



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Artes y Diseño

**El libro infantil en las bibliotecas personales
de la Biblioteca de México. Estudios sobre el diseño y usos de la
imagen en algunas ediciones conservadas (1900 - 1950)**

Tesis

Para obtener el título de:
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: Karina Moyao González

Directora de Tesis:
Marina Garone Gravier, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Ciudad de México, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se hizo con el apoyo mediante beca del Proyecto PAPIIT No. IG400319 con el título *Las bibliotecas personales: Un estudio sobre coleccionismo, escritura, lectura y edición de libros. Los casos de José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Antonio Castro Leal, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis*, a cargo de los doctores Mauricio Sánchez Menchero y Marina Garone Gravier.

A mis amigos

Principalmente a Melanie, Daniel y Edith, por su apoyo, paciencia y perseverancia.

A Mateo Duarte

Por impulsarme a mejorar cada día.

A mis padres

Por todo el ánimo y la atención prestada.

A mi hermano y prima

Por su humor prestado en momentos frustrantes.

Pero principalmente...

A la Doctora Marina Garone Gravier

Cuya pasión por su labor me han dejado grandes enseñanzas, de la que espero seguir aprendiendo y con suerte, llegar a ser tan inspiradora como ella algún día.

**Dedicada a mi abuelo
Juan Moyao Palacios**

Donde quiera que esté

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
---------------------------	----------

CAPÍTULO 1: LIBROS INFANTILES Y BIBLIOTECAS

1.1 El libro infantil y sus lectores. Definiciones	11
1.2 Bibliotecas, colecciones y libros infantiles	15
1.2.1 Breve historia de la Biblioteca de México	15
1.2.1.1 Las bibliotecas personales de la Biblioteca de México	17
José Luis Martínez	17
Antonio Castro Leal	20
Alí Chumacero	22
Carlos Monsiváis	24
Jaime García Terrés	25
1.3 La presencia del libro infantil en las bibliotecas personales de la Biblioteca de México	27

CAPÍTULO 2: TIPOS DE ILUSTRACIÓN, TÉCNICAS Y RELACIONES IMAGEN-TEXTO EN LA EDICIÓN INFANTIL

2.1 Ilustración infantil para niños: clases y tipos	38
2.2 Técnicas de ilustración para libros infantiles	44
2.2.1 Técnicas secas	45
2.2.2 Grabado	47
2.2.3 Técnicas húmedas	49
2.3 Las relaciones entre textos e imágenes en la edición infantil	53

CAPÍTULO 3: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL DISEÑO EDITORIAL LOS LIBROS INFANTILES EN LA BIBLIOTECA DE MÉXICO

3.1 Elementos generales del diseño de la página en la edición infantil	58
3.1.1 Elementos internos del diseño de la página	62
3.1.2 Diversas clases de páginas modelo	63
3.1.3 Diseño de portada	67
3.2 Tipos y clases de imagen	69
3.3 Técnica, sistemas de producción y reproducción de imágenes	71
3.4 Editoriales e imprentas	101
3.5 Relación de imagen y texto en la edición infantil	116
3.5.1 Área que ocupa la imagen en la página	119

CONCLUSIONES.....	122
FUENTES DE CONSULTA	130
LISTA DE IMÁGENES.....	135
Anexo 1. Libros ilustrados infantiles de la Biblioteca de México base de datos	144
Anexo 2. Técnicas de ilustración	148

INTRODUCCIÓN

El estudio de la historia del libro nos permite entender los problemas, beneficios y soluciones que se dieron a través del tiempo, cómo han evolucionado y usarlo para dar solución a los problemas de diseño editorial actual que puedan surgir.

Sin embargo, si queremos abordar este proceso en el libro infantil, hay que tomar en cuenta ciertas consideraciones. El libro infantil tiene características más específicas a observar debido a que la ilustración es uno de sus elementos fuertes y al contener imagen se debe analizar cómo ésta se unifica con el texto para llegar a su público objetivo. Además, este tipo de libro suele crearse con fines didácticos. Dado que estos ejemplares nos dan muchos ángulos desde los cuales se pueden estudiar, no existe una recopilación que nos auxilie a visualizar esas características específicas, su evolución e importancia en la actualidad.

Afortunadamente, se pudo realizar una investigación gracias a la integración a un grupo de investigadores que obtuvieron apoyo del Programa de Apoyo Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), a cargo de los doctores Mauricio Sánchez Menchero y Marina Garone Gravier, con el título *Las bibliotecas personales: Un estudio sobre coleccionismo, escritura, lectura y edición de libros. Los casos de José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Antonio Castro Leal, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis.*

Este proyecto tiene como principal objetivo estudiar el coleccionismo realizado por parte de los dueños de estas bibliotecas y a partir de las mismas, profundizar en las diversas temáticas que nos proporcionan.

La invitación llegó para integrarme como becaria y mi labor concreta era, en conjunto con otros compañeros de servicio, el auxilio en la toma fotográfica, renombrado de archivos y vaciado de información en algunas bases de datos del equipo de investigación a cargo de la doctora Marina Garone Gravier. Este proyecto estaba sujeto a algunas condiciones y características, una de ellas es que el tema de la tesis elaborada debe estar relacionado

con el tema general del proyecto. Cabe señalar que, los datos presentados en la tesis presente no se verán reflejados en el proyecto principal del PAPIIT.

Tras una visita guiada al acervo, se decidió el tema enfocado al libro infantil por la curiosidad personal de ampliar mi conocimiento en el manejo de la imagen y edición infantiles, utilizando los libros de las bibliotecas mencionadas.

Al adjuntarse a este proyecto, se obtuvo la oportunidad de realizar un estudio en las bibliotecas personales de la Biblioteca de México, realizando una búsqueda entre los materiales que dejaron a disposición pública los dueños de estas bibliotecas con el objetivo de entender cómo se manejaba la edición editorial infantil. Para esto, se seleccionó una muestra específica de material considerando el periodo reconocido como la época de oro de la educación en México (1900-1950). La investigación se plantea con los siguientes objetivos:

Objetivo general: A partir del estudio de los ejemplares de las bibliotecas personales que están en la Biblioteca de México, seleccionar una muestra de ediciones de libro infantil para identificar y detectar sus aspectos de ilustración y diseño editorial.

Objetivos particulares

De diseño gráfico

- Identificar el trabajo de diseñadores en el área del libro infantil en México.
- Ubicar a los ilustradores que contribuyeron a la elaboración de imágenes para libros infantiles.
- Analizar técnicas, procedimientos, materiales y temas de las ilustraciones infantiles.
- Identificar las editoriales que produjeron libros infantiles presentes en el acervo de la Biblioteca de México.

De trabajo en bibliotecas

- Buscar e identificar los libros que puedan usarse de referencia para la elaboración de

diseño editorial.

Al realizar la búsqueda en la base de datos de la Biblioteca de México, con el límite ya mencionado, se encontraron 41 libros. Sin embargo, al ver los datos completos de estos libros algunos no estaban dirigidos necesariamente a público infantil, otros más no pudieron ser consultados de manera física por diferentes contratiempos, por lo que el resultado inicial se modificó y la muestra final se compone de 34 libros de 17 editoriales diferentes. El ejemplar más antiguo se encontró en el año 1903 y fue *Lecturas para las niñas mexicanas: curso gradual de lectura* compuesto de las muy acreditadas obras de Abelardo Nuñez, Carlos Yeves, Felipe Monlau y algunos otros escritores españoles y mexicanos de Manuel Pimentel y los más recientes son justo del año 1950 y son dos: *Cinco obras infantiles* de Erma Castillo Nájera y *Antología para niños y adolescentes* de Juan Ramón Jiménez.

Para la elaboración de la investigación se contó con la dirección de la doctora Marina Garone Gravier, y con la asesoría del doctor Héctor Raúl Morales Mejía por lo que toca a las técnicas de ilustración.

Para elaborar la recopilación de datos, primero se realizó una visita al acervo y se tuvo una primera instancia del material que se encontraba en las bibliotecas personales.

Después, se elaboró una búsqueda de libros infantiles que pudieran servir para el estudio y se solicitó una consulta física del material, registrándolo de manera fotográfica y analizando la disposición de elementos editoriales que cada libro presentaba. A continuación se presenta un breve contenido de cada sección del índice según la manera en la que se trabajó y los resultados que se presentaron.

En el Capítulo 1, comenzamos con la sección 1.1, dando algunas referencias acerca del libro infantil y lo que lo caracteriza para diferenciarse de otras ediciones. En 1.2, abordamos la importancia e historia de la Biblioteca de México, así como una semblanza de los dueños de las bibliotecas personales (José Luís Martínez, Alí Chumacero, Antonio Castro Leal, Carlos Monsiváis y Jaime García Terrés) y cómo, acorde a sus intereses, se ve refle-

jada una cantidad cuantitativa de ediciones infantiles en su acervo, por lo que en el punto siguiente, 1.3, vemos esa cantidad reflejada en datos, que nos muestran aquellas salas más ricas en libros infantiles.

El Capítulo 2, se centra en la imagen para el libro infantil, comenzando con la sección 2.1, que habla de los tipos de imagen que existen para la edición infantil. En el punto 2.2, hablamos de las técnicas para la elaboración de la ilustración infantil y finalmente en el punto 2.3, vemos la relación que la imagen debe tener con el texto.

En el Capítulo 3, se presentan todos los elementos predominantes encontrados en la muestra tomada de la Biblioteca de México, comenzando con el punto 3.1, donde se puede ver cómo es que se disponen los elementos editoriales generales en la página, presentando: tamaño de la mancha, márgenes, folios, cornisa y formato del papel. Continuando con el punto 3.1.1, que indica los elementos internos del diseño de la página: texto, caja tipográfica, títulos y capitulares. Seguidamente, abordamos en el punto 3.1.2 los tipos y clases de páginas modelo: inicio de capítulo, cuerpo de texto, índice y colofón. Finalmente, en el punto 3.1.2 vemos los datos que aparecen o no en la portada, lomo y contraportada de los libros, como: autor, título, editorial, año, imprenta, logotipo, precios y lista de otros títulos según corresponda en cada caso. Continuamos con el apartado 3.2 hablamos del uso y relación de la imagen para el texto, las imágenes pueden ser complementarias, interactivas, didácticas o decorativas. Se presentan aquí datos de los tipos más frecuentes en la muestra y su definición.

En la sección 3.3 vemos las técnicas más utilizadas para la producción de las imágenes de la muestra, la lista de nombres de los ilustradores que se encontraron, las firmas que llegaron a mostrarse en algunas de las ilustraciones, el manejo de la imagen y su proporción en la puesta en página, el número de tintas usadas en la imagen y los métodos de reproducción de las ilustraciones en masa para mostrarse en el producto final que es el libro infantil.

En el punto 3.4. se muestra la posición de la imagen en relación con el texto y los lugares más frecuentes en donde se encuentran y dentro de esto; el punto 3.4.1 vemos el espacio que ocupa la imagen en proporción al plano presentado en la estructura del libro.

CAPÍTULO 1: LIBROS INFANTILES Y BIBLIOTECAS

1.1 El libro infantil y sus lectores. Definiciones

Para otorgar una definición adecuada del libro infantil podemos resaltar las diferencias que encontramos de este formato en el público al que se dirige. El libro es un instrumento de comunicación, que nos sirve de apoyo para la transmisión de información y nos brinda la oportunidad de aprender y preservar dicho conocimiento. Otra definición (Richaudeau, 1981) nos recalca que el libro es “un material impreso, estructurado, destinado a utilizarse en un determinado proceso de aprendizaje y formación”¹.

El libro infantil por otra parte requiere ser más llamativo para atraer la atención de los niños, que al entrar en contacto con él saben ya que el objetivo de este objeto les representa una distracción, una invitación a un conocimiento nuevo, a una nueva perspectiva de una historia o incluso a la apreciación del libro como objeto en sí.

Podemos acoger entonces el término presentado por el doctor Juan Cervera Borrás² en la que nombra al libro infantil como “todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño” coincidiendo con la opinión de Marisa Bortolussi³, quien lo define como “la obra estética destinada a un público infantil”.

Un libro infantil es para el juego, gusto, deleite y estudio de los niños y aunque en esencia comparte características con el libro para adultos, como el estar compuesto por elementos intelectuales, materiales y gráficos, hay aspectos que son exclusivos y muy particulares de los libros infantiles, aunque quizá la mayor característica sea el receptor, ósea, el niño como destinatario del libro, para el que se han elaborado las ilustraciones y el formato acorde a sus necesidades y motivaciones. A continuación se presentan los elementos

1. Palop Fernández, M.P. & Caballero García, P.A. “El libro de texto como objeto de estudio y recurso didáctico para el aprendizaje: fortalezas y debilidades”. Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado 20, nº1 (2017): 201-217

2. “En torno a la literatura infantil” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 11 de mayo del 2019, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-a-la-literatura-infantil--0/html/ffbcbe7e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

3. Marisa Bortolussi, Análisis teórico del cuento infantil. (Madrid: Alhambra, 1985), 16.

que se consideran característicos en la producción del libro infantil, comenzando con el género literario de los libros infantiles suelen tener, seguido por las características generales del libro infantil⁴.

Género editorial

Se considera literatura infantil solo a aquella que se ha pensado expresamente para la infancia y a ella va dirigida. A lo largo de la historia, la literatura infantil a mostrado ser bastante rica y amplia que tiene una amplia gama de géneros editoriales y por esta diversidad es que existen diversas clasificaciones que varían según el autor. Cabe recalcar que aunque existan estos diversos tipos de clasificación, la intención de su existencia no es limitar la literatura infantil, simplemente recordar las preferencias que existen, sin eliminar nada.

Entre algunas de estas clasificaciones podemos mencionar la de Denise Escarpit, quien establece la siguiente división: Cuentos folklóricos (Hadas y otros seres mágicos); fábulas, mitos y épica (fábulas, parábolas, proverbios, mitos, cuentos épicos y de héroes); fantasía moderna.

Cresta de Leguizamón considera que las lecturas para niños pueden clasificarse según su uso práctico, desde dos puntos de vista: la edad de los niños y los géneros literarios. Haciendo dos grandes divisiones en los géneros: Literatura escolar y literatura de entretenimiento (literatura infantil).

Merlo establece una clasificación acorde al material que los niños leen: Historietas o tiras cómicas; cuadernos infantiles (folletos de diversos tamaños y formas, generalmente de pocas páginas, en su mayoría forman parte de los objetos lúdicos del niño) y libros infantiles:

a) Libro objeto: Es aquel que el consumidor aprecia solamente por los materiales de los que está hecho o por el valor que tiene como objeto.

4. Aurelia Orozco, "El libro infantil en México", tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 35-48.

b) Libro funcional: El que se adquiere o lee con determinada finalidad práctica, finalidad limitada a la obtención de información.

Muchas de las clasificaciones difieren entre si ya que los géneros editoriales no están fijados. En cuanto una nueva obra es aceptada puede surgir una nueva categoría. Sin embargo, en la actualidad los géneros editoriales son considerados en segundo término, ya que se le da más importancia al público al que va dirigido, la clasificación ahora va acorde a las capacidades lectoras, a la edad o a temas diversos que no presentan un patrón preestablecido, estos se establecen dependiendo de cada editorial.

Forma literaria

El libro infantil hace uso de un lenguaje comprensible a los niños de acuerdo con su edad, para responder a los intereses, necesidades e inquietudes, involucrándolo en el relato.

Forma física

En este aspecto se incluye la tipografía, el papel, el formato y la encuadernación. Este aspecto en el libro infantil es fundamental para atraer la atención del niño.

- **Ilustraciones:** Probablemente, uno de los elementos que caracterizan el libro infantil desde el siglo XIX pero especialmente en la segunda mitad del siglo XX. La ilustración en el libro infantil generalmente cumple la función de complemento al texto literario, expresando el contenido de un episodio completo.

- **Formato:** De acuerdo con Felicity Trotman⁵ los formatos generales en los que se maneja el libro infantil son: libros de cartón para niños, libros de formato pequeño sobre tableros, libros que al abrirse forman imágenes (tridimensionales), libros en zigzag (acordeón), libros sonoros, libros de secuencia pictórica, libros de poco texto, libros sin texto, dibujos en tiras, libros que al jalar una salida aparece otra imagen y libros de imágenes con

5. Felicity Trotman and Bikneel Peckey, How to write and illustrate children's books and get them published, (Ohio: Ed. Noth Light Books, 1988), 56.

texto largo. En la actualidad se han incluido los libros de tela y plastificados a la clasificación, además de utilizar formatos pequeños que faciliten el manejo del libro para el niño.

- **Tipografía:** Los caracteres tipográficos deben ser claros y deben presentarse de manera agradable al lector para que sea fácil de leer y siempre relacionada apropiadamente con la ilustración.

- **Papel y encuadernación:** El soporte de la obra literaria debe cuidarse para brindar calidad, presentación y durabilidad. Esto se puede lograr seleccionando el papel correcto y la encuadernación es el primer elemento motivador que puede atraer al niño e invitarlo a conocer el libro. Aunque muchos manuales sugieren el uso de tapa dura en la selección de libros infantiles, hay muchos libros encuadernados en rústica, pues la mayor producción de libros infantiles en Latinoamérica es elaborada a bajo costo.

El cuidado del manejo de cada elemento implica una ardua labor del diseñador gráfico, pero la selección depende de la naturaleza de la obra, al lector al que esta dirigido y a los aspectos económicos que esté limitada la producción.

Con la finalidad de educar e introducir a las nuevas generaciones a la lectura, muchas bibliotecas se han encargado de crear y reunir material para el público infantil. la Biblioteca de México cuenta con diversos servicios para el público infantil pero anexo a ellos, en las bibliotecas personales de José Luís Martínez, Antonio Castro Leal, Alí Chumacero, Carlos Monsiváis y Jaime García Terrés hay libros infantiles que los dueños coleccionaron, cada uno por motivos diferentes. En la siguiente sección se hablará de la biblioteca donde se encuentran estos acervos personales, incluyendo una referencia biográfica de cada uno.

1.2 Bibliotecas, colecciones y libros infantiles

1.2.1 Breve historia de la Biblioteca de México

La Biblioteca de México se inauguró el 27 de noviembre de 1946 en ese entonces por el presidente Manuel Ávila Camacho y acompañado del Lic. Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública, y de José Vasconcelos, que fuera el primer director de la Biblioteca hasta su muerte en 1959.

Debido a la falta de personal la biblioteca tardó en inaugurarse. Finalmente abre sus puertas en marzo de 1947 con una sala general de lectura y sala de consulta, así como un acervo de 40,000 volúmenes, que incluían las bibliotecas personales pertenecientes a don Antonio Caso y don Carlos Basave. Éstas contenían volúmenes difíciles de encontrar como de la desaparecida Biblioteca de Ciencias Sociales, además la colección Palafox, integrada por obras sobre teología escritas en latín, que pertenecieron a diversas órdenes religiosas.

A la muerte del primer director, queda a cargo la doctora María Teresa Chávez Campomanes, que ocupa el cargo hasta 1979. Después queda bajo tutela de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y se inicia el servicio de estantería abierta.

Tras la remodelación, el inmueble obtuvo nuevas áreas de lectura, permitiendo más visitantes y es reinaugurada el 21 de noviembre de 1988 por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado, bajo la instauración del Programa Nacional de Bibliotecas Públicas, creado por el recientemente formado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), cuyo director era Jaime García Terrés, quien ocupó el puesto hasta abril de 1996.

Ese mismo año toma posesión como director de la Biblioteca de México el también poeta y escritor, Eduardo Lizalde, quien continúa la labor de modernizar y ampliar los horizontes tecnológicos de la biblioteca, así como de su organización documental.

El 20 de noviembre del año 2000, se develó una placa otorgando el nombre “José Vasconcelos” a la biblioteca. La placa fue otorgada por el presidente Ernesto Zedillo y también

estuvieron presentes el presidente de Conaculta, Rafael Tovar y de Teresa y su director Eduardo Lizalde.

En el siglo XXI, la Biblioteca de México, destinada a albergar las bibliotecas personales de distinguidos y prominentes intelectuales de nuestro país, adquiere la oportunidad de realizar una intervención de su edificio sede, gracias al proyecto denominado “La Ciudadela: ciudad de los libros”. Un espacio que reconoce la labor de quienes realizaron la tarea de conformar sus bibliotecas, que destacan en importancia y calidad, además de invitar a un mayor número de usuarios a la lectura. Así, en los años de 2011 y 2012 se instalan las Bibliotecas Personales de José Luis Martínez, Antonio Castro Leal, Jaime García Terrés, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis.

La visión de la Biblioteca de México “José Vasconcelos” es la de modernización considerando el uso de nuevas tecnologías, incluyendo una infraestructura que permite la conservación del material y el acceso a un mayor número de usuarios.⁶

La Biblioteca de México (<https://www.bibliotecademexico.gob.mx/>) contiene entre sus acervos cinco colecciones privadas que tienen un amplio número de ejemplares, posibilitando la apropiación de lecturas y material que nutrió a sus respectivos dueños, permitiendo que llevaran a la práctica la edición y corrección de diversos textos. Se trata de las bibliotecas personales que cuentan con el siguiente número de volúmenes:

Nombre	Volúmenes
José Luis Martínez (1918-2007)	70,000
Antonio Castro Leal (1896-1981)	50,000
Alí Chumacero (1918-2010)	46,000
Carlos Monsiváis (1938-2015)	25,000
Jaime García Terrés (1924-1966)	20,000

Tabla 1: Muestra de volúmenes encontrados en cada una de las bibliotecas personales de la Biblioteca de México. Fuente: “Bibliotecas Personales”, Biblioteca de México, acceso el 13 de mayo del 2019, https://www.bibliotecademexico.gob.mx/info_detalle_mx.php?id=117&area=SC.

6. “Historia de la Biblioteca de México” Biblioteca de México, acceso el 13 de mayo del 2019, https://www.bibliotecademexico.gob.mx/info_detalle_mx.php?id=2&area=BM.

1.2.1.1 Las bibliotecas personales de la Biblioteca de México

Una biblioteca personal es un mapa del pensamiento y trayectoria intelectual de su propietario. A pesar de que México es un país con un gran abolengo editorial, por alguna razón no contaba con la política de Estado para adquirir y preservar las bibliotecas de sus grandes intelectuales.

Es a la muerte de José Luis Martínez, que la Presidencia de México adopta la costumbre de resguardar y preservar las bibliotecas personales de notables hombres de letras del siglo XX mexicano para así conocer la construcción de su pensamiento y promover el conocimiento entre generaciones a través de la lectura. Para esto, Conaculta ordenó la adquisición de la colección del maestro Martínez. A esta biblioteca se sumó la adquisición de las de Antonio Castro Leal, Jaime García Terrés, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis que, en su conjunto, forman una memoria bibliográfica y hemerográfica de las letras mexicanas y españolas del siglo XX.

Para dar una idea al lector del tipo de contenido que puede encontrarse en estas bibliotecas personales, a continuación, se dará una semblanza biográfica de cada uno de los respectivos dueños de los acervos.

José Luis Martínez

Nació el 19 de enero de 1918, en Atoyac, Jalisco. Su madre muere a los pocos meses después de su nacimiento y queda custodiado por su abuela, Doña Isabel, quien solía referirse a su nieto como “el poeta”, tratando de ver el futuro de un niño prometedor que nació en un México que tenía sobre sí las consecuencias de la Revolución Mexicana. Pero su abuela se equivocó, José Luis Martínez no fue poeta, sin embargo dedicó su vida a la cultura mexicana.

Su trayectoria académica es muy variada pero entre sus logros a lo largo de su trayectoria profesional podemos destacar en el aspecto político su nombramiento como embajador en París ante la UNESCO (1963-1964), también, fue Embajador de México en Atenas (1971-1974). En el ámbito de la promoción cultural, fue director general del Instituto

Nacional de Bellas Artes (1965-1970), Gerente General de Talleres Gráficos de la Nación (1975-1976), consejero de la Fundación Cultural Televisa (1975-1998), director del Fondo de Cultura Económica (1977-1982), presidente de los comités organizadores de las celebraciones de los centenarios de Ramón López Velarde y Alfonso Reyes (1988 y 1989). Fue fundador de del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1994) y director de la Academia Mexicana de la Lengua (1980-2002), así como miembro de la Academia Mexicana de Historia (1993).

Recibió numerosos premios y distinciones, como su nombramiento a doctor honoris causa de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña por la UNAM y por la Universidad de las Américas, así como el Premio Nacional de Ciencias y Artes, el Premio Internacional Alfonso Reyes en 1982, la Medalla Ramón López Velarde por el Gobierno de Zacatecas en 1988, entre otros.

Destacó como escritor en numerosos ensayos y estudios, entre los que podemos destacar los títulos: *Elegía por Melibea y otros poemas*; *El concepto de la muerte en la poesía española del siglo XV*; *La técnica en literatura, Introducción*; *Las letras patrias, de la época de la Independencia a nuestros días*; *La emancipación literaria de México*; *La expresión nacional, Letras mexicanas del siglo XIX*; *Problemas literarios*; *La literatura moderna de México, La obra de Agustín Yáñez*; *La luna, Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*; *Nezahualcóyotl, Vida y obra*; *Bernardino de Sahagún*; *El mundo antiguo*; *México en busca de su expresión literaria: 1810-1910*; *Gerónimo de Mendieta*, entre muchos más.⁷

Entre sus logros más importantes está aquel que desempeñó a través de una pasión propia: la colección de libros. La bibliofilia de José Luis Martínez no fue algo hecho por una acumulación, fue hecho con un objetivo y una disciplina, llenando así de libros y revistas la casa en la que vivió por años. Fernando García Ramírez, quien lo conoció en sus últimos años de vida cuenta: “no hay retribución ni moral ni mental ni material para este esfuerzo

7. “José Luis Martínez Rodríguez” Academia Mexicana de la Lengua, acceso el 16 de mayo del 2019, <http://www.academia.org.mx/academicos-2007/item/jose-luis-martinez-rodriguez>.

que sirve como un recurso contra la soledad y el desamparo”.⁸

Según el investigador Sergio García Ramírez, su acervo —más de 70,000— volúmenes es “el más grande sobre temas mexicanos”.⁹

José Luis Martínez conocía sus colecciones con mucha precisión. Su padre estaba consciente de su talento y de su retención, por lo que quería que estudiara medicina y así lo hizo, Curso la carrera en la Facultad de Medicina de la UNAM, pero su pasión lo esperaba en la Facultad de Filosofía y Letras, donde estudio y dio clases aun sin tener un título profesional.

“Se sintió responsable de cuidar, catalogar, estudiar e historiar la literatura mexicana de los siglos XIX y XX como ningún otro mexicano lo ha hecho. A él se debe que el tesoro literario de México, desde la provincia hasta la capital, esté vivo entre nosotros, en su obra, sus ediciones, sus compilaciones y, por supuesto, su biblioteca”, considera el historiador Enrique Krauze.¹⁰

En la revista “Letras Libres” de 1999 es nombrado “curador de las letras mexicanas” por Gabriel Zaid. Quien reconoce su papel como historiador de la literatura mexicana, pues por desgracia este campo había sido menospreciado y declarado inexistente o de poco interés hasta que el mismo José Luis Martínez demostró lo contrario, ocupándose de leer, documentar y editar con un sentido poco común de la responsabilidad.

Aún en sus últimos días de vida, nunca dejó de alimentar sus estantes, su vejez fue serena y jamás dejó de avivar sus proyectos. A mediados del 2005 preparó un texto que permanece inédito titulado “Mis libros” en el que describe cada una de las colecciones que se encuentran en su biblioteca, desde colecciones completas de revistas hasta su colección de libros de plantas medicinales, describiendo el formato, las ilustraciones, el contenido, la tipografía y sobre todo, recalcando la utilidad de preservar material del siglo XVIII al XX. “Espero –dijo en su homenaje en la Academia Mexicana de la Lengua en el año 2007–

8. Eduardo Bautista, “José Luis Martínez: Un hombre que fue libros”, El financiero, 17 de enero del 2018, <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/jose-luis-martinez-un-hombre-que-fue-libros>.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

que en los pocos años que me queden de vida pueda cerrar ciclos y escribir obras útiles para el conocimiento de nuestras letras.”¹¹

José Luis Martínez murió a los 89 años, el 20 de marzo del 2007 en la Ciudad de México, heredando su trabajo con la convicción de que las generaciones sucesivas de mexicanos conozcan su propia cultura.

Antonio Castro Leal

Último rector de la Universidad Nacional antes de su autonomía universitaria. Nació en San Luis Potosí el 2 de abril de 1896. Murió el 7 de enero de 1981 en la Ciudad de México. Licenciado y doctor en Derecho por la Universidad Nacional, y doctor en Filosofía por la Universidad de Georgetown, en Washington, D. C.

El doctor Castro Leal desempeñó importantes cargos en la administración pública, entre ellos su periodo a cargo de la rectoría en la Universidad Nacional de México (1928-1929). En ese periodo se creó la Sección de Economía de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y se acuerda el aumento de un año al ciclo preparatorio, que en 1923 se había reducido al crear el ciclo secundario.

Su periodo como rector duró menos de seis meses debido a que en ese entonces la UNAM tenía un conflicto interno en la Facultad de Derecho. El conflicto se originó por la manera en la que se regulaban los exámenes, pues para los estudiantes los exámenes eran demasiado relajados y realmente no los retaban académicamente y por esto llegaron a una huelga estudiantil, apoyada por la Confederación Estudiantil Mexicana, la cual representaba a todas las escuelas del Distrito Federal y que contaba con gran apoyo del país. El gobierno, ante el temor de que el incidente pasara a mayores y favoreciera la campaña de José Vasconcelos, decide intervenir a través del entonces Secretario de Educación Pública, Manuel Puig Casauranc. Los alumnos presentaron sus peticiones y el presidente Portes Gil propuso la autonomía de la universidad como solución. El 19 de junio de 1929, días antes de que se promulgara la nueva ley, es aceptada la renuncia del Rector Castro Leal.

11. Enrique Krauze, “José Luis Martínez”. Letras Libres, n°104 (2007), <https://www.letraslibres.com/mexico/jose-luis-martinez>.

El 29 de septiembre de 1934 se abre al público el Teatro del Palacio de Bellas Artes y correspondió a Antonio Castro Leal dar el discurso de inauguración, pues acababa de ser nombrado director de Bellas Artes, por lo que es considerado el primer gran impulsor de las artes mexicanas tras la revolución ya que otorgó espacio a las artes plásticas modernas y prehispánicas, la dramaturgia y la música, además de encargarse de la edición de un sin número de publicaciones sobre la cultura de México.

Entre otros de sus cargos podemos mencionar los de jefe de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación y presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía (1946-1949); embajador ante la UNESCO (1949-1952) y miembro del consejo directivo de dicha organización (1949-1954), en cuyo carácter consiguió que se fundara en Pátzcuaro, Michoacán, el Centro de Educación Fundamental de Adultos para la América Latina (CREFAL) y que el español, aparte del inglés y el francés, fuera declarado idioma de trabajo.

Fue presidente de la Comisión de Monumentos y Sitios Arqueológicos de la UNESCO (1950-1952) y de la Sociedad de Críticos de Arte, correspondiente de la de París (1952-1955); coordinador de Humanidades de la UNAM (1952-1954); director de Cursos Temporales de la UNAM, y de los Cursos de Extensión Universitaria de México en San Antonio, Texas (1955-1963).

Permaneció en el servicio diplomático por 15 años, ocupando diversos puestos en Chile, Estados Unidos, Francia, Ginebra (Sociedad de las Naciones), España, Polonia, Holanda e Inglaterra, así como el de director en español de la Enciclopedia Barsa y de la “Colección de Escritores Mexicanos” de la Editorial Porrúa.

Realizó importantes escritos respecto a crítica y reseñas literarias, principalmente de la época colonial mexicana y sobre la novela de la revolución. Entre algunos de los títulos de sus escritos podemos mencionar los títulos: *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* (1914), *El problema de la Iglesia en México* (1926), *Las cien mejores poesías mexicanas* (1935), *Juan Ruiz de Alarcón. Ingenio y sabiduría* (1939), *Veinte siglos de arte mexi-*

cano (1940), *Revista de literatura mexicana* (1940-1941), *El libro de oro del cine mexicano* (1948), entre otros.¹²

Se sabe poco respecto a cómo comenzó su biblioteca. Se cree que comenzó a reunir libros en 1911, cuando ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria, donde conoció a los amigos con los que fundó “el grupo de los Siete Sabios”. Juntó alrededor de 50,000 volúmenes que, al igual que la biblioteca José Luis Martínez, se enfocan en literatura mexicana. Es posible que Castro Leal haya adquirido su interés por los libros y las bibliotecas en el año 1920, cuando fue secretario de José Vasconcelos. Su biblioteca refleja su gusto por la literatura y reúne ediciones de aquellos lugares que visitó a lo largo de su trayectoria diplomática. La colección más destacada de este acervo es la de libros en inglés y francés, pues en esta categoría la biblioteca es una de las más amplias que se pueda encontrar en México.

Alí Chumacero

Nació el 9 de julio de 1918, en Acaponeta, Nayarit. Murió el 22 de octubre de 2010, a la edad de 92 años. Pasó la mayor parte de su vida en Guadalajara, donde realizó sus estudios de primaria, secundaria y preparatoria.

Posteriormente, se traslada a la Ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En su juventud, participó en un proyecto de difusión cultural al colaborar en la creación de la revista *Tierra Nueva* al lado de José Luis Martínez, Leopoldo Zea y Jorge González Durán.

Tiempo después y con ayuda de sus colegas publica su primer poema titulado *Poema de amorosa raíz*, el cual más tarde formaría parte de su libro *Paramo de sueños* (1944).

Fue reseñista y director ocasional de *Letras de México*, también fue colaborador de *El Hijo Pródigo*. Destacó por su participación en la fundación de *México en la Cultura*. Contribuyó mucho en la consolidación del Fondo de Cultura Económica, del que fue director y

12. “Antonio Castro Leal” El Colegio Nacional, acceso el 25 de mayo del 2029. <http://colnal.mx/members/antonio-castro-leal>

fundador de la serie SepSetentas, además de ser el gerente y subgerente de la producción. Del mismo modo, fue becario en El Colegio de México y del Centro Mexicano de Escritores y miembro del Club Internacional, miembro honorario del Consejo Nacional del Seminario de Cultura Mexicana y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Recibió numerosos premios y reconocimientos, entre ellos el Premio Rueda (1944), el Premio Xavier Villaurrutia (1980), el Premio Rafael Heliodoro Valle (1985), el Premio Internacional Alfonso Reyes (1986), Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura (1987), el Premio Amado Nervo (1993), el Premio Nayarit (1993), Premio Ignacio Cumplido de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (1996); el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (1999), el Reconocimiento al Mérito Editorial 2001 de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Premio Nacional de Poesía Nezahualcóyotl (2002), el Premio Internacional de Poesía Gatien Lapointe–Jaime Sabines (2003), la Medalla de Oro Bellas Artes (2003). En 2008 fue nombrado Hijo Distinguido del Estado de Nayarit. También, le otorgaron el Premio de Poesía del Mundo Latino Víctor Sandoval (2008). Asimismo, fue doctor honoris causa por la UAM.

Fue autor de tres libros de poesía *Páramo en sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1956) y de una reunión “impersonal” de ensayos sobre literatura y artes plásticas titulada *Los momentos críticos* (1987) escrito por Miguel Ángel Flores.¹³

A Alí Chumacero se le pueden atribuir numerosos talentos, pues representó un papel importante en la literatura mexicana ya que realizó diversas aportaciones al mundo del libro. En el homenaje “Alí Chumacero Bibliófilo” se recalca esta importancia, pues se comenta que a lo largo de su trayectoria, Chumacero se dedicó a escribir, editar, cuidar y seleccionar libros, que al paso de los años se encargó de recopilarlos y logró formar una amplia biblioteca.

13. “Alí Chumacero” Academia Mexicana de la Lengua, acceso el 25 de marzo del 2019, <http://www.academia.org.mx/academicos-2010/item/ali-chumacero>.

Carlos Monsiváis

Nació el 4 de mayo de 1938 en la Merced, Ciudad de México. Murió el 19 de junio de 2010 a los 72 años. Cronista, ensayista y narrador, es considerado una de las figuras más trascendentes de la literatura en México e incluso aún después de tantos años es considerado una de las mejores plumas del país debido a su capacidad de integrar varios aspectos de la vida urbana en sus escritos. Estudió en las facultades de Economía y de Filosofía y Letras de la UNAM.

Su carrera comenzó muy joven ya que básicamente, toda su obra se desarrolló en el periodismo, participando en *Novedades*, *El Día*, *Excélsior*, *Uno Más Uno*, *La Jornada*, *El Universal* (México), la revista *Proceso*, *Eros*, *Personas*, *Nexos*, *Letras Libres*, *Este País*, entre otras publicaciones. Fue secretario de redacción en las revistas *Medio Siglo* (de 1956 a 1958) y *Estaciones* (de 1957 a 1959), director del suplemento *La cultura en México* y director en de la colección de discos *Voz Viva* de México de la UNAM. Durante más de 10 años colaboró en el programa “El cine y la crítica” de radio UNAM. En 2012, la familia de Monsiváis recibió a su nombre la medalla *Honoris Causa*, reconocimiento que se le debía entregar en 2010 pero que no se le logró entregar. Además, entre otras actividades de su interés se encontraba la actuación y apareció en la película de *Los Caifanes* o, *En este pueblo no hay ladrones*.

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y del Centro de Estudios Internacionales de Harvard. También obtuvo una beca del Fideicomiso para la Cultura, organización creada un año antes por la Fundación Rockefeller y varias instituciones mexicanas.¹⁴

Entre sus obras más destacadas podemos mencionar: *Apocalipstick*, *Los rituales del caos*, *Nuevo catecismo para indios remisos*, *Misógino feminista*, *No sin nosotros*, entre otros.

Lo que más destaca de la narrativa de Monsiváis es la manera en la que concibe la cultura mexicana, indicándonos que no hay que olvidar nunca lo valiosa, tradicional y divertida

14. “Carlos Monsiváis”, Escritores, acceso el 24 de marzo del 2019, <https://www.escritores.org/biografias/106-carlos-monsivais>.

que es, siendo nuestro deber conservarla y preservarla. Pero este ideal no solo se ve reflejado en su escritura, también se ve reflejado en las diversas colecciones que albergó, como la de luchadores y juguetes tradicionales pero particularmente, su colección de historietas de *La familia Burrón* de Gabriel Vargas pues era un gran fanático.

Su biblioteca personal está compuesta de aproximadamente 50 mil ejemplares: 25 mil volúmenes de libros y otro tanto de folletos y materiales en distintos formatos, con distintas temáticas que nos ofrecen un vistazo a su personalidad.¹⁵

Jaime García Terrés

Nació en la Ciudad de México el 24 de mayo de 1924. Murió el 29 de abril de 1996 a los 72 años. Estudió derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México, estética en la Universidad de París y filosofía medieval en el Collège de France.

Tuvo numerosas participaciones en difusión y cultura como su labor de consejero, subdirector general e interino y jefe del Departamento Editorial del Instituto Nacional de Bellas Artes; consejero del Instituto Internacional de Teatro de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1948-1949), director de la revista *México en el Arte* (1948-1953), director de Difusión Cultural de la UNAM y de la revista *Universidad de México* (1953-1965), director de “México en la cultura”, suplemento cultural de *Novedades* (1961), y colaborador de *Excélsior*.

También desempeñó diversos cargos de administración pública: fue embajador de México en Grecia (1965-1968), director general de la Biblioteca y Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores (1968-1971) y subdirector y director de la editorial Fondo de Cultura Económica y de su órgano “La Gaceta”. Asimismo, fue director de la Biblioteca de México y de su revista.

Recibió el Premio Magda Donato (1978) por su libro *Reloj de Atenas*, y fue jurado del Neustadt International Prize for Literature, otorgado por la revista World Literature To-

15. Ana María Longi, “Arte y Academia: El legado de Monsiváis”, El Sol de México, 13 de mayo de 2019, <https://www.elsoldemexico.com.mx/analisis/arte-y-academia-el-legado-de-monsivais-3611720.html>.

day de la Universidad de Oklahoma.

Su poesía es reconocida por basarse en las convicciones del esnobismo liberal¹⁶, por lo que es considerado un impulsor de la educación popular. *Publicó diversos ensayos: Panorama de la crítica literaria en México* (1941), *Sobre la responsabilidad del escritor* (1949), *La feria de los días* (recopilación de artículos, 1961), *Grecia 60. Poesía y verdad* (1962), *Los infiernos del pensamiento. En torno a Freud: ideología y psicoanálisis* (1967), *Reloj de Atenas* (1977) y *Poesía y alquimia: los tres reinos de Gilberto Owen* (1980); *poesía: El hermano menor* (1953), *Correo nocturno* (1954), *Las provincias del aire* (1956), *La fuente oscura* (1961), *Los reinos combatientes* (1962), *Carne de Dios* (1964), *Todo lo más por decir* (1971), *Honores a Francisco Terrazas* (1979) y *Corre la voz* (1980), entre otras obras. También realizó la labor de traducir los libros *Tres poemas escondidos de Giorgos Seféris* (1968) y de la antología *Cien imágenes del mar* (1962).¹⁷

Su biblioteca, en comparación de los otros acervos de la Biblioteca de México es más pequeña, considerando que cuenta con aproximadamente 20,000 volúmenes. Esto se debió a la influencia de su familia, pues de ella convergen grandes lectores. Su abuelo, Genaro García, fue historiador y director de la Escuela Nacional Preparatoria, también de la Biblioteca Nacional de México y su padre, Trinidad García, era un abogado que aunque no llegó a considerarse un bibliófilo, heredó a su hijo sus ejemplares más preciados. Esto no quiere decir que Jaime García Terrés heredara una gran cantidad de libros, pero sí que aprendió de su importancia.

Más que bibliofilia, esta biblioteca refleja el trabajo que desempeñó a lo largo de su vida: la poesía. Por esta razón la biblioteca tiene una buena cantidad de material de poesía, pero

16. Esnobismo liberal: Término utilizado para referirse a aquellas personas que decidieron despojarse de la “nobleza” utilitaria e industrial a la que su clase los condenaba, y optar por otra forma de vida burguesa que, entendida en la más noble acepción del término, se significaría por la cortesía que amuebla el trato con las buenas maneras, el refinamiento en tanto que paisaje del alma, y el amor al trabajo entendido como la devoción que el sabio rinde a la utilidad pública. Fuente: Domínguez, “Terrés y la cultura liberal”.

17. “Jaime García Terrés” *El Colegio Nacional*, acceso el 26 de marzo del 2019, <http://colnal.mx/members/jaime-garcia-terres>.

también posee ejemplares de ciencias y esoterismo, que eran temas de interés para García Terrés. Dirigió la Biblioteca de México y dejó una huella permanente en ella.

1.3 La presencia del libro infantil en las bibliotecas personales de la Biblioteca de México

Se seleccionó una muestra de libros infantiles publicados entre los años 1900 y 1950, buscados en las bibliotecas personales de la Biblioteca de México.¹⁸

Al realizar la búsqueda de los libros utilizados para la muestra se encontró que algunos de éstos estaban repetidos entre las mismas bibliotecas personales, como ejemplo está el libro *Poesias Infantis* que se encuentra en el fondo de Jaime García Terrés y en el de Alí Chumacero. Hay un caso particular de un libro que se encuentra en cuatro de las cinco bibliotecas y es *Lecturas clásicas para niños con prólogo de José Vasconcelos*. También hay un caso en el fondo de Carlos Monsiváis en el que se encuentra el libro *Rosas de la infancia: lecturas para niños* de María Enriqueta Camarillo de Pereyra, este libro se encuentra dos veces en el mismo fondo, se encuentra una edición del año 1925 y otra edición de 1935.

Los primeros datos que pudimos obtener a través de esta muestra que consta de 41 libros es que las tres bibliotecas que tienen más material infantil son las de los fondos de Alí Chumacero, Carlos Monsiváis y José Luis Martínez, como se muestra en la tabla. Casi todas las bibliotecas brindaron un buen número de material para analizar con excepción del fondo de Jaime García Terrés, que contiene poco de libro infantil.

Nombre	Libros localizados
Fondo Alí Chumacero	13
Fondo Carlos Monsiváis	10
Fondo José Luis Martínez	9
Fondo Antonio Castro Leal	7
Fondo Jaime García Terrés	2
TOTAL	41

Tabla 2: Muestra de resultados arrojados en la base de datos sobre libro infantil en las colecciones personales de la Biblioteca de México. Fuente: “Catálogo de las bibliotecas personales”, Biblioteca de México, acceso el día 17 de mayo del 2019, http://189.206.56.132/F/?func=find-b-0&local_base=BDM01.

18. Ver anexo 1

Sin embargo, al realizar la visita a la biblioteca para realizar una consulta física se encontraron diversos problemas. Algunos de los libros no correspondían al estudio planteado, pese a que en la clasificación con el apartado “materia” de la base de datos se menciona que son libros infantiles, solo estaban relacionados con la literatura infantil, pero no correspondían con la muestra estudiada para análisis, así que se retiraron de la lista. Otros no se encontraban, incluso aunque tenían clasificación en más de una sala y algunos más se encontraban en restauración, por lo que no se otorgaban a préstamo, en consecuencia los números cambiaron. De 41 libros localizados en la base de datos, solo se consultaron 34.

Género Literario	Libros consultados
Cuentos	13
Poemarios	8
Literatura	8
Funcionales	2
Cancioneros	2
Teatro	1
TOTAL	34

Tabla 3: Muestra de libros totales contemplados para realizar la muestra de libro infantil en la Biblioteca de México.

Con los nuevos números debido a variables de la misma biblioteca, podemos observar que el fondo que posee más material en cuanto a libros infantiles es el de Carlos Monsiváis y el que posee menos es el de Jaime García Terrés.

Género Literario	Libros consultados
Cuentos	13
Poemarios	8
Literatura	8
Funcionales	2
Cancioneros	2
Teatro	1
TOTAL	34

Tabla 4: Géneros literarios predominantes en la muestra.

En cuanto al género editorial de la muestra, se retomaron las clasificaciones antes mencionadas para poder dar un panorama del tipo de contenido literario que es más variable. Para ello, utilizamos los términos: cuentos, poemarios, literatura (que son generalmente obras literarias clásicas adaptadas para el público infantil); funcionales (libros que tienen el fin único de educación o enseñanza); cancioneros y obras teatrales.

Como se pudo observar, la materia principal de la muestra son cuentos, sin embargo, se debe mencionar que aunque se otorgó un término general para clasificar el material encontrado, las mismas categorías varían del país de origen del libro (Tabla 5), ya que aunque en su mayoría hablamos de libros elaborados en México, también nos podemos encontrar, por ejemplo, poemarios argentinos o cuentos estadounidenses.

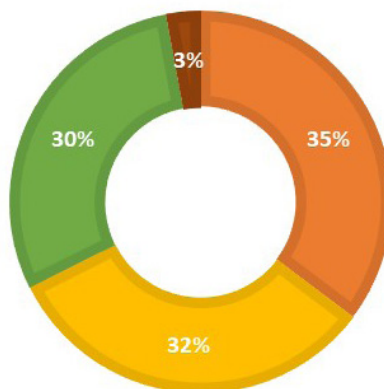
Lugar de edición por país	Libros consultados
México	22
España	4
Argentina	3
Estados Unidos	2
Brasil	1
Cuba	1
Perú	1
TOTAL	34

Tabla 5: Lugares de edición por país encontrados en la muestra.

La muestra de libros infantiles se compone en su mayoría de cuentos, poemas y adaptaciones literarias al público infantil, por lo que su volumen no suele ser mayor a 100 páginas (Anexo 1). Sin embargo, si observamos la muestra en términos generales (Gráfica 1) podemos decir que el volumen de hojas por libro no excede las 300 páginas ya que tenemos 11 libros cuyo volumen va de las 200 a las 300 páginas, 10 libros con un rango de 100 a 150 páginas, 12 libros cuyo volumen es menor a las 100 páginas y un caso específico en el que por daños a la obra, se desconoce su totalidad de páginas.

GROSOR (VOLUMEN EN PÁGINAS)

■ Menor a 100 páginas
 ■ De 200 a 300 páginas
 ■ De 100 a 150 páginas
 ■ Sin datos



Gráfica 1: Rangos de volumen general en páginas de la muestra seleccionada. Elaboración propia.

La labor común de los dueños de las bibliotecas personales de la Biblioteca de México era preservar material que pudiera ser de utilidad a generaciones futuras y algunos de ellos se centraron en la recolección de libros que mostraran el trabajo de la edición mexicana. Con los primeros datos obtenidos, podemos corroborar que estas bibliotecas personales tienen una gama más amplia de libros de edición mexicana que de otros países. Se puede recordar por ello la importancia de estas bibliotecas ya que se pueden hacer diversos estudios de edición mexicana y aprovechar los materiales para futuras investigaciones.

CAPÍTULO 2: TIPOS DE ILUSTRACIÓN, TÉCNICAS Y RELACIONES IMAGEN-TEXTO EN LA EDICIÓN INFANTIL

Como se definió anteriormente, uno de los objetivos principales del libro infantil es invitar a la lectura y al aprendizaje a través de textos e imágenes usando al libro como objeto y vehículo. Para comprender un poco los objetivos de aprendizaje del periodo seleccionado en la muestra, a continuación, se dará un contexto histórico de lo que se buscaba y pretendía lograr con el libro infantil entre los años 1900 a 1950.

Antecedentes y contexto histórico del libro infantil

Hacer referencia a la historia del libro infantil es complejo debido a que es un poco desconocida. Al igual que en todas las épocas y culturas, las primeras manifestaciones literarias surgen de manera oral, a través de canciones, baladas, leyendas, mitos y cuentos, hablados de generación en generación, que han sido utilizados a través de los años para entretener, calmar, jugar y hasta dormir a los niños.

A pesar de que el libro infantil no abundó en épocas previas, hay diferentes autores que sobresalieron por el valor didáctico, estético y literario de sus libros. A continuación se mencionarán hechos de los que se encontró mención de los siglos XII al XIX que nos ayudan a comprender por qué es que el continente europeo proporcionó al libro infantil la naturaleza didáctica y recreativa que necesitaba para evolucionar en el nuevo mundo y así influir en otros continentes.

Mucho tiempo antes de la invención de la imprenta, en el siglo XVI los libros para niños eran escritos por monjes con fines exclusivamente didácticos, los cuales representan la primera etapa de la literatura infantil. Estos libros estaban destinados a la instrucción del niño, aunque también se usaban para inculcar valores religiosos y/o morales. Estos textos que surgieron en el año 1400 recibieron diversos nombres según el país, en Inglaterra se les conocía como *hornbooks* o *battledors*, en España los llamaban *catones* y en Alemania y Francia eran conocidos como silabarios. Solo los niños de familias privilegiadas tenían

acceso a estos libros y fuera de ese círculo los niños aprendían a través de la narración hablada y eso continuó hacia finales del siglo XIX.¹⁹

Aldhelm (604-709), abad de Melmesbury estableció en el siglo VII los patrones del texto didáctico en forma de rima y de pregunta-respuesta que se utilizó hasta el siglo XVI. En el siglo XI Anselmo, arzobispo de Canterbury, escribió una enciclopedia para niños sobre ciencias naturales; incluía además preceptos morales y religiosos.

Los bestiarios y las fábulas, pese a no ser dirigidos a niños, tuvieron gran aceptación y popularidad en el público infantil en el siglo XII, esto debido a las historias de animales y bestias que satirizaban al hombre.

En 1487 se publica en Alemania *El consuelo de alma*, libro que consiste en una recopilación de doscientas historias dirigidas a un “niño cristiano”, para el que se eligieron varios textos que ayudan a la formación del niño a través de las vidas de los mártires y los santos.

En 1549 se publicó una versión bilingüe en inglés y francés del nuevo testamento con dos objetivos: que fuera una herramienta para aprender a leer más fácilmente y como obra didáctica religiosa.

Así, como Europa presenció la creación de la imprenta, influyó de manera notable en el avance del libro infantil y éste pudo influir en otros continentes.²⁰

Para el siglo XX, la industria editorial tuvo continuos avances tecnológicos que permitieron que el libro tuviera diversas opciones de ser ilustrado. Para 1880, ya estaban establecidos los sistemas de xilografía, litografía, cromolitografía y como novedad, el *New York Daily Graphic* había desarrollado numerosos estudios para lograr la primera reproducción fotográfica, dando más objetividad al ámbito periodístico y haciendo que el público en general tuviera una nueva percepción de las imágenes, generando una memoria visual colectiva. La fotografía comenzó a captar la atención de un sector importante de la población, pero la cromolitografía fue la que permitió llevar por primera vez a las masas la

19. Rocío Padilla, “La ilustración de cuentos infantiles en México. Historia, análisis y propuestas gráficas”, (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 3-22.

20. Aurelia Orozco, “El libro infantil en México”, (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 27-48.

imagen al lector, por lo que se perfeccionó aún más para producir diseños impecables que quedaron marcados en la época victoriana.

Este avance sin embargo tuvo un impacto más notable en Europa principalmente Inglaterra, que se destacó en el siglo XIX por el reinado de la reina Victoria (1837-1901) tomando el trono a los 18 años. Durante este periodo la monarquía inglesa impuso un estatus como símbolo de autoridad moral que prevalece hasta la actualidad. Durante este periodo denominado la época victoriana, la economía inglesa tuvo un auge y debido a su ideología moral, su producción de imágenes tenía temáticas que resaltaban el nacionalismo, los valores, la familia, el hogar y la religión.

El libro infantil previo a la época victoriana únicamente tenía fines educativos, religiosos o moralizadores donde el contenido era lo más importante, dejando de lado lo estético, pero durante la época victoriana se retoma el ideal de Juan Amos, considerado el padre de la pedagogía que menciona que “Enseñar bien es permitir que el alumno aprenda de manera rápida, agradable y completa”²¹, por lo que a los niños se les comenzó a tratar con más simpatía al momento de educarlos y se buscó simpatizar con ellos a través de la orientación gráfica. Comienzan a destacar los pioneros de la ilustración infantil como Walter Crane, grabador que en 1862 se dio a la tarea de ilustrar colecciones económicas de libros infantiles para Edmund Evans. Por costos de producción, sus primeros libros estaban limitados a tres tintas pero con el paso del tiempo Evans quitó la restricción de tintas para las colecciones más costosas. Walter Crane basaba sus obras rescatando elementos de los libros de la edad media, donde predominaban los ornamentos ya que quería que sus libros tuvieran el mismo impacto visual para los niños, y así, sus libros rompieron el molde editorial dando la posibilidad de crear un vínculo con el público infantil y extendiendo la idea por el continente europeo. Edmund Evans continúa lanzando libros infantiles en conjunto con otros ilustradores como Radolph Caldecott, y Kate Greenaway, la última mencionada fue la primera en incluir imágenes a base de acuarela en 1879. Así, Edmund Evans se con-

21. Juan Amos Comenio, *Didáctica Magna*, (México: Porrúa, Colección Sepan Cuántos, 1988), 167.

virtió en la columna del libro infantil europeo y su técnica se expandió por el continente europeo hasta 1905 cuando se renuevan los procesos de impresión y la reproducción de libros queda a cargo del proceso fotomecánico.

Con este nuevo molde, se consolidaron los principios para la edición infantil y en 1920 gracias a varios factores el libro infantil dejó de considerarse un objeto de lujo. Entre los factores más importantes se encuentran:

- La revaloración de la educación y del aprendizaje de los niños.
- Reducción de los costos de producción y creación de nuevas técnicas gracias al desarrollo tecnológico.
- La gran difusión que se le da al libro infantil ilustrado.

A continuación, se hablará brevemente de como cada punto se consolidó con el pasar del tiempo para entender el contexto general de la muestra.

Gracias a los estudios que dejó la época victoriana, otros países vieron la posibilidad de educar y alfabetizar a través del libro. Así, con la idea de atraer al público infantil se comenzaron a realizar estudios psicológicos y pedagógicos que ayudaran a entender la percepción infantil y en 1916 se logra un avance gracias a la prueba de inteligencia elaborado por Lewis Terman²², quien puso en marcha una serie de estudios para comprender las motivaciones, temores, capacidades, etc., de los niños y así elaborar libros acordes a sus gustos y necesidades.²³

En el aspecto educativo, durante la primera mitad del siglo XX se vio la necesidad de considerar la educación como una prioridad y en 1924 la liga de las naciones promulgó en Bélgica la Declaración de los Derechos del Niño, en la que se establece la educación como un derecho de todos los niños. Con esta ley se impulsaron varias campañas de alfabetización en diversas partes del mundo y con ello aumentó la demanda de libros infantiles y logró que los editores persiguieran ese mercado.

22. Henry Minton, "Lewis M. Terman: Pioneer in Psychological". *The American social series*, n°11 (1988): 19.

23. Mariana Villanueva. "Introducción a la historia del libro infantil ilustrado en Occidente. De los manuscritos medievales a la industria editorial" (tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 35-77.

En España el arte de la impresión llevaba estancado desde su máximo esplendor de tipógrafos e impresores en el siglo XVIII y debido a conflictos internos del país (Guerra civil española 1936-1939) algunos de estos impresores europeos se ven en la necesidad de exiliarse de su país natal para establecerse en América, donde encontraron un nuevo mercado a la industria editorial. Este hecho es parte fundamental de cómo algunas casas impresoras comenzaron a establecerse en América Latina, ya que por este hecho se establecieron las primeras imprentas en las ciudades de La Habana, Oaxaca, Bogotá, Quito, Córdoba, Buenos Aires, Santiago de Chile, Guadalajara y Veracruz.²⁴

La muestra estudiada nos dio un par de nombres de algunas casas editoriales europeas que destacaron por sus ediciones al público infantil y juvenil, además de verse afectadas por el hecho histórico antes mencionado y que trajeron su trabajo al continente americano. Se nombrarán algunos de los hechos más relevantes de éstas solo a manera de continuar la contextualización de la muestra y se profundizará cada una más adelante.

En España surgen varias editoriales como la casa editorial Saturnino Calleja que se caracterizó en 1899 por resaltar la literatura pedagógica e infantil y logró expandirse en 1914 con 18 delegaciones en América y Filipinas también sedes en diversas capitales como Buenos Aires y México. Otro personaje notable es Andrés Botas, quien emigró de España a México en el siglo XIX y en 1906 se vio interesado por la actividad librera y se expande a las labores de la edición, destacando sus libros por su uso de lenguaje visual en las portadas. Mencionamos también a la casa editora Molino, que destacó por tener los derechos de exclusividad de las obras de Agatha Christie (1890-1976) en lengua castellana y por ser la más importante en literatura infantil en España gracias a la fama que la editorial alcanzó por la revista infantil “Mickey” (1935-1936).

Algunas de estas editoriales españolas establecidas en México causaron efecto en la literatura infantil. A continuación se presentará cómo estos tuvieron repercusión en la

24. Carlo Millares Agustín, Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas, (México; FCE, 1971), 380-384.

industria editorial mexicana, anexos a los problemas internos del país.²⁵ En México, las medidas de alfabetización no fueron ignoradas pero el decreto de las Naciones Unidas tuvo peso hasta 1917, cuando se establece en la Constitución que la educación elemental debía ser gratuita y laica. En 1920 José Vasconcelos queda al frente de la dirección del Departamento Universitario y de Bellas Artes y es cuando propone la creación de la Secretaría de Educación y, al considerar primordial el impulso de la educación escolar, funda en 1921 la Secretaría de Educación Pública (SEP), a la vez intensificó la campaña nacional de alfabetización. Hizo parte de su labor la difusión de la lectura impulsó a la pintura, al teatro, a la música y al deporte. Para alcanzar dicha meta, amplió el ramo editorial pasando los Talleres Gráficos de la Nación a la Universidad y después a la Secretaría de Educación Pública, para que aquellos que recién se alfabetizaban tuvieran acceso a la literatura universal, planteando el objetivo de difundir al menos 100 títulos.

Cuando Plutarco Elías Calles llega a la presidencia en México en 1924, cambia el enfoque de Vasconcelos y se le da prioridad a la elaboración de libros que fueran útiles para el trabajo de campo, en vez de la literatura ejemplar y clásica propuesta anteriormente. Incluso los muralistas contratados por Vasconcelos fueron eventualmente despedidos y recontratados por la SEP como dibujantes o ilustradores de libros de texto y revistas. Durante este mismo gobierno, la enseñanza técnica se dedicó a la educación de las niñas, formándolas para madres y amas de casa, aunque también el régimen incluyó clases de relojería, joyería y grabado.

25. Pablo Escalante Gonzalbo, *Historia Mínima Ilustrada: La educación en México*, (México: El Colegio de México, 2011), 327-312.

Para la década de los treinta, cuando el licenciado Narciso Bassols asume el puesto de Secretario de Educación, la población de niños analfabetas se comenzaba a reducir (Tabla 1).

Año	Población de 10 o más años	Analfabetas de 10 o más años	% de la población
1900	9,822,220	7,286,081	74.2
1910	10,809,090	7,537,414	69.7
1921	10,538,622	6,973,855	66.2
1930	11,748,936	6,962,517	59.3
1940	13,960,140	7,198,756	51.6

Tabla 1: Porcentaje de analfabetas de 10 años o más (1910 y 1940). Datos del Sexto Censo de Población (1940). Dirección General de Estadística. Fuente: Nathan Whetten, México Rural, (Chicago: Chicago University Press, 1948), 284.

Al asumir Manuel Ávila Camacho la presidencia en 1940, el país se recuperaba de una pérdida demográfica por la década revolucionaria. El país se veía aun intervenido por asuntos políticos y se necesitaba una transición pacífica, por lo que Camacho adoptó una postura de unificación pues consideraba que la nación y pérdidas de la Revolución eran un golpe que debían sobrellevar sin más contratiempos, retomando los ideales humanistas de Vasconcelos, rescatando los valores olvidados, creando una escuela ajena al odio pese a sus diferencias de credo e ideales políticos. Por lo que ya no se generaban libros que se inclinaban hacia un ideal político, ampliaron las materias enseñando aritmética, geometría, dibujo, trabajos manuales y economía doméstica, además de educación física, música y canto, mientras que las materias informativas se componían de ciencias naturales y ciencias sociales. Se volvieron a ampliar obras tradicionales de contenido neutro de dos décadas atrás, reimpresos varias veces, entre ellos podemos mencionar: *Leo y Escribo*, *Poco a Poco*, *Adelante*, *Rosita y Juanito*, *Rosas de la Infancia*, entre otros (Imagen 1). Sin embargo, los libros no reflejaban a la sociedad de la época.

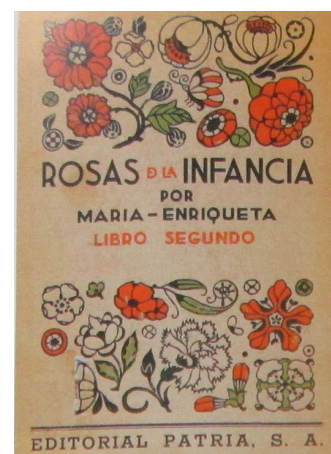


Imagen 1: Ejemplo de obras reimpresas. Portada del libro *Rosas de la Infancia*. Lectura para niños. Libro Segundo, (Camarillo y Roa, 1944).

Para el final de la década de los años cincuenta continuaron los mismos problemas, que se solucionaron eventualmente con el aumento de recursos escolares, capacitando a una mayor cantidad de profesores y desarrollando un programa de libros de texto gratuitos.

De lo anteriormente mencionado podemos deducir que la gran necesidad durante la primera mitad del siglo XX fue educar a la población infantil y se vio influenciado y beneficiado el avance tecnológico y la investigación que se realizó específicamente para el público infantil. Estos factores se pueden visualizar en la muestra de libros de las bibliotecas personales, pues se puede ver desde reimpresiones de literatura clásica para niños hasta textos que procuraban la educación especializada para amas de casa de las niñas.

2.1 Ilustración infantil para niños: clases y tipos

Una de las características más predominantes en el libro infantil es la ilustración, ya que mediante la imagen es más probable llamar la atención de los niños. En la cultura visual, la ilustración puede ser una imagen narrativa y persuasiva, según sea el objetivo del libro. Su función es comunicativa y su recepción requiere un aprendizaje que ayuda al niño a adquirir competencias básicas de lectura.²⁶

La ilustración no debe diferenciarse de otras artes plásticas por su realización técnica o por sus elementos compositivos, pero para definirla podemos mencionar al menos dos tendencias. Algunos maestros ilustradores (Pacheco, 1997 y Lobato, 1998) definen la ilustración como “una rama de la pintura y del dibujo, que produce obras de arte destinadas a gran público”, mientras que los investigadores (Durant y Bertrand, 1975; Lapointe, 1995; o Escarpit, 1988) la definen como “un lenguaje narrativo”. Conservaremos la segunda definición que es más objetiva y adecuada hablando en términos de ilustración aplicada al ramo editorial, ya que la ilustración establece un vínculo de comunicación secuencial y es un elemento con un fin comunicativo. Al ser un tipo de imagen narrativa se puede decir

26. Teresa Durán, “Ilustración, comunicación, aprendizaje”. Revista de Educación, Núm. Extraordinario (2005): 239-253.

que el ilustrador es un narrador, pero hay que evidenciar las diferencias entre tipos de narración para entender el mensaje que el lector puede llegar a interpretar.

Para los educadores, la cualidad más apreciada en el libro infantil es que la ilustración tiene significación inmediata y evidente, que ayuda a la persuasión, comprensión e interpretación de un relato. En este aspecto podemos ver el potencial figurativo de la ilustración, ya que como menciona el ilustrador John Vernon-Lord “Puede enriquecer el conocimiento visual y la percepción de las cosas. Puede complementar y enriquecer el texto, explicar mediante diagramas o esquemas, haciendo que el receptor entienda más allá del contenido descrito”.²⁷ El potencial educativo descrito anteriormente es aplicable a cualquier libro al alcance de los niños que contenga imágenes.

Para valorar las cualidades educativas de la ilustración y las variantes de esta es necesario observarla como herramienta de comunicación, analizando las opciones que tiene el ilustrador en el momento de trabajar en ilustrar el texto. Aunque no se ha demostrado a ciencia cierta que hay mejores métodos de ilustrar que otros, es necesario recalcar que no es recomendable caer en los estereotipos que dicen que mientras más simple y colorida es la imagen, más fácil es de entender para un niño. Lo más importante para la calidad de una obra es la complementariedad tonal entre la narrativa y el texto. Como ejemplo podemos tomar el libro de *Tita of México* (Imagen 2) y el de *Rin-rin renacuajo* (Imagen 3), en los

27. J. Vernon-Lord. Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de la creación de libros ilustrados para niños, en Ponencias del VI Simposi Internacional Catalonia d’Il·lustració. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura, 1997.

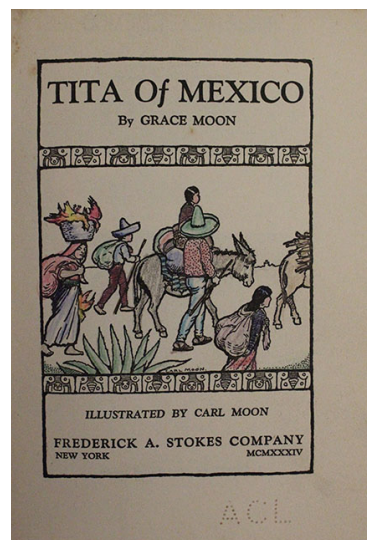


Imagen 2 y 3: Ejemplos comparativos de estilos de ilustración infantil. Imágenes tomadas de los libros *Tita of Mexico* (Moon, 1934) y *Rin-rin renacuajo*, (Pombo, 1942).

que podemos ver un estilo y gama cromática completamente opuestos, pero que funcionan para su respectiva historia ya que la primera, se intenta lograr una imagen apegada a la realidad, mientras que en la segunda se refleja un trazo más fantástico con menos colores. Seguramente, si se intercambiaran los estilos de esas dos opciones, tendrían un resultado negativo para el espectador.

Es necesario que en el diseño, la suma de elementos (texto, tipografía, ilustración maquetación, etc.) no impliquen una adición de elementos, sino que entre ellos multipliquen su efecto. Desde el punto de vista de la recepción lectora, podemos clasificar las ilustraciones infantiles según las opciones o vías de comunicación que se establecen para que la imagen sea un puente entre el emisor (ilustrador) y receptor (lector), según el efecto que tiene una repercusión clara en la interpretación y comprensión lectora. Aunque es más sencillo separar las vías para explicarlas hay que aclarar que en la realidad, la distinción no es tan clara ya que con frecuencia aparecen intercaladas, página a página y libro a libro.

Las vías que se pueden encontrar son: objetiva, subjetiva, afectiva, de empatía ingeniosa, señalética y semiológica.

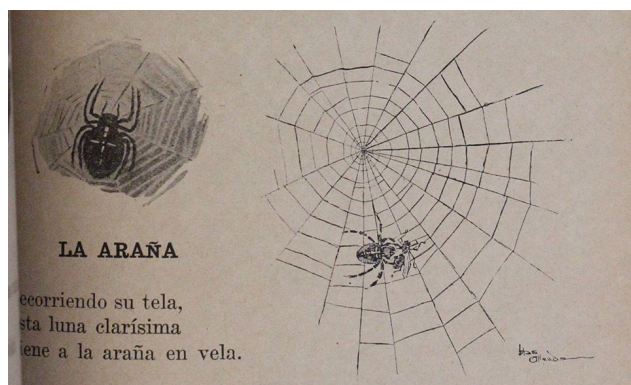


Imagen 4: Ilustración de vía objetiva tomada del libro *El arca de Noe* (Tablada, 1926).

-La vía objetiva: Es aquella en la que el ilustrador actúa como cronista documental y utiliza la máxima objetividad (Imagen 4). Un ejemplo de esta vía se encuentra en la ilustración científica, pues en la labor científica Darwin no habría podido realizar la práctica documental sin la ilustración, cuando la fotografía aún no existía

y aún con la invención de la fotografía, la vía documental despertaba más curiosidad entre los niños.

Sin embargo, la vía objetiva no solo es aplicable a la narrativa realista, ya que ninguna ilustración parte de la nada. Para la elaboración de dibujos de ogros, dragones o marcianos, el ilustrador debió tener un conjunto de imágenes en el pasado que sirvieron de referencia, permitiendo ver lo que él ha visto. A través de esta vía el ilustrador asume su papel de narrador persiguiendo la objetividad dentro de su discurso visual se apega lo más que puede al relato con la mayor veracidad posible. Por este motivo podemos encontrar cuentos en los que la ilustración es hiperrealista, pues la técnica da veracidad a lo narrado, como las ilustraciones utilizadas en la narración de mitología utilizados en el libro de *Lecturas clásicas para niños* de José Vasconcelos (Imagen 5).



Imagen 5: Ilustración de vía objetiva de narrativa no realista. Tomada del libro *Lecturas clásicas para niños* (Vasconcelos, 1925).



Imagen 6: Ilustración de vía subjetiva en la que la narrativa se basa en los gustos y maneras de ver del ilustrador. Tomada del cuento *Voces en el parque* (Browne, 1999).

-La vía subjetiva: Al otro extremo de este eje comunicativo, nos encontramos la versión introspectiva, en la que el ilustrador no nos muestra cómo es que vio las cosas, sino en la manera en que el ilustrador las entendió, dando una perspectiva personal de su entendimiento a la ilustración, aquellos que no quieren ser narradores de una historia en particular, más bien buscan narrarse a sí mismos. Este eje suele no entenderse por completo por el receptor ya que a menudo se encuentra fuera de tiempo y contexto,

su comprensión está condicionada a que el editor y el lector manifiesten la misma sensibilidad. El riesgo de incomunicación es bastante alto pero se puede utilizar ya que

genera empatía. En este tipo de ilustración no es tan importante el argumento, sino cómo se argumenta y quién. Como el ilustrador Anthony Browne en el libro *Voces en el parque* (Imagen 6).

Alejados de los polos objetivos y subjetivos, tenemos otras dos vías que consiguen su poder comunicativo a través de la empatía apelando a las emociones o a la inteligencia.

-La vía de la empatía afectiva: Son aquellas ilustraciones donde los colores, trazos, entornos, ángulos, puntos de vista, etc., son suavizados al máximo para lograr una complicidad afectiva con el niño, intercambiando ternura por afecto. Ésta es por lo general la vía de comunicación más utilizada y no solo en la ilustración, sino también en mobiliario, dulces, juguetes y papelería, que se reconocen fácilmente por la forma de los motivos, que generalmente utiliza personajes con la cabeza y cara demasiado redonda,



Imagen 7: Ilustración de vía de la empatía afectiva del libro *Óscar y el león de correos* (Muñoz, 2000).

ojos grandes, sonrisa eterna, manos y pies diminutos y sin ninguna proporción anatómica. En cuanto a color se usan colores brillantes y saturados, o bien, suaves tonos pastel. Por lo que esta ilustración llega al lector principalmente por su forma y de manera secundaria por su contenido. Dentro de la literatura infantil podemos retomar el trabajo con innegables cualidades emotivas de Noemí Villamuza en *Óscar y el león de correos* (Imagen 7).

-La vía de la empatía ingeniosa: Son aquellas ilustraciones que buscan llegar a su lector por medio de risas y bromas, preparando trampas ingeniosas que desafían la inteligencia del lector, escondiendo en el trasfondo escenas muy secundarias para el desarrollo del relato y que constituyen un contrarelato a lo largo del libro. El ilustrador puede distorsionar

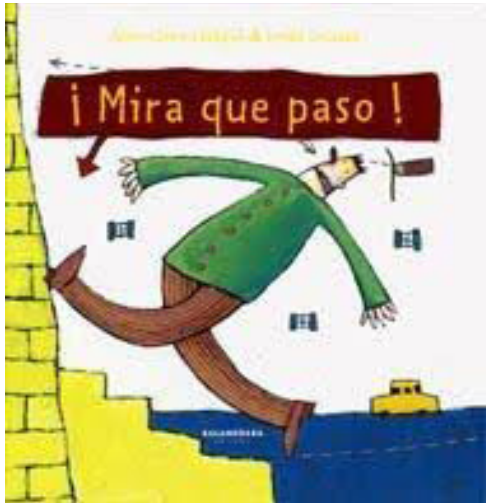


Imagen 8: Ilustración de la vía de la empatía ingeniosa. Portada del libro *¡Mira que paso!* (Claire, 1999).

la anatomía, el movimiento y las proporciones para hacerlos risibles, utilizando la capacidad persuasiva de la imagen para fingir que lo imposible es posible. Por muy comprometido que esté el personaje en la historia se considera divertida. Tenemos como ejemplo las ilustraciones de Anne-Marie Léveque y Linda Corazza en el libro *¡Mira que paso!* (Imagen 8).

A continuación mencionaremos otros dos ejes de comunicación que a diferencia de buscar empatía, toman acción buscando ocuparse del eje cognitivo a través de la semiología.

-La vía señalética: Aunque a esta vía quizá no se le deba atribuir el nombre de vía comunicativa debido a la falta de narrativa en su ilustración, se menciona debido al uso que tiene. Es un tipo de ilustración meramente icónica y se ve frecuentemente en la enseñanza de idiomas, cuando un dibujo nos indica cómo se dice cierto objeto en español o inglés. Es la imagen que encontramos en los laberintos, indicando a dónde debe llegar. Es una ilustración que siempre se mueve por separado, en piezas sueltas, sin fondos ni conexiones entre sí, dejando de lado la composición y secuencias propias del álbum ilustrado. También podemos ver su uso en algunas novelas juveniles en las que la prioridad del libro es el texto, pero después de cierta cantidad de páginas de texto se ve una imagen que en el resto del libro no se retoma. La comunicación visual a través de íconos genera



Imagen 9: Ilustración de vía señalética, tomada del libro *La gran pregunta* (Erlbruch, 2004).

lectura compulsiva, con cambios bruscos de una imagen a otra y por lo general sin que éstas se relacionen. Pese al poco uso de este tipo de ilustración para un libro álbum, tenemos un ejemplo en las ilustraciones de *La gran pregunta de Wolf Erlbruch* (Imagen 9).

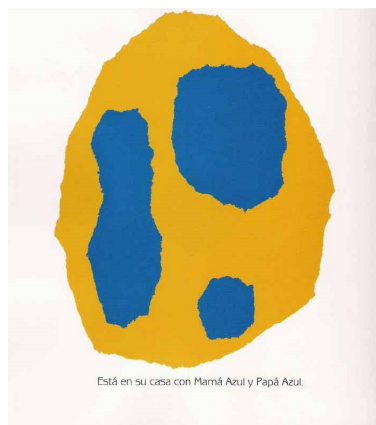


Imagen 10: Ilustración por vía semiológica del libro *Little Blue and Little Yellow* (Lionni, 1959).

-La vía semiológica: Esta vía de comunicación es la más escasa en producción pero ofrece nuevos caminos a la ilustración mediante la investigación visual y gráfica de la semiológica. Es la ilustración que se logra a base de experimentación con los recursos y virtudes propios del lenguaje visual hasta conseguir una historia singular, tanto así, que su tratamiento no es aplicable a ninguna otra obra. Como ejemplo tenemos el libro de *Little Blue and Little Yellow* (Imagen 10), libro que explica la teoría del color usando formas abstractas.

A través de las seis vías de comunicación mencionadas es como el ilustrador se comunica con el lector, naturalmente, cualquier libro que incluya imágenes puede sensibilizar, establecer relación afectiva o experimentar, pero es el desarrollo de esas aptitudes lo que fortalece la comunicación y establece el relato narrativo, que después se podrá identificar. Al hacer uso de estas alternativas, individualmente o en conjunto, se invita y reta al niño a estimular su mente, invitándolos a competencia y gusto por la lectura.

2.2 Técnicas de ilustración para libros infantiles

A lo largo de la historia del libro, hemos visto cómo se han integrado las imágenes y las ilustraciones, formando parte importante del libro. Algunos investigadores aún se debaten en sí la imagen es más importante que el texto o son igual de importantes. La discusión puede inclinarse dependiendo del contexto, ideas, la calidad y cantidad de ilustraciones. Pero hablando del libro infantil es preferible que se incline a la imagen ya que, como se ha

mencionado, suele facilitar el entendimiento a los niños y auxiliar la labor docente. Para la elaboración de dichas ilustraciones, se pueden considerar diferentes técnicas que han surgido con el paso del tiempo.

En seguida se describirán algunas de las técnicas utilizadas para la ilustración de libros, con una breve descripción y en algunos casos los derivados de éstas. Esta sección se centrará solo en algunas de las técnicas existentes ya que, como se verá en el cap. 3 no todas las técnicas están presentes en la muestra, mientras otras técnicas pueden consultarse el Anexo 2. Las técnicas se dividen según el pigmento utilizado, por lo que se comenzara por las técnicas secas que derivan del dibujo, luego se prosigue con las técnicas de estampa o grabado, finalmente se hablara de las que utilizan algún pigmento a base de agua o aceite, denominadas técnicas húmedas.²⁸

2.2.1 Técnicas secas

Así como existe la ilustración por medio de pinturas, también se puede lograr a través del dibujo, que es un proceso más lineal y toma nombre según el material con el que se elabora y en el ramo de la edición se pueden mencionar los siguientes tipos clasificados por Lluís Borrás Perelló: dibujo artístico, dibujo técnico, cómic, carboncillo, lápiz de grafito, lápices de colores, pastel, tinta y pluma, bolígrafo, rotulador y aerógrafo.

El dibujo artístico: Es el que se ejecuta de manera libre y con un fin estético, dando sugerencias, produciendo y estimulando la imaginación del receptor. En este aspecto, cada ilustrador tiene una manera de dibujar a lo que llamamos “estilo”, que es importante considerar al momento de elegir el material para la obra en la que se esté trabajando.

El dibujo técnico: Es aquél en el que se representan gráficamente ciertos objetos y actividades con el objetivo de ofrecer información práctica sobre sus partes, dimensiones, forma, uso o funcionamiento. Para ello se usan recursos como el alzado, el corte la sec-

28. Lluís Borrás Perelló, *El libro y la edición. De las tablillas sumerias a la tableta electrónica*, (España: Ediciones Trea, 2015), 423-442.

ción o la vista. A pesar de que la planeación de este puede variar, tiene características fijas como: que sea gráfico, universal y preciso.

El cómic: Es un género basado en una serie, secuencia de viñetas o representaciones gráficas de finalidad narrativa que desarrollan una situación en la que se presenta a un personaje en diferentes circunstancias. Un derivado del cómic es la novela gráfica, que siempre se presenta en formato de libro (en papel o digital) y va dirigida a público adulto.

El pastel

Las barritas de pastel están hechas de un pigmento seco en polvo, mezclado con aglutinante (por lo general goma arábiga o goma de tragacanto para dar consistencia). El soporte sobre el que se aplica debe ser texturizado, ya que solo así queda depositado el material. Se presenta en varios colores y matices ya que casi no se puede mezclar o superponer. Por su poca resistencia al calor y a la humedad, se debe fijar al final con barniz (Imagen 11).



Imagen 11: Ejemplo de imagen en técnica de gises pastel Tomada del libro *Tita of Mexico* (Moon, 1934).



Imagen 12: Ejemplo de imagen en pluma y tinta. Tomado del libro *Antología para niños y adolescentes* (Jiménez, 1950).

La tinta y la pluma

El uso de esta técnica se remota a la época medieval, donde para su aplicación e utilizaban plumas de ganso, pavo o cisne. Hoy en día existen diversas plumas que constan de un mango y una plumilla metálica intercambiable y las hay para caligrafía y para dibujo. También existen muchas y diversas tintas, en su mayoría negras (tinta china) con una amplia gama: a prueba de agua, solubles o acuareleables y densas.

Para una mejor aplicación, la pluma o plumilla requiere un soporte rígido y de calidad, ya que permite correcciones. Admite una buena reproducción fotomecánica. Basados en esta

técnica existen dos materiales que surgieron más tarde (Imagen 12).

2.2.2 El grabado

Se entiende por grabado al trabajo realizado sobre una superficie de madera, metal o linóleo (plancha), por medio de instrumentos cortantes, punzantes o de ácidos que atacan la superficie metálica, dando como resultado una imagen que se imprime a manera de estampa, generalmente sobre papel y por medio de tinta. Se ejerce presión sobre la plancha entintada para trasladar la imagen al papel, por lo que estas imágenes también suelen ser llamadas estampas. Existen diferentes maneras de elaborar grabados entre las que tenemos: xilografía, la talla dulce (calcografía), litografía y linóleo.²⁹

La xilografía

Se conoce como grabado en madera, en la actualidad se utiliza en plan artístico (libros de poco tiraje, exlibris, láminas que después pueden colorearse o no) más que en sentido editorial debido al costo de su elaboración. La xilografía solo permite dibujos a línea y generalmente de una sola



Imagen 13: Ejemplo de imagen en Xilografía. Tomado del libro *Lecturas clásicas para niños* (Vasconcelos, 1925).

tinta, sin ofrecer medias tintas a menos que se ofrezca este efecto en a través de grabado a puntos. Existen dos métodos para el uso de la madera y se basa en el sentido en el que se hagan los huecos, *a fibra*, cuando es cortada en sentido paralelo a la fibra de la madera y *a contrafibra*, cuando las fibras de la madera van en sentido perpendicular (Imagen 13).

La talla dulce (calcografía)

Este es otro procedimiento de grabado que consiste en grabar lo que se desea reproducir en una plancha de metal, por lo general de cobre, aunque también se ha empleado en planchas de cinc, acero o el aluminio, ya que son más accesibles. Se graba a mano, mediante alguna herramienta o por la acción corrosiva de un ácido. La impresión de este tipo de

29. Corrado Maltese, *Las Técnicas Artísticas*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1981), 235.



Imagen 14: Ejemplo de grabado en técnica de calcografía. Tomado del libro *Lectura enciclopédica para niños*, (Moral, 1910).

grabado siempre se realiza en hueco. Es un proceso que data de siglo XV y al igual que la xilografía ya es poco frecuente ver su uso en la actualidad. Entre los métodos para grabar se encuentran la punta seca, el aguafuerte y la aguatinta (Imagen 14).

La punta seca: Se hace con una caña de acero en forma de lápiz. Se hace de adelante hacia atrás a diferencia del buril. La talla produce una especie de barbas en los bordes de las líneas grabadas, que son las que ayudan a la impresión reteniendo tinta, con negros acentuados. Esta técnica produce poco tiraje de impresión ya que las barbas se desgastan con la presión.

El aguafuerte: Mediante un pequeño tampón, el grabador cubre la placa de metal con una capa de cera. Después sobre ella se calca un dibujo previamente elaborado con lápiz sanguina, pasando luego sobre los trazos un buril para eliminar el barniz. Seguidamente, se sumerge la plancha en ácido nítrico, clorhídrico o una solución de percloruro de hierro. Así, el ácido ataca el metal en las partes sin barniz, respetando el resto y transportando a la plancha en hueco. Después, la plancha se retoca a mano hasta lograr el acabado deseado.

La aguatinta: Es un procedimiento similar al aguafuerte pero en éste se producen tonos en lugar de líneas. La plancha se pule, se reproduce el dibujo por el mismo sistema que el aguafuerte, se espolvorea la superficie con resina, se pasa por ácido y se limpia con alcohol. El entintado se hace sobre la plancha por medio de un tampón. Este proceso puede lograr varias combinaciones cromáticas.

La litografía

Se hace a través de una piedra calcárea, carece de relieve o huecos. La parte que imprime y la inactiva quedan al mismo nivel. La impresión se basa en el agua y el aceite, este método se puede considerar un antecesor del offset. Hoy en día se usa para ciertos trabajos comerciales. Su proceso consiste en preparar la piedra litográfica con abrasivo (polvo de gres o sílex tamizado), se granea la superficie de la piedra para que retenga mejor la humedad. El dibujante traza el motivo en la piedra con ayuda de un lápiz graso

de una pluma o cincel mojados en tinta grasa. En el proceso de impresión es necesario que la piedra que conserve cierto grado de humedad y así, la superficie pasa por una solución de goma arábica y ácido nítrico. Después el litógrafo coloca la piedra en una máquina llamada litoplana y hace la impresión. La parte de la piedra que contiene el dibujo con grasa retiene la tinta, mientras la parte inactiva la repele.

Cromolitografía: Se define así a las impresiones litográficas en varias tintas. Los grabados pueden llevar ocho, diez o más colores, pero el proceso es costoso ya que cada color requiere una piedra distinta (Imagen 15).

2.2.3 Técnicas húmedas

Los procesos antes mencionados coinciden en que al final del proceso la impresión puede ser directa, sin requerir sustancias plásticas en un proceso previo posterior a la impresión. Las técnicas húmedas son aquellas en las que, a diferencia del dibujo que es básicamente lineal, utilizan sustancias plásticas fluidas, aplicadas en capas más o menos delgadas.



Imagen 15: Ejemplo de cromolitografía. Tomada del libro *Lecturas clásicas para niños* (Vasconcelos, 1925).

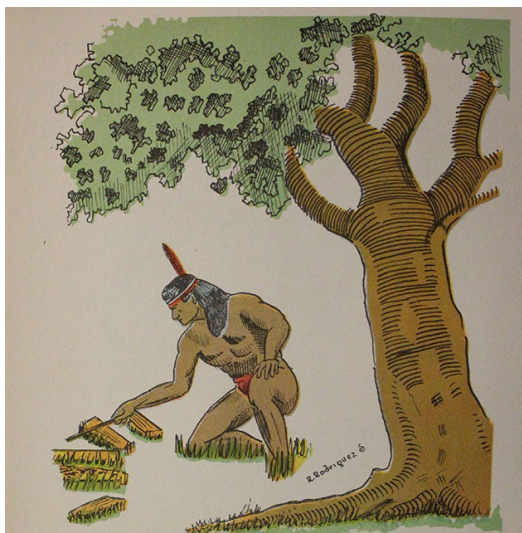


Imagen 16: Ejemplo de técnica mixta en donde se ve el uso de color a base de acuarela y delineado por pluma y tinta. Tomada del libro *La marimba* (Trejo, 1946).

Las técnicas mixtas

Son aquellas en las que se mezclan medios, técnica de dibujo o pinturas (Anexo 2). Hay que considerar que los medios a base de aceite no se dejan impregnar por medios que sean a base de agua. Algunas de estas mezclas son: ceras o pasteles al óleo con acuarela (magro/graso); grafito, carbón y tinta negra (húmedo/seco); o *collage* (imágenes impresas, recortadas y pegadas a veces con gouache u otros medios). Debido a que estos trabajos suelen ser presentados con cierto grosor es difícil reproducirlos por escaneo, pero admiten una buena

reproducción fotográfica (Imagen 16).

En todos los métodos anteriores podemos observar que hay unos más adecuados que otros para su reproducción en masa y cada uno busca un efecto diferente, por lo que es decisión del ilustrador y el editor como usar los recursos a su alcance para que el mensaje que plantea en la edición sea bien recibido. Para esto también es necesario decidir el método de reproducción de la obra, muchos de los métodos antes mencionados de grabado son utilizados para impresión, como la litografía (offset). Entre estos métodos, podemos encontrar:

- **La linotipia y la monotipia:** La máquina de linotipia (línea de tipos) fue utilizada por primera vez en 1886, se popularizó debido a que resolvía automáticamente los problemas de composición, fundición de línea y descomposición de matices, de manera más rápida, por lo que era generalmente utilizada para la impresión de periódicos y la edición corriente. Unos años después, surge la máquina de monotipia, que, también mecánicamente y con gran precisión, fundía, a diferencia de la linotipia, letra por letra, lo que facilitaba la corrección y que se aprovechó para la elaboración de libros de composiciones

más complejas, como los libros que contienen fórmulas matemáticas o químicas. En la actualidad, estos métodos no se utilizan tan frecuentemente y destacan por su utilidad en el campo tipográfico, incluso convirtiéndose en símbolo de la tipografía. Como ejemplo podemos mencionar las portadas de los libros de esa época, que tenían una composición meramente tipográfica.

- **Huecograbado:** Es un método creado a partir de la calcografía. Se construye una máquina de cilindro con matiz de hueco que imprime a alta velocidad sobre papel en bobina. Este sistema es ampliamente utilizado en la impresión de periódicos ilustrados y las revistas de gran difusión. La calidad de las reproducciones y de la impresión es superior a las obtenidas con instalaciones tipográficas o linotipográficas (*offset*), pero ya que el costo de las máquinas y la preparación de la forma, se aconseja su uso solo para muy grandes tirajes.

- **La serigrafía:** Este método de impresión fue utilizado en un comienzo para decorar telas, su aplicación en las artes gráficas llegó después. Se diferencia de otras técnicas de impresión como el *offset* (plano) y el del huecograbado (bajorrelieve) ya que esta transferencia no es directa, ya que pasa a través de una malla de seda para transferir la tinta al soporte (papel u otro material) a través de los agujeros que no han sido previamente obturados. Gracias a la facilidad de reparación de la pantalla impresora, su costo relativamente bajo, la capacidad de imprimir casi sobre cualquier material (papel, tela, metales laminados, plásticos, vidrio y otros materiales lisos y rugosos), la aceptación de varias tintas de distintas gamas y su versatilidad para transportar e imprimir sobre objetos y estructuras ya montadas (como los rótulos de tiendas o escaparates), el uso de la serigrafía se popularizó y convirtió en un sistema que aún continúa evolucionando, sobre todo en el aspecto cualitativo. En los años 70, el artista Andy Warhol utilizó esta técnica y la llevó de la mano con su estilo *pop-art*.

La elección para la producción y reproducción de imágenes puede proporcionar un mayor atractivo visual si se tiene un previo conocimiento de como una afecta a la otra, ya

que como fue mencionado anteriormente, algunas técnicas de ilustración son menos adecuadas en reproducción en masa que otras, sin embargo, el conocimiento de los métodos de reproducción ayuda al diseñador a contemplarlo para la elaboración de la ilustración y llegar al público meta de manera adecuada.

2.3 Las relaciones entre textos e imágenes en la edición infantil

La importancia de la ilustración en la edición infantil se ha establecido, pero si su importancia se comparara con la del texto habría que hacer consideraciones nuevas. Desde el punto de vista del receptor, la ilustración difiere del texto no solo porque la imagen no es tan concreta como el texto (o mejor dicho es más polisémica), sino que además tiene un cierto *grado de interiorización*, para explicar eso citaremos las palabras del ilustrador Roberto Innocenti (1995) “la limitación de una ilustración, si la comparamos con la palabra, radica en que no es capaz de narrar desde un yo interior, siempre es vista desde el exterior, nunca desde dentro”.³⁰

Esto nos recalca que la ilustración tiene limitantes ya que por sí sola es incapaz de hacer el papel de narrador interno en una historia, para generar una relación del receptor a la imagen es necesario que contenga los signos gráficos de un texto que lleve a una lectura. La lectura de un relato está mucho más llena de procesos de asociación cognitiva interna que la lectura de las ilustraciones. Por ello, la inclusión del texto es necesaria para la correcta lectura de la imagen y es necesario analizar la relación que se establece entre ambos canales.³¹

La relación imagen-texto es el uso funcional que la ilustración da a un texto y que se combinan en un mismo soporte. Cada sistema, verbal o visual, tiene sus propios códigos basados en contexto cultural y retórica particular: el texto se basa en la lógica del discurso, marcada por tiempo y secuencia línea, mientras que la imagen responde al espacio en que

30. Innocenti, R. “La infancia como experiencia y como pretexto”, *Ponencias en el Tercer Simposi Internacional Catalonia d’Il·lustració*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura (1995). 137.

31. Berenice Ortiz Mercado, “Libro ilustrado infantil La ceiba con fines didácticos para niños de cinco años” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 101-126.

se presente y la simultaneidad, haciendo que cada uno aporte sus propios significados y comunique de maneras diferentes.³²

La ilustración de un texto tiene la función de establecer la imagen y su inmediatez sin que se preste a la ambigüedad de lo escrito. Las imágenes ilustran lo que dice el texto y el texto hace concebible lo que las imágenes representan: el texto relata la imagen, la traduce y de igual manera, en algunos casos, las imágenes pueden otorgar un significado distinto al texto absorbiéndolo e interpretándolo. El texto y la imagen en el libro ilustrado se perciben como una totalidad en la página, el discurso textual da secuencia lineal, como una serie de etapas en donde se captan una a una de manera parcial. La interacción entre el texto y la imagen pueden ser diversas: la ilustración puede servir de acompañamiento visual, como guía o ayuda para aclarar el texto, el texto puede aclarar la imagen u otras relaciones.³³

Según la semiótica existen varios tipos de relación imagen/texto que se presentan en el álbum ilustrado: simétrica, ampliación, complementaria, contrapunto y contradicción.

Simétrica: Texto e imagen cuentan lo mismo, haciendo redundante la información entre sí. Este tipo de relación se puede ver más frecuentemente en aquellos libros de temática narrativa, como en la versión ilustrada de los cuentos de hadas en los que vemos una imagen literal a lo que se presenta en la descripción del texto.

Ampliación: Cuando uno de los sistemas, imagen o texto, amplifican el significado del otro. Esta relación es común en algunos libros de texto que buscan reforzar a través de imágenes como en los libros de historia del arte o de ciencias que toman un término específico y quizá nuevo para algunas personas, pero se hace claro a través de una imagen.

Complementaria: Cuando uno de los sistemas, imagen o texto, ofrece información significativa y requiere del otro sistema para expandir esa información. En algunos cuen-

32. Abraham Moles, *La imagen: Comunicación funcional*, (México: Trillas, 1991), 24-30.

33. Jesús Moya y María Jesús Pinar, "La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal", *Revista OCNOS*, n°3 (2007): 21-38.

tos podemos ver este tipo de relación en el que imagen y texto llevan la narrativa a la par, dependen uno del otro para que el mensaje sea completo.

Contrapunto: Las imágenes y las palabras van más allá de su significado, es decir, narran o añaden información desde otro punto de vista o alguno de los dos sistemas presenta ironía. Esto suele presentarse cuando alguno de los dos sistemas posee más información que otro y puede verse, por ejemplo, las caricaturas que a veces llegan a ser irónicas en contraste a la información presentada.

Contradicción: Las imágenes y las palabras se enfrenta, pues presentan significados distintos, dando paso a diversas interpretaciones.

Bajo los términos anteriores, el libro infantil presenta generalmente relaciones simétricas, complementarias y de ampliación, esto debido a que está dirigido a un público que se está iniciando en la lectura. El niño necesita que la trama de la lectura sea sencilla y fácil de comprender para poder guiarlo al entendimiento de las palabras.

Tanto palabras como imágenes añaden significados uno al otro en casi todo tipo de libro que contengan imágenes y, al mismo tiempo, su relación puede variar el significado de ambos. Las palabras pueden enriquecer la imagen cambiando o designándole un significado y las imágenes dan fuerza narrativa o informativa al texto, reflejando o ampliando su discurso.

La interacción entre texto e imagen puede darse de diversas formas dependiendo de la finalidad del mensaje y que a su vez está condicionado a la capacidad del receptor. Pese a ello, cabe recalcar que la función de la imagen puede variar si se le asigna un fin didáctico. La información contenida en el libro infantil es mayoritariamente utilizada con fines didácticos, por lo que la imagen es un vínculo para la enseñanza, por lo que también es conveniente analizar el tipo de funcionalidad que cumple la imagen para auxiliar dicha labor.³⁴

34. José Luis Rodríguez Diéguez, *Las funciones de la imagen en la enseñanza. Semántica y didáctica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 42-50.

Cuando la ilustración es elaborada con fines didácticos debe cumplir con ciertas funciones y características empleadas en el ámbito de la enseñanza, ya sea en libros de texto, enciclopedias, animaciones o libros ilustrados, con el objetivo de aclarar el texto y así generar un aprendizaje. La eficacia de la transmisión depende de la correcta decodificación del receptor y la garantía de esta buena decodificación se obtendrá según el código utilizado, expresado con cierto nivel de redundancia, que la información sea breve o progresiva, entre otras. Algunos educadores coinciden en que su labor se ve facilitada cuando la imagen hace redundante el texto, ya que aseguran la recepción del mensaje. Otro beneficio de la redundancia es que a través de esta se ayuda al receptor a la retención de información, pues no solo leen la información, la imagen trae a su memoria lo leído y vinculan el contenido. Algunas veces se pueden presentar imágenes difíciles de comprender no siempre aptas para el receptor, para las que es útil hacer uso de una ayuda suplementaria (como los pies de imagen) y sacar provecho de ellas.

Analizando las ilustraciones que se presentan más comúnmente en el libro didáctico, se encontró que la imagen cumple diversas funciones: **motivadora, vicarial, informativa, explicativa, redundante y estética**. A continuación se ejemplificarán estas funciones con imágenes diversos libros de texto infantiles o escolares:

Función motivadora: Muchas ilustraciones dentro de los libros infantiles cumplen esta función. Son aquellas que representan un pasaje en concreto del texto, cuando la narración textual es insuficiente para dar una descripción concreta de lo que se está hablando. La imagen capta la atención del receptor, para que este después, deba completar su entendimiento a través del texto. La imagen suele ser genérica a una determinada cantidad de texto y no establece una conexión directa con este. Este tipo de

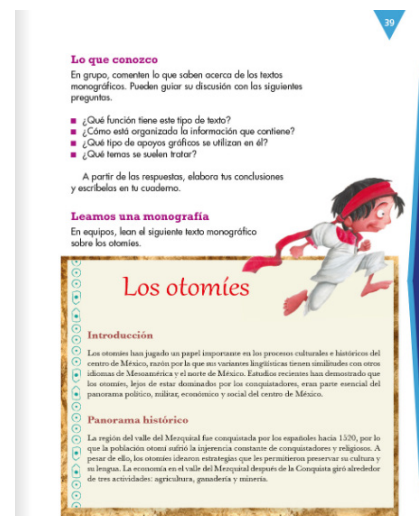


Imagen 17: Ejemplo de imagen con función motivadora. Tomado del libro: *Español, cuarto grado* (SEP, 2017).

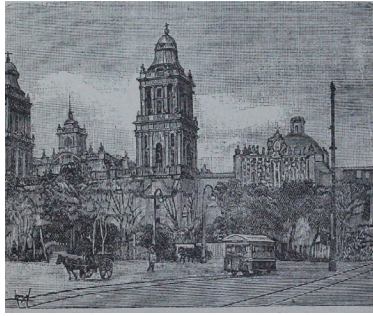


Imagen 18: Ejemplo de imagen con función vicarial describiendo la fachada de la catedral de la Ciudad de México. Tomado del libro *Lectura enciclopédica para niños* (Moral, 1910).

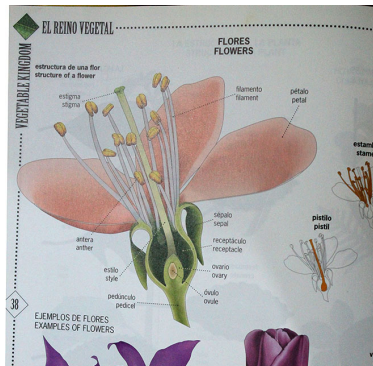


Imagen 19: Ejemplo de imagen con función indicativa explicando por partes de una misma imagen. Tomado del libro *Diccionario visual para jóvenes. Español-inglés* (Claude, 2000).

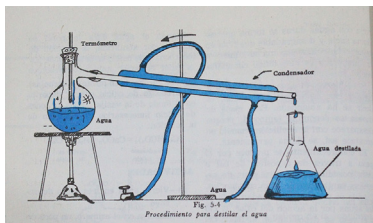


Imagen 20: Ejemplo de imagen explicativa de proceso de destilación. Tomado del libro *Ciencias Naturales* (Reynoso, 1979).

imágenes pueden verse con más frecuencia en los inicios de capítulo o sección de texto, donde se nos presenta una ilustración que hace referencia al contenido general de dicha sección y da una idea de lo que trata (Imagen 17).

Función vicarial: Se utiliza cuando el texto no es capaz de codificar con suficiente precisión. Tiene como finalidad sustituir una realidad por una imagen que describe situaciones, objetos o fenómenos basándose en la capacidad humana de procesar información visual, haciendo que los conceptos sean más exactos. Es muy utilizada en libros de historia del arte, donde se nos presentan conceptos que son más sencillos de entender viéndolos que imaginándolos. (Imagen 18).

Función informativa: Ésta es la clase de imagen que ocupa el papel principal para el discurso didáctico, y no está subordinada al texto. Es el único caso donde el texto funciona únicamente para dar explicación a la imagen. Es considerada una variante de la función vicarial pero se diferencian en que la función vicarial se encarga de un concepto único, mientras la función informativa engloba un conjunto de conceptos (Imagen 19).

Función explicativa: Es un tipo de imagen al que se le superponen códigos direccionales como flechas o vectores para dar explicaciones incluidas dentro de la ilustración (Imagen 20).

Función redundante: Expresa por medio de imágenes un mensaje que ya ha quedado aclarado en el texto. La función de la imagen es graficar literalmente lo que dice el texto, comúnmente utilizada en cuentos (Imagen 21).

Función estética: La imagen no tiene más que la finalidad de cubrir necesidades decorativas, llenando un espacio en blanco o haciendo más vistoso y atractivo cierto contenido, dando un énfasis al texto (Imagen 22).

Utilizando la clasificación de las imágenes según su función nos es más fácil comprender el tipo de información de los libros. No obstante, es importante mencionar que la imagen debe ser objetiva y clara sin proyecciones personales del autor de imagen para perseguir la eficacia de la comunicación. El entendimiento de la información se complementa paralelamente a la ilustración para comprender el tipo de narrativa que el libro necesita y así lograr un mensaje adecuado.

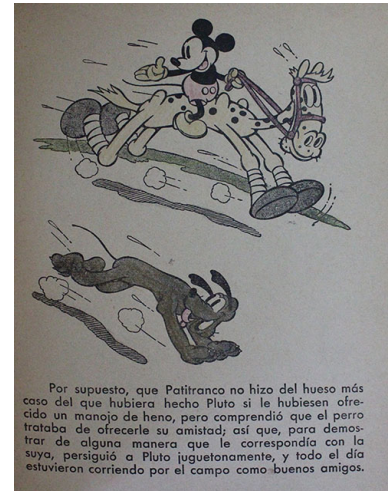


Imagen 21: Ejemplo de imagen redundante. Tomado del libro *Mickey en las carreras* (Disney, 1935).

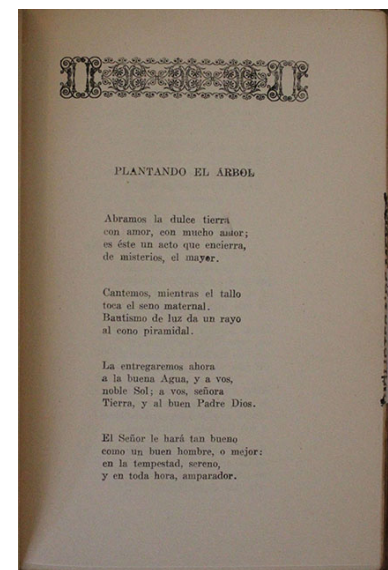


Imagen 22: Ejemplo de imagen estética donde se puede observar la imagen como decoración al margen. Tomado del libro *Ternura* (Mistral, 1925).

CAPÍTULO 3: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL DISEÑO EDITORIAL. LOS LIBROS INFANTILES EN LA BIBLIOTECA DE MÉXICO

3.1 Elementos generales del diseño de la página en la edición infantil

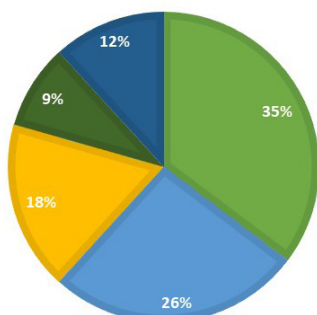
En el siguiente capítulo se mostrará la recopilación de datos que nos permite analizar la disposición de los elementos editoriales a lo largo de los libros estudiados, con el objetivo de reconocer la utilidad de dichos elementos para una posible reutilización en el diseño editorial actual. Para esto, se consideraron los estudios clásicos de diseño editorial, desde los libros del periodo antiguo basados en el libro de la doctora Marina Garone Gravier Historia de la tipografía colonial de lenguas indígenas como sugerencia de la asesoría de la propia autora, debido a que el libro considera los datos que puede aportar desde a cubierta hasta el colofón, corroborando de manera cualitativa y cuantitativa cuales de estos datos y elementos editoriales son más pertinentes en la muestra y que ayudan a dar un panorama general del diseño editorial manejado en la época de 1900 a 1950.

Folios

Los folios se reflejan en 30 de los 34 libros en la muestra, por lo que podemos decir que es un elemento habitual en el libro infantil del periodo estudiado. En cuanto a la posición de los folios observamos que en 12 libros el folio se encuentra en el margen inferior al centro de la página, en 9 en la esquina superior externa, en 6 se encuentra en la esquina inferior externa y en 3 en el margen superior al centro (Gráfica 1).

POSICIÓN DE FOLIO EN LA PÁGINA (30 DE 34)

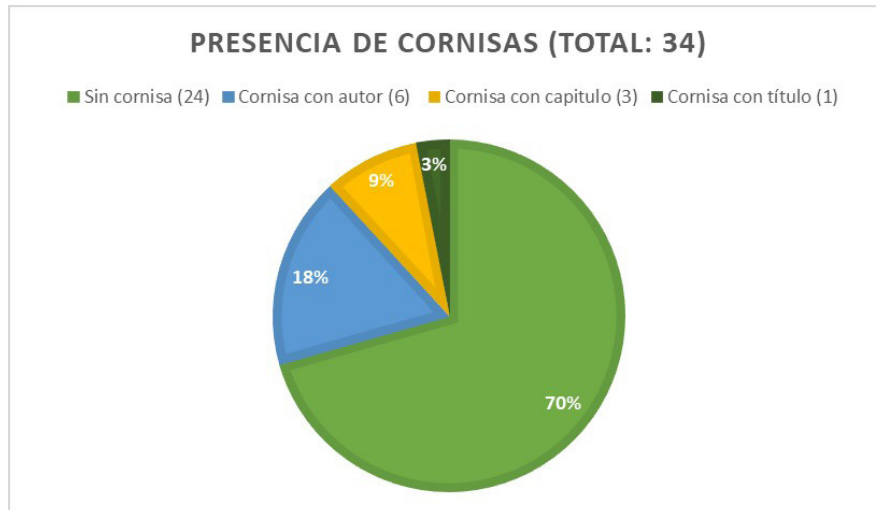
■ Inferior al centro (12) ■ Superior externo (9) ■ Inferior externo (6)
■ Superior al centro (3) ■ Sin folio (4)



Gráfica 1: Total de libros analizados en la muestra que muestran su comportamiento ante la posición del folio con respecto a los márgenes de la página.

Cornisa

En la muestra podemos visualizar que solo 10 de los 34 libros poseen cornisas, lo que refleja que es un elemento ligeramente menos notorio en las ediciones de libro infantil que lo que podría ser para otra clase de géneros editoriales. En aquellos libros que poseen este elemento muestran en su cornisa el nombre del libro (diez), el autor (seis) y el capítulo del libro (tres), hay un solo caso en el que únicamente se presenta el nombre del libro y la cornisa está a doble página (Gráfica 2). Respecto de la ubicación de este dato, de nueve de diez casos presentan la información en la parte superior del libro y existe un caso particular en que la cornisa se presenta en los márgenes externos (Imagen 1).



Gráfica 2: Muestra de cantidad de libros que presentan el elemento de la cornisa en la muestra estudiada seccionada según el comportamiento del elemento.

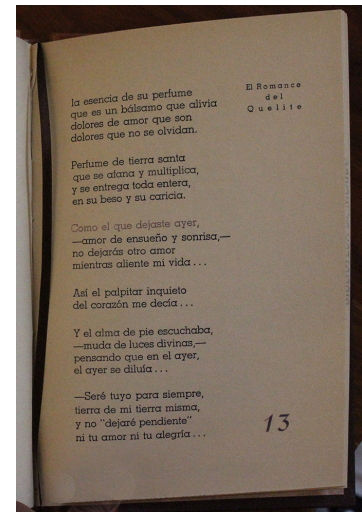
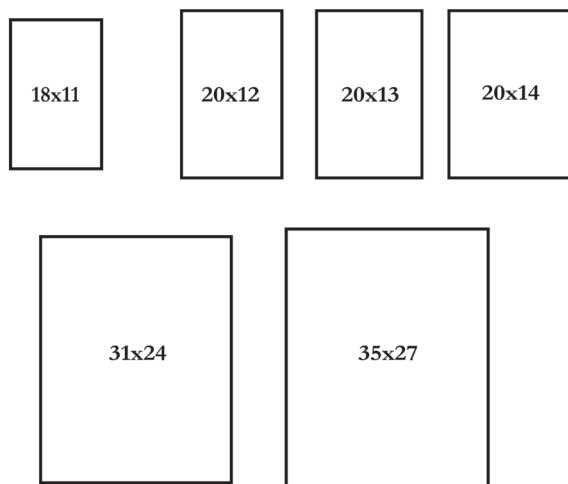


Imagen 1: Ejemplo de cornisa al margen externo. Imagen tomada del libro *El romance del quelite* (McGregor Giacinti, 1948).

Formato del papel

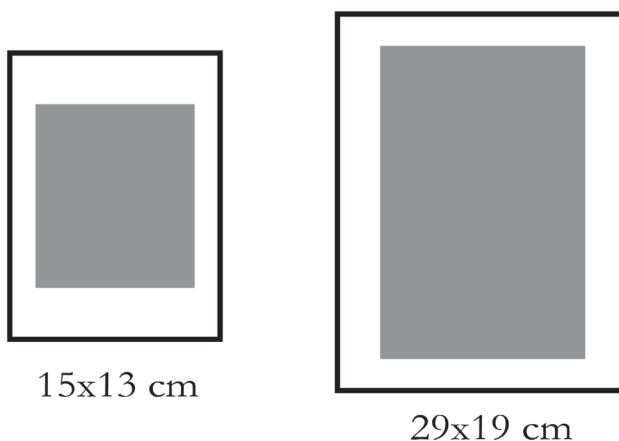
El catálogo de la Biblioteca de México ofrece la medida del alto del libro en centímetros, para obtener la medida del ancho se utilizaron las fotografías tomadas de la muestra y se ajustaron para calcular la proporción en el programa Adobe Illustrator, por lo que las medidas presentadas a continuación son solo una aproximación a las medidas reales. Derivado de lo anterior las medidas de los libros de la muestra nos señalan que el alto de los libros va de los 17 cm a los 35 cm. El ancho es más variante, pues tenemos medidas de los 11 cm a los 22 cm. (Esquema 1)



Esquema 1: Muestra de formatos más recurrentes en la muestra estudiada (Todas en centímetros: 18 x 11, 20 x 12, 20 x 13, 20 x 14, 31 x 24 y 35 x 27).

Tamaño de la mancha

Basados en lo dicho anteriormente podemos mencionar también las medidas del tamaño de la mancha con respecto al formato de la obra. En estas medidas podemos observar que hay un largo constante que va de los 13 a los 19 centímetros y que en casos de formatos más grandes el largo puede ascender a los 29 centímetros. En el ancho también podemos ver una constancia de los 8 a los 10 centímetros y la misma ampliación de rango en un formato grande, en este caso la medida asciende a los 19 centímetros (Esquema 2).



Esquema 2: Espacio ocupado en proporción a la página localizada en la muestra estudiada.

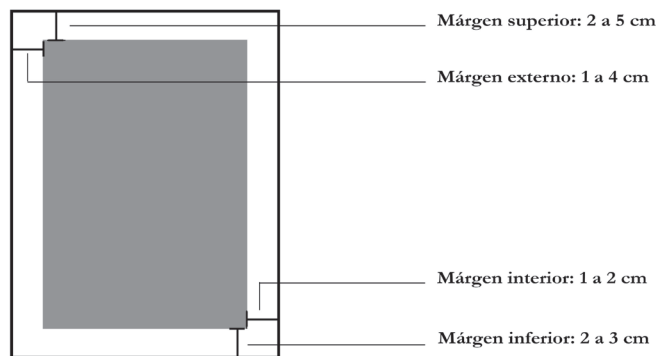
Márgenes

Para el análisis de la marginalia se están considerando las medidas de los márgenes superior e inferior y los que van al lomo del libro y a la parte externa, considerando así cuatro medidas, cada una por separado. Para el margen superior observamos que va de un centímetro a los cinco centímetros.

En las medidas del margen inferior las medidas van de algunos que tienen una cantidad menor a un centímetro a los 11 centímetros, sin embargo, en una mayoría de casos se presenta más constante las medidas de los 2 a los 6 centímetros.

El margen interno presenta medidas desde milimétricas (0.5 a 0.8 cm) hasta los 6 centímetros. Las medidas más constantes son entre el centímetro y los 2 centímetros.

Mientras tanto, el margen externo también posee algunos casos con medidas milimétricas ascendiendo a los seis centímetros, con medidas más constantes entre el centímetro y los cuatro centímetros, por lo que una marginalia general se presenta en el siguiente diagrama (Esquema 3).



Esquema 3: Medidas más frecuentes en relación con los márgenes según su posición.

La mayoría de los libros de la muestra presenta un margen amplio en proporción a su formato, ya que los libros de gran formato tienen un margen de casi 5 centímetros, lo que nos habla de una puesta en página de espejo, es decir, que la medida de los márgenes se establece considerando el margen interno y externo (no derecho e izquierdo).

3.1.1. Elementos internos del diseño de la página

Títulos

En el cuerpo de texto podemos ver variantes de presentación, ya que en 22 libros notamos la presencia de un título marcado para jerarquizar sobre el cuerpo de texto (Imagen 2).

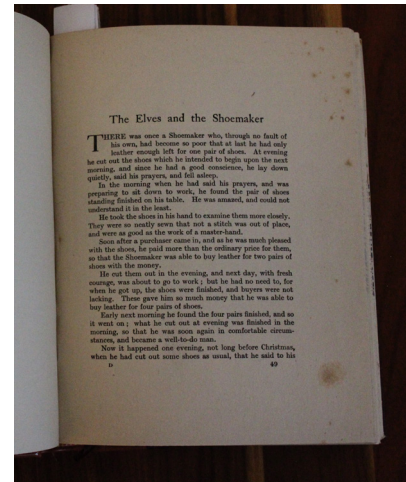


Imagen 2: Ejemplo de título con cuerpo de texto. Imagen tomada del libro *Snowdrop & other tales* (Grimm, 1920).

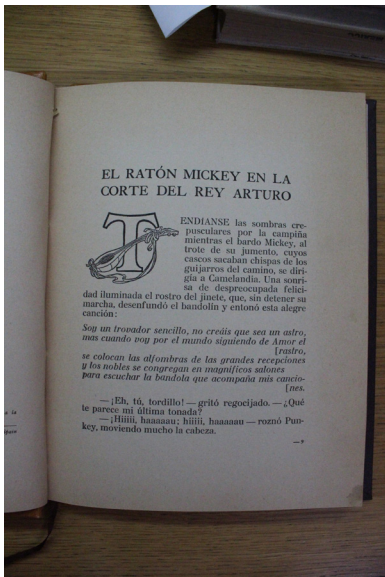


Imagen 3: Muestra de capitular al inicio del texto. Imagen tomada del libro *El ratón Mickey en la corte del rey Arturo* (Disney, 1934).

Capitulares

En la muestra podemos notar que en algunos libros se encuentra la presencia de capitulares, lo notamos en 16 de 34 libros y vemos que estas capitulares poseen un tratamiento que las unifica con el resto del contenido (Imagen 3).

3.1.2. Diversas clases de páginas modelo

Inicio de capítulo

En la muestra podemos encontrar que de 34 libros, 20 poseen índice y 17 marcan de alguna manera el inicio de capítulo, generalmente estos inicios se señalan con una imagen (Imagen 4 y 5).

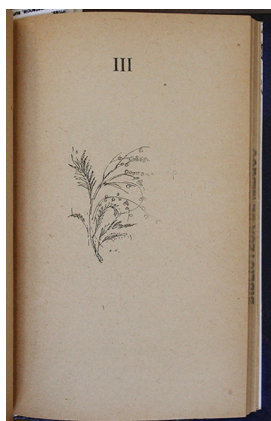


Imagen 4: Inicio de capítulo. Imagen tomada del libro *Antología para niños y adolescentes* (Jiménez, 1950).

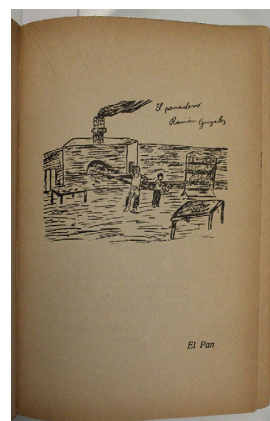


Imagen 5: Inicio de capítulo. Imagen tomada del libro *Alma Párvula* (Carniado, 1935).

Los inicios de capítulo se presentan en página de diversas formas, generalmente suelen presentarse en la parte superior del libro, a veces acompañados de una capitular (Imagen 6) y hay un caso en el que para el inicio de capítulo se interrumpe el texto con una imagen (Imagen 7).



Imagen 6: Ejemplo de inicio de capítulo con imagen y capitular. Imagen tomada del libro *La hija del dragón* (Prieto, 1943).

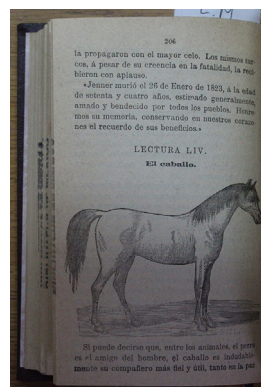
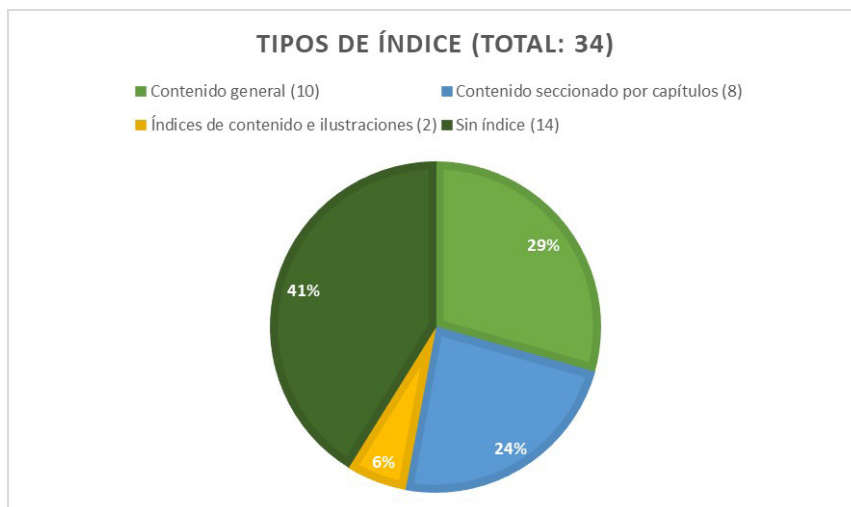


Imagen 7: Ejemplo de inicio de capítulo. Imagen tomada del libro *Lecturas para las niñas mexicanas: curso gradual de lectura* (Pimentel, 1903).

Índice

En 20 de los libros podemos observar la presencia de un índice. En 10 de estos índices se muestra una sección de contenido corrido, sin seccionar por capítulos o temáticas, cuando en otros 8 libros el índice si esta seccionado por capítulos. En 2 casos no solo se nos presenta un índice que nos muestra el contenido de la obra, sino también un índice de ilustraciones e incluso un caso separa en su índice las ilustraciones a color de las de blanco y negro, por lo que tiene 3 índices diferentes. A continuación, se presentarán imágenes de cómo se presenta el contenido en cada caso (Imágenes 8, 9, 10, 11, 12 y 13).



Gráfica 3: Muestra de la manera de organización que presenta el índice en los libros de la muestra estudiada.

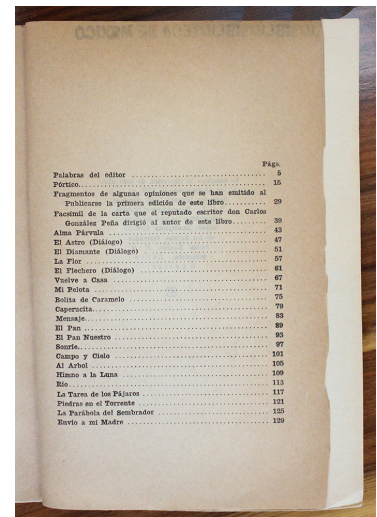


Imagen 8: Muestra de Índice general. Imagen tomada del libro *Alma Párvula* (Carniado, 1935).

ÍNDICE

Dedicatoria 7

RONDAS

I. La guerra 11
 II. ¿En dónde tejemos la ronda? 14
 III. La margarita 15
 IV. Invitación 16
 V. Dame la mano 17
 VI. Los que no danzan 18
 VII. La tierra 20
 VIII. Jesús 22
 IX. Todo es ronda 24

CANCIONES DE LA TIERRA

Plantando el árbol 27
 Himno al árbol 29
 Plegaria por el nido 32
 ¡Echa la simiente! 34
 Canción del maízal 35
 Canción de las mazorcas 37
 Nubes blancas 38
 Mientras baja la nieve 40
 Promesa a las estrellas 42

ESTACIONES

Doña Primavera 47
 Verano 50

RELIGIOSAS

Romance del establo de Belén 55
 Romance de Nochebuena 58
 Hablando al Padre 60
 Angel guardián 63
 El himno cotidiano 66

OTRAS CANCIONES

Piececitos 71
 Caricia 73
 Dulzura 75
 Hombrecito 77
 A Noel 79

CANCIONES DE CUNA

I. Estrellita 83
 II. Yo no tengo soledad 85
 III. La madre triste 87
 IV. Canción amarga 88
 V. Rocio 90
 VI. Meciendo 92
 VII. Me tuviste 93
 VIII. Apegado a mí 95
 IX. Hallazgo 96
 X. Miedo 97
 XI. La cuna 99
 XII. Botoncito 100
 XIII. Corderito 102
 XIV. La noche 103
 XV. Encantamiento 104
 XVI. Suavidades 105

Imagen 9 y 10: Muestra de índice presentado por temáticas. Imágenes tomadas del libro *Ternura: canciones de niños* (Mistral, 1924).

Contents

SNOWDROP 1
 THE PINK 11
 BRIAR ROSE 17
 THE JEW AMONG THE THORNS 28
 ASHENPUTTEL 37
 THE WOLF AND THE SEVEN KIDS 42
 THE QUEEN BEE 46
 THE ELVES AND THE SHOEMAKER 49
 THE WOLF AND THE MAN 51
 THE TURNIP 53
 CLEVER HANS 57
 THE THREE LANGUAGES 64
 THE FOX AND THE CAT 67
 THE FOUR CLEVER BROTHERS 69
 THE LADY AND THE LION 75
 THE FOX AND THE HORSE 81
 THE BLUE LIGHT 84

List of Illustrations in Colour

The Dwarf, when they came in the evening, found Snowdrop lying on the ground *Principles*
 The King could not contain himself for joy 18
 The young Prince said, 'I am not afraid, I am determined to go and look upon the lovely Briar Rose' 30
 Ashenputtel goes to the ball 30
 The Fishes, in their joy, stretched up their heads above the water, and promised to reward him 38
 The Seven Kids and their mother capered and danced round the spring in their joy 44
 The Duck, which he had once saved, dived and brought up the key from the depths 48
 So the four Brothers took their sticks in their hands, bade their Father good-bye, and passed out of the lower gate 62
 The King's only daughter had been carried off by a Dragon 72
 She went away accompanied by the Lions 75
 Alas! dear Felde, there thou hast met 92
 How, how, little beaver, And Conrad's hat seize 95
 Good Dwarf, can you not tell me where my brethren are? 105

List of Black and White Illustrations

Hanschen 1
 'Mirror, Mirror on the wall, Who is fairest of us all?' 2
 In the evening the seven Dwarfs came back 4
 The milliner brought fire with him, which he had to eat until the flames poured out of his mouth 12
 'The Thirteenth Fairy' 18
 But round the castle a hedge of bear roses began to grow up 20
 The Jew was forced to spring up and begin to dance 26
 Dancing as hard as he could 26
 The Three Sleeping Princesses 48
 So the rich Peasiter had to put his Brother's Turnip into a cart, and have it taken home 54
 When he got home he had the rope in his hand, but there was nothing at the end of it 61
 On the way he passed a swamp, in which a number of Frogs were croaking 64
 The Cat crept stealthily up to the highest branch 67
 They found the Princess still on the rock, but the Dragon was asleep with his head on her lap 73

Imagen 11, 12 y 13: Muestra de índices de contenido e ilustraciones. Imágenes tomadas del libro *Snowdrop & other tales* (Grimm, 1920).

Colofón

Se encontró que 22 de 34 libros tienen colofón. En los libros que tienen colofón, vemos que en 13 muestra el lugar de impresión y la fecha en la que finaliza la impresión, 4 más solo poseen la fecha de impresión, 2 solo el lugar de impresión, 2 libros tienen una lista de libros que la imprenta planea y hay un caso que contiene comentarios respecto al autor del libro. En algunos casos podemos ver que se les da crédito a las personas que participaron en el manejo de la impresión del libro (Imagen 14).

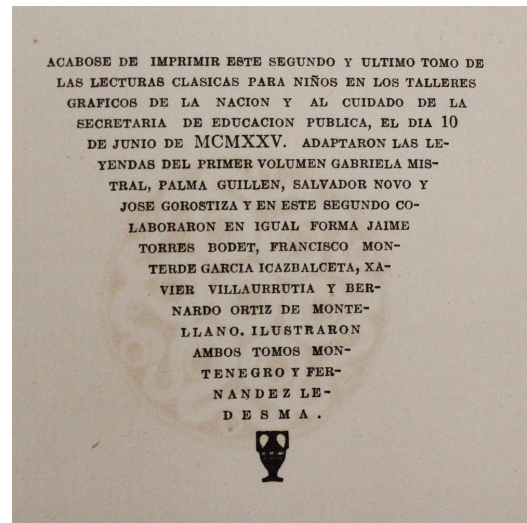
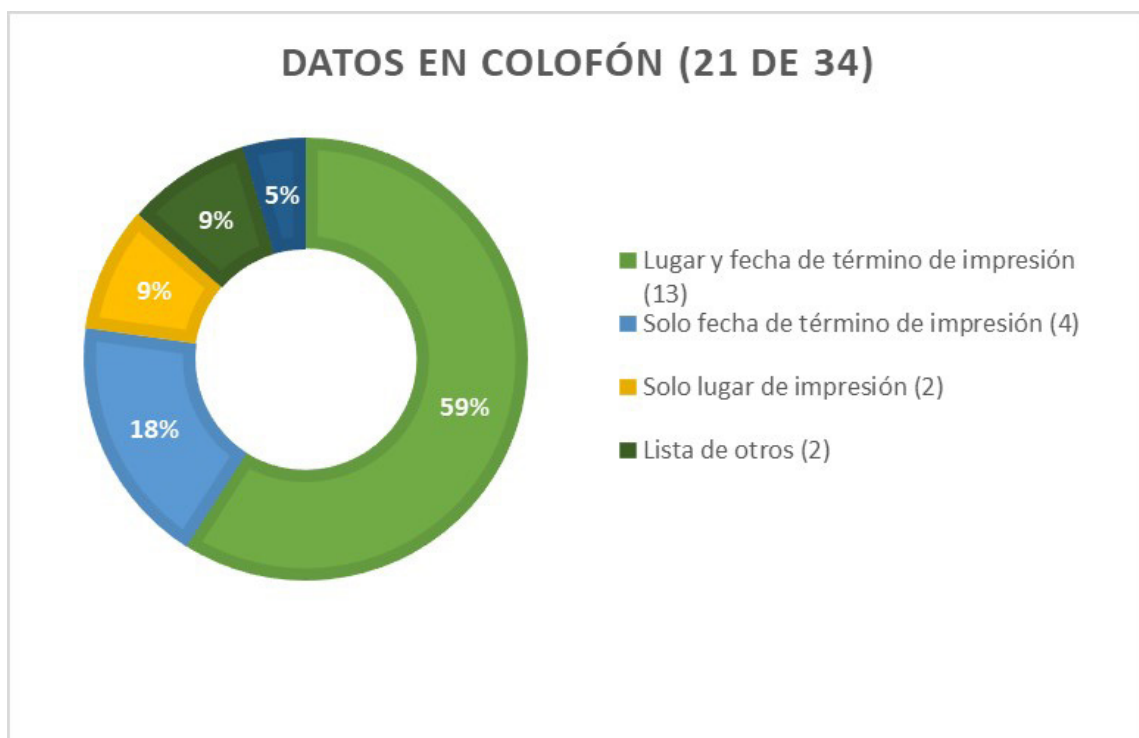


Imagen 14: Colofón con datos generales y créditos a ornamentadores. Imagen tomada del libro *Lecturas clásicas para niños* (Vasconcelos, 1924).



Gráfica 3: Muestra de datos encontrados en el colofón de los libros de la muestra estudiada.

Dentro de la muestra también vemos 2 libros en los que además de tener el lugar y fecha de término de impresión, vemos que nos da un número de ejemplar y la manera de distribución de ejemplares (Imagen 15 y 16).

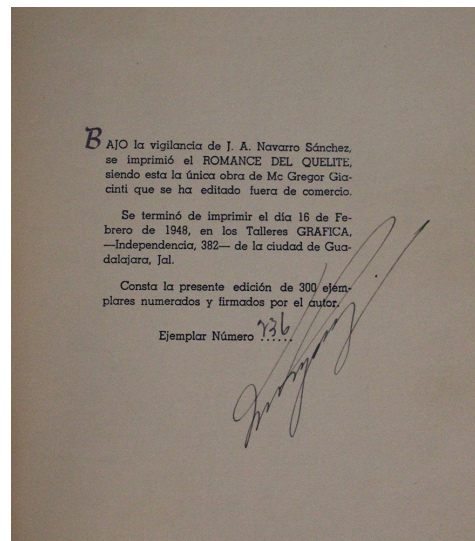
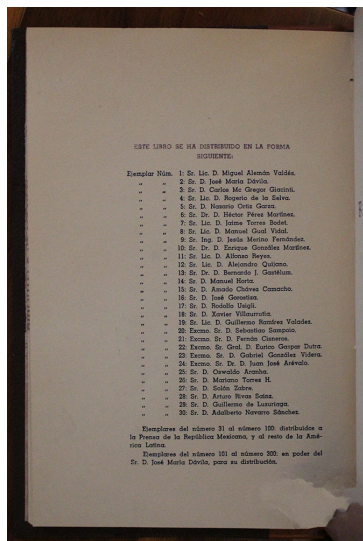


Imagen 15 y 16: Colofón con distribución y número de ejemplar. Imágenes tomadas del libro *El romance del quelite* (McGregor Giacinti, 1948).

3.1.3. Diseño de portada

En la muestra observamos que los 34 libros presentan el título en la portada, 32 de los libros presentan la editorial, 31 el autor y 27 el año, por lo que podemos concluir que estos datos serán los más recurrentes en las portadas de la muestra. Un elemento menos usual es el nombre de la imprenta, que se encuentra en 10 de 34 libros de la muestra (Imagen 17).

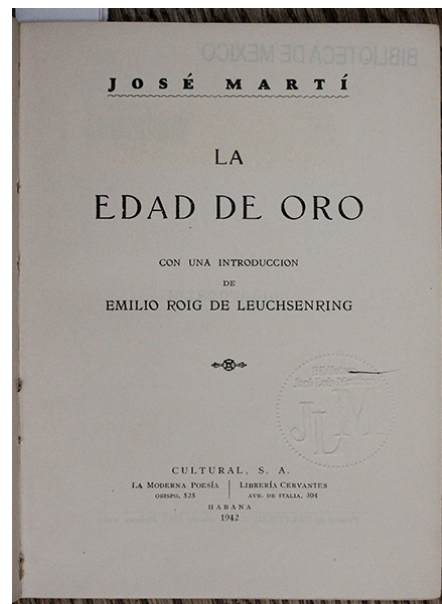


Imagen 17: Ejemplo de datos presentados en portada. Imagen tomada del libro *La edad de oro* (Martí, 1942).

Lomo

En algunos de los casos se pudo ver que algunos libros habían sufrido daños por el paso del tiempo, por lo que fueron reencuadernados y otros más se encontraban en tan mal estado que se estaban deshojando y el lomo no era ya visible. También hubo casos en los que el libro era tan delgado que no poseía un lomo (Imagen 18). En los casos que el lomo era observable, pudimos notar que en 26 de libros se presenta el título y en 21 el autor, solo en 3 casos se hay logotipo de la editorial en el lomo. (Imagen 19)



Imagen 18: Muestra de grosor de libro. Imagen tomada del libro *La marimba* (Trejo, 1946).



Imagen 19: Presencia de logotipo de la editorial en el lomo. Imagen tomada del libro *La edad de oro* (Martí, 1942).

Contraportada

Probablemente debido a la reencuadernación de algunas ediciones, muchos de los libros no poseen información en la cuarta de forros ni tampoco tienen solapas, solo se registró que nueve de ellos poseen el precio, ocho el logotipo de la editorial y seis nos muestran una lista de otras publicaciones de la misma editorial o del mismo autor. A continuación se presenta una imagen en la que se muestran algunos de estos datos (Imagen 20).

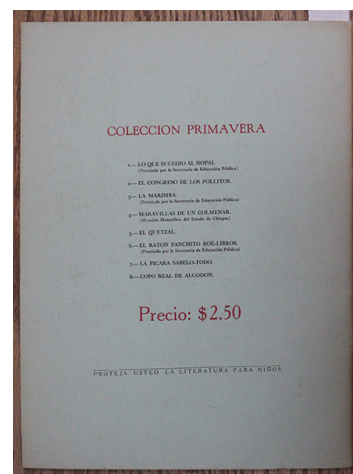


Imagen 20: Muestra de datos presentada en la curta de forros. Imagen tomada del libro *Lo que sucedió al nopal* (Trejo, 1945).

3.2 Tipos y clases de imagen

Como se comentó en el capítulo 1, se encontraron 34 libros para el análisis de elementos en el libro infantil, sin embargo, para el siguiente apartado hay que mencionar que de esos 34 libros hay 2 que no están propiamente ilustrados, por lo que los siguientes números consideran un total de 32 libros de la muestra.

La imagen, en especial la imagen editorial puede cumplir distintas funciones de acuerdo con su relación al texto presentado y con el objetivo comunicativo de libro. Por lo que se utilizaran los términos utilizados por Rodríguez (1977)³⁵ mencionados anteriormente en el capítulo 2 debido a que son más adecuados para entender la finalidad de la imagen, ya que los géneros literarios son distintos y la imagen es variable según la información del libro.

En la muestra podemos ver que hay tres tipos de función predominante en la imagen: motivadora, redundante y estética. Esto puede deberse al tipo de contenido que posee cada libro, ya que los 12 libros que presentan imágenes redundantes son cuentos infantiles (Imagen 21), los 11 libros que poseen imágenes motivadoras tienen al comienzo del libro una imagen más atractiva que otras en el libro o como anexo, debido a que en muchos casos se presentan en libros de poemas (Imagen 22) y los 8 libros con imágenes estéticas tienen las imágenes a modo de inicio de capítulo, cubriendo espacio en la hoja (Imagen 23).

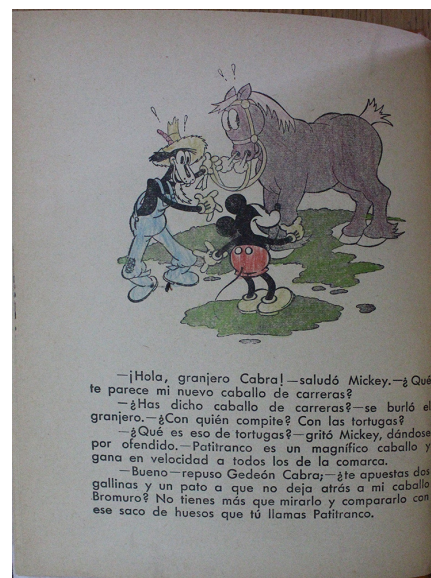


Imagen 21: Ejemplo de imagen redundante. La imagen es literal al texto. Imagen tomada del libro *Mickey en las carreras* (Disney, 1935).

35. *Ibid.*, 51-56.

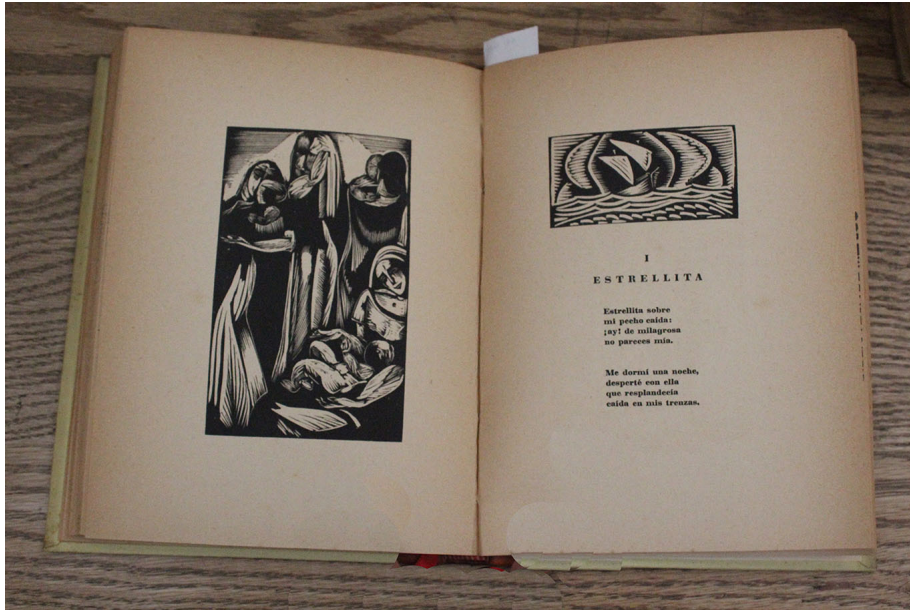


Imagen 22: Ejemplo de imagen motivadora. Se muestran dos imágenes con un pequeño pedazo de texto perteneciente a un poema. Imagen tomada del libro *Ternura: canciones de niños* (Mistral, 1924).

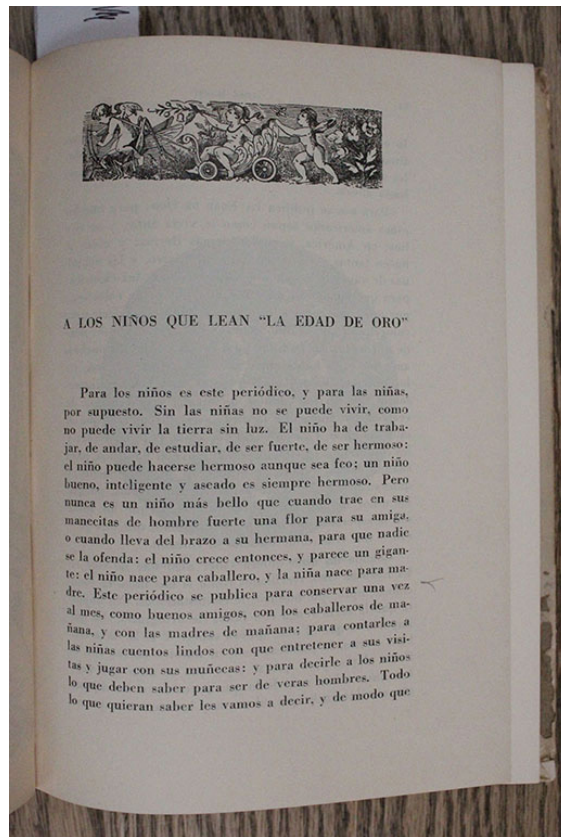


Imagen 23: Muestra de imagen estética, no tiene que ver con el texto y se coloca a manera de ornamento. Imagen tomada del libro *La edad de oro* (Martí, 1942).

3.3 Técnica, sistemas de producción y reproducción de imágenes

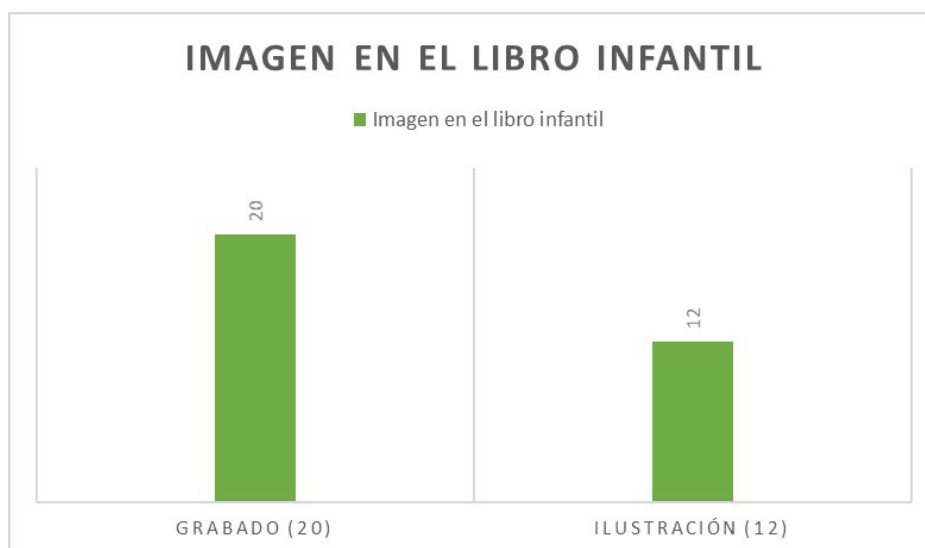
El libro infantil ilustrado

Para abordar el siguiente capítulo debemos primero ser específicos en precisar la función de la imagen en el libro. La palabra ilustración proviene del latín *ilustro* que tiene diversos significados como: iluminar, adornar, embellecer o realzar, todos ellos son aplicables a la ilustración editorial, sin embargo, también tendríamos que añadir a la definición: entretener, enseñar y describir. La ilustración es un lenguaje narrativo.

Cabe destacar que al referirnos al término de libro infantil ilustrado nos referimos a todo libro de la muestra que tenga imágenes, sin abordar aún una clasificación, ya que existe una amplia gama de recursos a los que se puede recurrir para ilustrar una obra. Desde un dibujo en grafito al grabado, fotografía u otros tipos de imagen.

A continuación, se describirá una división de las técnicas encontradas en la muestra que fueron ya detalladas anteriormente: grabado e ilustración.

En la muestra podemos ver que 20 de los libros tienen ilustraciones elaboradas en alguna técnica de grabado, mientras que solo 12 fueron realizados a partir de alguna ilustración.



Gráfica 5: Muestra de técnicas utilizadas para imagen del libro infantil encontrados en la muestra seleccionada.

En la parte de grabados podemos ver que predomina la xilografía (Imagen 24) y la calcografía (Imagen 25).



Imagen 24: Ejemplo de grabado en Xilografía. Imagen tomada del libro *Lecturas para las niñas mexicanas: curso gradual de lectura* (Pimentel, 1903).

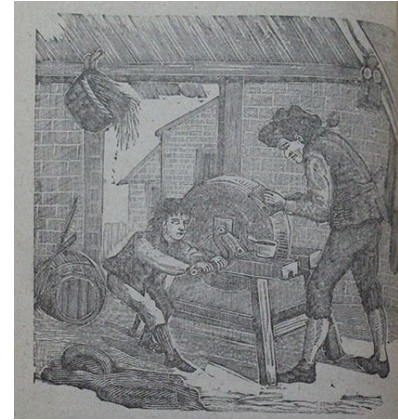


Imagen 25: Ejemplo de grabado en Calcografía. Imagen tomada del libro *Ternura: canciones de niños* (Mistral, 1924).

Pocas son las ediciones que contienen ilustraciones y de contenerlas se puede ver el uso de dibujos a tinta, elaborados a mancha con pincel (Imagen 26) o detallados a línea con plumilla (Imagen 27).

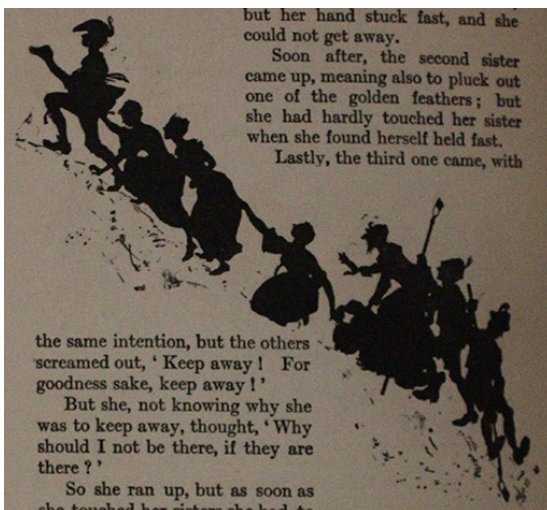


Imagen 26: Ejemplo de ilustración a tinta con pincel. Imagen tomada del libro *Snowdrop & other tales* (Grimm, 1920).

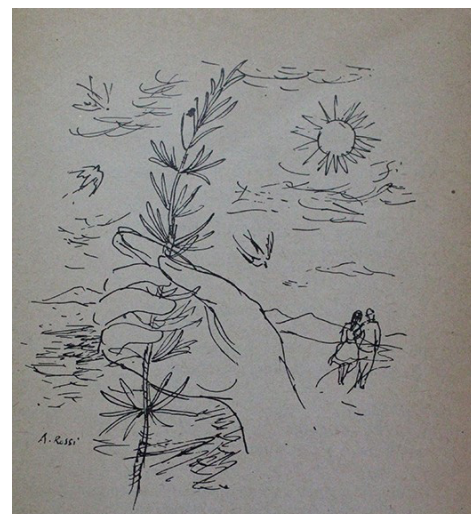


Imagen 27: Ejemplos de imágenes trabajadas con tinta. Imagen tomada del libro *Antología para niños y adolescentes* (Jiménez, 1950).

Hay dos casos en los que la ilustración se ve elaborada a base de técnicas mixtas. En el primer caso (Imagen 28) se nota la presencia de una base de líneas negras a plumilla y tinta, pero se acentúan con tintas transparentes a color, esto puede ser acuarela o plumón.

En el segundo caso podemos ver algo parecido, una base de línea con tinta china pero aquí si se puede distinguir el uso de la acuarela debido a las tonalidades generadas en algunos segmentos de la imagen y que hay partes más contrastadas que otras, dando color a la imagen (Imagen 29).



Imagen 28: Ejemplo de técnica mixta a base de plumilla con tinta china y acento a color transparente. Imagen tomada del libro *Rin-Rin renacuajo* (Trejo, 1942).



Imagen 29: Ejemplo de técnica mixta a base de plumilla con acuarela. Imagen tomada del libro *Lo que sucedió al nopal* (Trejo, 1945).

Tenemos algunos casos en los que la edición contiene dos tipos de ilustración diferentes, uno integrado a su cuerpo de texto y otro con una ilustración que fue impresa aparte y está pegada en la página del libro. Un caso sobresaliente de ese sistema se da en "Lecturas clásicas para niños" (1924). En las ilustraciones a color de estos libros vemos una técnica de ilustración más detallada (Imágenes 30 y 31).

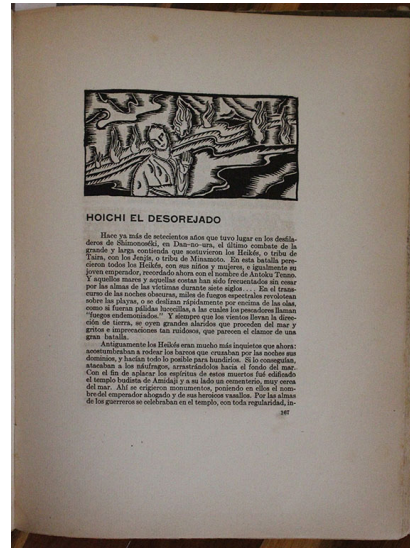
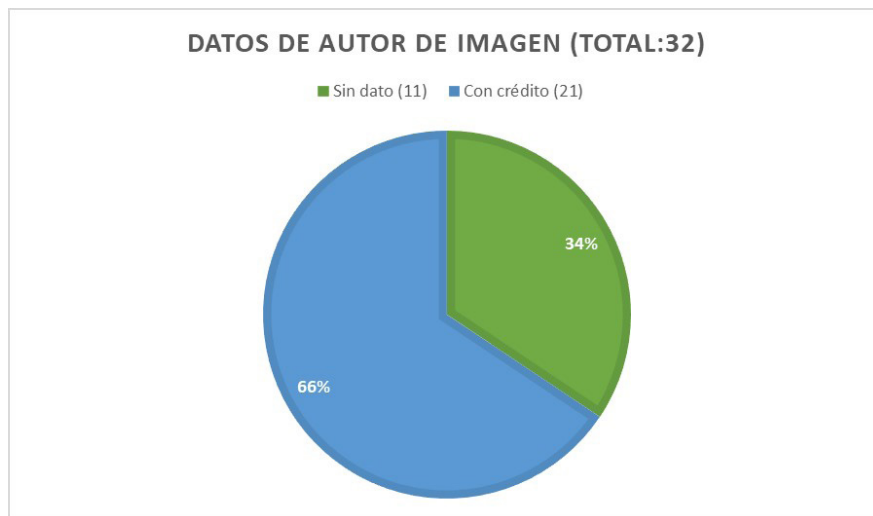


Imagen 30 y 31: Ilustraciones en técnica variadas en el mismo libro. Imágenes tomadas del libro *Lecturas clásicas para niños* (Vasconcelos, 1924).

Ilustrador o autor de la imagen

En la mayoría de los libros de la muestra podemos ver que se dan crédito a los ilustradores, de ahí que en 21 de 32 libros cuentan con nombres y solo en 11 no se tiene datos de quien elaboro la obra gráfica de los libros (Gráfica 6). Podemos ver también que además de ser mencionados en el colofón o en la portada del libro, algunos ilustradores también firmaban sus trabajos de distintas maneras y esto se encontró en 10 de los libros.



Gráfica 6: Muestra de datos encontrados de los autores de imagen en la muestra estudiada.

A continuación se presentará la lista por orden alfabético de los autores de imagen a los que se les atribuye crédito en los datos de los libros de la muestra estudiada adjuntando si tenían algún tipo de firma o simplemente se encontró el dato del nombre del autor. Seguidamente, se anexarán los datos biográficos que se hallaron, y se mencionaran aquellos de los que no se encontró información alguna del autor de imagen.

En el caso de los autores, Ella Gedovius, Blanca Haydee Trejo, Guillermo Ramírez Valadez, y Rafael Rodríguez Sotelo, no se pudo localizar información concreta.

Nombre	Firma
A. Gedovius-Ella Gedovius	Sin firma
Angelina Beloff	Sin firma
Arthur Rackam	Sin Firma
Attilio Rossi	A. Rossi
Blanca Haydee Trejo	Blanca H. Trejo
Carl Moon	Sin firma
Carlos Marichal	Sin firma
Gabriel Fernández Ledesma	Sin firma
Guillermo Ramírez Valadez	Sin firma
Jesús Escobedo	Sin firma
José Chávez Morado	Sin firma
José Domingo Pantigoso	Sin firma
Julio Prieto	Sin firma
Rafael Rodríguez Sotelo	R. Rodríguez. S
Roberto Montenegro	Sin firma
Walt Disney	Sin firma

Tabla 1: Lista de autores de imagen encontrados en la muestra estudiada.

Angelina Beloff

Angelina Petrovna Belova, mejor conocida como Angelina Beloff, nació en San Peterburgo el 23 de junio de 1879 cuando Pedro el grande se encontraba aún en el poder. Su padre, Mijail Beloff pertenecía a la administración imperial, por lo que se permitió dar a sus hijos una buena educación. Angelina estudio en la facultad de fisicomatemáticas pero

su interés no estaba inclinado a las ciencias exactas y por ello, dos años después se inicia en la pintura en una academia nocturna. Al terminar su carrera en 1900 sus intereses se encontraban divididos, pero la colección artística de los zares la define y centra en el arte.

Con su objetivo fijo de dedicarse a la pintura se cultiva al lado del maestro Braz y en 1904 es admitida en la Academia de Artes de San Petersburgo. En 1909 al fallecer su padre y su hermana mayor y al ser influenciada por el arte de Cezanne, Renoir y Manet, viaja a París y se inscribe en la Academia Henri Matisse y después en la academia del pintor español Herman Anglada Camarasa; en esta última entabló amistad con varios artistas españoles e hispanoamericanos como María Gutiérrez Blanchard, y se inicia en el grabado en metal y madera con un artista inglés.

A través de su amistad con María Blanchard se encuentra con Diego Rivera en la ciudad de Brujas y este se enamora de ella y la retrata, ese retrato es considerado el mejor de ella. En 1910 Diego vuelve a México y Angelina visita su país por última vez. En 1911, Diego regresa a París y se encuentra con Angelina para contraer matrimonio. Viajan por España y se establecen en París cuando el auge de Montmartre y Montparnasse se dan a la par. Establece amistad con algunos artistas mexicanos como Gerardo Murillo, el Dr. Atl, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard. Al lado de Diego conoce y entabla amistad con Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Ramón Gómez de la Serna, el arquitecto Jesús T. Acevedo y David Alfaro Siqueiros. Con este último realizó un grabado para su libro, *Reloj de Sol*, aparecido en *Simpatías y diferencias*. Entre las amistades que más aportaron a su estancia en París mencionamos al escultor Laphitz, así como Herman Anglada Camarassa, Elie Faure y André Lhote.

En plena guerra mundial, en 1916, nace el primer hijo del matrimonio, Diego Miguel Ángel Rivera Beloff pero fallece por la devastación de la época. En 1921, Diego es llamado por José Vasconcelos y Angelina se queda en París trabajando como restauradora e ilustradora en París y gracias a su talento se abre las puertas en diversas galerías y recibe buenas críticas. Realizo hermosas ediciones de libros ilustrados que igualmente recibieron un alta

estima y valoración. Al trasladarse a México, Antonio Acevedo Escobedo publica uno de los pocos libros que la ilustradora trabajó en el país, titulado: *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos de México en el mundo*. En este libro podemos ver a través de las ilustraciones el entusiasmo y el aprecio que sentía la ilustradora hacia México. Pese a extrañar los países en los que se educó, Rusia y Francia, se adaptó a la tierra mexicana y se dedicó a retratar en algunas de sus obras los paisajes con los que se encontró pues se tienen como ejemplo varios grabados, aguafuertes y acuarelas que reflejan Tepoztlán y las transparencias del río de Puerto Vallarta. Recorrió las ciudades y los campos de México y en sus tiempos intermedios se dedicó a la pintura, realizó un mural para un Hospital Infantil en 1945, titulado Escenas de circo y otro en la casa de la familia González Gallo en Guadalajara. Vivió en contacto con las organizaciones de artistas plásticos, expuso en la Galería de Arte Mexicano en 1950. Dos años después viajó a Europa a vender su obra, regresó en 1953 para realizar una exposición en el Salón de la Plástica Mexicana y en 1956 regresa a Europa para visitar a Picasso. Vivió varios años con Lola Cueto y ambas tenían una gran amistad con María Blanchard y los Ledesma. En 1967 expuso en la Galería Amor y en la Sociedad Mexicana de Grabadores. Falleció el 30 de diciembre de 1969 a los 90 años, en el Hospital Francés de la Ciudad de México.

En 1986 se expuso una parte de su obra en el Palacio de Bellas Artes al conmemorarse el centenario del nacimiento de Diego Rivera.³⁶

Arthur Rackam

Nació en Lambeth, Londres el 19 de septiembre de 1867. Pese a que su padre lo incitaba a iniciarse en el medio empresarial, Rackam se inscribió en la Lambeth School of Art. Trabajó en una oficina de bomberos hasta 1892 y a la par, producía diversos dibujos y acuarelas para enviar a los periódicos ilustrados, hasta que en 1892 sus dibujos fueron aceptados en *Westminster Budget Newspaper*, un trabajo que conservó hasta 1896. Sin embargo, este

36. Ernesto de la Torre Villar, *El arte de ilustrar en México: 1920-1999*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 87-95.

empleo solo le permitió hacer dibujos más convencionales que no lo dejaban desarrollar su lado creativo, así que su interés se desvió a la ilustración de libros, un lugar donde podía explotar su imaginación.

Los inicios de Rackham en la ilustración editorial se presentaron en una guía de Canadá y Estados Unidos titulada *To the Other Side* (1893), y más tarde, *The Ingoldsby Legends* (1898) y *Tales from Shakespeare* (1899), los últimos dos fueron considerados sus libros ilustrados más exitosos en el momento. En el año 1900 el éxito de Rackham se vio marcado gracias a la publicación de los cuentos ilustrados de “los hermanos Grimm”. Este libro presentaba noventa y nueve dibujos en blanco y negro con un frontispicio en color. Diez años después se emitieron dos nuevas ediciones con ilustraciones nuevas y editadas por Rackham. Su éxito con ilustraciones de cuentos de hadas y fantasía continuo, atribuyendo su éxito a su familiaridad con los textos y a su influencia por Aubrey Beardsley, George Cruikshank, Randolph Caldecott y Richard Doyle durante el comienzo y el apogeo de su carrera, el estilo de Rackham siguió siendo único y lo distinguió de sus contemporáneos y competidores.

Su última obra ilustrada fue *The Wind in the willows* antes de morir el 6 de septiembre de 1939. Fue publicada en 1940 por la compañía de George Macy, el Limited Editions Club, en la ciudad de Nueva York. Un obituario en el periódico londinense “The Times” lo describió como “uno de los ilustradores de libros más eminentes de su época” con “un lugar especial en los corazones de los niños”.³⁷

Attilio Rossi

Artista, tipógrafo, ilustrador y editor. Nació en Milán, Albairate en 1909. Desde temprana edad comenzó a trabajar en diversos talleres como cajista compaginador y tipógrafo. De los años veinte hasta 1931 tomo clases en la Scuola del Libro de Milán, sede de la industria editorial italiana. Su formación consistió en particular a los talleres de “Diseño

37. Derek Hudson, *Arthur Rackham: His Life and Work*, (Londres: Heinemann, 1960), 150.

aplicado a las artes gráficas” y “Decoración del libro” impartidos por Guido Marussig. La trayectoria de Rossi se vio marcada cuando instaló su estudio junto al diseñador publicitario Carlo Dradi y juntos lanzan *Campo Gráfico. Rivista di Estetica e di Tecnica Grafica* en enero de 1933, sin embargo, Rossi dirigió la revista solo 2 años debido a que en abril de 1935 decide trasladarse junto con su esposa a Buenos Aires, exiliándose por sus creencias políticas abiertamente en contra del régimen mussoliano y conserva estas ideas aún en Argentina. La llegada de Rossi coincidió con el apogeo de la industria editorial argentina y ya instalado en la capital, Rossi se emplea en el taller Atelier de Artes Gráficas Futura del maestro Ghino Fogli, colaboro también en publicaciones como *Excelsior, Revista mensual de Técnica Gráfica* -bajo la dirección de Ernesto Garello- y *Argentina Gráfica. Órgano Oficial de la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina* (SIGA), a cargo del mismo Fogli. En la época de los cuarenta comienza a participar en el ámbito de la ilustración editorial, presentando bocetos para revistas literarias y culturales propiciadas por los exiliados españoles Arturo Cuadrado, Luis Seoane, Lorenzo Varela y Joan Merli (*De mar a mar*, *Correo Literario*, *Cabalgata*). Además de dibujante, Rossi se desempeñó como diagramador y columnista en estas publicaciones periódicas. Por otro lado colaboró en la selección tipográfica, la diagramación e ilustración de libros para las editoriales Nova, Pleamar y Losada. Tuvo relación con algunos escritores españoles, antifascistas y republicanos, como el mencionado Alberti, José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez. Para la editorial Losada, Rossi realizó los sencillos dibujos lineales del famoso libro de Jiménez *Platero y yo: elegía andaluza* (1939).

En todas las obras en las que contribuyó se le da crédito como “proyectista gráfico”, a veces como “compaginador”, “diagramador”, “maquetista”, “grafista”. Aún no se emplea el término “diseñador gráfico” para designar al profesionalista que se dedica al conjunto de todas esas descripciones, pero aun así es considerado un personaje sumamente importante para el entendimiento del diseño editorial argentino moderno.³⁸

38. María Eugenia Costa, “La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)”. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* n°12, (2018): 156-172.

Carl Moon

Carl Moon o Karl, como se escribía su nombre antes de la primera guerra mundial, fue un fotógrafo, pintor, ilustrador, poeta, escritor y coleccionista de artefactos nativo-americanos. Nació en Wilmington, Ohio, el 5 de octubre de 1878. Moon se dedicaba a trabajar acerca de los indios americanos. Vivió en distintos lugares como Albuquerque, Nuevo México, Arizona, el gran cañón y Pasadena, California. Como pintor estudio al lado de Thomas Moran, Frank Sauerwein y Louis Akin. Fue el último fotógrafo temprano en viajar al oeste.

De 1904 a 1907 dirigió un estudio fotográfico en Albuquerque, donde realizo la primera colección fotográfica acerca de un pueblo de indios y se especializó en representar a los indios del suroeste. Moon no solo es famoso por sus fotografías, sino también por sus pinturas al óleo, que comenzó a hacer poco después de llegar a Nuevo México. Moon dejo Albuquerque en 1907 para ayudar a manejar un negocio de arte perteneciente a Fred Harvey en el gran cañón. También ayudo al Museo Americano de Historia Natural a conseguir colecciones de pinturas de indios que ahora son muy apreciadas.

Se caso en 1911 y se mudó a Pasadena, California en 1914, donde se le recuerda como pintor, paisajista y autor. Su esposa compartía el mismo interés en los indios, por lo que comienza a trabajar como coleccionista e ilustrador en los libros para niños de su esposa, como lo fueron *Lost Indian Magic* (1918), *Wongo and the Wise Old Crow*, *The Flaming Arrow* (1927), *Painted Moccasin* (1931), y muchos otros cuentos mexicanos para niños. Además, pintó 24 estudios indios para la biblioteca de Huntington, cuatro para la colección Otto Vollbehr en Alemania y 27 pinturas al óleo para la Institución Smithsonian. Fue miembro de la Asociación de Arte de Pasadena. Muere el 24 de junio de 1948 en San Francisco.³⁹

39. Robert D. Haines, *Carl Moon: Photographer and Illustrator of the American Southwest*, (London: Argonaut Book Shop, 1982), 83.

Carlos Marichal

Nació en Santa Cruz de Tenerife, España. Debido a la Guerra Civil Española se ve obligado al exilio y su primer destino es México, lugar donde permanece más tiempo (de 1941 a 1948) y es aquí donde tiene sus primeros acercamientos al arte. Estudió en la Escuela Nacional de Artes del Libro, donde perfeccionó la ilustración editorial y el grabado, además de obtener el título de Maestro en Artes Gráficas.

En 1942 trabajó en una campaña de alfabetización organizada por la Secretaría de Educación. Su trabajo consistía en realizar tarjetas ilustradas que se usarían en la enseñanza de lenguas indígenas. Para esta campaña recorrió México para observar la vida indígena y crear dibujos conocidos por los analfabetos.

Después de algunos años desarrolló su vocación en el teatro y llega a ser escenógrafo del Palacio de Bellas Artes. Entre los años 1947 y 1948 es donde el artista tiene más actividad en el campo de la escenografía, pues realizó trabajos para André Moreau, director de Les Comédiens de France, para la ópera del conservatorio, la Compañía de Alicia Markova y Antón Dolin, La Academia de Danza Mexicana y el Tinglado. Su carrera como escenógrafo en México terminó con la presentación en el Palacio de Bellas Artes de *Sueño de una noche de verano* en junio de 1948, dirigida por André Moreau y para la que Marichal diseñó los figurines y el decorado.

Además de su trabajo como escenógrafo, Marichal también ilustró libros, publicó artículos para las revistas *Las Españas e Independencia* y fue profesor de la Universidad Femenina Motolinia. Se convirtió en un maestro grabador, principalmente en la técnica de xilografía, y fue miembro de la Sociedad de Grabadores Mexicanos.

En 1949 se traslada a Puerto Rico y llega como profesor visitante, invitado por el Dr. Sebastián González García, quien era entonces decano de la Facultad de Humanidades y también republicano español. Marichal iba a ser el sustituto de Rafael Cruz Emeric en la Dirección Técnica de Teatro. Su primera obra en el Teatro Universitario fue otra obra de Shakespeare, *Noche de Reyes*, y más adelante se encarga para el mismo Teatro Universita-

rio: *Hécuba*, *El tiempo es un sueño*, *El celoso farfullero* y *La dama duende*, y para la Comedieta Universitaria: *Otra vez el diablo*, *Hansel y Gretel*, *Ondina*, *El médico a palos*, *La bella durmiente*, *Declaración amorosa*, *Fantasia China*. *Un beso en Xanadu*, etc. Pero Marichal además de realizar sus escenografías, realizaba los carteles y programas de las obras en las que trabajaba, algunos aún se conservan gracias a Victoria Espinosa y más tarde, Marichal instala una prensa serigráfica para realizar sus impresiones. Se une a un grupo, fuera del Teatro Universitario, que peleaba por realizar teatro nacional. En 1952 es nombrado Director Interino del Teatro Universitario, puesto que desempeña por un año. En 1954, con el apoyo de la Facultad de Humanidades, presenta una exposición titulada *Diez años de diseño teatral*, en el Museo de la Universidad. Durante esos años, ofrece en la Universidad, cursos de diseño, escenografía, dibujo publicitario, ilustración del libro, dibujo y grabado. Con la ayuda del decano, Sebastián González García, equipa un salón con una prensa para ofrecer clases de xilografía, aguafuerte y litografía.

Durante los años siguientes produce diversos materiales, pues trabajó con diferentes compañías teatrales, organizó a lado de Carmen Rosa Vidal y otros artistas, un grupo teatral; trabajó como profesor de arte en la Universidad y como diseñador de las publicaciones del Departamento de Educación; fue miembro del Centro de arte Puertorriqueño y fundó junto a José Antonio Torres Martinó y Félix Rodríguez Báez, Ediciones Yocauna, y más tarde, en Yauco, Editorial Coayuco y el Circulo Cultural Yaucano.

Marichal diseña e ilustra, desde sus comienzos y hasta su prematura muerte, la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Fallece el 29 de diciembre de 1969, a los 46 años en la ciudad de San Juan. Fue pionero en muchos campos y se le consideró el padre de las artes gráficas en Puerto Rico.⁴⁰

40. Flavia Lugo de Marichal, "Testimonio, Carlos Marichal en Puerto Rico (1949-1969)", *Bambalinas* n°4 (2004), 6-17.

Gabriel Fernández Ledesma

Nació el 30 de mayo de 1900 en Aguascalientes, México. Su padre tenía un puesto diplomático y vivía en la ciudad de Pinos cuando su hijo mayor nació, pero al adquirir un puesto de mayor importancia se mudan a Aguascalientes, donde nacen sus hermanos, Enrique y Luis. Esta ciudad no tenía una diferencia de clases tan marcada y estaba poblada de hombres que se preocupaban por el progreso y la instrucción pública, con gobernantes que aprobaron diversos trabajos de ferrocarril y la creación de talleres, este es el ambiente en el que se educa la familia Ledesma.

Gabriel mantuvo una fuerte relación con Francisco Díaz de León y su amistad iniciada desde la niñez continuaría hasta su muerte. Ambos tenían interés hacia las artes, fundaron el Circulo de Artistas Independientes, para impulsar en su ciudad natal las bellas artes y ambos recibieron una beca que les permitió trasladarse a la Ciudad de México en 1916-1917 e inscribirse en la Academia de San Carlos y luego de Bellas Artes, donde se iniciaron con los maestros Francisco de la Torre y Saturnino Herrán en el arte de la pintura. Su habilidad y la necesidad impulsan a Ledesma a colaborar en *El Universal Ilustrado* desde 1919 y a ilustrar el libro de poemas de su hermano Enrique y es aquí donde comienza su trayecto de ilustrador.

Al año siguiente realiza algunas ilustraciones para el libro de poemas *Campanas de la tarde*, de Francisco González de León. En 1921 realiza un “ex libris”, seis dibujos y la carátula de un libro homenaje a Amado Nervo.

En su vida de estudiante trabajó como dibujante en el Departamento de Etnografía del Museo Nacional, dirigido entonces por Luis Castillo Ledón, donde fue colega del pintor Mateo Saldaña. Para entonces gracias a la Academia se encontraba familiarizado con el arte del grabado. José Vasconcelos hizo un llamado a los artistas mexicanos para reforzar la cultura e invita a Gabriel a participar en un grupo dirigido por Adolfo Best Maugard, Gerardo Murillo y Roberto Montenegro, con la intención de impulsar la renovación en la

enseñanza e impulsar el muralismo. Cuando Vasconcelos invitó a Montenegro a decorar los muros de la iglesia de San Pedro y San Pablo, junto con la iglesia anexa, Montenegro llevo consigo a Ledesma, Julio Castellanos y a Javier Guerrero para colaborar con él.

Montenegro y Ledesma elaboran juntos unos libros que siguen siendo modelo de distribución tipográfica, hermosas ilustraciones y una gran selección de textos. Aparecieron así las *Lecturas clásicas para niños en México*, que se componen de dos volúmenes con ilustraciones de Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, por parte de la Secretaria de Educación Pública en 1925. Antes de estos libros, Gabriel había ilustrado el libro de Rafael Heliodoro Valle, *Ánfora sedienta*.

En 1951 invita a colaborar a Francisco Moreno Capdevila, su alumno, en el libro *El coyote*. A partir de este año se establece la reputación de Ledesma como ilustrador, diseñador, tipógrafo y maestro editorial, labor que realizó por muchos años.

Al recordar sus enseñanzas con Vasconcelos, entre su trabajo como pintor, grabador e ilustrador, decidió llevar la cultura al pueblo y acercarlo a aquellas expresiones artísticas que se derivan de sus tradiciones. Para retomar este ideal, en 1925 crea el Centro Popular de Cultura Santiago Rebull, en honor a su maestro, se une al grupo de “los estridentistas” para formar la revista *Horizontes* y colabora con el grupo “Treinta-Treinta”. Apoyó la enseñanza de la xilografía en el antiguo Convento de la Merced. Tomó parte en la creación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Su pasión por el arte lo impulsó a fundar la revista *Novo* en 1926, que contó con ocho números publicados de 1926 a 1928, exaltando los trabajos de arte popular, también hablaba de las nuevas técnicas de pintura y de disciplinas nuevas como la fotografía, el cine y el valor de los artistas jóvenes como Jean Charlot, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero y Agustín Lazo.

Su interés por el arte impulsado por Montenegro, Atl y el nacionalismo artístico lo conducen a apoyar a Montenegro en la decoración del pabellón de México en Río de Janeiro. Más tarde, llevo a la Feria Internacional de Sevilla, comisionada por Antonio Castro Leal,

una muestra de la producción de los estudiantes de las escuelas de pintura al aire libre y de escultura. En 1938, bajo la administración del presidente Lázaro Cárdenas, organizó una exposición en París: *L' art dans la vie politique mexicaine*, en la que presentó su desarrollo artístico en litografías del siglo XIX y grabados en madera o lámina, antiguos y modernos. Fue en este proyecto y en el que se le encargó por parte de la Secretaría de Educación Pública en 1948 de visitar y estudiar los pueblos indígenas, preferentemente aquellos que tuvieran fiestas tradicionales, donde surge la idea de mostrar en ilustraciones la fuerza artístico-popular de los carnavales. De ahí surgiría la carpeta del *Carnaval de Huejotzingo*, que se publicó años más tarde.

Fernández Ledesma, en conjunto con Angelina Beloff, y German y Lola Cueto, promovió la creación de teatros infantiles y el teatro *guignol*. En su interés hacia el teatro, realizó grandes colaboraciones al Teatro Orientación, escenificado en el Teatro Hidalgo, colaborando con diseño de vestuario y escenografía. También apoyó la introducción de la danza moderna, colaborando más tarde con Montenegro para la creación de un ballet moderno.

Pese a la variable actividad cultural de Ledesma, jamás se alejó de sus tareas en ilustración de libros y revistas, diseñar tipográficamente y elaborar más ediciones, entre ellas podemos mencionar: *Viajes al siglo XIX: señales y simpatías en la vida de México* y *Galería de fantasmas. luces y sombras*, que poseen capitulares y grabados en madera de Gabriel Fernández Ledesma. Reunió sus trabajos de grabado en la edición *Quince grabados en madera* en 1930, también escribió algunos libros como: *Juquetes Mexicanos* (1930) y *Calzado mexicano; cactlis y huaraches*. Más tarde prologó e ilustró el libro *Los esmaltes de Uruapan*, libro que habla de la importancia del trabajo de los laqueadores de Uruapan y la importancia de su conservación. En el libro *Viaje alrededor de mi cuarto*, producto de su viaje a París realiza varias observaciones socioculturales.

Acerca de este artista se ha publicado un libro biográfico, que resulta casi un homenaje: *Juegos plásticos y apuntes* de Gabriel Fernández Ledesma, además de otros libros como *Fin de mi diario* y *Gráficas y geográficas en México*.⁴¹

Jesús Escobedo

Nació el 3 de junio de 1918 en el poblado de Dos Estrellas, Michoacán. Se inicia como grabador y dibujante a los diez años en la Escuela de pintura al Aire libre Santiago Rebull, dirigida por Gabriel Fernández Ledesma.

En 1930, a los 12 años, participa en la exposición *Cien años de litografía mexicana*, organizada por sus maestros Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, en la sala de arte del Departamento de Bellas Artes. A sus 15 años, realizó una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes, en donde presento 50 dibujos de retratos y paisajes.

En los años 1934 y 1935 continua su formación como grabador en la Escuela Central de Artes Plásticas (hoy la Academia de San Carlos), dirigida en ese entonces por su maestro Francisco Díaz de León.

Entre 1935 y 1937 trabaja como restaurador en el Museo de Arte Popular del Palacio de Bellas Artes e influenciado por sus maestros y la época cardenista, Jesús Escobedo se convierte en fiel creyente de las ideas socialistas, lo que lo lleva a unirse a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), siendo uno de los miembros más jóvenes.

Entre 1937 y 1943 trabaja como dibujante para el departamento de publicidad de la Secretaría de Educación Pública. Se separa del LEAR en abril de 1937 y funda, en conjunto con los grabadores, una organización independiente: El Taller de Gráfica Popular (TGP). A partir de ese momento mantiene una posición antifascista produciendo una serie de carteles, con carácter de propaganda para organizaciones, sindicatos y ligas culturales.

En 1945 recibe la beca Guggenheim y realiza una serie de ocho litografías con temática de Nueva York. En 1946 ilustró un libro para la enseñanza del idioma español en los Estados Unidos, con el título *Lecturas Hispanoamericanas*.

41. Torre, *El arte de ilustrar*, 193-204.

En 1948 se une a la Sociedad para el Impulso de Artes Plásticas. De 1951 a 1952, realiza un mural en colaboración con Luis Arenal, alusivo a los 100 años del estado de Guerrero, el cual aún existe en el actual Museo Regional de Chilpancingo.

En 1960 realiza en el Taller de Gráfica Popular, junto con otros integrantes, una compilación de los 150 años de Independencia de México. En el mismo taller, en 1966, se realizó una última exposición que abarca sus 30 años de existencia y en 1971 cede sus archivos al gobierno. Jesús Escobedo fallece en 1978.⁴²

José Chávez Morado

Nació en 1900 en Silao. Recibió más enseñanzas dentro de su núcleo familiar modesto y en las calles que en la misma escuela ya que en estos ambientes se llenaba de historias de distintos temas; opulencia, horror, justicia, venganza, entre otros. En la biblioteca de su abuelo alimentó aún más su fantasía con libros, algunos ilustrados, que incrementaron su afán de dibujar. En la adolescencia consigue su primer empleo pero lo pierde por hacer una caricatura de su jefe. Antes de los 20 trabajó en el campo de California, asistió a cursos en la Chouinard School of Arts de los Ángeles, también pudo observar el trabajo de Orozco.

Al inicio de los años treinta, ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde estudió grabado con Francisco Díaz de León. En una visita al Centro Popular de Pintura Saturnino Herrán, Chávez Morado se encuentra con Leopoldo Méndez y su encuentro con este par de personajes se ven reflejados en el futuro en su trabajo en la formación de conciencia y comunicación de la gráfica. Se puede decir que Chávez Morado tuvo dos profesiones: la de creador y la de educador y promotor de la cultura.

Como creador podemos mencionar su trabajo gráfico, principalmente en linóleo y litografía en el Taller de Gráfica Popular, al que se integra en 1938 y del que se retira en 1941. Realizó también trabajos de escenografía en dos ocasiones para ballet.

42. José Manuel Springer, "Jesús Escobedo (1918-1978)", *La casa del tiempo* (1999), 25-26.

En cuanto su pintura de caballete podemos ver que en sus primeros años se dedica a pintar paisaje urbano y las costumbres populares. Para la década de los cuarenta, su pintura comienza a mostrar un carácter propio en el que manifestó con más precisión el asombro que generan las creencias populares, la religiosidad campesina, la ironía, el sentido crítico y la fantasía.

Para la siguiente década se puede decir que Chávez Morado ya es un pintor singular por la maestría de su ejecución, la asimilación discreta de influencias internacionales y la confirmación de su vocación como artista popular. En los años sesenta destacó su interés por los paisajes de Guanajuato, en donde reside y presenta una gama de cuadros “casi abstractos”. Además, reunió cerca de 300 dibujos de varios tamaños y técnicas, hechos entre 1932 y 1976, a los que tituló “Apuntes de mi libreta”. En cuanto a su trabajo monumental, su primer mural es realizado en la escalinata de la Escuela Normal Veracruzana en Jalapa, en 1935. Diez años más tarde, se le encarga un segundo mural para la biblioteca del Centro Escolar del Estado de Hidalgo. En los años cincuenta trabajó en la decoración mural de la Torre de Ciencias de la Ciudad Universitaria (ahora Torre II de humanidades), en el complejo arquitectónico de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, en el Centro Médico Nacional del IMSS e hizo dos murales para una empresa particular, los Laboratorios CIBA de México.

Se considera como su obra más ambiciosa la decoración que realizó en 1955 en la Escalera de Honor de la Alhóndiga de Granaditas, debido a que muestra sus experiencias y reflexiones sobre la integración plástica. Posteriormente, realizó una celosía y dos águilas monumentales en Guadalajara para el comienzo de la carrera en Colima. En 1964 intervino la planta baja del Museo Nacional de Antropología e Historia, y se encargó de la escultura del patio central. En Guanajuato, en 1982, comenzó la decoración mural de la capilla del Marqués de Rayas, en el Museo del Pueblo de Guanajuato.

En su vocación como educador y promotor cultural, comienza acercándose a las masas populares primero enseñando dibujo en primarias y secundarias, poco después obtuvo el

puesto de Inspector Escolar. En 1938 fue elegido como secretario general del Sindicato de Profesores de Artes Plásticas.

Como activista, en 1951 trabajó en la organización de la Primera Asamblea nacional de Artes Plásticas, de la que surgiría el Frente Nacional de Artes Plásticas, con el objetivo de renovar la estética y concientización política de izquierda, que impulsaría exposiciones por México, Europa y Asia.

También realizó trabajo editorial: en 1942 publicó cuatro números de la revista mural o “periódico cartel” *El Eje-Le*. Usando los pseudónimos “Juan Brochas” y “Chon”, colaboró en *La voz de México*, periódico del partido comunista. También escribió para la revista *Combate*, dirigida por Narciso Bassols. En 1974, por ser galardonado, publica algunos de sus apuntes gráficos. Organizó exposiciones en la Sala de Arte y después, a lado de su esposa Olga Costa, promovió la Galería Espiral, que permitió formar luego la Sociedad de Arte Moderno, la cual presento cuatro destacadas exposiciones. De esta iniciativa surgieron también el Taller de Integración Plástica y la Escuela de Diseño y Artesanías; esta última la dirigió hasta su jubilación. Fue vicepresidente del Subcomité Nacional de Artesanías y Arte Popular, órgano consultivo de la UNESCO.

Se jubiló en 1966 y se instaló en Guanajuato, donde se integró a la adaptación museográfica de la Alhóndiga de Granaditas. A la par, tramitó la adquisición del palacio del Marqués de Rayas, joya de la arquitectura colonial para depositar ahí la colección que él y su esposa habían reunido, configurando el Museo del Pueblo de Guanajuato, descentralizando el arte por el que siempre había luchado. En 1982 renunció a su puesto de director de Museo del Pueblo de Guanajuato para realizar decoración mural gratuita. En 1988, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó en el Palacio de Bellas Artes una magna exposición de su obra en retrospectiva. Falleció en diciembre de 2002 en Guanajuato.⁴³

43. Carlos Monsiváis, *José Chávez Morado: para todos internacional*, (México: Ed. Banco Internacional, 1ª edición, 1989). 9-11.

José Domingo Pantigoso

José Manuel Domingo Pantigoso falleció el 24 de enero de 1991 en Arequipa, Perú. Estudió en su ciudad natal y a los 16 años presentó sus primeras obras en una exposición colectiva, en Ciudad Blanca en 1917. No estudió en ninguna escuela de arte por lo que se le consideraba un artista autodidacta y demostró tener gran influencia de Ciudad Blanca.

A los 22 años realizó una exposición individual en el Cuzco y expondría después en Bolivia, Argentina y Uruguay. Expone en Lima y parte a Europa para exhibir en París y Madrid, con el patrocinio de César Vallejo y Julio Romero de Torres.

Decoró el Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, edificio que se conserva en la actualidad en la ciudad de Guadalquivir. De vuelta en Perú, fundó la Escuela Puneña de Pintura. Impulsó la creación de la revista *Cuncan*, que logró imprimir seis números que han sido encontrados en Cuzco, Puno y Arequipa, promovió la formación del grupo Arequepay; Hogar del artista y desarrolló el movimiento de Los Independientes.

En 1964 en su ciudad natal se le rindió un homenaje organizado por el Consejo Provincial y la Escuela Nacional de Bellas Artes. Recibió el Premio Nacional de Cultura en 1985. Murió en Lima el 24 de enero de 1991.⁴⁴

Julio Prieto Posadas

Nació el 21 de diciembre de 1912 en la Ciudad de México y falleció en la misma ciudad el 18 de enero de 1977. Su padre, Valerio Prieto era un destacado pintor por lo que los intereses provienen de familia. Atraído por la pintura y la arquitectura, estudia la carrera de arquitectura en la Academia de San Carlos, las aplicaciones que tuvo en el dibujo lo hicieron un buen ilustrador y más tarde en escenógrafo, esas dos actividades fueron la base de su vida.

Su padre, al trabajar en la Secretaría de Educación Pública, dirigida por José Vasconce-

44. César Coloma, “El pintor arequipeño Pantigoso”, *El pueblo*, 22 de enero del 2016, 6.

los en lo que se conoce como la época de oro de la educación mexicana, heredó interés a su hijo en la industria editorial y en el arte de grabado.

Inició trabajando como dibujante en la SEP y luego en la Universidad Nacional donde trabajó por varios años y se rodeó de escritores y gente que se dedicaba al teatro, donde surge su interés por dicha actividad. Años más tarde elaboro muchas escenografías para diversas obras, como *Vuelta a la tierra*, de Miguel N. Lira y la de *El emperador Jones*, de O'Neill. Fundo la Escuela Nacional de Teatro y cuidó de las instalaciones de los teatros del país. Por su labor en el campo de la escenografía recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1976.

En su periodo en la Universidad Nacional trabajó en la Imprenta Universitaria en cuya época se inició la colección de la Biblioteca del Estudiante y para la que colaboro desde el primer número e ilustro 104 libros más pertenecientes a esta colección. A la par de su trabajo en la universidad, realizó ilustraciones para otras ediciones, como *El corrido de San Juan Saavedra*, *Los Juan López Sánchez López y López Sánchez de López*, *El jardín de las caricias*, *Las edades de oro del teatro: Kenneth Macgowan y Williams Melnitz*, entre otros.

Debido a su extensa trayectoria como ilustrador y escenógrafo pocos saben que también se dedicó a la escritura y en esta labor se demuestra el conocimiento que poseía y en las que refleja el papel de crítico de y conocedor de arte, demostrado en libros como: *José Chávez Morado*, *Jarro y pipa*, *Renacimiento*, *La muerte*, etc. Además de haber elaborado varios dictámenes técnicos durante su época como asesor y director de teatro. Fue subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1945 a 1948; profesor de escenografía en la Escuela de Arte Teatral de 1948 a 1960. Colaboro con el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en la galería de historia: *La lucha del pueblo mexicano*, haciendo dioramas con un acertado sentido didáctico. Fue un hombre que vivió al servicio de la cultura mexicana colaborando en el enorme mundo de los libros y desatando la imaginación a través del teatro.⁴⁵

45. Torre, *El arte de ilustrar*, 289-300.

Roberto Montenegro Nervo

Nació en Guadalajara el 19 de febrero de 1886. Al igual que varios de los artistas ya mencionados, mostro interés por la pintura a temprana edad. Gracias a su posición y familia, logra viajar a la Ciudad de México para inscribirse en la Academia de San Carlos a sus 19 años, en 1904, siendo uno de los últimos discípulos del maestro Antonio Fabrés. Tuvo como discípulos a Diego Rivera, Francisco Goitia y Ángel Zárraga.

Su parentesco con Amado Nervo lo llevo a rodearse de hombres letrados y llegó a colaborar con ellos como ilustrador en la *Revista Moderna de México* en los años 1904-1905. En este último año recibe una beca con la que se va a Madrid y estudia pintura y grabado con el pintor Baroja. En 1907 viaja a París y se inscribe en L'Ecole des Beaux Arts y en La Grande Chaumiere. Al igual que Rivera que ya estaba en Europa, entabla amistad con Picasso Juan Gris, Jean Cocteau y Bracque. Colabora con ellos ilustrando para el periódico *Le Temoín* y regresa a España, donde se relaciona con otros pintores y literatos, entre ellos Rubén Darío, para quien ilustra el libro *Oda a Mitre*. La amistad con Darío le ayudaría a recibir una invitación para colaborar en la *Revista Mundial* en la que realiza una obra influenciada por el Art Nouveau.

Se instala definitivamente en París en 1909 en el apogeo del arte y en 1914 con la primera guerra mundial cerca, decide vivir en Palma de Mallorca, donde se inicia en la pintura mural. Al término de la guerra en 1918 regresa a París y dos años después regresa a México. El México al que regreso estaba cambiado política y socialmente, la educación y la cultura estaban bajo la responsabilidad de José Vasconcelos, que era muy selectivo con sus educadores. Así, Montenegro es convocado en conjunto con el Dr. Atl, Adolfo Best Maugard y Jorge Enciso para realizar la primera exposición de artes populares. Ejecutó las pinturas murales de la sala del Secretario de Educación, Vasconcelos y este también lo solicitó para ejecutar un mural en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, al igual que a Gerardo Murillo, en donde pintaron *La fiesta de la santa cruz*. Cuando el colegio fue ocupado por la Hemeroteca Nacional se presentó una nueva obra mural llamada *El árbol de a ciencia*. Para este mismo sitio se diseñaron dos vitrales. Aunque Vasconcelos salió

de la Secretaría de Educación Pública, Montenegro continuo su labor y en 1925 ilustró los icónicos libros de *Lecturas clásicas para niños* en colaboración con Gabriel Fernández Ledesma.

También realizó trabajos de administración pública, en 1934 se le nombro director del Museo de Artes Populares del Palacio de Bellas Artes y director del Departamento de Enseñanzas artísticas de la Secretaria de Educación. En 1946 creó el Museo de Arte Popular en Toluca.

Realizo escenografías para algunas obras como: *Simún*, el ballet *Aleko* y el ballet *Copelia*. Por ese tiempo también decoró el salón del Hotel del Prado y realizó vasta pintura de caballete.

En 1965 le realizaron un homenaje en el Instituto Nacional de Bellas Artes, titulada *Retratos de Roberto Montenegro, 50 años de pintor*, para esta ocasión publicaron también un libro a su memoria. En 1967 se le otorgó el Premio Nacional de Arte por parte del Gobierno de la República y en ese mismo año es nombrado Miembro Fundador de la Academia de Artes. En 1968, muere en Pátzcuaro en un viaje de descanso.⁴⁶

Walt Disney

Nació en Chicago, Illinois, en 1901. Debido a los problemas financieros de su familia se movió constantemente hasta que se estableció en una granja en Marceline, Missouri en 1906, pero al no poder mantenerla después de 5 años la venden y se mudan a Kansas City. El padre de Walt compra una ruta de periódicos y junto a sus hijos Walt y Roy se dedican a repartir la edición matutina del *Times* y la edición vespertina del *Star* a cerca de 650 suscriptores, lo que da término a la infancia de Walt Disney debido a las altas cargas de trabajo. A pesar de tener talento y dedicación al dibujo, no puede estudiarlo propiamente, solo logró inscribirse a un curso sabatino en la Academia de Arte de Kansas City. Después se enlista en la Cruz Roja durante la Primera Guerra Mundial. Trabajó como conductor en Francia.

46. *Ibid*, 253-263.

Cuando volvió ingresó formalmente a la Academia de Kansas City en 1919 y ahí conoció a Ub Iwerks, otro artista que en el futuro se convertiría en su socio. Montó una pequeña empresa en Kansas City llamada Laugh-O-Gram, que se dedicaba a hacer cortometrajes para cine pero debido a que tenía un mercado limitado, su empresa tuvo problemas financieros hasta que quebró. En 1923, Walt se muda de Kansas a Los Ángeles.

En California, Walt regresó al negocio de la animación y creó *Alicia en el país de las maravillas*, cortometraje que impulsó su carrera y produjo más tarde otros 56 cortometrajes. Cuando su equipo creció a 22 personas Walt presionó a su equipo en mejorar la producción al punto de que abandonaron la empresa. Pese a todo, Disney siguió adelante y en 1928, comenzó a trabajar en un nuevo personaje, Mickey Mouse. Ub Iwerks hizo toda la animación y después de varias pruebas y errores, Mickey debutó en el cortometraje *Steamboat Willie*, convirtiéndose en el personaje animado más popular de la nación y convirtiéndose en el mayor éxito financiero de Walt Disney. Los periódicos y las editoriales comenzaron a imprimir viñetas creadas por Walt Disney y los productos con la imagen de Mickey volaban de las tiendas.

Fue pionero de la animación a color y entre sus grandes éxitos de su productora tenemos a: *Blanca Nieves*, *Fantasia*, *Dumbo* y *Pinocho*. Durante la Segunda Guerra Mundial el gobierno exigió que el 90% de las animaciones producidas por Disney fueran de propaganda y cuando acusaron a Hollywood de solo generar películas violentas, se le encargó apoyo para contrarrestar la crítica.

Años después, quiso llevar la fantasía al mundo real y en 1955 abre Disneylandia, un parque temático en el Condado Orange. Tras el éxito del parque, decide crear Walt Disney World en Orlando, sin embargo, debido a su adicción al tabaco, muere de cáncer de pulmón en 1966 antes de abrir el proyecto al público. Walt Disney World abre sus puertas en 1971 a cargo de su hermano Roy, quien murió tres meses después.⁴⁷

47. Neal Gabler, *Walt Disney, the triumph of the american imagination*, (New York: Knopf, 2006), 3-20.

Firmas de los autores

Se encontraron 3 casos en los que aunque no se le de crédito de imagen a los autores, los mismos ilustradores ponían una firma, dos con su nombre completo (Imágenes 32 y 33) y uno que simplemente puso iniciales (Imagen 34).



Imagen 32: Muestra de firma con el nombre “Ramón González” en el libro *Alma Párvula* (Carniado, 1935).

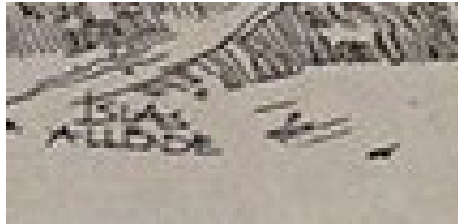


Imagen 33: Muestra de firma con el nombre “Islas Allende” en el libro *El arca de Noé: lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias* (Tablada, 1926).

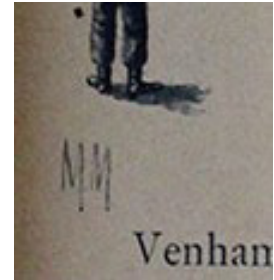
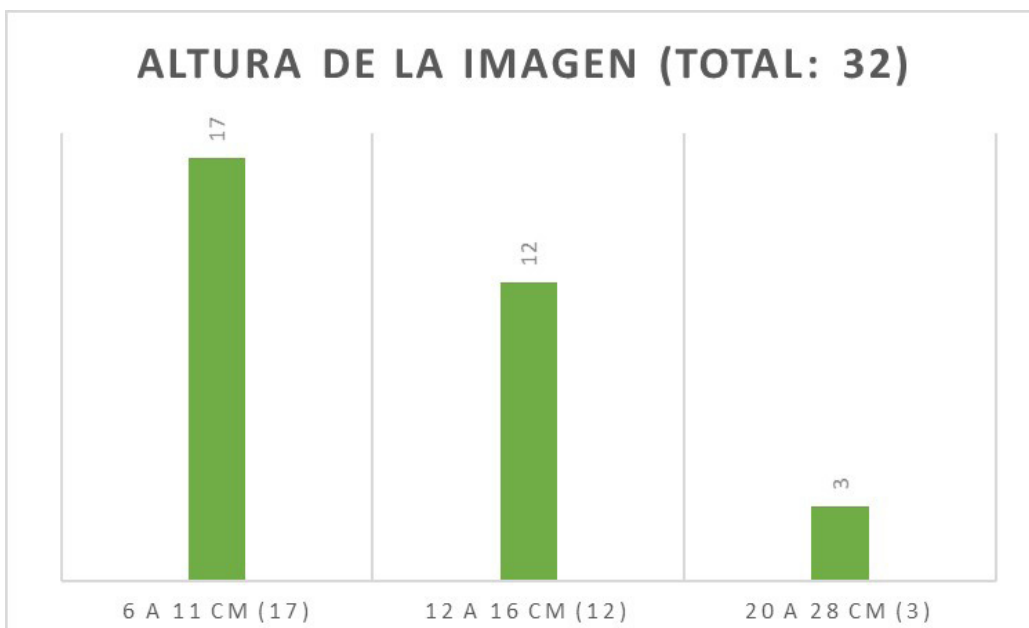


Imagen 34: Muestra de firma con las iniciales “MM” en el libro *Poesías Infantís* (Bilac, 1904).

Tamaño de la imagen

Debido a que el comportamiento de la imagen por libro es bastante variable, se decidió tomar una medida aproximada en centímetros de cada libro, cuya imagen fuera la más usual en tamaño a lo largo del libro. Los datos obtenidos nos muestran que a pesar de las variaciones del tamaño, las imágenes cubren un rango que va de los 6 a los 28 cm de largo, sin embargo, vemos que tenemos solo 3 casos que son de tamaños mayores, van de los 20 a los 28 cm, 12 casos en los que las medidas van de los 12 a los 16 cm y 17 de largo, casos en los que la medida del largo está entre los 6 a los 11 cm, en estos últimos se observa que cuando la medida tiene una altura tan pequeña es porque se presenta de manera rectangular por encima del texto, a manera de cenefa. En otro patrón encontrado se pudo observar que en 7 casos la imagen es cuadrada.

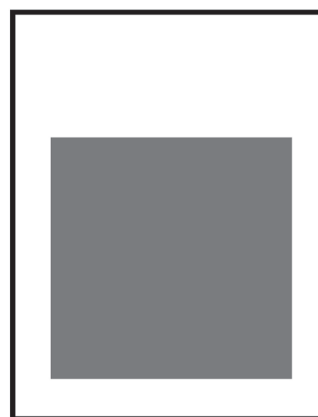


Gráfica 7: Tamaños más frecuentes en algunas imágenes de la muestra estudiada.

Formato de imagen presentados con mas frecuencia



Rectangular

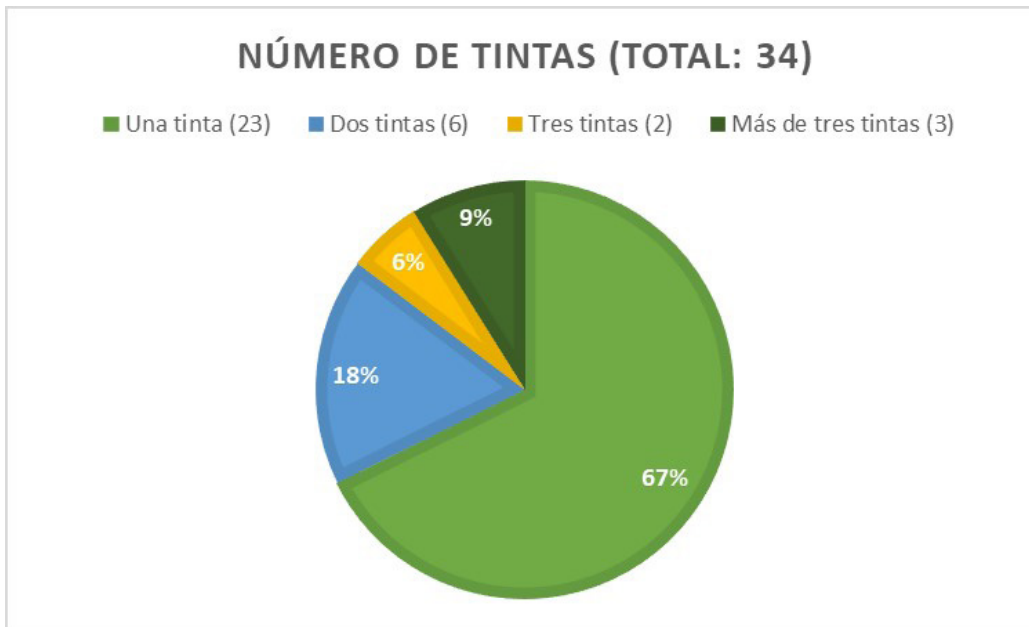


Cuadrado

Esquema 4: Formatos generales de cómo se llega a presentar la imagen en la muestra estudiada.

Colores

Pocos son los libros de la muestra que poseen ilustraciones a color, se encontró que por lo general están impresos a una tinta (23 libros del total); seis libros están a 2 tintas, dos están a 3 tintas y solo tres libros utilizan un número de tintas más amplio.



Gráfica 8: Número de colores que se manejan en la imagen de los libros de la muestra estudiada.

Aquellos libros que poseen más de 3 tintas son los que se realizaron por medio de una técnica mixta de ilustración, asimismo se puede mencionar que en esos casos se elaboraron por la misma autora: **Blanca Haydee Trejo** (Imágenes 35 y 36). Otro caso más es un caso particular en el que se muestra una imagen en tres dimensiones que en las páginas legales es mencionado como “ilustración sorpresa” (Imagen 37).

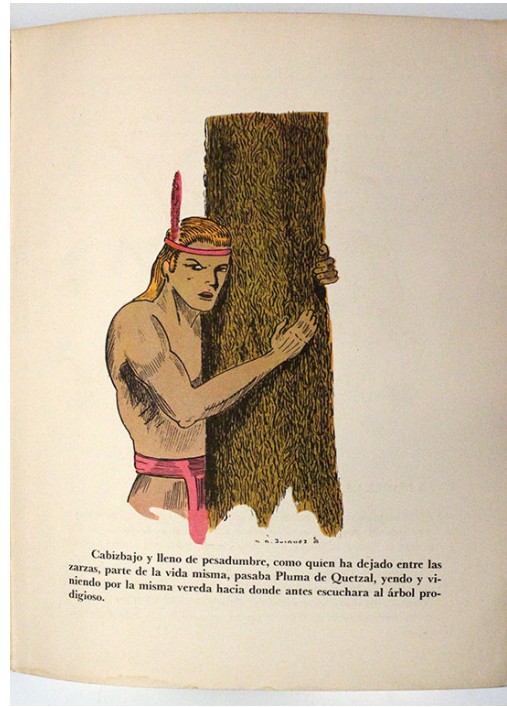
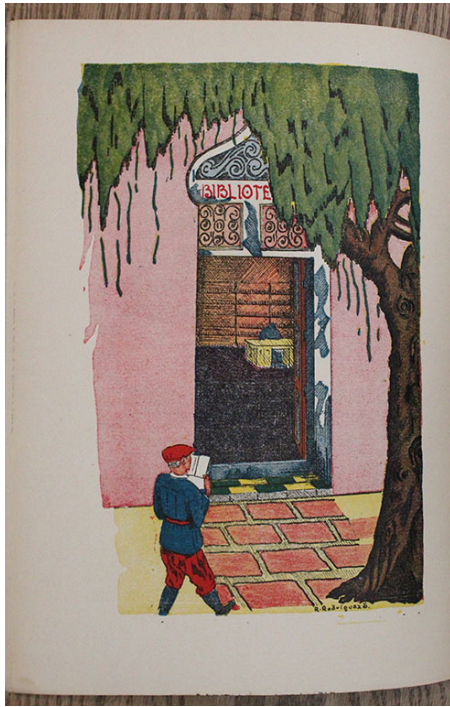


Imagen 35 y 36: Ilustraciones a técnica mixta de plumilla con acuarela realizadas por la misma autora en los libros *Lo que sucedió al nopal* (Trejo, 1945) y *La marimba* (Trejo, H, 1946).

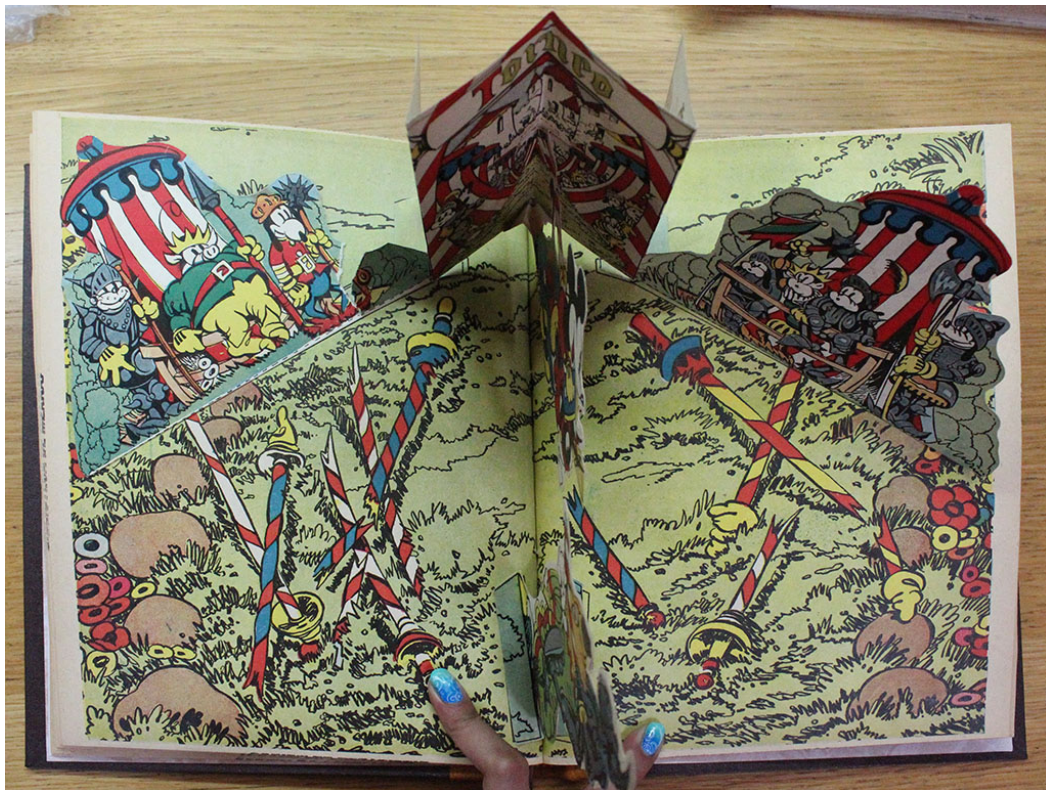


Imagen 37: "Ilustración sorpresa" tomada del libro *El ratón Mickey en la corte del rey Arturo* (Disney, 1934).

Sistema de reproducción

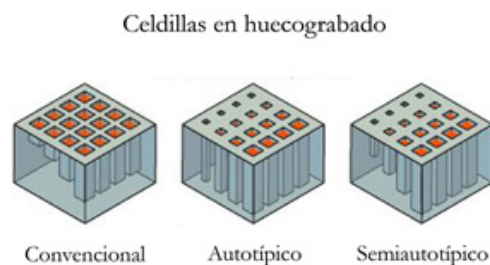
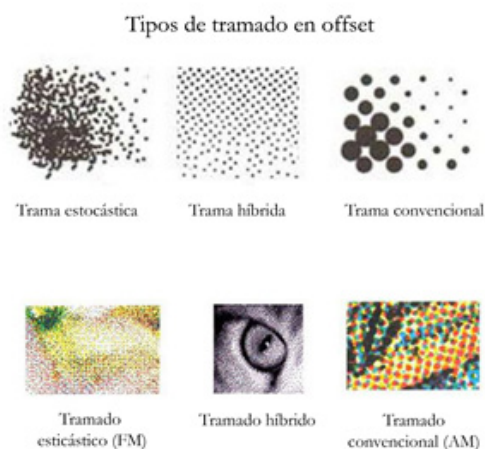
A pesar de que muchos de los colofones de los libros arrojan suficiente información de su fecha de impresión, ninguno de estos libros posee el sistema de impresión en el que se elaboraron, por lo que se buscó una asesoría en sistemas de impresión. Para esta sección se contó con la ayuda del Dr. Héctor Raúl Morales Mejía, quien mencionó que se podía realizar una hipótesis por la época de la muestra.⁴⁸

En el siglo XIX, surge un nuevo sistema de impresión, la litografía (también conocido como offset), que abrió las posibilidades a las técnicas de reproducción imágenes. Esta invención abrió paso a lo que se conoce como procesos fotomecánicos, que se refieren a todo sistema de impresión que utiliza una matriz diferente al del proceso de elaboración. A continuación se presentan en la siguiente tabla (tabla 2) las diferencias en procesos fotomecánicos más frecuentes: La parte de ilustración a pluma se refiere a ilustraciones que no poseen medias tintas y las de mediatinta son aquellas de cualquier otro tipo (fotografía, pintura, etc.) que contiene todos los valores tonales. También se presentarán referencias visuales (Esquema 5 y 6) de cómo es el tramado según el tipo de impresión.

Tipo de impresión	Ilustración a la pluma	Ilustración en mediatinta
Litografía (offset)	Película con sujeto en positivo a la pluma	Película con sujeto en positivo, con las partes impresoras subdivididas a través de la trama, en pequeños puntos
Huecograbado	Película con sujeto en positivo a la pluma	Película con sujeto en positivo con tinta continua (el tramado se efectúa en una fase sucesiva)

Tabla 2: Muestra de procesos fotomecánicos según la gama cromática. Fuente: Fioravanti, *Diseño y Producción* (1988).

48. Fioravanti, *Diseño y reproducción*, 205.



Esquema 5: Tipos de tramas que podemos encontrar en el sistema offset. Fuente: Makertan, 2015.

Esquema 6: Tipos de grabado en huecograbado. Fuente: Makertan, 2015.

Como se mencionó anteriormente, en su mayoría la muestra posee imágenes realizadas en grabado a blanco y negro. Con correspondencia a la tabla anterior, los grabados pueden estar impresos en cualquiera de los procedimientos anteriores, sin embargo, en las ilustraciones a color en algunos casos podemos ver la textura de pequeños puntos (Imagen 38), por lo que también se puede precisar que hay casos específicos de *offset*.

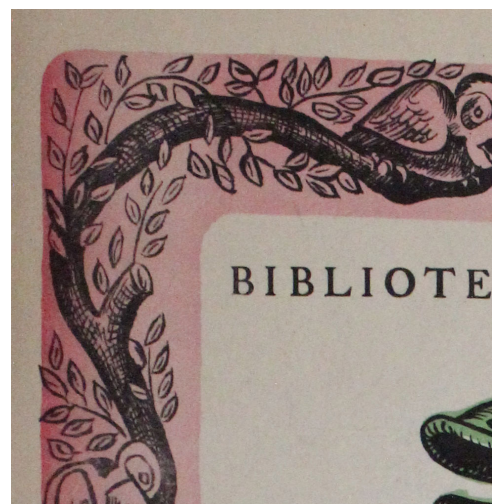


Imagen 38: Hipótesis de imagen en impresión de *offset*. Imagen tomada del libro *Rin-Rin Renacuajo* (Pombo, 1942).

3.4 Editoriales e imprentas

Editoriales de la muestra de libro infantil

Se realizó una lista de las editoriales de las que proviene la muestra. La lista se compone de 16 editoriales de las cuales a continuación se presenta la información de 6 de ellas. La información que se ofrece ha sido obtenida de diversas fuentes de consulta: la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/>) y de la página de la Enciclopedia de la Literatura en México de la Fundación para las Letras Mexicanas (<http://www.elem.mx/>).

La información se presenta ordenada alfabéticamente por nombre de editorial y al final se mencionan las casas editoriales de las que aún no se encontró información.

Casa editorial Saturnino Calleja

Esta casa editorial se fundó entre los años 1876 y 1958 en Madrid por el editor, pedagogo y escritor, Saturnino Calleja Fernández (1853-1915). Su preocupación por la educación lo llevó a realizar diversas tareas como defender los intereses del magisterio español, fundar y dirigir los periódicos *El Heraldo del Magisterio* y *La ilustración española*, promovió la creación de la Asociación Nacional del Magisterio Español y en 1890 organizó la Asamblea Nacional de Maestros, de la que fue presidente por aclamación. Saturnino Calleja es considerado un exponente de la pedagogía y de la edición infantil.

La editorial Saturnino Calleja se lanzó al mercado editorial español con la misión de aumentar la edición de material pedagógico, innovar el concepto formal y temático de sus colecciones, promover los precios competitivos y favorecer la introducción al mercado de América Latina. La temática de sus colecciones era diversa, sin embargo, destacan por la edición de sus cuentos infantiles. La evolución de la Casa Calleja se reconoce a través de tres etapas. La primera a cargo de Saturnino Calleja, entre 1876 y 1915, que se caracterizó por su expansión: en 1899, la editorial publicó cerca de 3.400.000 volúmenes, entre los que resaltó la literatura pedagógica e infantil. La siguiente etapa se da entre 1916 y 1928

dirigida por su hijo Rafael, quién se encargó de modernizar y renovar las líneas editoriales para centrarlas en la producción de textos literarios y científicos. En este periodo fue importante la participación del artista Gráfico Salvador Bartolozzi, su director artístico desde 1915 y quien creó la imagen de Pinocho para la colección que editó la empresa en 1917. Finalmente, la tercera etapa aun a cargo de Rafael Calleja, abarcada desde 1929 hasta el cierre de la editorial en 1958, se caracterizó por la búsqueda de mejoras en la comercialización.

Además de ser una gran influencia en el mercado editorial español, la Editorial Calleja tuvo un papel importante en las estrategias para reforzar el protagonismo del libro español en América Latina. La atención al mercado americano comenzó a finales del siglo XIX, durante el debate sobre la presencia internacional de España y la manera de recuperar su protagonismo en Hispanoamérica. Las editoriales familiares de Barcelona como Montaner y Simón, Espasa, Sopena o Salvat fueron las primeras en considerar al libro como un vínculo económico y espiritual con los lectores a otro lado del mundo, pero las editoriales de Madrid, Calleja y Compañía Anónima de Librería y Publicaciones Españolas (CALPE) se sumaron al proceso de internacionalización a través de una inversión directa que les otorgó una estabilidad y presencia firmes. Debido a que muchas casas editoriales de gran importancia tienen sus establecimientos en la península y en América, la casa Calleja se estableció en Madrid en un edificio de cuatro plantas que alberga, además del domicilio familiar, las oficinas de dirección y administración, así como el almacén y los depósitos de pedidos y embalajes.

En la época de la Gran Guerra (1914) la editorial ya contaba con dieciocho delegaciones en América y Filipinas. También fue eficaz su solidez en México en donde participó de las compras públicas de la Secretaría de Educación Azteca. Al igual que las editoriales Labor, Gili, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) o Sopena, la Editorial Calleja utilizó agentes de venta para cerrar negocios con América a la vez de establecer sedes propias en diversas capitales como Buenos Aires o la Ciudad de México, con la finalidad de sistematizar su proyección comercial. La empresa destacó por la manera en la que logró

difundir catálogos en el mercado americano.

Para agilizar sus negocios, la casa Calleja ingresa al Sindicato Exportador del Libro Español S. A., una sociedad voluntaria formada en 1930 para facilitar la difusión, crédito y distribución del comercio librero en América Latina. El proceso de introducción de la industria librera a Latinoamérica ofreció un albergue profesional a aquellos exiliados por la Guerra Civil (1936-1939) y la posguerra, encontrando un entorno de edición española al que se podían integrar en los países que los recibieron. La Editorial Calleja cerró en 1958.⁴⁹

Ediciones Botas

Ediciones Botas fue una casa editorial que inicio a la par de otros potentes proyectos editoriales como Fondo de Cultura Económica, Porrúa y Patria. Se funda en 1911 por Andrés Botas, quien emigro de España en el siglo XIX y se estableció en la Ciudad de México, comenzando con un negocio de puros hasta que en 1906 se vio interesado por la actividad librera gracias a una exitosa venta de un lote de libros y comienza a integrarse al ramo librero y eventualmente se expande a las labores de edición. Sus oficinas se encontraron primero en la calle Bolívar y más tarde en Justo Sierra 52, siempre en la zona centro de la capital de México, donde permaneció hasta la década de los años 1970. Su establecimiento se convirtió en un centro de reunión de artistas e intelectuales debido a que Botas, a diferencia de otras editoriales mexicanas, no cobraba por imprimir las obras de sus autores, fortaleciendo así su sello y marcando una nueva tendencia a una edición más selectiva en México.

En el sello podemos encontrar diversas denominaciones como: Andrés Botas a secas, más tarde Andrés Botas e Hijo, pero también es posible hallar las fórmulas Andrés Botas y Miguel, Librería. Edit. Andrés Botas e Hijo, Imprenta de Blanco y Botas (en 1911), Gabriel Botas (1920), sin embargo el más común será Ediciones Botas, que se encuentra vigente desde 1933.

49. “Semblanza de Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández (1876-1958), Lucci, Marcela (2016)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, acceso el 27 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-editorialsaturnino-calleja-fernandez-1876-1958-semblanza/>.

El negocio pasó a manos de su hijo Gabriel Botas y Díaz, que se encargó de la librería activa desde 1916 hasta los años cincuenta del siglo pasado. El fondo editorial llegó a contar con al menos unos 3,000 títulos de diversos géneros, desde tauromaquia hasta economía pero con un mayor peso en la literatura. Un elemento distintivo del sello es que publicó una amplia variedad de autores mexicanos, entre ellos: Mariano Azuela, Federico Gamboa, José Vasconcelos, Julio Jiménez Rueda, Alfonso Reyes y Amado Nervo. Además de ofrecer autores locales, también puso a disposición la obra traducida de Paul Bourget, Anatole France, Paul Verlaine y Eça de Queiroz, entre varios más. En algunos casos gracias a la publicación de varias obras del mismo autor se lograron realizar algunas colecciones como la de Libros de Eça de Queiroz que incluyó, entre otros, *Cartas a Ramalho Ortigao* (1939), *A los Vencidos de la vida*, *La Catástrofe* (1940) y *La ciudad y las sierras* (1946). En esta empresa se produjeron obras como: *Ulises criollo*, *La vida del autor escrita por él mismo* (1935), y los demás volúmenes de lo que luego formaría la trilogía de textos de José Vasconcelos: *La tormenta*, *El desastre* y *El proconsulado* (1935-1939) —los textos aparecieron bajo el título global *Memorias*—. También aparecerían obras de Martín Luis Guzmán como *Memorias de Pancho Villa* (1935) y una reedición de *La sombra del Caudillo* (1938), las novelas y el teatro de Mariano Azuela y de Federico Gamboa (*Teatro*, 1948) o las novelas de Gregorio López y Fuentes y Miguel N. Lira. En los años 60 la editorial también dio un impulso a la edición de temas cubanos bajo la autoría de Fulgencio Batista (*Paradojas*, 1963 y *Parajismo; Cuba, víctima de las contradicciones internacionales*, 1964).

El periodo de esplendor de Ediciones Botas se da entre los años 30 y los años 50 del siglo XX, cuando además de publicar autores clásicos, se publica sobre autores más jóvenes como los ganadores del premio Lanz Duret, por ejemplo *Tierra de Dios. Novela* (1953), de Concha de Villarreal. La baja de la producción se ve a finales de la década de 1950, debido a que los grandes éxitos de la casa ya habían sido reeditados en otras editoriales. La editorial continuó su producción pero sin la misma carga laboral.

Un elemento destacable de esta casa es el lenguaje visual implementado en sus portadas: en ellas podemos ver una variedad de corrientes estéticas en auge durante la primera mitad del siglo XX el contraste con la estética conservadora de otras editoriales. En algunas de estas portadas podemos observar tratamientos de tipo art decó y otras más futuristas y expresionistas, pues los artistas que colaboraron con el sello —que en su mayoría no se han podido identificar— hacen uso de amplias técnicas. La editorial tuvo varios cambios en su logotipo durante sus años de actividad, que están registrados en los años 1938, 1939, 1949 y 1957, además contó con ex libris.

El auge de Botas bajó pero hasta donde se sabe sigue en existencia. El último libro encontrado en la BNM (Biblioteca Nacional de México) es de 1990: *Las plantas medicinales de México*, de Maximino Martínez. La propuesta visual que esta editorial aportó durante casi medio siglo dio a conocer una nueva forma de hacer y entender el diseño y la edición editorial en México, con una originalidad no vista antes de su aparición.⁵⁰

Editorial Losada

Editorial Losada es fundada en Buenos Aires en 1938. Según las fuentes, su fundación de debió a las diferencias que tuvieron los editores Argentina y los propietarios de la casa editorial Espasa-Calpe que residía en España, en la zona afectada por la Guerra Civil (1936-1939). Aparentemente, después de un encargo a los gerentes Gonzalo Losada y Julián Urgoiti, los miembros del consejo de administración de Espasa-Calpe consideraron que las decisiones editoriales y empresariales fueron erróneas, por lo que motivan a viajar al delegado Manuel Olarra Garmendia a Buenos Aires para retomar la dirección de la situación. Esta intervención logró que meses después, los impulsores de Espasa-Calpe Argentina salieran a otras empresas editoriales. Entre los fundadores de la editorial Losada se encontraban el presidente, Gonzalo Losada, el gerente Enrique Pérez y el director

50. “Semblanza de Ediciones Botas (1911- 1990?) Marina Garone Gravier, Marina (2017)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, acceso el 29 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-botas-1911-1990-semblanza-848937/>.

editorial, Guillermo de Torre, así como un grupo de intelectuales del prestigio de Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y el ilustrador Attilio Rossi. Más tarde se unirían también algunos exiliados españoles que colaboraron en la editorial, como directores de colecciones (Luis y Felipe Jiménez de Asúa, Lorenzo Luzuriaga), o traductores (Francisco Ayala).

La editorial se constituyó oficialmente el 18 de agosto, aunque los registros indican que la primera impresión se realizó en julio. La principal característica editorial fue su cuidada selección de textos y el estricto orden de sus colecciones. Destaca entre ellas la Biblioteca Contemporánea, después Clásica y Contemporánea además de una colección de bolsillo análoga en características formales a la Austral, que Losada y De Torre habían fundado en Espasa-Calpe Argentina en 1937. Esta última es una de las colecciones populares más importantes de la cultura en lengua española por la selección y variedad de sus textos. Inicialmente, fue dirigida por De Torre y publicó entre 1938 y 1982, 478 títulos. Al igual que la editorial Astral y en los inicios de la Biblioteca Universal de Espasa-Calpe, tenía un objetivo canonizador. Tuvo una notable predilección por autores hispanos (principalmente españoles) de los siglos XIX y XX.

Al igual que la colección Contemporánea, las colecciones novelistas de España y América, Prosistas de España y América y Poetas de España y América también jugaron un papel importante en la literatura. Es sorprendente la cantidad de obras relevantes de literatura española que surgieron de las primeras ediciones de estas colecciones, entre ellas podemos mencionar: *Entre el clavel y la espada*, Pleamar y *A la pintura*, de Rafael Alberti; *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; *Hombres de maíz* y *El Papa verde*, de Miguel Ángel Asturias; *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala; *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea; *La invención de Morel* y *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares; *El Aleph*, de Jorge Luis Borges; *Como quien espera el alba*, de Luis Cernuda; *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *Antología poética*, de Juan Ramón Jiménez; *Tierra de nadie*, de Juan Carlos Onetti; *La muerte de Honorio*, de Miguel Otero Silva; *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos; *El camino de*

El Dorado, de Arturo Uslar Pietri; *Los dueños de la tierra*, de David Viñas... A todo ello se suma el alcance de las traducciones de muchos de los más significativos autores del siglo XX, la modernidad de las colecciones dedicadas a teatro, ensayo, sociología, filosofía, divulgación científica, pedagogía... y significación de la tempranísima edición de las *Obras Completas*, de Federico García Lorca, de quien publicaron por primera vez *La casa de Bernarda Alba* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín*.

También es necesario destacar la importancia de las traducciones en las colecciones *Novelistas de Nuestra Época*, *Gran Teatro del Mundo* y *Cristal del Tiempo* (dedicada al ensayo), que en conjunto con las de Sudamérica, Santiago Rueda y Emecé, convirtieron Buenos Aires en la capital de la vanguardia literaria española. Losada se centró en la literatura europea, de la que el director era un gran lector: Italo Calvino, Albert Camus, André Gide, Eugene Ionesco, Thomas Mann, Alberto Moravia, Bertrand Russell, Jean-Paul Sartre..., pero también tenemos algunos autores estadounidenses como William Faulkner, Arthur Miller, J. B. Priestley y Tennessee Williams.

En los años sesenta, la editorial comenzó a tener una crisis. Mientras otras editoriales americanas y españolas eran tendencia en la narrativa latinoamericana, Losada se estancó por la reducción de su ritmo de publicaciones. Al morir Gonzalo Losada en 1981 el control editorial queda en manos de su hijo. La actividad se redujo gradualmente hasta ser casi nula y se declaró en quiebra en 1988. Su director, José Juan Reguera desde 1990, trasladó la sede principal por unos años a Oviedo. En la actualidad, la editorial tiene varias sedes entre las que destaca la librería y centro cultural de la Avenida Corrientes de Buenos Aires, así como su legado histórico.⁵¹

51. "Semblanza de Editorial Losada (Buenos Aires, 1938) Larraz, Fernando (2018)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX XXI)*, acceso el 29 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-losada-buenos-aires-1938--semblanza-888803/>.

Editorial Molino

Editorial Molino es un sello editorial español fundado en Barcelona en 1933. Sus fundadores fueron Pablo del Molino Mateus (1900-1968) y su hermano Luis del Molino Mateus (1907-1990). La sede originaria se encontraba en el número 245 de la calle Urgell, en Barcelona. Esta casa editora destacó por tener los derechos de exclusividad de las obras de Agatha Christie (1890-1976) en lengua castellana y por ser una de las firmas más relevantes en la edición de literatura infantil en España.

Su origen comienza en la editorial Juventud, donde Pablo del Molino trabajaba junto a José Zendera Fecha y Julio Gibert Mateus. Pablo Molino tenía la ambición de publicar una novela mucho más popular de las que Juventud venía difundiendo, por lo que se arriesga a la creación de su propio sello. Así, la Editorial se encaminó a la especialización en diversos géneros para el público y sus inicios los llevan a la publicación de novelas policíacas, de aventuras e historias antiguas. En su mayoría sus primeras obras fueron traducciones de pluma, como las de Jules Verne, Alexandre Dumas, Rex Stout o Emilio Salgari y se comercializaron a través de la Biblioteca Oro (1933-1970), una colección que se dividió en tres series: la Serie Roja (novelas de capa y espada), la Serie Azul (aventuras exóticas e historias del Oeste) y la Serie Amarilla (novelas policíacas). La popularidad de esta colección se puede atribuir a la iniciativa de los hermanos Molino al fomento de la lectura, haciendo más accesibles los libros de esta categoría, su precio circulaba en, aproximadamente, 0,90 pesetas cada ejemplar, equivalente a 0.12 centavos mexicanos. Dos años después de este éxito, llega a España una exitosa obra de relatos, escrita por Richmal Crompton (1890-1969) que la Editorial Molino presentó en dos volúmenes: *Travesuras de Guillermo* (1935) y *Los apuros de Guillermo* (1935). Ambos fueron otorgados al español por el traductor y escritor de novelas populares Guillermo López Hipkiss (1902-1957).

La fama que la Editorial Molino alcanzó con la Biblioteca de Oro se solidificó gracias a la revista infantil *Mickey* (1935-1936), dirigida por Josep María Huertas Ventosa (1907-

1967). Pese a las más de 55.000 suscripciones a su revista y el aumento de la Biblioteca de Oro, que alcanzó la cifra de 670 títulos, la Guerra Civil en España (1936-1939) obligó a Molino a emprender el exilio rumbo a Argentina en 1938. Aún tras las circunstancias, Pablo Molino continúa su labor editorial desde Buenos Aires, mientras su hermano queda al frente de la sede española. Durante este periodo la editorial muestra interés por nuevos géneros, tal es el caso de la legendaria revista *Narraciones Terroríficas* (1939-1952), una colección de novelas de terror que el escritor catalán José Mallorquí Figuerola (1913-1972) le propuso a Luis Molino y es preparada en Barcelona y editada en Buenos Aires. Al término de la guerra, la editorial retoma la colección de Guillermo Brown y publican cinco nuevos volúmenes entre 1939 y 1940. El personaje tiene un gran éxito y gana popularidad en el público juvenil de posguerra y la obra fue objeto de diversas reediciones tanto en el territorio español como en el argentino hasta 1988.

En 1952, Pablo Molino decide volver a España y desmantela su negocio en Argentina. El motivo de su retorno se debió a la situación política en Argentina, con huelgas continuas contra el gobierno peronista que alcanzaron el ramo gráfico y, por ende, ponían en peligro su negocio. Sin embargo, su estancia en Argentina le fue útil, pues lo ayudó a nutrirse de las novedades editoriales que surgieron en ese país. Esto lo animó a modernizar varios aspectos de su propia editorial, la cual prevalece en la actualidad. Entre otras decisiones amplió la colección Biblioteca de Oro, renovando las ediciones de Agatha Christie e incluyendo al inmortal personaje Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, además de agregar las ediciones de bolsillo. En la década de los cincuentas, el sello editorial crearía adaptaciones de algunas películas de Walt Disney y diversas traducciones de Enid Blyton, como la famosa serie juvenil *Aventura* (1959). Tras el fallecimiento de Pablo del Molino (1968) la dirección pasa a manos de su hijo, Pablo del Molino Sterna (1937-2000), quien ya había trabajado en la editorial desde que volvió de Argentina. En 1970, se unió también su sobrino Luis Antonio del Molino Jover (1945-), hijo de Luis del Molino. Fue en este periodo cuando la empresa se trasladó a la calle de Calabria.

Sin perder el hilo de su tradición literaria, la Editorial Molino se modernizó hasta ampliar su ramo temático y así, publicó en los años ochenta obras de divulgación científica como la colección Asimov; e incluso con temas de informática dirigidas a un público adolescente, como la colección Micro expertos. El 16 de junio de 2004, RBA Libros, empresa del Grupo RBA, compró la Editorial Molino en dos millones de euros. Para la empresa RBA Libros, la adquisición de este sello permitió reforzar y ampliar su catálogo con una línea dirigida al público infantil. En esta perspectiva hay que mencionar que RBA Libros decidió mantener las colecciones clásicas de la Editorial Molino, como la de Enid Blyton o la célebre serie Guillermo.⁵²

Librería Herrero

A finales del siglo XIX, en 1890, los hermanos Leoncio y Guillermo Herrero fundan la Librería Religiosa de Herrero Hermanos. En 1896 la librería se encontraba en el número 13 de las calles de San José el Real (hoy en día, Isabel la Católica) en la Ciudad de México. En 1926 las oficinas se establecieron en la Plaza de la Concepción números 5 y 7, donde permanecen en la actualidad. En ese mismo año se integraron al negocio Ricardo Arancón Lerma y Donato Elías Herrero. En 1926, Donato y Ricardo se retiran de la Librería Herrero y fundan un nuevo establecimiento llamado Librería del Estudiante, este nuevo establecimiento cierra en 1935, por lo que Ricardo y Donato deciden comprar la Librería Herrero a los hermanos Leoncio y Guillermo. Debido a que en 1945 la razón social es modificada el rubro sería entonces: D. E. Herrero y Cía., nombre que prevalece hasta 1998.

En la actualidad la librería tiene dos sucursales: Una en la calle Cinco de Mayo, en el centro de la ciudad y otra en San Ángel, al sur de la ciudad. Ambas sucursales conservan sus oficinas en la Plaza de la Concepción.⁵³

52. “Semblanza de Editorial Molino (Barcelona, 1933), García Fuentes, Raquel (2018)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, acceso el 30 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-molino-barcelona-1933--semblanza-928709/>.

53. “Librería Herrero”, *Enciclopedia de la Literatura en México de la Fundación para las Letras Mexicanas*, acceso el 30 de agosto del 2019, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1373>.

Secretaría de Educación Pública (SEP)

La Secretaría de Educación Pública (SEP) es una institución mexicana fundada en 1921 y es considerada uno de los pilares editoriales de participación estatal del siglo XX. Fue parte de las iniciativas de la cultura y educación que vinieron después de la Revolución Mexicana (1910-1917). Trece años después de la fundación de la SEP, el Fondo de Cultura Económica comienza a publicar los primeros volúmenes de difusión del pensamiento económico entre los estudiantes de país. Debemos vincular estas dos instituciones ya que en la actualidad ambas contienen una gran parte de la actividad editorial nacional. De hecho, es por este motivo que México se caracteriza en contexto iberoamericano por una fuerte participación del estado.

En la década de 1920 y con fuerza gradual en el transcurso de los años, la SEP se ocupa de transformar la red escolar, antes administrada por municipios en una red nacional, con un control federal y su misión era alfabetizar a la población, que en su mayoría era analfabeta. Durante el siglo XX dedico tiempo al reto de incorporar a la población rural con diversas tareas como: ampliar la cobertura educativa tanto a niños como adultos, reparar y construir más escuelas en el campo, ayudar al aumento y profesionalización al magisterio, entre otras actividades. En resumen, la SEP buscaba acercar a la mayor cantidad de la población al mundo impreso, de ahí que se haya convertido en editora. Al principio, esta tarea dependía del Departamento Editorial, que imprimió tanto libros como revistas. Entre los proyectos iniciales más destacados podemos mencionar la revista bibliográfica *El libro y el pueblo* (1922-1926 y 1928-1935), las *Lecturas clásicas para niños* (1924) y la famosa colección de 17 clásicos de la cultura universal, entre cuyos títulos se encontraron *La Ilíada*, *La Odisea* y *La Divina Comedia* (1921). A partir de 1925 las publicaciones tuvieron un nuevo enfoque dirigido a los sectores de la población que habían quedado al margen del mundo letrado. Así, realizó publicaciones que no fueran expresión de alta cultura y que fueran más bien útiles para la enseñanza a los sectores populares, entre estas

publicaciones se encuentran la revista *El Sembrador* (a partir de 1929) y la Biblioteca del Maestro Rural Mexicano (1927-1928), más adelante se distribuyeron series como *Simiente* (1935)), de Gabriel Lucio, además de lecturas divididas por grado, obra de su Comisión Editora Popular.⁵⁴

En conclusión, esta institución a cargo de la educación nacional fue ideando diversas estrategias editoriales, que variaban de objetivos dependiendo del gobierno en turno. El giro decisivo de su política editorial se vio marcado en febrero de 1959, cuando el presidente en turno, Adolfo López Mateos decretó la creación de la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito (Conaliteg). El estado debía responder al abastecimiento de libros para los alumnos de educación básica en todo el país. Los primeros ejemplares, alrededor de 15.000.000, editados por la Conaliteg llegaron a las escuelas públicas y privadas en 1960. Pese a la mala aceptación del programa, tanto por los editores afectados como por algunos padres de familia que estaban en desacuerdo con la idea de un libro único para todos, con el paso del tiempo este programa se ha convertido en un derecho para los escolares mexicanos. Fue tanto así que en 1997 el programa se amplió a la educación secundaria y en 2001 se creó el programa Bibliotecas de Aula, que puso más material de lectura a disposición de los alumnos. Tan solo en el ciclo escolar 2016-2017 se distribuyeron 179.770.899 ejemplares de libros de texto y materiales escolares. Para el ciclo escolar más reciente (2019-2020) la cantidad de ejemplares varía del nivel educativo, por lo que se asignaron del siguiente modo: 15,000,000 de libros para nivel preescolar, 105,000,000 para nivel primaria, 35,000,000 para secundaria, 10,000 para telesecundaria, 2,000,000 para telebachillerato y 1,200,000 para lengua indígena, 7,000,000 millones en inglés para preescolar y primaria; y 83,000,000 en braille. Dándonos un total de 258,200,000 ejemplares repartidos en el país.⁵⁵

54. "Semblanza de Secretaría de Educación Pública (SEP) (1921-), Bello, Kenya (2017)" *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, acceso el 2 de septiembre del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/secretaria-de-educacion-publica-sepmexico-1921-semblanza-848940/>

55. "Programa de distribución de libros de texto gratuitos 2019-2020", *Milenio*, 15 de agosto del 2019, <https://www.msn.com/es-mx/noticias/ciencia/programa-de-distribuci%C3%B3n-de-libros-de-texto-gratuitos-2019-2020/vp-AAFRiCv>.

Una labor de esta magnitud ha requerido la participación de muchas personas, pero su principal colaborador fue José Vasconcelos, quien dio vida y un sello particular a la institución durante sus primeros años de existencia (1921-1924). Durante su gestión no solo se realizaron bellas ediciones, sino que se buscó que la labor de la difusión cultural se extendiera a través de las bibliotecas, pero no solo de una biblioteca nacional, sino una red de bibliotecas. Un continuador digno de esta labor fue Jaime Torres Bodet, pues gracias a él se creó la Conaliteg; fue director de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas durante la gestión de Vasconcelos, fue Secretario de Educación en dos periodos (1943-1946 y 1958-1964) y también fue director general de la Unesco (1948-1952).

A continuación, mencionamos a las editoriales de las que no se pudo encontrar información, ordenadas alfabéticamente:

1. Casa Velux
2. Compañía Nacional Editora “Águilas”
3. Cultural, S. A.
4. E. P. Dutton & Company
5. Editora Peruana
6. Editorial Bolívar
7. Frederick A. Stokes
8. Livraria Classica de Francisco Alves
9. McGregor Giacinti, Carlos
10. Sociedad de Edición y Librería Franco-americana

Imprentas

Un elemento adicional es la información sobre las casas impresoras donde se publicaron los libros la cual se presenta a continuación por orden alfabético.

1. Atenas A. G.
2. Cultural S. A.
3. Departamento editorial de la SEP
4. Editorial “Casa Velux”
5. Editorial Bolívar S.
6. El siglo ilustrado
7. Imprenta de Viuda de Luis Tasso - Barcelona
8. Imprenta Manuel León Sánchez
9. Saturnino Calleja
10. T. and A. Constable
11. Talleres de la empresa editora “Peruana”
12. Talleres GRÁFICA
13. Talleres Gráficos de la SEP
14. Talleres Gráficos Vigor
15. Talleres gráficos: Vicente Ferrer Maluquer
16. Talleres de “Linotipográfica Guadalajara”

Se realizó una búsqueda de dichas imprentas, pero solo se encontró información de la imprenta de Manuel León Sánchez, del resto de ellas solo se encontró como casas editoriales sin detallar mucho en la imprenta, como es el caso de las relacionadas con la Secretaría de Educación Pública y de la editorial Saturnino Calleja. En el caso de la imprenta de Viuda de Luis Tasso se localizaron otros libros del mismo lugar, pero sin información de la imprenta. Del resto de los talleres en la lista no se pudo localizar información. A continuación se presenta la información encontrada.

Imprenta de Manuel León Sánchez

Don Manuel de León Sánchez era un impresor y alto cultivador del arte topográfico en México que pese al avance en la impresión, decidió dedicarse a la preservación de la letra de molde. Su imprenta tuvo gran impulso, gracias a que fue la primera en oponerse al uso de papel extranjero, lanzando al mercado las primeras ediciones de la Biblioteca Popular de Autores Mexicanos, de la cual fue el primer volumen la obra del historiador mexicano Luis González Obregón, con el título *Las calles de México*, edición con más atractivo comercial que las extranjeras y al mismo precio que la competencia, demostrando que en México se podían hacer libros de buena calidad y a precios populares, sin depender de material extranjero.

Después de este éxito, su nuevo objetivo era crear una edición aún más barata de imprimir, sin perder la calidad del papel, con una impresión impecable, tipos modernos, ilustraciones no antes vistas (como las de las leyendas mexicanas), y muchas cosas inmejorables hasta ese entonces. Finalmente, se logró la impresión de periódicos y revistas con todo lo antes mencionado, entre ellos están: *Cosmos*, *Las Artes Gráficas en México*, *El Automóvil en México*, *Mexican Life*, *Boletín Odontológico*, *Revista Mexicana de Biología*, *Buenos Caminos*, *El Droguista Modern*, *Chapultepec Heights*, *Estomatología*, *El Heraldo Terapéutico*, *Rotary Club*, entre otras notables revistas ilustradas que se elaboraron en los talleres de la imprenta M. León Sánchez, así como los periódicos *Boletín Financiero* y *Minero de México*, que fueron importantes para rápido acceso a la información de la bolsa, subastas de lotes, etc., esto sin dejar de hacer libros de texto. Tan solo para la Cía Nacional Editora “Águilas” S. A., se hicieron en un año 250,000 libros y 500,000 cuadernos de escritura.

Entre los millares de ejemplares elaborados por la Imprenta de la Misericordia, otro nombre por el que se le conocía popularmente a la Imprenta de M. Sánchez, encontramos entre ellos para la ya mencionada casa editora; *Datos y Observaciones sobre los Estados Unidos del Norte*, del licenciado Ramón Prida; *Ánfora Sedienta* del renombrado poeta Rafael Heliodoro Valle; las ediciones de *Cosmos*; el magazín de León Sánchez, leído tanto dentro

como fuera del país. Estos ejemplares constituyeron la mejor demanda para aquella casa editora, que jamás dejó de funcionar pese a toda adversidad.⁵⁶

3.5 Relación de imagen y texto en la edición infantil

En cuanto a la posición de la imagen en relación con el texto podemos ver que 12 de los libros de la muestra no tienen una posición fija en el diseño del libro y varían mucho al igual que varía su tamaño.

También podemos ver que en ocho de los libros las imágenes se presentan como una página de inicio de capítulo, incluso en tres de los libros con variables en la posición de sus imágenes tienen como elemento constante imágenes en el comienzo de sus capítulos.

En tres de los casos en los que encontramos imágenes a plana completa podemos ver que éstas se encuentran a un lado del texto e incluso a veces esas páginas no están foliadas de forma consecutiva en el libro. En las siguientes imágenes pertenecientes al mismo libro (Imagen 39 y 40) podemos ver que el libro si contiene una paginación y un folio en la parte superior central, sin embargo, la imagen siguiente no tiene folio.

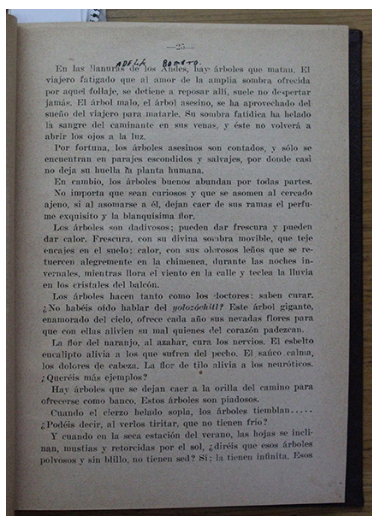


Imagen 39 y 40: Imágenes tomadas del libro *Rosas de la infancia* (Camarillo de Pereyra, 1925).

56. Carlos Gagern, *El renacimiento de las artes gráficas en México*, (México: Imp. Manuel de León Sánchez, 1926), 7-19.

Los otros dos libros con imágenes a plana completa observamos que la imagen es la que envuelve al texto, además en este caso se aprecia un tratamiento visual más coloridos (Imagen 41 y 42).



Imagen 40 y 41: La primera tomada del libro *Rin-rin renacuajo* (Pombo, 1942) y la segunda tomada del libro *Canción para dormir a pastillita* (N. Lira, 1943).

En cuatro casos los capítulos se abren con una imagen en la parte superior y finalizan con una viñeta más pequeña. Este patrón destaca debido a que también lo podemos ver fijo en cinco de los casos en los que las imágenes son variantes (Imágenes 43, 44, 45 y 46).

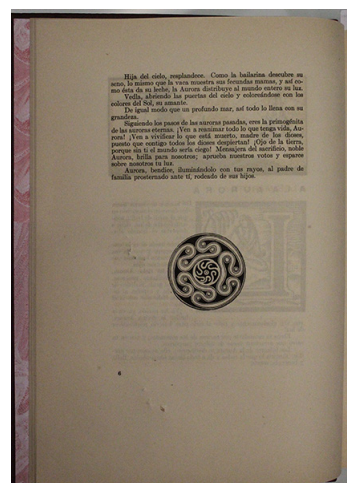
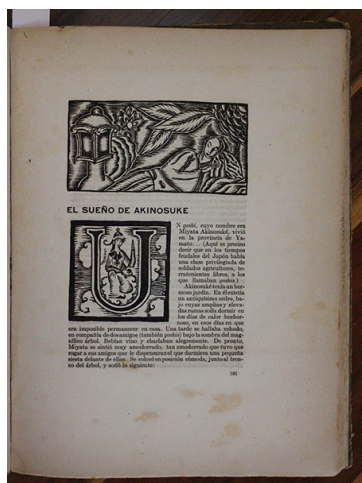


Imagen 43 y 44: Tomadas del libro *Lecturas clásicas para niños* (Vasconcelos, 1924).

3.5.1 Área que ocupa la imagen en la página

En la muestra encontramos que 2 de los 34 libros no están ilustrados, por lo que para el siguiente apartado consideraremos 32 libros como el número total de la muestra. A continuación se presentará un aproximado de la proporción de las imágenes en relación con el texto y la puesta en página.

En la muestra podemos observar que 13 de estos libros poseen subdivisiones diversas, con *subdivisiones diversas* nos referimos a que no hay un patrón de tamaño fijo en relación con el texto ya que en unas páginas podemos ver la imagen a un cuarto del plano y en la siguiente página vemos que la relación ha cambiado y ahora se presenta una imagen a plana completa (Imágenes 50 y 51).

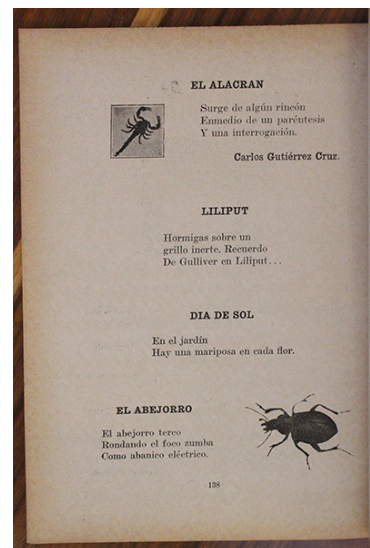
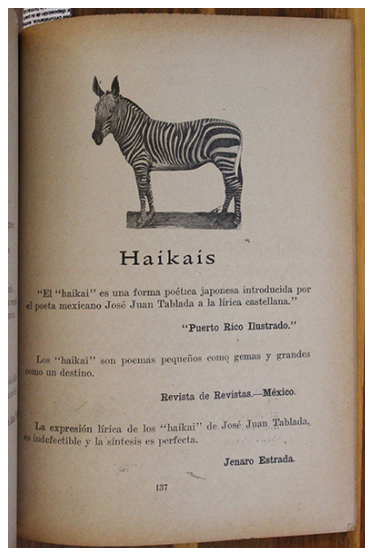


Imagen 50 y 51: Tomadas del libro *El arca de Noé: lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias* (Tablada, 1926).

Encontramos también que hay imágenes que ocupan media plana, para esta categoría consideramos aquellas imágenes que ocupan un aproximado de esta magnitud aunque la proporción no sea equivalente con el texto, es decir, que el texto no ocupa forzosamente la otra media plana.

Finalmente nos encontramos algunos libros, que son los casos menos frecuentes (5 en total) que contienen imágenes a plana completa; otros 3 a ocupan un tercio de página, 1 a un cuarto de plana y otro más a un octavo de plana (Tabla 3).

A continuación, se presentarán imágenes ejemplificando los otros tipos de la imagen puesta en página y su proporción en relación con el texto.

Espacio de la página que ocupa la imagen	Libros
Subdivisiones diversas	13
Media plana	10
Plana completa	5
Un tercio de plana	3
Un octavo de plana	1
Total	32

Tabla 3: Relación entre espacio de la página que ocupa la imagen y número de libros en que dicho fenómeno se presenta en la muestra estudiada.

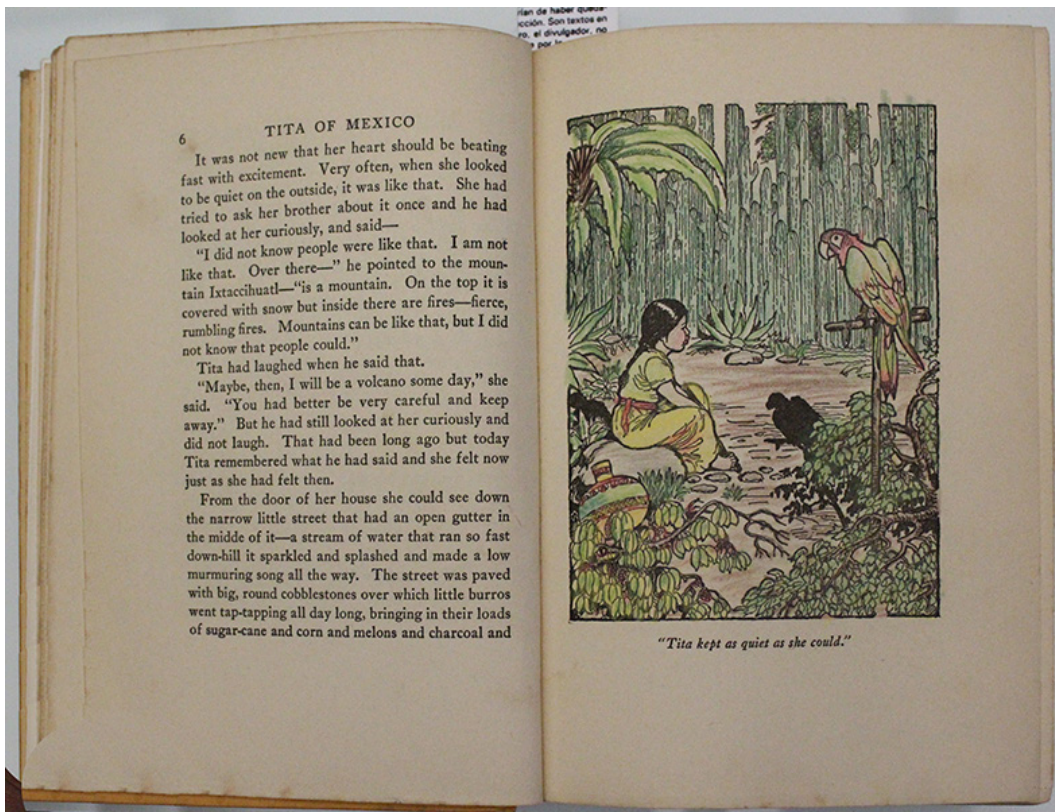


Imagen 52: Plano completo: Imagen tomada del libro *Tita of Mexico* (Moon, 1934).



Imagen 53: Medio plano: Imagen tomada del libro *La marimba* (Trejo, 1946).

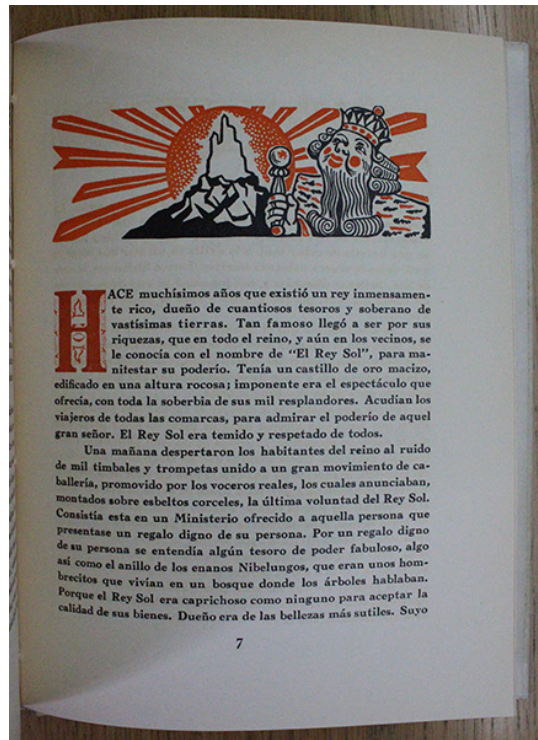


Imagen 54: Un tercio de plano: Imagen tomada del libro *La máscara que hablaba* (Cardona Peña, 1944).

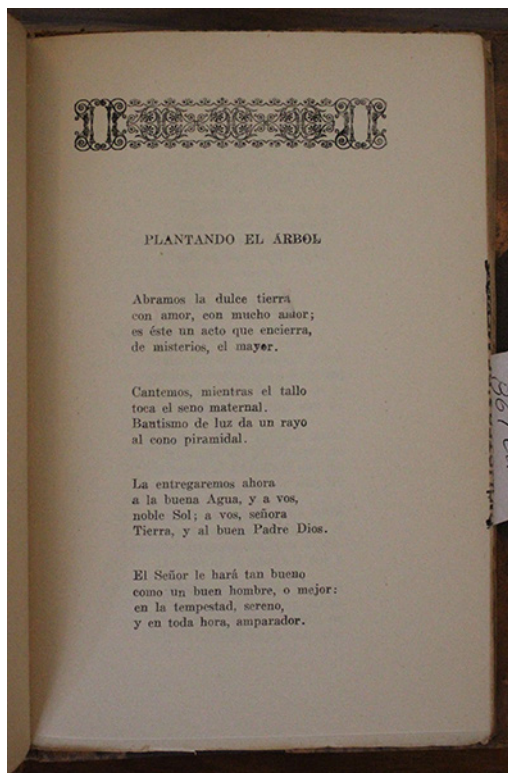


Imagen 55: Un octavo de plano: *Ternura: canciones de niños* (Mistral, 1924).

CONCLUSIONES

En la historia de México, los libros han sido resguardados en diversas bibliotecas y se han logrado rescatar muchos de los que podrían contribuir al estudio histórico de nuestro país, ese es el caso de la Biblioteca de México espacio que ha logrado recuperar diversos materiales a través de la compra de las bibliotecas personales de bibliófilos importantes en el país.

Participar como becaria del proyecto *Las bibliotecas personales: Un estudio sobre coleccionismo, escritura, lectura y edición de libros. Los casos de José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Antonio Castro Leal, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis*, financiado por el Programa de Apoyo Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) me permitió observar presencialmente los libros que contiene cada una de estas bibliotecas que se encuentran abiertas al público y aunque la mayoría se enfoca en la edición mexicana, también hay una amplia gama de temáticas que abarcan estos libros, como arte, cine, teatro, cómic, cocina, etc. Aprovechando esta gama, esos libros de otros temas se usaron para estudiar la historia editorial previa a la del libro infantil y entendimiento del diseño en épocas previas. Si bien hay estudios sobre libros infantiles aún no se han agotado todos los temas de investigación ni se han explorado en su totalidad las obras en la biblioteca, para lo cual se realizó la recopilación de una muestra de libros infantiles producidos en los años 1900 a 1950. Ese periodo de tiempo fue decidido debido a que, en distintos libros de historia, este periodo es conocido por una amplia producción editorial con finalidad educativa, por lo que había más posibilidades de que la muestra fuera amplia y finalmente, ver de manera cualitativa y cuantitativa la manera en la que el diseño editorial del libro infantil se comportaba. La parte histórica pudo complementarse gracias a la recopilación de datos de los ilustradores y editoriales registrados y gracias al proceso realizado, se logró tener un conocimiento general de cómo elaborar un proceso de investigación, que puede llegar a ser utilizado en el ámbito laboral para tener una base metodológica al abordar problemáticas de diseño de una manera profesional.

En relación con el estudio de caso, una de las primeras cosas que se pudo observar es que México posee un alto número de bibliotecas a las que no se les ha otorgado la merecida atención ya que al realizar la visita y recopilación de información se pudo notar que algunos de los libros consultados no pudieron ser preservados de manera adecuada, además de que se notó un bajo flujo de personas que consultaban el acervo, por lo que se puede aprovechar el material para estudios de diversas categorías e incluso se puede centrar el material que pertenece al país. Como nos arrojan los datos, el material que contienen tan solo las bibliotecas personales de la Biblioteca de México es muy basto y en la muestra seleccionada, notamos que predominan los de editoriales mexicanas. Esto puede ser de gran utilidad para entender cómo la edición mexicana ha evolucionado a través del tiempo. Además se debe dar atención a aquellos hombres que en su pasión a los libros decidieron crear sus propias bibliotecas y éstas lograron llegar a manos del público y que han sido fundamentales para diversas investigaciones pues entre tan inmensa cantidad de libros abundan diversas clases y por supuesto, libros infantiles que fueron la base del trabajo presente.

Para el análisis, comprensión y valoración de la información recopilada fue necesario entender la producción del libro infantil, así mismo cómo los estudios psicológicos y sociológicos ayudaron a la evolución de la infancia en México. Pese a no existir mucha información en lo personal por mi formación académica acerca de la historia y evolución del libro infantil, se logró realizar un seguimiento de cómo el libro infantil logró destacar en Europa y como es que los ideales de su formación se establecieron en el continente americano, ayudando así a la elaboración de material en el territorio nacional.

Entre las motivaciones personales que se contemplaron para la elaboración de este trabajo se encontraba el interés por analizar la unificación de los elementos que componen el libro infantil y principalmente, de la imagen para él mismo, ya que el primer acercamiento general que se suele tener al libro es a una temprana edad. En México, los primeros libros a los que se tiene acceso casi siempre son otorgados a los niños en las escuelas públicas.

En esa medida yo quería corroborar la importancia que tuvo, por ejemplo la Secretaría de Educación Pública (SEP), una de las instituciones encargadas de la publicación de libro infantil. Además de esta institución, en este estudio pudimos recopilar los nombres de otras editoriales que se dedicaban al rubro del libro infantil, sino también el juvenil y que incluso llegó a ir más allá del tema didáctico. Así encontramos casas que toman al libro como medio literario, por ejemplo la Editorial Molino que tenía la exclusividad de traducir al castellano los cuentos de Mickey Mouse o la Editorial Saturnino Calleja, que abordó la edición desde el punto de vista psicológico y pedagógico.

En cuanto a los métodos de producción material de la ilustración infantil podemos ver que con el progreso e invención de nuevas técnicas de ilustración a lo largo de los años permitieron al ilustrador hacer exploraciones nuevas del uso de técnicas, haciendo todo tipo de combinaciones ya que era posible su reproducción masiva pero aún con ese beneficio, algunos libros retomaban técnicas clásicas de ilustración como grabados para generar más atención en los niños. Esto se puede resaltar si tomamos como referencia algunos de los libros de la muestra, desde el más antiguo al más contemporáneo (Diagrama 1), se puede notar un contraste de técnicas tanto de producción como de reproducción y aunque esto se puede deber a factores externos, se puede considerar la idea de que la diversidad de gráfica puede atribuirse en parte a las nuevas tendencias de producción que evolucionaron en ese periodo de tiempo. En esa medida es importante abrir la consideración al diseñador de correlacionar la ilustración con las necesidades pedagógicas y los fines comunicativos que se pretendan lograr.

Se corroboró la importancia de la imagen en el libro infantil, ya que través de ella se capta la atención del público infantil y si se amplía el conocimiento de estas funciones puede ayudar al diseñador al análisis y presentación de la información para ver cuál es el más adaptado a la información que se presenta. Por eso observamos en la muestra que la relación imagen-texto en el libro infantil generalmente es complementaria o de ampliación.

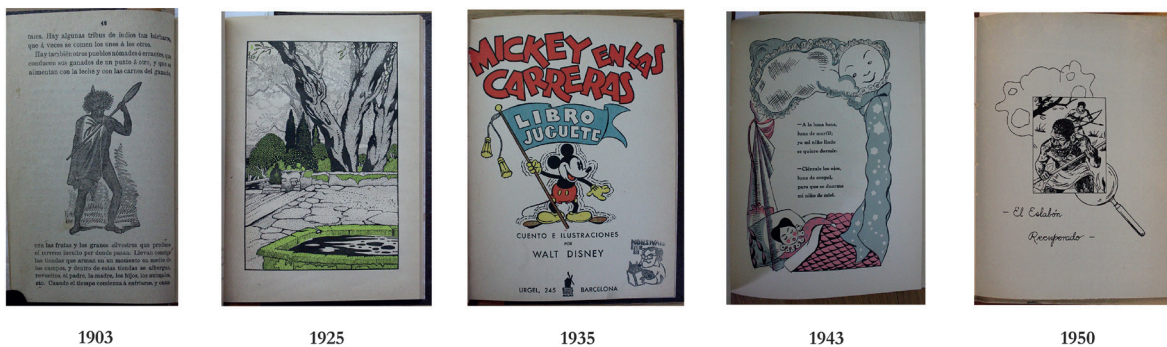


Diagrama 1: Evolución de la ilustración en el libro infantil de una de las ediciones más antiguas a una de las más recientes (con las fechas de edición: 1903, 1925, 1935, 1943 y 1950).

El comportamiento de la imagen en los libros de la muestra estudiada

El análisis cualitativo y cuantitativo nos da un panorama previo de cómo se generó el diseño del libro infantil de 1900 a 1950. El libro de ese periodo empleó formatos medianos o grandes (largo de 18 a 35 cm y ancho de los 11 a los 20 cm), los folios generalmente ubicados al centro de la página, márgenes amplios que llegaban a ser de 5 cm, maximizando así el uso de la página. La distribución de elementos tipográficos de la plana jerarquizaba el texto, con un margen amplio que se establecía considerando el margen interno y externo, resaltaba los títulos y utilizaba capitulares producidas y generadas en armonía con las ilustraciones. Dependiendo del tipo de libro, podía haber división en capítulos, que eran reflejados en el índice. Los capítulos tenían imágenes al principio de cada uno e incluso con un ornamento que marcara el final de cada sección. El colofón de los libros ofrecía datos de impresión y en algunos casos particulares, la listas de otros libros o datos de los autores. Las portadas presentaron datos generales: contenían los datos del autor, el título y la casa editorial de la que provenían. Las imágenes varían según el tipo de libro, en la mayoría de los casos que analizamos se trata de cuentos, poemarios o libros didácticos. La función de la imagen, a cada uno corresponde: imágenes motivadoras en el caso de los poemarios; redundantes en el caso de cuentos y algunas estéticas en varios de los casos según las definiciones otorgadas por Rodríguez (1978). Estas imágenes venían en forma-

tos grandes y si el formato era pequeño casi siempre estaban ubicadas arriba o abajo del texto. A continuación, se presenta gráficamente un ejemplo de cómo se comportan estos elementos (Diagrama 2 y 3).

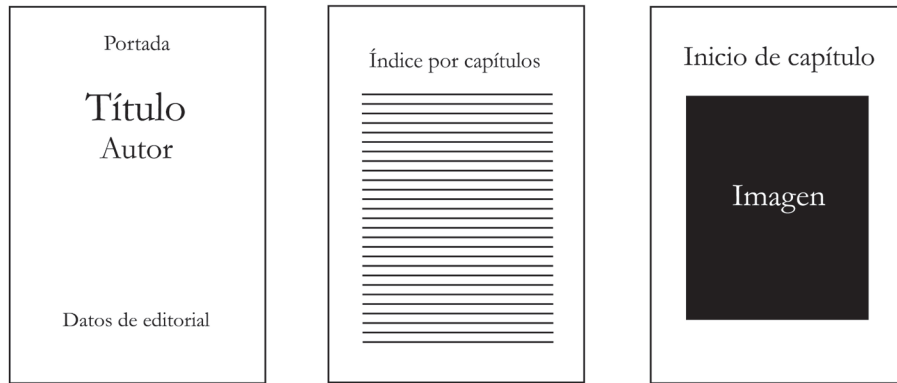


Diagrama 2: Muestra de portada, índice y páginas de sección de capítulos encontrados en la muestra estudiada.

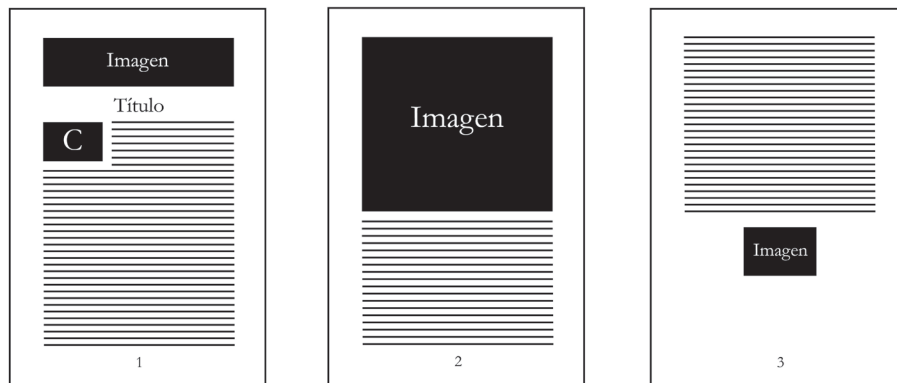


Diagrama 3: Ejemplo de inicio de capítulo, jerarquía de texto, uso de capitulares, imágenes que ocupan la mayor parte de la página e imagen al final el texto funcional en la muestra estudiada.

Entre las técnicas de ilustración predominó el grabado, y se presentaron pocos ejemplos de ilustración en la muestra estudiada. Las ilustraciones encontradas que hay generalmente eran de técnicas mixtas de tinta, plumilla y acuarela. Queda en evidencia el progreso de los métodos de impresión y el uso que se les dio con su evolución ya que los libros fechados cerca del comienzo de siglo aún utilizan impresión litográfica y los realizados más avanzado el tiempo, muestran señales de impresión en *offset*, que fue uno de los nuevos recursos para la producción editorial.

De los ilustradores localizados mediante firma se puede comentar que durante la primera mitad del siglo XX el término *ilustrador* aún no se empleaba como lo entendemos hoy, y esto se nota en los créditos a ilustración ya que a veces no se le menciona y si se menciona se le da crédito como *grabador* u *ornamentador*. Asimismo la formación académica de los ilustradores no estaba vinculada al diseño, como actualmente sucede sino que lo general eran artistas o incluso escritores que deseaban complementar sus obras con dibujos de mano propia, por lo que habría que abrir una hipótesis respecto a la labor de los ilustradores en las obras, ya que se podría especular que no solo participaron en la elaboración de la gráfica de los libros, sino también en el manejo de diseño editorial, producción o incluso impresión.

Pese a que existe mucha información de historia del libro, la historia del libro infantil como tal es más compleja. Se tienen muchos hechos y datos distribuidos sobre las ediciones más destacadas que marcaron los primeros indicios de cómo es que surgió y evolucionó. Los datos que es posible conseguir sobre este tema se centran en Inglaterra, sin profundizar cómo se desarrolló en otros países o regiones para llegar a nuestras manos, pero gracias a la ayuda de la recopilación de información sobre editoriales de otras zonas podemos apreciar las aportaciones que realizaron algunas casas editoriales españolas. Para México, es notable el peso que ha tenido la Secretaría de Educación Pública, desde su fundación hasta la actualidad ha aportado a la evolución y producción del libro infantil y del de texto, captando la atención del público infantil y auxiliando a la docencia del país.

Con esta investigación se contribuye al análisis histórico y evolutivo del diseño y usos de la imagen en el libro infantil. Estudios como éste ayudan al diseñador a desarrollar elementos teóricos y metodológicos que auxilien las áreas de la edición de libros y la ilustración infantil. Las principales contribuciones del trabajo se dan en tres distintos ejes: el histórico, el de diseño y el de la investigación, dando pauta a la profundización de otros trabajos de investigación en el futuro. A continuación se puntualizarán los hallazgos y qué podría ser de utilidad para investigaciones futuras o quienes estén interesados en profundizar:

- **Histórico:** Se rescataron los nombres de casas editoriales que se dedicaron a la ilustración infantil, de algunas se logró encontrar información y de otras no, por lo que se podría indagar en por qué de esas otras casas editoriales no es fácil encontrar información y buscar más acerca de ellas. Además de las casas editoriales, también se puede hacer una lista de los artistas que exploraron el campo de la ilustración infantil. En algunos libros no se da crédito a ilustración por lo que se desconoce quién contribuyó con la imagen de dichos libros, sin embargo, las ilustraciones se encuentran firmadas y se podría buscar esa firma en otras ediciones de la misma editorial.

- **De diseño:** Gracias a los datos cualitativos y cuantitativos de la muestra logramos ver los elementos recurrentes en la edición infantil y cómo se comportan en el libro, además de incluir la manera en la que el público infantil percibe la imagen y el uso que ésta puede tener con relación al texto para captar la atención ya que se pudo observar que las consideraciones para la elaboración de libros infantiles difieren dependiendo de factores externos como la editorial o la función del libro. Estos cambios pueden ser analizados y considerados como base o referencia para contemplar en el diseño editorial infantil moderno. El apartado de funciones de la imagen puede abrir una línea posible de investigación a futuro de la retórica visual en la ilustración infantil.

- **De introducción a la investigación:** Esta investigación tiene una delimitación cronológica del material que se analizó (1900-1950), sin embargo, dados los resultados pre-

sentados, fue posible realizar un seguimiento y ahondar en la evolución histórica y de diseño que presentan las ediciones posteriores al periodo de estudio seleccionado como las que se ven en algunos libros infantiles actuales. Esta evolución se podría ampliar aún más utilizando más libros recientes para ver un contraste más destacado.

Entre las metas personales logradas, se menciona que en el programa de estudios de la Facultad de Artes y Diseño, existen materias relacionadas a la historia de la gráfica, sin embargo, solo se otorgan como materias optativas y gracias a la participación que se me ofreció en el proyecto PAPIIT pude satisfacer mi curiosidad intelectual respecto a la gráfica infantil, corroborando la pertinencia de la investigación previa para la producción en el diseño.

Para finalizar se recalca la importancia del libro infantil ya que es una fuente crucial para iniciar a las nuevas generaciones en la búsqueda de conocimiento y el amor por la lectura. La labor del diseñador se auxilia de otras ramas del saber más allá de su formación plástica y técnica como la psicología, pedagogía, sociología, historia, etc., por lo que la presente investigación aportó de manera personal al aprendizaje de como elaborar una investigación de análisis y entendimiento, me ha permitido nutrirme para entender mejor a su público meta. Esta investigación invita a apreciar el análisis y estudio del diseño desde el punto de vista histórico y generar mejor contenido visual, entendiendo todos los factores que pueden llevar a un digno diseñador.

FUENTES DE CONSULTA

Material electrónico

- “Alí Chumacero” Academia Mexicana de la Lengua, acceso el 25 de marzo del 2019, <http://www.academia.org.mx/academicos-2010/item/ali-chumacero>.
- “Antonio Castro Leal” El Colegio Nacional, acceso el 25 de mayo del 2029. <http://colnal.mx/members/antonio-castro-leal>.
- “Carlos Monsiváis”, Escritores, acceso el 24 de marzo del 2019, <https://www.esritores.org/biografias/106-carlos-monsivais>.
- “En torno a la literatura infantil” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 11 de mayo del 2019, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-a-la-literatura-infantil--0/html/ffbcbe7e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- “Historia de la Biblioteca de México” Biblioteca de México, acceso el 13 de mayo del 2019, https://www.bibliotecademexico.gob.mx/info_detalle_mx.php?id=2&area=BM.
- “Jaime García Terrés” El Colegio Nacional, acceso el 26 de marzo del 2019, <http://colnal.mx/members/jaime-garcia-terres>.
- “José Luis Martínez Rodríguez” Academia Mexicana de la Lengua, acceso el 16 de mayo del 2019, <http://www.academia.org.mx/academicos-2007/item/jose-luis-martinez-rodriguez>.
- “Librería Herrero”, Enciclopedia de la Literatura en México de la Fundación para las Letras Mexicanas, acceso el 30 de agosto del 2019, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1373>.
- Bautista, Eduardo, “José Luis Martínez: Un hombre que fue libros”, *El financiero*, 17 de enero del 2018, <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/jose-luis-martinez-un-hombre-que-fue-libros>.
- Bello, Kenya (2017), “Semblanza de Secretaría de Educación Pública (SEP) (1921-)” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), acceso el 2 de septiembre del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/secretaria-de-educacion-publica-sepmexico-1921-semblanza-848940/>.

- Domínguez, Christopher, “Jaime García Terrés y la cultura liberal”. *Letras Libres* n.º66 (2004): <https://www.letraslibres.com/mexico/jaime-garcia-terres-y-la-cultura-liberal>.
- García Fuentes, Raquel (2018), “Semblanza de Editorial Molino (Barcelona, 1933)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), acceso el 30 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-molino-barcelona-1933--semblanza-928709/>.
- Garone Gravier, Marina (2017) “Semblanza de Ediciones Botas (1911- 1990?)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), acceso el 29 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-botas-1911-1990-semblanza-848937/>.
- Krauze, Enrique, “José Luis Martínez”. *Letras Libres*, nº 104 (2007), <https://www.letraslibres.com/mexico/jose-luis-martinez>.
- Larraz, Fernando (2018), “Semblanza de Editorial Losada (Buenos Aires, 1938)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX XXI), acceso el 29 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-losada-buenos-aires-1938--semblanza-888803/>.
- Longi, Ana María “Arte y Academia: El legado de Monsiváis”, *El Sol de México*, 13 de mayo de 2019, <https://www.elsoldemexico.com.mx/analisis/arte-y-academia-el-legado-de-monsivais-3611720.html>.
- Lucci, Marcela (2016), “Semblanza de Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández (1876-1958)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), acceso el 27 de agosto del 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-editorialsaturnino-calleja-fernandez-1876-1958-semblanza/>.
- Makertan, “La trama de puntos en artes gráficas”, *La prestampa* (blog), 7 de septiembre del 2015, <https://laprestampa.com/el-proceso-grafico/impresion/la-trama-de-puntos/>.

Material impreso

- Amos Comenio, Juan, *Didáctica Magna*, (México: Porrúa, Colección Sepan Cuántos, 1988), 167.
- Borras Perelló, Lluís, *El libro y la edición. De las tablillas sumerias a la tableta electrónica*, España: Ediciones Trea, 2015, 423-442.
- Bortolussi, Marisa, *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra, 1985, 16.
- Coloma, César, “El pintor arequipeño Pantigoso”, *El pueblo*, 22 de enero del 2016, 6.
- Corrado Maltese, *Las Técnicas Artísticas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, 235.
- Costa, María Eugenia, “La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)”. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* n° 12, (2018): 156-172.
- Derek Hudson, *Arthur Rackham: His Life and Work*, Londres: Heinemann, 1960, 150.
- Durán, Teresa, “Ilustración, comunicación, aprendizaje”. *Revista de Educación*, Núm. Extraordinario (2005): 239-253.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *Historia Mínima Ilustrada: La educación en México*, México: El Colegio de México, 2011, 327-312.
- Fernández, Palop, y Caballero García, P.A. “El libro de texto como objeto de estudio y recurso didáctico para el aprendizaje: fortalezas y debilidades”. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 20, n° 1 (2017): 201-217
- Fioravanti, Giorgio, *Diseño y reproducción. Notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1988, 64-180.
- Gabler, Neal, *Walt Disney, the triumph of the american imagination*, New York: Knopf, 2006, 3-20.
- Gagern, Carlos, *El renacimiento de las artes gráficas en México*, México: Imp. Manuel de León Sánchez, 1926, 7-19.

- Haines, Robert D, *Carl Moon: Photographer and Illustrator of the American Southwest*, London: Argonaut Book Shop, 1982, 83.
- Innocenti, R. “La infancia como experiencia y como pretexto”, *Ponencias en el Tercer Simposi Internacional Catalonia d’l lustración*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura (1995). 137.
- Lugo de Marichal, Flavia, “Testimonio, Carlos Marichal en Puerto Rico (1949-1969)”, *Bambalinas* n°4 (2004), 6-17.
- Millares, Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México; FCE, 1971, 380-384.
- Minton, Henry, “Lewis M. Terman: Pioneer in Psychological”. *The American social series*, n°11 (1988): 19.
- Moles, Abraham, *La imagen: Comunicación funcional*, México: Trillas, 1991, 24-30.
- Monsiváis, Carlos, *José Chávez Morado: para todos internacional*, México: Ed. Banco Internacional, 1ª edición, 1989. 9-11.
- Moya, Jesús y María Jesús Pinar, “La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal”, *Revista OCNOS*, n°3 (2007): 21-38.
- Orozco, Aurelia. “El libro infantil en México”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Ortiz Mercado, Berenice, “Libro ilustrado infantil La ceiba con fines didácticos para niños de cinco años”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Padilla, Rocío. “La ilustración de cuentos infantiles en México. Historia, análisis y propuestas Gráficas”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Rodríguez Diéguez, José Luis, *Las funciones de la imagen en la enseñanza. Semántica y didáctica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, 42-50.

- Springer, José Manuel, “Jesús Escobedo (1918-1978)”, *La casa del tiempo* (1999), 25-26.
- Torre Villar, Ernesto de la, *El arte de ilustrar en México: 1920-1999*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 87-300.
- Trejo, Blanca Lydia, *La literatura infantil en México*, México: Gráfica Moderna, 1955, Solapa del libro.
- Vernon-Lord., J. , “Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de la creación de libros ilustrados para niños”, en *Ponencias del VI Simposi Internacional Catalonia d’ll lustración*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura, 1997.
- Villanueva, Mariana. “Introducción a la historia del libro infantil ilustrado en Occidente. De los manuscritos medievales a la industria editorial”, tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

LISTA DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1

Tablas

Tabla 1: Muestra de libros encontrados en cada una de las bibliotecas personales de la Biblioteca de México.

Tabla 2: Muestra de resultados arrojados en la base de datos sobre libro infantil en las colecciones personales de la Biblioteca de México.

Tabla 3: Muestra de libros totales contemplados para realizar la muestra de libro infantil en la Biblioteca de México.

CAPÍTULO 2

Tablas

Tabla 1: Porcentaje de analfabetas de 10 años o más (1910 y 1940). Datos del Sexto Censo de Población (1940). Dirección General de Estadística. Fuente: Nathan Whetten, México Rural, Chicago, Chicago University Press, 1948. P. 284.

Imágenes

Imagen 1: Ejemplo de obras reimpresas. Portada del libro *Rosas de la Infancia*. Lectura para niños. Libro Segundo, de María Enriqueta Camarillo y Roa. 1944.

Imagen 2 y 3: Ejemplos comparativos de estilos de ilustración infantil. Imágenes tomadas de los libros de Moon, Grace, *Tita of Mexico* (New York: Frederick A. Stokes, 1934), 213 y Pombo, Rafael, *Rin-rin renacuajo* (México: Secretaría de Educación Pública, 1942), 16.

Imagen 4: Ilustración de vía objetiva tomada del libro *El arca de Noe*, Tablada, Juan, 1926.

Imagen 5: Ilustración de vía objetiva de narrativa no realista. Tomada del libro *Lecturas clásicas para niños*, Vasconcelos, José, 1925.

Imagen 6: Ilustración de vía subjetiva en la que la narrativa se basa en los gustos y maneras de ver del ilustrador. Tomada del cuento de Browne Anthony, *Voces en el parque*

(México: Fondo de Cultura Económica. 1999).

Imagen 7: Ilustración de vía de la empatía afectiva del libro de Moñoz Puelles, *Vicente Óscar y el león de correos*, (Anaya, 2000).

Imagen 8: Ilustración de la vía de la empatía ingeniosa. Portada del libro de Claire Leveque, Anne y Lynda Corraza, *¡Mira que paso!* (Kalandraka, 1999).

Imagen 9: Ilustración de vía señalética, tomada del libro de Erlbruch, Wolf, *La gran pregunta* (México: Kókinos, 2004).

Imagen 10: Ilustración por vía semiológica del libro Lionni, Leo, *Little Blue and Little Yellow*, (KNOPE, 1959).

Imagen 11: Ejemplo de imagen en técnica de gises pastel Tomada del libro de Moon, Grace, *Tita of Mexico*, (New York: Frederick A. Stockes, 1934), 213.

Imagen 12: Ejemplo de imagen en pluma y tinta. Tomado del libro de Jiménez, Juan Ramón, *Antología para niños y adolescentes*, (Buenos Aires: Losada, 1950), 235.

Imagen 13: Ejemplo de imagen en Xilografía. Tomado del libro de Vasconcelos, José, *Lecturas clásicas para niños* (México: Secretaría de Educación Pública, 1925), 48.

Imagen 14: Ejemplo de grabado en técnica de calcografía. Tomado del libro de Moral, Guillermo, *Lectura enciclopédica para niños* (México: Herrero Hermanos sucesores, 1910), 317.

Imagen 15: Ejemplo de cromolitografía. Tomada del libro de Vasconcelos, José, *Lecturas clásicas para niños* (México: Secretaría de Educación Pública, 1925), 48.

Imagen 16: Ejemplo de técnica mixta en donde se ve el uso de color a base de acuarela y delineado por pluma y tinta. Tomada del libro Trejo, Blanca Lydia, *La marimba* (México: Edición hecha por la autora, 1946).

Imagen 17: Ejemplo de imagen con función motivadora. Tomado del libro *Español, cuarto grado* (México: SEP, 2017), 39.

Imagen 18: Ejemplo de imagen con función vicarial describiendo la fachada de la catedral de la Ciudad de México. Tomado del libro de Moral, Guillermo, *Lectura enciclopédica*

para niños (México: Herrero Hermanos sucesores, 1910), 317.

Imagen 19: Ejemplo de imagen con función indicativa explicando por partes de una misma imagen. Tomado del libro de Claude, Jean, *Diccionario visual para jóvenes. Español-inglés*, (México: CITEM, 2000), 38.

Imagen 20: Ejemplo de imagen explicativa de proceso de destilación. Tomado del libro de Reynoso Rodríguez, Emma, *Ciencias Naturales* (México: C.E.S.A., 1979), 53.

Imagen 21: Ejemplo de imagen redundante. Tomado del libro de Disney, Walt, *Mickey en las carreras* (Barcelona: Molino, 1935), 22.

Imagen 22: Ejemplo de imagen estética donde se puede observar la imagen como decoración al margen. Tomado del libro de Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1925), 74.

CAPÍTULO 3

Gráficas

Gráfica 1: Total de libros analizados en la muestra que muestran su comportamiento ante la posición del folio con respecto a los márgenes de la página.

Grafica 2: Muestra de cantidad de libros que presentan el elemento de la cornisa en la muestra estudiada seccionada según el comportamiento del elemento.

Gráfica 3: Muestra de la manera de organización que presenta el índice en los libros de la muestra estudiada.

Gráfica 4: Muestra de datos encontrados en el colofón de los libros de la muestra estudiada.

Gráfica 5: Muestra de técnicas utilizadas para imagen del libro infantil encontrados en la muestra seleccionada.

Gráfica 6: Muestra de datos encontrados de los autores de imagen en la muestra estudiada.

Gráfica 7: Tamaños más frecuentes en algunas imágenes de la muestra estudiada.

Gráfica 8: Número de colores que se manejan en la imagen de los libros de la muestra estudiada.

Esquema

Esquema 1: Muestra de formatos más recurrentes en la muestra estudiada (Todas en centímetros: 18x11, 20x12, 20x13, 20x14, 31x24 y 35x27)

Esquema 2: Espacio ocupado en proporción a la página localizada en la muestra estudiada.

Esquema 3: Medidas más frecuentes en relación con los márgenes según su posición.

Esquema 4: Formatos generales de cómo se llega a presentar la imagen en la muestra estudiada.

Esquema 5: Tipos de tramas que podemos encontrar en el sistema *offset*. Fuente: Makertan, 2015.

Esquema 6: Tipos de grabado en huecograbado. Fuente: Makertan, 2015.

Tabla

Tabla 1: Lista de autores de imagen encontrados en la muestra estudiada.

Tabla 2: Muestra de procesos fotomecánicos según la gama cromática. Referencia tomada del libro Fioravanti, Giorgio, *Diseño y reproducción. Notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1988.

Tabla 3: Relación entre espacio de la página que ocupa la imagen y número de libros en que dicho fenómeno se presenta en la muestra estudiada.

Imágenes

Imagen 1: Ejemplo de cornisa al margen externo. Imagen tomada del libro de McGregor Giacinti, Carlos, *El romance del quelite* (Guadalajara: El autor, 1948), 26.

Imagen 2: Ejemplo de título con cuerpo de texto. Imagen tomada del libro de Grimm, Jacob, *Snowdrop & other tales*, (New York: E. P. Dutton & Company, 1920), 165.

Imagen 3: Muestra de capitular al inicio del texto. Imagen tomada del libro de Disney, Walt, *El ratón Mickey en la corte del rey Arturo* (Barcelona: Molino, 1934), 52.

Imagen 4: Inicio de capítulo. Imagen tomada del libro Jiménez, Juan Ramón, *Antología para niños y adolescentes*, (Buenos Aires: Losada, 1950), 235.

Imagen 5: Inicio de capítulo. Imagen tomada del libro Carniado, Enrique, *Alma Párvula* (México: Botas, 1936), 132.

Imagen 6: Ejemplo de inicio de capítulo con imagen y capitular. Imagen tomada del libro Prieto, Julio, *La hija del dragón* (México: Secretaría de Educación Pública, 1943), 7.

Imagen 7: Ejemplo de inicio de capítulo. Imagen tomada del libro Pimentel, Manuel, *Lecturas para las niñas mexicanas: curso gradual de lectura* (México: Librería de Educación Gallegos, 1903), 379.

Imagen 8: Muestra de Índice general. Imagen tomada del libro Carniado, Enrique, *Alma Párvula* (México: Botas, 1936), 132.

Imágenes 9 y 10: Muestra de índice presentado por temáticas. Imágenes tomadas del libro Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1925), 74.

Imágenes 11, 12 y 13: Muestra de índices de contenido e ilustraciones. Imágenes tomadas del libro de Grimm, Jacob, *Snowdrop & other tales*, (New York: E. P. Dutton & Company, 1920), 165.

Imagen 14: Colofón con datos generales y créditos a ornamentadores. Imagen tomada del libro de Vasconcelos, José, *Lecturas clásicas para niños* (México: Secretaría de Educación Pública, 1925), 48.

Imágenes 15 y 16: Colofón con distribución y número de ejemplar. Imágenes tomadas del libro de McGregor Giacinti, Carlos, *El romance del quelite* (Guadalajara: el autor, 1948), 26.

Imagen 17: Ejemplo de datos presentados en portada. Imagen tomada del libro Martí, José, *La edad de oro* (La Habana: Cultural, 1942), 344.

Imagen 18: Muestra de grosor de libro. Imagen tomada del libro Trejo, Blanca Lydia, *La marimba* (México: Edición hecha por la autora, 1946).

- Imagen 19:** Presencia de logotipo de la editorial en el lomo. Imagen tomada del libro de Martí, José, *La edad de oro* (La Habana: Cultural, 1942), 344.
- Imagen 20:** Muestra de datos presentada en la curta de forros. Imagen tomada del libro de Trejo, Blanca Lydia, *Lo que sucedió al nopal*, (México, Bolívar, 1945), 16.
- Imagen 21:** Ejemplo de imagen redundante. La imagen es literal al texto. Imagen tomada del libro de Disney, Walt, *Mickey en las carreras* (Barcelona: Molino, 1935), 22.
- Imagen 22:** Ejemplo de imagen motivadora. Se muestran dos imágenes con un pequeño pedazo de texto perteneciente a un poema. Imagen tomada del libro de Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1925), 74.
- Imagen 23:** Muestra de imagen estética, no tiene que ver con el texto y se coloca a manera de ornamento. Imagen tomada del libro de Martí, José, *La edad de oro* (La Habana: Cultural, 1942), 344.
- Imagen 24:** Ejemplo de grabado en Xilografía. Imagen tomada del libro de Pimentel, Manuel, *Lecturas para las niñas mexicanas: curso gradual de lectura* (México: Librería de Educación Gallegos, 1903), 379.
- Imagen 25:** Ejemplo de grabado en Calcografía. Imagen tomada del libro de Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1925), 74.
- Imagen 26:** Ejemplo de ilustración a tinta con pincel. Imagen tomada del libro de Grimm, Jacob, *Snowdrop & other tales*, (New York: E. P. Dutton & Company, 1920), 165.
- Imágenes 27:** Ejemplos de imágenes trabajadas con tinta. Imagen tomada del libro de Jiménez, Juan Ramón, *Antología para niños y adolescentes*, (Buenos Aires: Losada, 1950), 235.
- Imagen 28:** Ejemplo de técnica mixta a base de plumilla con tinta china y acento a color transparente. Imagen tomada del libro de Pombo, Rafael, *Rin-rin renacuajo* (México: Secretaría de Educación Pública, 1942), 16.
- Imágenes 29:** Ejemplo de técnica mixta a base de plumilla con acuarela. Imagen tomada del libro de Trejo, Blanca Lydia, *Lo que sucedió al nopal*, (México, Bolívar, 1945), 16.

- Imágenes 30 y 31:** Ilustraciones en técnica variadas en el mismo libro. Imágenes tomadas del libro de Vasconcelos, José, *Lecturas clásicas para niños* (México: Secretaría de Educación Pública, 1925), 48.
- Imagen 32:** Muestra de firma con el nombre “Ramón González” en el libro Carniado, Enrique, *Alma Párvula* (México: Botas, 1936), 132.
- Imagen 33:** Muestra de firma con el nombre “Islas Allende” en el libro Tablada, José Juan, *El arca de Noé: lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias* (México: Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1926), 164.
- Imagen 34:** Muestra de firma con las iniciales “MM” en el libro Bilac, Olavo, *Poesias Infantis* (Río de Janeiro: Livraria Classica de Francisco Alves, 1904), 127.
- Imágenes 35 y 36:** Ilustraciones a técnica mixta de plumilla con acuarela realizadas por la misma autora en los libros Trejo, Blanca Lydia, *Lo que sucedió al nopal*, (México, Bolívar, 1945), 16.
- Imagen 37:** “Ilustración sorpresa” tomada del libro de Disney, Walt, *El ratón Mickey en la corte del rey Arturo* (Barcelona: Molino, 1934), 52.
- Imagen 38:** Hipótesis de imagen en impresión de offset. Imagen tomada del libro Pombo, Rafael, *Rin-rin renacuajo* (México: Secretaría de Educación Pública, 1942), 16.
- Imagen 39 y 40:** Tomada del libro Camarillo de Pereyra, María Enriqueta, *Rosas de la infancia* (México: Sociedad de Edición y Librería Franco-americana, 1925), 237.
- Imágenes 41 y 42:** La primera tomada del libro Pombo, Rafael, *Rin-rin renacuajo* (México: Secretaría de Educación Pública, 1942), 16, y la segunda tomada del libro de N. Lira, Miguel, *Canción para dormir a pastillita* (México: Secretaría de Educación Pública, 1943), 10.
- Imágenes 43 y 44:** Tomadas del libro de Vasconcelos, José, *Lecturas clásicas para niños* (México: Secretaría de Educación Pública, 1925), 48.
- Imágenes 45 y 46:** Tomadas del libro de Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1925), 74.

Imagen 47: Imagen tomada del libro de Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1924), 74.

Imagen 48: Tomada del libro de Sánchez Gutiérrez, Aurora, *Rimas Infantiles* (Guadalajara: Gobierno del Estado, 1944), 144.

Imagen 49: Tomada del libro McGregor Giacinti, Carlos, *El romance del quelite* (Guadalajara: el autor, 1948), 26.

Imágenes 50 y 51: Tomadas del libro Tablada, José Juan, *El arca de Noé: lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias* (México: Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1926), 164.

Imagen 52: Plano completo: Imagen tomada del libro de Moon, Grace, *Tita of Mexico* (New York: Frederick A. Stokes, 1934), 213.

Imagen 53: Medio plano: Imagen tomada del libro Trejo, Blanca Lydia, *La marimba* (México: Edición hecha por la autora, 1946).

Imagen 54: Un tercio de plano: Imagen tomada del libro Cardona Peña, Alfredo, *La máscara que hablaba* (México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1944), 20.

Imagen 55: Un octavo de plano: de Mistral, Gabriela, *Ternura: Canciones de niños* (Montevideo: Claudio García, 1925), 74.

CONCLUSIONES

Diagrama 1: Evolución de la ilustración en el libro infantil de una de las ediciones más antiguas a una de las más recientes (con las fechas de edición: 1903, 1925, 1935, 1943 y 1950).

Libros utilizados para comparativo: “Lecturas para las niñas mexicanas” de Pimentel, Manuel, 1903; “Rosas de la infancia” de Camarillo de Pereyra, María Enriqueta, 1925, “Mickey en las carreras” de Disney, Walt, 1935; “Canción para dormir a pastillita” de N. Lira, Miguel, 1943; y “Cinco obras infantiles” de Castillo Nájera Erma, 1950.

Diagrama 2: Muestra de portada, índice y páginas de sección de capítulos encontrados en la muestra estudiada.

Diagrama 3: Ejemplo de inicio de capítulo, jerarquía de texto, uso de capitulares, imágenes grandes en la página e imagen al final el texto funcional en la muestra estudiada.

ANEXO 1: LIBROS ILUSTRADOS INFANTILES EN LAS BIBLIOTECAS PERSONALES DE LA BIBLIOTECA DE MÉXICO

- Arias Larreta, Abraham, José Domingo Pantigoso, *Rayuelo: poemas infantiles*, Lima, Peruana, Talleres de la empresa editora peruana, 1940, 80 pág., Poesía peruana, Sala General, Fondo José Luis Martínez, 861PE A75 R29 1940 Ej.1.
- Bilac, Olavo, Poesias infantís, Rio de Janeiro, *Livraria Classica de Francisco Alves*, 1904, 127 pág., Poesía brasileña, Fondo Reservado, Fondo Alí Chumacero, 823 B367 P47.
- Camarillo de Pereyra, María Enriqueta, Ella Gedovius, *Rosas de la infancia: lecturas para los niños; libro cuarto*, México, Sociedad de Edición y Librería Franco-americana, Saturnino Calleja, 1925, 237 pág., Cuentos infantiles mexicanos -- Siglo XX, Fondo Reservado, Fondo Carlos Monsiváis, FRE 372.4 C35 1925 V.4Ej.1.
- Campuzano, Juan, Julio Prieto, *Jesusón*, México, Secretaria de Educación Pública, Talleres gráficos de la SEP, 1945, 18 pág., Cuento - Siglo VIII, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 895.13 H542 Ej.1
- Cardona Peña, Alfredo, Jesús Escobedo, *La máscara que hablaba*, México, Secretaria de Educación Pública, Talleres gráficos de la SEP, 1944, 20 pág., Cuento - Siglo VIII, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 895.13 H542 Ej.1.
- Carniado, Enrique, Ramón González, *Alma párvula: poemas para niños*, México, Botas, Imprenta Manuel León Sánchez, 1935, 132 pág., Poesía infantil mexicana, Sala General, Fondo Alí Chumacero, 861M C372 A46 Ej.3.
- Carniado, Enrique, Ramón González, *Alma párvula: poemas para niños*, México, Botas, Imprenta Manuel León Sánchez, 1935, 132 pág., Poesía infantil mexicana, Sala General, Fondo Antonio Castro Leal, 861M C372 A46 Ej.1 y 2.
- Carniado, Enrique, Ramón González, *Alma párvula: poemas para niños*, México, Botas, Imprenta Manuel León Sánchez, 1935, 132 pág., Poesía infantil mexicana, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 861M C372 A46 Ej.4.

- Castillo Nájera Erma, *Cinco obras infantiles*, México, Casa Velux Editorial "Casa Velux", 1950, 119 pág., Teatro infantil mexicano, Sala General, Fondo Alí Chumacero, 862M C394 C56 Ej.1.
- Disney, Walt (Autor e ilustrador), *El Ratón Mickey en la Corte del Rey Arturo*, Barcelona, Molino Atenas A. G., 1934, 52 pág., Cuentos infantiles norteamericanos, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, I 813 D57 R37 Ej.1.
- Disney, Walt (Autor e Ilustrador), *Mickey en las carreras* (libro-juguete), Barcelona, Molino, Talleres gráficos: Vicente Ferrer Maluquer, 1935, 22 pág., Cuentos infantiles norteamericanos, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, I_813_D57 M52_1935 Ej.1.
- Grimm, Jacob, Arthur Rackham, *Snowdrop & other tales*, New York, E. P. Dutton & Company, T. and A. Constable, 1920, 165 pág., Cuentos infantiles alemanes, Sala General, Fondo Alí Chumacero, DED 833 G74 S66 1920 Ej.1.
- Guillermo, Moral, *Conocimientos usuales, deberes cívicos: libro cuarto de lectura del método el lector católico mexicano*, México, Herrero hermanos sucesores, Imprenta de Viuda de Luis Tasso, Barcelona, 1910, 317 pág., Cristianismo - Educación., Fondo Reservado, Fondo Carlos Monsiváis, FRE 972 T36 1913.
- Jiménez, Juan Ramón, Attilio Rossi, *Antología para niños y adolescentes*, Buenos Aires, Losada, Talleres Gráficos Vigor, 1950, 235 pág., Literatura infantil, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 808.899282 J55 A57 Ej.4.
- Jiménez, Juan Ramón, Attilio Rossi, *Antología para niños y adolescentes*, Buenos Aires, Losada, Talleres Gráficos Vigor, 1950, 235 pág., Literatura infantil, Sala General, Fondo Alí Chumacero, 808.899282 J55 A57 Ej.1.
- Jiménez, Juan Ramón, Attilio Rossi, *Antología para niños y adolescentes*, Buenos Aires, Losada, Talleres Gráficos Vigor, 1950, 235 pág., Literatura infantil, Sala General, Fondo Jaime García Terrés, 808.899282 J55 A57 Ej.2 y 3.

- Julio Prieto, *La hija del dragón: cuento popular chino*, México, Secretaria de Educación Pública, Talleres gráficos de la SEP, 1943, 22 pág., Cuento chino -- Siglo VIII, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 895.13 H542 Ej.1.
- Marichal, Juan, Carlos Marichal, *El caballero del caracol*, México, Secretaria de Educación Pública, Talleres gráficos de la SEP, 1946, Cuento - Siglo VIII, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 895.13 H542 Ej.1.
- Martí, José, *La edad de oro*, La Habana, Cultural, Cultural S. A., 1942, 344 pág., Literatura infantil cubana, Sala General, Fondo José Luis Martínez, I 868CU M37 Ej.1.
- McGregor Giacinti, Carlos, Guillermo Ramírez Valadez, *El romance del quelite*, Guadalajara, El Autor, Talleres GRÁFICA, 1948, 26 pág., Poesía infantil mexicana / Cuentos infantiles mexicanos, Sala General, Fondo Alí Chumacero, 861M M33 R66 Ej.1.
- Mistral, Gabriela, *Ternura: canciones de niños*, Madrid, Saturnino Calleja, El siglo ilustrado 1924, 104 pág., Poesía chilena -- Siglo XX, Sala General, Fondo José Luis Martínez, 861CH M57 T47 Ej.1.
- Mistral, Gabriela, *Ternura: canciones de niños*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, 104 pág., Poesía chilena -- Siglo XX, Sala General, Fondo Alí Chumacero, I 863M T32 A71.
- Moon, Grace, Carl Moon, *Tita of Mexico*, New York, Frederick A. Stokes, 1934, 213 pág., Novela norteamericana, Sala General, Fondo Antonio Castro Leal, 813 M655 T57 Ej.1.
- N. Lira, Miguel, Angelina Beloff, *Canción para dormir a pastillita*, México, Secretaria de Educación Pública, Talleres gráficos de la SEP, 1943, 10 pág., Cuento - Siglo VIII, Sala General, Fondo Carlos Monsiváis, 895.13 H542 Ej.1.
- Pimentel, Manuel, *Lecturas para las niñas mexicanas: curso gradual de lectura*, México, Librería de Educación Gallegos, 1903, 379 pág., Lectura (Primaria) Estudio y enseñanza., Fondo Reservado, Fondo Carlos Monsiváis, FRE 230.007 G94 1910.

- Pombo, Rafael, José Chávez Morado, *Rin-rin renacuajo*, México, Secretaria de Educación Pública, Departamento editorial de la SEP, 1942, 16 pág., Cuentos infantiles colombianos, Sala General, Fondo José Luis Martínez, I 863C P65 R56 Ej.1.
- Pueblita, Arturo R, Sin ilustraciones, *Muty: Versos infantiles*, México, El Autor, 1944, 53 pág., Poesía infantil mexicana -- Siglo XX, Sala General, Fondo Antonio Castro Leal, 861M P79 M87 Ej.1.
- Sánchez Gutiérrez, Aurora, *Rimas infantiles*, Guadalajara, Gobierno del Estado, Talleres de "Linotipográfica Guadalajara", 1944, 144 pág., Poesía infantil mexicana – Colecciones, Sala General, Fondo José Luis Martínez, I 861.08 S25 Ej.1.
- Tablada, José Juan, *El arca de Noé: lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias*, México, Compañía Nacional Editora "Águilas", Imprenta Manuel León Sánchez 1926, 164 pág., Cuentos mexicanos -- Siglo XX, Sala General, Fondo Alí Chumacero, I 863M T32 A71 Ej.1.
- Trejo, Blanca Lydia, Blanca Haydee Trejo y Rafael Rodríguez Sotelo, *La marimba*, México, Hecho por la autora, 1946, 20 pág., Cuentos infantiles -- México -- Siglo XX, Sala General, Fondo Antonio Castro Leal, 863M T73 M37 Ej.1.
- Trejo, Blanca Lydia, Blanca Haydee Trejo, *Lo que sucedió al nopal*, México, Bolívar, Editorial Bolívar S., 1945, 16 pág., Cuentos infantiles -- México -- Siglo XX, Sala General, Fondo José Luis Martínez, I 863M T73 L66 Ej.1.
- Vasconcelos, José, 1882-1959 prologuista, Montenegro y Fernández Ledesma, *Lecturas clásicas para niños*, México, Departamento Editorial Secretaria de Educación de Pública, Departamento editorial de la SEP, 1924, 331 pág., Literatura clásica -- Libros y lecturas para niños – Colecciones, Sala General, Fondo Alí Chumacero, 808.8 L431 1924 Ej.1.
- Vasconcelos, José, 1882-1959 prologuista, Montenegro y Fernández Ledesma, *Lecturas clásicas para niños*, México, Departamento Editorial Secretaria de Educación de Pública, Departamento editorial de la SEP, 1924, 331 pág., Literatura clásica -- Libros y

lecturas para niños – Colecciones, Sala General, Fondo Antonio Castro Leal, I 808.8
L42 V.1. Ej.3.

Vasconcelos, José, 1882-1959 prologuista, Montenegro y Fernández Ledesma, *Lecturas clásicas para niños*, México, Departamento Editorial Secretaria de Educación de Pública, Departamento editorial de la SEP, 1925, 331 pág., Literatura clásica -- Libros y lecturas para niños – Colecciones, Sala General, Fondo José Luis Martínez, I 808.8
L42 V.1 Ej.1.

ANEXO 2: TÉCNICAS DE ILUSTRACIÓN PARA LIBROS INFANTILES

Técnicas secas

Carboncillo

Consiste en palitos carbonizados de distintos grosores. Es adecuado para líneas y tono, se pueden difuminar y admiten toques de luz si se hacen con goma o miga de pan. Se utiliza para bocetos, estudios y dibujos al natural pero al no tener ningún aglutinante es bastante inestable y tiende a manchar, por lo que debe protegerse o se difumina al roce. El papel más aconsejable para su uso es el verjurado, tipo Ingress. Como ejemplo de esta técnica podemos mencionar al caricaturista Honoré Daumier, quien explotó la técnica resaltando el realismo en las expresiones de sus personajes.

El lápiz de grafito

Inicialmente se utilizaba el grafito puro y se le conocía como “punta de plata”. En la actualidad se mezcla con arcilla para dar o quitar dureza, graduada con ciertas letras seguidas de un número; desde la más dura (6H) que son los que dan un efecto más tenue hasta los más blandos (8B), que tienen un efecto intenso. Puede trabajarse de manera directa o difuminado (a través de esfuminos o con una esponja humedecida con alcohol), evitando los papeles satinados, pues la mina resbala. Es recomendable fijar el trabajo con aerosol o gomalaca. Muchos artistas utilizan esta técnica para realizar bocetos como el ilustrador Shaun Tan para la elaboración de sus libros.

Lápices de colores

La mina de estos lápices se hace con una mezcla de sustancias colorantes, aparejo, lubricante y aglutinante. Existen cajas con una amplia gama de colores ya que es difícil combinarlos entre ellos. También existen lápices solubles a agua, lo que permite dar acabados similares a la acuarela. Algunos dibujos realizados con esta técnica pueden lograr efectos bastante realistas, como se ha mostrado en algunos trabajos del artista Dino Tomic.

El bolígrafo

Consta de un tubo de plástico o metálico lleno de una tinta especial (a base de glicol), rematado por una punta de metal con una pequeña bola de acero dentro. Al presionar y deslizar la bola sobre el papel deja salir una cantidad precisa de tinta, dejando un trazo. Aunque es uno de los útiles de escritura universal se han realizado ilustraciones con este material, por desgracia, tiene el inconveniente de que a veces la tinta no sale regularmente y deja pequeños manchones y su reproducción fotomecánica resulta difícil.

El rotulador

Surgió en década de los años 60 del siglo XX y consta de un tubo-depósito que finaliza con una punta de fieltro (porosa) por donde surge la tinta al contacto con el papel. Se presenta en varios colores y grosores de punta, con diferentes tipos de tinta (indeleble, soluble, de agua) y hasta de punta metálica, que produce una variedad de grosores finos y precisos. No es muy utilizado en la ilustración pero su reproducción fotomecánica es buena.

Grabado

El linóleo

La palabra linóleo deriva del latín *linum*, lino o *aleum*, que significan aceite. Es un material pesado, revestido de varias aplicaciones industriales, formado por un tejido cubierto por una pasta hecha de aceite de linaza, colofonia, goma, corcho o madera y varias cargas de minerales y colorantes. También se usa como plancha de grabado ya que la superficie es lisa, trabajando del mismo modo que la xilografía. Además, es más fácil de trabajar ya que tiene menor dureza que la madera y no tiene una dirección de fibra. Tenemos ejemplos de esta técnica en el trabajo del grabador Artemio Rodríguez.

Técnicas húmedas

El óleo

Se trata de una técnica que suele ser usada de manera más artística, en la cual los pigmentos van disueltos en líquido aglutinante extraído de diversos aceites (aceite de linaza, amapolas y nueces), debidamente purificados. Estos aceites suelen estar adicionados con resinas y bálsamos para fijar de manera permanente el pigmento en el fondo. El soporte más adecuado es de tipo absorbente, la tela (o lienzo, siendo mejores los de lino), aunque también es posible aplicarlo sobre madera, aglomerado y papel. Es considerado un método muy completo ya que logra una fiel reproducción de colores y puede reproducirse a través de escaneado fotomecánico. Esta técnica ha sido utilizada a lo largo del tiempo por muchos artistas, sin embargo, en la actualidad algunos ilustradores han explorado la posibilidad de adaptar esta técnica al ámbito editorial, como es el caso del artista Benjamín Lacombe en la adaptación del cuento *Madame Butterfly*.

La acuarela

Es una técnica de delicado colorido gracias a pigmentos colorantes sólidos y aglutinado con goma arábiga, disueltos en agua y que siempre conservan su transparencia. Su soporte idóneo es el papel (en especial si es hecho a mano, absorbente y con grano, blanco, ya que proporciona más luz), mientras que los pinceles adecuados son de punta fina y flexible.

La acuarela requiere de un buen ejecutor ya que los colores se secan rápido, los colores no se pueden superponer más de tres veces y no admite correcciones, pues tolera mal los borrados. Las partes blancas del trabajo las proporciona el mismo soporte. Además de admitir el papel como soporte. El método de reproducción de la acuarela no siempre es fiel debido a que las partes demasiado transparentes o diluidas no se leen o se ven más saturadas que el original, esto pasa con más frecuencia con el color amarillo. No es tan común que esta técnica se utilice sea en la edición, suele usarse en técnicas mixtas, pero si es común verla en medios artísticos como la uso en algunos cuadros Vincent Van Gogh.

El gouache

También conocida como aguada o aguazo, esta técnica se basa en la preparación hecha de colorantes disueltos en agua mezclada con goma y adición de miel. El mejor papel para esta técnica es el grueso sin grano y admite otros soportes como el pergamino, la seda y el marfil. El gouache es de una consistencia lechosa y opaco, por lo que cubre el soporte, si se diluye mucho puede transparentarse; permite insistir sobre el mismo tono para dar intensidad y permite ligeras correcciones pintando encima del error, sin embargo, si se intenta corregir un color este puede mezclarse con el de abajo ya que al superponer capas, la pintura se reactiva y si se ponen demasiadas capas corre el riesgo de agrietarse. Es de secado rápido pero debe considerarse que cuando la pintura se seca los tonos suben un poco. Al igual que el óleo, es una buena técnica para reproducción. Esta técnica ha sido utilizada en el ámbito artístico, ya sea intentando generar realismo o utilizando la técnica para hacer obras a plasta como lo hace el artista Joan Miró en algunos de sus trabajos.

Acrílico

Es una de las técnicas más recientes para explorar la ilustración, pues surgió en la década de los años 60, utiliza un material formado por resinas acrílicas y otros elementos sintéticos, es de secado rápido y soporta mejor que el óleo la exposición a la humedad y al calor. Admite casi todo tipo de soporte incluso sin preparar. Su aplicación puede ser transparente como la acuarela o cubriente como el óleo, además de poseer intensidad y brillo en los colores. Ha sido muy popular desde su invención y es bastante utilizada entre los artistas del Pop-Art, Op-Art o Minimal-Art. Logra acabados muy fotográficos y como el óleo y el gouache, es una buena técnica para reproducción. Esta técnica puede verse en la obra de la ilustradora española Ana Juan, quien logró adaptar dicha técnica a la obra infantil.

El aerógrafo

Esta técnica se considera entre el dibujo técnico, artístico y pictórico. Consta de un pulverizador de aire de presión que proyecta colorante sobre el soporte o parte del soporte. Aunque se hacen obras artísticas con él, también se usa en retoques fotográficos, en arte

decorativo, ilustración mural, diseño y publicidad. Es muy versátil, pero requiere de cuidado, es difícil de manipular, y es considerado un proceso costoso. Además con la invención del dibujo por computadora, se ha vuelto obsoleto con el tiempo debido a que la computadora ofrece un efecto similar más rápido, económico y limpio de manejar. Algunas veces la técnica puede dar efectos hiperrealistas, lo que algunos artistas han aprovechado para su técnica personal como lo podemos ver en las ilustraciones de ciencia-ficción del artista David A. Hardy.

La fotografía

Es un método que permite imágenes reales de un objeto sobre una superficie plana, tiene casi dos siglos de historia y con el avance tecnológico ha evolucionado aún más. Ha establecido un gran valor documental que ofrece un medio creativo casi ilimitado. Existen varios tipos de fotografía para su reproducción. Los negativos, opacos y diapositivas se obtienen con cámaras analógicas, que se usan cada vez menos por la practicidad de las cámaras digitales. Si bien aún no son perfectas, superan a las analógicas en la posibilidad de manipulación.

Negativos: Es una película o soporte transparente en la que la imagen que presenta los tonos invertidos respecto al original. Exponiendo estas imágenes sobre material sensible se puede obtener un positivo. Hay negativos para obtener copias en blanco y para obtener copias a color. Su uso en reproducción fotomecánica no siempre da un buen resultado, por lo que es recomendable sacar una buena copia en papel, en un tamaño mayor al que se va a reproducir después y escanearlo como opaco.

Opacos: Se conoce así al papel fotográfico y a todos los soportes planos que no dejan pasar a luz. Puede ser blanco, negro o a color.

Diapositivas: También conocidas como transparencias, son fotografías impresas sobre un soporte que permite el paso de luz (película), pueden ser en blanco y negro o a color. Las diapositivas en color (con un formato estándar de 24 x 36 mm, aunque hay formatos mayores) suelen ser las predilectas en las artes gráficas por su riqueza de matices

cromáticos, superiores a las de soportes opacos. Es indicado para las fotografías de objetos en estudio y para opacos de gran tamaño que no caben en un escáner de fotomecánica.

Instantáneas: Gracias a un proceso patentado por Polaroid, la cámara contiene todos los reactivos que necesita la película para procesar la imagen automáticamente, sin el proceso de revelado, ofreciendo la foto un minuto después de su toma. Las desventajas son que las fotos son de baja calidad y no se pueden obtener copias.

Digitales: Son fotografías obtenidas con cámara digital. La imagen es capturada por un sensor electrónico con varas unidades fotosensibles que convierten la luz en una señal eléctrica, la cual es digitalizada y almacenada en una memoria. La ventaja de esto es que se puede comprobar en la pantalla (si la tiene) si se logró la toma deseada, si se borra, se repite o se desean hacer correcciones sobre la misma por medio de los programas de la computadora. La calidad depende de las prestaciones de la cámara y sus parámetros (tamaño, sensibilidad). Puede reproducirse fácilmente por cualquier medio. La fotografía suele utilizarse en la edición para que sea una referencia documental y podemos ver ejemplos de este uso en algunas obras de la fotógrafa Tina Modotti.