

Intertextualidad y literatura infantil. El diálogo entre textos en el estudio del álbum ilustrado

Núria Vouillamoz-Pajaro 
Universitat Autònoma de Barcelona, España
nuria.vouillamoz@autonoma.cat

Recibido: 30/08/2023

Aceptado: 13/02/2024

Resumen

Una revisión crítica del concepto de “intertextualidad” permite ampliar la mirada sobre las asociaciones dialógicas que los textos literarios establecen entre sí. Más allá de las citas o las referencias textuales, las obras se interrelacionan a nivel discursivo, formal y temático, compartiendo rasgos de género, técnicas constructivas y temas que permiten concebir la literatura como una red infinita de conexiones. Esos vínculos deben ser explorados desde la literatura comparada que, como disciplina, proporciona una metodología contrastiva capaz de aproximarse a los textos desde su trascendencia intertextual. Este artículo aborda la traslación de la teoría de la intertextualidad y la literatura comparada al ámbito de la literatura infantil y juvenil, con el objetivo de emprender un estudio del álbum ilustrado. Desde esos parámetros, se ha construido un modelo de análisis diseñado en base a los nexos discursivos, morfológicos y temáticos que ponen en relación unas obras con otras. La aplicación de ese modelo arroja nueva luz no solo sobre el examen crítico de los textos, sino también sobre los efectos didácticos, porque una “lectura en red” reta al lector a asumir nuevos aprendizajes y a desarrollar habilidades que vienen a enriquecer su formación literaria.

Palabras clave: Literatura infantil; libro álbum; intertextualidad; literatura comparada; educación literaria.

Cómo citar: Vouillamoz-Pajaro, N. (2024). Intertextualidad y literatura infantil. El diálogo entre textos en el estudio del álbum ilustrado. *Ocnos*, 23(2). https://doi.org/10.18239/ocnos_2024.23.2.466



Intertextuality and children's literature. The dialogue between texts in the study of picture books

Núria Vouillamoz-Pajaro 
Universitat Autònoma de Barcelona, España
nuria.vouillamoz@autonoma.cat

Received: 30/08/2023

Accepted: 13/02/2024

Abstract

A critical review of the concept of intertextuality allows us to broaden our gaze on the dialogical links that literary texts establish with each other. Beyond citations or textual references, the works are interrelated at a discursive, formal, and thematic level, sharing genre traits, construction techniques, and themes that allow literature to be conceived as an infinite network of connections. These links must be explored from comparative literature, which as a discipline provides a contrastive methodology capable of approaching texts from their intertextual transcendence. This article addresses the transfer of the theory of intertextuality and comparative literature to the field of Children's and Youth Literature, to undertake a study of picture books. From these parameters, an analysis model has been built based on the discursive, morphological, and thematological links that relate works to others. The application of this model sheds new light, not only on the critical examination of the texts but also on the didactic effects because network reading challenges the reader to assume new learning and develop skills that enrich their literary training.

Keywords: Children's literature; picture books; intertextuality; comparative literature; literary education.

How to cite: Vouillamoz-Pajaro, N. (2024). Intertextuality and children's literature. Dialogues between texts in the study of picture books. *Ocnos*, 23(2). https://doi.org/10.18239/ocnos_2024.23.2.466



INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

En su relato “La biblioteca de Babel”, Jorge Luis Borges recrea la metáfora del universo como una gran biblioteca construida sobre un número indefinido de galerías hexagonales; eterna e ilimitada, capaz de albergar todos los libros. El hombre vive peregrinando de un hexágono a otro, porque un libro conduce a otro libro en un proceso recurrente e infinito.

Este cuento es quizás una de las más bellas representaciones narrativas de la idea de “intertextualidad”. Años más tarde, Umberto Eco evocaría el sueño de Borges en *El nombre de la rosa* a través de las reflexiones de Adso cuando entra por primera vez en la maravillosa biblioteca de la abadía en la que transcurre la novela. Es entonces cuando descubre que los libros hablan entre sí, de modo que la biblioteca alberga un murmullo atemporal, un diálogo entre textos que la convierten en algo vivo,

“un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo” (Eco, 1983, p. 349).

Aproximarse al texto literario desde su naturaleza intertextual significa analizarlo a través de la relación que establece con otro u otros textos. La obra se concibe entonces como entidad abierta en constante diálogo con otras obras. Y esa idea nos devuelve, a su vez, una percepción de la literatura como gran universo dialógico en el que cada texto es un eslabón de una cadena comunicativa. Más allá de clasificaciones geográficas o temporales, los libros establecen entre sí infinitos nexos y se refieren unos a otros a través de múltiples estrategias tales como la reescritura de obras, la adaptación de motivos temáticos o la imitación de técnicas y formas.

Metodológicamente, la Teoría de la Intertextualidad se asocia a La Literatura Comparada, una disciplina de los estudios literarios que intenta acercarse a los textos no desde los criterios históricos sino concibiéndolos como manifestaciones de un fenómeno cultural universal que supera fronteras nacionales. Pretende ser un análisis no regido por pautas geo-cronológicas, sino por marcos conceptuales -entendiendo como tales formas, géneros, temas-, que atraviesan transversalmente las diferentes literaturas en un diálogo supranacional en el que no se habla de influencias sino de relaciones intertextuales, más allá de límites cronológicos, nacionales o lingüísticos. La Literatura Comparada plantea la necesidad de analizar los textos desde sus conexiones dialógicas, no “en” sino “a través” del tiempo y del espacio, porque la riqueza de temas, géneros y formas no se extingue ubicándolos en un tiempo y un espacio concretos (Guillén, 1985).

Cuando los parámetros asociados a la teoría de la intertextualidad y la literatura comparada se transfieren al ámbito de la literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ), se abren interesantes líneas de investigación tanto a nivel de exploración crítica de las obras como en la reflexión sobre la educación literaria. La presencia de la intertextualidad en la LIJ es absolutamente innegable; como escribe Tabernero,

“la perspectiva intertextual es uno de los cauces más amplios por los que la literatura infantil y juvenil se renueva ofreciendo nuevos modelos culturales y literarios” (como se citó en Mendoza-Fillola, 2008, p. 13).

Según Mendoza-Fillola (2001), los textos de la LIJ tienen una indiscutible naturaleza intertextual porque evocan arquetipos discursivos identificables en una doble dimensión: a nivel formal (peculiaridades de género, convenciones discursivas), y a nivel de contenido (alusiones temáticas, referencias argumentales, citas concretas). Esto significa que, gracias a esa condición de intertextualidad, la LIJ es capaz de “proyectar y mantener valores, formas, estructuras y referentes de la cultura literaria” (Mendoza-Fillola, 2001, p. 148).

Todo lo cual tiene una gran trascendencia no solo desde una perspectiva crítica, sino también y sustancialmente desde una perspectiva didáctica. Educar literariamente en la intertextualidad significa formar al lector en el descubrimiento y la interpretación de las conexiones textuales. Significa dejar de reducir la enseñanza de la literatura a esquemas cronológicos y extensas nóminas de datos para pasar a

abordarla, como suscribe Moreno-Catena (2008), desde una mirada comparatista que atienda a múltiples intertextualidades,

“eligiendo definitivamente marcos temáticos, genéricos, incluso técnicos, frente a esa historia lineal, diacrónica, llena de títulos y de nombres absorbentes que no conducen a ningún saber” (Moreno-Catena, 2008, p. 184).

La intertextualidad ofrece así una renovación de las formas de relacionarse con la tradición y con el propio acto de la lectura, superando un modelo enciclopédico de enseñanza y posibilitando una aproximación a los textos desde el diálogo que se establece entre ellos, en consonancia con los diseños de itinerarios textuales integrados en los nuevos currículos académicos.

En el ámbito de la LIJ, uno de los géneros más pertinentes para análisis intertextuales es el álbum ilustrado. Definido como “el ámbito de manifestación principal de innovaciones postmodernas” (Silva-Díaz, 2005, p. 28), sus múltiples posibilidades artísticas y didácticas ofrecen amplios campos para la exploración, especialmente desde la perspectiva de las relaciones dialógicas. El arte postmoderno aborda las posibilidades estéticas de la transgresión de fronteras en un proceso de exploración de los límites, y esa ruptura de las convenciones llega también a la LIJ e introduce una tendencia a la experimentación de las formas artísticas (Colomer, 2005). La intertextualidad se convertirá en uno de los recursos más representativos de la estética postmoderna, caracterizada por integrar deliberadamente juegos intertextuales que, en muchas ocasiones, obedecerán a una intencionalidad subversiva de transgredir convenciones consagradas como canónicas por la tradición (Mendoza-Fillola, 2012).

En este entorno de producción, el álbum se erige como una de las manifestaciones más representativas de la literatura infantil postmoderna, al introducir una nueva expresión artística fruto de la interrelación entre imagen, palabra y materialidad. Como señala Bellorín-Briceño (2015, p. 209), “por su mismo carácter dialógico, el álbum es propicio al ensayo de cruces de discursos y conceptos”, lo que le convierte en un género idóneo para:

- estudios comparativos, gracias a su naturaleza multimodal y a su extraordinaria capacidad para interrelacionar técnicas discursivas, estrategias constructivas y códigos artísticos;
- estudios intertextuales, por su tendencia a evocar otros textos literarios u obras artísticas.

Nuestra propuesta se centra en trasladar los parámetros de la Teoría de la Intertextualidad y de la Literatura Comparada al estudio del álbum, con el objetivo de construir un modelo de análisis que pueda ser utilizado como instrumento tanto para la exploración crítica de los textos como para la observación de los efectos de la intertextualidad en la formación lectora.

MARCO TEÓRICO. REVISIÓN CRÍTICA DEL CONCEPTO DE “INTERTEXTUALIDAD”

Los orígenes de los estudios teóricos en torno a la intertextualidad se remontan a las ideas de Bajtín al hablar de la naturaleza dialógica del texto literario. Sobre esas reflexiones, Kristeva acuña el término en un artículo publicado en la revista *Critique* (núm. 239) en 1967, titulado “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. En su análisis sobre el dialogismo de Bajtín, Kristeva suscribe que todo texto debe ser concebido como un mosaico de citas de otros textos comenzando a articular así la Teoría de la Intertextualidad, que marcará toda una nueva línea teórica de aproximación al discurso.

La intertextualidad viene a evidenciar una condición inherente a la naturaleza de todo texto: la tendencia a establecer conexiones. De modo que las obras literarias no pueden ser concebidas desde su propia inmanencia, sino como artefactos intertextuales (Mendoza-Fillola, 2008) subsumidos a un tejido laberíntico en el que absorben otras textualidades. Cualquier libro se convierte así en

“una larga sucesión de otros libros cuyas portadas quizá no veamos nunca y cuyos autores tal vez nunca conozcamos, pero cuyo eco se encuentra en el que tenemos en las manos” (Manguel, 2001, p. 368).

Desde esa formulación inicial, muchos han sido los teóricos que han intentado sistematizar la idea de “intertextualidad”, con el objetivo de establecer una tipología y delimitar su funcionalidad. Para González-Álvarez (2003), esos avances hallaron un punto de inflexión en 1976, cuando la revista *Poétique* dedicó a este tema un monográfico que supuso el inicio de lo que podría denominarse la época post-kristeviana. A partir de ese momento se delimita un ámbito teórico que se ejemplifica a través de contribuciones prácticas. En 1982 tiene lugar una de las aportaciones más significativas de la mano de Genette, quien incorpora la idea de “transtextualidad” definiéndola como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9). Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales que coexisten y trazan entrelazamientos recíprocos:

- Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos.
- Paratextualidad: relación que un texto mantiene con su paratexto.
- Metatextualidad: relación que une un texto a otro texto que habla de él.
- Hipertextualidad: relación que une un texto B o hipertexto a un texto anterior A o hipotexto.
- Architextualidad: referencia que un texto hace a un conjunto de obras, generalmente agrupadas bajo un género.

Genette formula así una taxonomía de las interrelaciones textuales, e identifica la intertextualidad como una forma de transtextualidad en la que un texto referencia, explícita o implícitamente, otro u otros textos. Esta sigue siendo la idea que hoy recoge el *Diccionario de la Real Academia Española* en su segunda acepción del término: “Utilización de textos ajenos en uno propio de manera explícita o implícita”.

Las reflexiones del retórico alemán Plett (1991) supondrán una gran contribución para hacer de la intertextualidad una herramienta de análisis. Su punto de partida es la propia etimología del término, que apela a la condición del texto como tejido o red (el prefijo latino *inter-* hace referencia a la idea de reciprocidad, interconexión, entrelazamiento; el vocablo “texto” procede del latín *texere*, que significa trenzar o entretejer). Esa visión reticular lleva a Plett a afirmar que, para abordar el análisis de la trascendencia intertextual de los textos, se debe atender a dos tipos diferentes de intertextualidad (Galván-Reula, 1997):

- Intertextualidad material: podría definirse como la importación o reproducción de un texto fuente, identificable, a otro texto (Ivanic, 2004).
- Intertextualidad estructural: consiste en la utilización de técnicas que forman parte del conocimiento abstracto del escritor y, por lo tanto, no se percibe la presencia directa de un texto-fuente (Ivanic, 2004).

La “intertextualidad material” de la que habla Plett (1991) se aproximaría a la noción genettiana: la presencia de un texto o textos en otro, a través de formas diversas como la cita o la alusión. La “intertextualidad estructural” retorna a la propia etimología de la palabra y posibilita hablar de unas asociaciones que no se limitan a la referencia entre textos, sino que además contempla los vínculos a nivel estructural o morfológico. Así concebida, la intertextualidad se define como la “relación que un texto establece con otro u otros mediante procedimientos variados”, según consta el significado del término, en su primera acepción, en el *Diccionario de la Real Academia Española*.

Por lo tanto, considerar la intertextualidad como un instrumento de análisis textual conlleva una revisión del concepto desde una mirada más pragmática. En este sentido, son significativos los avances inscritos en el ámbito anglófono, donde los estudios sobre la intertextualidad han sido abordados desde el punto de vista de la lingüística funcional sistémica. Es precisamente un sistemicista, Lemke (1985), quien propone una tipología intertextual para analizar las relaciones que se establecen entre textos:

- Genéricas: aquellas que vinculan textos que pertenecen a un mismo género.
- Temáticas: configuradas a través de sistemas temáticos que nacen, se mantienen y se transforman.
- Estructurales: las que tienen lugar en un nivel sintagmático.
- Funcionales: las que se establecen en el seno de una comunidad en tanto que práctica social.

El estudio de las asociaciones textuales no puede por tanto limitarse a la presencia de unos textos en otros; porque debe atender tanto a un plano “semántico” (relaciones de motivos, ideas y contenidos), como “semiótico” (relaciones de géneros, símbolos, formas y estructuras), bajo una línea teórica que contemple las operaciones transtextuales en toda su amplitud (Camarero-Arribas, 2008). La intertextualidad debe aproximarse a la retórica, la gramática y la pragmática para convertirse en un método “científico”, en un instrumento operativo, en una herramienta de análisis rigurosa para el estudio de las interconexiones que los textos establecen entre sí (Galván-Reula, 1997).

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Para construir el modelo de análisis que presentamos hemos utilizado una metodología cualitativa articulada sobre tres vértices:

- Teoría de la intertextualidad. Se han definido unos parámetros de análisis que abarcan todo aquello que, operando a nivel temático, estructural o técnico, sitúa al texto en relación con otros textos. Porque, además de los procesos de alusión o reescritura, se deben observar tanto las conexiones temáticas como aquellas relacionadas con los modos de construcción, las estrategias formales e incluso los elementos materiales.
- Literatura comparada. Nos ha permitido estudiar el marco de relación acotado al álbum y definir lo que pudiéramos denominar sus “invariantes” en tanto que género, entendiendo como tales “aquellos elementos estructurales, supratemporales, constantes y típicos del género que han de permitirnos, en la comparación de obras literarias, ir por encima de todas las ‘casualidades históricas’ y de las barreras culturales” (Berger, 1984, p. 161).
- Crítica especializada en álbum ilustrado. La categorización del álbum como género no es sencilla: son libros heterogéneos en los que “no hay unidad temática, ni estética ni formal [...], y esa falta de unidad hace de ellos una tribu de libros rara” (Sáez-Castán, 2016, p. 19). Es precisamente la intertextualidad lo que permite legitimar una categorización; no en vano Lewis afirma que “lo que cuenta es una red de parecidos familiares que conectan los ejemplos individuales de álbumes unos con otros” (como se citó en Silva-Díaz, 2005, p. 34). Como sucede en otros géneros literarios, “la reiterada presencia de recursos y estrategias narrativas es una muestra de los efectos de la intertextualidad” (Mendoza-Fillola, 2001, p. 206).

Además del marco teórico y metodológico, para diseñar el modelo de análisis se ha trabajado con un corpus compuesto por aproximadamente 2.000 títulos, los cuales responden a dos criterios básicos: la pertinencia al género del álbum ilustrado -definida por la interrelación significativa de palabra, imagen y materialidad-; y una contrastada calidad literaria -obras que hayan sido reseñadas como referentes del género por instituciones académicas, estudios críticos o publicaciones especializadas. A este fondo bibliográfico pertenecen las 104 obras que, citadas a lo largo del artículo, ilustran las diversas taxonomías recogidas en la ficha de análisis (anexo 1).

CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS PARA EL ESTUDIO DEL ÁLBUM ILUSTRADO

Nuestro posicionamiento teórico se sitúa en una percepción de la literatura como sistema de redes textuales que reconoce la existencia de un diálogo constante entre las obras que opera a nivel discursivo, morfológico y temático. Con el objetivo de traducir ese precepto teórico a una herramienta práctica que permita explorar el álbum, se ha construido un modelo de análisis que supone una aportación tanto a nivel crítico -en el estudio de las obras- como a nivel didáctico -para considerar los efectos de la intertextualidad en la educación literaria- (Vouillamoz-Pajaro, 2022).

La elaboración de una ficha de análisis desglosada en categorías, subcategorías y sus modalidades proporciona un método para llevar a cabo estudios comparativos del álbum que no se agotan en el marco de nuestras reflexiones y que se abren a futuras y múltiples líneas de investigación. Valoramos, además, que se trata de un modelo suficientemente flexible y abierto como para abarcar el estudio de un panorama editorial emergente, ya que es susceptible de integrar nuevos parámetros surgidos de la evolución constante del género. Así, tomando tres de los grandes marcos conceptuales que ofrece la literatura comparada -genología, morfología y tematología-, se ha conseguido ordenar, clasificar y analizar las “invariantes” a través de las cuales los álbumes establecen conexiones entre sí. Esas constantes han sido traducidas a las categorías que conforman la ficha de análisis. Las taxonomías, verificadas y validadas a través de la observación comparativa de las obras que configuran el corpus seleccionado, quedan recogidas en la [tabla 1](#).

Tabla 1

Descripción de la ficha de análisis

MARCOS CONCEPTUALES	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	MODALIDADES
Genología <i>Intertextualidad genológica</i>	Hibridación discursiva	Préstamos retóricos	Apropiación de técnicas y estrategias retóricas asociadas a otros géneros y subgéneros literarios
		Subgéneros emergentes	Álbumes info-ficcionales
	Reescrituras literarias	Reescrituras simples	El hipertexto respeta la trama del hipotexto pero incluye modificaciones
		Expansiones	El hipertexto expande las posibilidades temáticas del hipotexto
		Modificaciones	El hipertexto reinterpreta el hipotexto
		Collages	El hipertexto integra dos o más hipotextos
Morfología <i>Intertextualidad morfológica</i>	Estructura narrativa	Formas estructurales secuenciales	Diseños narrativos lineales
			Diseños narrativos multilineales
			Suspensión momentánea de la linealidad narrativa
	Formas de alteración estructural	Formas de alteración estructural	Tratamiento disruptivo de la imagen
			Disolución de la frontera narrativa
			Ausencia de argumento
	Perspectiva narrativa	Focalización	Alternancia de puntos de vista
			Multiformidad
		Relación de perspectivas textual y visual	Convergencia
Discordancia			
Tematización del punto de vista		La focalización como tema	
	Tratamiento temático del zoom		

MARCOS CONCEPTUALES	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	MODALIDADES
	Cronotopos	Espacio	Relación entre espacio descrito y espacio dibujado Referencias intertextuales asociadas al espacio
		Tiempo	Relación entre tiempo descrito y tiempo dibujado Referencias intertextuales asociadas al tiempo
	Formas de complejidad interpretativa	Humor	Ironía Parodia
		Sorpresa	Patrones narrativos y finales sorprendentes
	Uso retórico de componentes materiales	Significación del paratexto	Tapas: cubierta y contracubierta Guardas
		Materialidad	Formato Pliegue Límites de la página Variaciones tipográficas
		Metamaterialidad	Alteración física de tapas y/o páginas Utilización de recursos metamateriales
Tematología	Temas	Metaliteratura	Temas en torno a la reflexión de la literatura
<i>Intertextualidad tematlógica</i>		Socioliteratura	Temas asociados a nuevas estructuras socioculturales
		Psicoliteratura	Temas surgidos de un proceso de reflexión psicofilosófica
		<i>Topoi</i>	Tópicos interculturales Tópicos literarios
	Personajes	Arquetipos	Reformulación de arquetipos tradicionales Aparición de nuevos arquetipos
		Personajes clásicos	Apelación a referentes Refuncionalización de referentes Copresencia de referentes
	Referencias intertextuales	Referencias literarias	Alusiones a obras literarias
		Referencias artísticas	Relaciones intersemióticas (interdiscursividad/intermedialidad)
		Referencias culturales	Presencia de símbolos culturales
		Referencias a productos asociados a la era tecnológica	Referencias a TIC, dispositivos digitales, media, ficción audiovisual

DESCRIPCIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS

Primer marco conceptual: Genología

Se trata del primer ámbito de estudio, más general, en el que se exploran las relaciones que el álbum ilustrado, como género, establece con otros géneros literarios. Deben considerarse dos categorías.

- a) **Hibridación discursiva.** Procesos a través de los cuales el álbum se apropia de estrategias de composición características de otras formas discursivas.

- **Préstamos retóricos.** *Los tres erizos* de J. Sáez Castán se articula sobre una estructura dramática, y K. Crowther realiza un tratamiento teatral del espacio en *¿Entonces?. El cartero simpático* de A. y J. Ahlberg, y *La jardinera* de S. Stewart y D. Small, introducen la técnica epistolar. El grafismo del cómic se hace evidente en *¡Qué risa de huesos!* de A. y J. Ahlberg o en *Casos célebres del detective John Chatterton* de Y. Pommaux.

- **Subgéneros emergentes.** Álbumes como el numerario *Un zorro* de K. Read, *Gotita* de S. Joire y L. Fanelli o *Cómo construir un hermano mayor* de A. Vaugelade representan un tipo de obra documental que incluye también elementos ficcionales; por ello, hemos denominado a este tipo de obras álbumes *info-ficcionales*.

- b) **Reescrituras literarias.** Adaptación de textos de procedencia genérica diversa al formato del álbum, que versiona, recrea o transforma obras pertenecientes a cualquier género literario. Adoptamos la clasificación que sistematiza [Díaz-Plaja \(2002\)](#).

- **Reescrituras simples.** Las adaptaciones realizadas por R. Innocenti en *Las aventuras de Pinocho* o *Canción de Navidad*, si bien introducen alguna modificación, respetan el sentido y la trama de los textos originales.

- **Expansiones.** En *Los tres hermanos de oro*, O. de Dios expande el relato de *La gallina de los huevos de oro* y narra las aventuras de sus tres hijos. Del mismo modo, *La esposa del conejo blanco* de G. Bachelet no reescribe el tradicional cuento de L. Carroll *Alicia en el país de las maravillas*, sino que toma uno de los personajes más emblemáticos, el conejo blanco, para recrear la vida de su esposa.

- **Modificaciones.** *Los tres lobitos y el cochino feroz*, de E. Trivizas y H. Oxenbury, versiona el hipotexto realizando una ocurrente inversión de personajes. M. Obiols y M. Calatayud reescriben *Alicia en el país de las maravillas* en *Libro de las M'Alicias*, en un proceso de reinterpretación de la protagonista que se aleja de su sentido original.

- **Collages.** *Cuidado con los cuentos de lobos* de L. Child y *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* de J. Scieszka y L. Smith, son ejemplos paradigmáticos de adaptaciones de varios hipotextos, que en este caso se mezclan desde un registro humorístico.

Segundo marco conceptual: Morfología

Engloba todas aquellas categorías asociadas a la construcción narrativa, y que actúan por lo tanto en un nivel de configuración formal.

- a) **Estructura narrativa.** La organización de la trama en el álbum se articula sobre unos esquemas constructivos genéricos, que permiten establecer muchas semejanzas de familia ([Zaparaín y González, 2010](#)).

- **Formas estructurales secuenciales.** Organizan los acontecimientos según un diseño secuencial, moviéndose dentro del marco tradicional de la lógica narrativa; si bien es cierto que la convivencia de texto, imagen y soporte material posibilita una nueva mirada sobre los esquemas tradicionales de composición. Destacan especialmente tres tipos:

- Diseños narrativos lineales. Modelo lineal y secuencial que puede introducir variantes como tramas repetitivas -enumeración (*Diez patitos de goma* de E. Carle), acumulación (*Buenas noches, gorila* de P. Rathman), encadenamiento (*El ratón y la montaña* de A. Gramsci y L. Domènech), secuencias pregunta-respuesta (*El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza* de W. Holzwarth y W. Erlbruch), o historias de estructura circular -el relato acaba allí donde empezó (*Historias sin fin* de I. Mari).
- Diseños narrativos multilineales. El argumento se desdobra y, paralelamente a la narración principal, van desarrollándose otras historias. Son representativos los álbumes de D. McKee *Odio a mi osito de peluche* y *El cochinito de Carlota*, en los que las imágenes que rodean a los protagonistas introducen múltiples historias. Se incluyen aquí los libros-itinerario, álbumes habitualmente sin palabras y de gran formato, con ilustraciones que permiten reseguir secuencias narrativas página tras página (como *El arenque rojo*, de G. Moure y A. Varela).
- Suspensión momentánea de la linealidad narrativa. El ritmo de los acontecimientos se desacelera y la acción se detiene puntualmente. En *El león que no sabía escribir*, M. Baltscheit suspende el relato cada vez que muestra las reflexiones del protagonista; L. Child utilizará la prolepsis en *Soy demasiado pequeña para ir al colegio*, lo que le permite interrumpir momentáneamente la linealidad narrativa para adelantar hechos futuros.

- **Formas de alteración estructural.** Transgresión de la linealidad del relato a causa del uso de estrategias como:

- Tratamiento disruptivo de la imagen. En álbumes metaficcionales como *Líneas* de S. Lee o *Los tres cerditos* de D. Wiesner, la irrupción de componentes visuales conlleva la ruptura de la continuidad narrativa.
- Disolución de la frontera narrativa. Alteración de los niveles jerárquicos de la narración, como sucede en *¿Quién anda ahí?* de E. Urberuaga y *No dejes que la paloma conduzca el autobús* de M. Willems cuando los protagonistas apelan directamente al lector.
- Ausencia de argumento. Álbumes “lista” o “catálogo” (Van-der-Linden, 2015), carentes de desarrollo narrativo y estructuralmente articulados sobre una relación de propuestas frecuentemente unidas por un nexo temático. Tal sería el caso de *Salir a caminar* de G. Machado y M. Romero, o *La gran pregunta* de W. Erlbruch.

b) **Perspectiva narrativa.** Punto de vista del relato, entendido como el lugar o encuadre desde el cual se realiza la narración. Como señala Taberner, uno de los aspectos fundamentales del álbum es “la identidad de la voz que cuenta, que mira”, de modo que “álbumes aparentemente sencillos complican su construcción de sentido a partir del juego que se establece entre lo narrado y los diferentes puntos de vista elaborados, bien a través de la imagen, bien a través de la palabra” (2018, p. 48).

- **Focalización.** Ángulo de visión o punto de vista desde el cual se habla: es decir, “desde dónde se narra”. El álbum explora especialmente dos usos de esta técnica formal, que pueden ser ejemplificados en dos títulos de A. Browne: la alternancia de puntos de vista (*Zoológico* relata una visita al zoo alternando la perspectiva de los visitantes con la perspectiva de los animales que viven en cautividad) y la multiformidad (*Voces en el parque* ofrece la convivencia de múltiples puntos de vista sobre un mismo acontecimiento).

- **Relación de perspectivas textual y visual.** Puede suceder que la narración textual y la visual respondan a un mismo punto de vista -convergencia (*Donde viven los monstruos* de M. Sendak) - o que, por el contrario, la perspectiva de ambos relatos no coincida -discordancia (C. Van Allsburg relata en primera persona *El Expreso Polar*, y sin embargo las ilustraciones se toman desde una perspectiva panorámica).

- **Tematización del punto de vista.** La perspectiva del relato deja de ser una técnica formal y se acaba convirtiendo en tema del mismo: en *Los dos monstruos*, D. McKee convierte el ángulo de visión en el eje temático de la obra. Deben además ser destacados aquellos álbumes que coinciden en hacer del zoom su argumento (Zaparaín y González, 2010), como los clásicos de I. Banyai *Zoom* y *Re-Zoom*.

c) **Cronotopos.** Coordenadas de tiempo y espacio que contextualizan el desarrollo de la narración. Las imágenes fijas propias del álbum resultan poco adecuadas para expresar el espacio y el tiempo: de ahí que este sea uno de los grandes desafíos que deben afrontar los ilustradores (Van-der-Linden, 2015). El estudio contrastivo del cronotopos debe prestar especial atención al diálogo que se establece entre texto e imagen, porque resulta especialmente relevante el tratamiento que ambos lenguajes hacen de las relaciones espacio-temporales (relato del espacio público y del espacio íntimo en *Afuera y adentro* de M. Naranjo, transcurso dibujado del tiempo en *Buenas noche, luna* de M. Wise Brown). Del mismo modo, es necesario atender a las referencias intertextuales asociadas a determinados lugares o épocas (*El mago de Auschwitz* de K. Kacer y G. Newland nos traslada a la Alemania del holocausto, *La composición* de A. Skármeta y A. Ruano a la dictadura chilena).

d) **Formas de complejidad interpretativa.** Una de las particularidades del álbum como producto de la postmodernidad es la superación del sentido unívoco del texto, para lo cual se utilizan estrategias retóricas que generan contenidos imprecisos e introducen diferentes niveles de significación a través de efectos como la comicidad o el desconcierto.

- **Humor.** Destacamos dos formas altas del humor habitualmente usadas en el álbum y que conllevan una complejidad interpretativa: la ironía (*Yo quiero mi gorro* de J. Klassen, *Finn Herman* de M. Letén y H. Bartholin), generada por la discordancia entre lo que leemos literalmente y lo que realmente significa (Bellorín-Briceño, 2015); y la parodia (*El pequeño libro rojo* de P. Brasseur, *Mira Hamlet* de B. Lindgren y A. Höglund), que en muchas ocasiones implica la presencia de un hipertexto que adapta en tono burlesco un hipotexto.

- **Sorpresa.** Supone un aumento de la complejidad interpretativa al proponer un juego entre lo que se explicita y lo que se mantiene puntualmente oculto con el fin de sorprender. *El ogro de Zeralda* de T. Ungerer y *Bárbaro* de R. Moriconi sorprenden al lector cerrando la narración con un final que invita a la relectura.

e) **Uso retórico de componentes materiales.** El álbum debe ser concebido como un “sistema global” en el cual todos sus componentes “participan, en distinto grado, en la producción de significado”: porque “todo tiene significado en el álbum” (Van-der-Linden, 2015, p. 35). Texto e imagen dialogan con la materialidad del libro, que puede llegar a ejercer gran influencia en la obra.

- **Significación del paratexto.** Los elementos paratextuales pueden jugar un papel relevante a la hora de construir el sentido global de una historia (Colomer et al., 2018). Son especialmente significativas las tapas -cubierta y contracubierta, espacios de transición entre el mundo real y el ficcional- y las guardas -que pueden llegar a convertirse en “en espacios narratológicos

dependientes, que aportan elementos anticipativos, crean atmósferas o adelantan la construcción de hipótesis” (Hanán-Díaz, 2020, p. 16). *El libro en el libro en el libro* de J. Muller muestra una cubierta que parece estar rota y que introduce al lector en la dimensión metaficcional del álbum; las guardas de *¡De aquí no pasa nadie!* de I. Minhós Martins y B. P. Carvalho ofrecen toda la galería de personajes cuyo recorrido seguiremos a lo largo de las páginas del libro.

- **Materialidad.** El formato vertical de *Los Rascacielos* de G. Zullo y Albertine, la funcionalidad del pliegue en la *Trilogía del límite* de S. Lee, la trasgresión del espacio físico de la página en *Historia de la ratita encerrada en un libro* de M. Felix o las variaciones tipográficas de *Voces en el parque* de A. Browne, son muestra de cómo los elementos materiales se convierten en claves de significación en el proceso de lectura.

- **Metamaterialidad.** Los componentes materiales pueden ser también utilizados para proponer una reflexión del proceso constructivo del álbum. A esta voluntad responde la alteración física de *El libro inclinado* de P. Newell, o la introducción de perforaciones en *La pequeña oruga glotona* de E. Carle y *Agujero* de Y. Torseter.

Tercer marco conceptual: Tematología

Incluye aquellas categorías que hacen referencia a aspectos relacionados con el tratamiento de temas y personajes. Se trata de uno de los ámbitos más prolíficos para análisis comparativos, dado que proporciona unas marcas intertextuales fácilmente identificables y que permiten establecer conexiones explícitas entre obras.

- a) **Temas.** El álbum incorpora gran diversidad de contenidos temáticos, y lo hace desde un espacio narrativo amplio formado por el texto, la imagen y la materialidad del libro como objeto. Los temas recurrentes se convierten en conectores intertextuales susceptibles de agruparse en cuatro grandes taxonomías.

- **Metaliteratura.** Obras como *Los fantásticos libros voladores del Sr. Morris Messmore* de W. Joyce y J. Bluhm, o *El último refugio* de R. Innocenti y J. P. Lewis, hacen de la literatura el tema e invitan a reflexionar sobre su naturaleza artística o sobre el proceso creador.

- **Socioliteratura.** Temas que aparecen vinculados al desarrollo de las sociedades modernas. El álbum acoge todo aquello que ocurre en el mundo y lo traslada a la literatura para niños: de ahí que aparezcan libros sobre la pobreza infantil (*De noche en la calle* de A. Lago); la emigración (*Emigrantes* de S. Tan); los conflictos bélicos (*El día en que llegó la guerra* de N. Davies y R. Cobb); las nuevas estructuras familiares (*Con Tango son tres* de J. Richardson, P. Parnell y H. Cole); la situación social de la mujer (*Rula busca su lugar* de M. Pavón); la emergencia climática (*Sunakay* de M. Martí y X. Salomó); la soledad y búsqueda del otro (*Herman y Rosie* de G. Gordon), entre muchos otros.

- **Psicoliteratura.** Transgrediendo una visión idealizada de la infancia, el álbum abre las puertas a motivos temáticos relacionados con los conflictos psicológicos a los que los niños se enfrentan en sucesivas edades (Colomer et al., 2018, p. 24). Obras como *Donde viven los monstruos* de M. Sendak (comportamiento infantil); *Juul* de G. de Maeyer y K. Vanmechelen (acoso psicológico); *El niño perfecto* de A. González y B. Cormand (identidad sexual); *Ese robot soy yo* de S. Yoshitake (autoreconocimiento); *El pato, la muerte y el tulipán* de W. Erlbruch (reflexión filosófica sobre la muerte) o *Vacío* de A. Llenas (resiliencia), entre otras muchas, dan cuenta de cómo la literatura

deja de sublimar la infancia y ofrece una imagen mucho más real del universo introspectivo de los niños.

- **Topoi.** Motivos temáticos que forman parte del imaginario universal. Entre ellos hallamos tópicos interculturales cuyo significado simbólico subsiste a lo largo del tiempo y del espacio -personificación de elementos naturales en *El Sol, la Luna y el Agua* de L. Herrera y A. Vargas, astucia de protagonistas minúsculos como *Issun Bôshi* de Icinori-, y tópicos literarios perpetuados a lo largo de la tradición -*locus amoenus* en *¡Qué bonito es Panamá!* de Janosch, *carpe diem* en *Efímera* de S. Sénégas.

b) **Personajes.** En el estudio de quién ejecuta las acciones que tienen lugar en la narración, una mirada intertextual permite establecer dos tipologías muy propias del álbum.

- **Arquetipos.** No solo es posible hablar de la reformulación de arquetipos tradiciones -parodia de la figura tradicional del lobo en *¡Que llega el lobo!* de E. Jadoul o *El lobo no vendrá* de M. Ouyessad y R. Badel-, sino también de la aparición de nuevos estereotipos -colores (*Pequeño azul y pequeño amarillo* de L. Lionni), figuras geométricas (*Por cuatro esquinitas de nada* de J. Ruillier) o números (*El pequeño 1* de A. Rand y P. Rand), se convierten en protagonistas.

- **Personajes clásicos.** Siguiendo la taxonomía propuesta por [Mendoza-Fillola \(2002\)](#), es posible hablar de tres procesos: apelación a referentes -*En el bosque* de A. Browne o *Un camino de flores* de J. A. Lawson evocan la figura de Caperucita-, refuncionalización de referentes -S. Servant y L. Le Saux dotan de nueva significación a Ricitos de Oro en *Ricitos de Oso*, del mismo modo que E. Hughes reinventa a Mowgli en *Salvaje*-, y copresencia de referentes -*Enigmas* de B. Martín Vidal o *Los cuentos entre bambalinas* de G. Bachelet incluyen, desde diferentes registros, toda una galería de personajes que forman parte de la tradición.

c) **Referencias intertextuales.** Alusiones específicas a otros objetos artísticos o culturales que, explícita o implícitamente, aparecen en una obra.

- **Referencias literarias.** La mención de obras literarias puede producirse a través de diferentes estrategias, como la referencia implícita -*La cabra glotona* de P. Horacek rinde homenaje a *La pequeña oruga glotona* de E. Carle, del mismo modo que *Fab, el monstruo amarillo* de C. Solé Vendrell homenajea la obra de D. McKeey-, la alusión explícita -en un ejemplo de intratextualidad, P. Rathman incluye en *Faltan 10 minutos para dormir* su otro álbum *Buenas noches, gorila*; lo mismo hace M. T. Andruetto cuando incluye en *Clara y el hombre de la ventana* su otra obra *La Durmiente*- o la inclusión de elementos identificativos -*El túnel* de A. Browne incluye en sus ilustraciones constantes alusiones a cuentos clásicos, D. McKee dibuja una figura de Elmer en la estantería del protagonista de su otro álbum *Ahora no, Fernando*.

- **Referencias artísticas.** Alusión a producciones estéticas de naturaleza no literaria: pictóricas (*Mvsevnm* de J. Sáez Castán y M. Marsol), escultóricas (*En el desván* de H. Oram y S. Kitamura), musicales (*El Bolero de Ravel* de J. A. Abad y F. Delicado), cinematográficas (*El papagayo de Monsieur Hulot* de D. Merveille).

- **Referencias culturales.** *Madlenka* de P. Sís o *El viaje de Anno* de M. Anno son maravillosos glosarios de elementos interculturales.

- **Referencias a productos asociados a la era tecnológica.** En *¡Es un libro!*, L. Smith aborda la confrontación entre la cultura impresa y la digital; también ese es el tema de *¡Vaya, un libro!* de L. Pauli y M. Zedelius.

CONCLUSIONES

El modelo de análisis que proponemos ofrece una herramienta muy operativa para la exploración crítica de las obras, a través de un estudio comparativo del funcionamiento de rasgos discursivos, constructivos y temáticos desde su presencia en diferentes textos. Pero, además, permite explorar los beneficios de la intertextualidad en la educación literaria posibilitando una “lectura en red” con el objetivo de comparar, identificar y reflexionar sobre las huellas que unos textos dejan en otros (Tauveron como se citó en Fittipaldi, 2013). Ofrecemos así un instrumento altamente operativo para el trazado de los itinerarios lectores que propone la [Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación \(LOMLOE\)](#) en la formación literaria, organizada ahora en base a las asociaciones intertextuales que, respondiendo a diferentes criterios -genéricos, morfológicos, temáticos-, permitirán al alumnado establecer vínculos entre las obras y comenzar a construir un mapa literario.

Todo ello supone un gran avance en el ámbito de la didáctica de la literatura, dado que una educación desde la intertextualidad mejora la habilidad receptora, enriquece la experiencia lectora y contribuye al aprendizaje literario. Las marcas intertextuales son como un juego de pistas que los niños aprenden a seguir y que ayudan a profundizar en el proceso de construcción de significados, potenciando una serie de habilidades cognitivas como la exploración y el reconocimiento, el análisis comparativo, el desciframiento de claves de significación implícitas, y la vinculación de la literatura con otras formas de expresión artística y cultural (Colomer et al., 2018).

Más allá de nuestras reflexiones, confiamos que el método exploratorio que ofrecemos fructifique en futuras líneas de investigación y que su aplicación como modelo para el análisis textual y para el diseño de itinerarios lectores arroje nueva luz a los estudios críticos y didácticos en el ámbito de la literatura infantil y juvenil.

REFERENCIAS

- Bellorín-Briceño, B. (2015). *De lo universal a lo global: nuevas formas del folklore en los álbumes para niños* [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). <http://hdl.handle.net/10803/311617>
- Berger, W. R. (1984). Teoría de los géneros e investigación comparada de los géneros. En M. Schmeling (Ed.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada* (pp. 135-168). Alfa.
- Camarero-Arribas, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos.
- Colomer, T. (2005). *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Colomer, T., Manresa, M., Ramada-Prieto, L., & Reyes, L. (2018). *Narrativas literarias en educación infantil y primaria*. Síntesis.
- Díaz-Plaja, A. (2002). Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys. En T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 161-170). Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Eco, U. (1983). *El nombre de la rosa*. Lumen.
- Fittipaldi, M. (2013). *¿Qué han de saber los niños sobre literatura? Conocimientos literarios y tipos de actuaciones que permiten progresar en la competencia literaria*. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/131306>

- Galván-Reula, J. F. (1997). Intertextualidad o subversión domesticada: aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett. En M. Bengoechea-Bartolomé & R. Sola-Buil (Eds.), *Intertextuality / Intertextualidad* (pp. 35-77). Universidad de Alcalá.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- González-Álvarez, C. (2003). La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas. *Lenguaje y textos*, 21, 115-127. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz9025>
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- Hanán-Díaz, F. (2020). Un tipo de libro muy particular. En C. Sánchez Ortiz, & S. Andricain (Eds.), *Palabras e imágenes para asomarnos al mundo: 25 autores iberoamericanos de libros álbum* (pp. 13-18). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. https://www.cuatrogatos.org/docs/brochures/publications_1305es.pdf
- Ivanic, R. (2004). Intertextual practices in the construction of multimodal texts in inquiry-based learning. In N. Shuart-Faris & D. Bloome (Eds.), *Uses of Intertextuality in Classroom and Educational Research* (pp. 279-314). Information Age Publishing.
- Krsiteva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 239, 438-465.
- Lemke, J. L. (1985). Ideology, intertextuality, and the notion of register. In J. D. Benson & W. S. Greaves (Eds.), *Systemic Perspectives on Discourse*, Vol. 2, (pp. 275-294). Ablex Publishing Corporation.
- Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (2020). *Boletín Oficial del Estado*, 340. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3/con>
- Manguel, A. (2001). *Una historia de la lectura*. Alianza Editorial.
- Mendoza-Fillola, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mendoza-Fillola, A. (2002). La multiplicidad de referents. En T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 147-159). Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mendoza-Fillola, A. (2008). Textos e intertextos para la formación del lector. En A. Mendoza-Fillola (Ed.), *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector* (pp. 11-25). SEDLL, ICE Universitat de Barcelona & Horsori.
- Mendoza-Fillola, A. (2012). Leer hipertextos *de papel*: sobre el lector y sus hipervínculos cognitivos. En A. Mendoza-Fillola (Ed.), *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario* (pp. 73-99). Octaedro.
- Moreno-Catena, V.M. (2008). Literatura para ser leída, imitada y transformada. En C. Lomas (Ed.), *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela* (pp. 179-208). Graó.
- Plett, H. F. (1991). *Intertextuality*. Walter de Gruyter.
- Sáez-Castán, J. (2016). Para hacer un álbum. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 119, 19-26. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0989097>
- Silva-Díaz, M^a C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario* [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). <http://hdl.handle.net/10803/4667>

- Taberero, R.M. (2018). Libro-álbum y educación. ¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 91, 45-51.
- Van-der-Linden, S. (2015). *Álbum[es]*. Ekaré, Variopinta Ediciones & Banco del Libro.
- Vouillamoz-Pajaro, N. (2022). *Álbumes que descubren la literatura como diálogo entre textos. La intertextualidad en la formación del lector* [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). <http://hdl.handle.net/10803/687484>
- Zaparaín, F., & González, L. D. (2010). *Cruce de caminos. Los álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid y Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

ANEXO 1. ÁLBUMES ILUSTRADOS ANALIZADOS

1. Abad, J. A. & Delicado, F. (Il.) (2020). *El Bolero de Ravel*. 53. Kalandraka.
2. Ahlberg, A. & Ahlberg, J. (Il.) (2003). *El cartero simpático o unas cartas especiales*. Destino.
3. Ahlberg, A. & Ahlberg, J. (Il.) (2018). *¡Qué risa de huesos!*. 55. Kalandraka.
4. Andruetto, M. T. & Istvansch (Il.) (2010). *La Durmiente*. 56. Alfaguara.
5. Andruetto, M. T. & Trach, M. (Il.) (2018). *Clara y el hombre de la ventana*. Limonero.
6. Anno, M. (1991). *El viaje de Anno*. Juventud.
7. Bachelet, G. (2017). *La esposa del conejo blanco*. Adriana Hidalgo.
8. Bachelet, G. (2017). *Los cuentos entre bambalinas*. Thule.
9. Baltscheit, M. (2006). *El león que no sabía escribir*. Lóguez.
10. Banyai, I. (1999). *Re-zoom*. Fondo de Cultura Económica.
11. Banyai, I. (2001). *Zoom*. Fondo de Cultura Económica.
12. Brasseur, P. (2011). *El pequeño libro rojo*. Océano Travesía.
13. Brown, M. W. & Hurd, C. (Il.) (2017). *Buenas noches, luna*. Corimbo.
14. Browne, A. (1995). *Zoológica*. Fondo de Cultura Económica.
15. Browne, A. (1999). *El túnel*. Fondo de Cultura Económica.
16. Browne, A. (2004). *En el bosque*. Fondo de Cultura Económica.
17. Browne, A. (2017). *Voces en el parque*. Fondo de Cultura Económica.
18. Carle, E. (2005). *Diez patitos de goma*. Kókinos.
19. Carle, E. (2018). *La pequeña oruga glotona*. Kókinos.
20. Child, L. (2000). *Cuidado con los cuentos de lobos*. Serres.
21. Child, L. (2003). *Soy demasiado pequeña para ir al colegio*. Serres.
22. Crowther, K. (2007). *¿Entonces?*. Corimbo.
23. Davies, N. & Cobb, R. (Il.) (2019). *El día en que llegó la guerra*. Alba.
24. Dios, Olga de (2018). *Los tres hermanos de oro*. Nube de Tinta.
25. Erlbruch, W. (2005). *La gran pregunta*. Kókinos.
26. Erlbruch, W. (2019). *El pato, la muerte y el tulipán*. Barbara Fiore Editora.
27. Felix, M. (1981). *Historia de la ratita encerrada en un libro*. María Di Mase.
28. González, A. & Cormand, B. (Il.) (2012). *El niño perfecto*. SD.
29. Gordon, G. (2014). *Herman y Rosie*. Corimbo.
30. Gramsci, A. & Domènech, L. (Il.) (2017). *El ratón y la montaña*. Milrazones.
31. Herrera, L. & Vargas, A. (Il.) (2015). *El Sol, la Luna y el Agua*. Ekaré.
- Lionni, L. (2014). *Pequeño azul y pequeño amarillo*. Kalandraka.
- Llenas, A. (2015). *Vacío*. Barbara Fiore Editora.
- Machado, G. & Romero, M. (Il.) (2017). *Salir a caminar*. A Buen Paso.
- Maeyer, G. & Vanmechelen, K. (Il.) (2016). *Juul*. Lóguez.
- Mari, I. (1997). *Historias sin fin*. Anaya.
- Martí, M. & Salomó, X. (Il.) (2021). *Sunakay*. Flamboyant.
- Martín Vidal, B. (2022). *Enigmas*. Thule.
- Martins, I. M. & Carvalho, B. (Il.) (2017). *¡De aquí no pasa nadie!*. TakaTuka.
- McKee, D. (1989). *Ahora no, Fernando*. Altea.
- McKee, D. (1992). *Los dos monstruos*. Espasa-Calpe.
- McKee, D. (1999). *El cochinito de Carlota*. Fondo de Cultura Económica.
- McKee, D. (2005). *Odio a mi osito de peluche*. Anaya.
- Merveille, D. (2012). *El papagayo de Monsieur Hulot*. Kalandraka.
- Moriconi, R. (2015). *Bárbaro*. Fondo de Cultura Económica.
- Moure, G. & Varela, A. (Il.) (2014). *El arenque rojo*. SM.
- Müller, J. (2003). *El libro en el libro en el libro*. Serres.
- Naranjo, M. (2014). *Afuera y adentro*. Nómada.
- Newell, P. (2007). *El libro inclinado*. Thule.
- Obiols, M. & Calatayud, M. (Il.) (2009). *Libro de las M'Alicias*. Kalandraka.
- Oram, H. & Kitamura, S. (Il.) (2002). *En el desván*. Fondo de Cultura Económica.
- Ouyessad, M. & Badel, R. (2018). *El lobo no vendrá*. Edelvives.
- Pauli, L. & Zedelius, M. (Il.) (2019). *¡Vaya, un libro!*. TakaTuka.
- Pavón, M. & Girón, M. (Il.) (2015). *Rula busca su lugar*. Tramuntana.
- Pommaux, Y. (2017). *Casos célebres del detective John Chatterton*. Ekaré.
- Rand, A. & Rand, P. (2006). *El pequeño 1*. Barbara Fiore Editora.
- Rathmann, P. (2001). *Buenas noches, Gorila*. Ekaré.
- Rathmann, P. (2010). *Faltan 10 minutos para dormir*. Ekaré.
- Read, K. (2019). *Un zorro. Un libro (de miedo) para contar*. Libros del Zorro Rojo.
- Richardson, J., Parnell, P. & Cole, H. (Il.) (2006). *Con Tango son tres*. Kalandraka.
- Ruillier, J. (2005). *Por cuatro esquinitas de nada*. Juventud.
- Sáez Castán, J. & Marsol, M. (2019). *Mvsevm*. Fulgencio Pimentel.

32. Holzwarth, W. & Erlbruch, W. (Il.) (2018). *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza*. Kalandraka.
33. Horáček, P. (2016). *La cabra glotona*. Juventud.
34. Hughes, E. (2014). *Salvaje*. Libros del Zorro Rojo.
35. Icinori (2014). *Issun Bôshi*. Ekaré.
36. Innocenti, R. (2005). *Las aventuras de Pinocho*. Kalandraka.
37. Innocenti, R. (2011). *Canción de Navidad*. Kalandraka.
38. Jadoul, E. (2003). *¡Que llega el lobo!*. Edelvives.
39. Janosch (1988). *¡Qué bonito es Panamá!*. Alfaguara.
40. Joire, S. & Fanelli, L. (Il.) (2018). *Gotita*. Juventud.
41. Joyce, W. & Bluhm, J. (Il.) (2014). *Los fantásticos libros voladores del Sr. Morris Messmore*. Alfaguara.
42. Kacer, K. & Newland, G. (Il.) (2016). *El mago de Auschwitz*. Obelisco.
43. Klassen, Jon (2012). *Yo quiero mi gorro*. Milrazones.
44. Lago, A. (2014). *De noche en la calle*. Ekaré.
45. Lawson, J. A. & Smith, S. (Il.) (2017). *Un camino de flores*. Libros del Zorro Rojo.
46. Lee, S. (2008). *Espejo*. Barbara Fiore Editora.
47. Lee, S. (2008). *La ola*. Barbara Fiore Editora.
48. Lee, S. (2010). *Sombras*. Barbara Fiore Editora.
49. Lee, S. (2017). *Líneas*. Barbara Fiore Editora.
50. Letén, M. & Bartholin, H. (Il.) (2018). *Finn Herman*. Libros del Zorro Rojo.
51. Lewis, J. P. & Innocenti, R. (Il.) (2003). *El último refugio*. Fondo de Cultura Económica.
52. Lindgren, B. & Höglund, A. (Il.) (2019). *Mira Hamlet*. Thule.
84. Sáez Castán, J. (2003). *Los tres erizos*. Ekaré.
85. Scieszka, J., & Smith, L. (Il.) (2004). *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Thule.
86. Sendak, M. (2016). *Donde viven los monstruos*. Kalandraka.
87. Sénégas, S. (2016). *Efímera*. TakaTuka.
88. Servant, S. & Le Saux, L. (2014). *Ricitos de Oso*. Juventud.
89. Sís, P. (2001). *Madlenka*. Lumen.
90. Skármeta, A. & Ruano, A. (Il.) (2018). *La composición*. Ekaré.
91. Smith, L. (2010). *¡Es un libro!*. Océano.
92. Solé Vendrell, C. (1991). *Fab, el monstruo amarillo*. Espasa-Calpe.
93. Stewart, S. & Small, D. (Il.) (2012). *La jardinera*. Ekaré.
94. Tan, S. (2016). *Emigrantes*. Barbara Fiore Editora.
95. Torseter, O. (2014). *Agujero*. Barbara Fiore Editora.
96. Trivizas, E. & Oxenbury, H. (Il.) (2009). *Los tres lobitos y el cochino feroz*. Ekaré.
97. Ungerer, T. (2013). *El ogro de Zeralda*. Ekaré.
98. Urberuaga, E. (2011). *¿Quién anda ahí?*. Kókinos.
99. Van Allsburg, Ch. (2004). *El Expreso Polar*. Ekaré.
100. Vaugelade, A. (2018). *Cómo construir un hermano mayor. Un libro de anatomía y bricolaje*. Juventud.
101. Wiesner, D. (2003). *Los tres cerditos*. Juventud.
102. Willems, M. (2004). *¡No dejes que la paloma conduzca el autobús!*. EntreLibros.
103. Yoshitake, S. (2020). *Ese robot soy yo*. Libros del Zorro Rojo.
104. Zullo, G. & Albertine (Il.) (2014). *Los Rascacielos*. Libros del Zorro Rojo.