
- Bravo-Villasante, Carmen (1988). *Historia y antología de la literatura infantil universal*. Miñón.
- British Library (n.d.-a). *A Book of Nonsense by Edward Lear*. <https://www.bl.uk/collection-items/a-book-of-nonsense-by-edward-lear>.

- British Library (n.d.-b). *A Little Pretty Pocket Book*. <https://www.bl.uk/collection-items/a-pretty-little-pocket-book>.
- Campagnaro, Marnie (2016). The Function of Play in Bruno Munari's Children's Books. A Historical Overview. *Ricerche Di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education*, 11(3), 93-105.
- Campagnaro, Marnie (2017). Bruno Munari's Visual Mapping of the City of Milan. A Historical Analysis of the Picturebook *Nella nebbia di Milano*. En Nina Goga y Bettina Kümmerling-Meibauer (eds.). *Maps and Mapping in Children's Literature. Landscapes, seascapes and cityscapes*. John Benjamins Publishing Company.
- Campagnaro, Marnie (2019). Do Touch! How Bruno Munari's Picturebooks Work. *Tocca! Come funzionano gli albi di Bruno Munari. Rivista Di Storia Dell'educazione*, 1, 81-96.
- Centro de investigación MANES (n.d.). *Documentos históricos*. http://www.centromanes.org/?page_id=246.
- Chavez, Zachary (n.d.). *The Comic Strip Library*. <http://www.comicstriplibrary.org/browse/results?title=2&page=1>.
- Deutsches Textarchiv (n.d.). *Busch, Wilhelm: Max und Moritz*. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/busch_max_1865.
- Díaz, Fanuel Hanán (2008). *Leer y mirar el libro álbum: ¿Un género en construcción?* Norma.
- Duran, Teresa (2000). ¿Qué es un álbum? En *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado* (pp. 13–61). Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Elschenbroich, Donata (1979). *El juego de los niños: estudios sobre la génesis de la infancia*. Zero-Zyx.
- Fernández de Gamboa, Karla (2019). *A través del nuevo milenio y lo que el lector literario encontró allí: la narrativa infantil para lectores de 8 a 10 años* [Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/203420>.
- Gallica (Bibliothèque nationale de France) (n.d.). *L'arche de Noé*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97391363/fl.item>.
- Garralón, Ana (2008). *Historia portátil de la literatura infantil*. Anaya.
- Grenby, Matthew O. (2007). Chapbooks, Children, and Children's Literature. *The Library*, 8(3), 277-303.
- Hidalgo Rodríguez, María del Carmen (1999). *La ilustración infantil española en los años 90. Los personajes y su representación*. Universidad de Granada.
- Hunt, Peter, y Dennis Butts (eds.) (1995). *Children's Literature: An Illustrated History*. Oxford University Press.
- Hürlimann, Bettina (1968). *Three Centuries of Children's Books in Europe*. World Publishing Company.
- Hutton, John. (2010) Walter Crane and the Decorative Illustration of Books. *Children's Literature*, 38, 27-43.
- Infantieva, Anna y Elizabeth Guller (2007). *Samuel Yakovlevich Marshak*. <http://s-marshak.ru/illustr/lebedev/lebedev01.htm>.
- Internet Archive (n.d.-a). *Kate Greenaway*. <https://archive.org/search.php?query=kategreenaway>.
- Internet Archive (n.d.-b). *Randolph Caldecott*. <https://archive.org/search.php?query=randolphcaldecott>.
- Internet Archive (n.d.-c). *The King of the Golden River*. <https://archive.org/details/kingofgoldenrive00ruskuoft>.
- Internet Archive (n.d.-d). *Walter Crane*. <https://archive.org/search.php?query=walter+crane&page=1>.
- Kennard, Jennifer (2013). *Letterology*. <http://www.letterology.com/2013/01/lasting-impressions.html>.
- Kiefer, Barbara (2008). What Is a Picturebook, Anyway?: The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond. En Lawrence R. Sipe y Sylvia Pantaleo (eds.). *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203926970>.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2015). From Baby Books to Picturebooks for Adults: European Picturebooks in the New Millennium. *Word and Image*, 31(3), 249-264. <https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1032519>.
- McNair, John R. (1986). Chromolithography and Color Woodblock: Handmaidens to Nineteenth-Century Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 11(4), 193-197. <https://doi.org/10.1353/chq.0.0045>.
- Metcald, Eva-Maria (1996). Civilizing Manners and Mocking Morality: Dr. Heinrich Hoffmann's *Struwelpeter*. *The Lion and the Unicorn*, 20(2), 201-216.
- Mínguez-López, Xavier (2015). El espacio de la literatura infantil y juvenil en el sistema literario. *Íkala*, 21(1), 33-46. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v20n1a03>.
- Moebius, William (1986). Introduction to Picturebook Codes. *Word & Image*, 2(2), 141-151.
- Nikolajeva, Maria, y Carole Scott (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education*, 31(4), 225-239.
- Op de Beeck, Nathalie (2011). Wanda's Wonderland: Wanda Gág and Her Millions of Cats. En Julia Mickenberg y Lynne Vallone (eds.). *The Oxford Handbook of Children's Literature*. Oxford University Press.
- Salisbury, Martin (2014). *Ilustración de libros infantiles: Cómo crear imágenes para su publicación*. Editorial Acanto.
- Szrajber, Tanya. (2011). Documents on Godefroy Engelmann's Chromolithographie. *Print Quarterly*, 28(4), 414-418.
- Taberero, Rosa (2010). Claves para una poética de la recepción del libro-álbum: Un lector inserto en una "inmensa minoría." *32º Congreso Internacional IBBY*, 1-8.
- Taberero, Rosa, Elena Consejo Pano y Virginia Calvo Valios (2015). LIJ ilustrada: dificultades en la traducción de los conceptos que la definen. En Gloria Bazzocchi, Pilar Capanaga, Raffaella Tonin (eds.). *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil, mediAzioni* 17. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.
- Tate (n.d.). *William Blake's Songs of Innocence and Experience*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blakes-songs-innocence-experience>.

- Te Heesen, Anke (2002). *The World in a Box: The Story of an Eighteenth-Century Picture Encyclopedia*. University of Chicago Press.
- Terrusi, Marcella (2012). *Albi illustrati: Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Carocci Editore.
- Thompson, Hilary (1996). Enclosure and Childhood in the Wood Engravings of Thomas and John Bewick. *Children's Literature*, 24(1), 1-22. <https://doi.org/10.1353/chl.0.0164>.
- Tucker, Nicholas (1970). Edward Ardizzone. *Children's Literature in Education*, 1(3), 21-29.
- Van der Linden, Sophie (2015). *Álbum[es]*. Ekaré.
- Zaparaín, Fernando y Luis Daniel González (2010). *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Universidad de Valladolid - Universidad de Castilla-La Mancha.