

Gloria Lapeña Gallego

gloria.lapena@um.es

Departamento de Bellas Artes
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia

(Recibido 1 junio 2013/
Received 1st June 2013)

(Aceptado 15 septiembre 2013/
Accepted 15th September 2013)

Intencionalidad estética y narrativa de la doble página en el álbum ilustrado¹

THE AESTHETIC AND NARRATIVE FUNCTION OF THE DOUBLE PAGE IN THE PICTURE BOOK

Resumen

El álbum ilustrado, si bien es una obra derivada y evolucionada del libro ilustrado, se ha transformado en un arte visual que adquiere unas características relacionadas con la expresividad de las imágenes narrativas, con el fin de potenciar, completar o aclarar la literatura. La utilización de la doble página ha aumentado considerablemente en la última década, haciéndose necesaria una reflexión sobre sus posibilidades iniciales, similares a las realizadas por diferentes grupos especializados en literatura infantil y juvenil sobre el álbum ilustrado. El presente artículo recoge y actualiza los estudios sobre la función de la doble página, más allá de un simple formato en el que tuvo su principal origen. El material de apoyo constituido por algunas ilustraciones del portafolio de la autora y citas de álbumes publicados por otros ilustradores –emisores–, sirven como ejemplo del papel de la participación de la imagen del álbum ilustrado en un lenguaje subliminal y dinámico que posibilita la creatividad de los lectores –receptores–.

Palabras clave: álbum ilustrado, doble página, arte visual, lectura de imágenes.

Abstract

The picture book, although it is a derivative work illustrated books and evolved, has become a visual art that acquires related characteristics expressiveness of images to enhance, supplement or clarify the written literature. The use of double page has increased considerably in the last decade, making it necessary to reflect on their initial possibilities, similar to those performed by different groups specializing in children's literature on the picture book. This article describes and updated studies on the role of the double page, beyond a simple format that had its main source. The support material consists of some illustrations of the portfolio of the author and citation of albums released by other illustrators, are examples of the role of participation in the album image illustrated in a subliminal language that enables dynamic creativity of the reader.

Key words: the picture book, double page, visual art, image reading.

1 Trabajo soportado por una Beca de Colaboración (Orden EDU/1868/2011 de 29 de junio de 2011, del MEC) para el desarrollo del proyecto "El Álbum Ilustrado como obra de arte: estudio teórico y perspectivas de futuro" en el Departamento de Bellas Artes durante el curso 2011-12.

1. Introducción

La ilustración de libros, especialmente aquellos dirigidos a un público joven, surge como una necesidad de apoyo a la narrativa literaria para hacer el relato comprensible, al mismo tiempo que la competitividad de las editoriales se ve aumentada por presentar en el mercado un producto más atractivo.

En el volumen 23 de *Lazarillo, Urdiales* (2010) aporta su visión sobre el *libro-álbum*, durante el periodo 2008-10 en España. En primer lugar, apunta el aumento de editoriales especializadas en álbum ilustrado (Apila, Los Cuatro Azules, Cuento de Luz, Flamboyant, Jinete Azul, Mil y un cuentos, Narval, Piruela, Sleepyslaps, y Takatuka) o bien colecciones especializadas en el álbum dentro de las editoriales ya existentes. Cada editorial busca su espacio y desarrolla un carácter distinto. Sus objetivos se amplían y varias editoriales defienden no hacer un álbum específicamente infantil. *Tiempo de vuelo* y *Dunas de agua*, editados por SM en 2009 e ilustrados por Alfonso Ruano, están dirigidos al público en general, como ocurre con *Elvis* (2009) y *El diario secreto de Pulgarcito* (2010), dos álbumes ilustrados por Rebecca Dautremer de la editorial Edelvives. En definitiva, el clásico cuento infantil de hadas y príncipes que encorseta y limita al ilustrador en su tarea creativa es desbancado por actualizaciones de los clásicos o por historias más reales y cotidianas, donde la imagen es la principal protagonista y el texto pasa a ser una herramienta.

García Sobrino (2006) afirma que el álbum ilustrado es "uno de los géneros literarios más ricos afectivamente, y por tanto más emocionante". En 2007, Emma Bosch lo califica de "arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzado en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente". Mientras que en el libro ilustrado tradicional la imagen tiene un carácter redundante, las nuevas tendencias literarias ofrecen ediciones en las que la ilustración añade significado a la historia y aporta elementos importantes a nivel cultural que no aparecen en lo escrito (Lobato Suero, 2007). Según Pablo Amargo (2005):

El trabajo del ilustrador es el de mediador. Se las tiene que ingeniar para encontrar elementos justificables que concilien su mundo visual particular con el escrito que tiene en las manos evitando cualquier tipo de redundancia. De este modo, el choque poético que se establece entre una imagen y la palabra, es lo que llamamos ilustración.

La concepción de ilustración como obra de arte queda en un segundo plano para investigadores como Escarpit y Vagné Lebas (1988), Lapointe (1995) y Durán (2005) que fijan su atención en el carácter narrativo y su importancia en el campo de la educación. Efectivamente, los educadores han sabido utilizar la herramienta de la ilustración por su inmediatez y su interacción con el texto aclarándolo o complementándolo. Sin embargo, la evolución del álbum abre nuevas vías de investigación semiológica en la lectura de imágenes, que ya tienen poco que ver con los libros ilustrados en los que la imagen se limita a repetir lo que dice el texto y donde el ilustrador es indudablemente un mero mediador, como apunta Amargo. A partir de estos estudios suficientemente avanzados, el desarrollo de la ilustración y la adquisición de autonomía propia pueden predecirse en otras unidades menores del álbum como es la doble página. Derivada del encuentro de dos páginas consecutivas, par e impar, es un espacio único que ofrece cada vez más posibilidades para ilustradores.

2. La doble página en el álbum ilustrado

En el mundo editorial, el álbum es considerado simplemente un formato de publicación, "usualmente de 24 ó 32 páginas, en el cual la gran mayoría (casi siempre las dobles páginas) contienen ilustraciones" (Silva-Díaz, 2005). En el apartado anterior hemos tomado como definición de álbum una secuencia en

la que "la unidad básica es la página" (Bosch, 2007). Sin embargo, si bien "el formato de página simple ayuda a ordenar, diferenciar e interrelacionar las ideas o proposiciones del texto (palabra e imagen)" (Gutiérrez García, 2002), la doble página ofrece posibilidades más dinámicas y estéticas que potencian la labor del ilustrador como artista creativo y le permiten aportar más información y expresividad a la narración que si se limitase a repetir visualmente lo que el autor cuenta mediante la palabra en cada proposición de texto.

La doble página es consecuencia del sistema habitual de encuadernación de los libros, lo cual tiene escasa incidencia en la distribución del bloque de texto y sus márgenes en cada una de las páginas en el caso de los libros sin ilustraciones. Sin embargo, los álbumes ilustrados permiten que se perciban a la vez dos imágenes (página simple) o que una sola ilustración ocupe todo el papel (doble página) jugando un papel importante el diseño (Zaparaín Et González, 2010). Gutiérrez García (2002) aportó tres conclusiones o criterios respecto del porqué de la utilización de la doble página en su artículo "Cómo leer el álbum ilustrado": criterio estético, criterio de adaptación a las exigencias de los escenarios en que se desarrollan las historias y criterio de la relevancia de una segunda narrativa. En el presente artículo se toman como base estos criterios y se revisan y completan con las nuevas aportaciones que se han producido a lo largo de estos últimos diez años y que son consecuencia de las posibilidades creativo-narrativas de las ilustraciones en este tipo de espacio.

2.1. El criterio estético

"Este formato ayuda a expresar gráficamente de un modo más conveniente lo que la ilustración debe ofrecer en un momento determinado del libro, o en toda su extensión". Esta idea de Gutiérrez se ciñe al concepto pobre que tienen las editoriales de los álbumes ilustrados sobre la doble página, un simple formato. De hecho, el autor define la doble página como "unidad significativa, en la que la ilustración abarca las dos páginas, y la palabra es habitualmente un texto situado en alguna de las cuatro esquinas". En definitiva, según estas acepciones, el ilustrador elije para el desarrollo de su obra entre lienzo vertical (formato de página simple) o lienzo vertical apaisado (formato de página doble).

Si permanecemos en este nivel de utilidad, pocas son las posibilidades que ofrece la doble página al ilustrador, obligado a centrar la imagen para que el autor coloque su texto en "alguna de las cuatro esquinas". Sin embargo, algunos álbumes, sin texto, anteriores al artículo de Gutiérrez, como es el caso del *Monky*, de Dieter Schubert (Barcelona: Lumen, 1988) con 55 ilustraciones y que dedica seis dobles páginas, anticiparon la autonomía de la que dispone actualmente el ilustrador. En un interesante artículo sobre este álbum (Bosh, 2010) apunta la total libertad del ilustrador a través de 25 imágenes en las que el lector presencia, sin explicación alguna, los maltratos que los habitantes del bosque perpetrar al mono.

A veces, la cuestión estética tiene un significado representacional muy ligado al texto, determinando su valor informativo. En *Adivina cuanto te quiero* de Sam McBratney y Anita Jeram (2011), la repetición de varias dobles páginas con la misma estructura verbal y visual marca un predominio de la categoría de interacción simétrica, según el análisis que realizan Moya Guijarro y Pinar Sanz (2007). A pesar de realizar un detallado estudio de esta obra basándose en el modelo de Nikolajeva y Scott (2001) sobre la relación texto e ilustración en los cuentos infantiles, los autores apuntan las posibilidades ilimitadas de interpretación de las imágenes que no fuerzan al lector a apreciar detalles concretos como lo hace la palabra.

Este salto de formato-estética hacia otros fines comunicativos e incluso de motivación de la imaginación a través de la imagen, se ha producido de forma similar en las guardas. Su primera

función fue la de mantener la encuadernación en los libros de tapa dura pero pronto los artistas empezaron a ilustrarlas con motivos geométricos y florales otorgándoles una función que sobrepasa su funcionalidad práctica. Sipe y McGuire (2009) le dan la categoría de paratextos y realizan la primera tipología basada en la presencia o ausencia de ilustraciones y la apariencia igual o distinta de la primera y última guarda. Esta clasificación resulta ser demasiado restringida y de manera casi simultánea se publican dos artículos que amplían las tipologías por la estrategia narratológica que incorporan al discurso (Bosch y Durán, 2011; Consejo Pano, 2011).

2.2. El criterio de adaptación a las exigencias de los escenarios en que se desarrollan las historias

Según este criterio, el ilustrador es el escenógrafo que recibe el guión teatral para planificar las distintas escenas y compartimentar el espacio bajo las órdenes del dramaturgo. El motivo por el que decide utilizar la doble página es que, a diferencia de la página simple, aporta una configuración más adecuada para la representación de historias que se desarrollan en lugares abiertos, el cielo estelar, grandes ciudades y todos aquellos espacios propios del paisaje panorámico horizontal.

Esta afirmación de Gutiérrez es también aplicable a aquellos álbumes infantiles de gran riqueza gráfica en los que se proponen juegos de observación. Por ejemplo, la búsqueda de algún elemento "perdido" que el lector debe encontrar, como el viajero medieval que recorre los cuatro álbumes de la serie *El viaje de Anno*. Las minuciosas ilustraciones de tierras, bosques, ciudades, mercados, etc. muestran, a vista de pájaro, el camino emprendido por este personaje, la única figura presente en todas las ilustraciones. Los dibujos contienen multitud de referencias artísticas y culturales del país: cuadros famosos, monumentos históricos, personajes de cuentos populares, figuras ocultas, etc. En estos casos, la supresión de los márgenes y el uso de la ilustración *a sangre*, es habitual, para producir la sensación de que la imagen continúa más allá de lo representado. Sin perder de vista al protagonista, la mirada se desplaza lentamente por el interior, deteniéndose en los detalles, y la página o contorno se diluye.

Cuando lo que interesa ampliar no es el paisaje, sino un personaje concreto, muchas veces no se le representa en su totalidad, como ocurre con el elefante que camina junto al león en *Tú grande y yo pequeño*, de Grégoire Solotareff. Se suele escoger la doble página para dar a entender que los objetos descritos son demasiado grandes como para caber siquiera en un formato amplio.

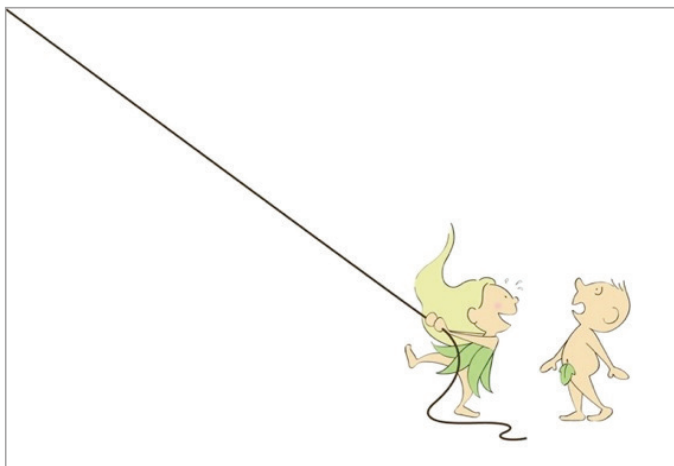


Ilustración 1. *Diarios de Adán y Eva*, Mark Twain

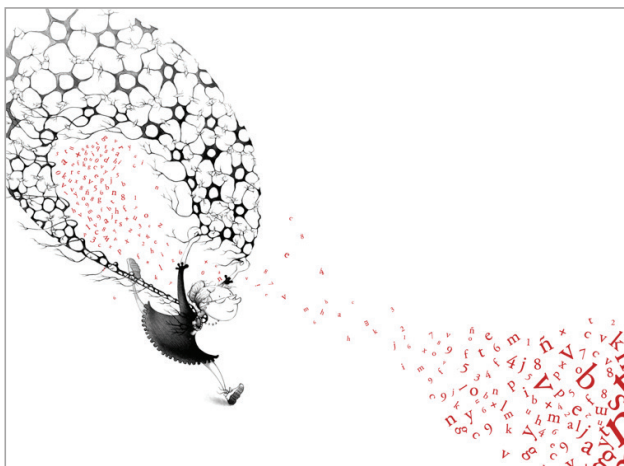


Ilustración 2. Alzheimer

El libro *Diarios de Adán y Eva*, escrito por Mark Twain, cuenta cómo Eva, empeñada en "domesticar" a un dinosaurio, lo amarra a una cuerda y lo lleva a casa, asustando a Adán. En la ilustración 1, Adán y Eva se encuentran en la parte derecha de la doble página y Eva sujeta una cuerda que desaparece por la esquina superior de la parte izquierda. Tanto la longitud como la inclinación de la cuerda incitan al lector a imaginar, sin necesidad de mostrarlo, cuán grande es el animal que hay al otro extremo, en base al concepto de "carencia" (Bonitzer, 1972), la que paradójicamente permite que algo suceda allí y da cuenta de lo que falta y de lo que hay. Si además hubiésemos incluido la sombra del animal proyectándose sobre los personajes (como hizo Mark Alan Weatherby en una de las ilustraciones de *Mi dinosaurio*) estaríamos no sólo enfatizando la grandeza del animal, sino también dándole un carácter temerario.

Otras veces las ilustraciones que se desbordan de la doble página pasan a ocupar también la siguiente. En *El hilo de la vida*, de Davide Cali y Serge Bloch, el formato apaisado del libro es muy apropiado: el hilo rojo de lana que recorre el álbum da continuidad a las ilustraciones, que abarcan la historia de la vida de un hombre, y el álbum sin palabras de Ajubel, *Robinson Crusoe*, inspirado en la obra de Daniel Defoe que lleva el mismo título, se inicia al igual que acaba, con la línea sinuosa que traza un barco a lo largo de la doble página y la siguiente. En ambos casos, la ausencia escénica es muy utilizada para generar expectativas e invitar al avance en la lectura. La ilustración de cada doble página conduce a la siguiente, a veces incluso hasta el final del libro, como ocurre en *Historia sin fin*, de Iela Mari. Se trata de incorporar un fragmento de la escena siguiente para dar pistas sobre lo que va a ocurrir. En la ilustración 2, una anciana corre detrás de unas letras esparcidas, que va a recoger con su "mantilla de neuronas". Las letras constituyen los elementos necesarios para reconstruir la acción y conducen la mirada y el pensamiento del lector hacia la página siguiente, guiado por su sentido de la expectación.

Todos estos ejemplos tienen mucho que ver con la función narrativa de la ilustración (Durán, 2005) y con la necesidad de investigar sobre las imágenes como sistema de signos. El ilustrador acude frecuentemente a la metonimia o la sinécdoque que ofrecen temporalidad al relato, dos figuras retóricas consistentes en la sustitución de un objeto por otro y representación de una parte como el todo, respectivamente. Bajour (2010), analiza la metonimia visual en las dobles páginas de *La mosca* (Gusti, 2005) en el que la imagen se alía continuamente con el texto. La autora invita a ampliar las investigaciones sobre la retórica visual y el análisis multidisciplinar del libro álbum a partir de otros géneros próximos como el cómic y la animación, con el fin de acercarse a nuevas formas de lectura.

Por cuestiones de necesidad, la gran superficie de la doble página puede convertirse en un espacio claustrofóbico para crear sensación de ansiedad. En la ilustración 3, realizada a partir de figuras de papel blanco, Alicia aumenta de tamaño y queda atrapada en la habitación, a la que se tiene que adaptar por medio de contorsiones corporales. El uso de la doble página nos hace percibir una Alicia grande. Si, por el contrario, su aprisionamiento fuese debido a que la habitación ha encogido, hubiésemos escogido la página simple para ubicar la ilustración y sacado el texto fuera, como en las primeras páginas del clásico *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak. El protagonista de la historia, un niño llamado Max, es castigado por sus padres a no salir de su habitación, delimitada por un amplio margen blanco que aprisiona la imagen. En el transcurso de la historia, la ilustración va *in crescendo*: los árboles que empiezan a aparecer en el dormitorio rompen el marco y, a medida que Max avanza en su viaje hacia el lugar donde viven los monstruos, se suprime la página de la izquierda, y con ella, el texto. Finalmente, en el momento climático (la fiesta monstruo), el espacio de la doble página es invadido completamente, con ilustraciones *a sangre*. Durante el viaje de vuelta a la realidad se produce el decrecimiento de la ilustración que, paulatinamente, recupera su ubicación original: primero disminuyendo en altura, luego replegándose horizontalmente hacia la página impar, hasta quedar de nuevo encapsulada entre los bordes blancos.



Ilustración 3. *Alicia en el País de las Maravillas*, Lewis Carroll

La presencia del marco alrededor de la imagen puede tener una finalidad de hacerla más organizada (Nodelman, 1988). Por otra parte, Scott (2010), distingue dos tipos de marco. El perceptivo es el que selecciona lo que hay que incluir respecto de lo que debe quedar fuera, algo así como la porción que se va a captar a través del objetivo en la fotografía o la porción de paisaje que se va a pintar sobre el lienzo. El marco estructural o arquitectónico se refiere al orden y a la construcción. Para explicar este segundo tipo de marco, Scott, hace uso de las dobles páginas de los libros *Do Not Go Around The Edges* (Daisy Utemorrhah y Pat Torres, 1990) y *Pigen Der Var Go'til Mange Ting* (Dorte Karrebaek, 1997). En ambos análisis recalca la complejidad de las combinaciones del marco(s) en tanto que los artistas se posicionan y expresan su punto de vista sobre la historia narrada en el texto, a través de diferentes técnicas. No es casualidad que esta libertad que otorga el enmarcado estructural, frente al enmarcado perceptivo, se analice en la doble página y que el resultado obtenido permita al artista una mayor participación.

En definitiva, los ejemplos elegidos para este apartado van más allá de las posibilidades, expuestas por Gutiérrez, de la doble página como una superficie amplia en la que se puede adaptar e

introducir toda la información que nos está indicando el escritor con su texto descriptivo de un paisaje o escenario. Su evolución está relacionada con el origen del álbum a partir del libro ilustrado, pero la estética y la intencionalidad narrativa de las imágenes, más propias del cómic y el cine, permiten explorar otras posibilidades en las que el ilustrador enriquece la historia con un lenguaje subyacente en el que pueda participar la subjetividad del lector. Efectivamente, Zaparain & González (2010) sitúan el origen del álbum ilustrado a finales del XIX y principios del XX, coincidiendo con el nacimiento y desarrollo del cómic y del cine, lo que hizo del álbum ilustrado un ejemplo de soporte híbrido que mantiene recursos de la literatura y la imagen clásica, a la vez que incorpora una sucesión temporal compartida con los medios audiovisuales. La principal diferencia con respecto al cine es la sensación de movimiento que se consigue en el cine a partir de imágenes fijas (fotogramas) que se suceden ante nuestra mirada fija, mientras que el álbum lo hace con imágenes fijas que no se mueven, porque es nuestra mirada la que se desplaza por ellas.

El efecto visual de movimiento en un libro puede ser igual de efectivo que en el cine, sin necesidad de medios electrónicos, sólo aprovechando el lapso entre página y página. En *El globito rojo*, de Iela Mari, el lector observa como un globo se transforma en figuras distintas, hasta terminar siendo un paraguas. Es un recurso efectivo para establecer un ritmo de lectura, ya que la metamorfosis sólo se produce con el paso de página. Los libros de Hervé Tullet son otro ejemplo. Uno de los más conocidos, *Press here*, se compone de una serie de puntos que cambian de color, aumentan de tamaño, se multiplican... Los textos animan al niño a realizar una serie de acciones sencillas ("pulsa el punto", "agita las páginas", "inclina el libro"...). Al pasar la página, las figuras cambian en relación con la acción que se ha realizado, produciendo un efecto "mágico".

También es posible generar transformaciones dentro de una misma ilustración. Puesto que la secuencia a partir de las unidades básicas o páginas se crea cuando el lector interpreta la elipsis entre una ilustración y la que le sigue (Silva-Díaz & Corchete, 2002), podemos fusionar en la doble página dos escenas que ocurren sucesivamente. En la ilustración 4 hemos representado un fragmento del cuento *La reina de las Nieves* como ejemplo de este tipo de desplazamiento temporal. Siguiendo el flujo visual del libro, la mirada desplazada puede construir una secuencia similar a una escena cinematográfica sin necesidad de pasar página. La montaña por la que descienden la reina y Kay en la parte izquierda de la doble página pasa a ser en el lado derecho el manto con el que la reina tapa al niño. Esto ayuda a crear un efecto dinámico e incrementa el interés visual, reforzado por la variación en la posición y el tamaño de los personajes, aportando dramatismo a la historia.



Ilustración 4. *La reina de las Nieves*, Hans Christian Andersen

El artista gráfico M. C. Escher lleva al extremo este recurso. Las figuras de sus dibujos y grabados se transforman y pasan a ser otras en un mismo cuadro con una lógica contundente. *Metamorfosis II*, una de sus obras más emblemáticas, un friso con figuras y formas (insectos, peces, pájaros, barcos, arquitecturas) que evolucionan gradualmente y guían el recorrido de la mirada del espectador, creando la sensación de movimiento. Este tipo de juegos visuales son muy efectivos para estimular la percepción, aunque es necesaria cierta sensibilidad para percibir las distintas posibilidades de los elementos gráficos y habilidad para modificarlos y recomponerlos en función de la historia.

2.3. El criterio de la relevancia de una secuencia narrativa

Este criterio pone en evidencia la primacía de la doble página sobre la página simple para llamar la atención del lector sobre una escena concreta en la cual hay que detenerse más tiempo. Como hemos visto, la doble página proporciona un mayor espacio visual para expresar una situación determinada y exige al lector una mayor dedicación que la página simple, por lo que, inevitablemente, todo lo que esté contenido en la doble página adquirirá mayor importancia. Normalmente se escogen los momentos especialmente intensos de la historia, que se corresponden a menudo con las hojas centrales de los álbumes.

En el libro escrito e ilustrado por Alexis Deacon, *Bigu*, la doble página se reserva para el momento en que la protagonista, una extraterrestre cansada y triste por no encontrar en la Tierra un lugar donde la acepten, descubre el patio de un colegio donde los niños le dejan jugar con ellos. La ilustración, que se encuentra justo en las páginas centrales del libro, muestra a Bigu rodeada de sus nuevos amigos, pero también captamos la llegada de la maestra enfadada. La historia acaba con otra ilustración a doble página, con Bigu asomada a la ventana de una nave que se dirige a su planeta.

Sin embargo, no tiene por qué reservarse la doble página para "el gran acontecimiento" dejando caer todo el peso del álbum sobre el momento marcado por el autor para restar capacidad de elección al lector, especialmente al más joven. Así, la ilustración 5 de *La ratita presumida*, no concentra el momento álgido de la narración, sino la petición del toro: el anillo que ofrece para casarse, la respuesta ("Muuuuuuu") y reacción de la ratita de desagrado. Como una historia única dentro de otra historia, independiente, digna de detenerse y recrearse en ella.

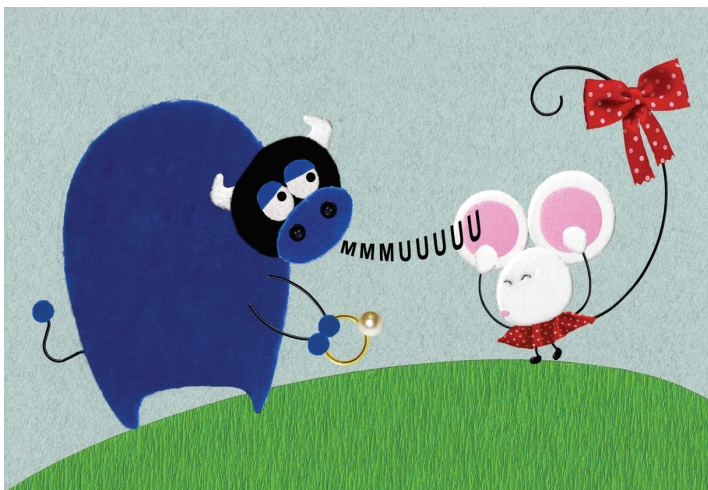


Ilustración 5. *La ratita presumida*, Hans Christian Andersen

En la ilustración 6, realizada para el libro *Momo* de Michael Ende, se muestra a la protagonista alejándose de la ciudad, dominada por los Hombres Grises. Escrita a modo de cuento, *Momo* es una historia llena de metáforas sobre el egoísmo y la codicia de nuestra sociedad. La ilustración también hace uso de una serie de símbolos que expresan de un modo metafórico el estado de la ciudad, evitándose así la redundancia provocada por la repetición de la idea del texto y de la imagen, propia del libro ilustrado más que en el álbum. Momo huye de los Hombres grises, representados al fondo de la ciudad oscura como humeantes chimeneas de una fábrica, hacia la cual caminan, como autómatas, el resto de habitantes, convertidos en muñecos de cuerda clónicos. La utilidad de la doble página no solo viene dada por la necesidad de la horizontalidad y amplitud para incluir en la composición todos los detalles del plano general, sino también porque esta agrupación de signos construye un significado más complejo que requiere una mayor detención en su lectura.

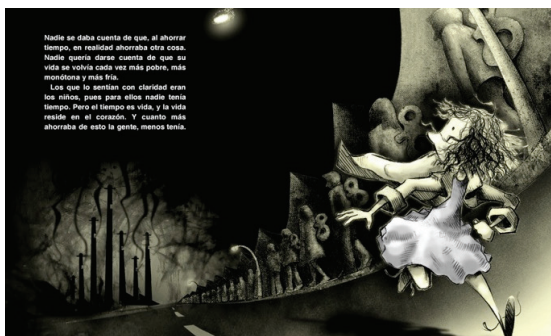


Ilustración 6. *Momo*, Michael Ende

La cubierta también cumple una función esencial en el álbum. Es el elemento promocional, y por tanto debe resultar atractiva, pero sin desligarse del resto del álbum. En el libro "clásico" la portada y la contraportada suelen funcionar como elementos independientes, separados por el lomo del libro: la portada generalmente contiene el título, el autor, y una imagen representativa, mientras que la contraportada se reserva para el resumen. En los últimos años, la cubierta está adquiriendo un papel relevante como elemento narrativo visual que se incorpora al discurso de la obra, por lo que cada vez son más los autores que optan por dar un mayor protagonismo a la imagen en sus cubiertas. *Blancanieves*, un clásico ilustrado por Benjamin Lacombe, ofrece a la yacente de cintura para arriba en un bosque, y con la roja manzana en primer plano. La ilustración de la contraportada, que forma parte del contenido del libro, es una continuación de la portada, de tal manera que si desplegamos el libro veremos la ilustración completa, con Blancanieves de cuerpo entero. La doble página se ha convertido aquí en la carta de presentación del autor, ilustrador, editorial, que adquiere una señal de identidad más elaborada y estudiada que fracciona en dos páginas simples (portada y contraportada).

El papel de la doble página en la secuencia narrativa tiene que ver con la diferenciación que establece Teresa Durán (2005) entre imagen fija, desarrollada en un espacio en el que no hay tiempo de lectura, y la ilustración, capaz de narrar y relacionar acciones temporales. Este interesante paso de tuerca, eleva al ilustrador a ir más allá de la pura creación plástica dentro de las Bellas Artes y lo coloca entre las artes espaciales y las artes temporales, especialmente de cara a educadores, los cuales disponen de una herramienta excepcional contenida en el Álbum para tratar temas transversales en el aula.

Con el fin de valorar la interpretación que puede dar el propio niño a la ilustración, realizamos una práctica en un aula de 6º curso de primaria a lo largo de una semana asumiendo el papel de

mediador (Lapeña Gallego, 2013). Trabajamos distintas áreas de la creatividad a través de la narración de un cuento, *Donde antes había... Reconstruyendo historias*, estructurado en 24 dobles páginas. La parte izquierda contiene un texto que sitúa al lector en un lugar concreto de la ciudad de Murcia en la actualidad y se acompaña de una fotografía en blanco y negro. Se trata pues de una reproducción exacta de una realidad en un espacio y tiempo concreto que comunica de manera objetiva. El texto, tras la presentación de esta situación expone lo que en ese mismo lugar había en un momento concreto de la Historia de la ciudad de Murcia (1266, final de la Reconquista de la ciudad), el modo de vida, los sentimientos... que cada niño/a debe interpretar subjetivamente en la mitad derecha de la doble página mediante técnica totalmente libre. Una narración paralela sobre una aventura del abuelo y su nieta une todas las páginas de manera cronológica. Esta doble faceta en espacio (el que se reproduce de la ciudad y el que se materializa en el álbum) y tiempo (el del conjunto de la narración y el de cada escena situada en páginas aisladas) muestra la complejidad en la interrelación imagen texto y la dificultad de distinguir las diferentes vías ilustrativas entre el emisor y el receptor, como apunta Durán (2005). Resultó curioso que a pesar de las posibilidades de obtener información sobre imágenes históricas y de poder reproducir la época a la que remite el texto, los alumnos optaron en su mayoría por ilustrar los escenarios mediante collages sencillos, apenas dibujaron personajes y los que lo hicieron se basaron en lo que conocen de las "Fiestas de Moros y Cristianos" de su ciudad. No se orientó la técnica con el fin de evitar la limitación de la ilustración frente a la palabra de la que habla Inocenti (1995) para que la narración fuese vista desde dentro, en base a sus propias sensaciones y experiencias.

La finalidad educativa de este álbum es el desarrollo de competencias transversales propias del currículo educativo de la tercera etapa de educación primaria, especialmente la Historia Medieval de Murcia. Se adecúa a las capacidades de lectura de los destinatarios y al igual que *Carlota descubre a los impresionistas* de James Mayhew (2005), se muestran diferentes aspectos hilados mediante el cuento. Bien es verdad que la narración queda establecida por la palabra y que sin ella cada uno de los cinco cuadros presentados en el álbum con la información correspondiente serían piezas aisladas carentes de esa temporalidad marcada por Durán, pero no deja de ser menos cierto que cada secuencia independiente narra otra historia, o mejor dicho induce a imaginar otra historia a través de la imagen. Una ilustración reinterpretada por el ilustrador o emisor, capaz de motivar al lector o receptor en la actividad propuesta para el aula por Fernández Quirós (2010).

3. Conclusiones

Tras algo más de una década desde que Gutiérrez García (2002) definiese tres criterios básicos del uso de la doble página, cada uno de ellos se ha desarrollado como consecuencia de la versatilidad que ofrece este formato. Si bien el nacimiento del álbum ilustrado surge de la evolución del libro ilustrado hacia un producto ligado a las artes plásticas, la proliferación de investigaciones sobre técnicas y recursos expresivos, han desembocado en una obra compleja donde la relación entre las palabras y las imágenes se vuelve más sutil de lo que aparentemente pueda parecer.

Las posibilidades iniciales de la doble página tienen que ver con su nacimiento y evolución. Así, el criterio estético, deriva de los intereses económicos de las editoriales que fijan unas normas limitadas que afectan en ocasiones a la propia creatividad. Es lo que equivaldría al arte por encargo de escasa libertad tanto para el escritor como para el ilustrador.

El segundo criterio de adaptación a los escenarios, está relacionado con el origen del álbum a partir del libro ilustrado y con la indudable aplicación de este género a la educación infantil y juvenil. En este sentido son numerosos los estudios sobre literatura, análisis del texto, temática,

finalidad, significado, y todos aquellos aspectos relacionados con la adquisición de competencias y valores en este sector de la población cuya educación es crucial. Se ha puesto especial cuidado en la utilización de elementos narrativos apropiados, mientras que el ilustrador ha adecuado sus técnicas, menos definidas por las características especiales del lenguaje de las imágenes, para establecer una concordancia con el texto que le presenta el escritor.

El tercer criterio, dar relevancia a un momento de la narración, queda anulado tras la proliferación de la doble página en un mismo álbum. Quizá este criterio esté relacionado al mismo tiempo con una cuestión de formato marcado por la editorial que fija la doble página en un momento determinado y una estética concreta para cubierta y guardas, y con el aspecto subordinado y mediador del ilustrador al texto. Hemos mostrado ejemplos que indican que la doble página se utiliza en numerosas ocasiones con otros fines.

La investigación de los elementos del álbum ilustrado, entre ellos la doble página, debe ser tomada como un todo en el que ilustrador y escritor, ambos artistas, crean una obra dirigida a un público infantil y juvenil capaz de captar mensajes complejos en los que la combinación de imagen y texto pueden proporcionar valores educativos interesantes. No tiene sentido la separación entre ambos profesionales que trabajan para un mismo fin y narran la misma historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARGO, P. (2005). "Los ilustradores no pintan nada". *Primeras noticias. Revista de literatura*. 208: 35-37.
- BAJOUR, C. (2010). "El arte de la sorpresa: la metonimia de la imagen en los libros-álbum". En Teresa Colomer et al. (eds.). *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Banco del libro.
- BONITZER, P. (1972). "Hors-Champ (un espace en défaut)". *Cahiers du cinéma*. 234-235: 18-20.
- BOSCH, E. (2007). "Hacia una definición de álbum". *Anuario de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. Universidad de Vigo*. 5: 25-45.
- BOSCH, E. (2010). "Álbum ilustrado: Monky, Dieter Schuber". *Bloc*. 84-85.
- BOSCH, E & Durán, T. (2011). "Una tipología de las guardas de los álbumes". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. 9: 9-19.
- CONSEJO PANO, E. (2011). "Peritextos del siglo XXI. Las guardas en el discurso literario infantil". *Ocnos*. 7: 111-122.
- DURÁN ARMENGOL, T. (2005). "Ilustración, comunicación, aprendizaje". *Revista de Educación*. núm. extr.: 239-253.
- ESCARPIT, D. & VAGNÉ LEBAS, M. (1988). *La littérature d'enfance et de jeunesse. Etat des lieux*. Paris: Hachette.
- FERNÁNDEZ QUIRÓS, E. (2010). "El arte y la literatura infantil y juvenil a través de un modelo de álbum ilustrado". *Hekademos. Revista Educativa Digital*. 7: 55-69.
- GARCÍA SOBRINO, J. (2006). "Todos los cuentos". *Peonza*, 75/76: 140-141.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, F. (2002). "Cómo leer el álbum ilustrado". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. 150: 13-21.
- INOCENTI, R. (1995). "La infancia como experiencia y como pretexto". Barcelona: Ponències del Tercer Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- LAPEÑA GALLEGO, G. (2013). "El acercamiento de Murcia Medieval a las aulas de primaria a través de la actividad artística". Murcia: Ponencia I Congreso Internacional y II Nacional de Investigación e Innovación en Educación Infantil y Primaria. Universidad de Murcia.

- LAPOINTE, C. (1995). "Les chevaux et les sorcières. Les différents styles graphiques transforment l'image et changent la perception des objets représentés". Barcelona: Ponències del Tercer Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- LOBATO SUERO, M.J. (2007). *El valor de la ilustración en álbumes para una educación en la no violencia*. Escuela Abierta. 10: 129-159.
- MOYA GUIJARRO, A.J. & Pinar Sanz, M.J. (2007). "La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal". *Ocnos*. 3: 21-38.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York y London: Garland Publishing.
- NODELMAN, P. (1988). *Words About Pictures Work*. New York y London: Garland Publishing.
- SCOTT, C. (2010). "Creación y ruptura de los marcos en los libros-álbum". En Teresa Colomer et al. (Eds.). *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Banco del libro.
- SILVA-DÍAZ, C. & CORCHETE, T. (2002). "Ver y leer: historias a través de dos códigos". En Colomer, Teresa (Dir.) et al. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez.
- SILVA-DÍAZ, C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis de Licenciatura del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y de las Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- SIPE, L. & MCGUIRE, C. (2009). "Picture endpapers. Resources for literary and aesthetic interpretation". En Janet Evans (Ed.). *Talking beyond the page: reading and responding to picturebooks*. London y New York: Routledge.
- URDIALES, A. (2010). "Somos más. Álbumes ilustrados". *Lazarillo*. 23: 7-9.
- ZAPARAÍN, F. & GONZÁLEZ, L.D. (2010). *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.

Álbumes ilustrados citados (por orden de aparición en el texto)

- Alfonso Ruano, *Tiempo de vuelo*, Ediciones SM, 2009. Texto de Bartolomeu Campos de Queirós.
- Alfonso Ruano, *Dunas de agua*, Ediciones SM, 2009. Texto de Javier Sobrino.
- Rebecca Dautremer, *Elvis*, Edelvives, 2009 (*Elvis*, 2008). Texto de Tai-Marc Le Thanh.
- Rebecca Dautremer, *El diario secreto de Pulgarcito*, Edelvives, 2010 (*Journal secret du Petit Poucet*, 2009). Texto de Gautier-Languereau.
- Dieter Schubert, *Monky*, Barcelona: Lumen, 1988 (*Where's My Monkey?*, 1986).
- Anita Jeram, Kókinos, 2011. Texto de Sam McBratney
- Mitsumasa Anno, *El viaje de Anna*, (serie) Barcelona: Juventud, 1979-83 (*Anno's Journey*, 1977-2004).
- Grégoire Solotareff, *Tú grande y yo pequeño*, Barcelona: Corimbo, 2000 (*Toi grand et moi petit*, 1996).
- Mark Alan Weatherby, *Mi dinosaurio*, Kókinos, 1999 (*My dinosaur*, 1997).
- Davide Cali y Serge Bloch, *El hilo de la vida*, Barcelona: Ediciones B, 2006 (*Moi j'attends*, 2005).
- Ajubel, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, 2008. Inspirado en la obra *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.
- Iela Mari, *Historia sin fin*, Madrid: Anaya, 1997 (*Stoire senza fine*, 1969-1980).
- Maurice Sendak, *Donde viven los monstruos*, Madrid: Alfaguara, 2005 (*Where the Wild Things Are*, 1963).
- Daisy Utemorrhah y Pat Torres. *Do Not Go Around The Edges*. Broome: Magabala Books, 1990.
- Dorte Karrebaek. *Pigen Der Var Go Til Mange Ting*. Copenhague: Forum, 1997.
- Iela Mari, *El globito rojo*, Barcelona: Lumen, 1996 (*Il paloncito rosso*, 1967).
- Gusti. *La mosca*. Barcelona, 2005.
- Hervé Tullet, *Press here*, Chronicle Books, 2011.
- Alexis Deacon, *Bigu*, Kókinos, 2009. (*Beegu*, 2003).
- Benjamin Lacombe, *Blancanieves*, Edelvives, 2011. (*Blanche-Neige*, 2010). Texto de Jacob y Wilhelm Grimm.
- James Mayhew, Carlota descubre a los impresionistas, Serres, 2005.