

Marta Chaves

Licenciada en Bellas Artes  
Ilustradora y diseñadora freelance

# La metáfora visual en el álbum infantil ilustrado

Visual metaphor in the illustrated  
children's album



*This text proposes paths for research and reflection around children's illustrated album. In particular, it focuses on linguistic questions, not exclusively verbal, but focusing especially on the image as message. Comparing image and word as text is not new. However, it is interesting to apply this approach to the illustrated album, that nowadays enjoys great social impact and artistic recognition. This format presents a series of expressive features of special interest, since it is illustration the element supporting most of the narrative and descriptive load, while the text that accompanies them is quite brief.*

*Palabras clave: Ilustración infantil, metáfora visual, álbum ilustrado, retórica visual, narración visual.*  
*Key words: Children's illustration, visual metaphor, children's books, visual rhetoric, visual story, visual narrative.*

*Este texto propone vías de investigación y reflexión sobre el álbum ilustrado infantil. En particular, se concentra en cuestiones lingüísticas, no exclusivamente verbales, pero especialmente en la imagen como mensaje. Comparar imagen con texto no es nuevo. Sin embargo, es interesante aplicar este enfoque al álbum ilustrado, que hoy día goza de gran impacto social y reconocimiento artístico. Este formato presenta una serie de características expresivas de especial interés, ya que es la ilustración el elemento que sustenta la narración y la carga descriptiva, mientras el texto que lo acompaña es muy breve.*

La metáfora se encuentra en aquello que nos rodea, en palabras e imágenes, es un elemento cotidiano de la comunicación. Pese a ser tan frecuente en nuestro entorno, es un fenómeno que ejerce un gran atractivo conceptual y visual sobre el lector. En el álbum ilustrado, la metáfora visual está estrechamente vinculada a la narración y la expresión, pero también a la forma y la plástica. Es un valor conceptual, procedente del lenguaje retórico, que incide globalmente sobre aspectos muy diversos de la obra visual.

La equiparación de la imagen a la palabra como texto no es nueva, sin embargo, aquí retomamos esta reflexión para abordar las particularidades expresivas del álbum, donde la ilustración soporta la mayor parte del peso narrativo y descriptivo. Son las imágenes las que exponen gran parte de los significados, funcionando como mensajes. Para transmitir se recurre con frecuencia a la metáfora visual, aun así, las palabras continúan siendo necesarias, pues actúan como anclaje semántico. La dualidad del objeto de estudio, hará oscilar la reflexión entre los aspectos plásticos y los literarios ya que la profunda unión entre ambos enriquece su análisis. Para ello se hará referencia a obras de diferentes periodos que sirvan de ejemplo e inviten a evaluar el vínculo de la metáfora con valores plásticos y formales, de qué manera incide el contexto externo sobre la obra y cómo es percibida. Uno de los objetivos será exponer cómo en el álbum, la forma y el contenido convergen en un discurso subjetivo, atractivo para todos los públicos, pese a tratarse de un producto originalmente infantil.

### **El álbum ilustrado: medio propicio para la construcción metafórica**

Frente a otras formas literarias, el álbum se diferencia por ser un relato breve donde la ilustración soporta gran parte del peso narrativo, por encima del texto en muchos casos. A grandes rasgos, podemos decir que es la preeminencia de la ilustración la que define al álbum. Así pues, la lectura de la imagen tiene tanta importancia como la del texto, el cual habrá de orientarnos por la acción del relato<sup>1</sup>. Existen además vacíos de información entre la palabra y la ilustración que el lector ha de rellenar con su conocimiento e imaginación. La ilustración aporta componentes del relato ausentes en el texto,

\* Las ilustraciones de este artículo se han realizado en el Seminario de Ilustración editorial 2012-2013, impartido por Carlos Ortin.



✍ Ferran Cabezas

invitando al lector a profundizar más allá del sentido literal de las palabras, recreándose en las posibilidades del pensamiento visual. La máxima aspiración de un álbum ilustrado es alcanzar la fusión completa entre el texto y la imagen, de manera que los dos se tornen imprescindibles para el seguimiento del relato.

Desde sus orígenes, dos siglos atrás, los álbumes han expuesto imágenes muy connotadas, haciendo indispensable el lenguaje metafórico. Trazaremos un breve recorrido cronológico desde entonces hasta nuestros días, con el fin de apreciar por un lado la evolución plástica y temática de las obras, y por otro el empleo constante de la metáfora visual como vía de transmisión de significados. Vincularemos esta presencia con el fuerte carácter simbólico de los relatos populares de tradición oral, aún presentes en la literatura infantil contemporánea (como los Cuentos de Grimm). Identificaremos también otros factores, externos o ambientales, que se aglutinan en la ilustración, y que son recogidos y aprovechados en el discurso retórico.

Componentes emotivos (abstractos) y narrativos tienen el mismo peso que los elementos formales y compositivos, la fusión entre ambas naturalezas ha de ser completa. La libertad creativa que reflejan hoy día los álbumes no se corresponde con como fueron los primitivos libros infantiles surgidos a finales del siglo XVIII y mediados del XIX. En la llamada Edad de Oro<sup>2</sup> de la ilustración y la literatura infantil, los relatos y las ilustraciones cumplían una función muy clara: las obras se definían por la voluntad aleccionadora, reflejo de la moral y de los usos sociales predominantes en cada momento y lugar<sup>3</sup>. En consecuencia, las ilustraciones y los relatos se adaptaron a estas necesidades. Los autores se veían condicionados por aquello que el público

esperaba encontrar en sus obras, pues “la función asignada a una imagen está vinculada con su forma y su apariencia”<sup>4</sup>. Esto no permite juzgar aquellas ilustraciones como mejores o peores que las contemporáneas, pero evidencia que la construcción del discurso está en gran medida determinada por el contexto y las convenciones imperantes en la sociedad. Una limitación de contenidos tan estricta no mató el ingenio, se formulaban mensajes visuales que se salían de la norma, nada evidentes. Podemos establecer un paralelismo con la ilustración de prensa del mismo periodo, la censura política obligó a los autores a exprimir al máximo las posibilidades del lenguaje visual figurado: crearon imágenes muy directas, fuertemente connotadas, con escaso texto o ausencia del mismo. El paso del tiempo ha desvirtuado algunas de estas metáforas a ojos contemporáneos, sin embargo, en otros casos las ilustraciones funcionan como documentos históricos<sup>5</sup>. También hubo álbumes infantiles que se saltaron excepcionalmente las convenciones de su tiempo. Dentro de la vasta producción británica cabe detenerse en *A Book of Nonsense*<sup>6</sup> (1846) de Edward Lear: poemas visuales que buscan desconcertar y recrearse en el absurdo, desprovistos de valores morales o pedagógicos. En el marco de las vanguardias artísticas del siglo XX también se produjeron álbumes infantiles, como *Dos Cuadrados* (1922) de El Lissitzky, con ilustraciones compuestas por formas geométricas simples, acorde con el canon suprematista. Las composiciones geométricas están, paradójicamente, muy connotadas y lanzan mensajes políticos favorables al sector revolucionario ruso, representado por el cuadrado rojo, que finalmente se impone al negro (sector zarista).

Con el tiempo, disminuyen las limitaciones morales y cada vez más relatos buscan la

## 02

La Edad de Oro de la ilustración se fecha entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, principalmente en la cultura anglosajona.

03

Véase VVAA: *op.cit.* pp 14-15.

04

GOMBRICH, E.H.: *Los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, 2003, p.7.

05

Véase: ilustraciones de Honoré Daumier en los periódicos satíricos *La Caricature* y *Le Charivari*. [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Honoré\\_Daumier](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Honoré_Daumier) (consultado el 25 de octubre de 2012)

06

Véase: [http://en.wikisource.org/wiki/A\\_Book\\_of\\_Nonsense](http://en.wikisource.org/wiki/A_Book_of_Nonsense) (consultado el 14 de octubre de 2012)

identificación con el lector, plasmando valores emocionales. Estos planteamientos favorecen la presencia de la metáfora visual como conector. Si antes prevalecía la voluntad aleccionadora, en nuestros días es la creatividad y la subjetividad el motor determinante. Como consecuencia de esta evolución, la autoría, el estilo personal, cobra especial relevancia como reclamo de la obra.

Como decíamos, los cuentos clásicos o tradicionales, emanan directamente de la cultura popular y han sido retomados ininidad de veces, los autores que se adentran en este campo tienen la posibilidad de jugar con los estereotipos y símbolos, aprovechando que el lector conoce previamente el relato. Un buen ejemplo es el álbum *Caperucita Roja* (Narval, 2011) de Adolfo Serra<sup>7</sup>, el cuento es narrado sin palabras, sólo con imágenes; pese a su ausencia, al ir pasando las páginas, nos damos cuenta de que no nos hace falta la orientación del texto. El relato es tan conocido que seguimos el hilo argumental y narrativo como si verdaderamente contásemos con el apoyo de las palabras. Sólo con la acción de las imágenes reconocemos los momentos álgidos. La popularidad del relato permite al autor introducir su visión personal y obviar las representaciones más convencionales. Las interpretaciones contemporáneas de cuentos clásicos muestran las posibilidades del binomio tradición/innovación. El estereotipo y el símbolo se adaptan al momento actual sin perder su esencia: aún tienen que transmitir los sentidos originales. En la lectura, se genera una tensión entre lo conocido y la novedad.

Así pues, no son los temas los que definen al álbum, sino el modo de narrar con las imágenes. Es importante en este sentido el papel de la metáfora visual, forma de discurso creativa, donde la subjetividad se impone a lo literal e inmediato.



✍ Nicola D'Emma

07

Véase: <http://www.http://adolfoserra.blogspot.com.es/2011/03/caperucita-roja.html> (consultado el 2 de octubre de 2012)



Albert Gómez

### El modo de narración con imágenes: sinergia palabra-imagen, imagen-palabra

Pese a que la presencia dominante de la ilustración en el álbum condiciona el carácter narrativo de la obra, no podemos menospreciar la acción de la palabra, necesaria en la mayor parte de los casos. Cualquier imagen es por naturaleza polisémica, con lo que se hace indispensable que el texto acote, evitando ambigüedades. Antes de exponer la relación texto-imagen, conviene detenerse brevemente en la estructura narrativa del álbum, donde una serie de ilustraciones comparten esqueleto argumental y tratamiento plástico. En la obra el eje secuencial se articula con el paso de las páginas, que marca el sentido de la lectura. Sin embargo, la naturaleza visual de los álbumes genera una doble vertiente: cada ilustración puede leerse de forma individual y aislada del resto, o bien en relación al todo siguiendo el hilo narrativo. De una u otra forma, abundan las elipsis y los encuadres subjetivos que trascienden sentidos inmediatos.

El texto y la ilustración deben formar un conjunto indisoluble, ambos han de aportar elemen-

tos particulares a la lectura. Una de las características más notables que comparten el lenguaje verbal y el visual, es la capacidad de crear realidades inexistentes, entidades disparatadas u oníricas que sin embargo se nos antojan posibles en el contexto de la obra<sup>8</sup>. Esta capacidad de crear otros mundos que se escapan a la lógica de los sentidos, es uno de los sellos de identidad del libro-álbum, en cuyo interior se quebranta constantemente cualquier convención o noción de realidad preestablecida.

La elaboración metafórica de la imagen y del discurso, tiene una incidencia directa sobre estas cualidades que definen al libro-álbum. La realidad es transgredida desde nuestra perspectiva, pero en el propio relato reina la coherencia gracias al lenguaje figurado. Por contraste, aunque personajes y ambientes resulten especiales, hablan de cuestiones reales y reconocibles, parte de nuestra experiencia. Lo conocido, la convención formal, es transgredida con fines discursivos y expresivos, que afectan a las relaciones de proporción, perspectiva, color... La realidad material se reelabora para representar verdades abstractas.

08

Véase PLA, V: "Ilustradores del nonsense. Una aproximación a la obra gráfica de creadores de la época victoriana: Edward Lear, Lewis Carrol, Charles Doyle." En *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 7-8, 1997. p. 231.

Los relatos populares infantiles y sus adaptaciones contemporáneas muestran un recorrido muy notable en la relación texto-imagen-metáfora visual. En un primer momento, los cuentos eran transmitidos oralmente hasta que comenzaron a ser recogidos por escrito en el siglo XVIII. En su origen, estas historias guardaban un importante componente simbólico, y muchos de sus elementos albergaban sentidos figurados. Al ponerse por escrito, se buscó la compañía de las imágenes, las mismas que antes tomaban cuerpo en la imaginación de los oyentes. Cada personaje, cada lugar u objeto representado adquiere un doble sentido, remitiendo a un estereotipo o tópico, superando lo literal; actúan como imagen de valores invisibles, tales como el miedo, lo salvaje, lo confortable... Los referentes culturales son necesarios para asimilar estos desplazamientos conceptuales y para la identificación de significados. Las convenciones culturales contribuyen a cerrar el sentido de las imágenes, tanto como lo hacen las palabras<sup>9</sup>.

### Presencia de la metáfora visual en el álbum ilustrado

La metáfora visual tiene un fuerte arraigo en el lenguaje verbal, de ahí derivan muchos de sus rasgos, además guarda un estrecho vínculo con el habla popular, que es una importante fuente de recursos. No sólo concierne a aspectos conceptuales, sino que simultáneamente incide sobre las normas objetivas de la representación formal, en favor de la orientación discursiva. La nueva realidad que muestran estas escenas metafóricas “parte de vaciar de significado las convenciones representativas gráficas”<sup>10</sup>. Decimos que las imágenes y los relatos se generan de un modo u otro, pero siempre en relación con el contexto sociocultural del que emanan. En el álbum, la relación entre la realidad y el relato se distorsiona, se difumina, y son nuevos mundos los que captan nuestra atención. Sin embargo, si estos planteamientos inverosímiles, alegóricos o simbólicos funcionan es porque “la creencia en lo irracional forma parte de nuestra herencia cultural”<sup>11</sup>. Es habitual hacer uso del lenguaje figurado para representar aquello que nos rodea o



✍ Beatriz Torres

09

Véase: CARRERE, A.: “Arte, palabra, realidad y contexto” en *VVAA: El arte necesita de la palabra*, Col·lecció Formes Plàstiques. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2008. p. 30.

10

PLA, V.: *Op.cit.*, p. 232.

11

GOMBRICH, E.H.: *Op.cit.*, p. 190.



✍ Marta Ángel

12

*Ibidem*, p. 257.

13

Véase: BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994. pp. 8-9.

plantear situaciones imaginarias como fenómenos cercanos a nuestra experiencia. El juego de la metáfora permite apropiarse de acontecimientos cotidianos y presentarlos como algo nuevo, o a la inversa, disparates y sinsentidos nos parecen normales y coherentes, hasta el punto de identificarnos con los personajes y situaciones. En ambos supuestos, aunque parezcan contrarios, es la desviación de la convención lo que funciona como reclamo, lo que impresiona y que actúa como elemento expresivo fundamental<sup>12</sup>.

Son muy numerosos los recursos metafóricos que podemos encontrar en los álbumes ilustrados, sin embargo, dado el carácter del texto, estableceremos una división taxonómica en tres grandes bloques. Estas categorías ofrecen una visión amplia y general, al tiempo que suministran pautas para identificar casos más concretos. En los tres supuestos podemos hablar de la generación de metáforas globales: aquellas que implican aspectos formales y conceptuales al mismo tiempo, capaces también de transmitir significados abstractos. Con esta división, que no pretende ser absoluta, proponemos extrapolar el análisis desde los casos citados, muy comunes, a otros más particulares.

La metáfora funciona sustituyendo unas magnitudes conceptuales por otras, este acto subjetivo relaciona conceptos ajenos, creando nuevos significados no literales. El nuevo mensaje connotado se reconoce sin dificultad, porque esta práctica discursiva está profundamente arraigada en nuestra cultura. El efecto sobre el lector es el de proporcionar una vía de entrada a sentidos más profundos, estableciendo juegos de doble significación, que en muchos casos acaban por asentarse como convenciones sociales<sup>13</sup>.

—La personificación de animales. Es casi un rasgo de identidad, las fábulas antiguas (Esopo)



Tanit Boronat

y muchos relatos populares (La Fontaine, Grimm, Andersen, Samaniego) están protagonizados por animales con atributos propios de las personas. Éstos pueden hablar, visten ropas propias de su oficio o época y en general tienen los mismos problemas que cualquier ser humano. El carácter de los personajes está vinculado a ciertas convenciones, polarizando los sujetos, y poniendo énfasis en la oposición: entre el bien y el mal, la astucia y la torpeza, lo bello y lo feo... Los animales/personajes no suelen plantear dualidad o medias tintas en su manera de ser o comportarse, como sería natural en cualquier persona, sino que representan roles absolutos, perdurando ciertos tópicos y estereotipos, que ayudan a interpretar la situación. Un buen ejemplo es la fábula clásica *La cigarra y la hormiga*, originalmente de Esopo, donde ambos personajes recrean polos opuestos para transmitir un sentido moral.

La personificación clásica por antonomasia quizá sea el Lobo Feroz, el eterno antagonista, la imagen de la maldad que introduce la tensión en el relato y amenaza la paz del protagonista. Aunque las metáforas y estereotipos varían con el tiempo, quizá el Lobo Feroz sea un ejemplo de tipo perdurable, que mantiene las mismas connotaciones negativas con las que nació, una convención cultural profundamente arraigada en nuestro medio social, generador de mensajes visuales directos. Remitimos de nuevo a *Caperucita Roja* sin palabras de Adolfo Serra.

El animal sustituye a la persona o a una magnitud abstracta, asumiendo un nuevo rol. Las escenas que en sentido literal resultarían descabelladas o vacías, adquieren lógica en el relato, esta presentación metafórica de la realidad permite sintetizar ciertos temas. Que los personajes de un álbum sean animales en lugar de personas, puede generar diferentes efectos: puede resultar cómico o absurdo, romper la lógica, inducir al desconcierto... Algunos autores consideran que la presencia de los animales como personajes busca la empatía con el niño, motivando su imaginación<sup>14</sup>. La presencia de estos personajes imposibles demuestra el fuerte poder de transmisión de la metáfora. Esta tendencia a la fantasía ya era frecuente en los primeros álbumes ilustrados, con representaciones de animales, más o menos realistas, con cualidades humanas, y en ocasiones completamente antropomorfos<sup>15</sup>. Podemos hablar de un tipo de metáfora visual asumida y llevada a la convención, que ya no resulta transgresora de lo normativo. La sustitución se hace efectiva cuando el proceso de analogías conceptuales funciona, y los elementos pierden su significado literal para adquirir uno nuevo, totalmente verosímil<sup>16</sup>. Los libros ilustrados de Anthony Browne, protagonizados por gorilas son muy populares. Los gorilas (en ocasiones otros animales) son representados de manera realista, pero vistiendo ropas humanas e interactuando con personas, logrando una sensación desconcertante, aún respetando las leyes de representación del espacio y del volumen. Las ilustraciones de Browne se encuentran muy cercanas a la pintura surrealista de principios del siglo XX, con pasajes oníricos y extraños. El autor invita al lector a recorrer la ilustración, suele introducir en las composiciones guiños de humor, pequeños detalles que ocupan lugares secundarios y que obligan a prestar espe-

14

Véase: SALISBURY, M.: *Ilustración de libros infantiles*, Editorial Acanto, Barcelona, 2005, pp. 68-69.

15

Véase VVAA: *Op.cit.*

16

Véase: CARRERE, A., SABORIT, J., *Retórica de la pintura*. Editorial Cátedra. Signo e Imagen, Madrid, 2000.



✍ Saul Domenech

cial atención. A su juicio, “los libros ilustrados están dirigidos a un público de todas las edades, no han de abandonarse al crecer. Son obras literarias estimulantes, ya que existen tentadores vacíos de información entre las imágenes y el texto que el lector tiene que rellenar con su imaginación”<sup>17</sup>.

—**Transgresiones formales.** La anatomía humana es modificada con profusión para orientar la lectura conceptual. La elaboración subjetiva de la ilustración pasa por seleccionar los rasgos y proporciones que serán alterados: el aspecto formal refleja la personalidad del sujeto y se crea un sentido de equivalencia muy particular. Las obras en las que este principio se aprecia más claramente son las caricaturas, ligadas inevitablemente a las hipérbolos formales. De nuevo los extremos mandan, los personajes tienden al arquetipo y al rol absoluto. Sin embargo, el origen de los personajes está en el medio que nos rodea, son tipos reconocibles. Pese a todo, el vínculo con la realidad se desdibuja en el proceso de la creación, los personajes nacen por y para el relato, donde tienen sentido en relación con el resto de elementos. Las anamorfosis ideadas por Lewis Carroll en *Alicia en el País de las Maravillas* son un ejemplo clásico, un relato de ensoñación cercano al surrealismo y repleto de sinsentidos.

Proliferan por tanto las hipérbolos formales: la selección de unos rasgos concretos para su exageración, el énfasis en unos valores fisonómicos contribuye a jerarquizar en términos de expresión y de definición de los personajes. El afán por narrar con la forma motiva el diseño de seres híbridos y únicos. Las alteraciones de escala y las deformaciones con fines conceptuales y expresivos son constantes a lo largo de la Historia del Arte desde tiempos antiguos. Si estas modificaciones formales funcionan como mensajes visuales, es porque reconocemos las convenciones sociales en las que se respaldan y que son

las mismas que configuran la idea de realidad que percibimos<sup>18</sup>. La confrontación de opuestos formales vuelve a funcionar como transmisor de mensajes connotados, lo bello suele enfrentarse a lo feo, lo grande a lo pequeño, y estas cualidades se asimilan a categorías de bondad o maldad, de valentía o indefensión, asociaciones presentes en el arte y la literatura occidental tradicionalmente.

—**Interpretar lo cotidiano.** El vínculo con lo cotidiano ayuda a comprender los mensajes, aunque en el discurso subjetivo se vulneren las expectativas del lector. La metáfora visual sorprende al mostrarnos la realidad como no la conocíamos, invita a la comparación inconsciente entre lo conocido y lo propuesto en el libro. Se plantea como una novedad lo mostrado en las páginas ilustradas y resulta revelador para el lector, que descubre relaciones inesperadas<sup>19</sup>. Puede que aquí resida el estímulo para el lector adulto, aunque, a priori, el álbum esté destinado a un público infantil.

Jugar con lo real y transformarlo permite dar entidad formal a magnitudes abstractas, facilitando su comprensión a modo de síntesis. En narraciones breves y sencillas se abordan acontecimientos de la experiencia humana. En el clásico *Donde viven los monstruos*<sup>20</sup> (1963) de Maurice Sendak, se representa el ataque de ira de un niño a través de un pasaje de ensoñación de gran sencillez, pero altamente connotado. En el siglo XX, la década de los sesenta es un nuevo punto de inflexión en el desarrollo del álbum infantil: se amplían notablemente los temas y se incorporan importantes novedades en la concepción plástica de la obra. Cada vez es mayor la libertad respecto de los cánones plásticos más tradicionales. Décadas más tarde, Emily Gravett construye una metáfora de los miedos infantiles en *Little Mouse's Big Book of Fears*<sup>21</sup> (Macmillan, 2007). Los niños se identifican con el ratón protagonista, que documenta sus miedos en las

## 17

Véase: <http://www.walker.co.uk/contributors/Anthony-Browne-1481.aspx> (consultado el 10 de octubre de 2012)

## 18

Véase: CARRERE, A.: *Op.cit.*, pp. 45-49

## 19

Véase: CARRERE, A., SABORIT, J.: *Op.cit.*

## 20

Véase: [http://en.wikipedia.org/wiki/Where\\_the\\_Wild\\_Things\\_Are](http://en.wikipedia.org/wiki/Where_the_Wild_Things_Are) (consultado el 15 de octubre de 2012)

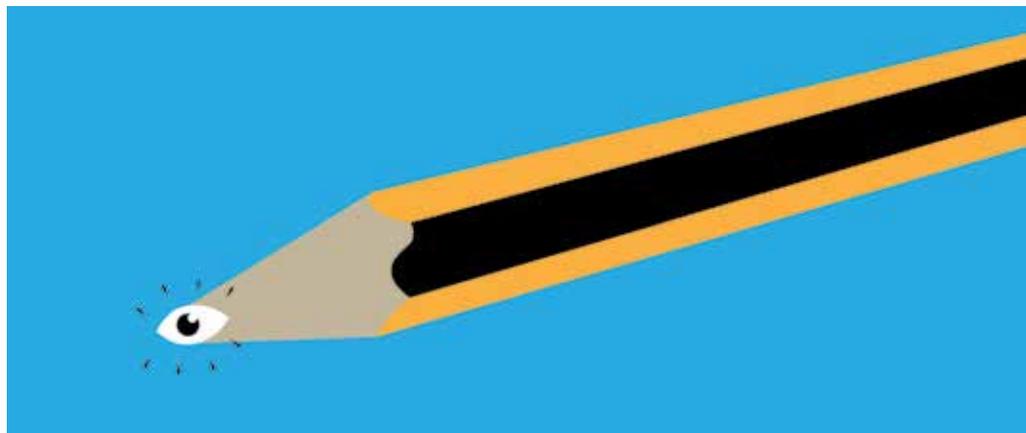
## 21

Véase: <http://www.macmillan.com.hk/pma/english/LittleMouseBigBookofFears.pdf> (consultado el 2 de octubre de 2012)

## 22

Véase: <http://www.sarafanelli.com/docs/bg02.html#> (consultado el 2 de octubre de 2012)

✍ Xavier Lavin



páginas del álbum, cómica e irónicamente. En *Dear Diary*<sup>22</sup> (Walker Books, 2000) de Sara Fannelli todo remite a lo cotidiano: temática, título y forma confluyen en el hilo argumental. Además, la técnica del *collage* refuerza el vínculo con el contexto visual actual, de gran eclecticismo. El álbum simula ser el diario de una niña, escrito con tipografía manual sobre diferentes tipos de papel, las manchas de pintura y los garabatos constantes le dan a la obra un aire muy naif (concepto y forma se refuerzan mutuamente).

Para concluir, tras esta aproximación al carácter del álbum ilustrado, podemos asegurar la importancia del vínculo con la metáfora visual, aunque se trate de un producto de doble naturaleza (literaria y visual). Esta relación se mantiene inalterable a lo largo del tiempo, pese a la notable evolución que experimentan los álbumes infantiles en contenido y forma desde el siglo XIX. Llegados a este punto, debemos destacar el importante desplazamiento que se produce a lo largo del recorrido: los álbumes dejan de ser obras para público infantil, ahora atraen por igual a lectores de todas las edades. Podemos señalar un punto de inflexión determinante para este cambio: la importancia de la autoría como valor fundamental de la obra; la innovación plástica y temática se convierten en aliciente de primer orden.

La confluencia entre la palabra y la imagen origina una obra unitaria, una metáfora de la realidad donde la idea toma cuerpo. Como obra compleja, invita al análisis y a la reflexión de múltiples facetas: es posible plantear vías de investigación más profundas, que atiendan al unísono a cuestiones plásticas, conceptuales, sociales y literarias, que habitualmente concurren en la obra, e incluso estudiar de qué manera son hilvanadas.

### Bibliografía

- BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1994.  
 CAREY, J.: *With thanks to my daughter's pet rats...* Publicado en "Culture, Children's Books", *The Guardian*, Reino Unido, 28 de junio de 2008.  
 CARRERE, A., SABORIT, J.: *Retórica de la pintura*. Madrid, Editorial Cátedra, Signo e Imagen, 2000.  
 CARRERE, A.: "Arte, palabra, realidad y contexto" en *El arte necesita de la palabra*, VVAA, Col·lecció Formes Plàstiques, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2008.  
 CARROL, L.: *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza, 2010.  
 ECO, U.: *Historia de la belleza*, Barcelona, Editorial Lumen, 2010.  
 FANELLI, S.: *Dear Diary*, London, Walker Books, 2000.  
 GOMBRICH, E.H.: *Los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, 2003.  
 GRAVETT, E.: *Little Mouse's Big Book of Fears*, London, MacMillan, 2007.  
 LAIRLA, S.: *La voz oculta en los cuentos de hadas*, Conferencia, Pantalía.  
 LEAR, E.: *The complete nonsense other verse*, London, Penguin, 2006.  
 MORTARA GARAVELLI, B.: *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 2000.  
 PLA, V.: "Ilustradores del nonsense. Una aproximación a la obra gráfica de creadores de la época victoriana: Edward Lear, Lewis Carroll, Charles Doyle." En *Ars Longa: cuadernos de arte*, n.º 7-8, 1997.  
 SALISBURY, M.: *Ilustración de libros infantiles*, Barcelona, Editorial Acanto, 2005.  
 SENDAK, M.: *Donde viven los monstruos*, Madrid, Alfaguara infantil, 2009.  
 SERRA, A.: *Caperucita Roja*, Madrid, Narval Editores, 2011.  
 VVAA: *Illustrated Children's Books*, London, Black Dog Publishing Limited, 2009.

## Marta Chaves

Licenciada en Bellas Artes por la UPV, 2003-2008. Máster en Producción Título Propio Especialista Artística, 2009-2010. Profesional en Diseño Creativo, UPV, 2008.

Trabaja en Valencia como ilustradora y diseñadora gráfica *freelance* desde 2008.