



**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

Tesis para obtener el grado de  
**Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**

Presenta

**Mtro. D.G. Adan Mendizabal Bermúdez**

Directora de tesis

**Dra. Laura Silvia Íñigo Dehud**

Codirector de tesis

**Dr. Antonio Makhoul Akl**

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, abril, 2026

Cuernavaca, Morelos, México

Para mi amado hijo Santiago, quien representa la  
razón más profunda de mi esfuerzo y dedicación.

## **Agradecimientos**

El Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (DIMACS) está acreditado en el Sistema Nacional de Posgrados (SNP) de SECIHTI

Agradezco a SECIHTI como patrocinador del proyecto realizado como tesis de doctorado durante el programa de estudio del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Agradezco profundamente a mi directora de tesis Dra. Laura Silvia Íñigo Dehud, a quien siempre he admirado por su talento, su compromiso académico y en especial por su calidad humana. He tenido la fortuna de contar con su apoyo, su guía y sus valiosas observaciones, que no solo enriquecieron este trabajo, sino que también son parte mi formación.

De igual forma, expreso mi sincero agradecimiento a todas y todos los doctores e investigadores que con sus conocimientos, comentarios y aportaciones, han contribuido al desarrollo de esta investigación.

A mi familia por su apoyo y su confianza en cada una de las decisiones importantes que han marcado mi camino. Gracias por impulsarme siempre a seguir todo lo que quiero y me apasiona, incluso cuando eso implica dejar atrás la seguridad y la certeza.

A mi personita especial, por escuchar pacientemente cada uno de mis proyectos, mis ideas y mi forma de pensar, por acompañarme en los momentos de duda y por creer en mí incluso cuando todo parecía incierto. Tu presencia fue un sostén emocional invaluable.

## Tabla de contenidos

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción.....                                                                  | 8  |
| Pregunta de investigación.....                                                     | 10 |
| Hipótesis .....                                                                    | 10 |
| Justificación .....                                                                | 11 |
| Objetivo general .....                                                             | 11 |
| Objetivos específicos.....                                                         | 12 |
| Metodología.....                                                                   | 12 |
| Estado del arte .....                                                              | 13 |
| Marco teórico.....                                                                 | 16 |
| Capítulo I. Antecedentes del libro ilustrado, y bases teóricas .....               | 21 |
| Introducción.....                                                                  | 21 |
| Antecedentes del libro ilustrado .....                                             | 22 |
| Representaciones sociales.....                                                     | 34 |
| Concepto de lo femenino.....                                                       | 43 |
| Los estudios visuales .....                                                        | 45 |
| El régimen escópico y la construcción cultural de la mirada .....                  | 50 |
| Concepto de imagen .....                                                           | 52 |
| Elementos perceptivos.....                                                         | 55 |
| Historia de las imágenes .....                                                     | 61 |
| Ilustración .....                                                                  | 66 |
| Ilustración y nuevas tecnologías.....                                              | 71 |
| Conceptualización de infantes y jóvenes en la sociedad .....                       | 75 |
| Infanticidio .....                                                                 | 79 |
| Abandono .....                                                                     | 79 |
| Ambivalencia.....                                                                  | 80 |
| Intrusión.....                                                                     | 81 |
| Socialización.....                                                                 | 81 |
| Ayuda .....                                                                        | 82 |
| Conclusiones del capítulo I.....                                                   | 85 |
| Capítulo II. La Edad de Oro de la Ilustración: contexto histórico y social .....   | 88 |
| Introducción.....                                                                  | 88 |
| Transformaciones políticas, demográficas y tecnológicas del siglo XIX europeo..... | 90 |
| Desarrollo económico y sus repercusiones culturales .....                          | 92 |



|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Contexto social: cambios y dinámicas de la época.....                                      | 94  |
| Educación: acceso, métodos e impactos.....                                                 | 95  |
| Familia: estructuras, roles y valores .....                                                | 97  |
| Religión y su influencia en la sociedad .....                                              | 99  |
| Movimientos artísticos y su expresión visual.....                                          | 100 |
| Transformación de la literatura e ilustración infantil a finales del siglo XIX .....       | 112 |
| Influencias artísticas: Japón y el movimiento <i>Arts and Crafts</i> .....                 | 113 |
| Innovaciones técnicas y expansión editorial .....                                          | 116 |
| Los orígenes del cómic moderno.....                                                        | 116 |
| Tradicón y renovación en el cuento ilustrado.....                                          | 122 |
| La ilustración infantil entre 1900 y 1920: del lujo editorial a la consolidación artística | 128 |
| Arthur Rackham y el imaginario fantástico.....                                             | 129 |
| Edmund Dulac y el exotismo decorativo.....                                                 | 129 |
| Kay Nielsen y la síntesis del simbolismo escandinavo .....                                 | 132 |
| Jessie M. King y la elegancia del Art Nouveau británico .....                              | 132 |
| Nuevas direcciones: humor, realismo y modernidad.....                                      | 135 |
| Colaboraciones literarias y diversidad de estilos.....                                     | 135 |
| Beatrix Potter y el nacimiento del libro infantil moderno .....                            | 136 |
| Delimitación de autores: Kate Greenaway (1846-1901).....                                   | 140 |
| Delimitación de autores: Arthur Rackham (1867-1939).....                                   | 144 |
| Conclusiones del capítulo II .....                                                         | 149 |
| Capítulo III. Metodología .....                                                            | 153 |
| Introducción.....                                                                          | 153 |
| Objeto de estudio .....                                                                    | 156 |
| La imagen como representación y representaciones sociales.....                             | 157 |
| Selección de autores y de obras.....                                                       | 159 |
| Kate Greenaway. Inglaterra (1846-1901). Contexto y obra representativa.....                | 160 |
| Arthur Rackham. Inglaterra (1867-1939). Contexto y obra representativa.....                | 163 |
| Análisis visual .....                                                                      | 165 |
| Sobre la subjetividad de las imágenes .....                                                | 168 |
| Estructura del análisis iconográfico.....                                                  | 171 |
| Primer paso. Clasificación del producto visual .....                                       | 171 |
| Segundo paso. Estudio del contenido de un producto visual .....                            | 172 |
| Tercer paso. Estudio del contexto.....                                                     | 178 |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Cuarto paso. Enunciación de los mensajes manifiesto y latente .....                         | 183 |
| Datos del análisis .....                                                                    | 185 |
| Descripciones.....                                                                          | 186 |
| Conclusiones del capítulo III.....                                                          | 187 |
| Capítulo IV. Análisis de dos imágenes.....                                                  | 189 |
| Introducción.....                                                                           | 189 |
| La autonomía de la ilustración y el lenguaje visual en la Edad de Oro.....                  | 191 |
| Análisis iconográfico de: <i>Salida de la escuela</i> (1979) .....                          | 193 |
| Características físicas del soporte.....                                                    | 195 |
| Función .....                                                                               | 196 |
| Análisis pre iconográfico (nivel denotativo) .....                                          | 197 |
| Análisis pre iconográfico de las herramientas del lenguaje visual .....                     | 199 |
| Análisis iconográfico. Establecimiento del punctum .....                                    | 207 |
| Análisis iconográfico de la narración .....                                                 | 210 |
| Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual .....                         | 211 |
| Fundido .....                                                                               | 213 |
| Lugar de creación .....                                                                     | 214 |
| Espacio de exhibición.....                                                                  | 215 |
| Momento de realización .....                                                                | 215 |
| Momento de consumo .....                                                                    | 216 |
| Enunciación .....                                                                           | 216 |
| Análisis de la representación femenina en: <i>Salida de la escuela</i> (1879).....          | 218 |
| Análisis iconográfico de: <i>Alicia siendo atacada por la baraja de cartas</i> (1907) ..... | 221 |
| Características físicas del soporte.....                                                    | 223 |
| Función .....                                                                               | 224 |
| Análisis pre iconográfico (nivel denotativo): .....                                         | 226 |
| Análisis pre iconográfico de las herramientas del lenguaje visual .....                     | 228 |
| Análisis iconográfico. Establecimiento del punctum .....                                    | 237 |
| Análisis iconográfico de la narración .....                                                 | 240 |
| Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual .....                         | 242 |
| Fundido .....                                                                               | 244 |
| Lugar de creación .....                                                                     | 246 |
| Espacio de exhibición.....                                                                  | 246 |
| Momento de realización .....                                                                | 247 |

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Momento de consumo .....                                                                                     | 248 |
| Enunciación .....                                                                                            | 249 |
| Análisis de la representación femenina en: <i>Alicia siendo atacada por la baraja de cartas</i> (1907) ..... | 250 |
| Relación entre el marco teórico y el análisis iconográfico de las ilustraciones .....                        | 254 |
| Comparación general entre ambas imágenes.....                                                                | 258 |
| Conclusiones del Capítulo 4.....                                                                             | 261 |
| Principales hallazgos de la investigación .....                                                              | 263 |
| La ilustración infantil como discurso cultural y no meramente decorativo .....                               | 263 |
| Las representaciones femeninas como reflejo y construcción de los roles de género .....                      | 263 |
| La relación entre arte, tecnología e industria editorial .....                                               | 264 |
| El vínculo entre educación, arte y moral victoriana .....                                                    | 264 |
| La incorporación de la mujer artista dentro de un campo dominado por hombres ....                            | 265 |
| El libro ilustrado como objeto de arte .....                                                                 | 265 |
| La función simbólica del color, la composición y la técnica .....                                            | 266 |
| La ilustración como espacio de resistencia estética y simbólica .....                                        | 266 |
| La pertinencia de una metodología histórica-iconográfica adaptada a objetos impresos .....                   | 267 |
| La ilustración infantil como antecedente de la cultura visual contemporánea .....                            | 267 |
| Aportes de la investigación.....                                                                             | 268 |
| Aportes en los ejes iconográfico, contextual y pedagógico.....                                               | 272 |
| Aporte en el eje iconográfico.....                                                                           | 272 |
| Aporte en el eje contextual .....                                                                            | 273 |
| Aporte en el eje pedagógico .....                                                                            | 274 |
| Conclusiones.....                                                                                            | 276 |
| Cumplimiento de objetivos y verificación de la hipótesis.....                                                | 283 |
| Referencias .....                                                                                            | 286 |
| Listado de figuras .....                                                                                     | 292 |

## **Introducción**

A lo largo de la historia, la mujer ha sido retratada de diversas maneras, reflejando los valores, creencias y estructuras sociales de su tiempo. Más allá de su función estética, estas representaciones constituyen importantes testimonios históricos que permiten comprender la visión y las prácticas de las sociedades en diferentes épocas.

Desde las primeras manifestaciones visuales de la humanidad, la figura femenina se ha asociado con conceptos como la maternidad, la fertilidad, la santidad o incluso la muerte. La manera en que estas imágenes se presentan ha sido determinante para construir una percepción social de la mujer, influyendo en la manera en que se la concibe y se espera que se desarrolle dentro de la sociedad. En este sentido, la representación femenina en las ilustraciones, entendidas como la creación de imágenes mediante técnicas tradicionales o digitales adquiere una relevancia especial. Las ilustraciones cumplen funciones diversas: comunicar e informar, acompañar textos, explicar procedimientos, conceptualizar ideas o cumplir roles educativos, decorativos y estéticos. Además, su capacidad de transmitir información puede superar la del lenguaje escrito, convirtiéndolas en instrumentos poderosos de socialización y aprendizaje.

Esta importancia se refleja históricamente en el desarrollo de obras literarias orientadas a la infancia, que como señala Alcubierre B. (2016), surgieron en Europa a finales del siglo XVII. Desde entonces, escritores y editores han buscado captar la atención del lector infantil mediante un lenguaje más lúdico, alejándose del didactismo estricto, pero manteniendo el propósito formativo de moldear y transmitir un sistema de valores específico.

La eficacia de esta estrategia se ve reforzada por la inmediatez de la imagen, que permite legitimar normas y patrones sociales a través de construcciones simbólicas presentes en los productos literarios dirigidos a infantes y jóvenes, convirtiendo la ilustración en un

componente central de la educación visual y cultural. Sin embargo, el panorama de la ilustración ha experimentado transformaciones significativas con el desarrollo de nuevas tecnologías en las últimas décadas. Estas herramientas han modificado no solo los procesos de creación y difusión de imágenes, sino también la manera en que los contenidos visuales son consumidos y percibidos en la vida cotidiana.

En un mundo mediático e interconectado, las imágenes de todo tipo están disponibles al instante para cualquier persona, sin restricciones geográficas, y se presentan rodeadas de innumerables estímulos visuales, muchos con fines publicitarios o de consumo. Esta accesibilidad masiva plantea la necesidad de reflexionar sobre el impacto y la influencia de las imágenes, especialmente en infantes y jóvenes que se encuentran en pleno proceso de formación de valores, actitudes y conductas.

Asimismo, abre el debate sobre cómo las decisiones de selección y mediación de contenidos por parte de adultos pueden verse condicionadas por factores como la mercadotecnia, la inmediatez, la facilidad de acceso o el costo reducido que ofrecen estas nuevas tecnologías, lo que redefine la manera en que las imágenes cumplen su función educativa y cultural.

La presente investigación tiene como propósito ofrecer un panorama general de los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes mediante el método histórico, y a través del método analítico, elaborar un cuadro de análisis iconográfico fundamentado en las perspectivas teóricas de autores como María Acaso, W. J. T Mitchell, y Erwin Panofsky, considerando al menos una obra representativa de un ilustrador y una ilustradora pertenecientes a la llamada Edad de Oro de la Ilustración, periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El ilustrador y la ilustradora seleccionados para este estudio son Kate Greenaway (Reino Unido, 1846-1901), cuyos libros ilustrados se convirtieron en un éxito de ventas durante la década de 1880 y cuya obra se caracteriza por representar la infancia con un estilo delicado, decorativo y detallista, y Arthur Rackham (Reino Unido, 1867-1939), creador de memorables ilustraciones para clásicos como *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*), cuya obra se distingue por el uso de atmósferas fantásticas y un enfoque que combina realismo y fantasía, influyendo de manera significativa en la ilustración.

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo reflejan las ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes de Kate Greenaway, y Arthur Rackham los valores, las normas y las convenciones sociales de la Edad de Oro de la Ilustración, y de qué manera estas representaciones femeninas contribuyen a la construcción de la percepción social de la mujer en distintos contextos históricos?

### **Hipótesis**

Las representaciones femeninas en las ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes realizadas por Kate Greenaway y Arthur Rackham durante la Edad de Oro de la Ilustración presentan diferencias en la manera en que construyen visualmente la figura femenina dentro del contexto cultural victoriano. A partir de la comparación entre ambos autores y del análisis de elementos formales y simbólicos como la composición, el color, la proporción, la gestualidad, el vestuario y los escenarios, se buscará identificar si estas

imágenes reflejan, refuerzan o matizan los valores, normas y convenciones sociales asociados al papel de la mujer en la época.

### **Justificación**

La presente investigación contribuye al conocimiento sobre las representaciones femeninas en ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes durante la Edad de Oro de la Ilustración, comprendida entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Analizar estas imágenes permite comprender cómo los valores, las normas y las convenciones sociales de la época influyeron en la construcción visual de la mujer, y cómo las ilustraciones participaron en la comunicación de ideas, comportamientos y percepciones sociales dentro de la infancia y la juventud. De esta manera, la investigación ofrece una comprensión más profunda de los contextos culturales e históricos que condicionaron las ilustraciones en los libros infantiles, evidenciando la relación entre la imagen, la cultura y la percepción social en distintos escenarios históricos.

### **Objetivo general**

Realizar un análisis iconográfico de las representaciones femeninas en ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes, a partir de una obra representativa de cada autor (Kate Greenaway y Arthur Rackham), producidas durante la llamada Edad de Oro de la Ilustración (finales del siglo XIX e inicios del siglo XX), con el fin de identificar las características y variaciones en la construcción visual de la mujer y su relación con los valores, las normas y las convenciones sociales de la época, estableciendo un vínculo entre las imágenes analizadas y el contexto cultural en el que se produjeron.

### ***Objetivos específicos***

- Realizar un recorrido histórico de los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes durante la Edad de Oro de la Ilustración, comprendiendo finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, para contextualizar la creación, estilos y características visuales de las ilustraciones en relación con los valores, las normas y las convenciones sociales de la época.
- Elaborar un cuadro de análisis de una obra de Kate Greenaway y de una de Arthur Rackham, aplicando perspectivas teóricas de autores como María Acaso, W. J. T. Mitchell y Erwin Panofsky, con el propósito de identificar las variaciones formales, iconográficas y simbólicas que reflejan los cambios culturales y sociales del periodo.

### **Metodología**

La presente investigación se plantea desde un enfoque cualitativo, orientado al análisis iconográfico de las representaciones femeninas en ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes, producidas durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920). En correspondencia con el objetivo general, el estudio se delimita al análisis de una obra representativa de cada uno de los autores previamente definidos: Kate Greenaway y Arthur Rackham, seleccionados por su relevancia histórica dentro del desarrollo de la ilustración infantil y por sus propuestas visuales, lo que permite examinar distintas formas de construcción de lo femenino dentro de un mismo contexto histórico y cultural.

A partir de esta delimitación, se establecerá un material de análisis conformado por una ilustración representativa de cada autor, la selección de dichas imágenes se realizará con base en criterios de representatividad dentro de la producción de Kate Greenaway y Arthur



Rackham, así como en su pertinencia para el análisis de la construcción visual de lo femenino en el contexto de la ilustración infantil de la época.

El análisis se desarrollará mediante un método sistemático que articule la relación entre la imagen, las representaciones sociales y el contexto histórico. Para ello, se realizará una contextualización de los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes durante el periodo de estudio, identificando estilos visuales, características formales y simbólicas, así como los valores, normas y convenciones sociales predominantes.

Con base en esta contextualización, se elaborará un cuadro de análisis iconográfico que permita examinar en detalle las obras seleccionadas, considerando aspectos como la composición, el uso del color, los gestos y posturas de los personajes, así como los elementos simbólicos que intervienen en la construcción de significados.

Finalmente, el análisis se sustentará en aportes teóricos de María Acaso, W. J. T. Mitchell y Erwin Panofsky, lo que permitirá interpretar las imágenes no solo en su dimensión formal, sino también en su relación con el contexto sociocultural en el que fueron producidas, favoreciendo una comprensión integral de las representaciones femeninas en la cultura visual del periodo.

## **Estado del arte**

Es relevante destacar que, durante la elaboración del marco teórico, la búsqueda no arrojó estudios previos centrados específicamente en el análisis de las representaciones de la mujer en ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes. En cambio, se identificaron investigaciones que abarcan distintos periodos de la historia del arte y que se enfocan en la iconografía femenina en obras realizadas principalmente con técnicas tradicionales, así como

estudios sobre medios impresos como el cómic, donde el análisis se centra no solo en la cosificación de la mujer, sino también en la producción de mujeres artistas y en la exploración de nuevas formas de representación. Debido a la cercanía temática y a que muchos cómics incluyen ilustraciones destacadas, particularmente en sus portadas, estos contenidos se incorporaron como referencia para la estructuración del presente estado del arte.

Gómez (2018) desarrolla el tema de: *Los cómics “femeninos” en el México del siglo XX. De la representación a la autodesignación*, en un estudio que abarca de 1930 a 1970. Entre otros datos importantes, señala que durante este periodo se producían al mes más de setenta millones de historietas impresas, de las cuales se calcula que el 60% pertenecían al llamado género de historieta romántica, con una audiencia conformada mayoritariamente por mujeres. Destaca el trabajo de artistas como Laura Bolaños, Elía D'Ezrel y Yolanda Vargas Dulché, a las cuales se les atribuye el éxito de dichas publicaciones y quienes se consideran pilares de este género en México.

Es importante señalar que la representación de la mujer en estos cómics distaba mucho de la ofrecida en el modelo progresivo y proto feminista de mujer moderna perteneciente a los primeros números de la llamada época de oro (1930-1970), privilegiando en cambio la imagen de la mujer tradicional, abnegada y servil promovida como ideal de la propaganda estatal de los años 40, en respuesta a los modelos alternativos.

Miquel (2018) habla de la figura de la mujer en las artes audiovisuales en su trabajo titulado: *Las olas del feminismo a través del cómic. Una propuesta didáctica*, partiendo del ámbito educativo y auspiciado por los trabajos del área de cómic de la Universidad de Alicante, sin plantear una propuesta didáctica pura, pretende utilizar los cómics como una forma de conocer las diferentes etapas del feminismo a través de una selección de obras publicadas en España en los últimos seis años, haciendo hincapié en el reconocimiento de la

igualdad en los distintos ámbitos de la cultura como una necesidad imperante en el siglo XXI. De igual manera destaca que los estereotipos masculinos y femeninos tienden a perpetuarse, mientras los valores y roles asignados a la mujer sean los de cuidado, sensibilidad y debilidad, o bien cuando la masculinización de personajes femeninos crean un vacío en el discurso de las mujeres.

Rodríguez (2012). Aborda el tema de: *La sexualidad y la representación de personajes femeninos durante la edad de oro del cómic estadounidense (1935-1954)*, subrayando la importancia de los estudios culturales y la forma en que estos han comenzado a estudiar la representación como un tema político, argumentando que sin el poder de participar de manera igualitaria en la creación de dichas representaciones, cualquier grupo se ve sujeto a las definiciones y representaciones que otros hagan de ellos. Propone estudiar las historietas desde una perspectiva más amplia y como parte de la cultura popular de una época y una sociedad concretas, que contribuyen a generar esquemas mentales, a reproducir los roles sociales aceptados y a condenar otros, desarrolla el tema de la influencia que tienen los individuos desde su propio entorno social y cultural (familia, escuela y grupos de iguales), así como de elementos gráficos que representan la sexualidad de una manera definida, hecho que se transforma en algo más significativo al ser reforzado por diferentes medios como la literatura la música y el cine.

Dopico (2012) habla de: *Lo femenino y el sexo en el cómic underground español*, en un periodo que abarca las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, resaltando la importancia de este medio como documento visual que recopila temáticas desde la perspectiva femenina a través de representaciones que reflejan la transformación que ha experimentado el rol femenino en la sociedad occidental en los últimos cuarenta años, en sus propias palabras “Narraciones protagonizadas por ellas, historias de mujeres.” De la misma

forma y sin hacer de lado las representaciones femeninas como objetos sexuales, destaca la realización de historietas con nuevas perspectivas y el involucramiento de mujeres artistas ofreciendo sus propias visiones.

### **Marco teórico**

Las representaciones sociales, desde la perspectiva de Jodelet (1989), pueden entenderse como formas de conocimiento socialmente elaboradas y compartidas que permiten a los individuos interpretar la realidad, orientar su comportamiento y dar sentido a su entorno. Este tipo de conocimiento no es individual ni depende solo de lo que cada persona piensa o siente, sino que se construye de manera colectiva a partir de la interacción social, la cultura y el contexto histórico. En este sentido, las representaciones sociales constituyen marcos de referencia que organizan la experiencia cotidiana, facilitando la comunicación entre los individuos y posibilitando la construcción de significados comunes dentro de una colectividad.

Partiendo de esto, las representaciones sociales no solo influyen en lo que las personas piensan sobre un objeto o fenómeno, sino también en cómo lo perciben, lo valoran y actúan frente a él. Se trata de sistemas de significados que guían las prácticas sociales y que al mismo tiempo, se forman a partir de ellas. Así, la realidad social se entiende como una construcción basada en significados compartidos que cambian con el tiempo. Este enfoque es clave para analizar las imágenes, ya que permite entenderlas no como elementos neutros, sino como construcciones culturales influidas por valores, creencias e ideologías.

En relación con lo anterior, las imágenes no son meros reflejos de la realidad, sino construcciones simbólicas que contienen significados culturales, como señala Belting (2007),

la imagen es resultado de procesos de simbolización tanto individuales como colectivos, lo que implica que su interpretación depende de marcos culturales compartidos. De esta forma, las imágenes funcionan como sistemas de signos visuales que comunican ideas, valores y emociones, participando en la configuración de imaginarios sociales. Es por eso, que la imagen no solo representa el mundo, sino que contribuye a estructurarlo, al ofrecer formas específicas de ver, interpretar y comprender la realidad.

La dimensión simbólica de la imagen permite entender que su significado no es fijo ni universal, sino que depende del contexto histórico y cultural en el que se crea y se interpreta. Esto implica que una misma imagen puede tener distintos significados según quien la observe y su contexto, lo que muestra su carácter polisémico. Además, las imágenes tienen la capacidad de sintetizar información compleja de forma inmediata, lo que las convierte en un medio eficaz para transmitir contenidos culturales. A través de elementos como la composición, el color, los gestos o la organización del espacio, las imágenes construyen mensajes visuales que son interpretados según la experiencia y los códigos culturales de cada persona. En este contexto, la ilustración se entiende como una forma de representación visual que busca comunicar significados específicos (Moles, 1999, Acaso, 2009), a diferencia de otras imágenes, la ilustración tiene la intención clara de transmitir ideas, conceptos o historias a un público determinado. Sin embargo, su función no se limita a informar, ya que también tiene una dimensión cultural y simbólica, al contribuir a la construcción de imaginarios y a la difusión de valores sociales.

En el caso de la ilustración dirigida a infantes y jóvenes, esta función adquiere una importancia particular, ya que las imágenes no solo acompañan al texto, sino que desempeñan un papel fundamental en la formación de la percepción y la comprensión del mundo. A través de la síntesis visual, la ilustración facilita la interpretación de contenidos más complejos,

mientras que introduce al lector en un universo simbólico que influye en la construcción de significados. De este modo, los libros ilustrados pueden entenderse como artefactos culturales que participan en procesos de socialización, en los que se transmiten modelos de comportamiento, valores y normas que contribuyen a la configuración de la experiencia social.

Desde la perspectiva de los estudios visuales, el análisis de la imagen no puede limitarse a su dimensión formal o estética, sino que debe considerar los contextos culturales en los que se produce, circula e interpreta. Como plantea Mitchell (2002), las imágenes participan activamente en la construcción de significados dentro de la cultura, estableciendo vínculos entre lo visual y lo social. En este sentido, la visualidad no es un fenómeno neutro, sino una práctica cultural mediada por conocimientos, creencias e ideologías que condicionan la forma en que los sujetos perciben e interpretan las imágenes.

Este enfoque permite comprender que ver no es un acto pasivo, sino un proceso activo de interpretación en el que intervienen múltiples factores, tales como la experiencia, la educación y el contexto sociocultural. Es por ello que las imágenes no solo son objetos de contemplación, sino agentes que participan en la producción de sentido, influyendo en la manera en que se configuran las identidades, las relaciones sociales y las estructuras de poder.

La relación entre imagen, ilustración y representaciones sociales resulta fundamental para comprender cómo se producen y se transmiten ciertos significados dentro de la cultura visual, en el ámbito de la literatura infantil ilustrada, las imágenes no solo cumplen una función narrativa o decorativa, sino que conforman formas de ver el mundo, influyendo en la construcción de ideas sobre la infancia, los roles sociales y las identidades de género. En este sentido, la ilustración se convierte en un espacio para la circulación de representaciones sociales que reflejan, reproducen o transforman los valores de una época.

En este contexto, el análisis de lo femenino dentro de este marco permite reconocer que las representaciones visuales no son neutrales, sino que están atravesadas por estructuras simbólicas que reproducen relaciones de poder. De acuerdo con Bourdieu (1998), lo femenino puede entenderse como una construcción social inscrita en sistemas de dominación simbólica, en los que los esquemas culturales interiorizados contribuyen a naturalizar ciertos roles, comportamientos y jerarquías. Estos esquemas, que forman parte del *habitus*, son formas aprendidas de percibir y actuar que guían a las personas y reproducen, sin que lo noten, las estructuras sociales existentes.

Desde esta perspectiva, las representaciones femeninas en la ilustración infantil pueden entenderse como imágenes que muestran lo que se considera adecuado o esperado para ellas en una época determinada, a través de elementos como la vestimenta, la postura, las actividades o la relación con otros personajes, estas imágenes transmiten ideas sobre cómo debe ser una mujer. Estos modelos no solo reflejan las normas sociales de su tiempo, sino que también ayudan a mantenerlas, al reforzar ciertas formas de ser y actuar.

Sin embargo, las representaciones sociales no son estáticas, sino que están sujetas a procesos de transformación y resignificación. En este sentido, las imágenes también pueden funcionar como espacios de tensión y cambio, en los que se negocian y reconfiguran los significados culturales. Así, el análisis de la ilustración infantil desde un enfoque que articula representaciones sociales y estudios visuales permite no solo identificar la reproducción de modelos tradicionales, sino también reconocer posibles cambios y variaciones en la construcción de la identidad de las mujeres.

A partir de lo anterior, este marco teórico permite abordar las ilustraciones no únicamente como productos estéticos, sino como discursos visuales que participan en la construcción de la realidad social. Mediante la articulación entre representaciones sociales,

imagen, ilustración y estudios visuales, es posible analizar cómo se configuran los significados en torno a lo femenino, evidenciando la manera en que las imágenes contribuyen a la formación, reproducción y transformación de los imaginarios culturales en contextos históricos específicos.



## Capítulo I. Antecedentes del libro ilustrado, y bases teóricas

### Introducción

La evolución de la crítica literaria infantil y juvenil ha sido marcada por un cambio significativo en su enfoque, pasando de centrarse exclusivamente en el análisis del texto a reconocer la importancia de las ilustraciones en la comunicación y comprensión de la obra. Este cambio de perspectiva ha enriquecido la comprensión de la literatura, lo visual, y su interacción con el discurso escrito, destacando la necesidad de una revisión crítica más rigurosa para asegurar la calidad de los libros ilustrados contemporáneos.

El surgimiento de los libros ilustrados como una forma autónoma de expresión artística se remonta al siglo XIX, marcando un hito con la publicación de *Orbis Sensualium Pictus* en 1658 de Amos Comenio. Desde entonces, destacados ilustradores han contribuido a su desarrollo, implementando nuevas técnicas que han mejorado tanto la calidad como la difusión de estas obras, consolidando así su relevancia en la literatura infantil y juvenil.

En el estudio de estas imágenes, es fundamental considerar la relación entre el observador y lo que se mira, puesto que la percepción no es un proceso automático ni homogéneo. Cada individuo aporta su propio contexto cultural, histórico y personal, influyendo en la interpretación de las imágenes. Esto subraya la importancia de los estudios visuales, un campo interdisciplinario que explora cómo las imágenes no solo son percibidas, sino también cómo se crean y circulan en la sociedad.

En este sentido, los estudios visuales facilitan la comprensión de los procesos mediante los cuales se construye sentido, ya que nuestras interpretaciones están profundamente arraigadas en los contextos específicos desde los cuales observamos. Además, algunas imágenes poseen una autonomía notable que les permite la capacidad de

trascender en el tiempo, migrando a través de diferentes contextos culturales e históricos. Esta capacidad de las imágenes para adaptarse y adquirir nuevos significados en distintos entornos refuerza su relevancia en el análisis cultural y social. Al reconocer la dinámica entre la imagen y el observador, se puede apreciar de mejor manera cómo las imágenes no solo reflejan, sino que también moldean las realidades y las percepciones de diferentes épocas y comunidades.

### **Antecedentes del libro ilustrado**

Las imágenes han acompañado al ser humano desde sus orígenes como una forma esencial de comunicación, para Whalley y Chester (1988), están estrechamente ligadas tanto a la infancia de la humanidad como a la del hombre. Las primeras representaciones se hallan en las cuevas y tumbas prehistóricas, donde las imágenes transmitían ideas, emociones y creencias, con el tiempo, aunque la escritura se popularizó, la imagen continuó siendo un medio de comunicación fundamental. Ejemplos como los vitrales y murales medievales, diseñados para instruir a los iletrados, muestran cómo la imagen funcionaba como vehículo de enseñanza. De igual forma, en la antigüedad clásica, la columna de Trajano (siglo II d.C.) también puede considerarse una forma temprana de ilustración narrativa, al relatar visualmente las guerras dacias mediante relieves.

De manera paralela, los códices prehispánicos de Mesoamérica constituyen un ejemplo notable de narrativa visual, elaborados en papel amate, piel de venado o textiles, estos documentos pictográficos registraban mitología, historia y religión mediante secuencias de imágenes y símbolos. Tanto en el mundo europeo como en el americano, la ilustración cumplió una función pedagógica y de transmisión cultural antes de la generalización del libro impreso.

La producción sistemática de imágenes vinculadas a textos se consolidó en los talleres monásticos medievales, donde los monjes copiaban y decoraban a mano los manuscritos en los *scriptoria*, aunque muchos de estos libros tenían carácter religioso, también existieron herbarios, bestiarios y relatos seculares. La invención de la imprenta de tipos móviles, a mediados del siglo XV, revolucionó la producción de libros, permitiendo una difusión más amplia y accesible. Desde sus inicios, las obras impresas incluyeron ilustraciones, primero en textos bíblicos y posteriormente en obras de carácter didáctico o moral.

Uno de los primeros antecedentes directos del libro ilustrado moderno se encuentra en el *Libro de arte e instrucción para jóvenes* (1580) de Jost Amman, pintor e ilustrador europeo que empleó imágenes como herramienta educativa. En él se representaban escenas cotidianas, como un niño aprendiendo con su *hornbook* (instrumento para la enseñanza de la lectura y escritura) y una niña con su muñeca (Enciclopedia Británica, s.f.).

Durante el siglo XVI, la Reforma protestante en Inglaterra reforzó la idea de que cada persona debía leer la Biblia por sí misma, lo que impulsó la alfabetización infantil. Así, los primeros libros para niños tuvieron un propósito esencialmente moral y religioso, obras como *El Libro de los Mártires* (1563) de John Foxe fueron ampliamente leídas y ricamente ilustradas. En el siglo XVII, títulos como *Un testimonio para los niños* (1671) de James Janeway y *El progreso del peregrino* (1678) de John Bunyan integraron narrativas e imágenes para enseñar temas cristianos. En este tiempo, también proliferaron los libros de emblemas, como *Emblemas para el entretenimiento y la mejora de la juventud* (1704), con sesenta y dos grabados acompañados de textos explicativos (Whalley y Chester, 1988).

Erro (2000) señala que, un punto de inflexión en la historia del libro ilustrado se produjo en 1658 con la publicación de *Orbis Sensualium Pictus* de Amos Comenius, considerado el primer libro ilustrado infantil. En esta obra, cada palabra se acompañaba de

una imagen que facilitaba el aprendizaje, estableciendo un modelo pedagógico innovador. Su traducción al inglés un año después marcó el inicio de una nueva forma de literatura ilustrada destinada a los niños.

Durante el siglo XVIII, el editor inglés John Newbery impulsó de forma importante el desarrollo de la literatura infantil moderna. Sus publicaciones, como *El Nuevo Testamento adaptado a las capacidades de los niños* (1755), *La Santa Biblia abreviada* (1770) y *La Biblia en jeroglíficos* (1783), combinaron texto e imagen con fines instructivos y recreativos. (Whalley y Chester, 1988).

El libro infantil como forma de entretenimiento surgió en la década de 1750, cuando la Juvenile Library de John Newbery comenzó a ofrecer versiones resumidas de cuentos clásicos. Con el tiempo, especialmente durante la era victoriana, se arraigó la idea de que la infancia era una etapa distinta de la adultez y que debía ser “divertida”, lo que impulsó rápidamente la demanda de juguetes y libros para infantes.

A principios del siglo XIX, la técnica predominante para la reproducción de imágenes era el grabado en madera, un método perfeccionado por Thomas Bewick en la segunda mitad del siglo XVIII, este procedimiento consistía en dibujar la imagen directamente sobre un bloque de madera, que luego era meticulosamente tallado por el grabador. Este método presentaba ciertas limitaciones, era un proceso lento, el tamaño de las ilustraciones estaba restringido y las reproducciones solo podían hacerse en un solo color. Sin embargo, en la década de 1830, el inglés Edmund Evans revolucionó esta técnica al desarrollar un método de grabado que permitía la impresión en varios colores. Gracias a este avance, artistas como Walter Crane, Randolph Caldecott y Kate Greenaway alcanzaron gran éxito.



**Figura 1**

*Jugend* (1898), Portada de la revista alemana, diseñada por el artista británico Walter Crane. Recuperada de: <https://goo.su/Efhoab> el 20 de septiembre del 2025.





**Figura 2**

*John Gilpin despide a su familia en un coche* (1878), Ilustración de Randolph Caldecott. Recuperada de: <https://n9.cl/r2vxv> el 25 de septiembre del 2025.



**Figura 3**

*Three Little Girls in Straw Bonnets*. (1880), Ilustración de Kate Greenaway. Recuperada de: <https://n9.cl/1503dp> el 25 de septiembre del 2025.

Este desarrollo en la técnica de grabado no solo aceleró el proceso y expandió las posibilidades artísticas, sino que también democratizó el acceso a ilustraciones coloridas, marcando un avance importante en la historia de la reproducción de imágenes y abriendo nuevas oportunidades para los artistas de la época (Waldrip, 2010).

Sin embargo, fue en el siglo XIX cuando el libro ilustrado infantil adquirió verdadera autonomía, separándose de su función moralizante para incorporar fines estéticos y artísticos, como se mencionó anteriormente, este periodo vio surgir a destacados ilustradores como Randolph Caldecott, Walter Crane y Kate Greenaway, cuyas obras definieron el estilo del libro ilustrado victoriano. Más adelante, ya a inicios del siglo XX, figuras como Beatrix Potter, Ernest Shepard y Arthur Rackham consolidaron y ampliaron este legado, llevando la ilustración infantil a nuevos niveles técnicos y expresivos. Gracias a los desarrollos industriales que transformaron los métodos de impresión y producción, la creación de libros ilustrados se volvió más rápida, accesible y de mayor calidad, permitiendo que estas obras llegaran a un público más amplio y sentando así las bases de la ilustración infantil moderna Erro (2000).

A mediados del siglo XIX, Estados Unidos experimentaba profundos cambios sociales y culturales que influían directamente en la producción y consumo de imágenes impresas. Durante la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865), los periódicos y revistas incluían imágenes de escenas de batalla, aunque la calidad de estas ilustraciones dejaba mucho que desear. Sin embargo, el interés del público por el material ilustrado era creciente. Además, a partir de la década de 1830, con la implementación de la educación pública, se produjo un aumento significativo en la alfabetización, lo que a su vez generó una mayor demanda de material de lectura.





**Figura 4**  
*The tale of Peter Rabbit* (1901), Ilustración de Beatrix Potter. Recuperada de: <https://n9.cl/rpgdui> el 11 de octubre del 2025.



**Figura 5**  
*Winnie the Pooh* (1926), Ilustración de E. H. Shepard. Recuperada de: <https://acortar.link/PkArTR> el 6 de octubre del 2025.





**Figura 6**

*Hansel y Gretel y la bruja en la puerta de su cabaña* (1909), Ilustración de Arthur Rackham. Recuperada de: <https://acortar.link/FdCblJ> el 28 de septiembre del 2025.

Mientras que en 1865 se publicaban alrededor de setecientas revistas en los Estados Unidos, para principios del siglo XX ese número había crecido a más de 5,000. Por otra parte, la creación de bibliotecas también amplió significativamente el mercado, tan es así que a finales del siglo XIX, Estados Unidos contaba con 33 millones de volúmenes en 4,000 bibliotecas, más de 25 veces la cantidad de volúmenes que había apenas veinte años antes.

A pesar de esta gran demanda, el grabado en madera continuó siendo el método predominante en los Estados Unidos hasta la década de 1880, aunque la invención de la fotografía impulsó de forma significativa el avance del proceso de impresión, y a principios del siglo XX, la litografía había sustituido en buena medida al grabado en madera como el principal método de reproducción de ilustraciones. En ese tiempo, la tecnología de impresión en los Estados Unidos estaba considerablemente atrasada en comparación con la de Inglaterra. (Waldrip, 2010).

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la sociedad experimentó una transformación significativa en la forma en que consumía información y cultura visual. Hernández (2005, p.4) define este concepto como “el conjunto de prácticas, productos y significados que las sociedades generan, interpretan y utilizan en torno a lo visual, abarcando desde las artes hasta los medios gráficos y digitales, y reflejando valores, normas y creencias sociales”. Este cambio se vincula con la evolución histórica del libro ilustrado, que desde sus primeras manifestaciones, como *Orbis Sensualium Pictus* de Comenius o los libros religiosos de los siglos XVI y XVII, ya combinaba imagen y texto con fines educativos y formativos.

El rápido crecimiento en la publicación de materiales impresos como de periódicos, revistas y libros amplió el acceso al conocimiento y consolidó el material impreso como un agente influyente en la conformación de gustos, valores y tendencias sociales. En este sentido, Waldrip (2010) señala que el impacto de estos medios fue comparable al que más

tarde generarían medios de comunicación masivos como el cine, la radio, la televisión e incluso internet, demostrando el poder del material impreso para informar, entretener e influir en la vida cotidiana de las personas.

En este contexto, las ilustraciones adquirieron un papel central: no solo complementaban estéticamente el texto y reforzaban la narrativa, sino que también funcionaban como referentes culturales, definiendo modas, ideales y estándares de comportamiento para distintos públicos, desde la infancia hasta la juventud. Este auge coincidió con factores como la aparición de una clase media alfabetizada y con poder adquisitivo, la mejora en los sistemas de transporte que permitió una distribución más amplia de los materiales impresos y los avances tecnológicos en la imprenta, que ampliaron las posibilidades expresivas y de difusión del libro ilustrado.

El material impreso no solo informaba y entretenía, sino que también ejercía una influencia significativa sobre la sociedad, y al mismo tiempo, la reflejaba. Las ilustraciones, en particular, desempeñaron un papel destacado en la configuración de tendencias sociales.

Por ejemplo, los dibujos de Kate Greenaway en Inglaterra marcaron pautas en la moda infantil de la época, mientras que la *Gibson Girl* de Charles Dana Gibson se consolidó en Estados Unidos como el ideal de la mujer joven durante la Edad de Oro de la ilustración. De manera similar, las pinturas de Jessie Willcox Smith establecieron un referente para la representación de la infancia en Estados Unidos durante los años veinte, y en Inglaterra, las guarderías se llenaron de objetos decorativos inspirados en las ilustraciones de Mabel Lucie Attwell, ampliamente difundidas en la cultura popular.



**Figura 7**

*Gibson Girl* (1890), ilustración de Charles Dana Gibson.  
Recuperada de: <https://n9.cl/8kg39> el 8 de agosto del 2025.



**Figura 8**

*Girl on the Beach* (1915), ilustración de Jessie Willcox Smith.  
Recuperada de: <https://n9.cl/jfp24> el 15 de mayo del 2025.

Este fenómeno puede entenderse como la continuación de una larga tradición iniciada con los primeros libros ilustrados, donde la combinación de imagen y palabra ya buscaba enseñar, orientar comportamientos y transmitir valores. De manera similar, los medios impresos de finales del siglo XIX y comienzos del XX no solo reflejaban las tendencias culturales y sociales de su tiempo, sino que también contribuían activamente a la formación de modas, comportamientos y referentes culturales, anticipando la influencia que los medios de comunicación masivos ejercerían más tarde en el siglo XX y XXI.

La llamada Edad de Oro de la ilustración (1880-1920) se refiere a un periodo de esplendor artístico y editorial en Europa y Estados Unidos, caracterizado por la consolidación del libro ilustrado como un medio cultural y estéticamente refinado. Durante este tiempo, figuras como Howard Pyle impulsaron la enseñanza formal de la ilustración, promoviendo la idea de que el ilustrador debía dominar la composición, la observación y la narrativa visual. Paralelamente, el desarrollo de la litografía y de la impresión en color amplió las posibilidades expresivas y técnicas, permitiendo la publicación de libros ilustrados con un nivel de detalle y calidad nunca antes visto, lo que consolidó la ilustración como un arte profesional autónomo Waldrup (2010).

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la incorporación de nuevos procedimientos de impresión, como la litografía, la serigrafía, el offset y la impresión tipográfica a color, permitió una mayor libertad creativa, consolidando al libro ilustrado como una forma artística y narrativa independiente (Erro, 2000). Desde entonces, la ilustración ha sido reconocida no solo como un complemento del texto, sino como un lenguaje visual con valor propio, capaz de enriquecer la manera en que entendemos y experimentamos la lectura.

Más que un simple acompañamiento visual, las imágenes en los libros ilustrados se convirtieron en un espejo de los cambios sociales, culturales y tecnológicos de su tiempo. En general, este breve recorrido histórico muestra que las imágenes en los libros ilustrados no solo estuvieron vinculadas a los avances tecnológicos en la impresión y a la creciente alfabetización, sino también a las transformaciones culturales que le dieron un nuevo significado a la infancia, al consumo de libros y a la participación de las mujeres en el ámbito artístico. Desde los textos religiosos y los que cumplían una función moralizante, hasta el auge de los cuentos de hadas y los lujosos libros de regalo, el desarrollo de nuevas técnicas como el grabado en madera a color y la litografía, permitieron nuevas oportunidades creativas. Al mismo tiempo, las limitaciones sociales, condicionaron la trayectoria de muchas ilustradoras, cuyas carreras se vieron interrumpidas o invisibilizadas pese a su contribución y talento. La Edad de Oro de la Ilustración refleja un momento en el que arte, la tecnología y la sociedad contribuyeron a un legado que sigue influyendo en la forma de entender el libro ilustrado y el importante lugar que las imágenes ocupan en los medios impresos.

### **Representaciones sociales**

Berger y Luckman (1966, citados en Jodelet, 1989), señalan que la noción de representación social, se refiere a la forma en que las personas, como sujetos dentro de una sociedad, perciben y entienden los eventos cotidianos, su entorno, la información que reciben, y a las personas con las que interactúan. Estas representaciones sociales son una forma de conocimiento, que es denominado "conocimiento espontáneo" o "ingenuo", conocido también como sentido común o pensamiento natural.

Este tipo de conocimiento es opuesto al pensamiento científico, ya que es más inmediato, cotidiano y compartido socialmente, mientras que el científico sigue métodos rigurosos y sistemáticos para llegar a conclusiones, y aunque el primero se forma a partir de nuestras experiencias personales, también está influenciado por la información, creencias y modelos de pensamiento que recibimos a través de diversas fuentes como la tradición, la educación y los medios de comunicación.

Este conocimiento no es individual, sino que es elaborado y compartido socialmente. Siendo así, el conocimiento cotidiano o sentido común tiene varios objetivos, entre ellos: comprender y explicar los hechos del mundo, interactuar con otras personas, tomar decisiones, y responder a las preguntas que nos plantea la vida diaria, lo que lo convierte en un conocimiento práctico, que ayuda a las personas a navegar su realidad cotidiana, dando sentido a los eventos y acciones que se vuelven familiares a través de la interacción social, que es un factor clave en la construcción social de la realidad. Por lo tanto se puede decir que la forma en que se entiende el mundo es resultado de una construcción colectiva y no solo de percepciones individuales.

Según Jodelet (1989), las representaciones sociales se forman dentro de una colectividad y consisten en ideas, creencias o imágenes compartidas por un grupo, las cuales ejercen influencia sobre su comportamiento. Un ejemplo de representación social se observa cuando un grupo, condicionado por su entorno o por las normas que sigue, desarrolla una concepción sobre cómo debe realizarse una tarea, dicha concepción no siempre refleja la forma más efectiva de realizarla. Sin embargo, esta representación puede influir de manera significativa, orientando la acción del grupo, modificando las relaciones internas, e incluso alterando la manera en que los individuos comprenden la tarea. En este sentido, aunque la

representación no sea precisa, contribuye a configurar la forma en que un grupo organiza su pensamiento, sus acciones y su dinámica interna.

Este fenómeno se puede observar en el ámbito educativo, donde determinadas prácticas pueden mantenerse más por tradición que por eficacia, en un contexto escolar, algunos estudiantes pueden considerar que memorizar todo el contenido constituye la mejor manera de aprender, esta idea posiblemente nace de costumbres y normas educativas, y no refleja necesariamente la forma más efectiva de adquirir conocimientos. Sin embargo, ejerce influencia: los alumnos pueden estudiar repitiendo sin comprender, los docentes pueden valorar más a quienes recitan de memoria y hasta cambia la forma en que el estudiantado entiende lo que significa aprender. Así, aunque no sea la forma más útil de adquirir conocimientos, esta representación social guía cómo el grupo piensa, se organiza y actúa.

De la misma forma, las representaciones sociales influyen en la manera en que se interpretan los hechos, tan es así que un mismo hecho puede ser comprendido de manera distinta dependiendo del marco de referencia en el que se sitúe. Estos marcos de referencia pueden ser de índole política o sociológica y según el enfoque adoptado, pueden cambiar el significado y la importancia que se le da a ese hecho.

Este proceso de contextualización no es neutral, sino que está vinculado a percepciones ideológicas, es decir, las creencias o valores dominantes dentro de un grupo social o cultural influyen en cómo se interpreta un suceso. Según el contexto histórico y político en el que se enmarque un hecho, pueden variar tanto la gravedad percibida como las reacciones que genera, en este punto es necesario hacer énfasis en los medios de comunicación y el papel central que juegan en este proceso, ya que a través de ellos se transmiten estas representaciones sociales, y al hacerlo, pueden modificar la respuesta del



público. La audiencia, al recibir información interpretada dentro de un marco ideológico específico, puede ajustar su reacción en función de sus expectativas y deseos.

En el marco de su desarrollo histórico, el estudio de las representaciones sociales se ha nutrido de diversas perspectivas. Jodelet (2018) destaca cómo distintos autores han aportado ideas fundamentales que enriquecen la comprensión del concepto de representación social. En este sentido, Marx señaló que las representaciones pueden ser ilusorias o deformadas, es decir, no siempre reflejan la realidad tal como es, sino que pueden presentar una versión distorsionada que sirve a diversos intereses sociales o ideológicos.

Dicho de otra forma, las representaciones pueden estar manipuladas o construidas de manera que oculten ciertos aspectos o favorezcan los intereses de un grupo social o ideológico, funcionando así como un mecanismo para mantener y justificar relaciones de poder. Por ejemplo, la idea de que “si te esfuerzas lo suficiente, tendrás éxito” puede sonar motivadora, sin embargo, esa forma de pensar deja de lado que muchas personas no tienen las mismas oportunidades, no todos cuentan con buena educación, dinero o contactos. Al ignorar esos factores, esta creencia termina favoreciendo a quienes ya tienen ventajas y hace ver como culpa, lo que en realidad es desigualdad social.

Por su parte, Durkheim (1858-1917) enfatizó el carácter colectivo y normativo de las representaciones, para él; estas no son solo ideas individuales, sino construcciones compartidas por la comunidad que guían la comprensión del mundo y estructuran la vida social. Además, contribuyen a la identidad del grupo, al ofrecer marcos comunes de pensamiento y percepción que permiten a sus miembros reconocerse como parte de un mismo colectivo. Partiendo de esto, celebrar el día de los muertos en México, más allá de la creencia individual, es una práctica compartida que da identidad cultural, refuerza la unión comunitaria y ofrece un marco común para dar significado a la vida y la muerte.

En este contexto, Lévy-Bruhl (1857-1939) expresó la idea de participación, un concepto que complementa el enfoque de Durkheim, según él; la manera en que los individuos participan en la vida social y cultural determina cómo se relacionan con las representaciones. Esta participación no es uniforme, varía según el contexto histórico, cultural y espacial, de modo que diferentes sociedades o períodos pueden desarrollar formas distintas de interpretar y dar significado a los mismos fenómenos.

Esta propuesta muestra que las representaciones sociales no son fijas ni universales, sino que dependen del modo en que las personas participan en su cultura y entorno, lo que explica por qué distintos grupos pueden dar diferentes sentidos a un mismo hecho o experiencia. Mientras que en una ciudad contemporánea la mayoría de las personas puede entender la lluvia como un fenómeno climático explicado por la ciencia, en una comunidad indígena puede interpretarse como una bendición que garantiza la fertilidad de la tierra.

Finalmente, Weber (1864-1920) aportó la idea de que la acción social está guiada por distintos tipos de racionalidad, la racionalidad instrumental implica un cálculo consciente basado en conocimientos y objetivos, mientras que la racionalidad axiológica y la acción tradicional están más vinculadas a los valores, la transmisión social y las emociones. Esto muestra que las representaciones sociales no solo se sostienen en conocimientos compartidos, sino también en creencias, afectos y prácticas culturales, influyendo en la manera en que las personas actúan y toman decisiones dentro de la sociedad. Es decir, las personas no actúan únicamente buscando la forma más clara de alcanzar un objetivo (racionalidad instrumental), sino también porque siguen tradiciones, defienden ideales o se dejan guiar por sentimientos.

De este modo, se conecta con las representaciones sociales, ya que estas no son solo ideas compartidas que circulan en una sociedad, sino también marcos de sentido cargados de valores y emociones, las representaciones influyen directamente en cómo las personas

perciben las situaciones y en las decisiones que toman en su vida cotidiana. Por ejemplo, una persona puede decidir reciclar no solo porque sabe que ayuda al medio ambiente (racionalidad instrumental), sino también porque valora el cuidado de la naturaleza y aprendió en su familia o comunidad que no hay que desperdiciar (racionalidad axiológica y acción tradicional).

Según Wachelke (2012), una representación social es un constructo social y psicológico que cumple una función simbólica, representa un objeto para un individuo o un grupo. Wachelke igualmente toma como referencia a Moscovici (1961, 1976) y Abric (1994) para señalar que, al representar algo, la representación social sustituye al propio objeto. Es decir, para la persona o grupo que se relaciona con ella, la representación se convierte en el objeto mismo.

De esta manera, una representación social se forma a través de un proceso de construcción simbólica, esto significa que toda interacción con un objeto o fenómeno se da a través de la representación que se tiene de él, y no directamente con el objeto mismo. En otras palabras, la representación reemplaza al objeto, ya que solo se puede conocer y comprender mediante las ideas, imágenes y significados que se han construido socialmente. Así, la representación social no solo refleja el objeto, sino que condiciona y estructura la experiencia de los individuos, guiando la percepción y la comprensión que se tiene de él.

Por su parte, Rouquette (2009), coincide en que la noción de representaciones colectivas se remonta a Durkheim, quien las planteó como las concepciones compartidas por los miembros de una sociedad, estas abarcan, por ejemplo, la manera en que se conciben categorías como el tiempo, la familia o la justicia. Tales conocimientos y creencias se presentan como naturales, evidentes e indiscutibles, y tienen la particularidad de perdurar a lo largo del tiempo. Es importante señalar que su función principal es doble: por un lado,

orientan la experiencia práctica del mundo al establecer lo que se considera normal, posible o previsible y por otro; garantizan la cohesión social al ofrecer referentes comunes de juicio y pautas de comportamiento que orientan la acción.

En otras palabras, estas representaciones posibilitan la comprensión mutua entre los individuos y orientan sus acciones de manera coordinada. Al operar como un marco común de referencia, contribuyen a disminuir los conflictos y a fortalecer el sentido de pertenencia dentro del grupo social.

Ahora bien, este planteamiento fue enriquecido cuando Moscovici introdujo en 1961, la noción de representación social, entendida como un proceso dinámico en el que la forma de concebir un objeto concreto depende de la posición social desde la cual se genera dicha concepción. Esto significa que, mientras las representaciones colectivas ofrecen categorías universales como la idea de justicia o familia, las representaciones sociales muestran cómo distintos grupos reinterpretan esos mismos conceptos en función de su propio contexto.

Por ejemplo, la idea de familia puede presentarse como una representación colectiva compartida en torno a la unión y la convivencia, sin embargo; su significado social cambia cuando se observa desde grupos distintos: para algunos, puede centrarse en el modelo tradicional de padres e hijos, para otros, puede incluir parejas del mismo sexo, familias monoparentales o grupos de cuidado colectivo. Así, las representaciones sociales muestran cómo las ideas compartidas de la tradición se adaptan y cambian según las necesidades, valores y experiencias de los distintos grupos en la sociedad.

Partiendo de lo anterior, se puede distinguir entre representaciones colectivas y representaciones sociales, cuando un tema u objeto es compartido de manera generalizada y con consenso entre distintos grupos, se está frente a una representación colectiva, en cambio, cuando entre grupos existen diferencias o polémicas sobre ese mismo tema, entonces se habla

de representaciones sociales, ya que cada grupo construye su propia visión. Es importante señalar que no basta con considerar únicamente el objeto (de lo que se habla) y la población (el grupo que lo piensa), sino que también hay que incluir el contexto histórico y social en el que surge esa representación, así la representación social se define por la combinación de estos tres elementos: (objeto, población, contexto). Esto significa que si alguno de estos factores cambia, por ejemplo, el tema en cuestión, el grupo que lo interpreta o las circunstancias históricas, la representación también puede transformarse.

En este contexto, resulta pertinente profundizar en la importancia de las representaciones sociales como marcos interpretativos que organizan la manera en que los individuos comprenden la realidad, ya que estas representaciones no solo influyen en lo que las personas piensan acerca de un objeto o fenómeno, sino también en la forma en que lo perciben, lo valoran y actúan frente a él. En este sentido, las representaciones sociales funcionan como esquemas cognitivos compartidos que permiten a los individuos orientarse dentro de su entorno social, facilitando la comunicación y la construcción de significados comunes.

Dentro de este proceso, las imágenes desempeñan un papel fundamental, ya que las representaciones sociales no se transmiten únicamente a través del lenguaje verbal, sino también mediante imágenes, símbolos y narrativas visuales que reúnen valores culturales y modelos de pensamiento. En la literatura infantil ilustrada, las imágenes pueden transmitir ideas sobre la infancia, el comportamiento adecuado, los roles de género o las relaciones sociales, incluso cuando estos elementos no se expresan explícitamente en el texto, de esta manera, la ilustración se convierte en un medio de gran importancia para la circulación de representaciones sociales.

Este aspecto se vuelve relevante, si se considera que las imágenes poseen una capacidad de síntesis simbólica que facilita la transmisión de ideas complejas de forma inmediata, una ilustración puede comunicar mediante gestos, posturas, vestimenta o escenarios, un conjunto de significados culturales que el espectador interpreta a partir de sus propios marcos de referencia, y en este sentido, las representaciones sociales funcionan como un sistema que permite reconocer y decodificar esos significados, ya que el observador comparte con su comunidad ciertos códigos culturales que orientan su interpretación.

De igual manera, las representaciones sociales no solo influyen en la interpretación de las imágenes, sino también en su producción, los ilustradores, artistas y diseñadores trabajan dentro de un contexto cultural específico que condiciona sus decisiones estéticas y narrativas, esto significa que las imágenes que producen están vinculadas a las ideas, valores y creencias predominantes en la sociedad en la que se generan.

Por otra parte, es importante reconocer que las representaciones sociales no son completamente estáticas, ya que si bien pueden mantenerse durante largos periodos de tiempo, también están sujetas a procesos de transformación y reinterpretación, los cambios culturales, políticos o tecnológicos pueden modificar las formas en que ciertos fenómenos son representados y comprendidos. En el ámbito de la literatura infantil, muchas representaciones tradicionales sobre la infancia, la familia o los roles de género han sido cuestionadas y reformuladas en las últimas décadas, reflejando nuevas sensibilidades sociales.

Aplicando este marco a las representaciones femeninas en libros ilustrados durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920), en obras de Kate Greenaway y Arthur Rackham, el objeto de estudio son las niñas representadas en las ilustraciones, considerando sus actitudes, roles, vestimenta y los valores que transmiten. La población comprende a los

lectores infantiles, los padres y la sociedad de la época, mientras que el contexto histórico cultural abarca Inglaterra entre 1880 y 1920, periodo caracterizado por la expansión de la ilustración infantil, el aumento de la alfabetización y cambios en la percepción de la infancia.

El análisis de estas ilustraciones requiere un enfoque histórico y documental, estableciendo criterios de codificación que incluyan la actividad, la apariencia, la actitud, las relaciones y el rol de las niñas, con el fin de evaluar la existencia de consensos o polémicas. De esta manera, aunque no sea posible medir directamente la percepción de los grupos originales, se puede sistematizar la información para identificar representaciones colectivas o sociales y comprender cómo la representación femenina fue construida, transformada y transmitida a lo largo del tiempo.

### **Concepto de lo femenino**

El concepto de lo femenino resulta fundamental para el análisis de las representaciones femeninas en los libros ilustrados, ya que permite comprender que las imágenes no solo muestran a las mujeres, sino que también construyen y transmiten significados culturales sobre lo que se entiende por ser mujer en un contexto histórico determinado, analizar lo femenino desde una perspectiva social y cultural posibilita identificar cómo los discursos visuales refuerzan, transforman o cuestionan roles, estereotipos y modelos de comportamiento asociados a la feminidad. En este sentido, el concepto se convierte en una herramienta clave para interpretar las representaciones presentes en las ilustraciones, pues permite observar de qué manera la imagen participa en la construcción simbólica de la mujer dentro de la cultura visual.

Lo femenino puede entenderse como una construcción social, cultural, histórica y simbólica que define un conjunto de atributos, roles y representaciones asociados a las mujeres, pero que no se origina de manera natural del sexo biológico. Desde la perspectiva de Beauvoir (1949) lo femenino no constituye una condición de origen, sino el resultado de procesos sociales y culturales, en los que la identidad de género se construye progresivamente a lo largo de la experiencia y la formación dentro de un contexto determinado, lo que implica que la feminidad se configura a través de la educación y la cultura.

En esta misma línea, Butler (1990) plantea que lo femenino forma parte de una performatividad de género, entendida como una serie de acciones que se repiten y que hacen que parezca que existe una identidad estable, así el género no es algo fijo, sino algo que se construye socialmente a través de lo que hacemos y decimos.

Por su parte, Bourdieu (1998) concibe lo femenino como un producto de estructuras simbólicas que reproducen relaciones de poder, donde los esquemas culturales o *habitus* (formas de pensar, sentir y actuar que aprendemos a lo largo de nuestra vida, se forman a partir de la experiencia social y funcionan como esquemas internalizados que guían el comportamiento de manera relativamente estable) contribuyen a naturalizar la diferencia sexual y a legitimar la subordinación femenina dentro del orden social.

De igual forma, Friedan (1963) cuestiona la idea de una esencia femenina al exponer que la feminidad ha sido configurada como un ideal normativo, lo que llama *mística de la feminidad*, que limita la experiencia de las mujeres a ciertos roles sociales y expectativas culturales.

La incorporación de estas perspectivas teóricas resulta relevante para el análisis de las representaciones femeninas durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920), ya que permite comprender que las imágenes producidas en este periodo no fueron neutrales, sino



que reflejaron y consolidaron modelos culturales específicos sobre la mujer, la infancia y la vida social. A través de la feminidad como construcción social y simbólica, es posible analizar cómo las ilustraciones de este periodo difundieron ideales propios del contexto, al mismo tiempo que reforzaron estructuras de poder y expectativas sociales sobre el papel femenino en la cultura. De esta manera, el concepto de lo femenino se convierte en una herramienta que permite interpretar las ilustraciones no solo como productos estéticos, sino como discursos visuales que contribuyeron a la formación de imaginarios colectivos y a la consolidación de representaciones femeninas dentro del contexto histórico, cultural y editorial de la Edad de Oro de la Ilustración.

### **Los estudios visuales**

Los estudios visuales constituyen un campo interdisciplinario que examina cómo las imágenes y lo visual en general influyen en la cultura y la sociedad. Según Brea (2005, p.7), estos estudios se centran en “la producción del significado cultural a través de la visualidad”. La visualidad, como concepto, abarca la forma en que interpretamos y damos sentido a lo que percibimos a través de la vista.

En línea con la afirmación de Berger (1972), nuestra percepción visual está influenciada profundamente por nuestros conocimientos y creencias. Esto significa que no vemos de manera neutra, lo que sabemos, nuestras experiencias previas y nuestras expectativas moldean la forma en que observamos y entendemos el mundo. Así, la visualidad no es una simple acción de captar imágenes, sino un proceso interpretativo donde el contexto cultural y personal determina nuestro entendimiento visual, convirtiendo la percepción en una construcción subjetiva.

De la misma forma, la visualidad puede entenderse como el fenómeno social que da significado a lo que vemos, esto implica una construcción cultural de nuestra percepción y el contexto social de los objetos visibles. Como lo menciona Mitchell (2002), esta interacción entre lo visual y lo social da forma a nuestras representaciones colectivas, donde tanto los objetos como las imágenes participan en la creación de sentidos compartidos. Esto implica analizar no solo las imágenes en sí mismas, sino también el contexto en el que se crean, circulan y son interpretadas.

Desde el arte hasta los medios de comunicación, pasando por diferentes materiales gráficos como fotografías, carteles publicitarios, infografías, hasta fenómenos como los memes y los *GIFs* en redes sociales, donde la visualidad es el principal canal de comunicación, los estudios visuales exploran cómo las imágenes contribuyen a moldear las ideas, las identidades y las narrativas en la sociedad contemporánea. Este análisis a su vez, forma parte de un enfoque más amplio dentro de la cultura visual, cuyo campo de estudio abarca “el total de las prácticas que producen visualidad y las disciplinas que se ocupan de su estudio” (Brea, 2003, p.7).

Así, los estudios visuales no solo examinan las imágenes en su dimensión estética o comunicativa, sino también las prácticas y procesos culturales más amplios que participan en la creación y circulación de lo visual, reforzando su relevancia en la comprensión de la sociedad actual.

Con respecto al tema, Noble (2004) señala que los estudios visuales abordan las culturas visuales modernas a partir de varios aspectos clave. En primer lugar, estos estudios se centran en los artefactos, tecnologías e instituciones relacionadas con la representación visual, considerándolas como espacios donde ocurren procesos de negociación e intercambio cultural, (por artefactos visuales, podemos entender a una amplia gama de objetos o medios

que son producidos o manipulados para crear significado visual, que participan en dinámicas de poder, identidad y representación, reflejando y reforzando valores, ideologías y formas de ver el mundo). Es decir, las imágenes y medios visuales no son neutrales, sino que están inmersos en dinámicas sociales y culturales que reflejan y transforman los significados.

Además, Noble igualmente señala que los estudios visuales rompen con las fronteras tradicionales entre diferentes tipos de medios visuales, como la pintura, la fotografía o el cine, y no se limitan a clasificaciones por género artístico. En lugar de eso, se enfocan en las interacciones cotidianas entre las personas que miran y los objetos que son observados, lo que amplía el análisis más allá de los espacios formales del arte, como los museos o las galerías. Este enfoque reconoce que gran parte de lo que vemos y cómo lo interpretamos ocurre en nuestra vida diaria, fuera de instituciones oficiales, lo que implica que la cultura visual está en todas partes y forma parte de las experiencias cotidianas.

Considerando lo anterior, Brea (2003) sugiere que los estudios visuales implican la creación de un marco teórico y metodológico para desarrollar lo que denomina una "historia de las imágenes". Según esta perspectiva, en lugar de clasificar las representaciones visuales en jerarquías tradicionales, como el alto arte (que incluye la pintura clásica o la escultura) y el bajo arte (como los cómics, la publicidad o los memes antes mencionados), se propone un tratamiento horizontal de todas las imágenes.

La idea de una historia de las imágenes busca romper con las distinciones que tradicionalmente elevan ciertas formas de arte por encima de otras. En cambio, este enfoque sostiene que todas las representaciones visuales, independientemente de su estatus en la cultura tradicional, tienen valor y deben ser estudiadas con la misma importancia. Esto refleja la realidad de la cultura contemporánea, donde las imágenes circulan en una gran diversidad de medios, tanto en espacios considerados cultos, como en los populares o digitales, y donde

las fronteras entre lo alto y lo bajo se han vuelto menos claras, desde esta perspectiva. Este tratamiento horizontal permite estudiar tanto una obra maestra de la pintura renacentista, como un *GIF* o un comercial de televisión con la misma importancia académica, reconociendo que todas estas imágenes influyen en la forma en que las personas perciben y construyen su realidad visual y cultural.

Desde la perspectiva de los estudios visuales, los libros ilustrados para infantes pueden definirse como artefactos culturales que utilizan imágenes visuales para contar historias y transmitir mensajes a un público infantil. Estos libros no solo son herramientas de entretenimiento, sino también medios de comunicación visual que influyen en la percepción y comprensión del mundo por parte de los infantes.

Partiendo de lo anterior, las imágenes no son meros reflejos del mundo, sino construcciones culturales que participan activamente en la producción de sentido, la visualidad entendida como el conjunto de prácticas, discursos y saberes que configuran lo visible determina cómo se representan los cuerpos, los roles sociales y las identidades. En este sentido, las representaciones femeninas en los libros ilustrados para infantes durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920) pueden leerse como manifestaciones visuales de un sistema de valores que definió, limitó y naturalizó la feminidad dentro de los marcos ideológicos de la época.

Los estudios visuales permiten analizar estas imágenes más allá de su valor estético, comprendiendo que cada representación responde a una forma particular de mirar y de mostrar el mundo: quién mira, quién es mirado y desde qué lugar se produce esa mirada. Tal como plantea Mitchell (2002), las imágenes participan en relaciones de poder que moldean la percepción colectiva, en los libros ilustrados de este periodo, las niñas aparecen con frecuencia en contextos domésticos o escolares, representadas con gestos suaves, vestimenta

cuidada y posturas contenidas. Estas decisiones visuales no son inocentes, pueden reproducir la noción de que lo femenino pertenece al ámbito privado, al cuidado y a la obediencia.

Siguiendo la idea de Berger (1972), la forma en que vemos está profundamente determinada por lo que sabemos o creemos. Así, los ilustradores y el público lector de finales del siglo XIX compartían un imaginario social en el que la infancia femenina debía asociarse a la pureza, la moralidad y la docilidad. Las imágenes de artistas como Kate Greenaway o Jessie Willcox Smith cristalizaron estos ideales en figuras infantiles idealizadas, cuyos cuerpos y gestos evocan un modelo de mujer subordinada a la moral victoriana.

El análisis puede revelar que la ilustración actuó como una pedagogía visual, al transmitir modelos de comportamiento, valores y jerarquías sociales a través de la imagen. Las representaciones no solo enseñaban a leer historias, sino también a interpretar los roles asignados a hombres y mujeres dentro de la cultura, mostrando cómo debían actuar, vestir o relacionarse. Este proceso visual de aprendizaje contribuyó a configurar una sensibilidad colectiva en la que se reforzaron ciertas nociones de lo masculino y lo femenino, asociando a cada uno cualidades y conductas específicas dentro del orden social.

Sin embargo, los estudios visuales también permiten identificar fisuras dentro de este discurso, algunas ilustraciones, especialmente hacia las primeras décadas del siglo XX, comienzan a introducir imágenes de niñas activas, curiosas o independientes, que desafían, aunque de manera sutil, el ideal de pasividad femenina. Estas representaciones, aunque aún relacionadas a códigos de belleza y moralidad, abren la posibilidad de interpretar la visualidad femenina como un espacio de negociación simbólica más que como una simple imposición.

En este sentido, la mirada que proponen los estudios visuales invita a reconsiderar estas imágenes no solo como testimonios del pasado, sino como textos visuales vivos,

capaces de seguir produciendo significado en la actualidad. Las ilustraciones de la Edad de Oro revelan cómo la cultura visual de la infancia contribuyó a la formación de imaginarios que aún perduran en la representación femenina contemporánea. Analizar estas obras desde esta perspectiva implica reconocer que lo visual es un territorio donde las imágenes no solo reflejan el mundo, sino que lo configuran y lo perpetúan.

Así, el estudio de las representaciones femeninas en los libros ilustrados para infantes desde el marco de los estudios visuales permite comprender cómo la mirada, esa práctica cultural aprendida fue un instrumento clave en la construcción histórica de lo femenino y lo masculino. La ilustración infantil, con su aparente inocencia, se convierte en un espacio donde se articulan ideologías y normatividades visuales, revelando que incluso las imágenes destinadas a los niños son parte de un complejo sistema de producción simbólica y social.

### **El régimen escópico y la construcción cultural de la mirada**

El concepto de régimen escópico se refiere a las formas históricas y culturales mediante las cuales una sociedad organiza la manera de ver, interpretar y valorar las imágenes, en otras palabras, no todas las culturas miran de la misma manera ni otorgan el mismo significado a lo visual. La forma en que observamos el mundo está mediada por estructuras culturales, ideológicas y tecnológicas que determinan qué es visible, cómo se representa y cómo debe interpretarse.

El término fue desarrollado principalmente dentro de los estudios visuales y los estudios culturales, y ha sido abordado por teóricos como Martin Jay, quien analizó cómo distintas épocas han establecido diferentes formas de entender la visión. Según esta perspectiva, la mirada no es un proceso puramente biológico o neutro, sino una práctica

cultural condicionada por valores sociales, sistemas de conocimiento y convenciones visuales (Jay, 1993).

De esta forma, cada periodo histórico establece de manera implícita o explícita, un régimen escópico particular. Por ejemplo, durante el Renacimiento se consolidó un modelo visual basado en la perspectiva lineal, que buscaba representar el mundo de manera ordenada. En contraste, la cultura visual contemporánea se caracteriza por múltiples miradas influenciadas por los medios de comunicación, la fotografía, el cine y las tecnologías digitales. Estos cambios han transformado profundamente la manera en que las imágenes son producidas, distribuidas e interpretadas, en gran parte debido a transformaciones en los modos de percepción del observador (Crary, 1990).

En relación con los estudios visuales, el régimen escópico permite comprender que la percepción visual está condicionada por un contexto cultural específico, las imágenes no existen de forma aislada, sino que forman parte de sistemas de representación que orientan la mirada del espectador. Por esta razón, el análisis visual no solo se centra en la imagen en sí misma, sino también en las condiciones culturales que determinan su interpretación.

Este concepto también se relaciona con las representaciones sociales, ya que los regímenes escópicos influyen en la manera en que ciertos grupos, identidades o valores son representados visualmente, las imágenes presentes en la literatura infantil por ejemplo, responden a convenciones culturales que determinan cómo se representan los personajes, los espacios o las relaciones sociales. Estas representaciones no son neutrales, sino que reflejan las ideas y creencias predominantes en una determinada sociedad.

Asimismo, el régimen escópico influye en el concepto de imagen, puesto que establece los criterios mediante los cuales una imagen es considerada comprensible, realista o significativa dentro de una cultura. Lo que una sociedad considera una representación

adecuada puede diferir notablemente de otra, evidenciando que la interpretación visual depende de códigos culturales compartidos.

En el caso de la ilustración en la literatura infantil y juvenil, el régimen escópico condiciona tanto la producción como la recepción de las imágenes, los ilustradores trabajan dentro de determinadas convenciones visuales que orientan la forma en que los lectores interpretan las escenas, los personajes y las emociones representadas. Sin embargo, estas convenciones también pueden ser cuestionadas o transformadas mediante propuestas visuales innovadoras que amplían las formas de ver y comprender el mundo.

En este sentido, el régimen escópico dentro de los libros ilustrados permite comprender cómo las imágenes participan en la construcción de imaginarios culturales y en la formación de la mirada del lector. Los niños y jóvenes no solo aprenden a leer palabras, sino también a interpretar imágenes dentro de ciertos marcos culturales. Por lo tanto, el concepto de régimen escópico adquiere gran importancia para entender cómo la cultura visual influye en la manera en que las personas perciben, interpretan y representan la realidad, así como en las formas en que la mirada puede funcionar como un mecanismo de organización social y cultural (Foucault, 1975).

### **Concepto de imagen**

La imagen es una herramienta fundamental en la percepción y representación de la realidad. A través de la vista, captamos y procesamos imágenes que permite interpretar y entender el entorno, la imagen puede ser analizada no solo como un reflejo de la realidad, sino también como una construcción que moldea y redefine la comprensión del mundo. Al estudiar cómo se crean, interpretan y utilizan las imágenes, se puede explorar cómo estas



representaciones visuales influyen en nuestras percepciones, comunicando ideas, emociones y conceptos que van más allá de lo visible. Lo anterior revela el papel crucial de la imagen en la mediación entre la experiencia sensorial y la interpretación cultural y personal de la realidad.

El Diccionario de la lengua española (2018) define la imagen como una “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, lo que implica que una imagen es una manifestación visual o conceptual que remite a la realidad o bien a una idea. Esta palabra proviene del latín *imāgo*, *-inis*, que también alude a una figura, una representación o una apariencia que guarda semejanza con aquello que intenta reproducir. En otras palabras, una imagen no solo es una reproducción exacta de la realidad, sino una construcción que puede variar en su forma, en su contenido o estilo, según la intención y el medio utilizado para poder crearla. Así, la imagen puede ser entendida como una representación simbólica, artística o técnica, cuyo objetivo es evocar, reflejar o distorsionar la esencia de algo, ya sea tangible o abstracto.

Para Belting (2007, p.14), “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.” Por su parte, Moles (1999, p. 24), describe la imagen como un medio visual que captura y preserva un fragmento de la realidad perceptiva, es decir, del entorno que se puede ver y percibir. Este fragmento puede perdurar en el tiempo y forma parte fundamental de los medios masivos de comunicación, como la fotografía, la pintura, las ilustraciones, la escultura, el cine y la televisión.

Por lo cual se puede decir que, además, las imágenes tienen la capacidad de transportar significados de un lugar a otro y de una época a otra, manteniendo su poder para

generar sentido, independientemente del contexto original en el que fueron creadas. Esto significa que, aunque las circunstancias históricas, culturales o sociales cambien, las imágenes continúan transmitiendo sus mensajes y evocando respuestas en diferentes momentos y lugares, reafirmando su naturaleza universal y atemporal.

La imagen no solo cumple una función representativa, sino también interpretativa y cultural, ya que influye en la forma en que los individuos comprenden el mundo. Al observar una imagen, las personas no se limitan a reconocer lo que aparece en ella, sino que interpretan significados relacionados con su propia experiencia, su educación y el contexto cultural en el que viven. De este modo, la imagen funciona como un puente entre la percepción sensorial y los sistemas simbólicos que organizan la vida social.

El estudio de la imagen implica reconocer distintos niveles de significado. Por un lado, existe un nivel denotativo, que corresponde a lo que la imagen muestra de manera directa, como una figura, un paisaje o un objeto. Por otro lado, se encuentra el nivel connotativo, que incluye valores, emociones y asociaciones culturales que el espectador interpreta, este segundo nivel depende del contexto histórico y social, ya que una misma imagen puede adquirir significados distintos según la época o la cultura.

Desde esta perspectiva, las imágenes pueden entenderse como sistemas de signos visuales que participan en procesos de comunicación, igual que el lenguaje verbal utiliza palabras, el lenguaje visual se construye mediante elementos como el color, la forma, la composición, la textura o la iluminación. Estos recursos organizan la información visual y orientan la interpretación del espectador, lo que demuestra que la creación de imágenes implica decisiones plenamente conscientes por parte del autor.

Asimismo, las imágenes poseen la capacidad de condensar información y emociones de forma inmediata, a diferencia del texto escrito, que requiere una lectura secuencial, las

imágenes pueden percibirse de manera simultánea, permitiendo captar múltiples detalles en un instante. Por esta razón, han adquirido gran importancia en los medios de comunicación contemporáneos, donde facilitan la transmisión rápida de mensajes.

Además, las imágenes participan en la construcción de imaginarios colectivos, a través de su circulación en distintos medios, ciertas representaciones se convierten en referentes culturales que influyen en la forma en que las sociedades conciben temas como la infancia, la familia, el género o la identidad. En este sentido, las imágenes no solo reflejan la realidad social, sino que también contribuyen a configurarla.

Por tal motivo, la imagen puede entenderse como un fenómeno complejo que integra dimensiones perceptivas, culturales y simbólicas, no se trata únicamente de reproducciones del mundo visible, sino de construcciones visuales que articulan significados dentro de un contexto cultural determinado. Por ello, su análisis resulta fundamental para comprender cómo se producen y transmiten sentidos dentro de la cultura visual.

### **Elementos perceptivos**

Este apartado se fundamenta principalmente en Aparici et al (2006), quienes señalan que al observar la realidad, no se hace de manera neutral o pasiva, en cambio, siempre se adopta un punto de vista particular que influye en cómo se percibe y se comprende lo que se observa. Este punto de vista no solo afecta la percepción de la realidad, sino que también forma parte del proceso de crear o interpretar imágenes. En otras palabras, cuando se observa la realidad, también se está pensando en cómo representar esa realidad a través de imágenes y somos conscientes de nuestra capacidad para interpretar lo que vemos. Esta interpretación no es objetiva, está influenciada por las experiencias, las creencias y el contexto cultural.

Además, al interpretar la realidad y plasmarla en imágenes, se tiene la posibilidad de ofrecer una nueva perspectiva que puede transformar la forma en que los demás ven y entienden el mundo. Así, el acto de ver y crear imágenes es un proceso activo y crítico, que no solo refleja la realidad tal como es, sino que también puede cuestionarla, reinterpretarla, y en última instancia, contribuir a cambiarla.

Los sentidos constituyen la capacidad que tiene el ser humano para percibir el mundo que lo rodea, cada sentido tiene estructuras específicas que responden a estímulos particulares y están conectadas con nervios que envían esta información al cerebro, el cerebro, a su vez, interpreta esta información para crear una percepción del entorno. Aunque todos los sentidos (vista, oído, tacto, olfato, gusto) son importantes para tener una comprensión completa de la realidad, los humanos dependen más de la vista y del oído. Esto se debe a que muchos medios de comunicación y de información, como los medios impresos, la televisión, la radio y los medios digitales, utilizan principalmente imágenes y sonidos, además de texto, para transmitir información. Cuando se crea y produce cualquier tipo de material audiovisual, es fundamental considerar cómo funcionan los sentidos, sus capacidades y limitaciones, con la finalidad de asegurar que el contenido sea efectivo y comprensible para el público.

Todo comienza con el aparato visual, que está compuesto por el ojo, el nervio óptico y ciertas áreas de la corteza cerebral. El ojo actúa como un receptor de información visual, captando la mayor cantidad posible de detalles del mundo exterior, posteriormente, esta información visual es transmitida al cerebro a través del nervio óptico, una vez que los datos llegan al cerebro, ciertas zonas de la corteza cerebral se encargan de interpretar y procesar las imágenes recibidas, permitiendo percibir y comprender lo que se está viendo, durante este proceso, el cerebro analiza detalles como el color, la forma, el tamaño, la profundidad y el movimiento para construir una representación coherente del entorno.

La persistencia retiniana es una característica fundamental del sistema visual, se refiere a la capacidad de la retina para retener una imagen durante un breve período de tiempo después de que la fuente de luz que la genera ha desaparecido. Este fenómeno permite que dos destellos de luz que ocurren en rápida sucesión, se perciban como una sola imagen continua, en lugar de dos imágenes separadas. Para que esta "fusión" de las percepciones luminosas ocurra, los destellos deben suceder con un intervalo menor a 1/15 de segundo, a esto se le conoce como "periodo latente", y es el tiempo que los pigmentos en la retina necesitan para regenerarse antes de poder captar una nueva imagen. La persistencia retiniana es esencial para la percepción de imágenes en movimiento, como en el cine o la televisión, gracias a este fenómeno, el cerebro percibe una serie de imágenes estáticas como un movimiento continuo y fluido, en lugar de ver cada imagen de forma separada.

En este sentido, es necesario desmitificar la idea de que el ojo funciona como una cámara que simplemente capta imágenes del mundo exterior y las envía al cerebro, ya que en realidad, lo que llega al cerebro no es una imagen directa, sino impulsos nerviosos estructurados, cuya frecuencia corresponde al brillo de la luz que recibe el ojo. Estos impulsos pasan por una serie de complejos procesos mentales antes de convertirse en la percepción que tenemos de la realidad. Además, aunque las imágenes que llegan al cerebro están en constante movimiento (debido al parpadeo o los movimientos oculares), nuestra percepción de los objetos es estable y constante, lo que refleja la capacidad del cerebro para dar sentido coherente a la información visual.

El ojo humano, igual que los medios de comunicación representa la realidad de manera diferente. Los ojos realizan movimientos rápidos y constantes, lo que provoca que la imagen en la retina esté en constante cambio, sin embargo, esa imagen retiniana no es una

reproducción exacta de los objetos del mundo exterior, sino más bien una representación de la realidad.

Aunque la imagen en la retina no es perfecta, se comprenden fotografías y otras reproducciones del mundo real porque se parecen a la imagen que se forma en la retina, lo que permite hacer una conexión con la realidad que se conoce, partiendo de esto, la primera representación de la realidad la realiza el ojo humano a través de un proceso fisiológico, los medios de comunicación crean una segunda representación, la cual no es solo una copia de la realidad, sino una construcción que utiliza técnicas y tecnología para agregar elementos estéticos, ideológicos, éticos, entre otros. En otras palabras, los medios no solo muestran lo que ocurre, sino que también influyen en cómo se perciben esos acontecimientos.

La percepción de una imagen está influenciada por la cantidad de información que contiene y el esfuerzo necesario para interpretarla, las imágenes más “complejas”, es decir, las que proporcionan más información, requieren un mayor trabajo mental para descifrarlas y comprenderlas. El tiempo que una persona necesita para percibir y entender una imagen depende de su experiencia personal, su historia y el contexto sociocultural y tecnológico en el que ha crecido. Por ejemplo, se han observado diferencias en la capacidad para interpretar imágenes entre infantes criados en ambientes urbanos y rurales, esto sugiere que el entorno en el que una persona vive afecta su habilidad para procesar visualmente la información, ya que cada ambiente ofrece diferentes estímulos visuales y experiencias que moldean la manera en percibimos y comprendemos las imágenes.

Como se mencionó con anterioridad, Moles (1999), señala que la imagen actúa como un medio visual que registra y conserva una parte de la realidad perceptible, y esta representación puede mantenerse a lo largo del tiempo jugando un papel esencial en los medios de comunicación masiva, como la fotografía, la pintura, las ilustraciones, la escultura,

el cine y la televisión, medios que según Barthes (2002), contienen representaciones de la realidad, que no solo contienen una escena, objeto o paisaje de manera directa (lo que llama contenido analógico o denotado), sino que también transmiten un segundo nivel de significado, relacionado al estilo de la representación, también llamado mensaje connotado.

Las reproducciones analógicas de la realidad imitan o reproducen aspectos del mundo real, por ejemplo, una pintura puede representar un paisaje, y una película puede retratar una historia basada en eventos reales. Sin embargo, además del contenido directo o sentido primario, cada representación lleva un mensaje adicional que proviene del "tratamiento" dado por el creador.

El sentido secundario o significado estético e ideológico, no es solo una cuestión de técnica, sino que también comunica algo más profundo sobre los valores, creencias y contextos culturales del creador y de la sociedad que recibe la obra. Este es el "mensaje connotado", que lleva consigo un significado cultural e ideológico. Por lo tanto, se puede decir que en la mayoría de representaciones, existe tanto un mensaje denotado, que es la representación literal de lo que la obra muestra directamente (por ejemplo, un retrato de una persona), como un mensaje connotado, que es el significado adicional que la sociedad o el espectador interpreta, influenciado por el estilo, el contexto cultural y las convenciones sociales (por ejemplo, cómo ese retrato puede sugerir la clase social, la personalidad o la ideología del sujeto representado).

Por lo tanto, las elecciones estéticas, técnicas y narrativas le otorgan a cada obra una identidad propia, y a su vez permite analizar las imágenes acercándose a su significado más profundo, comprendiendo que estas no se generan al azar, sino que son el resultado de decisiones deliberadas del creador, ya que cada trazo, composición, color o recurso estético refleja intenciones conscientes que comunican mensajes culturales, ideológicos o

emocionales. Por lo tanto, el estudio de estas decisiones proporciona herramientas para interpretar la obra más allá de su apariencia superficial, revelando cómo la imagen articula sentidos, valores y representaciones que dialogan no solo con la percepción del espectador, sino también con la sociedad.

El concepto de imagen y de los procesos perceptivos demuestra que toda representación visual trasciende la simple reproducción de lo real, convirtiéndose en una construcción cultural cargada de significados denotativos y connotativos, las imágenes no solo reflejan lo que se observa a primera vista, sino que transmiten valores, ideologías y formas de interpretar el mundo, influyendo en la manera en que las sociedades perciben la realidad y se reconocen a sí mismas.

Esta función se explica a partir de la manera en que los sentidos, particularmente la vista, procesan la información: el ojo capta estímulos que son traducidos en impulsos nerviosos, y tras complejos procesos mentales, se convierten en percepciones coherentes del entorno. Fenómenos como la persistencia retiniana muestran que la percepción visual no es pasiva, sino activa, ya que permite integrar estímulos fragmentados en una experiencia continua, como ocurre en el cine o en las ilustraciones en secuencia. De este modo, la percepción sensorial, unida al contexto histórico y cultural, convierte a la imagen en un importante medio para transmitir significados que van más allá de lo visible.

Es posible vincular esta perspectiva directamente con las representaciones femeninas en los libros ilustrados de la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920), donde las representaciones femeninas no fueron simples retratos, sino construcciones simbólicas que transmiten valores sociales y concepciones culturales propias de la época, a través de elecciones estéticas, e ideológicas. Así distintos ilustradores elaboraron representaciones que reforzaban, cuestionaban o reinterpretaban no solo las concepciones sociales sobre lo



femenino, sino también lo masculino, la infancia, las jerarquías familiares, las normas de conducta y los modelos estéticos vigentes, que trascendieron lo visual para insertarse en la vida cotidiana y en el imaginario social. De este modo, el estudio de la imagen permite situar las ilustraciones femeninas de este periodo no solo como obras artísticas, sino también como documentos visuales que perduran en el tiempo, que reflejan y moldean la percepción.

### **Historia de las imágenes**

Aparici et al (2006), mencionan que históricamente, los seres humanos han desarrollado diversas herramientas para representar la realidad, con la finalidad de comunicarse, compartir experiencias, entender su entorno y comunicar dicho entendimiento a los demás. Desde el Paleolítico, las formas de representación han cambiado, pero han mantenido un objetivo común, reflejar aspectos de la realidad, ejemplo de ello son las imágenes rupestres, las pinturas renacentistas y las imágenes generadas por ordenador, todas representan de alguna manera los objetos del mundo físico.

Este tipo de signos visuales se parecen al objeto que describen, lo que facilita su comprensión. Sin embargo, también existen otros tipos de signos que no guardan una relación visual directa con el objeto que representan, como los signos auditivos o los verbales, que a diferencia de las imágenes, no se parecen al objeto que nombran, pero son igualmente útiles para la comunicación. Tanto los signos visuales como los auditivos o verbales, requieren un proceso de aprendizaje consciente para ser comprendidos y utilizados correctamente. La comunicación humana depende de este aprendizaje para poder ser efectiva y significativa.

La imagen es una representación visual de algo que no está físicamente presente. Aunque lo que se representa no esté en el mismo lugar o momento, la imagen permite

conservar su apariencia a lo largo del tiempo. Ejemplos de estas representaciones incluyen pinturas, fotografías, cómics, películas, videojuegos o páginas de periódicos. Todas estas formas presentan una "apariencia" del objeto, pero no son el objeto en sí, sino una interpretación o reflejo visual de este, una imagen captura la esencia de algo ausente, permitiendo que perdure en el tiempo a través de su representación visual.

El uso de las imágenes ha evolucionado a lo largo de la historia, en sus inicios, las imágenes estaban profundamente conectadas con lo mágico, lo sagrado y lo espiritual, y su uso no era tan extendido como lo es hoy. Hasta el siglo XX, las imágenes servían principalmente a fines religiosos o a los encargos personas o instituciones que financiaban la creación de obras. Durante esta época, la perspectiva fue una técnica clave en el arte, especialmente en el dibujo y la pintura, ya que se consideraba la manera más precisa de representar la realidad, y se pensaba que esta forma de ver y plantear el espacio era la única y universal. La perspectiva ayudaba a que las imágenes fueran vistas como veraces y creíbles.

A partir de 1839, con la invención del daguerrotipo, las representaciones visuales cambiaron radicalmente, ya que este instrumento permitía capturar la realidad de manera instantánea, lo que transformó por completo las técnicas de representación visual conocidas hasta entonces. Esta evolución tecnológica, especialmente con la aparición del cine, tuvo un impacto importante en diversos campos, tanto en los artistas que creaban las imágenes como en los espectadores que las contemplaban, modificando la manera en que se concebía y experimentaba la realidad visual.

A medida que las tecnologías y los medios visuales evolucionaron, los mensajes comenzaron a transmitirse a través de diferentes lenguajes y formatos, cada uno afectando de manera particular al receptor. Este lejos de ser pasivo, selecciona y descarta ciertos mensajes de acuerdo con su historia personal, su contexto social y sus experiencias

compartidas. Así el receptor "negocia" activamente con los lenguajes y medios, eligiendo qué interpretar y cómo hacerlo, lo que refleja una transformación no solo en las técnicas de representación, sino también en la dinámica de la comunicación visual entre creadores y espectadores.

Las imágenes contienen mensajes con características técnicas que influyen en cómo las personas se comportan, experimentan y comprenden la realidad. El mensaje no es algo abstracto o sin forma, es creado por un emisor que opera dentro de una estructura social y de grupo. El emisor puede ser una persona, un sitio web, un periódico, una emisora de radio o televisión, o cualquier entidad que produzca y transmita mensajes. Estos emisores están compuestos por un grupo de personas que codifican (preparan y estructuran) sus mensajes para interactuar con el público o transmitir información. En los medios tradicionales, como los medios impresos, el objetivo es principalmente transmitir información a una audiencia, sin necesariamente interactuar directamente con ella.

En este sentido, las ilustraciones permiten estudiar y comprender las dinámicas sociales, culturales e incluso educativas de diferentes contextos históricos, mostrando cómo las normas, ideales y estereotipos se representaban y se comunicaban visualmente. Además, al interactuar con los espectadores, los lectores infantiles y adultos interpretan el significado de las imágenes a partir de sus experiencias y su contexto social.

De este modo, las ilustraciones no solo transmiten información visual, sino que funcionan como herramientas para el análisis histórico y cultural, ofreciendo información relevante sobre los valores, creencias y estructuras sociales de la época, su estudio revela cómo los mensajes denotativos y connotativos se entrelazan para moldear percepciones y comportamientos, consolidando su importancia más allá del ámbito artístico, como fuentes de conocimiento y comprensión de la sociedad a lo largo del tiempo.

A partir de lo anterior, la historia de las imágenes puede entenderse como el estudio de la evolución de las formas visuales que los seres humanos han utilizado para representar, interpretar y comunicar su realidad a lo largo del tiempo. Las imágenes no han permanecido, por el contrario, han cambiado junto con las transformaciones culturales, tecnológicas y sociales de cada época. Desde las primeras manifestaciones gráficas en las cavernas hasta las imágenes digitales contemporáneas, cada periodo histórico ha desarrollado maneras particulares de producir y comprender las representaciones visuales.

En este sentido, el análisis histórico de las imágenes permite reconocer que estas no solo cumplen una función estética o decorativa, sino que también constituyen documentos culturales que reflejan la forma en que una sociedad percibe el mundo. Cada imagen contiene información sobre el contexto en el que fue creada: las ideas predominantes, las creencias religiosas, las estructuras sociales, las tecnologías disponibles y los valores culturales que caracterizan a una época determinada. Por esta razón, las imágenes pueden ser estudiadas como testimonios visuales que permiten comprender cómo las sociedades han construido su visión de la realidad.

Asimismo, la historia de las imágenes muestra que los sistemas de representación visual están profundamente vinculados con los avances técnicos y tecnológicos, la aparición de nuevas herramientas, como la imprenta, la fotografía, el cine o las tecnologías digitales, ha ampliado las posibilidades de producción y circulación de las imágenes. Cada uno de estos desarrollos ha transformado la manera en que las personas acceden a lo visual, modificando tanto los procesos de creación como las formas de interpretación por parte del público. En consecuencia, las imágenes no solo reflejan cambios culturales, sino que también participan en la transformación de las prácticas sociales y comunicativas.

Otro aspecto relevante de la historia de las imágenes es que evidencia cómo las representaciones visuales influyen en la construcción de imaginarios colectivos, a través de su circulación en diferentes medios y contextos, ciertas imágenes se convierten en referencias culturales compartidas que contribuyen a consolidar determinadas formas de entender la realidad, estas representaciones pueden reforzar valores sociales existentes o, en algunos casos, cuestionarlos y abrir nuevas formas de interpretación.

Desde esta perspectiva, el estudio histórico de las imágenes adquiere una gran importancia en campos como la historia del arte, la comunicación o el diseño. Analizar cómo se han producido y utilizado las imágenes en distintos momentos históricos permite comprender mejor los procesos mediante los cuales las sociedades han construido sus sistemas de representación visual. Además, este enfoque permite reconocer cómo las imágenes transmiten significados y cómo con el tiempo, cambian o se mantienen en la construcción de identidades culturales.

Por tal motivo, la historia de las imágenes constituye un medio básico para comprender el papel que desempeñan las representaciones visuales dentro de la cultura, al estudiar su evolución, es posible reconocer que las imágenes no son simples reflejos de la realidad, sino construcciones visuales cargadas de significados que influyen en que los individuos construyen significado sobre su entorno. Por ello, su análisis no solo contribuye a entender el desarrollo de las formas visuales a lo largo del tiempo, sino también a comprender cómo las imágenes han participado en la construcción del conocimiento, la memoria colectiva y la experiencia cultural de las sociedades.

## Ilustración

En la presente investigación, la ilustración se aborda no solo como una categoría formal o técnica, sino como un fenómeno cultural y social complejo, cuya significación sobrepasa la intención original de su creador. Desde la perspectiva de los estudios visuales, la línea que separa la ilustración de la obra de arte no solo es difusa, sino también dependiente del contexto, lo que permite examinar cómo las imágenes interactúan con su entorno cultural, social y político. Esta mirada permite observar que una misma imagen puede ser considerada una ilustración o una obra de arte, dependiendo de su función, recepción e interpretación.

Este enfoque también enfatiza que el valor cultural de una imagen no reside únicamente en la técnica o intención del autor, sino en su interacción con el espectador y con el entorno en el que se presenta. Una ilustración concebida para comunicar información específica puede en diferentes contextos, adquirir un significado cultural más amplio, reinterpretándose y trascendiendo su propósito inicial. Del mismo modo, una obra de arte puede desempeñar funciones ilustrativas, transmitiendo ideas y conocimientos de manera efectiva. Este intercambio, en palabras de Moles (1999), evidencia la autonomía de las imágenes y su capacidad de influir en la cultura y en la percepción social.

Un ejemplo de esta dinámica se observa en la publicidad y la gráfica política, muchas ilustraciones son creadas con el objetivo de transmitir mensajes claros y específicos, pero algunas trascienden su función original y se convierten en símbolos culturales de amplia repercusión. Casos como el póster *HOPE* de Shepard Fairey para la campaña presidencial de Barack Obama, el icónico *We Can Do It!* de *Rosie the Riveter* o la imagen del *Che Guevara* basada en la fotografía de Alberto Korda, muestran cómo las imágenes pueden adquirir nuevas capas de significado con el paso del tiempo, siendo reinterpretadas según los cambios culturales y sociales.

En el contexto mexicano, ejemplos como *La Catrina* de José Guadalupe Posada, que pasó de ser una crítica social a símbolo del Día de Muertos, o el cartel del movimiento estudiantil de 1968 *La paloma de la paz*, diseñado en el taller de gráfica popular, reflejan cómo la ilustración también puede convertirse en emblema de resistencia y memoria colectiva. Más recientemente, imágenes como el logotipo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) o los carteles feministas contemporáneos que reinterpretan símbolos tradicionales desde una perspectiva crítica, evidencian la capacidad de la ilustración para comunicar ideales y provocar reflexión social.

Asimismo, la investigación reconoce que la ilustración desempeña un papel fundamental en la formación de imaginarios y percepciones sociales, especialmente en productos dirigidos a infantes y jóvenes. A través de la forma, el color y la composición, las ilustraciones construyen mundos simbólicos que facilitan la comprensión de narrativas, estimulan la creatividad y promueven la adquisición de competencias visuales.

Tal como señala Tomasi (2014), los libros ilustrados proporcionan a los infantes un marco de experimentación visual y desarrollo de sensibilidad, mientras que Caldera y Escalante (2008) destacan su función lúdica, educativa y cultural, convirtiéndolos en herramientas de transmisión de valores, conocimientos y experiencias estéticas.



**Figura 9**  
*HOPE* (2008), Cartel de Shepard Fairey. Recuperada de: <https://n9.cl/5xlcs2> el 15 de mayo del 2025.





**Figura 10**

*We Can Do It!* (1943), Cartel de J. Howard Miller para la Westinghouse Electric. Recuperada de: <https://goo.su/zrL0bEx> el 15 de mayo del 2025.

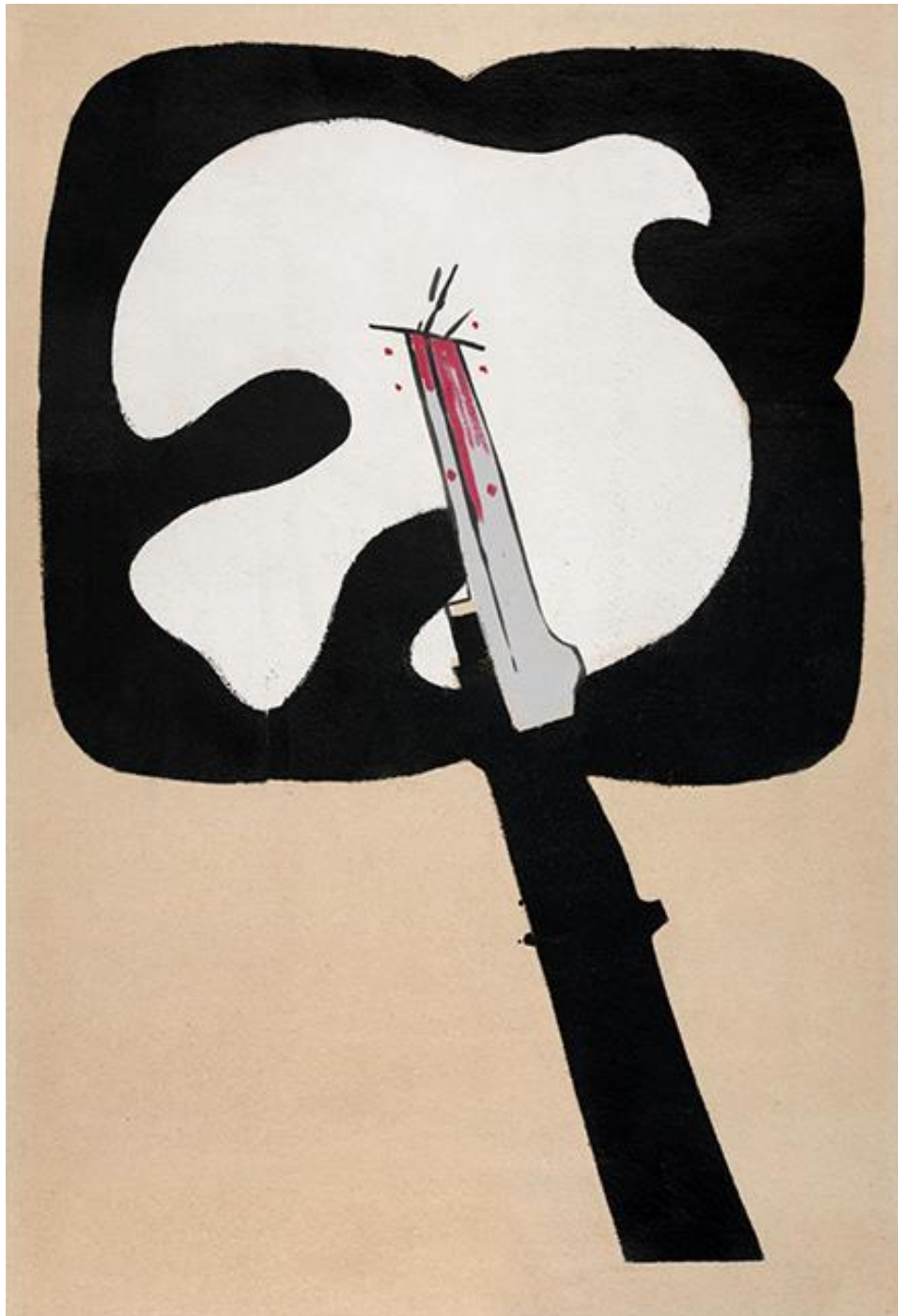


**Figura 11**

*La paloma de la paz* (1968), Cartel. Taller de gráfica popular. Recuperada de: <https://n9.cl/4fmjd> el 15 de mayo del 2025.

Desde la óptica de los estudios visuales, también se analiza cómo la exposición masiva a imágenes, particularmente comerciales; condiciona percepciones y hábitos de interpretación de la realidad. Según Acaso (2009), la omnipresencia de imágenes en medios y publicidad no solo moldea hábitos de consumo, sino que contribuye a la construcción de significados culturales y sociales, reflejando valores y normas predominantes y al mismo tiempo, siendo reinterpretadas por nuevas generaciones. Esta bidireccionalidad entre imagen y cultura demuestra que las ilustraciones poseen un potencial de resignificación, siendo capaces de mantener su relevancia y generar impacto más allá de su propósito original.

Po lo tanto, la ilustración no se limita a describir técnicas o funciones formales, sino que se centra en comprender cómo las imágenes comunican, interactúan con los espectadores y participan en la construcción de sentidos culturales y sociales. Esta aproximación permite analizar la ilustración como un fenómeno dinámico, autónomo y perdurable, cuya influencia se extiende a múltiples contextos y generaciones, y que constituye un puente entre arte, comunicación y cultura visual.

### ***Ilustración y nuevas tecnologías***

El desarrollo de nuevas tecnologías resulta de gran importancia para el tema de la ilustración en contenidos dirigidos a infantes y jóvenes. Dichas tecnologías se desarrollaron de manera significativa durante la década de los años ochenta. Las computadoras de escritorio y portátiles, los teléfonos móviles, las consolas de videojuegos, posteriormente las tabletas, las *Smart tv* y otros dispositivos han significado una revolución en las comunicaciones, y el internet se ha convertido en el medio para conectar a millones de personas alrededor del mundo, trastocando las relaciones sociales, la cultura, el arte, los

negocios, la economía, la educación e innumerables aspectos de la vida cotidiana. En este mundo mediático, imágenes de todos los temas posibles están al alcance de cualquier persona en cualquier parte del mundo sin mayor restricción (Lipovetsky y Serroy, 2010).

Desde la perspectiva de los estudios visuales y la teoría de la comunicación, se puede argumentar que las nuevas tecnologías y los medios de comunicación han transformado radicalmente la manera en que las imágenes son creadas, distribuidas y consumidas, especialmente en el contexto de la ilustración dirigida a infantes y jóvenes. Estas tecnologías no solo facilitan el acceso a una amplia variedad de imágenes, sino que también influyen en la forma en que se genera sentido y se construyen significados culturales.

Como se ha mencionado con anterioridad, los estudios visuales, constituyen un campo interdisciplinario que analiza cómo las imágenes influyen y a su vez, son influidas por la cultura y la sociedad, subrayan que la omnipresencia de las imágenes mediáticas en la vida cotidiana de los infantes y jóvenes no es un fenómeno neutral.

La forma en que estas imágenes son presentadas y consumidas a través de diversas tecnologías afecta profundamente la percepción del mundo y la construcción de la identidad. Un ejemplo de ello, podrían ser los dispositivos digitales que permiten una interacción constante y dinámica con las imágenes, desde videojuegos que ofrecen experiencias inmersivas hasta plataformas educativas que utilizan ilustraciones para facilitar el aprendizaje. Estas interacciones no solo entretienen y educan, sino que también transmiten valores, normas y expectativas sociales. Las imágenes mediáticas, al estar tan integradas en la vida diaria a través de estas tecnologías, se convierten en herramientas poderosas para la socialización y la formación de la identidad.

Además, la accesibilidad global de las imágenes a través de internet implica que infantes y jóvenes están expuestos a una diversidad cultural sin precedentes. Esto puede

enriquecer su comprensión del mundo, pero también puede generar desafíos en la interpretación y asimilación de significados diversos, a veces confusos y contradictorios.

Los medios de comunicación desempeñan un papel crucial en la selección y la presentación de estas imágenes. Las decisiones editoriales sobre qué imágenes mostrar, cómo presentarlas y en qué contexto se distribuyen influyen en la manera en que infantes y jóvenes perciben y entienden estas imágenes. La capacidad de los medios para moldear percepciones y significados subraya la importancia de una educación visual crítica que proporcione herramientas para analizar y cuestionar las imágenes que consumen.

Relacionando el texto con las normativas que conforman los regímenes escópicos, entendidos como el conjunto de normas, condiciones históricas, culturales y tecnológicas que determinan cómo se mira y se interpreta lo visible en una sociedad (Jay, 1993), podemos decir que la expansión tecnológica y la revolución mediática han transformado profundamente las formas de observar y otorgar significado a las imágenes. En este contexto, los regímenes escópicos adquieren un papel central al definir las nuevas dinámicas de percepción y representación visual en la era digital.

Por lo tanto, el desarrollo de nuevas tecnologías y la revolución mediática han amplificado el alcance y el impacto de las imágenes en la vida de los infantes y jóvenes. Desde la teoría de los estudios visuales y la importancia de los medios de comunicación, es evidente que estas imágenes no solo entretienen o informan, sino que también juegan un papel fundamental en la construcción de significados culturales y la formación de la identidad. Comprender esta dinámica es esencial para aprovechar el potencial positivo de las imágenes mediáticas y reducir sus posibles efectos negativos en la sociedad, generando un pensamiento crítico y reflexivo.

El impacto de las nuevas tecnologías y la revolución mediática sobre la ilustración dirigida a infantes y jóvenes no puede entenderse únicamente como un fenómeno de acceso y entretenimiento, sino como un proceso que moldea formas de ver, interpretar y construir la realidad, en este sentido; las imágenes se han convertido en factores importantes de socialización y formación de identidad, configurando imaginarios que influyen en valores, aspiraciones y roles sociales. Considerar este aspecto, resulta indispensable para generar una educación visual que fomente la reflexión y la capacidad de cuestionar los significados transmitidos, en lugar de aceptarlos de manera pasiva.

Al mismo tiempo, es necesario comprender que la relación entre tecnologías e imágenes no es exclusiva de la era digital, ya que a lo largo de la historia, cada avance tecnológico ha transformado la manera en que las sociedades producen, distribuyen y consumen representaciones visuales: la imprenta permitió la difusión masiva de textos e ilustraciones, la litografía a color y posteriormente el offset hicieron posible la creación de libros ilustrados más coloridos y accesibles, la fotografía abrió nuevas formas de documentar y narrar la realidad, y posteriormente el cine introdujo la experiencia de imagen en movimiento.

Hoy en día, con las pantallas digitales y la inmediatez del internet, esta relación alcanza una escala global y multidireccional. Observar estas transformaciones a través del tiempo evidencia que las imágenes siempre han estado y estarán ligadas al desarrollo tecnológico, y que cada época ha encontrado en ellas un importante medio para transmitir valores y construir significados culturales.

Este fenómeno tiene relación con las representaciones femeninas de la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920). En este periodo, los libros ilustrados para la infancia no solo narraban historias, sino que también transmitían modelos culturales y sociales a través de la

imagen de la mujer, desde la figura maternal y protectora hasta la joven delicada y soñadora entre otras, estas ilustraciones funcionaron como herramientas visuales que consolidaban y legitimaban modelos sociales específicos.

Así como hoy las tecnologías digitales difunden masivamente imágenes que contribuyen a formar identidades, las ilustraciones de aquella época cumplían la función de dar forma percepciones colectivas en torno a lo femenino. Analizar estas representaciones históricas y entender las dinámicas mediáticas permite comprender, que aunque los medios cambien, las imágenes continúan reflejando y moldeando la vida social, por lo que deben estudiarse con mirada crítica en todo momento.

### **Conceptualización de infantes y jóvenes en la sociedad**

Aunque la palabra “niño” se usa con frecuencia, su significado es impreciso, ya que no siempre está claro cuándo termina la infancia y existen diferencias con la definición legal. Generalmente, se consideran infantes a quienes tienen hasta aproximadamente doce años, después se utilizan términos como “joven”, “adolescente”, “pubescente”.

Según González Contró (2015), históricamente la idea de la infancia como una etapa diferenciada de la vida adulta no siempre existió, los estudios de la historia de la infancia muestran que el concepto de “niño” comenzó a surgir en Europa alrededor del siglo XVII, ya que antes los infantes eran representados en pinturas como adultos en miniatura, con proporciones similares a las de los adultos y vestidos con ropas idénticas. En este sentido, Ariès (1975) señala que los infantes muy pronto se integraban al mundo de los adultos, participando de las mismas actividades y compartiendo los mismos espacios.

González Contró (2015) retoma la idea de Ariès sobre el “moderno sentimiento de infancia”, que surge a raíz de cambios sociales derivados del Renacimiento y la urbanización, procesos que favorecieron la aparición de la familia nuclear y fortalecieron los vínculos entre padres e hijos. Antes de estos cambios, predominaba la familia extensa, con numerosos miembros conviviendo juntos. Además, la Reforma protestante contribuyó a diferenciar a infantes y adultos, destacando la importancia de la educación y el papel de la Iglesia y el Estado. Durante el siglo XVIII, esta percepción de la infancia se consolida: los padres delegan progresivamente la educación de sus hijos a instituciones y se crean escuelas exclusivas para infantes, separadas del mundo adulto.

El reconocimiento legal de la infancia llegaría más tarde, en el siglo XIX, con leyes que limitaban el trabajo infantil durante la Revolución Industrial. Sin embargo, los derechos de los infantes como tales no se reconocen totalmente hasta finales del siglo XX, con instrumentos internacionales como la Convención sobre los Derechos del Niño. Esto evidencia que la noción de niño no es natural ni universal, sino una construcción histórica y social (González Contró, 2015).

De igual forma, la adolescencia también se entiende como una etapa definida culturalmente, es un periodo de transición hacia la adultez cuyo significado y duración dependen de cada sociedad. Por ejemplo, en algunas comunidades indígenas de México, la adolescencia es breve, ya que la adultez se alcanza al casarse y formar la propia familia, a veces antes de los 18 años. En contraste, en sociedades urbanas y con mayores recursos, la adolescencia se prolonga, muchos jóvenes permanecen dependientes económica, social y emocionalmente de sus padres más allá de los 18 años (González Contró, 2015).

En su estudio sobre la historia de la infancia, DeMause, (1982), explora cómo ha cambiado la percepción y el tratamiento de los infantes a lo largo del tiempo. A través de un



enfoque que privilegia lo cotidiano y las relaciones sociales, investiga el modo en que los cuentos tradicionales y las narraciones orales ofrecen pistas indirectas sobre el trato a la infancia en el pasado, revelando una historia marcada entre otras cosas por la violencia y el abandono. De este modo, sostiene que el concepto moderno de infancia, tal como lo entendemos hoy, no surgió hasta el siglo XVIII, lo que evidencia una evolución significativa en las actitudes sociales hacia los infantes.

De la misma forma, el autor propone un enfoque "intimista", es decir, centrado en lo cotidiano y en las relaciones humanas para entender a la sociedad actual. Sugiere que conocer la vida diaria y los aspectos comunes de las interacciones sociales puede ser la clave para comprender las dinámicas sociales y personales. Para estudiar la historia de la infancia, recurre a pistas indirectas, como los cuentos tradicionales, que reflejan cómo la sociedad ve y trata a los infantes, siendo así; resulta evidente que aspectos como el infanticidio o el abandono no se documentan directamente, pero pueden deducirse a través de las historias y tradiciones orales, que contienen referencias a la violencia o maltrato infantil.

En cuanto al concepto moderno de infancia, con sus particularidades y considerado como un grupo social específico, el autor argumenta que este no surge hasta la era contemporánea, alrededor del siglo XVIII. Antes de eso, los infantes no eran percibidos como una categoría especial dentro de la sociedad, y su existencia y bienestar quedaban invisibilizados, sufriendo en ocasiones abusos y maltratos por parte de los adultos.

El historiador se enfoca en la teoría psicogénica, la cual se basa en el psicoanálisis para entender la infancia a través de las relaciones entre padres e hijos. Estas relaciones son clave para comprender cómo los adultos han percibido y tratado a los infantes a lo largo de la historia. A través de la teoría psicogénica, se puede identificar tres formas de relación entre adultos e infantes. Una de ellas es la "reacción proyectiva", que implica que los adultos

proyectan sus emociones inconscientes en los niños, viéndolos como recipientes de sus propios conflictos internos. En este tipo de relación, el niño es percibido como si sus acciones tuvieran intenciones o significados que desde la perspectiva del adulto, podrían ser provocaciones o desafíos. Es decir, el adulto interpreta el comportamiento infantil como si tuviera un propósito dirigido hacia él, lo que podría reflejar sus propios problemas emocionales y psicológicos.

En segundo lugar se tiene la “reacción de inversión”. En esta dinámica, el adulto ve al niño como sustituto de una figura adulta importante de su propia infancia. El niño se convierte entonces en alguien que debe satisfacer las necesidades emocionales no resueltas del adulto. En esta relación, el niño asume responsabilidades que no le corresponden, como si fuera el adulto, mientras que el adulto actúa de manera infantilizada.

El adulto protege al niño en la medida en que este le sirve para calmar sus ansiedades. Sin embargo, para mantener control sobre el niño, el adulto puede utilizar el chantaje emocional o incluso la fuerza física si es necesario. Cuando el niño no obedece o no cumple el rol que el adulto espera, este lo percibe como una provocación. Por último se tiene la “reacción empática”, que a diferencia de las anteriores, se caracteriza por una actitud comprensiva hacia el niño, donde el adulto es capaz de ponerse en el lugar del niño, entender sus necesidades y emociones, y verlo tal como es en el presente, sin proyectar expectativas o carencias futuras, entonces el niño es tratado con respeto y comprensión, sin ser visto como una figura a la que se debe controlar o moldear en función de las necesidades del adulto.

DeMause utiliza estos tipos de reacción para identificar seis grandes períodos históricos en las relaciones entre padres e hijos: infanticidio, abandono, ambivalencia, intrusión, socialización y ayuda. Estos reflejan cómo la percepción y el trato hacia la infancia

han evolucionado a lo largo de la historia, desde el maltrato extremo hasta una comprensión más empática y cuidadosa.

### ***Infanticidio***

En la antigüedad, hasta aproximadamente el siglo IV, la vida de los infantes estaba bajo el control casi absoluto de sus padres, quienes eran considerados los dueños de sus hijos. Por lo tanto, ellos tenían el poder de decidir si los niños y niñas vivían o morían. Algunas veces, en lugar de tomar una acción directa para matar al niño, los padres adoptaban una actitud pasiva, no cuidando adecuadamente a sus hijos, lo que frecuentemente resultaba en la muerte por descuido, por abandono, desnutrición u otras causas derivadas de la falta de atención. Este tipo de infanticidio no era considerado un acto cruel o inmoral en esos tiempos, sino una solución socialmente aceptada para las dificultades que los infantes podían representar para sus padres. Las presiones económicas, sociales o familiares podían ser motivos para tomar esa decisión, que en lugar de ser condenada, estaba normalizada y justificada dentro de las costumbres de la época.

### ***Abandono***

Entre los siglos IV y XIII, el abandono infantil surgió como una forma de deshacerse de los infantes, aunque no de manera directa como en el infanticidio. Durante este período, una vez que la sociedad comenzó a aceptar la idea de que los más pequeños eran seres con alma (posiblemente bajo la influencia del cristianismo y otras creencias), el infanticidio directo fue menos común. Sin embargo, el abandono se convirtió en una alternativa para resolver las dificultades que los infantes podían representar para sus padres.

El abandono consistía en dejar al infante en una situación de extrema desprotección, sin embargo, en muchos casos, estos morían debido a la falta de atención, alimentos o cuidados, lo que convertía al abandono en una forma de infanticidio indirecto.

### ***Ambivalencia***

Los siglos XIV al XVII, representan un período de la Edad Media en el que los infantes no tenían un lugar claramente definido en la sociedad. Durante esta época, los adultos no comprendían las particularidades del desarrollo infantil ni la importancia de un espacio propio para los niños. Esto significaba que participaban de la vida de los adultos tanto en el trabajo como en el ocio, sin distinguirse sus actividades o roles de los de los mayores. Aunque los niños comenzaron a ser parte de la vida afectiva de sus padres, también se les veía como seres inherentemente "malos" o con tendencias que debían corregirse. Esta visión proyectiva se refiere a la tendencia de los adultos a ver en los infantes cualidades negativas que, en realidad, eran reflejo de sus propias emociones y temores. Por tal motivo, era común el uso de castigos físicos, que tenían un doble propósito: por un lado, se pensaba que purificaban al niño, y por otro; servían como una forma de liberar la frustración o angustia emocional del adulto.

La ambivalencia radicaba en que, aunque empezaban a surgir preocupaciones sobre la educación infantil (reflejadas en la proliferación de tratados sobre cómo criar y educar a los niños), la actitud de los adultos seguía siendo proyectiva. Los adultos querían moldear al niño para evitar las conductas que ellos mismos consideraban inaceptables, pero lo hacían desde una postura de control, castigo y miedo, más que desde una comprensión de las necesidades del niño.

### ***Intrusión***

Durante el siglo XVIII, comenzó a surgir una visión distinta sobre la infancia en comparación con épocas anteriores. Aunque la perspectiva moderna de la infancia no se consolidó hasta los siglos XIX y XX, en el siglo XVIII ya se percibían ciertos cambios. Antes de este periodo, los niños eran vistos como "enemigos peligrosos", lo cual reflejaba una visión negativa y distante hacia la infancia. Sin embargo, con el tiempo, esta percepción fue reemplazada por una nueva perspectiva, en la que los infantes empezaron a ser valorados por lo que realmente eran, aunque aún se les consideraba seres en proceso de perfeccionamiento. Si bien no existía una verdadera empatía hacia ellos, se estaba avanzando en esa dirección.

### ***Socialización***

Este periodo abarca desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. A medida que la perspectiva sobre la educación evoluciona, se observa un cambio importante hacia el cuidado y la formación de los infantes, en lugar de simplemente intentar controlar su voluntad. Esto podría reflejar un interés más profundo por el desarrollo del niño como individuo, ya que por primera vez se reconoce la infancia como una etapa importante del desarrollo humano, de hecho, este periodo de tiempo se establece como "el siglo de la infancia" porque surge una preocupación sistemática por el bienestar y la educación de los niños, diferente del enfoque caritativo y asistencial de épocas anteriores.

Por otra parte, la educación empieza a dirigirse a toda la población infantil, no solo a un sector privilegiado, lo que indica un avance hacia una educación más inclusiva y accesible. Sin embargo, pesar de estos avances, todavía persiste una visión del niño como un ser que carece de ciertas capacidades en comparación con los adultos. De hecho, era común la

expresión “todavía no” para referirse a los infantes, enfatizando que no son adultos, no son responsables y no son autónomos. Esta perspectiva sigue reflejando una relación desigual entre adultos y niños, donde el adulto es el modelo de referencia.

### ***Ayuda***

La relación entre adultos y niños a mediados del siglo XX, se caracteriza por la empatía. En lugar de centrarse en dominar o socializar al niño, el enfoque se desplaza hacia el desarrollo individual de cada niño, entendiendo sus necesidades y tratando de potenciar sus habilidades. Los padres adoptan una actitud paciente y dedicada, creando un ambiente agradable y protector que favorece el crecimiento del niño, esto refleja una evolución en la crianza, donde se valora el bienestar emocional del niño.

Es necesario mencionar la importancia de la Declaración de Ginebra de 1924, impulsada por Eglantyne Jebb, como un acontecimiento fundamental en el reconocimiento de los derechos de la infancia. Este documento, es un precursor de las Observaciones Generales de Naciones Unidas, que contribuyen a desarrollar aspectos críticos de la Convención de los Derechos de la Infancia, que se formaliza en el siglo XXI.

Esto representa un avance significativo hacia la protección de los derechos y necesidades de los niños. Ahora bien, a pesar de los avances, en todas las etapas mencionadas persisten problemas graves como el infanticidio, el abandono y la violencia hacia los infantes. Esto sugiere que los arquetipos tradicionales de la relación adulto-niño aún tienen un impacto significativo en la sociedad, esto sugiere que la sociedad adulta todavía no ha alcanzado un nivel pleno de empatía hacia la infancia.

A lo largo de la historia, la noción de infancia ha variado considerablemente según el contexto social, cultural y económico, no siempre se entendió a los infantes como sujetos con necesidades, derechos o formas propias de comprender el mundo, esta concepción comenzó a consolidarse en los siglos XVIII y XIX, cuando la educación y la protección infantil adquirieron mayor relevancia. En este contexto, las representaciones visuales de la infancia también comenzaron a ocupar un papel fundamental, tanto en la transmisión de valores como en la formación de la percepción.

Alcalá Rodríguez y Marfil Carmona (2016) destacan la relevancia que tienen las imágenes en el desarrollo infantil dentro del contexto de la llamada “civilización de la imagen”. Según estos autores, los infantes crecen rodeados de estímulos visuales que influyen en su manera de comprender el mundo y de aprender. En consecuencia, es importante fomentar desde edades tempranas una “alfabetización visual” que permita no solo interpretar las imágenes, sino también crear y comunicar a través de ellas.

De acuerdo con la revisión presentada por Alcalá Rodríguez y Marfil Carmona, diversos autores coinciden en que la imagen posee una fuerza comunicativa y educativa superior a la palabra escrita, lo que la convierte en una herramienta fundamental en los procesos de enseñanza aprendizaje (Gubern, 1987). En este sentido, promover la educación de la mirada implica enseñar a observar, reflexionar y expresar ideas mediante recursos visuales, favoreciendo el pensamiento crítico y creativo desde los primeros años de vida.

Los autores también señalan que el trabajo con imágenes favorece no solo el aprendizaje técnico y estético, sino también el desarrollo personal, emocional e intelectual, al promover la autonomía y la capacidad reflexiva. Estas ideas se sustentan en teorías como la de las inteligencias múltiples (Gardner, 1995) y en los principios de la educación artística

expuestos por Eisner (1991), quien sostiene que el arte amplía las formas de pensamiento y comprensión en la experiencia humana cotidiana.

De igual forma, Alcalá Rodríguez y Marfil Carmona recuperan aportes de Buckingham (2002) y Ferrés (2007), quienes proponen desarrollar una educación comunicativa y mediática que prepare a los infantes para desenvolverse de manera crítica en entornos saturados de imágenes. En esta misma línea, Piscitelli (2012) plantea la necesidad de metodologías activas que integren la creación visual como parte del proceso de aprendizaje en contextos educativos contemporáneos.

De esta forma, Alcalá Rodríguez y Marfil Carmona evidencian que las imágenes desempeñan un papel central en la formación integral de los infantes, su uso permite estimular la creatividad, fortalecer la capacidad crítica, potenciar la sensibilidad estética y facilitar la construcción del conocimiento. Es importante señalar que esta función educativa y emocional de la imagen no es un fenómeno reciente, a lo largo de la historia, las ilustraciones han servido como vehículos de aprendizaje y como herramientas de mediación cultural en diferentes contextos.

En este sentido, resulta pertinente mirar hacia atrás y reconocer cómo en distintos momentos históricos las imágenes han contribuido a moldear la experiencia infantil y las formas de enseñanza. Un ejemplo claro de ello se observa durante la Edad de Oro de la Ilustración, cuando las imágenes contenidas en los libros ilustrados dirigidos a la infancia adquirieron una gran relevancia en los procesos de aprendizaje y en la construcción de la idea de niñez. Más allá de su función decorativa, las ilustraciones se convirtieron en un medio pedagógico y emocional que facilitaba la comprensión del texto, estimulaba la imaginación y fortalecía el vínculo entre palabra e imagen.



Estas representaciones visuales ofrecían a los infantes una forma de acceder al conocimiento a través de la observación, promoviendo la sensibilidad estética desde edades tempranas. De esta manera, lo que se formó en aquel periodo histórico, puede entenderse como un antecedente directo de lo que Alcalá Rodríguez y Marfil Carmona describen como la importancia de la imagen en la formación infantil dentro de la “civilización de la imagen”, donde los infantes crecen rodeados de estímulos visuales que influyen en su manera de comprender y aprender.

Desde esta perspectiva, las ilustraciones de la Edad de Oro trascendieron su carácter ornamental para convertirse en vehículos simbólicos de conocimiento y socialización. A través de ellas, los infantes no solo aprendían a leer el texto, sino también a interpretar el mundo visualmente, interiorizando valores culturales y morales mientras desarrollaban su imaginación y capacidad reflexiva. De este modo, dichas obras sentaron las bases de una “alfabetización visual” que enseñaba a mirar, pensar y crear en un entorno cada vez más dominado por lo visual.

## **Conclusiones del capítulo I**

El primer capítulo constituye una revisión histórica y conceptual esencial para comprender el surgimiento y la evolución de los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes, con especial atención a las representaciones femeninas durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920). A través de un recorrido que abarca desde los orígenes de la imagen como medio de comunicación hasta su consolidación como herramienta educativa y estética, se expone cómo la ilustración infantil se convierte en un espacio importante de construcción simbólica y social.

Uno de los aportes más significativos del capítulo es el reconocimiento de la ilustración no solo como acompañamiento visual del texto, sino como un lenguaje autónomo capaz de comunicar ideas, valores y normas culturales. Desde esta perspectiva, las imágenes adquieren una función pedagógica y socializadora, especialmente en la formación de la infancia, donde actúan como instrumentos de transmisión de modelos de conducta, de identidad y de género. La historia del libro ilustrado muestra cómo desde sus primeras manifestaciones, las representaciones femeninas respondieron a los valores y expectativas de cada época, reflejando estereotipos, roles y aspiraciones asociados a la feminidad.

Asimismo, el capítulo destaca que la Edad de Oro de la Ilustración representó un punto de inflexión en el arte editorial, ya que la incorporación de nuevas técnicas de impresión como la litografía y el grabado a color, permitieron una expansión sin precedentes del libro ilustrado, democratizando su acceso y consolidando la figura del ilustrador como artista. Este contexto favoreció la aparición de autoras e ilustradoras que aportaron nuevas sensibilidades visuales, aunque muchas de ellas permanecieron invisibilizadas por las estructuras sociales de su tiempo.

El capítulo también aborda la relevancia de los estudios visuales como marco teórico para examinar la interacción entre imagen, cultura y percepción social, desde esta mirada interdisciplinaria, las ilustraciones se interpretan como construcciones ideológicas que moldean la forma en que los sujetos, especialmente infantes y jóvenes aprenden a ver y entender el mundo. Por lo tanto, la representación femenina en los libros infantiles, no puede desvincularse de los discursos de poder, la educación y la moralidad que caracterizaron la sociedad victoriana y pos victoriana.

Otro eje central es el vínculo entre la ilustración y la educación, a partir de los planteamientos de autores como Tomasi (2014), Caldera y Escalante (2008) o Acaso (2009),

se enfatiza que la imagen actúa como un mediador cognitivo y afectivo que estimula la imaginación y fortalece la alfabetización visual. En este sentido, el libro ilustrado surge como una herramienta que no solo enseña a leer textos, sino también a interpretar el mundo visualmente.

Finalmente, el capítulo sienta las bases para el análisis iconográfico posterior, estableciendo una conexión entre los cambios tecnológicos, sociales y artísticos y la forma en que las imágenes femeninas fueron concebidas, reproducidas y consumidas. La ilustración se presenta así, como un espejo y un motor de las transformaciones culturales, capaz de revelar las tensiones entre tradición y modernidad, entre lo visible y lo simbólico, y entre la realidad social y su representación estética.

## **Capítulo II. La Edad de Oro de la Ilustración: contexto histórico y social**

### **Introducción**

La Edad de Oro de la Ilustración se entiende como el periodo comprendido aproximadamente entre 1880 y 1920, caracterizado por el desarrollo artístico, técnico y editorial del libro ilustrado infantil, en el que la imagen adquirió un papel central como medio narrativo, pedagógico y cultural. Durante esta etapa, principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos, la ilustración alcanzó un alto nivel estético gracias a los avances en la impresión, la consolidación de la cultura editorial y la participación de artistas que integraron arte y literatura y pedagogía, dando origen a obras visualmente complejas que influyeron en la construcción de imaginarios sociales dirigidos a niños y jóvenes. En este sentido, la Edad de Oro de la Ilustración no solo representa un momento de esplendor artístico, sino también un fenómeno cultural vinculado a los procesos históricos, sociales y tecnológicos del siglo XIX y principios del XX.

El siglo XIX representó una de las etapas más dinámicas y transformadoras de la historia moderna. Durante este periodo, Europa atravesó una serie de cambios profundos en los ámbitos político, social, económico y cultural que marcaron la transición hacia la modernidad. Los ideales de libertad y progreso impulsados por la Revolución Francesa, junto con los avances tecnológicos de la Revolución Industrial, modificaron significativamente la estructura de las naciones europeas. La expansión de las ciudades, el crecimiento de la población y la mecanización de la producción generaron nuevas formas de vida urbana y nuevas clases sociales.

En Gran Bretaña, estos procesos definieron la época victoriana, un periodo extenso y complejo que combinó prosperidad y rigidez moral, innovación y desigualdad. A lo largo del

siglo, el país se consolidó como potencia industrial y comercial, al mismo tiempo que enfrentaba importantes tensiones sociales derivadas de la desigual distribución de la riqueza.

Las reformas políticas, el surgimiento de los sindicatos y la expansión de los derechos laborales reflejaron los intentos de adaptación a un mundo en transformación, la educación, por su parte, se convirtió en un instrumento clave para la movilidad social y la formación de ciudadanos alfabetizados, contribuyendo a la consolidación de una cultura impresa y a la difusión de nuevos valores morales y científicos.

La familia victoriana, considerada el núcleo de la estabilidad social, fue moldeada por principios de disciplina, obediencia y moral religiosa que reflejaban el espíritu de la época. Sin embargo, bajo esa apariencia de orden existían desigualdades de género, represión sexual y una distancia significativa entre las clases sociales. Del mismo modo, la religión, aunque seguía siendo una fuerza influyente, comenzó a verse cuestionada por los avances científicos y filosóficos que proponían una visión más racional del mundo.

En este contexto de transformación social, expansión de la cultura impresa y consolidación de la educación, se generaron las condiciones que permitieron el surgimiento y desarrollo del libro ilustrado moderno. El crecimiento de la industria editorial, la alfabetización infantil y la demanda de materiales educativos y recreativos favorecieron la integración entre arte, literatura y tecnología de impresión, lo que dio lugar a una nueva forma de comunicación visual dirigida a la infancia.

En el ámbito cultural y artístico, el siglo XIX fue escenario de una renovación constante, movimientos como el Romanticismo, el Prerrafaelismo, el *Arts and Crafts*, el Esteticismo, el Impresionismo y el *Art Nouveau* reflejaron la búsqueda de nuevas formas de expresión frente a una sociedad industrializada. Estas corrientes valoraron la emoción, la naturaleza, la artesanía y la belleza como medios para reconciliar el arte con la vida moderna.

Su impacto fue fundamental para configurar la llamada Edad de Oro de la Ilustración, periodo en el que la imagen adquirió una función narrativa y estética central, y en el que la ilustración infantil alcanzó un nivel artístico y técnico sin precedentes.

En este marco histórico, social y cultural, resulta pertinente delimitar la selección de autores que permitirán ejemplificar las características de la Edad de Oro de la Ilustración, en particular se consideran las propuestas de Kate Greenaway y Arthur Rackham, ilustradores representativos del contexto inglés cuyas obras reflejan las transformaciones estéticas, editoriales y culturales del periodo. La elección de estos autores responde a su relevancia dentro del desarrollo del libro ilustrado infantil y a la posibilidad de observar, a través de sus producciones visuales, diferentes formas de representaciones visuales de lo femenino. De este modo, su inclusión en el presente capítulo no implica un análisis detallado, sino una delimitación contextual que permite comprender su importancia dentro de la Edad de Oro de la Ilustración y justificar su posterior selección para el análisis en los capítulos siguientes.

### **Transformaciones políticas, demográficas y tecnológicas del siglo XIX europeo**

Verdía (2010) analiza el siglo XIX europeo como un periodo de importantes transformaciones, marcando la transición hacia una etapa que si bien se desarrolla completamente en el siglo XIX, tiene sus inicios en los últimos años del siglo XVIII, esta nueva era se caracterizó por importantes configuraciones políticas, iniciadas con la Revolución Francesa, que cambiaron el equilibrio tradicional de las naciones europeas. En este tiempo, se produjo un crecimiento demográfico significativo, con la duplicación de la población occidental, lo que tuvo un impacto directo en la economía, las ciudades y la organización social.

Al mismo tiempo, los avances tecnológicos propios de la Revolución Industrial generaron cambios visibles en el medio ambiente y en la vida cotidiana, modificando no solo los métodos de trabajo y producción, sino también las relaciones sociales y la movilidad dentro de la sociedad. Este conjunto de transformaciones políticas, demográficas y tecnológicas forman las bases de una etapa moderna, en la que la tradición convive con la innovación y donde las estructuras económicas, políticas y sociales, comienzan a adaptarse a nuevos retos.

El periodo conocido como época victoriana recibe este nombre de manera general, aunque en realidad se trata de una etiqueta poco precisa, ya que abarca situaciones muy diversas. En Gran Bretaña, los historiadores suelen dividirlo en tres fases según criterios económicos y políticos. La primera, que se extiende hasta 1848, estuvo marcada por fuertes tensiones y disturbios sociales y políticos. La segunda, comprendida entre 1848 y 1867 o incluso hasta los inicios de la década de 1870, con la Gran Depresión, se ha denominado la “era del equilibrio”, pues se caracterizó por la prosperidad económica, la estabilidad nacional, la confianza en las instituciones, la aceptación de un código moral común y el avance del liberalismo político.

La tercera fase, a partir de 1870, se distingue por transformaciones profundas que desembocaron en lo que se ha denominado el “ostentoso epílogo eduardiano”, (período final de la era victoriana, que coincide con el reinado de Eduardo VII en el Reino Unido, 1901–1910), caracterizado por un estilo de vida más lujoso y visible en la sociedad, con ostentación en la moda, el arte y la arquitectura, contrastando con las restricciones y normas más estrictas de la época victoriana.

Durante estas dos últimas fases, aproximadamente entre 1850 y 1890, se produjeron cambios culturales de gran importancia, que dieron lugar a un ambiente de cuestionamiento

generalizado, se pusieron en duda las enseñanzas religiosas, los principios políticos, los ideales sociales e incluso la moralidad sexual. Esta etapa de cambio e incertidumbre se llamó “edad del nerviosismo” (forma de describir cómo la sociedad vivía con ansiedad frente a transformaciones políticas, económicas y culturales, reflejando un clima de inquietud y presión constante en la vida cotidiana.).

Tras la muerte de la reina Victoria en 1901, se abre una nueva etapa que termina en las primeras décadas del siglo XX. El periodo que va de ese momento hasta 1920, es denominado como “Era de entreguerras”. Que se trató de una etapa marcada por el impacto de la Primera Guerra Mundial en 1918 y caracterizada igualmente por grandes transformaciones sociales, económicas y culturales, que trastocaron la vida cotidiana y sentaron las bases de la llamada modernidad del siglo XX.

### **Desarrollo económico y sus repercusiones culturales**

Tras el inicio de la Revolución Industrial, Gran Bretaña se consolidó como líder mundial en avances técnicos y económicos, ganándose el título de “taller del mundo”. Su economía alcanzó una etapa de madurez, prosperando a costa de gran parte del planeta, desde el sur y este de Europa hasta América del Sur y gran parte de Asia.

En la agricultura, se mejoró la fertilidad del suelo mediante drenaje profundo y un uso más eficiente de fertilizantes, así como con maquinaria moderna derivada de los avances industriales. Los cereales fueron fundamentales para Europa, destinándose grandes extensiones de tierra a su cultivo, especialmente en Francia, Bélgica e Inglaterra.

El algodón fue el primer sector en reflejar los avances industriales, mientras que las ramas pesadas, como la minería, la metalurgia y la construcción de maquinaria, consolidaron



la revolución económica. Entre 1800 y 1830, la producción de hierro se cuadruplicó y la explotación del carbón creció rápidamente; hacia la década de 1860 se perfeccionó la elaboración del acero.

El transporte se benefició de los canales británicos, que abarataron el traslado de materiales pesados. La máquina de vapor de J. Watt y la locomotora de G. Stephenson impulsaron la revolución ferroviaria a principios del siglo XIX, con un auge inicial en 1835–37 y un gran *boom* en 1845–47. La apertura del ferrocarril Liverpool - Mánchester en 1830 fomentó el transporte de pasajeros, correo y mercancías, conectando regiones y consolidando centros industriales.

En las siguientes tres décadas, Estados Unidos y gran parte de Europa se desarrollaron considerablemente, se introdujeron industrias eléctricas y químicas, mientras que sectores tradicionales como la minería, la construcción de carreteras y la siderurgia se mecanizaron y expandieron. Surgieron numerosos productos nuevos, como la bicicleta moderna, el teléfono y el aluminio, estableciendo la mecanización como rasgo general de la industria.

Desde la década de 1870 comenzó a hablarse de depresión, caracterizada por la caída general de los precios y de la economía, las causas principales fueron la sobreproducción y la creciente competencia internacional (Alemania y Estados Unidos). Aunque la producción mundial aumentaba, las ganancias individuales de las empresas caían, lo que generaba un escenario difícil para las industrias, a pesar del crecimiento económico general.

La Primera Guerra Mundial marcó un punto de quiebre, después de 1918 las economías europeas quedaron debilitadas y endeudadas con EE. UU., mientras este país vivía un auge económico, después de algunos años de optimismo, llegó la crisis de 1929, que hundió a Estados Unidos y afectó al resto del mundo. (Verdía, 2010).

## **Contexto social: cambios y dinámicas de la época**

En el tema social, entre 1830 y 1870, Gran Bretaña pasó de ser una sociedad rural y agrícola a otra urbana e industrial, el crecimiento de las ciudades fue rápido y Londres se consolidó como la más grande de Europa, marcada por contrastes sociales, lujos y poder económico y por otra parte, miseria, criminalidad, prostitución y explotación.

Las ciudades industriales del norte, como Mánchester, mostraban las peores condiciones de vida obrera, largas jornadas, explotación infantil y femenina, pobreza, y degradación social. Esto impulsó movimientos de radicalismo (reformas políticas) y socialismo (justicia social).

Desde 1830 se formaron alianzas obreras, y hacia 1870 ya se habían logrado avances como la extensión del voto y el crecimiento del sindicalismo, entendido como la organización colectiva de los trabajadores para defender sus derechos laborales, mejorar las condiciones de trabajo y negociar frente a los empleadores.

El siglo XIX fue tanto el siglo de las masas como el de la burguesía, esta clase media y alta se convirtieron en fuerzas económicas y culturales, imponiendo valores como el trabajo, la disciplina, el ahorro y la competencia.

La aristocracia, pese a mantener gran poder (70 % de las tierras), debió adaptarse, incluso casando a sus hijos con burgueses para conservar prestigio. Con el tiempo, la sociedad británica fue incorporando políticas de justicia y seguridad social, como el *National Insurance Act* (1911), que estableció seguros contra enfermedad y desempleo, y después de la Segunda Guerra Mundial, el NHS (*National Health Service*, 1946), que creó un sistema de salud pública gratuita junto a otros programas de bienestar.

En el terreno político y social, el siglo trajo avances en derechos, como el sufragio femenino parcial en 1918 y universal en 1928. Al mismo tiempo, surgieron doctrinas que

cuestionaban al liberalismo clásico, el socialismo impulsado por Marx, se convirtió en una alternativa crítica a la sociedad capitalista. (Verdía, 2010).

### **Educación: acceso, métodos e impactos**

Durante el siglo XIX, la educación no se limitaba únicamente a un sistema de instrucción, sino que también funcionaba como un factor de reproducción de las estructuras sociales, reforzando la moral victoriana y el puritanismo, entendido como un movimiento religioso que promovía la disciplina, el autocontrol y una vida ética basada en el trabajo. En este contexto, los victorianos impulsaron la expansión de la enseñanza primaria como un medio para mantener el equilibrio social (Verdía, 2010).

Entre 1830 y 1870 se produjo un incremento significativo de escuelas y universidades, que abrieron nuevas oportunidades para la formación de técnicos, adultos y mujeres. Este proceso contó con la participación activa de políticos y teóricos sociales, y se sustentó en las propuestas de figuras clave de la teoría educativa como J. H. Pestalozzi (1746-1817), con su énfasis en el aprendizaje a través de la experiencia, J. F. Herbart (1776-1841), quien defendía la formación del carácter mediante intereses múltiples, y F. Fröbel (1782-1852), que destacaba la auto actividad como base del aprendizaje. Posteriormente, pensadores como Herbert Spencer (1820-1903) incorporaron la ciencia al campo educativo, mientras que Thomas Henry Huxley (1825-1895) buscó equilibrar la formación científica con una visión humanística de la vida (Verdía, 2010).

En paralelo a estas transformaciones, el avance de la alfabetización tuvo consecuencias notables en el ámbito cultural. Las leyes educativas de 1870 y 1876 establecieron la educación básica obligatoria en Inglaterra, lo que permitió que cerca de tres

millones de infantes accedieran a la enseñanza elemental. Este impulso se reforzó en 1882 con la apertura de la primera biblioteca infantil en Nottingham, ampliando el acceso a la literatura de calidad por medio de servicios públicos (Whalley & Chester, 1988).

De 1830 a 1900, la educación se expandió al ritmo de la industrialización, y de la consolidación de la clase trabajadora, transformándose en un derecho universal y en un asunto de interés social. Sin embargo, aún dependía en gran medida de la caridad religiosa, sobre todo en la educación primaria popular, que se centraba en la lectura, la escritura, el canto de himnos y la transmisión de valores sociales. En este nivel, la educación de las niñas recibía menos atención que la de los niños, aunque con el tiempo comenzaron a surgir academias y escuelas privadas para mujeres de clase media, donde hacia finales de siglo, se popularizó la educación mixta (Verdía, 2010).

El crecimiento de la alfabetización también impulsó una fuerte demanda de libros dirigidos al público infantil, los editores respondieron a esta necesidad con obras creadas específicamente para el hogar y la familia, lo que convirtió al libro en un elemento central de la vida doméstica victoriana, usado con frecuencia como premio o recompensa, y como pieza fundamental en las bibliotecas familiares (Whalley & Chester, 1988).

La expansión de la educación, a su vez generó la necesidad de materiales accesibles para niños de familias con escasos recursos, instituciones como la *Religious Tract Society* y la *Sunday School Union* jugaron un papel fundamental al producir y distribuir libros a precios reducidos. Publicaciones previas, como los *chapbooks* (folletos económicos) o los *penny dreadfuls* (impresos baratos de contenido sensacionalista), habían servido de entretenimiento, aunque su calidad era baja, en contraste; en las últimas décadas del siglo XIX comenzaron a desarrollarse propuestas editoriales mejor estructuradas, dando mayor importancia al valor cultural y educativo de la literatura infantil (Whalley & Chester, 1988).

Es importante señalar que, desde mediados del siglo XIX, la educación femenina continuaba siendo limitada, ya que muchas niñas sacrificaban su instrucción en favor de la de sus hermanos. En las clases altas, la formación se desarrollaba generalmente en el ámbito doméstico, algunas escuelas de gramática admitían a pocas alumnas, mientras que las instituciones de caridad ofrecían plazas mixtas para familias pobres. En la clase media, comenzaron a proliferar academias privadas que en algunos casos, superaron en número a las masculinas. Hacia el final del siglo, la educación mixta se fue generalizando, aunque entre las élites y la burguesía seguía existiendo una marcada diferencia en la formación de niños y niñas. En cambio, en la clase trabajadora esa distinción prácticamente desaparecía, ya que ambos sexos eran destinados al trabajo manual (Verdía, 2010).

### **Familia: estructuras, roles y valores**

Durante el siglo XIX, la familia se configuró como un elemento central de la organización social, especialmente en las clases medias y altas. Este núcleo familiar se caracterizó por valores como la disciplina, la obediencia y la lealtad, encontrando en la familia patriarcal su modelo más representativo, en este sentido, la figura paterna era la máxima autoridad, reflejando una estructura jerárquica semejante a la que se valoraba en los ámbitos político y militar.

La familia era una institución con funciones sociales, morales y afectivas, su composición solía ser amplia: padres, hijos, parientes cercanos e incluso personas bajo tutela. La alta natalidad era una frecuente, debido a que los métodos anticonceptivos eran poco conocidos, mal vistos o completamente rechazados, así la maternidad era considerada una

bendición. En este contexto, las familias crecían en número, tan es así que, en 1851 el promedio era de cinco integrantes por hogar, y hacia 1860 se elevó a más de seis.

El matrimonio se consideraba el inicio para la construcción de una familia, sobre todo para la mujer, cuya vida estaba orientada a la maternidad y a la vida doméstica desde la infancia, la educación femenina se encaminaba hacia estas ocupaciones, dando prioridad a las labores del hogar, el bordado o la música frente a la formación científica o matemática reservada a los hombres.

De igual forma, el matrimonio estaba regulado por la autoridad paterna y tenía como fin la procreación, la mortalidad infantil y materna, particularmente en las clases bajas, hacía de la fertilidad una condición socialmente apreciada. El hogar era entendido casi como un templo, un refugio espiritual frente a la dureza del mundo exterior, donde la esposa ejercía un rol central al transmitir valores morales, administrar la casa y encargarse de la educación de los hijos. Sin embargo, el trato de los padres hacia los niños solía ser duro y distante, y se esperaba de ellos un comportamiento adulto desde edades tempranas.

En cuanto a la sexualidad, la moral se caracterizó por un control estricto, la castidad era exaltada como virtud, y la vida íntima del matrimonio se entendía principalmente como un medio para la procreación y no para el disfrute. El autocontrol sexual se vinculaba incluso con virtudes empresariales como la previsión, el ahorro o la moderación, consideradas cualidades de la clase media. Esta visión extremista generó una cultura de represión y de hipocresía social, donde lo importante no era solo ser casto y disciplinado, sino también parecerlo ante los demás.

En este contexto, la prostitución se convirtió en un tema polémico, aunque generaba miedo por las enfermedades venéreas y los temas morales, también fue vista como un mal necesario para preservar la castidad femenina. Sin embargo, con el tiempo se llegó a

reconocer que la pobreza y la falta de educación eran las causas principales del fenómeno, dividiendo a la opinión pública entre quienes castigaban a las prostitutas y quienes las consideraban víctimas que necesitaban ayuda (Verdía, 2010).

### **Religión y su influencia en la sociedad**

La sociedad victoriana consideraba a Inglaterra como una nación básicamente cristiana, aunque para finales del siglo solo la mitad de los creyentes acudía regularmente a la iglesia. El cristianismo se dividía en tres grandes corrientes: anglicanos, católicos y disidentes.

La Iglesia anglicana, que era la iglesia oficial del Estado, tenía ventajas importantes, sus obispos ocupaban puestos en la Cámara de los Lores y recibía financiamiento obligatorio incluso de quienes no compartían su fe. A pesar de esto, su influencia disminuyó porque era muy conservadora, muchos de sus sacerdotes estaban poco preparados y no supieron responder a los cambios que trajo la industrialización.

Para intentar renovarse surgieron diversos movimientos, uno fue el Movimiento de Oxford (1830), liderado por John Henry Newman, que buscaba volver a una espiritualidad más profunda y a prácticas litúrgicas tradicionales, acercando al anglicanismo al catolicismo, otro movimiento destacado fue la *Broad Church* (iglesia abierta), que promovió un enfoque más crítico y científico de la Biblia, inspirado en estudios alemanes, lo que provocó debates pero también hizo que el anglicanismo se volviera más liberal y reformista.

El catolicismo inglés, que constituía el 4% de la población, se fortaleció tras el restablecimiento de su jerarquía en 1850. Líderes como Wiseman y Manning consolidaron su presencia, a pesar de los prejuicios anticatólicos.

Los disidentes protestantes eran grupos que no seguían a la Iglesia oficial. Había antiguos como presbiterianos, congregacionalistas y bautistas, y nuevos como metodistas, cuáqueros y unitarios. Se hicieron populares entre las clases medias y bajas, defendiendo que cada congregación se gobernara sola y promoviendo valores liberales. Los metodistas sobresalieron por su disciplina moral y la vida comunitaria alrededor de la iglesia.

El evangelismo fue clave en la moral victoriana, promovía disciplina, trabajo y una familia ordenada, influyendo directamente en la moral. Además, apoyó causas sociales como la abolición de la esclavitud y reformas laborales.

El secularismo creció con el impacto de *El origen de las especies* (1859) de Darwin, que cuestionó la creación bíblica, científicos como Lyell, Tylor y Strauss ampliaron la crisis de fe. En respuesta, algunos buscaron conciliar fe y ciencia, como el libro *A Series of Studies in the Religion of the Incarnation* de Lux Mundi (1889), que aceptaba la evolución, aunque también surgieron el fundamentalismo y alternativas espirituales como el espiritismo.

A fines del XIX e inicios del XX, filosofías y psicologías modernas (Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Jung) debilitaron la visión tradicional, dando lugar al protestantismo liberal, enfocado en ética social más que en milagros. Sin embargo, después de la Primera Guerra Mundial, teólogos como Karl Barth impulsaron un retorno a la revelación divina (Verdía, 2010).

### **Movimientos artísticos y su expresión visual**

El Romanticismo, desarrollado en Europa entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX (1780-1830), surgió como reacción a la Ilustración y al Neoclasicismo, privilegiando la emoción, lo sublime, la individualidad y la naturaleza. Se distinguió por su rechazo a la



moderación y su inclinación hacia posturas extremas, así como por un fuerte individualismo emocional. Este movimiento rompió con el racionalismo y manifestó un claro rechazo hacia la burguesía y la sociedad en general.

En este contexto, los artistas dejaron de ser servidores del poder para convertirse en críticos de las élites y de la clase burguesa. Ya no eran simples empleados de reyes o mecenas, sino creadores que utilizaban su obra para cuestionar tanto a los poderosos como a los burgueses, aun cuando estos últimos habían contribuido al desarrollo del arte.

Del mismo modo, el Romanticismo concebía el amor como una fuerza espiritual ligada a la naturaleza y defendía la libertad frente a instituciones como el matrimonio, aunque este continuaba siendo esencial en el siglo XIX. En el terreno artístico, se caracterizó por la exaltación de la emoción, lo dramático, la fantasía y el culto a la naturaleza, en contraste con el Racionalismo ilustrado del siglo XVIII (1700-1800). Mientras en gran parte de Europa predominaban los temas religiosos y mitológicos, en Inglaterra destacaron los retratos y paisajes de carácter personal, expresión de la independencia creativa de los artistas y, posiblemente, reflejo de la libertad política de la nación (Verdía, 2010).

De este contexto artístico heredó el Prerrafaelismo, nacido en Inglaterra en 1848, cuando un grupo de jóvenes artistas entre ellos Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt formaron la hermandad Prerrafaelita. Su propósito era recuperar la pureza y la espiritualidad del arte anterior a Rafael, retomando motivos históricos y valores como la piedad, la sinceridad y el honor. Se caracterizaron por representar con gran detalle la naturaleza, la arquitectura medieval y los objetos cotidianos, buscando una precisión casi simbólica en cada elemento. (Verdía, 2010).

Con respecto al tema, Sanjuán Álvarez (2014) señala que el Prerrafaelismo puede entenderse como una corriente artística y literaria que, además de inspirarse en los pintores

anteriores a Rafael, buscó renovar la pintura inglesa alejándose del academicismo. Para ello, defendieron la observación fiel y directa de la naturaleza, la incorporación de contenidos literarios y poéticos en sus obras, así como la libertad creativa del artista frente a normas académicas, rígidas y tradicionales.



**Figura 12**

*The Beloved* (1866), Cartel. Pintura de Dante Gabriel Rossetti. Prerrafaelismo. Recuperada de: <https://n9.cl/5sd6x> el 19 de septiembre del 2025.



**Figura 13**

*Ophelia* (1852), Pintura de John Everett Millais. Prerrafaelismo. Recuperada de: <https://n9.cl/ap6m3> el 19 de septiembre del 2025.

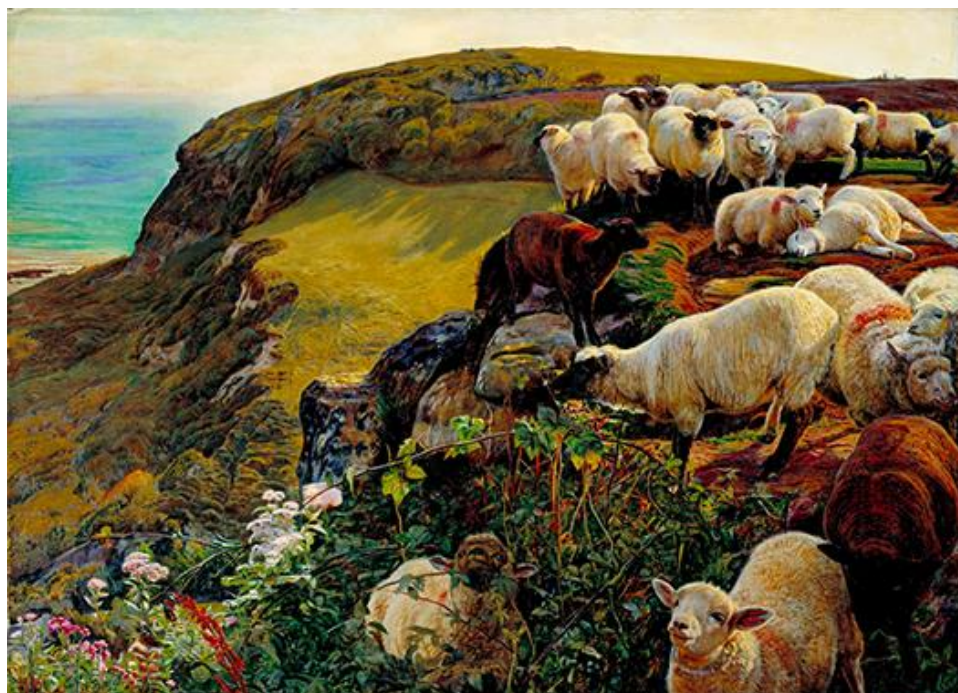


**Figura 14**

*Ovejas extraviadas* (1852), Pintura de John Everett Millais. Prerrafaelismo. Recuperada de: <https://n9.cl/ap6m3> el 19 de septiembre del 2025.



En sus primeros años recibieron la influencia del crítico John Ruskin, quien promovía la verdad en el arte y la observación minuciosa de la realidad. Con el tiempo, esta visión moral y naturalista evolucionó hacia un esteticismo que valoraba la belleza del arte en sí misma, sin necesidad de justificación religiosa o ética, lo que los convirtió en precursores del modernismo y dejó una profunda huella en la pintura y la literatura victoriana (Verdía, 2010).

Poco después, entre 1850 y 1890, se consolidó en Inglaterra el Movimiento de Artes y Oficios (*Arts and Crafts o Domestic Revival*), liderado por William Morris como respuesta a la producción en masa. Este movimiento defendía el valor de lo artesanal y promovía la integración del arte, el diseño y la vida cotidiana, en sintonía con la propuesta prerrafaelita hacia lo medieval y lo manual. Junto con Philip Webb, arquitecto y diseñador de mobiliario, Morris impulsó esta corriente, que buscaba la simplicidad y el uso de materiales naturales, en contraposición a la producción industrial masiva. Aunque se distingue del impresionismo, compartía con él la búsqueda de un refinamiento estético y una sensibilidad moderna. Además, se le considera precursor del *Art Nouveau* (Verdía, 2010).

Paralelamente, entre 1860 y 1890, prosperó el Esteticismo, especialmente en Inglaterra y Francia, bajo la premisa del *art for art's sake* (el arte por el arte), que desligaba la creación artística de funciones morales o sociales para priorizar la belleza. Este movimiento, asociado a figuras como el pintor James McNeill Whistler (1834-1903), y el escritor Oscar Wilde (1854-1900), estaba conectado tanto con el prerrafaelismo tardío como con el movimiento *Arts and Crafts*. Para sus seguidores, la tarea del artista no era complacer al público, sino crear para sí mismo y vivir intensamente el presente y las pasiones humanas, lo que generó un distanciamiento entre el creador y la sociedad y marcó la separación entre alta y baja cultura (Verdía, 2010).



**Figura 15**  
*Horn Poppy Wallpaper*. (1883), Tapiz de May Morris. *Arts and Crafts*. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 19 de septiembre del 2025.



**Figura 16**  
*The Strawberry Thief* (1883), Textil de William Morris. *Arts and Crafts*. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 19 de septiembre del 2025.



**Figura 17**

*The Artist in His Studio* (1865), Pintura de James McNeill Whistler. Esteticismo. Recuperada de: <https://goo.su/T3E60P> el 16 de septiembre del 2025.

En Francia, entre 1870 y 1890, el Impresionismo surgió en París como una ruptura con la pintura académica, orientándose a captar la luz, la atmósfera y lo efímero de la realidad, aunque es contemporáneo del Esteticismo, se centró más en la percepción sensorial que en la búsqueda de la belleza ideal. Desde la década de 1870, este movimiento se consolidó como la corriente artística más influyente del siglo, con figuras como Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917) y Pierre Auguste Renoir (1841-1919). A diferencia de los Prerrafaelitas, los impresionistas prestaron mayor atención a los aspectos estéticos y sensoriales que a los morales o sociales, una tendencia que se refleja también en la literatura inglesa de fines del siglo XIX (Verdía, 2010).

Finalmente entre 1890 y 1910, se expandió el *Art Nouveau*, un estilo decorativo y arquitectónico caracterizado por sus líneas orgánicas e inspiración en la naturaleza. Retomó el valor artesanal del *Arts and Crafts*, la belleza ornamental del Esteticismo y la dimensión poética del Simbolismo, convirtiéndose en un puente hacia la modernidad y las vanguardias del siglo XX, figuras como Alfons Mucha (1860-1939) trasladaron con gran impacto estos principios a la arquitectura, demostrando que el siglo XIX concebía el arte como una expresión elaborada, personal y única, apreciada especialmente por quienes tenían formación artística. (Verdía, 2010).

En este sentido, De Mattos Álvarez (2002) define el *Art Nouveau* como un movimiento artístico y de diseño que surgió en Europa a finales del siglo XIX y que rápidamente adquirió un carácter internacional, expandiéndose también hacia América. Su influencia se extendió a la arquitectura, las artes decorativas, el mobiliario, la ilustración, la gráfica y la moda, consolidándose como un estilo total que buscaba integrar arte y vida cotidiana.





**Figura 18**

*La Promenade* (1875), Pintura de Claude Monet. Impresionismo. Recuperada de: <https://goo.su/nwWzj> el 11 de octubre del 2025.





**Figura 19**  
*The Tub* (1886), Pintura de Edgar Degas. Impresionismo. Recuperada de:  
<https://goo.su/hTmnY> el 19 de septiembre del 2025.



**Figura 20**  
*The Ballet Class* (1874-76), Pintura de Edgar Degas. Impresionismo.  
 Recuperada de: <https://goo.su/hTmnY> el 19 de septiembre del 2025.



**Figura 21**  
*Dance at Bougival* (1883), Pintura de Pierre Auguste Renoir. Impresionismo.  
Recuperada de: <https://n9.cl/ud3d8> el 23 de septiembre del 2025.





**Figura 22**  
Zodiac (1896), Ilustración de Alphonse Mucha. *Art Nouveau*. Recuperada de: <https://goo.su/fkiGSOI> el 3 de octubre del 2025.

Uno de los factores que favoreció su expansión fue el progreso tecnológico en las comunicaciones y los transportes, que permitió la difusión global de sus formas y principios estéticos. En general, el éxito del movimiento durante la última década del siglo XIX se debió a la unión de dos elementos que parecían opuestos: por un lado, la inspiración naturalista, basada en las formas orgánicas de plantas, flores y curvas dinámicas; por otro, una ornamentación elaborada que dotaba al estilo de un fuerte impacto decorativo y moderno. (Verdía, 2010).

### **Transformación de la literatura e ilustración infantil a finales del siglo XIX**

A finales del siglo XIX, Inglaterra vivió un periodo de grandes cambios en los ámbitos literario y artístico, marcado por la innovación y la expansión de la educación infantil. Las leyes educativas de 1870 y 1876 establecieron la educación básica obligatoria, permitiendo que aproximadamente tres millones de infantes accedieran a la enseñanza elemental. En 1882, la apertura de la primera biblioteca dedicada exclusivamente a infantes en Nottingham facilitó el acceso a una literatura de calidad, impulsando la alfabetización y la demanda de libros para el público infantil.

En este contexto, el mercado editorial respondió a esta necesidad, con la creación de obras diseñadas para la vida cotidiana y familiar, y los libros infantiles se convirtieron en elementos importantes para la educación en casa. En este tiempo, se ofrecieron materiales educativos a bajo costo, asegurando que niños de familias con menos recursos también tuvieran acceso a la lectura. Un ejemplo destacado de este esfuerzo fue la serie *Books for the Bairns* (1896) de William T. Stead, que presentaba historias como *Las fábulas de Esopo* con portadas llamativas a un precio accesible.

La ilustración de libros infantiles se convirtió en una disciplina clave durante este periodo, en el cual se retomó la práctica de ilustrar obras contemporáneas y surgió un interés crítico y académico por la literatura infantil. Entre los estudios más relevantes se encuentran *Juvenile Literature As It Is* (1888) de Edward Salmon, *The Child and His Book* (1891) de Mrs. E. M. Field y *The Studio* (1897-98) de Gleeson White, que destacaron la importancia del diseño y la ilustración, consolidando la reputación de muchos ilustradores (Whalley & Chester, 1988).

### **Influencias artísticas: Japón y el movimiento *Arts and Crafts***

Como se mencionó anteriormente, diversas corrientes artísticas influyeron en la ilustración, entre ellas el arte japonés, introducido en Europa tras la apertura de Japón al comercio occidental. Características como paisajes bidimensionales, composiciones asimétricas, uso de diagonales, espacios en blanco y bloques de color influyeron fuertemente en artistas europeos. Walter Crane desde 1870, incorporó estas ideas en Inglaterra, fusionándolas con otras tendencias y enriqueciendo el estilo de la ilustración, que sentó las bases del movimiento *Arts and Crafts*.

El movimiento *Arts and Crafts*, surgido en la década de 1880 a partir de la fusión de la *Art Worker's Guild* y la *Arts and Crafts Exhibition Society*, se basó en las ideas de John Ruskin y en el trabajo de William Morris, quien fundó la *Kelmscott Press* en 1891. Este movimiento promovió la elaboración integral del libro, incluyendo tipografía, ilustración decorativa y técnicas artesanales, elevando la calidad estética de los libros y consolidando la ilustración como arte. La influencia de la *Kelmscott Press* se reflejó en ilustradores formados en la Escuela de Arte de Birmingham, como Arthur Gaskin (*Historias y Cuentos de Hadas*,



1893, *Un Libro de Cuentos de Hadas*, 1894) y su esposa Georgie Evelyn Cave France (*Horn-Book Jingles*, 1897). Sus estilos combinaron la tradición medieval con elementos decorativos y el *Art Nouveau*, representado también por Aubrey Beardsley (*La Muerte de Arturo*, 1893), cuyo estilo minimalista y en blanco y negro, con figuras alargadas, sensuales y simbólicas, influyó en toda una generación de ilustradores (Whalley & Chester, 1988).



**Figura 23**

*The Bridge of Life* (1884), Pintura de Walter Crane. Recuperada de: <https://goo.su/BDyLGDp> el 12 de octubre del 2025.



**Figura 24**

*The Wild Swans* (1928), Ilustración de Arthur Gaskin. Influencias de Japón y Arts and Crafts. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 12 de octubre del 2025.



**Figura 25**

*La Muerte de Arturo* (1893), Ilustración de Aubrey Beardsley. Influencias de Japón y Arts and Crafts. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 12 de octubre del 2025.

### **Innovaciones técnicas y expansión editorial**

La introducción de la reproducción fotomecánica permitió mayor fidelidad en la impresión, aunque con ciertas limitaciones los efectos tonales, la generación más joven de ilustradores supo aprovechar estas ventajas, consolidando la ilustración en revistas y periódicos juveniles como *Boy's Own Paper*, con artistas como Gordon Browne, Louis Wain y Cecil Aldin. En el ámbito editorial, George Roux realizó ilustraciones icónicas para la edición de *La Isla del Tesoro* publicada en 1885 (Whalley & Chester, 1988).

### **Los orígenes del cómic moderno**

El desarrollo de los cómics también tuvo lugar durante este periodo, Rodolphe Töpffer sentó las bases con álbumes de caricaturas en las décadas de 1830 y 1840, influyendo en Wilhelm Busch (*Max y Moritz*), precursor del cómic moderno. En Inglaterra, Alfred Harmsworth impulsó *Comic Cuts* (1890), consolidando el formato de tiras, páginas completas, globos de texto y personajes recurrentes, mientras que *Funny Pips* (1903) se reconoció como el primer cómic diseñado específicamente para niños (Whalley & Chester, 1988).



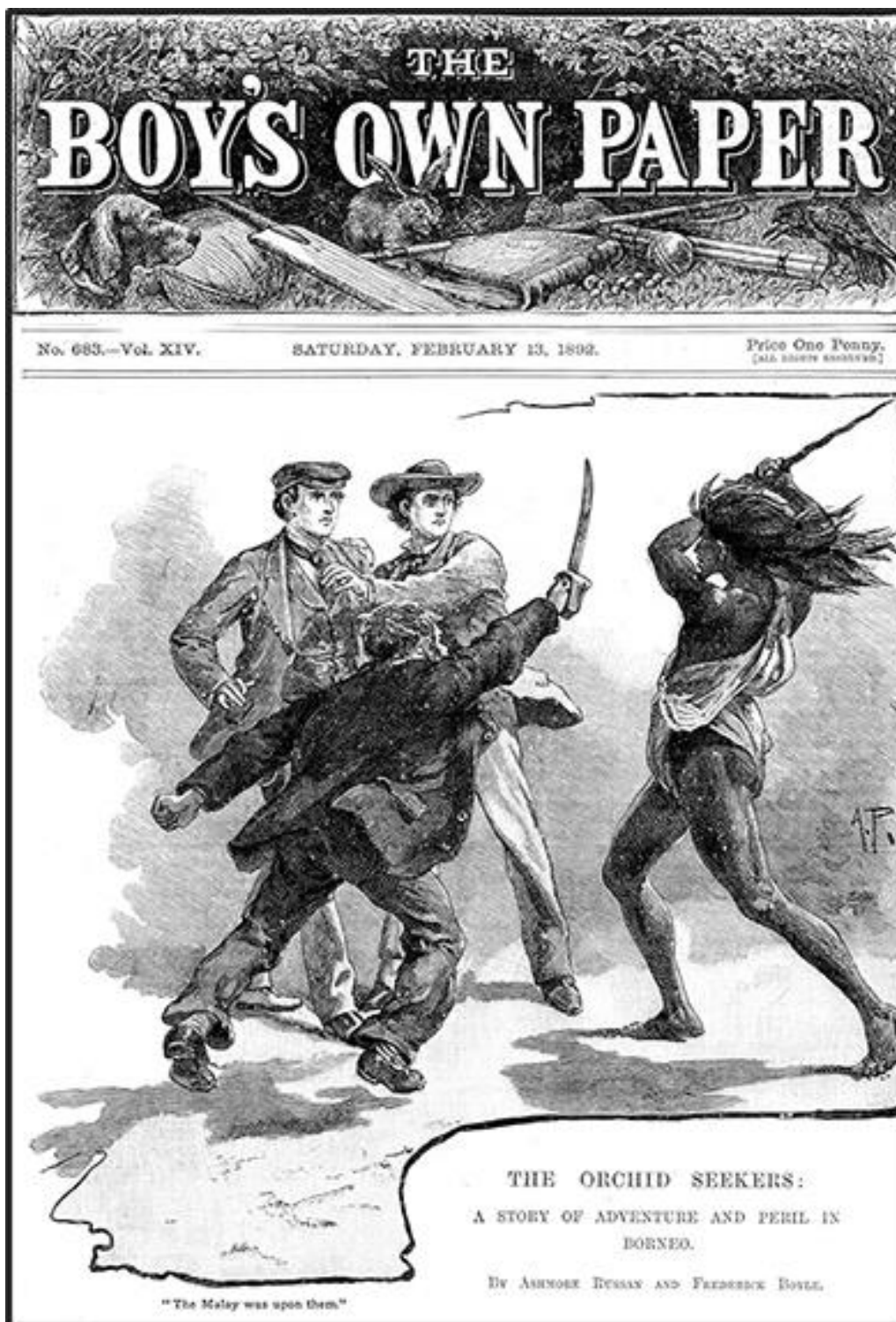


**Figura 26**  
*The Boy's Own Paper*, No. 683, Vol. XIV (1892), La reproducción fotomecánica impulsó revistas juveniles, con ilustradores como Gordon Browne, Louis Wain y Cecil Aldin. Recuperada de: <https://n9.cl/ic1u3q> el 8 de octubre del 2025.

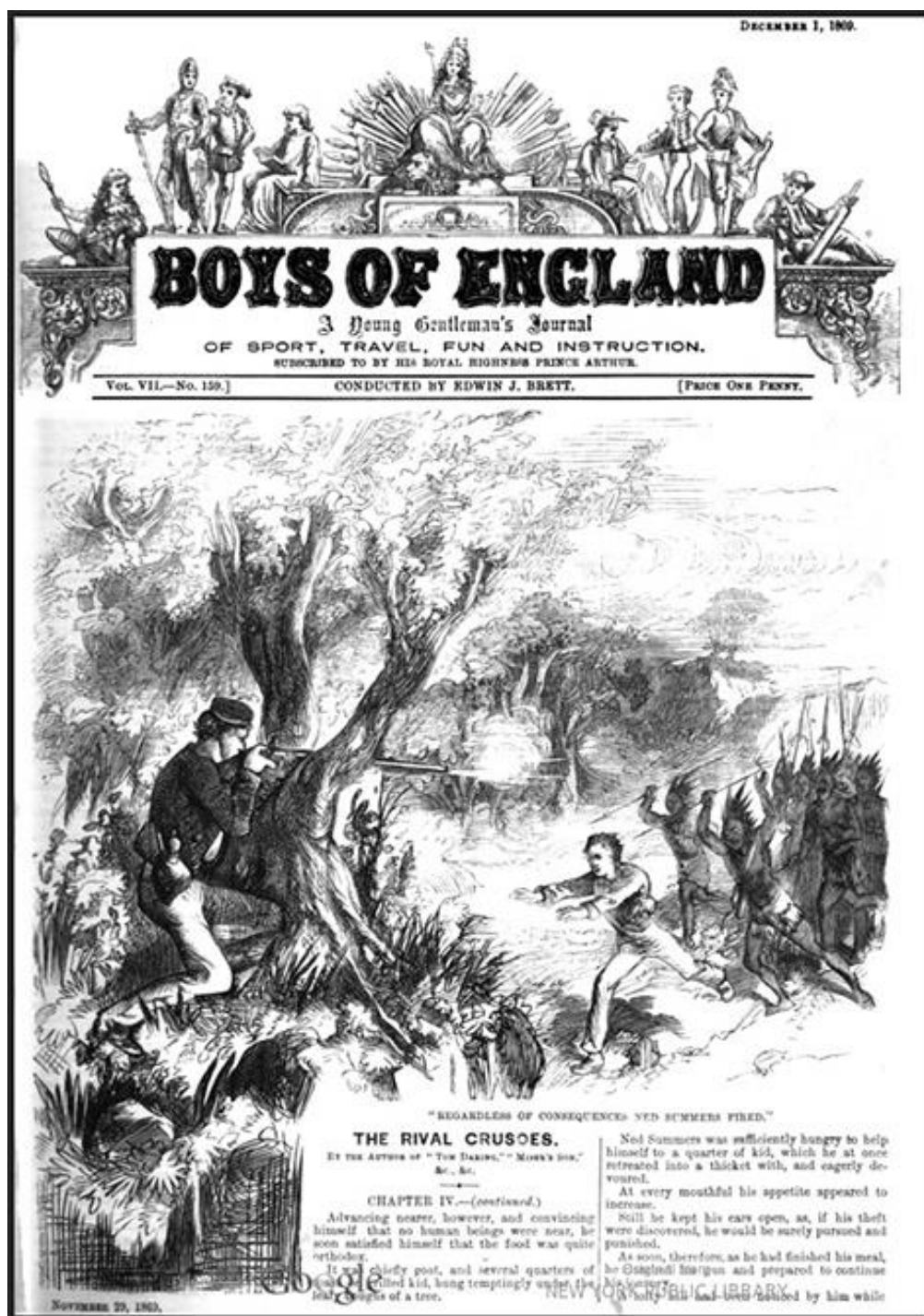


Figura 27

*Boys of England* (Vol. XVI). Fue una revista británica publicada entre 1866 y 1899, dirigida a jóvenes con historias de aventuras, deportes y heroísmo. Durante sus últimos años coincidió con *Boys' Own Paper* (1879-1967). Recuperada de: <https://n9.cl/5fbfn> el 8 de octubre del 2025.



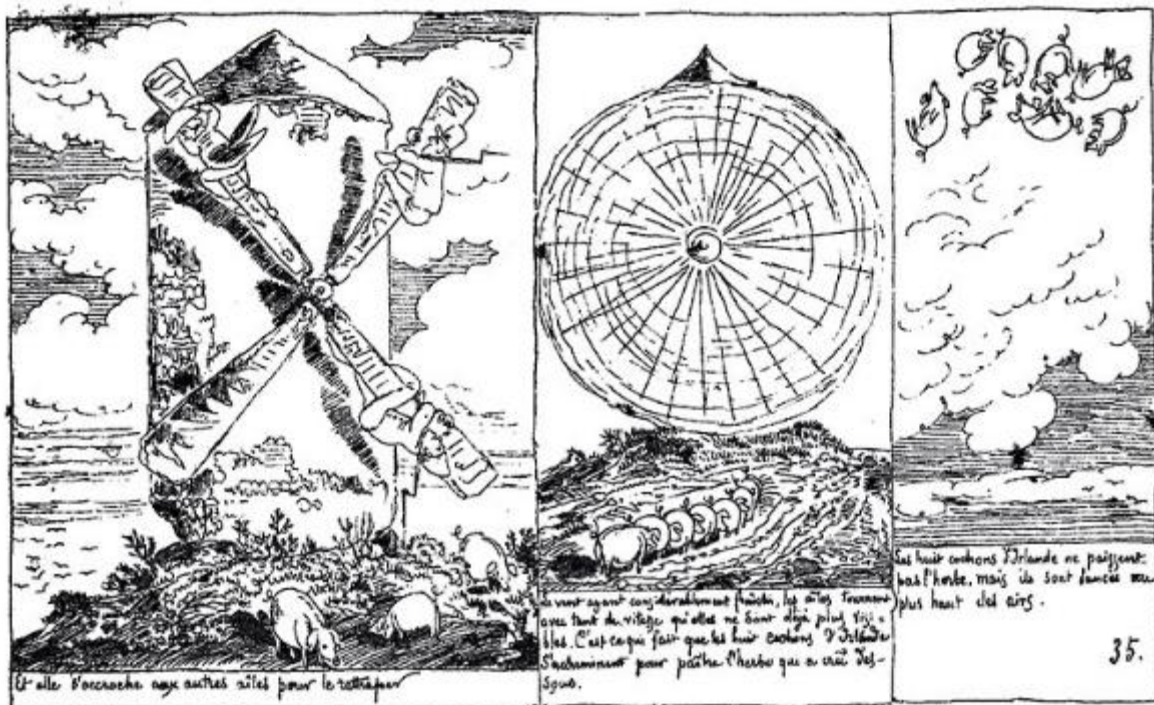


Figura 28

El Doctor Festus (1829). Dibujo de Rodolphe Töpffer. Recuperada de: <https://n9.cl/ft72m> el 11 de septiembre del 2025.

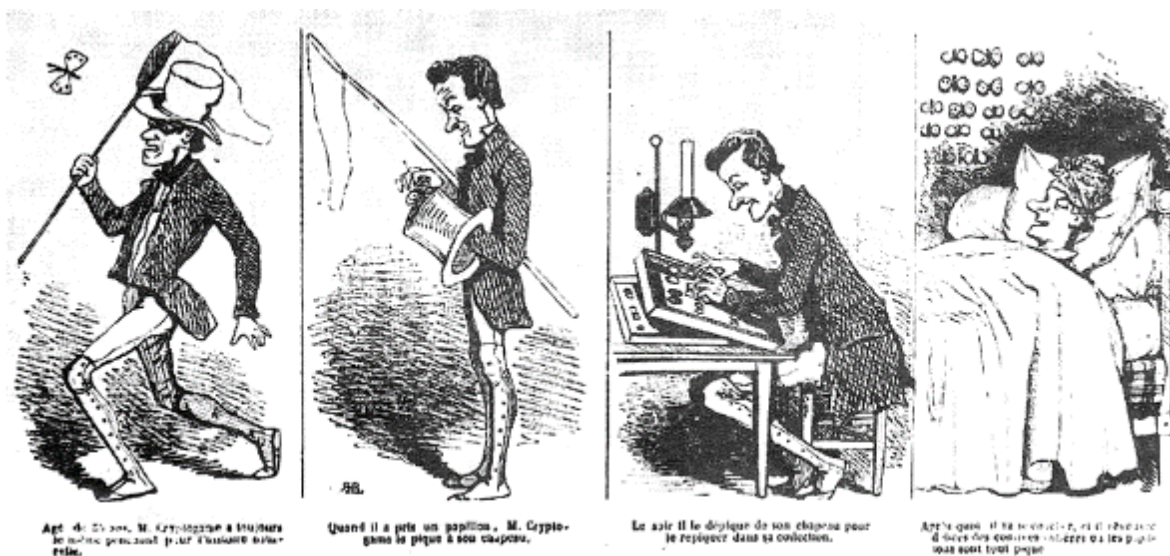


Figura 29

Sr. Cryptogame (1830). Dibujo de Rodolphe Töpffer. Recuperada de: <https://n9.cl/ft72m> el 11 de septiembre del 2025.

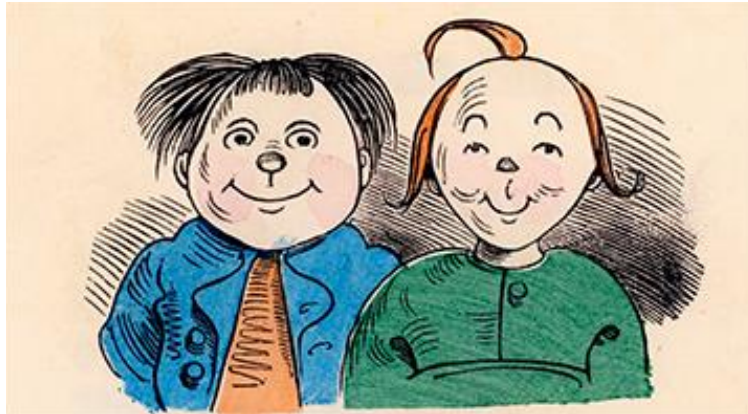


Figura 30

Max y Moritz (1865). Ilustración de Wilhelm Busch. Recuperada de: <https://n9.cl/xqy6t> el 14 de octubre del 2025.

IMPORTANT NEWS FOR ALL ON PAGE 5!

# Comic Cuts<sup>3D</sup>

ALBERT MODLEY - Fun-Star!

No. 1,208  
Week-End  
September 12th, 1915



Figura 31

Comic Cuts (1890). Ilustración de Alfred Harmsworth. Recuperada de: <https://n9.cl/k8q0f> el 14 de octubre del 2025.





Figura 32

*Funny Pips* (1903), considerado el primer cómic dirigido específicamente al público infantil. Recuperada de: <https://n9.cl/k8q0f> el 14 de octubre del 2025.

## Tradición y renovación en el cuento ilustrado

Otros ilustradores destacados de cuentos tradicionales fueron John Dickson Batten (1860-1932) y Henry Justice Ford (1860-1941), quienes combinaron la tradición inglesa con influencias prerrafaelitas. Batten se especializó en cuentos de hadas ingleses y celtas, mientras Ford ilustró los *Libros de Hadas de Andrew Lang* (1889-1913). Por otra parte, H.R. Millar (1869-1942) trabajó en revistas como *Strand*, adaptándose a diferentes escenarios temáticos y narrativos con facilidad para cambiar de estilos, mientras Hugh Thomson (1860-1920) consolidó una Inglaterra idealizada y pastoral, caracterizada por escenas rurales nostálgicas y pintorescas que recordaban una vida campestre en armonía, influido por Kate Greenaway (1846-1901) y Randolph Caldecott (1846-1886). Mientras tanto, los hermanos C.E. y H.M. Brock continuaron esta tradición, ilustrando obras como *Poemas Humorísticos* de Thomas Hood (1893) y *Cranford* (1897).

Por otra parte, Lewis Baumer (*Jumbles*, 1897) y Leonard Leslie Brooke (*The Nursery Rhyme Book*, 1897) aportaron humor y elegancia a la ilustración infantil, mientras que Francis Donkin Bedford (*The Book of Shops*, 1899) integró diseño arquitectónico y decorativo en sus obras. William Nicholson innovó con *Un Alfabeto* (1897), incorporando xilografías y un estilo gráfico moderno que influiría de forma importante en el siglo XX.

En el campo de libros móviles, empresas como *Dean & Son*, *Raphael Tuck* (*Summer Surprises*, 1896), Ernest Nister (*Peeps into Fairyland*, 1895) y Lothar Meggendorfer (*Internationaler Zirkus*, 1888) destacaron por sus innovaciones técnicas, incorporando elementos tridimensionales y efectos interactivos, lo que reflejaba la creatividad de la época. Estos libros móviles eran publicaciones infantiles que a diferencia de los libros ilustrados tradicionales, incluían mecanismos de papel capaces de generar movimiento, desplegar imágenes en tercera dimensión o producir efectos al accionar solapas. Gracias a ello, la

lectura se transformaba en una experiencia visual que vinculaba la ilustración con el juego, y al mismo tiempo mostraba los avances técnicos en imprenta y diseño de papel característicos de finales del siglo XIX (Whalley & Chester, 1988).



**Figura 33**

*La reina del clew mágico* (c1900). Ilustración de John Dickson Batten. Recuperada de: <https://acortar.link/IPjGnX> el 13 de octubre del 2025.





Figura 34

*The bride and the lindorm* (1897). Ilustración de Henry Justice Ford. Recuperada de: <https://acortar.link/JrnP18> el 9 de octubre del 2025.





**Figura 35**

*The princess charges the lion* (c1900). Ilustración de Henry Justice Ford.  
Recuperada de: <https://acortar.link/JrnP18> el 12 de octubre del 2025.



**Figura 36**

*Las alegres comadres de Windsor* (1910). Ilustración de Hugh Thomson.  
Recuperada de: <https://n9.cl/dm5yi> el 19 de octubre del 2025.



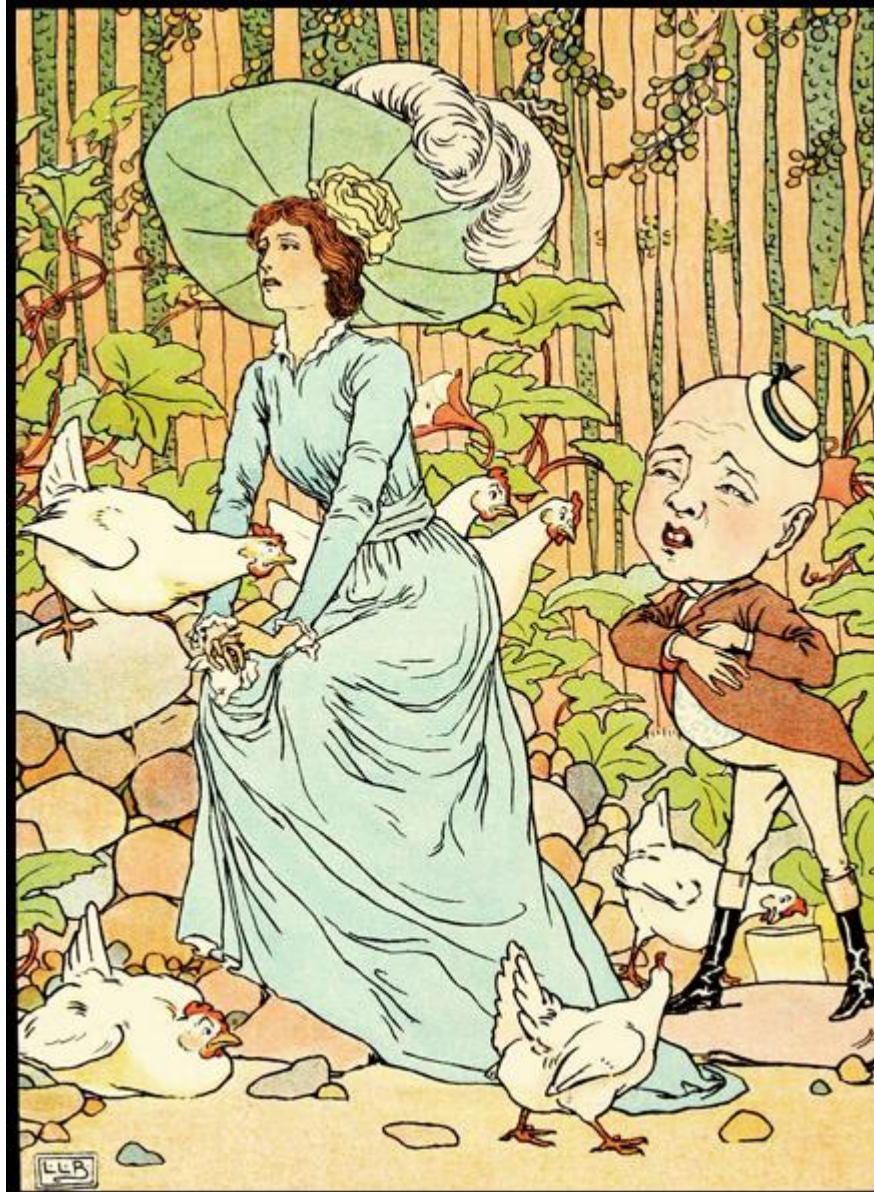


**Figura 37**

*El cortejo de los Yonghy Bonghy Bo, Los jumblies y otros versos sin sentido* (1910). Ilustración de Leonard Leslie Brooke. Recuperada de: <https://goo.su/a0q9je> el 12 de octubre del 2025.

## **La ilustración infantil entre 1900 y 1920: del lujo editorial a la consolidación artística**

En las dos primeras décadas del siglo XX, Inglaterra vivió una etapa de transición tanto en el ámbito educativo como en el editorial, los avances educativos fueron moderados, la Ley Balfour de 1902 marcó un punto importante al ampliar el acceso a la educación secundaria, lo que favoreció la formación de nuevos lectores. Al mismo tiempo, el mundo editorial experimentó un auge en la producción de libros ilustrados de alta calidad, conocidos como “libros de regalo”, que se convirtieron en objetos de lujo dirigidos no solo a los niños, sino también a un público familiar.

Estos libros destacaban por su cuidada encuadernación, tipografía e ilustración, reflejando un periodo de esplendor en el diseño editorial, la incorporación del proceso de cuatricromía permitió imprimir ilustraciones con una gama cromática más rica y precisa, aunque su elevado costo restringía la producción a editoriales con mayores recursos.

Este fue un tiempo de lujo visual, pero también efímero, tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la escasez de materiales, la crisis económica y el descenso del poder adquisitivo redujeron la demanda de estos libros. Como consecuencia, la industria editorial se orientó hacia publicaciones más modestas y accesibles, apoyadas por la expansión de las bibliotecas públicas y escolares, que impulsaron la edición de libros funcionales y accesibles para los nuevos lectores.

Con esto, el lujo editorial característico de principios de siglo fue cediendo su lugar a un modelo más razonable, donde la calidad artística debía equilibrarse con la economía de producción, este contexto marcó también el inicio de la consolidación de la ilustración infantil como un arte autónomo, que combinaba el refinamiento técnico con la capacidad narrativa de la imagen (Whalley & Chester, 1988).

### ***Arthur Rackham y el imaginario fantástico***

Entre los ilustradores más destacados de este periodo se encuentra Arthur Rackham (1867-1939), considerado una figura central en la Edad de Oro de la ilustración británica, su estilo basado en el dibujo preciso y el uso sutil del color, combinaba fantasía, humor y realismo. Rackham logró recrear atmósferas oníricas a través de veladuras y tonos sepia que daban profundidad y encanto a sus escenas.

Entre sus obras más célebres se encuentran *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906) y *Alice's Adventures in Wonderland* (1907), donde su trazo fino y su manejo del color alcanzan una gran maestría. En la posguerra exploró nuevas técnicas, como las siluetas en *Cenicienta* (1919) y *Sleeping Beauty* (1920), que mostraban una economía de medios gráficos sin perder expresividad. Rackham mantuvo una producción constante incluso durante los años de crisis, destacando por su búsqueda de la excelencia y su capacidad de dotar a los cuentos clásicos de una dimensión visual memorable (Whalley & Chester, 1988).

### ***Edmund Dulac y el exotismo decorativo***

Contemporáneo de Rackham, Edmund Dulac (1882-1953) se distinguió por un estilo de gran carga decorativa. Inició su carrera con ilustraciones para *Jane Eyre* (1905), pero alcanzó fama internacional con *Stories from the Arabian nights* (1907), donde reflejó su fascinación por las culturas persa e india, así como por el *Art Nouveau*.

A diferencia del trazo preciso de Rackham, Dulac basaba su obra en la composición cromática, empleando tonos profundos como azules, verdes y púrpuras para construir atmósferas con un gran impacto visual. Su obra *Hans Andersen's Fairy Tales* (1911) marcó el apogeo de su estilo, caracterizado por la elegancia y el detalle ornamental. Aunque sus

imágenes carecían del humor y la emotividad del arte de Rackham, su uso simbólico del color y su talento compositivo lo consolidaron como referente dentro del mercado editorial de lujo (Whalley & Chester, 1988).

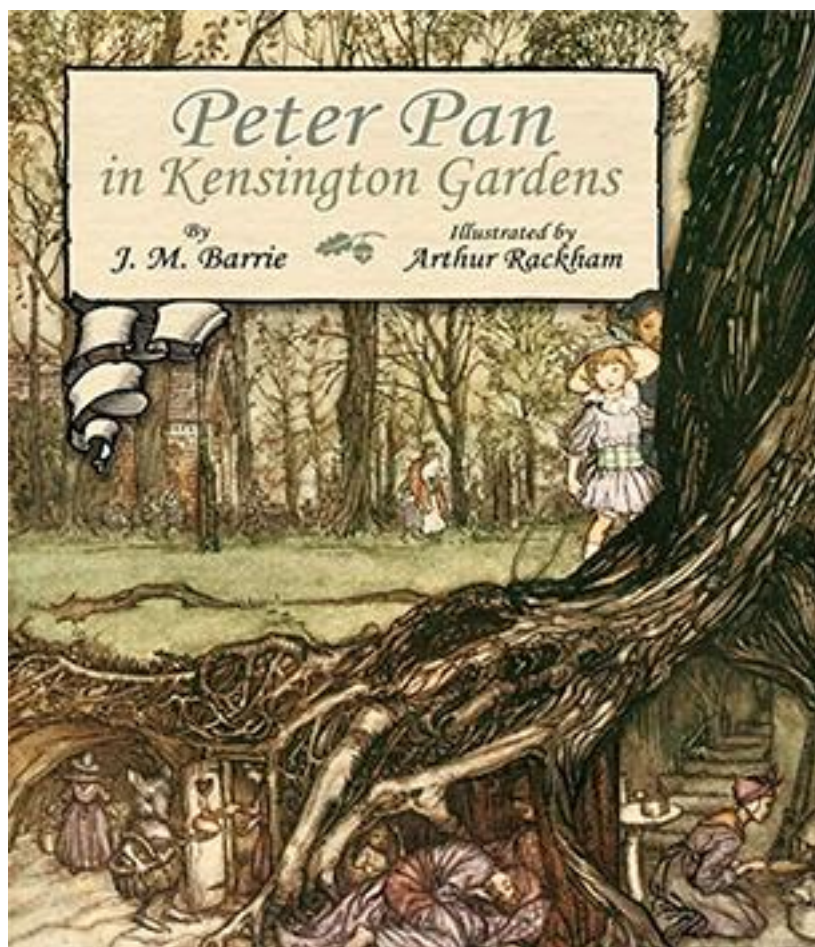


**Figura 38**

*Peter Pan in Kensington Gardens* (1906). Ilustración de Arthur Rackham.  
Recuperada de: <https://goo.su/ifZHik> el 12 de diciembre del 2025.



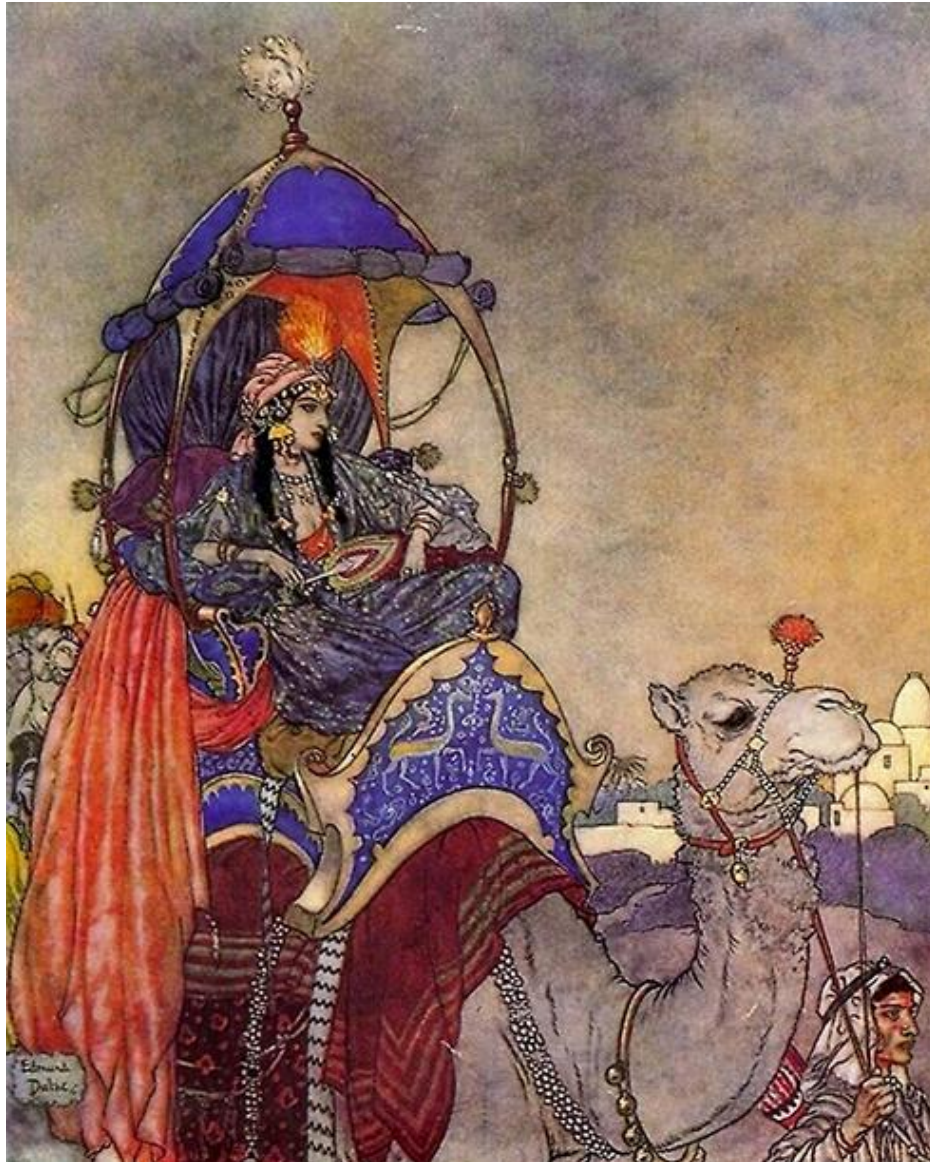


**Figura 39**  
*Stories from the Arabian nights* (1907). Ilustración de Edmund Dulac. Recuperada de:  
<https://acortar.link/3LoDOD> el 13 de diciembre del 2025.

### ***Kay Nielsen y la síntesis del simbolismo escandinavo***

Otro artista esencial del periodo fue el danés Kay Nielsen (1886-1957), cuya obra combinó el *Art Nouveau*, la estética oriental y el simbolismo nórdico, Nielsen aportó una sensibilidad casi teatral a la ilustración, fusionando la delicadeza decorativa con el dramatismo narrativo. Entre sus principales trabajos destacan *Beauty and the Beast* (1914), *Cinderella* (1913) y *East of the Sun and West of the Moon* (1914), obras que se distinguen por su composición simétrica y colorido expresivo.

Su estilo influyó directamente en Harry Clarke (1889-1931), ilustrador irlandés de tendencia gótica, conocido por su trabajo minucioso y su inclinación hacia lo macabro, Clarke aunque menos productivo, aportó una visión distinta de la fantasía, más cercana al simbolismo. Tanto Nielsen como Clarke dieron continuidad al movimiento *Arts and Crafts*, integrando arte, diseño y literatura en un mismo concepto estético (Whalley & Chester, 1988).

### ***Jessie M. King y la elegancia del Art Nouveau británico***

La ilustradora escocesa Jessie M. King (1875-1949), vinculada a la Escuela de Arte de Glasgow, llevó el *Art Nouveau* a su máxima expresión dentro del libro ilustrado, su técnica se basaba en líneas finas, tramas de puntos y una ornamentación delicada que otorgaba a sus obras ligereza e impacto visual.

King ilustró tanto literatura para adultos como *The Defence of Guinevere* *La defensa de Ginebra* (1904) y textos infantiles como *El libro de la selva* y *Una casa de granadas* (1915). En su libro *El pequeño pueblo blanco de Never-Weary* (1917), su estilo evolucionó hacia una expresión más colorida, sin perder la coherencia estética. A diferencia de otros



artistas de su tiempo, King evitó los tonos sombríos y decadentes, prefiriendo una visión más luminosa y equilibrada (Whalley & Chester, 1988).



**Figura 40**

*East of the Sun and West of the Moon* (1914). Ilustración de Kay Nielsen.  
Recuperada de: <https://goo.su/zFzho8f> el 17 de diciembre del 2025.



Figura 41

*The Defence of Guinevere* (1904). Ilustración de Jessie M. King. Recuperada de: <https://goo.su/929yVt8> el 13 de diciembre del 2025.

### ***Nuevas direcciones: humor, realismo y modernidad***

En la misma época surgieron ilustradores que transformaron el libro infantil en un medio más accesible y adaptado al público joven, William Heath Robinson (1872-1944) se destacó por su originalidad y humor. Desde sus primeras obras, como *Las aventuras del tío Lubin* (1902) y *Bill el guardián* (1912), desarrolló un estilo propio caracterizado por la invención de máquinas complejas y personajes cómicos, logrando un equilibrio entre lo fantástico y lo cotidiano.

En *Cuentos de hadas de Hans Andersen* (1913), *Los bebés del agua* (1915) y *Pastel de pavo real* (1916), Robinson combinó aguadas grises con color, logrando efectos de profundidad y atmósferas cálidas, aunque su producción posterior, como *Cuentos antiguos* (1921), no tuvo mucho éxito, su legado humorístico e imaginativo lo consolidó como uno de los grandes innovadores del libro ilustrado (Whalley & Chester, 1988).

### ***Colaboraciones literarias y diversidad de estilos***

Otro ilustrador relevante fue H.R. Millar (1869-1942), quien destacó por su colaboración con la escritora E. Nesbit, en *Cinco niños y eso* (1902) y *El castillo encantado* (1907), Millar integró hábilmente lo fantástico con lo real, representando criaturas mágicas en entornos cotidianos, su dominio técnico también se refleja en *Puck of Pook's Hill* (1906) de Rudyard Kipling, mostrando una gran sensibilidad narrativa.

En esa misma línea, Norman Ault (1880-1950) combinó precisión histórica y trabajo decorativo, sus ilustraciones para *The Shepherd of the Ocean* (1914) de G.I. Whitham y *The Podgy Book of Tales* (1907), realizadas junto con su esposa Lena, muestran una atención

minuciosa al detalle. También ilustró una edición económica de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907), aportando un enfoque más humorístico.

Los hermanos C.E. Brock (1870-1938) y H.M. Brock (1875-1960), continuaron la tradición victoriana, ilustrando clásicos como *Little Women* (1904) de Louisa May Alcott, *Fairy Tales* (1905) de Andersen y *The Railway Children* (1906) de Nesbit. Su estilo también llamado Regencia, caracterizado por ser elegante y refinado, inspirado en las formas curvas del siglo XVIII, destacó por su refinamiento decorativo y sentido histórico.

Asimismo, Francis Donkin Bedford (1864-1954) sobresalió por su capacidad para integrar texto e imagen, como en *Peter y Wendy* (1911) de J.M. Barrie y *La espina mágica* (1922) de Charles Dickens, sus composiciones equilibradas y su trazo delicado transmitían una atmósfera poética y natural.

Por su parte, Rudyard Kipling (1865-1936), además de escritor, ilustró personalmente *Cuentos de así fue* (1902), demostrando una gran sensibilidad visual y un uso innovador del espacio gráfico para complementar el texto (Whalley & Chester, 1988).

### ***Beatrix Potter y el nacimiento del libro infantil moderno***

Finalmente, el trabajo de Beatrix Potter (1866-1943) marcó un punto de inflexión en la historia del libro infantil, autodidacta y observadora de la naturaleza, Potter combinó realismo y fantasía en la representación de animales antropomorfos. Desde sus primeras acuarelas y estudios botánicos, evolucionó hacia la creación de un universo literario propio con personajes entrañables como *Peter Rabbit*, cuya primera versión surgió en una carta ilustrada en 1893.

Sus libros, impresos en formato pequeño y accesible, representaron un cambio radical frente al lujo editorial de principios de siglo. Potter demostró que el libro infantil podía ser artísticamente refinado y comercialmente viable, abriendo camino a una nueva concepción del público infantil como lector independiente (Whalley & Chester, 1988).



**Figura 42**

*Uncle Lubin and the charming serpent* (1902). Ilustración de William Heath.  
Recuperada de: <https://acortar.link/3LoDOD> el 14 de diciembre del 2025.





**Figura 43**

*The Enchanted Castle* (1907). Ilustración de H. R. Millar. Recuperada de <https://goo.su/tq9sZ> el 12 de diciembre del 2025.

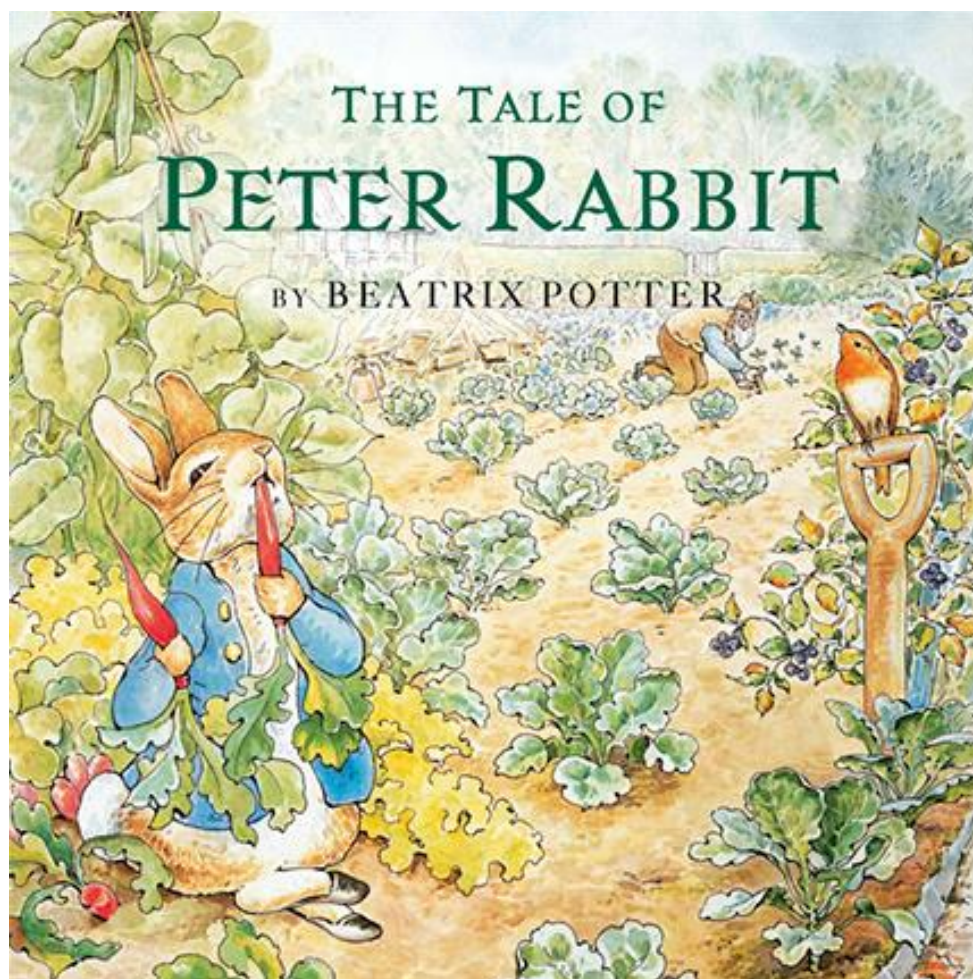


**Figura 44**

*Tale of Peter Rabbit* (1902). Ilustración de Beatrix Potter. Recuperada de <https://goo.su/qziCn> el 12 de diciembre del 2025.

### **Delimitación de autores: Kate Greenaway (1846-1901)**

La obra de Kate Greenaway ofrece una visión idealizada de la infancia, llena de serenidad y armonía, sus ilustraciones muestran a niños jugando en paisajes rurales, libres de las preocupaciones del mundo adulto. Este estilo encantó al público victoriano y también a audiencias del siglo XX en Francia, Estados Unidos y Alemania. Aunque sus imágenes parecen simples e inocentes, esconden una complejidad sutil, funcionan como un refugio frente a los cambios de la industrialización y los conflictos sociales de su época.

Desde su primer libro infantil, *Under the Window* (1879), Greenaway se convirtió en una figura internacional, sus obras no solo se publicaron en Europa y América, sino que también inspiraron moda, objetos decorativos y toda una corriente de imitadores, consolidando su impacto cultural.

Nacida en 1846, Kate tuvo una infancia inestable, marcada por los problemas financieros de su padre, grabador en madera, y los frecuentes cambios de residencia. A los cinco años vivió con familiares en el campo, mientras que en Londres la familia se asentó finalmente tras la apertura de una tienda de sombreros por su madre, estas experiencias de inestabilidad probablemente cultivaron la sensibilidad y nostalgia que caracterizarían su trabajo artístico posterior.

Desde pequeña, desarrolló un gran sentido de la observación y la imaginación, convirtiendo cada detalle de su entorno en fuente de inspiración, sin embargo, su sensibilidad también le causaba timidez, torpeza social y cambios emocionales. A los once años convenció a su madre para estudiar arte en la *Finsbury School of Art*, donde se destacó y continuó su formación en la *National Art Training School*, y la *Slade School of Art*.

Su talento y dedicación le permitieron ganar premios en diseño ornamental y comenzar a vender ilustraciones antes de terminar sus estudios, asimismo, participó en la



creciente industria de tarjetas de felicitación, trabajando para la empresa Marcus Ward, donde su primera tarjeta de San Valentín vendió 25,000 ejemplares en pocas semanas. Durante seis años diseñó tarjetas para distintas celebraciones, empezando con motivos florales y luego incorporando niños y hadas, aunque la mayoría permanecía anónima, firmada solo con sus iniciales K.G.

Las tarjetas más famosas de Kate Greenaway mostraban niños con ropa de épocas pasadas sobre fondos sencillos, en ellas comenzó a crear los trajes que luego se harían icónicos en sus libros, inspirados en recuerdos de Rolleston, un pequeño pueblo inglés donde pasó parte de su infancia, y en su propia imaginación: cintas, bonetes, delantales, pantalones con botones y vestidos de talle alto que más tarde marcarían tendencia. A los 33 años, Kate gozaba de estabilidad económica, pero aún buscaba reconocimiento artístico, hasta entonces había trabajado principalmente ilustrando libros de otros autores y produciendo tarjetas de felicitación bajo condiciones que limitaban su libertad creativa. Para retomar el control, llevó sus propios dibujos y versos al impresor Edmund Evans, quien quedó fascinado por su originalidad y decidió publicarlos en *Under the Window*. La editorial *Routledge* aceptó el proyecto tras la revisión del poeta Frederick Locker, quien respetó plenamente la obra de Greenaway.

El éxito de *Under the Window* consolidó su reputación y le permitió negociar mejores condiciones económicas, impulsando la publicación de más libros y almanaques junto a Evans. En el ámbito profesional, Greenaway compartió espacio con Walter Crane y Randolph Caldecott, aunque sin lazos personales estrechos. La rivalidad y los problemas con estos colegas reflejaban la competencia en el mundo de la ilustración infantil, Crane criticaba su estilo, considerándolo superficial y desproporcionado, pero no podía negar su popularidad y encanto ante el público en general.

El éxito de Greenaway la convirtió en un referente artístico y social, fue invitada a eventos de prestigio, como tomar el té en el Palacio de Buckingham, y se relacionó con escritores y poetas destacados de la época. Sin embargo, en su vida privada era sencilla, desaliñada y tímida, especialmente en sus relaciones personales.

Su padre, John Greenaway, grabador de profesión, fue una influencia clave en su vida y carrera, además de presentarle clientes y enseñarle técnicas, le transmitió pasión por el arte y la disciplina, fomentando su talento y reforzando su conexión con la infancia, que se reflejaría en sus dibujos de infantes y en su nostalgia por no querer crecer.

La necesidad de guía que Kate desarrolló en su infancia se extendió a lo largo de su vida, buscando apoyo y críticas de figuras masculinas clave, como el editor Marcus Ward, el grabador Edmund Evans, H. Stacy Marks, Frederick Locker e incluso John Ruskin, a quien llamaba su “amante en la escritura”. A pesar de su éxito y reconocimiento internacional, Greenaway siempre mostró cierta inseguridad sobre su trabajo, comparándose con colegas como Walter Crane y Randolph Caldecott, y sintiendo que sus ilustraciones eran menos perfectas.

Para perfeccionar su trabajo, contó con la guía de mentores como H. Stacy Marks, quien la ayudaba con aspectos técnicos, y Frederick Locker, que además de ofrecerle críticas, le enseñaba a equilibrar las exigencias artísticas con su bienestar personal y a asegurarse de recibir un trato justo en el ámbito profesional mientras enfrentaba la presión de producir más obras.

La relación de Greenaway con John Ruskin fue intensa y complicada, Ruskin se sentía fascinado por la inocencia de la juventud, recordando a Rose La Touche, una joven que había admirado platónicamente años antes, y esa fascinación influyó en cómo veía y aconsejaba a Greenaway. Aunque admiraba profundamente su talento, su influencia fue autoritaria,

insistiendo en que Greenaway perfeccionara su trabajo. Esta combinación de admiración, exigencia y vínculo idealizado dejó una profunda huella en la artista, quien absorbió tanto la guía como la presión de estas relaciones mientras desarrollaba su carrera.

En este contexto, Greenaway nunca fue muy hábil con el dibujo técnico, su fuerza estaba en la imaginación, y solía cubrir a sus figuras con ropajes amplios y sombreros grandes, ocultando las partes difíciles de la anatomía. Para ayudarla a mejorar, John Ruskin la presionaba a concentrarse en detalles como manos, pies y articulaciones, y le pedía que no se escondiera tras accesorios como sombreros o paraguas. Incluso le asignaba ejercicios prácticos, como pintar paisajes y rocas directamente de la naturaleza, e insistía en que dibujara figuras sin ropa para aprender la forma del cuerpo.

Durante casi una década, Greenaway y Ruskin intercambiaron cartas apasionadas, alrededor de 500 de él que ella conservó cuidadosamente, mientras los episodios de enfermedad mental de Ruskin interrumpían la correspondencia. Curiosamente, gran parte de esta relación se mantuvo únicamente por escrito, nunca se conocieron en persona durante los primeros años, lo que convirtió su vínculo en una relación idealizada y basada en la admiración mutua por el talento y la creatividad. Greenaway desarrolló una fuerte dependencia emocional hacia él, buscando constantemente su aprobación, mientras Ruskin, aunque afectuoso en ocasiones, podía mostrarse impaciente y exigir que diera prioridad a su trabajo sobre la relación personal. Este tipo de conexión, típica de la época victoriana, mezcla admiración, guía profesional y fascinación emocional, pero sin interacción directa, intensificando la idealización que Greenaway sentía por él.

El trabajo de Greenaway no solo era su pasión, sino también su sustento, a medida que sus ingresos crecían y se mudaba con su familia a una casa grande en Hampstead, la presión económica y la necesidad de complacer a Ruskin la llevaron a una rutina intensa,

trabajaba por las mañanas de 8 a 1 sin interrupciones, seguía un par de horas por la tarde y reservaba las noches para tareas más ligeras como bocetos y cartas.

A pesar de su éxito y de los numerosos libros publicados, la masiva imitación de su estilo la desanimó, y la muerte de su colega Randolph Caldecott la afectó profundamente. Con el tiempo, su fama en Inglaterra decayó aunque mantenía reconocimiento en América, y regresó a la pintura en galería.

La relación con Ruskin terminó con la depresión severa de él, y Greenaway aceptó su silencio como resultado de su enfermedad, la pérdida de esta conexión, junto con la muerte de sus padres, la sumió en una profunda soledad, cuando Ruskin falleció a comienzos de 1900, Greenaway ya estaba enferma y murió en 1901. Siguiendo sus deseos, fue cremada y sus cenizas esparcidas junto a las tumbas de sus padres, reflejando una vida marcada por la soledad, pero también por la devoción y el afecto familiar.

### **Delimitación de autores: Arthur Rackham (1867-1939)**

Arthur Rackham no se limitaba a reproducir fielmente los textos que ilustraba, reinterpretaba las obras desde su propia mirada, dotándolas de una identidad visual independiente, consideraba que el ilustrador debía ser un colaborador creativo, capaz de aportar una visión artística personal y no solo seguir las ideas del autor. Su trabajo destacó por su fuerza poética e imaginativa, capaz de construir mundos fantásticos poblados de criaturas, árboles animados y paisajes oníricos. Gracias a esta sensibilidad, sus ilustraciones alcanzaron un valor expresivo propio, tan interesante como los relatos que acompañaban.

Aunque las ilustraciones de Arthur Rackham están llenas de fantasía y magia, en la vida real era una persona tranquila y sencilla, muy lejos de la imagen del artista excéntrico.

Era británico y eso se reflejaba en sus costumbres, descrito como amable y con gustos simples, le gustaba jugar tenis o pasar tiempo con sus amigos. A pesar de que su vida parecía muy distinta de los mundos que imaginaba, había cierta conexión, solía inspirarse en su propio rostro, para la creación de sus personajes, lo que muestra su lado práctico y creativo al mismo tiempo, aprovechando lo que tenía a la mano para su trabajo.

Su padre, Alfred Thomas, era un funcionario público, y la familia pertenecía a la clase media británica, donde se valoraban más las profesiones tradicionales. Rackham fue el cuarto de doce hermanos y el único con una clara inclinación por el arte. En una época en la que dedicarse al dibujo se veía como una decisión arriesgada o poco seria, su elección demuestra su determinación y pasión por seguir su propio camino, incluso cuando no era lo más esperado.

En 1885, comenzó a trabajar como oficinista en la *Westminster Fire Office*, pero nunca abandonó el sueño de ser artista, un viaje a Australia lo ayudó a reafirmar su vocación, y al regresar combinó su empleo con clases nocturnas en la *Lambeth School of Art*. Durante ocho años, su trabajo en seguros le dio estabilidad económica y una disciplina que mantendría toda su vida. En 1891 empezó a vender sus dibujos a periódicos londinenses como *Scraps*, *Illustrated Bits* y *The Pall Mall Gazette*. Solo cuando se sintió preparado para vivir de su arte, renunció para dedicarse de lleno a la ilustración en *The Westminster Budget*.

A los veintisiete años recibió su primer encargo importante para ilustrar un libro, y hacia finales de la década de 1890 ya había ilustrado nueve obras, consolidándose como un artista sólido y talentoso. Su carrera dio un giro decisivo en 1900, cuando conoció a Edyth Starkie, una pintora que lo animó a desarrollar su faceta más fantástica. Ese mismo año ilustró *Los cuentos de hadas de los hermanos Grimm*, con noventa y nueve dibujos en blanco y

negro y una portada a color, trabajo que marcó su primer gran éxito y lo posicionó entre los ilustradores más destacados de su tiempo.

El desarrollo de la impresión a color fue clave en el éxito de Arthur Rackham, gracias a las nuevas técnicas de separación fotográfica en tres colores, las imágenes podían reproducirse con gran fidelidad, lo que potenció la calidad de sus ilustraciones llenas de fantasía y detalle. Aunque la impresión a color tenía limitaciones técnicas, los editores encontraron una solución creativa: imprimían las ilustraciones en papel más grueso y brillante, y las insertaban manualmente entre las páginas del texto. Este método aumentaba los costos, pero daba lugar a los lujosos “libros de regalo”, consideradas verdaderas piezas de colección.

Rackham fue uno de los primeros artistas en aprovechar esta tendencia, en 1905 ilustró *Rip Van Winkle*, iniciando una importante colaboración con el editor William Heinemann. El éxito fue inmediato y las ilustraciones se exhibieron en las *Leicester Galleries* de Londres y se vendieron casi por completo, mientras que la edición limitada de lujo firmada por el propio Rackham se agotó rápidamente.

Esto llamó la atención de J. M. Barrie, creador de *Peter Pan*, quien lo invitó a ilustrar *The Little White Bird*, publicado en 1906 como *Peter Pan in Kensington Gardens*, libro que fue un éxito rotundo que consolidó su fama internacional, ese mismo año, Rackham enfrentó el reto de reinterpretar *Alice's Adventures in Wonderland*, obra ya icónica por las ilustraciones de John Tenniel.

Cuando terminaron los derechos de autor de Tenniel, varios editores aprovecharon para publicar nuevas versiones de *Alice's Adventures in Wonderland*. William Heinemann invitó a Arthur Rackham a ilustrar una de ellas, pero el proyecto causó polémica ya que

algunos críticos lo acusaron de “mal gusto” por atreverse a reinterpretar una obra tan icónica, e incluso hubo quienes consideraron su versión como una falta de respeto hacia Tenniel.

Aun con las críticas, Rackham siguió adelante, su edición aprovechó los avances en la impresión a color, logrando tonos y detalles imposibles en la época de Tenniel. El resultado fue un trabajo visualmente impresionante que dividió opiniones: algunos lo aplaudieron por su frescura y vitalidad, mientras que otros lo rechazaron por alejarse del estilo clásico, un admirador llegó a decir que la Alicia de Rackham “estaba viva”, a diferencia de la de Tenniel, que parecía “un títere rígido”.

Cabe señalar, que dicha edición sigue publicándose hasta hoy, sin embargo; la controversia dejó a Rackham agotado, por lo que rechazó ilustrar *A través del espejo*, la secuela del libro. Gracias a las regalías y la venta de sus originales, alcanzó estabilidad económica y compró una casa en Hampstead, Londres, donde él y su esposa instalaron sus estudios de arte.

Su proceso creativo combinaba imaginación con disciplina técnica, a lo largo de su carrera perfeccionó un estilo preciso y expresivo, marcado por el dominio de la línea y su gusto por los contornos orgánicos, como raíces o pliegues. Mediante técnicas avanzadas de reproducción, lograba que sus ilustraciones conservaran la fluidez y detalle del dibujo original, sello muy distintivo de su obra.

Rackham comenzaba con bocetos a lápiz sobre papel o cartón texturizado, trazando primero las formas generales y luego los detalles finos, inicialmente trabajaba a doble tamaño de la reproducción final, aunque luego optó por ilustraciones más grandes al notar que se vendían mejor. Para entintar, usaba pluma y tinta china, eliminando el lápiz al terminar, y en sus trabajos a color aplicaba capas ligeras de acuarela, logrando transparencias y zonas

iluminadas que daban mayor calidad a sus ilustraciones, con una paleta limitada que evitaba tonos sucios y se adaptaba a las limitaciones de impresión de la época.

Aunque sus mundos eran fantásticos, Rackham se inspiraba en modelos reales, amigos, familiares, su propio rostro e incluso objetos cotidianos, como árboles de su jardín. Para escenas específicas, pedía a los modelos que adoptaran diferentes posturas o se disfrazaran, logrando gran precisión en las representaciones. Por ejemplo, en *Alice's Adventures in Wonderland*, utilizó platos rotos reales, mientras que la niña Doris Dommett posó como modelo para la protagonista.

Rackham compartía la visión de Walter Crane sobre la importancia de la imaginación en los niños, sus ilustraciones no solo entretenían, sino que estimulaban la creatividad y la comprensión de las historias a través de imágenes expresivas. A lo largo de su carrera, siguió aceptando encargos que pusieran a prueba su imaginación, ilustrando obras como *Un sueño de una noche de verano* (1908), *Los viajes de Gulliver* (1909) y las óperas *Siegfried* y *El ocaso de los dioses* (1911), consolidando su reputación como ilustrador.

Durante la Primera Guerra Mundial, la vida de Arthur Rackham se vio afectada tanto personal como profesionalmente, ya que su esposa estaba gravemente enferma, por lo que la envió junto con su hija a un lugar seguro fuera de Londres, mientras él a sus 47 años, se unió a los voluntarios de Hampstead para colaborar en labores de defensa civil. La guerra también impactó la industria editorial, la producción de libros ilustrados de alta calidad se redujo por la escasez de materiales, y la demanda de temas fantásticos disminuyó debido a los tiempos difíciles.

A pesar de eso, Rackham siguió creando importantes obras, como *El hermano menor y la hermana menor* (1917), *La Cenicienta* (1919) y *La Bella Durmiente* (1920). En Inglaterra, sus exposiciones tuvieron poca venta, pero su popularidad creció en Estados



Unidos, con muestras exitosas en la galería *Scott & Fowles* de Nueva York entre 1919 y 1922. Sin embargo, observaba cómo el mercado editorial cambiaba hacia libros económicos producidos en masa, dificultando la publicación de obras de lujo, mientras su esposa requería cada vez más cuidados, en ese contexto, su estudio en Londres se convirtió en un refugio frente a estas dificultades.

En la década de 1920, Rackham intentó experimentar con colores más suaves, como en *Cuentos de hadas irlandeses* y *La tempestad*, pero la respuesta del público lo llevó a retomar su estilo habitual. Estados Unidos siguió siendo un mercado clave, ya que en 1936, el editor George Macy le ofreció ilustrar *El viento en los sauces* de Kenneth Grahame, un proyecto que había deseado durante años. A pesar de su salud deteriorada por cáncer, Rackham visitó los escenarios que inspiraron el libro y completó las ilustraciones. Poco después de terminar el proyecto, falleció, dejando *El viento en los sauces* como uno de sus legados más apreciados.

## **Conclusiones del capítulo II**

El siglo XIX fue una era de intensas transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales que marcaron la transición hacia la modernidad. El capítulo demuestra cómo estos procesos, desde la Revolución Francesa hasta la Revolución Industrial, configuraron un nuevo orden social basado en el progreso, la movilidad social y la consolidación de la educación como motor del desarrollo. En Gran Bretaña, el periodo victoriano representó esta dualidad entre modernidad y moralismo, un tiempo de prosperidad industrial y expansión urbana, pero también de desigualdad, represión y fuertes jerarquías de género.

La educación, concebida inicialmente como instrumento de control social y moral, se transformó paulatinamente en un derecho universal, las leyes de 1870 y 1876 en Inglaterra marcaron un acontecimiento importante en la alfabetización infantil al garantizar el acceso a la enseñanza básica y propiciar una creciente demanda de materiales pedagógicos. Este fenómeno sentó las bases para el auge de la literatura e ilustración infantil. En palabras de Whalley y Chester (1988), el libro llegó a ser parte esencial del hogar, ya que no solo se valoraba como objeto de lectura, sino también como una forma de premiar el buen comportamiento y demostrar el prestigio o la buena educación de la familia. Así, el libro ilustrado se convirtió en un medio educativo y estético, capaz de transmitir valores sociales, modelar las percepciones de la niñez y reforzar ciertas ideas sobre los roles de género presentes en la cultura victoriana.

El capítulo también resalta la relación entre industrialización y cultura visual, la mecanización de la producción editorial, junto con la mejora en las técnicas de impresión como la litografía y posteriormente la cuatricromía, permitió la difusión masiva de imágenes y textos. Este progreso técnico coincidió con un florecimiento artístico de gran importancia, movimientos como el Romanticismo, el Prerrafaelismo, el *Arts and Crafts*, el Esteticismo, el Impresionismo y el *Art Nouveau* redefinieron la función del arte, integrando emoción, belleza y artesanía como respuesta a la creciente industrialización.

En este contexto, la ilustración infantil se consolidó como una forma de arte autónoma y como un medio cultural vinculado a los cambios educativos, sociales y estéticos de la época, artistas como Walter Crane, Kate Greenaway y Randolph Caldecott dieron origen a la llamada Edad de Oro de la Ilustración Británica, desarrollada entre finales del siglo XIX y principios del XX en Gran Bretaña y Estados Unidos, etapa en la que el libro ilustrado alcanzó un alto nivel técnico y narrativo gracias a la expansión de la alfabetización, el

crecimiento del mercado editorial y la integración entre arte, literatura y pedagogía. En este periodo, la literatura infantil respondió tanto al auge educativo como a un ideal moral y social que entendía la infancia como una etapa de formación integral, por lo que la imagen se convirtió en un lenguaje visual capaz de educar, orientar conductas y construir imaginarios culturales, mientras la influencia del arte japonés y del movimiento *Arts and Crafts* aportó una estética decorativa y artesanal que elevó la calidad del diseño editorial.

La figura femenina, en particular, se representó dentro de ideales de pureza, ternura y domesticidad, reflejando la moral victoriana que confinaba a la mujer al entorno del hogar y la vida familiar; sin embargo, ilustradoras como Jessie M. King y posteriormente Beatrix Potter y Arthur Rackham introdujeron personajes femeninos más independientes y activos, anticipando nuevas formas de identidad visual y mostrando que el libro ilustrado no solo reproducía los valores de su tiempo, sino que también contribuía a transformarlos.

En términos generales, este capítulo muestra que la ilustración infantil fue un reflejo y también motor de las transformaciones de su tiempo, ya que los discursos normativos de la época se apoyaron en la imagen como medio para transmitir valores morales, sociales y culturales, mientras que al mismo tiempo, la propia imagen se generó y configuró a partir de esos discursos normativos, estableciendo una relación recíproca entre cultura visual, educación y sociedad en la que el libro ilustrado no solo representó la realidad, sino que también contribuyó a construirla y legitimarla dentro del imaginario colectivo de la infancia y de lo femenino.

En este marco, la inclusión de Kate Greenaway y Arthur Rackham dentro del capítulo responde a una delimitación contextual que permite identificar autores representativos de la Edad de Oro de la Ilustración y comprender su relevancia dentro del desarrollo del libro ilustrado infantil. Sus producciones visuales permiten observar distintas formas de

representación de lo femenino en relación con los discursos sociales, educativos y culturales del periodo, lo que justifica su selección como referentes para el análisis posterior. De este modo, su presencia en el capítulo no busca realizar un estudio detallado, sino establecer un puente entre el contexto histórico y el análisis visual de la investigación, permitiendo articular el marco teórico, el contexto sociocultural y la interpretación de las imágenes que se desarrollará en los capítulos siguientes.

## Capítulo III. Metodología

### Introducción

La presente tesis se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, orientado al análisis iconográfico de las representaciones femeninas en ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes producidos durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920), periodo caracterizado por el auge de la literatura infantil ilustrada en Gran Bretaña y Estados Unidos y por el desarrollo de técnicas de impresión que favorecieron la difusión de imágenes a gran escala.

La investigación se planteó como un estudio descriptivo e interpretativo que entendió la ilustración como un documento visual capaz de reflejar valores culturales, normas sociales e imaginarios colectivos, lo que permitió analizar la imagen como un medio de construcción simbólica dentro de su contexto histórico. En este marco, las representaciones femeninas contenidas en los libros ilustrados se abordaron como construcciones visuales que articulan modelos de comportamiento, actitudes sociales, gestos y roles cotidianos, lo que permitió identificar cómo la figura femenina se configuró dentro de narrativas visuales dirigidas a infantes y jóvenes.

El diseño metodológico se estructuró como un estudio con enfoque analítico, tomando como unidades de análisis una obra representativa de dos autores fundamentales de este periodo: Kate Greenaway y Arthur Rackham. La selección de los autores y de las ilustraciones se realizó a partir de una revisión documental, considerando su relevancia en la historia de la ilustración infantil, su pertenencia a la Edad de Oro de la Ilustración, su reconocimiento editorial y su influencia en la construcción del lenguaje visual dirigido a la infancia. En este sentido, se eligieron las ilustraciones *Salida de la escuela*, del libro *Under*

*the Window* (1879) de Kate Greenaway, y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*, de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907) ilustrado por Arthur Rackham, ambas producidas en Inglaterra, lo que permitió establecer una comparación entre dos propuestas visuales distintas dentro de un mismo contexto cultural.

El desarrollo de los temas se guió mediante un método sistemático que permitió relacionar subtemas que a primera vista podrían parecer aislados, tales como los libros ilustrados para infantes y jóvenes, las representaciones femeninas durante la Edad de Oro de la Ilustración y el análisis de la imagen. Este enfoque integró los distintos elementos en un análisis coherente que permitió examinar cómo las ilustraciones reflejan valores, normas y convenciones sociales, así como la manera en que los productos visuales destinados a la infancia contribuyen a la construcción de imaginarios culturales y modelos de comprensión del mundo.

La investigación se organizó a partir de tres niveles de análisis interrelacionados, orientados al estudio de las representaciones femeninas en los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes durante la Edad de Oro de la Ilustración. En primer lugar, se realizó una contextualización histórica de la ilustración infantil del periodo, identificando las características editoriales, técnicas, estéticas y culturales que influyeron en la construcción de la imagen femenina.

En segundo lugar, se aplicó el análisis iconográfico a las ilustraciones seleccionadas, mediante el cual se examinó la composición, el uso del color, los gestos, las posturas, el entorno, los objetos simbólicos y la relación entre imagen y contexto cultural, con el fin de identificar los modelos de comportamiento, actitudes y roles asociados a lo femenino. Este análisis permitió distinguir el mensaje manifiesto, entendido como aquello que se observa a simple vista en la imagen (escenas, personajes, acciones y elementos visuales), y el mensaje

latente, relacionado con los significados simbólicos, valores culturales e ideologías implícitas que subyacen en la representación visual, lo que facilitó una comprensión más profunda de las formas en que la figura femenina es construida dentro de las narrativas visuales.

En tercer lugar, se incorporaron conceptos fundamentales como la comprensión de la imagen, las representaciones sociales propuestas por Denise Jodelet y el concepto de régimen escópico planteado por W. J. T. Mitchell y desarrollado en el campo de los estudios visuales, junto con la concepción de la ilustración como una construcción cultural que transmite significados dentro de un contexto histórico determinado.

Desde esta perspectiva, la ilustración se entendió como una forma de conocimiento social que contribuye a la construcción del concepto de lo femenino en los libros dirigidos a la infancia. El régimen escópico permitió analizar cómo la imagen organiza la mirada y orienta los modos de interpretación, mientras que las representaciones sociales facilitaron comprender la manera en que se configuran los roles, comportamientos y valores asociados a la figura femenina dentro de las narrativas visuales infantiles, integrando así el análisis de la imagen con su contexto cultural y social.

El marco teórico se sustentó principalmente en las aportaciones de Erwin Panofsky y María Acaso para el análisis iconográfico y la comprensión de la imagen, en W. J. T. Mitchell para el estudio de la imagen como construcción cultural y el régimen escópico, y en Denise Jodelet para el análisis de las representaciones sociales. Esta articulación teórica permitió vincular la obra visual con su contexto sociocultural y comprender las ilustraciones como construcciones simbólicas que transmiten valores e imaginarios sociales, facilitando la interpretación de las representaciones femeninas dentro de la Edad de Oro de la Ilustración.

A partir de los niveles de análisis propuestos, el diseño metodológico se organizó en cuatro fases operativas que permitieron estudiar de manera sistemática las representaciones

femeninas en las ilustraciones de la Edad de Oro de la Ilustración. En primer lugar, se realizó la revisión documental y la construcción del marco teórico mediante el análisis de fuentes históricas y conceptuales sobre ilustración infantil, cultura visual, conceptualización de la infancia, la imagen y las representaciones sociales. En segundo lugar, se llevó a cabo la selección y contextualización de las obras, considerando su relevancia histórica, estética y cultural dentro del periodo, con el propósito de identificar ilustraciones representativas. En tercer lugar, se aplicó el análisis iconográfico, mediante el cual se examinaron los elementos formales y simbólicos de las ilustraciones para identificar gestos, actitudes, roles sociales y formas de representación de la figura femenina. Finalmente, en la cuarta fase se realizó la interpretación de los resultados, integrando los hallazgos con el contexto histórico, las representaciones sociales, el concepto de imagen e ilustración y el régimen escópico de los estudios visuales.

Esta articulación permitió comprender cómo las imágenes no solo representan escenas, sino que organizan la mirada, transmiten significados culturales y construyen formas específicas de entender la realidad. De este modo, el análisis permitió explicar cómo las ilustraciones de la Edad de Oro de la Ilustración contribuyeron a la configuración de modelos culturales de lo femenino, mostrando la manera en que las narrativas visuales dirigidas a la infancia transmitieron roles, comportamientos y valores dentro de su contexto histórico y social.

### **Objeto de estudio**

El objeto de estudio de la presente investigación son las representaciones femeninas en los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes durante la Edad de Oro de la Ilustración



(1880-1920). Se trata de un recorte específico de la realidad visual y cultural, enfocado en cómo la figura femenina fue representada gráficamente en dichas obras, y en cómo estas representaciones reflejan, construyen y reproducen imaginarios sociales en torno al género femenino. Como señala Zemelman (2005), investigar implica elegir de forma consciente una parte concreta de la realidad para enfocarse en ella. Esta elección no es casual ni neutral, ya que está influida por ideas, contextos sociales y valores. Gracias a esta selección, es posible entender mejor el tema desde una mirada reflexiva y bien fundamentada.

Es por ello que, este objeto se aborda desde un enfoque histórico y analítico de la imagen, sustentado en teorías de la representación y la imagen, con el fin de comprender tanto su evolución como su impacto cultural. El estudio se concentra en el análisis de al menos tres obras ilustradas representativas de ese periodo, creadas por ilustradores e ilustradoras destacados, lo que contribuye a acotar el campo de análisis.

### **La imagen como representación y representaciones sociales**

Para abordar el análisis de las representaciones femeninas en esta investigación, es necesario partir de una comprensión precisa del concepto de imagen como representación. El Diccionario de la Lengua Española (2018) define la imagen como una “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, lo que implica que una imagen es una manifestación visual o conceptual que remite a la realidad o bien a una idea. Esta palabra proviene del latín *imago*, *-inis*, que también alude a una figura, una representación o una apariencia que guarda semejanza con aquello que intenta reproducir.

En otras palabras, una imagen no es simplemente una reproducción exacta de la realidad, sino una construcción que puede variar en su forma, contenido o estilo, según la

intención y el medio utilizado para crearla. Así, la imagen puede ser entendida como una representación simbólica, artística o técnica, cuyo objetivo es evocar, reflejar o distorsionar la esencia de algo, ya sea tangible o abstracto. En este sentido, Moles (1999) aporta una perspectiva complementaria al señalar que la imagen es un medio visual que captura y preserva un fragmento de la realidad perceptiva, es decir, del entorno que se puede ver y percibir. Este fragmento puede perdurar en el tiempo y forma parte fundamental de los medios masivos de comunicación, como la fotografía, la pintura, las ilustraciones, la escultura, el cine y la televisión. Por lo cual se puede decir que, las imágenes tienen la capacidad de transportar significados de un lugar a otro y de una época a otra, manteniendo su poder para generar sentido, independientemente del contexto original en el que fueron creadas. Esto significa que, aunque las circunstancias históricas, culturales o sociales cambien, las imágenes continúan transmitiendo sus mensajes y evocando respuestas en diferentes momentos y lugares, reafirmando su naturaleza universal y atemporal.

Por otro lado, las representaciones sociales juegan un papel importante en esta investigación, ya que proporcionan el marco colectivo desde el cual se construyen, interpretan y comparten estas imágenes. Según Berger y Luckman (1966, citados en Jodelet, 1989), las representaciones sociales son formas de conocimiento compartidas por un grupo, que permiten a los individuos dar sentido al mundo que los rodea. Estas representaciones no solo influyen en el comportamiento individual y colectivo, sino que también forman los marcos ideológicos desde los cuales se interpreta la realidad. En este sentido, las ilustraciones de los libros dirigidos a infantes y jóvenes no deben analizarse únicamente como piezas artísticas, sino como dispositivos culturales que expresan y reproducen representaciones sociales. A través de estas imágenes, se transmiten normas, expectativas y estereotipos sobre lo que significa ser hombre o mujer en un contexto histórico y cultural determinado. Además,

como destaca Jodelet (1989), estas representaciones influyen incluso cuando no corresponden a una realidad funcional u objetiva, ya que tienen efectos en la percepción, en las relaciones sociales y en las decisiones cotidianas.

Por lo tanto, comprender las imágenes como representaciones y construcciones simbólicas y analizar su vínculo con las representaciones sociales es de gran importancia para descubrir los significados que se transmiten a través de los libros ilustrados. Este enfoque permite no solo identificar patrones visuales en la representación de lo femenino, sino también comprender cómo dichos patrones reflejan, refuerzan o cuestionan los valores dominantes de la sociedad en la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920). Asimismo, este análisis es relevante para entender cómo esas mismas dinámicas siguen presentes y se transforman en las representaciones visuales actuales, en un contexto donde las luchas por la igualdad de género, la diversidad y la inclusión exigen una constante revisión crítica de los discursos que forman la imagen de lo femenino en la cultura contemporánea.

### **Selección de autores y de obras**

A partir del contexto histórico y social de la Edad de Oro de la Ilustración desarrollado en el capítulo anterior, se delimita la selección de Kate Greenaway y Arthur Rackham como autores representativos del libro ilustrado infantil. Sus producciones visuales permiten observar distintas formas de representación de lo femenino en relación con los discursos sociales, educativos y culturales del periodo, lo que justifica su elección. En este sentido, el presente capítulo se encamina hacia el análisis de sus ilustraciones, articulando el contexto histórico, el marco teórico y el enfoque metodológico con el fin de interpretar cómo la imagen construye y transmite modelos culturales de lo femenino dentro de la literatura infantil.

Para abordar el análisis y la selección de ilustradores relevantes en la historia de la ilustración infantil, se propone una metodología que considera diversos criterios derivados de fuentes especializadas, como *La ilustración en la literatura infantil* de Erro (2000), *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators* de Mayer (1983), *Women Illustrators of the Golden Age* de Waldrip (2010) y *A History of Children's Book Illustration* de Whalley y Chester (1988).

A partir del análisis comparativo de estas obras, se establecen tres criterios principales para la selección: la influencia histórica y estética del autor en la ilustración infantil, su pertenencia a la llamada "Edad de Oro" (1880-1920), y su reconocimiento tanto académico como editorial por su aportación al desarrollo del lenguaje visual en la literatura infantil. Considerando estos elementos, se ha seleccionado a dos figuras clave: Kate Greenaway y Arthur Rackham, cuyas trayectorias reflejan distintos enfoques y estilos dentro del campo de la ilustración infantil.

### ***Kate Greenaway. Inglaterra (1846-1901). Contexto y obra representativa***

Kate Greenaway es reconocida como una de las pioneras y más influyentes en el desarrollo de la ilustración infantil británica. Según Mayer (1983) y Whalley y Chester (1988), su estilo se caracteriza por escenas idílicas protagonizadas por niños ataviados con ropa sencilla y ligera, vestidos largos con cintura alta y sombreros grandes llamados bonnets, en entornos campestres y domésticos que reflejan calma y armonía. Greenaway no solo transformó la estética de los libros ilustrados, sino que también generó un fenómeno cultural que incluso influyó en la moda infantil de su época.

Entre sus obras más representativas se encuentra *Under the Window* (1879), su primera publicación independiente, la cual consolidó su estilo e introdujo una visión idealizada de la infancia. Otra obra clave es *Mother Goose* (1881), en la que sus ilustraciones acompañan rimas tradicionales, reforzando la conexión entre texto e imagen con un lenguaje visual accesible y poético. Finalmente, *A Apple Pie* (1886) combina la enseñanza del alfabeto con escenas ilustradas, evidenciando su dominio de la narrativa visual.

Por lo tanto, *Salida de la escuela* (nombre empleado para identificar la escena representada dentro del libro *Under the Window* (1879), resulta una elección clave que refuerza la visión idealizada de la infancia, mencionada anteriormente. En ella, un grupo de niños abandona alegremente la escuela, en un entorno ordenado y tranquilo. Esta ilustración es especialmente significativa porque representa la infancia como un espacio de armonía social, donde la educación, la rutina y el juego se integran en una visión optimista de la niñez. La obra no solo destaca por su composición y uso del color, sino por su capacidad para comunicar valores culturales como la disciplina, la comunidad y la inocencia.



**Figura 45**

Salida de la escuela. Ilustración de *Under the Window* (1879). Ilustrado por Kate Greenaway. Recuperada de: <https://goo.su/noPJB> el 15 de mayo del 2025.

### ***Arthur Rackham. Inglaterra (1867-1939). Contexto y obra representativa***

Arthur Rackham es considerado uno de los ilustradores más influyentes en la representación de lo fantástico dentro de la literatura infantil. De acuerdo con Mayer (1983) y Whalley y Chester (1988), su estilo combina una línea expresiva con el uso de técnicas como el aguafuerte y la acuarela, creando atmósferas densas, misteriosas y a menudo inquietantes. Rackham aportó una nueva dimensión simbólica y emocional a los cuentos tradicionales, diferenciándose de las interpretaciones más suavizadas de otros artistas contemporáneos. Entre sus obras más representativas se encuentra *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), en la que su interpretación visual del personaje de J. M. Barrie aportó una estética muy particular al imaginario de Peter Pan. En *Alice's Adventures in Wonderland* (1907), Rackham introduce una visión más sombría y surrealista del texto de Lewis Carroll, alejándose de versiones anteriores y ofreciendo una lectura más compleja. Finalmente, *The Fairy Tales of the Brothers Grimm* (1909) constituye una de sus obras maestras, donde su estilo alcanza una gran expresividad al representar lo fantástico y lo siniestro con una profunda carga simbólica.

Por lo tanto, la escena de *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* en *Alice's Adventures in Wonderland* (1907) resulta una elección clave por su carga simbólica y expresiva. Esta imagen no solo muestra su estilo inconfundible de líneas fluidas y tonos sombríos, sino que también representa un momento surrealista importante y de ruptura con la lógica del mundo real, tema central en la obra de Lewis Carroll. La ilustración muestra muy bien el contraste entre la infancia y lo absurdo, y demuestra cómo Rackham le dio a los cuentos clásicos un toque más profundo, tanto en lo emocional como en lo fantástico.



**Figura 46**

Alicia siendo atacada por la baraja de cartas. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Recuperada de: <https://goo.su/ke6Sfr> el 15 de mayo del 2025.



La selección de estas imágenes representativas de la obra de Kate Greenaway y Arthur Rackham responde a un análisis que valora tanto su relevancia estética como su capacidad simbólica para comunicar los valores esenciales de la ilustración infantil durante la Edad de Oro (1880-1920). Estas obras no solo demuestran la maestría técnica de sus autores, sino que también expresan distintas concepciones de la infancia, y la narrativa visual. A través de enfoques diversos (lo fantástico, lo idealizado y lo emotivo), cada artista contribuyó a la construcción de un lenguaje visual que no solo definió una época, sino que también dejó una marca importante en la cultura visual occidental.

Cabe destacar que para el desarrollo de la presente investigación, se realizó una búsqueda sistemática de imágenes en internet, la cual se fundamentó en los datos previamente obtenidos a partir de una revisión bibliográfica de los cuatro textos mencionados con anterioridad. Dicha revisión no solo proporcionó parte del marco teórico necesario, sino que también permitió identificar y describir los aspectos formales más relevantes de las obras analizadas. Con base en esta información, se procuró seleccionar imágenes que presentaran la mayor calidad disponible, con el objetivo de permitir una observación minuciosa de los elementos visuales y de sus características formales, facilitando así un análisis más riguroso y detallado.

### **Análisis visual**

El presente texto se basa en la propuesta metodológica de análisis del lenguaje visual desarrollada por Acaso (2009) en su obra *El lenguaje visual*. Esta propuesta plantea una forma estructurada pero flexible de abordar la interpretación de imágenes, haciendo énfasis en distinguir entre el mensaje manifiesto (explícito) y el mensaje latente (implícito).

Para comprender realmente el lenguaje visual no solo es necesario observar las imágenes de forma superficial. Es necesario mirar con atención para captar el mensaje latente, que va más allá de lo que se muestra a simple vista (mensaje manifiesto). Solo así es posible entender el verdadero significado que se quiere transmitir.

**Mensaje manifiesto.** Es el contenido evidente que el espectador percibe conscientemente. (Lo objetivo o denotativo).

**Mensaje latente.** Es el contenido oculto o indirecto que el espectador asimila sin notarlo de forma consciente en la mayoría de los casos. (Lo subjetivo o connotativo).

El análisis de una imagen requiere más que simplemente observarla o contemplarla. Para lograrlo, se necesita un proceso similar a una disección, es decir, analizar sus partes por separado (líneas, colores, formas, composición, símbolos, entre otros.) y luego reconstruir el conjunto para entender su significado completo. Este método no es un plan fijo, sino una propuesta flexible que cada persona puede adaptar y desarrollar con la práctica. Al principio puede parecer complicado, pero con el tiempo se vuelve un proceso casi automático.

Con este enfoque es posible analizar todo tipo de productos visuales, no solo los más complejos como el arte, la publicidad o el cine, sino incluso imágenes aparentemente simples como un anuncio, que igualmente puede contener mensajes ocultos (latentes) que pueden ser descubiertos si se aplica esta metodología de análisis visual.

Como en todo proceso analítico que exige profundidad y rigor, el estudio de una imagen visual requiere seguir una metodología secuencial cuidadosamente planteada. El primer paso consiste en ampliar el tiempo de observación con el fin de captar con mayor precisión los múltiples elementos que conforman la imagen. A partir de esta observación prolongada, se da inicio a un proceso de disección visual que busca descomponer la imagen en sus partes constitutivas para facilitar una comprensión más detallada y crítica. En el marco

de esta investigación, dicho análisis se llevará a cabo mediante intervenciones digitales en Photoshop, herramienta que permitirá aislar y destacar con claridad los distintos componentes formales de la imagen (formas, colores, composición y símbolos) con el propósito de identificar patrones visuales, relaciones internas y posibles significados implícitos.

Adicionalmente, se trazarán líneas guía sobre las imágenes para revelar con mayor precisión las estructuras compositivas que las organizan. Estas guías permitirán reconocer esquemas formales como la simetría, la jerarquía visual, los puntos de fuga, las direcciones de lectura o las líneas que estructuran la perspectiva interna de la obra. Este tipo de análisis no solo esclarece cómo se distribuyen los elementos en el espacio visual, sino también qué tipo de mirada propone la imagen al espectador.

Asimismo, se procederá a separar y categorizar los colores empleados, con el objetivo de evidenciar las gamas cromáticas, armonías y contrastes utilizadas por el autor. Esta segmentación permitirá analizar el uso del color desde un enfoque expresivo, simbólico o compositivo, revelando intenciones comunicativas o emocionales que podrían permanecer ocultas en una observación superficial.

Finalmente, se utilizarán trazos con niveles variables de transparencia superpuestos a las imágenes originales, con la intención de evidenciar aspectos significativos del discurso visual. Por ejemplo, se destacarán direcciones de mirada o líneas implícitas que conectan elementos clave dentro de la obra, lo cual puede indicar jerarquías temáticas, centros de interés o relaciones simbólicas. Tal es el caso del siguiente ejemplo, donde puede observarse cómo las miradas de los personajes se dirigen hacia un punto específico, o bien cómo un objeto dentro de la escena actúa como eje visual que orienta la lectura hacia otro elemento de relevancia.

Este enfoque integral no solo permite una lectura más profunda de la imagen, sino que ofrece herramientas concretas para desentrañar el entramado de significados que coexisten en todo mensaje visual, por más simple o cotidiano que este parezca.

### **Sobre la subjetividad de las imágenes**

Desde una perspectiva semiótica, es fundamental reconocer que los seres humanos operamos dentro de sistemas de signos compartidos que nos permiten construir, interpretar y negociar significados dentro de una colectividad. Estos sistemas visuales, lingüísticos, culturales, entre otros, funcionan como códigos estructurados que median nuestra relación con el mundo y con los otros. Son estos códigos los que posibilitan la producción de sentido a través de convenciones aprendidas, que hacen comprensibles a los mensajes que circulan en una cultura determinada.

Tomemos como ejemplo una nota escrita en un pizarrón, para que esta pueda generar significado, lo primero que se requiere es la capacidad de ver, es decir, se activa un código visual. Luego, para comprender su contenido es necesario leerla, lo cual implica el uso de un código lingüístico. Sin embargo, no basta con decodificar las letras, también es necesario conocer el idioma en el que el mensaje está escrito para acceder a su sentido.

A partir de ahí, la interpretación del mensaje puede variar ampliamente de una persona a otra. Según el interaccionismo simbólico, cada individuo atribuye significados a los símbolos con base en sus experiencias personales, su contexto social y su interacción con los demás. Por ejemplo, el concepto de "ser mexicano" puede ser interpretado de distintas formas: una persona puede asumirse como mexicana por haber nacido dentro de un territorio delimitado otra, aunque extranjera, puede identificarse como mexicana por haberse

establecido en el país, haber formado vínculos afectivos o haberse integrado a sus tradiciones. Estos significados no son fijos ni universales, varían según el entorno cultural, la historia de vida, el bagaje simbólico y la forma particular de entender el mundo de cada sujeto. En este sentido, la construcción del significado es un proceso dinámico, negociado y profundamente influido por la interacción social.

Con lo anterior, la subjetividad de las imágenes al momento de analizarlas se refiere al hecho de que cada persona interpreta una imagen de forma distinta, influida por su historia de vida, su contexto cultural, sus emociones, creencias, conocimientos previos y su experiencia social. Es decir, el significado de una imagen no es fijo ni universal, sino que depende de quién la mira, cómo la mira y desde dónde la mira. Tomando en cuenta las experiencias personales, lo que una persona ha vivido influye directamente en cómo interpreta una imagen. Por ejemplo, una fotografía de una familia puede despertar nostalgia en alguien que valora mucho ese vínculo, pero tristeza en quien ha tenido una experiencia familiar difícil.

Dentro del contexto cultural, los símbolos visuales no significan lo mismo en todas las culturas, un color, un gesto o una vestimenta o incluso una tradición pueden ser leídas de forma completamente diferente según el contexto cultural del espectador. Dentro del mundo simbólico, cada individuo maneja una "biblioteca interna" de símbolos y asociaciones aprendidas a lo largo del tiempo. Es posible que estas asociaciones guíen la lectura de imágenes. Por ejemplo, un espectador con formación en arte, puede interpretar un símbolo visual de forma distinta que alguien sin ese conocimiento.

También es posible que la carga emocional o ideológica del espectador influya significativamente en la interpretación de una imagen, esto se debe a que las imágenes no son neutras, y suelen estar cargadas de significados culturales, simbólicos y afectivos que

resuenan de manera distinta en cada individuo. Otro ejemplo, una imagen política como un retrato de un líder, una protesta o una bandera pueden ser interpretados como un símbolo de resistencia, esperanza o identidad por quienes comparten una postura ideológica determinada. Sin embargo, esa misma imagen puede generar rechazo, desconfianza o incluso miedo en quienes sostienen creencias opuestas.

Esta diferencia interpretativa no es solo racional, sino también emocional, ya que las imágenes pueden evocar recuerdos, valores, traumas o aspiraciones personales. En este sentido, la mirada del espectador está condicionada por sus afinidades políticas, su contexto social, y su historia personal, lo que convierte a la imagen en un campo de negociación de significados, que van mucho más allá de lo visible.

Por tal motivo, la correspondencia entre los elementos formales y simbólicos dentro del análisis visual no solo facilita una lectura más rigurosa de la imagen, sino que también permite acceder a las intenciones comunicativas implícitas del autor. Esta articulación revela cómo, desde la concepción misma de la composición, cada decisión visual ya sea en la elección del color, la disposición espacial, la forma o la carga simbólica, responden a una lógica orientada a construir significado. De este modo, el análisis detallado de estos elementos no solo esclarece el mensaje explícito de la imagen, sino que también despliega las capas más profundas de sentido, revelando cómo el autor estructura visualmente una narrativa que impacta al espectador desde múltiples niveles de lectura.

## **Estructura del análisis iconográfico**

El análisis iconográfico constituye una herramienta importante para comprender en profundidad el significado de las imágenes, más allá de su apariencia superficial. A través de una metodología estructurada, este proceso permite descomponer el producto visual en distintos niveles de observación e interpretación, considerando tanto sus características formales como su contexto de producción y recepción. El siguiente apartado presenta las etapas que conforman este análisis, orientadas a construir una lectura integral del discurso visual.

### ***Primer paso. Clasificación del producto visual***

El primer paso para entender el mensaje de una imagen consiste en clasificarla; sin embargo, antes de hacerlo, es fundamental observarla durante un tiempo prolongado. Una vez realizada esta observación, la clasificación debe llevarse a cabo considerando, en primer lugar, sus características físicas, como el tipo de soporte o material en que se presenta, y posteriormente su función o propósito.

***Clasificación según las características físicas del soporte.*** Para clasificar una imagen según su forma física, lo ideal es manipularla, tocarla, sostenerla e incluso medirla. De este modo podemos verificar si presenta relieve o volúmenes, o si es completamente plana. El contacto también nos permite apreciar la rugosidad, la suavidad, la dureza o la flexibilidad del soporte y de los materiales, datos que una fotografía no siempre capta. Además, combinar la visión con el tacto refuerza el reconocimiento de la obra y mejora la retención de la información, ya que activamos dos canales sensoriales de forma simultánea. Esto permite confirmar lo que vemos con otros sentidos y saber si se trata de un objeto bidimensional o

tridimensional. Sin embargo, hoy en día esto no siempre es posible, ya que muchas veces vemos imágenes a través de otras representaciones, como fotos digitales o pantallas, y no tenemos acceso directo al objeto original.

***Clasificación por función.*** Después de determinar características físicas del soporte, es necesario analizar para qué fue creado, es decir, cuál es su función. Para ello, es clave saber de dónde proviene la imagen y en qué contexto fue presentada, ya que eso nos dará pistas sobre su intención. Por ejemplo, si vemos una ilustración digital con personajes fantásticos, podríamos preguntarnos si es parte de un videojuego, una pieza de arte conceptual o una portada de libro infantil. Conocer si fue publicada en una revista especializada, en una exposición de ilustradores o dentro de una campaña promocional nos ayudará a entender su objetivo: entretener, vender o expresar una visión artística.

Otro caso puede ser una fotografía en blanco y negro de una manifestación. A simple vista, podría parecer una obra documental o una pieza artística. Sin embargo, si descubrimos que fue publicada en un periódico como parte de un reportaje noticioso, su función será informativa. Pero si la imagen pertenece a una galería, es más probable que tenga un enfoque expresivo, reflexivo o creativo.

### ***Segundo paso. Estudio del contenido de un producto visual***

Una vez categorizada la representación visual, se procede al examen de su contenido mediante dos fases: el análisis pre iconográfico y el análisis iconográfico, conceptos introducidos por Panofsky (1939). Este examen se organiza en un doble enfoque que abarca, por un lado, la narración que transmite la imagen y por otro, los recursos propios del lenguaje



visual empleados. Esta separación permite diferenciar claramente el mensaje narrativo de los elementos formales utilizados para articularlo.

***Análisis pre iconográfico.*** Es la primera etapa del estudio de una imagen y consiste en observarla de manera objetiva, sin interpretar su posible significado simbólico o cultural, su propósito es describir únicamente lo que se ve, los personajes, objetos, acciones, colores, texturas, luces o formas que componen la obra. En esta fase se trabaja con el nivel más básico de la representación, el denotativo, es decir, lo que aparece a simple vista. Esta descripción detallada de los componentes formales y narrativos permite construir una base sólida para las interpretaciones posteriores, aunque exige mantener una mirada neutral, algo difícil porque nuestras percepciones suelen estar influidas por la cultura y la experiencia.

***Análisis pre iconográfico de los elementos narrativos.*** El análisis pre iconográfico de los elementos narrativos implica identificar y hacer una lista de los elementos narrativos básicos, personajes, objetos o acciones que aparecen en una composición visual, sin aplicar juicios de valor ni referencias culturales previas. Su propósito es describir únicamente el nivel denotativo de cada componente. Esta fase se centra en el contenido primario de la imagen: reconocer las diferentes formas como figuras humanas, utensilios o sucesos, pero sin indagar en sus significados simbólicos. Por ejemplo, imaginemos una ilustración donde vemos a una mujer que sostiene en su mano derecha un objeto metálico con forma de balanza. Sin entrar a sugerir que pueda tratarse de la personificación de la Justicia, el análisis pre iconográfico se limitaría a describirla como una mujer sosteniendo una balanza, dejando de lado cualquier interpretación cultural o simbólica. Precisamente esa neutralidad revela la complejidad de este paso, pues nuestra percepción está tan condicionada por contextos culturales que aislar la información denotativa puede ser un verdadero reto.

***Análisis pre iconográfico de las herramientas del lenguaje visual.*** El análisis pre iconográfico de las herramientas del lenguaje visual requiere extraer únicamente la información objetiva que aportan cada una de ellas. Por ejemplo, al estudiar la herramienta de escala, hay que anotar las dimensiones exactas de los elementos representados, así como su orientación. En cuanto al color, es conveniente determinar si la obra emplea pigmentos sólidos o luz proyectada, y registrar sus valores de saturación, luminosidad y calidez.

Al analizar la iluminación, se describirá el tipo de fuente lumínica presente, su dirección, intensidad y temperatura de color, así como el efecto que produce sobre la percepción de la obra: puede resaltar determinados elementos, generar profundidad, enfatizar el dramatismo o transmitir estados de ánimo específicos. Para la textura, es necesario identificar los materiales que forman la base: lienzo, papel, metal etcétera. Y aquellos aplicados sobre ella, señalando si resultan rugosos, suaves o pulidos. Finalmente, al analizar la composición, es muy útil bosquejar lo que se llama “estructura subyacente”, un esquema que muestre la disposición geométrica de los elementos, con el fin de visualizar con claridad la organización espacial de la imagen.

Por ejemplo, si se analiza la imagen de una vela encendida sobre una mesa, se observa que la llama se mantiene recta, con una forma cónica alargada y un leve halo luminoso que la rodea. El cuerpo de la vela es cilíndrico, de cera amarillenta, con algunas irregularidades en su superficie. El color puede clasificarse como pigmento ocre mate, con baja saturación y temperatura cálida, señalando que la fuente de luz proviene de la llama (fuente puntual), con una temperatura cromática media que genera sombras suaves y cálidas en las superficies cercanas. El entorno inmediato está tenuemente iluminado, creando un contraste claro entre la zona iluminada y las áreas en penumbra.

La mesa sobre la que se encuentra tiene una textura rugosa de madera barnizada, con vetas visibles y un acabado semi mate que refleja ligeramente la luz de la llama. También se podría notar la sombra proyectada de la vela sobre la superficie, con bordes difusos debido a la posición de la fuente de luz.

Para la composición, un diagrama básico mostraría cómo la vela se sitúa ligeramente desplazada hacia la izquierda del centro del encuadre (ver fig. 11), equilibrada visualmente por el espacio vacío a la derecha. La disposición sigue una estructura simple pero efectiva de equilibrio asimétrico. El encuadre es cerrado, sin otros objetos visibles, lo que centra la atención exclusivamente en la vela y su interacción con la luz. De este modo, el análisis permanece puramente descriptivo, atendiendo a características formales, materiales y compositivas, sin entrar aún en interpretaciones simbólicas o emocionales.

**Análisis iconográfico.** El análisis iconográfico abarca más de la simple descripción objetiva de los componentes de una imagen, aquí es donde entran en juego el contexto cultural, la formación y la imaginación del observador para atribuir significado a esos elementos previamente identificados en el paso anterior. Mientras que el pre iconográfico se centraba en listar lo que aparece, el iconográfico indaga en el por qué y el qué quiere decir, traduce las figuras, objetos y acciones a sus cargas simbólicas y de significado.

Para esta fase, que suele ser la más exigente del estudio visual, se recomienda dividirla en tres partes:

- Establecimiento del *punctum*.
- Análisis iconográfico de la narración.
- Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual.

***Establecimiento del punctum.*** Una vez identificados los componentes narrativos más relevantes durante la fase anterior, el siguiente paso consiste en señalar cuál de ellos ejerce el mayor impacto emocional o simbólico: el *punctum* designa ese detalle que al captarlo de manera inmediata, nos arrastra desde la simple descripción denotativa hacia un plano connotativo, activando nuestras referencias culturales y asociativas. A veces pueden existir varios *punctum*, así como un *contrapunctum* que contraste o matice su efecto. Por ejemplo, retomando la imagen de la mujer con la balanza: en un primer nivel podríamos considerar clave su figura y el objeto que sostiene, pero el *punctum* emerge en la balanza misma. Ese instrumento, cargado de significado, capta nuestra atención y nos conecta de inmediato con la idea de la Justicia, funcionando como un símbolo que va más allá de la simple descripción de la escena. Una vez localizado el *punctum*, el siguiente paso consiste en desglosar cada elemento significativo de la imagen para entender su significado por separado. Es útil describir qué comunica cada uno de ellos.

***Análisis iconográfico de la narración.*** El análisis iconográfico de la narración consiste en identificar y comprender los elementos visuales significativos presentes en una imagen y analizar cómo estos contribuyen a construir, sostener o enriquecer el relato representado. Estos elementos, formas, figuras, objetos, gestos, colores o disposiciones compositivas son interpretados como portadores de significados culturales, históricos o simbólicos que permiten establecer conexiones con valores, ideas o arquetipos compartidos. A través de esta lectura, se revela cómo la imagen comunica más allá de lo literal, integrando códigos visuales que dialogan con el contexto narrativo y aportan profundidad al discurso. Continuando con el análisis de la imagen previamente descrita, es posible destacar la presencia de una mujer de mediana edad, cuya representación está cargada de significados simbólicos. El elemento de la balanza, sostenido de manera deliberada, enfatiza visualmente

los conceptos de equidad y juicio, estableciendo una conexión inmediata con la figura alegórica de la Justicia. La postura erguida de la mujer y la forma equilibrada en que sostiene la balanza no son detalles casuales, sino recursos visuales que refuerzan la idea de imparcialidad y objetividad, atributos fundamentales asociados a esta personificación. Así cada componente de la imagen colabora en la construcción de una narrativa visual coherente y significativa.

***Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual.*** Una vez establecido el sentido narrativo de los elementos representados, es fundamental aplicar el análisis iconográfico a las herramientas del lenguaje visual que intervienen en la construcción del mensaje. Estas herramientas como el color, la composición, la línea, la forma o la textura no son neutras, por el contrario, están cargadas de intención y aportan significados adicionales que enriquecen la interpretación de la imagen. En la representación alegórica de la Justicia, pueden destacarse dos aspectos clave:

***Color.*** Un fondo gris neutro funciona como un elemento de neutralización visual, eliminando distracciones y centrando la atención en la figura principal. Este tono, al no inclinarse hacia emociones cálidas ni frías, podría reforzar la idea de objetividad e imparcialidad. Asimismo, si la figura principal vistiera una toga blanca, este color podría aludir simbólicamente a la pureza moral del personaje, así como a la transparencia e integridad, cualidades esenciales asociadas a la justicia. Desde un enfoque iconográfico, el color no debe entenderse solo en términos estéticos, sino como un recurso simbólico y cultural que amplifica el significado del relato visual.

***Composición.*** Si la figura se encuentra dispuesta en el centro del plano, esta elección compositiva no solo le otorga protagonismo, sino que también comunica estabilidad y jerarquía. Mientras que una disposición vertical y estática de la figura implicaría firmeza y

solemnidad. Esta centralidad simbólica posiciona a la figura de la Justicia como un punto de equilibrio, reforzando su rol de árbitro imparcial e inamovible.

**Fundido.** En esta fase final del análisis iconográfico se integran todos los significados parciales obtenidos en las etapas anteriores con el fin de construir una interpretación global. También es el momento de reconocer las figuras retóricas presentes y de extraer el mensaje que generan en conjunto. Si aplicamos esto al ejemplo de la Justicia, al combinar la neutralidad del gris de fondo, la pureza del blanco de la toga, la postura equilibrada de la figura y el simbolismo de la balanza, obtenemos una lectura unificada: la imagen encarna la idea de un poder imparcial y objetivo, personificado en la alegoría de la Justicia.

### ***Tercer paso. Estudio del contexto***

Con todos los elementos internos analizados, el siguiente paso es vincular la imagen con su entorno, tratando de comprender quién la produjo, con qué propósito, y en qué época y lugar. Esto enriquece significativamente nuestra interpretación, ya que permite considerar tres aspectos: 1. el contexto del autor del mensaje visual, 2. el lugar, y 3. el momento de creación o consumo.

**Autor.** Es primordial saber quién o quiénes están detrás de una imagen para interpretar su significado. No basta con conocer el nombre del creador, lo verdaderamente relevante es entender su trayectoria, las influencias que recibió y las razones que lo llevaron a realizar la pieza que analizamos.

En ocasiones, esta información resulta inaccesible, sobre todo en el caso de imágenes de carácter informativo o publicitario. Estas últimas suelen ser el producto de equipos multidisciplinares, lo que dificulta atribuir la autoría a una persona concreta. En cambio, para

las obras artísticas la autoría es más sencilla de rastrear, ya que los artistas suelen firmar sus trabajos y los museos o catálogos suelen incluir biografías que explican su formación y contexto creativo, conocer estos datos enriquece nuestro entendimiento.

**Lugares.** El análisis geográfico se articula en dos dimensiones: el lugar de creación y el lugar de exhibición.

**Lugar de creación.** Aquí se evalúa cómo el entorno en el que se produjo la imagen influye en su significado. Por ejemplo, una fotografía de guerra adquiere matices muy distintos si fue tomada durante la invasión de Irak en 2003 o en el conflicto de la Guerra Civil Española (1936-1939). El contexto histórico y emocional que cada escenario aporta modifica por la carga connotativa de la misma escena.

Al analizar un libro ilustrado producido entre 1880 y 1920, el lugar de creación ofrece pistas importantes sobre su estilo y propósito. Por ejemplo, en Alemania la influencia del *Jugendstil* la versión local del movimiento *Art Nouveau* se refleja claramente en las ilustraciones a través del uso de líneas curvas y estilizadas, así como en la presencia de motivos orgánicos inspirados en la naturaleza, como flores, hojas, enredaderas e insectos. Estas formas buscan integrarse de manera armoniosa con el diseño general de la página, priorizando la estética y la fluidez visual. El *Jugendstil* no solo era decorativo, sino que también proponía una visión idealista del arte como parte importante de la vida cotidiana.

En contraste, en la Inglaterra victoriana, las ilustraciones tienden a ser más detalladas y narrativas, con una fuerte carga simbólica y moralizante. En esta época, los libros ilustrados no solo eran un medio visual, sino también una herramienta educativa y cultural. Las imágenes solían acompañar textos extensos y buscaban representar escenas completas, con múltiples personajes, ambientes bien definidos y gestos expresivos que ayudaban al lector a

seguir la trama. Se valoraba la capacidad descriptiva y la claridad narrativa, más que la estilización decorativa.

Esta diferencia refleja no solo estilos artísticos distintos, sino también visiones culturales sobre el papel de la ilustración, mientras en Alemania se buscaba una estética unificada y modernista, en Inglaterra se priorizaba el contenido narrativo y el valor literario de la imagen.

**Espacio de exhibición.** Este aspecto se refiere a cómo el contexto físico y espacial en el que se presenta una obra influye directamente en la manera en que es percibida, valorada e interpretada por el espectador. No basta con analizar solo la imagen, también es importante considerar dónde y cómo se muestra, ya que el entorno condiciona nuestras expectativas y nuestra actitud frente a la obra. Por ejemplo, un cartel publicitario expuesto dentro de una galería de arte o un museo, al estar situado en un espacio formal, institucional y legitimador, tiende a ser interpretado como una obra artística. El espectador lo observa con mayor detenimiento, busca intenciones estéticas o críticas, y lo inscribe dentro de un discurso cultural. Incluso un objeto originalmente comercial adquiere una nueva lectura al entrar en un entorno donde se espera encontrar arte.

En contraste, si ese mismo cartel estuviera colgado en la pared de una cafetería o en una estación del metro, probablemente pasaría desapercibido o sería entendido simplemente como un elemento decorativo o funcional, sin mayor reflexión. Su valor simbólico o expresivo disminuye, y el espectador no lo analiza con la misma profundidad, ya que el entorno no lo invita a hacerlo.

Este cambio en la percepción evidencia que la relación entre imagen y espacio no es neutra, los lugares donde se muestra una obra influyen en el tipo de atención que recibe, en las lecturas que se hacen de ella y en su función dentro de la experiencia visual. Entender



esto es fundamental para el análisis crítico de las imágenes en contextos contemporáneos, especialmente en disciplinas como el diseño, el arte y la comunicación, donde los límites entre lo artístico, lo comercial y lo cotidiano son cada vez más difusos.

***Momentos de realización y de consumo.*** El concepto de momentos, va más allá de la simple fecha de creación de una imagen, abarca el conjunto de circunstancias culturales, históricas y sociales que rodean ese instante. Igual que ocurre con el espacio, el tiempo se puede examinar desde dos ángulos.

En cuanto al momento de realización, el significado de una imagen está estrechamente ligado al momento en que se realiza y se difunde. Por ejemplo, una fotografía tomada durante la pandemia de COVID-19, donde aparecen médicos con equipo de protección, visiblemente cansados. Si esta imagen se publicó en 2020, al inicio de la crisis sanitaria, probablemente se interpretó como un símbolo de valentía y esperanza. Pero si se difundiera en 2022, tras años de pandemia, podría generar cansancio, crítica o incluso indiferencia. Aunque la imagen es la misma, el contexto temporal modifica por completo su significado. Esto muestra cómo el momento de publicación influye en la emoción y el mensaje que transmite una imagen.

Por su parte, el momento de consumo se refiere al contexto en el que la imagen es observada e interpretada por el espectador, el cual puede diferir significativamente del momento en que fue producida. En este sentido, los significados de una imagen no son fijos, sino que se transforman conforme cambian las condiciones históricas, sociales y culturales del público que la recibe. Así, en 2025 una fotografía de la Segunda Guerra Mundial ya no se interpreta de la misma manera que en su época. Actualmente, es posible observarla con distancia y con una conciencia más clara de los hechos posteriores, incluyendo millones de muertes, destrucción y sus consecuencias a largo plazo. Por eso, la imagen tiende a transmitir

mayor tristeza, reflexión o un mensaje de paz. Además, la sociedad contemporánea, rodeada de abundante información y tecnología, y expuesta con frecuencia a documentales, análisis históricos o películas sobre el tema, modifica la forma de interpretar estas imágenes. Del mismo modo, la creciente valoración de los derechos humanos y de la memoria histórica impulsa a analizar estas fotografías con una actitud crítica, cuestionando por qué fueron tomadas, con qué intención y cómo se utilizaron en su momento.

Ahora bien, lo mismo puede pasar al ver las representaciones femeninas contenidas en libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes creados entre 1880 y 1920, los lectores actuales los pueden interpretar de forma distinta, ya que hoy se cuestionan los roles tradicionales de las mujeres que antes se mostraban como cuidadoras pasivas o figuras decorativas, también se nota la falta de diversidad y se perciben los estereotipos de género como limitantes. Debido al contexto actual, más consciente de la igualdad y la inclusión, estas imágenes ya no se ven solo como parte de una historia infantil, sino como reflejos de una época con valores diferentes, lo que cambia su significado y la forma en que se reciben.

Sin embargo, el tema es relevante porque permite entender el contexto histórico y cultural en el que se formaban las ideas sobre la infancia, el género y la familia, mostrando cómo se transmitían ciertos valores a las generaciones pasadas. Además, este análisis ayuda a identificar los estereotipos presentes en esas representaciones, especialmente sobre las mujeres y los roles sociales, y a compararlos con las formas actuales de abordar la igualdad y la inclusión. Al hacer esta comparación, se puede reflexionar sobre los cambios que han ocurrido y reconocer qué ideas persisten en la educación visual y simbólica de niñas, niños y jóvenes hoy en día.

Por último, estos libros forman parte del patrimonio cultural, por lo que estudiarlos permite conservar y reinterpretar ese legado, además de cuestionar críticamente cómo se han

construido las identidades y valores a lo largo del tiempo. Analizar estos materiales no solo ayuda a comprender el pasado, sino que también invita a reflexionar críticamente sobre su impacto y a repensar las formas en que se representan ciertas ideas o grupos sociales, con el fin de mejorar las representaciones visuales en el futuro.

#### ***Cuarto paso. Enunciación de los mensajes manifiesto y latente***

Una vez que se ha identificado y comprendido los componentes narrativos como los elementos propios del lenguaje visual, el siguiente paso es integrarlos. Esto implica establecer conexiones entre todos estos aspectos, como si se ensamblaran las piezas de un rompecabezas. Cada elemento proporciona fragmentos de información, sin embargo, al relacionarlos entre sí, se construye una estructura coherente que lleva a interpretar el significado total de la representación visual. En este momento del análisis, se puede distinguir dos niveles de mensaje que se desprenden de la imagen: el mensaje explícito y el mensaje implícito.

El primero se refiere a aquello que el público capta de forma inmediata, lo que aparentemente transmite la obra. El segundo en cambio, es más sutil y profundo, se trata de aquello que verdaderamente se comunica. Mientras que captar el mensaje explícito puede ser sencillo y directo, acceder al mensaje implícito requiere una observación detallada y un análisis riguroso, como el que se propone a través del proceso de comprensión crítica de una pieza visual. Esto es fundamental para interpretar con mayor profundidad cualquier producto visual, ya que permite acceder a múltiples niveles de sentido que enriquecen su lectura.

# ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

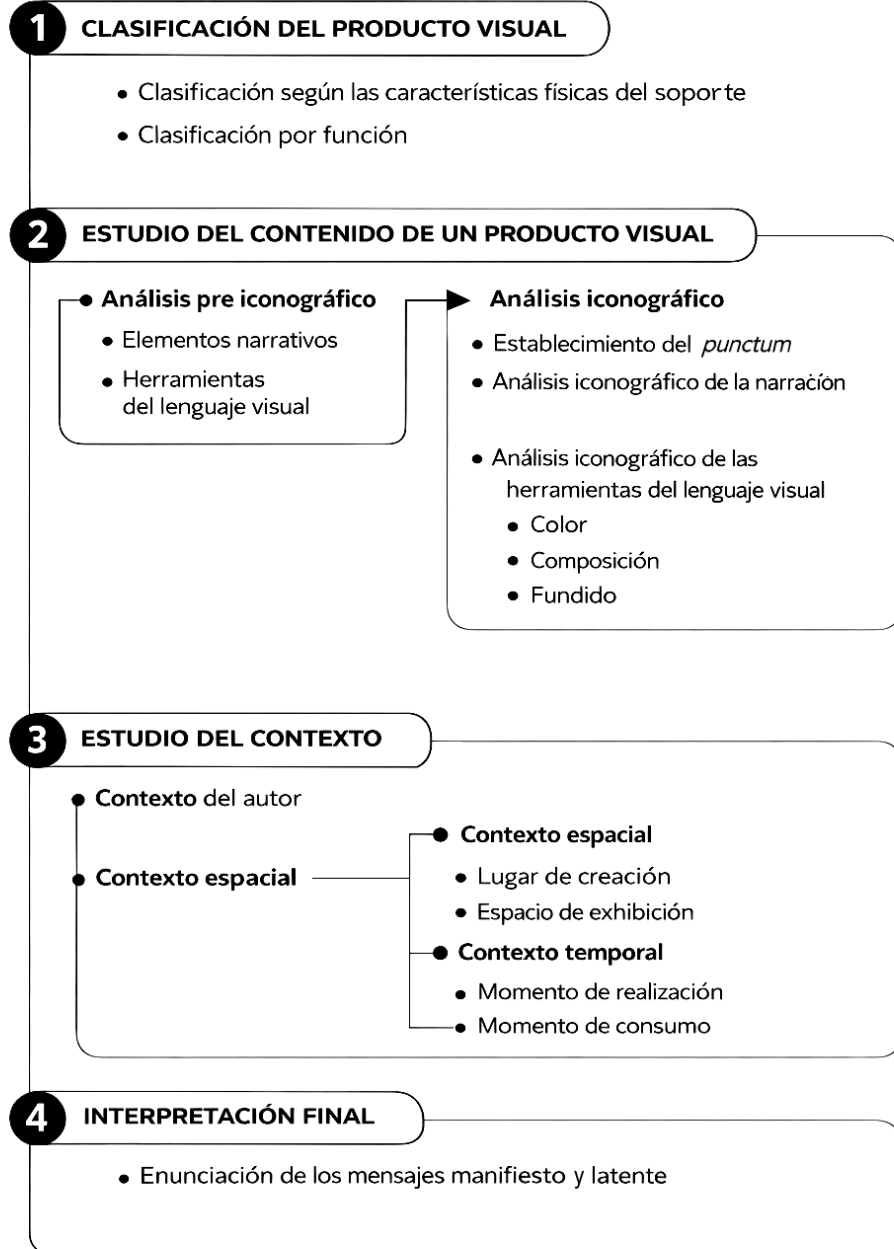


**Figura 47**  
Estructura del análisis iconográfico. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

## Datos del análisis

El tratamiento cualitativo de los datos se enfocó en identificar, organizar e interpretar los significados presentes en las imágenes analizadas, a partir de la lectura de sus componentes formales, simbólicos y contextuales, este proceso no buscó cuantificar ni reducir la información a categorías estadísticas, sino comprender los sentidos y narrativas construidas en torno a la figura femenina y su representación visual.

En primer lugar los datos se recopilaron mediante descripciones detalladas y sistemáticas de cada imagen, registrando elementos como la composición, el color, los gestos, los objetos, la relación entre figuras, el entorno y los símbolos presentes, esta descripción constituyó la base interpretativa sobre la cual se desarrolló el análisis.

Posteriormente, se realizó la interpretación contextual, que consistió en vincular las representaciones visuales con su contexto histórico, social y cultural, en esta fase se examinó cómo los significados visuales dialogaban con los valores y discursos de la época, considerando aspectos como el medio de difusión, la intención del ilustrador y el público objetivo. Esta contextualización permitió entender las imágenes como productos culturales que reflejan y modelan ideologías, más que como simples objetos estéticos. A partir de este proceso, se elaboró el apartado “Análisis de las representaciones femeninas en *Salida de la escuela* de Kate Greenaway y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* de Arthur Rackham, donde se reunieron los resultados interpretativos derivados del tratamiento cualitativo aplicado a ambas obras. Este apartado permitió contrastar las formas en que Greenaway y Rackham configuran visualmente la feminidad dentro de sus respectivos contextos históricos y culturales.

En el caso de *Salida de la escuela* (1883) de Kate Greenaway, el análisis evidenció una representación femenina vinculada a los valores victorianos de orden, docilidad y

moralidad. La imagen proyecta una infancia femenina idealizada, regida por normas sociales que resaltan la obediencia y la delicadeza como virtudes centrales, desde la teoría de las representaciones sociales de Jodelet (1986), se observa que esta obra refuerza el imaginario colectivo de la niñez como un espacio de formación moral y control social, donde la feminidad se asocia a la armonía y la corrección de las costumbres.

Por su parte, en *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907) de Arthur Rackham, la figura femenina aparece como un sujeto en tensión entre el orden social y la imaginación, representando la resistencia frente a los sistemas de poder y moralidad de la época. En esta ilustración, la protagonista deja de ser un objeto pasivo para convertirse en agente de cambio, reconfigurando los significados tradicionales de la feminidad.

El contraste entre ambas obras permite reconocer la transformación de las representaciones femeninas desde finales del siglo XIX hasta inicios del XX, mientras Greenaway perpetúa los valores de moral propios de la era victoriana, Rackham introduce una ruptura simbólica que otorga a la figura femenina un papel más activo, imaginativo y autónomo.

## **Descripciones**

En el análisis de imágenes, resulta esencial que las descripciones sean precisas, detalladas y organizadas de manera coherente, el acto de describir no debe limitarse a señalar lo evidente, sino que debe implicar una observación rigurosa y sistemática de los distintos componentes visuales: colores, formas, composición, gestos, símbolos, materiales, iluminación y disposición de las figuras en el espacio, entre otros elementos significativos.

Una descripción minuciosa cumple una doble función: por un lado, permite una comprensión más profunda del mensaje visual y sus posibles lecturas, por otro, constituye la base argumentativa para el desarrollo de un análisis más sólido, desde enfoques críticos, estéticos o sociales. Asimismo, una descripción bien formulada facilita la comunicación efectiva del análisis, en este sentido, describir con claridad no es una tarea secundaria, sino un ejercicio analítico que requiere atención, precisión y sensibilidad interpretativa.

### **Conclusiones del capítulo III**

La metodología propuesta demostró ser adecuada para el estudio de las representaciones femeninas en la Edad de Oro de la ilustración, ya que permitió delimitar con precisión el objeto de estudio (las representaciones femeninas contenidas en libros dirigidos a infantes y jóvenes) y fundamentar su análisis desde una perspectiva histórica y visual. Al aplicarse a dos obras representativas, *Salida de la escuela* (1879), de Kate Greenaway, y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907), de Arthur Rackham, esta metodología ayudó a acotar el tema y a establecer un marco operativo que facilitará el análisis desarrollado en el capítulo siguiente.

El procedimiento analítico se estructuró en cuatro pasos: primero se clasificó el tipo de imagen, después se revisaron su contenido y el contexto en que fue creada, y finalmente se interpretaron los mensajes explícitos e implícitos que transmite. Este método transformó los marcos teóricos en una guía práctica para “leer” imágenes de una época específica y comprender lo que revelan sobre su sociedad y su cultura. Con esto fue posible abordar de manera equilibrada tanto los aspectos formales de las ilustraciones como su significado y las ideas que comunican.

Uno de los aportes clave de este enfoque es que no se limita a lo que la imagen muestra, sino que también considera cómo y dónde fue producida, atender al soporte, la técnica, la función dentro del libro y las condiciones editoriales de publicación permitió situar cada ilustración en su contexto material de producción y consumo. Clasificar las imágenes desde su soporte y función evitó separar el sentido simbólico de sus características materiales, algo especialmente relevante en las ediciones de lujo y de colección propias de la época.

El capítulo también reconoce que toda interpretación es en parte, subjetiva. Las imágenes se entienden a través de los códigos visuales y lingüísticos compartidos socialmente. En este sentido, los significados no son fijos, sino que se construyen y transforman según la época y la experiencia de quien observa, este reconocimiento contribuyó a fortalecer el análisis y a evitar interpretaciones reduccionistas o ajenas al contexto histórico de las obras.

En la práctica, la propuesta metodológica favoreció un diálogo constante entre forma y sentido (color, composición, formas) que permitió comprender mejor las intenciones detrás de cada imagen y los significados ocultos que transmite. Además, ofreció herramientas útiles para comparar casos y relacionarlos con su contexto histórico y editorial.

El capítulo señaló las limitaciones derivadas del uso de reproducciones en lugar de los originales, lo que afecta la apreciación de texturas, relieves y cualidades del soporte, reconocer esta condición permitió atender con mayor cuidado la dimensión material de las imágenes. Con lo anterior, el capítulo estableció una guía clara y accesible para analizar ilustraciones históricas, logrando un equilibrio entre los pasos prácticos y la atención a los aspectos materiales y contextuales de las obras. Esta base servirá como punto de partida sólido para el análisis detallado que se desarrollará en el capítulo siguiente.



## Capítulo IV. Análisis de dos imágenes

### Introducción

El presente capítulo aborda el análisis iconográfico de dos obras representativas del libro ilustrado infantil de finales del siglo XIX y principios del XX, *Salida de la escuela* (1879), de Kate Greenaway, y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907), de Arthur Rackham. Aunque fueron creadas en momentos diferentes del periodo, ambas imágenes se relacionan entre sí a través de un mismo tema: la representación femenina como espacio simbólico donde se proyectan los valores, las tensiones y los ideales sociales de su tiempo. La comparación entre ambas permite observar cómo el libro ilustrado no solo acompañó la evolución estética de la literatura infantil, sino que también funcionó como un medio de expresión cultural capaz de moldear las percepciones sobre la niñez, la educación, la moral y lo femenino.

En *Salida de la escuela*, Greenaway construye una visión ordenada de la infancia, representando a niños y niñas en un entorno rural idealizado donde la disciplina y la inocencia forman un modelo de comportamiento socialmente aceptado. En contraste, Rackham, en *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*, introduce una mirada más compleja y crítica, donde la imaginación se convierte en un espacio de confrontación ante la autoridad y las normas establecidas, y las cuestiones formales de la escena transmiten un clima de tensión que podría representar el choque entre la libertad infantil y el control adulto.

La comparación de ambas imágenes se enriquece al incorporar el enfoque de las representaciones sociales propuesto por Denise Jodelet, quien plantea que las imágenes funcionan como sistemas simbólicos que organizan la comprensión colectiva de la realidad y orientan la manera en que los sujetos perciben el mundo social. Desde esta perspectiva, las

representaciones femeninas presentes en las ilustraciones no son simples imágenes decorativas, sino construcciones culturales que transmiten modelos de comportamiento, roles sociales y formas de entender lo femenino dentro de la sociedad. En la obra de Greenaway, la niña aparece como símbolo de orden, obediencia y armonía social, reforzando una representación femenina asociada a la moral y la domesticidad, mientras que en Rackham, Alicia encarna una figura femenina más activa, que cuestiona las estructuras de autoridad y abre un espacio de tensión frente a las normas sociales.

Asimismo, el análisis se complementa con la noción de régimen escópico desarrollada por W. J. T. Mitchell, quien sostiene que toda imagen se encuentra inserta en un sistema cultural de la mirada que determina cómo se observa, se interpreta y se legitima visualmente la realidad. Desde este enfoque, las ilustraciones de Greenaway y Rackham responden a distintos regímenes: en Greenaway predomina una mirada normativa y pedagógica que ordena el espacio visual para transmitir estabilidad, disciplina y control social sobre la infancia femenina, mientras que en Rackham, la mirada se vuelve dinámica, ambigua y expresiva, generando una ruptura con el orden tradicional y permitiendo una lectura más crítica del papel de la mujer y de la infancia dentro de la cultura.

El análisis de ambas obras se desarrolla a partir de un enfoque visual estructurado en diferentes niveles. En primer lugar, el análisis pre iconográfico permite identificar los elementos narrativos y formales de las imágenes (personajes, objetos, acciones, color y composición) sin atribuirles un significado simbólico. En segundo término, el análisis iconográfico profundiza en las asociaciones culturales e históricas que representan esos elementos, revelando los significados visuales mediante los cuales se articulan ideas de género, moral y educación. Finalmente, la consideración del contexto social y cultural sitúa las ilustraciones dentro de las transformaciones propias de su tiempo, como la consolidación

de la clase media, la construcción social de la feminidad y la creciente profesionalización del arte del libro ilustrado.

A partir de esto, el capítulo busca mostrar cómo las imágenes de Greenaway y Rackham funcionan como documentos visuales que expresan la visión social y cultural de su tiempo. Más allá de su valor estético, ambas ilustraciones se entienden como discursos visuales que reflejan, reproducen o cuestionan los imaginarios sociales sobre la infancia y lo femenino en la cultura británica de finales del siglo XIX y comienzos del XX, evidenciando que las representaciones femeninas no solo organizan la imagen, sino que también configuran la manera en que la sociedad aprende a mirar, interpretar y comprender la feminidad dentro del libro ilustrado infantil.

### **La autonomía de la ilustración y el lenguaje visual en la Edad de Oro**

Es importante señalar que durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920), los ilustradores no se limitaron a representar de manera literal los textos literarios, sino que reinterpretaron las obras de los autores mediante un lenguaje visual propio, transformando la ilustración en una forma artística autónoma, este periodo se caracterizó por el desarrollo técnico de la impresión, la cromolitografía y la consolidación de estilos visuales que integraban arte y narrativa, lo que permitió que la ilustración trascendiera su función meramente explicativa y se consolidara como una forma de interpretación visual capaz de construir significados propios dentro del libro ilustrado (Salisbury y Styles, 2012).

Si bien las ilustraciones no pueden analizarse completamente sin considerar el texto que ilustran, existen enfoques teóricos que reconocen la autonomía de la imagen, en este sentido, Abraham Moles plantea que la imagen es un sistema de comunicación visual capaz

de materializar un fragmento del universo perceptivo y subsistir a través del tiempo, generando información y significado de manera independiente del contexto original. Esta perspectiva permite comprender que la imagen puede adquirir mayor peso que el texto o incluso ser interpretada sin él, ya que posee una estructura comunicativa propia que le permite trascender su función inicial y seguir produciendo sentido en distintos contextos históricos y culturales (Moles, 1999).

En relación con el uso del color, la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920) se apoyó en las teorías cromáticas desarrolladas a lo largo del siglo XIX, especialmente en los estudios sobre percepción y simbolismo del color que surgieron desde la primera mitad del siglo con los planteamientos de Goethe, quien propuso que el color no es solo un fenómeno físico, sino también una experiencia perceptiva y emocional que genera sensaciones psicológicas en el espectador.

Goethe relacionó los colores con estados anímicos y valores simbólicos, señalando que los tonos cálidos como el rojo y el amarillo transmiten energía, cercanía y vitalidad, mientras que los tonos fríos como el azul producen sensaciones de lejanía, tranquilidad o introspección, estableciendo así una base teórica para comprender el color como un elemento expresivo dentro de las artes visuales.

Estas teorías influyeron directamente en los ilustradores del periodo, quienes incorporaron el color como un recurso expresivo y narrativo dentro del libro ilustrado, aprovechando además los avances técnicos de la cromolitografía y de la impresión en color que permitieron una mayor precisión tonal y una reproducción más fiel de las atmósferas visuales (Gage, 1999, Itten, 2004).

A partir de estos planteamientos, es posible argumentar que el análisis de la imagen puede realizarse considerando que los conceptos cromáticos no han cambiado de manera

radical, sino que se han mantenido vigentes a lo largo del tiempo. La propuesta de Goethe sobre la relación entre color, percepción y emoción estableció una base teórica que continúa presente en los estudios visuales y en el diseño contemporáneo, ya que los colores siguen siendo interpretados como generadores de sensaciones, atmósferas y significados simbólicos dentro de la imagen. Esto permite analizar las ilustraciones de la Edad de Oro desde sus propios códigos visuales sin que la interpretación resulte completamente ajena al espectador actual, debido a que las asociaciones cromáticas básicas como la calidez del rojo y el amarillo o la serenidad del azul, continúan siendo comprensibles dentro de la comunicación visual contemporánea.

En este sentido, la vigencia de estos planteamientos facilita un análisis iconográfico en el que el color puede entenderse como un elemento narrativo y expresivo relativamente estable, lo que permite establecer relaciones de interpretación entre el contexto histórico de la Edad de Oro y la lectura actual de la imagen, sin caer en interpretaciones fuera de su contexto histórico y reconociendo que algunos principios perceptivos y simbólicos aún se mantienen en la cultura visual.

### **Análisis iconográfico de: *Salida de la escuela* (1979)**

La información técnica que se presenta a continuación sobre la ilustración *Salida de la escuela*, perteneciente al libro *Under the Window* (1879) de la artista británica Kate Greenaway, ha sido recopilada y sistematizada a partir de fuentes especializadas en historia del libro ilustrado y colecciones editoriales victorianas. Entre ellas se encuentran el portal académico The Victorian Web, que documenta con precisión las dimensiones, técnica y comentarios iconográficos de la obra, el repositorio digital Project Gutenberg, que conserva

la edición completa del libro original publicado por George Routledge & Sons, y el sitio Old Design Shop, que ofrece reproducciones escaneadas y datos sobre cómo se difundió originalmente la ilustración. De igual forma, se consultó el archivo de Grummond Children's Literature Collection de la University of Southern Mississippi, que resguarda materiales y correspondencia vinculados con la producción de Greenaway.



**Figura 48**

Salida de la escuela. Ilustración de *Under the Window* (1879). Ilustrado por Kate Greenaway. Recuperada de: <https://goo.su/noPJB> el 15 de mayo del 2025.

### ***Características físicas del soporte***

La ilustración titulada de manera descriptiva como *Salida de la escuela* (1879), realizada por Kate Greenaway (1846–1901), representa a un grupo de infantes saliendo de una escuela en un entorno rural, propio del imaginario infantil victoriano. Esta escena pertenece al libro *Under the Window: Pictures & Rhymes for Children*, publicado en Londres por George Routledge & Sons, siendo la primera obra escrita e ilustrada totalmente por Greenaway.

La imagen fue concebida originalmente en tinta y acuarela sobre papel de grano fino, y posteriormente reproducida mediante cromoxilografía, un proceso técnico de impresión en bloques de madera a color, ejecutada por el maestro impresor Edmund Evans. Este procedimiento consistía en la separación del dibujo en diferentes bloques, uno por cada color, los cuales eran entintados y presionados manualmente sobre la página, logrando un efecto final que emulaba con fidelidad la apariencia de una acuarela original. La calidad del trazo y la delicadeza cromática (principalmente en gamas suaves de verdes, rosados, azules y amarillos) se conservaban íntegramente, sin intervención directa de grabadores, lo que garantizaba el respeto a la estética original de la autora.

El formato del libro era apaisado, con encuadernación rígida, ilustrada a color, y muchas ediciones incluían papel de seda protector sobre las imágenes más delicadas. Las ilustraciones impresas medían entre 24 × 18 cm y 30 × 25 cm, dependiendo de la complejidad de la escena, siendo este un formato que permitía apreciar tanto la composición como los detalles ornamentales. La imagen analizada se inscribe en un proyecto editorial dirigido a un público infantil, pero también al mercado del libro ilustrado de lujo, emergente en la Inglaterra de fines del siglo XIX.

## ***Función***

La escena representa a un grupo de infantes saliendo de una escuela, ambientados en un entorno idealizado del mundo infantil victoriano. Esta imagen, reproducida mediante cromoxilografía a partir de dibujos originales en tinta y acuarela de Greenaway, fue impresa por Edmund Evans con una gran fidelidad a la técnica y estilo de la autora. Su presentación original en formato de álbum apaisado, con encuadernación en tapa dura e integración de rimas breves, revela un propósito editorial orientado a la infancia.

Al clasificar esta obra según su función, es importante considerar su contexto de publicación: un libro ilustrado para infantes de finales del siglo XIX, pensado tanto para entretener como para educar dentro de los valores morales y estéticos de la época victoriana. En este sentido, la imagen cumple una función comunicativa y pedagógica, pero también narrativa, ya que representa visualmente una escena reconocible del día a día escolar que puede entenderse como una breve historia en sí misma.

La ilustración muestra a varios personajes en movimiento, expresiones, gestos y acciones que construyen una secuencia visual comprensible sin necesidad de texto. Aunque no forma parte de una narrativa lineal con principio y desenlace, sí se inserta en un conjunto de imágenes que retratan distintos momentos de la infancia, componiendo así lo que podríamos llamar micro narrativas visuales. Este tipo de narración es característica del estilo de Greenaway, en donde cada escena ofrece al espectador una ventana a un episodio cotidiano cargado de significado simbólico y cultural. Por lo tanto, puede afirmarse que la imagen posee una función narrativa, construida desde lo visual y reforzada por su integración en un contexto editorial diseñado para la lectura y la educación de la niñez victoriana.



### ***Análisis pre iconográfico (nivel denotativo)***

La escena representa un grupo de figuras infantiles que se desplazan en dirección diagonal de derecha a izquierda dentro del encuadre. Estas figuras visten prendas correspondientes a finales del siglo XIX: vestidos largos de falda amplia en el caso de las niñas, y pantalones cortos en el caso de los niños. Muchos de ellos portan accesorios característicos de la época, como sombreros de paja, o gorros que protegen del sol. Algunos sostienen pequeños objetos en las manos: canastas, bolsas de tela, o tablillas rectangulares que evocan pizarras escolares de uso cotidiano.

El punto de partida de los infantes es un “edificio” situado en el extremo derecho del plano, del cual emerge una puerta abierta enmarcada por una enredadera y del lado izquierdo un cerco blanco dentro del cual se aprecia un árbol y flores. Este edificio, de fachada clara y techo inclinado, puede identificarse como una escuela rural. A un costado, junto a la puerta, se distinguen más figuras de infantes en espera, lo que refuerza la acción narrativa de la salida escolar.

En segundo plano, se abre un espacio amplio de campo verde, en el horizonte aparecen varias construcciones características de la campiña victoriana: casas de muros claros con techos de teja roja y chimeneas visibles, arboles alineados, posiblemente delimitando terrenos, estructuras cónicas de paja (tres muy claras en el centro) llamadas almiarés o pajares tradicionales, donde se almacenaba el heno o la paja tras la cosecha. Estas construcciones eran comunes en la época victoriana, antes de la mecanización agrícola.

La iluminación general corresponde a un momento diurno, probablemente por la tarde, tras la conclusión de la jornada escolar. El cielo ocupa la parte superior del encuadre, con nubes alargadas que sugieren un clima templado y sereno. Las expresiones de los niños no se muestran con mucho detalle, pero la composición transmite una sensación de transición

entre el ámbito escolar y la libertad del campo, con actitudes que van desde la seriedad, la calma, la preocupación, la tristeza, el cansancio y cierta alegría. En conjunto, la imagen combina elementos arquitectónicos, agrícolas y humanos propios de la Inglaterra victoriana rural, donde la infancia es representada en un contexto comunitario, en contacto directo con la naturaleza y las costumbres de la época.



**Figura 49**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Grupo de niños y niñas en desplazamiento diagonal de derecha a izquierda, vestidos con indumentaria de finales del siglo XIX. Elaboración propia en Adobe Photoshop.



**Figura 50**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. En el segundo plano se extiende un campo verde con construcciones rurales de época victoriana. Elaboración propia en Adobe Photoshop.

### ***Análisis pre iconográfico de las herramientas del lenguaje visual***

La imagen presenta una paleta de colores en su mayoría suaves y pasteles, predominando los tonos claros como cremas, rosas pálidos, verdes suaves, azules tenues y algunos tonos cálidos más brillantes. Los colores se perciben como pigmentos sólidos aplicados con técnicas tradicionales de ilustración sobre papel. La saturación es baja a media, lo que contribuye a una atmósfera delicada y ligera. La iluminación es suave y homogénea, sin un foco de luz claramente definido ni sombras profundas, lo que indica una fuente de luz ambiental o natural que ilumina la escena de manera uniforme. No se observan reflejos fuertes pero si pequeñas áreas de sombra proyectada.

En cuanto a la textura, la base es de papel, perceptible en la superficie uniforme. Sin embargo, el acabado presenta cierta rugosidad que se aprecia en algunas zonas, como en las nubes, la hierba del primer plano, el campo y la vestimenta de los infantes. También se observa textura visual en la ropa, los sombreros, el cabello de los personajes y en la hierba

del fondo. La aplicación del pigmento es lisa y uniforme, con un acabado mate característico de las técnicas de ilustración tradicional del siglo XIX.

La composición organiza a los niños en un espacio exterior, y su estructura subyacente puede analizarse mediante la aplicación de una retícula simple, formada por rectángulos que permite distribuir con precisión todos los elementos: los niños, la vegetación y las casas del fondo, asegurando proporciones coherentes y un equilibrio visual claro. Por su parte, una retícula de tercios facilita situar los elementos más relevantes en puntos estratégicos del encuadre, guiando la mirada del observador hacia los focos principales de la escena. La disposición es simétrica o balanceada, con figuras distribuidas de manera uniforme a lo largo del encuadre, lo que genera orden y estabilidad visual.

La estructura general de la composición puede bosquejarse como una organización horizontal que sigue la línea de la puerta del edificio, con los niños situados principalmente en el plano medio y el fondo. La disposición es simétrica o balanceada, con figuras distribuidas uniformemente a lo largo del encuadre, lo que genera una sensación de orden y estabilidad visual. El encuadre es amplio, mostrando tanto a los personajes como al entorno arquitectónico y natural inmediato. No hay elementos en primer plano que obstaculicen la visión general. La orientación de los niños es variada, con algunos de frente, otros de perfil y algunos totalmente o parcialmente de espaldas, lo que añade cierto dinamismo a la escena.



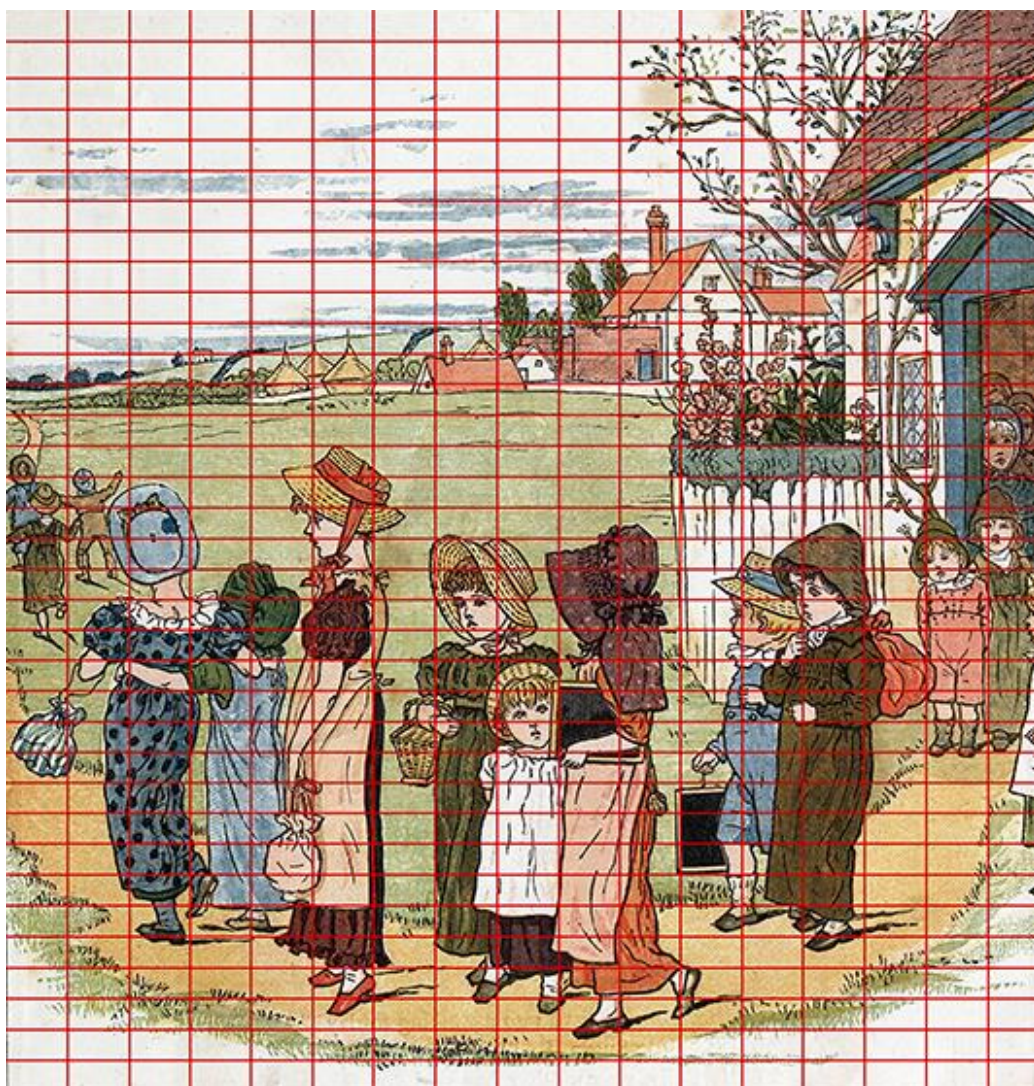


**Figura 51**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. La composición de la escena se organiza mediante una retícula simple, que distribuye con precisión los elementos. Elaboración propia en Adobe Illustrator.



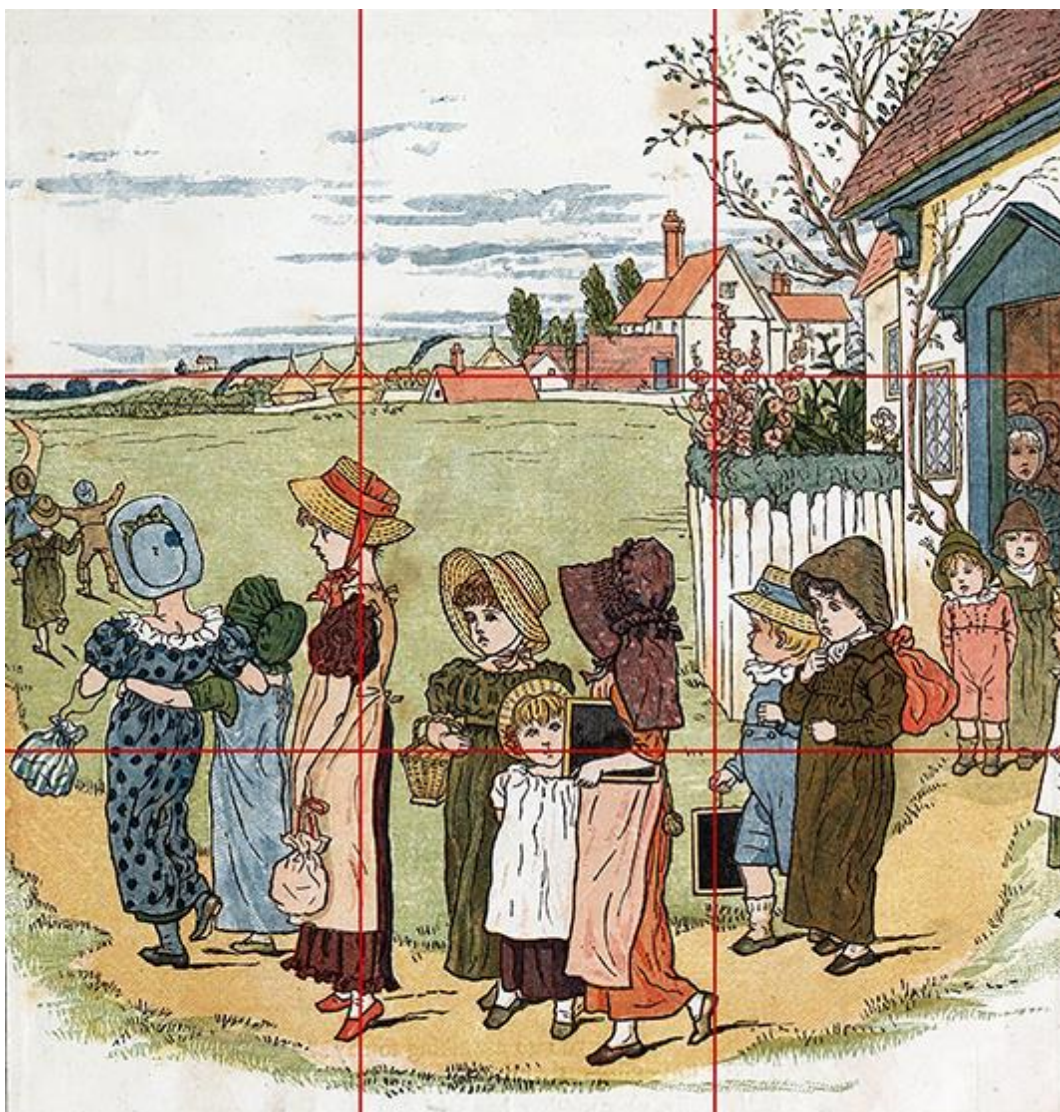


**Figura 52**  
*Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Retícula de tercios, que sitúa los elementos principales en el encuadre, generando equilibrio visual y guiando la mirada del observador. Elaboración propia en Adobe Illustrator.





**Figura 53**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Composición de orientación horizontal y equilibrada, los niños se distribuyen de forma simétrica en el plano medio, líneas curvas evidencian trayectorias fluidas. Elaboración propia en Adobe Illustrator.



**Figura 54**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Paleta de colores suaves y pasteles, con predominio de cremas, rosas pálidos, verdes tenues, azules claros y algunos tonos cálidos más saturados. Elaboración propia en Adobe Illustrator.





**Figura 55**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Textura visual en ropa, sombreros, cabello y vegetación, ligera rugosidad visible en nubes y hierba de campo. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

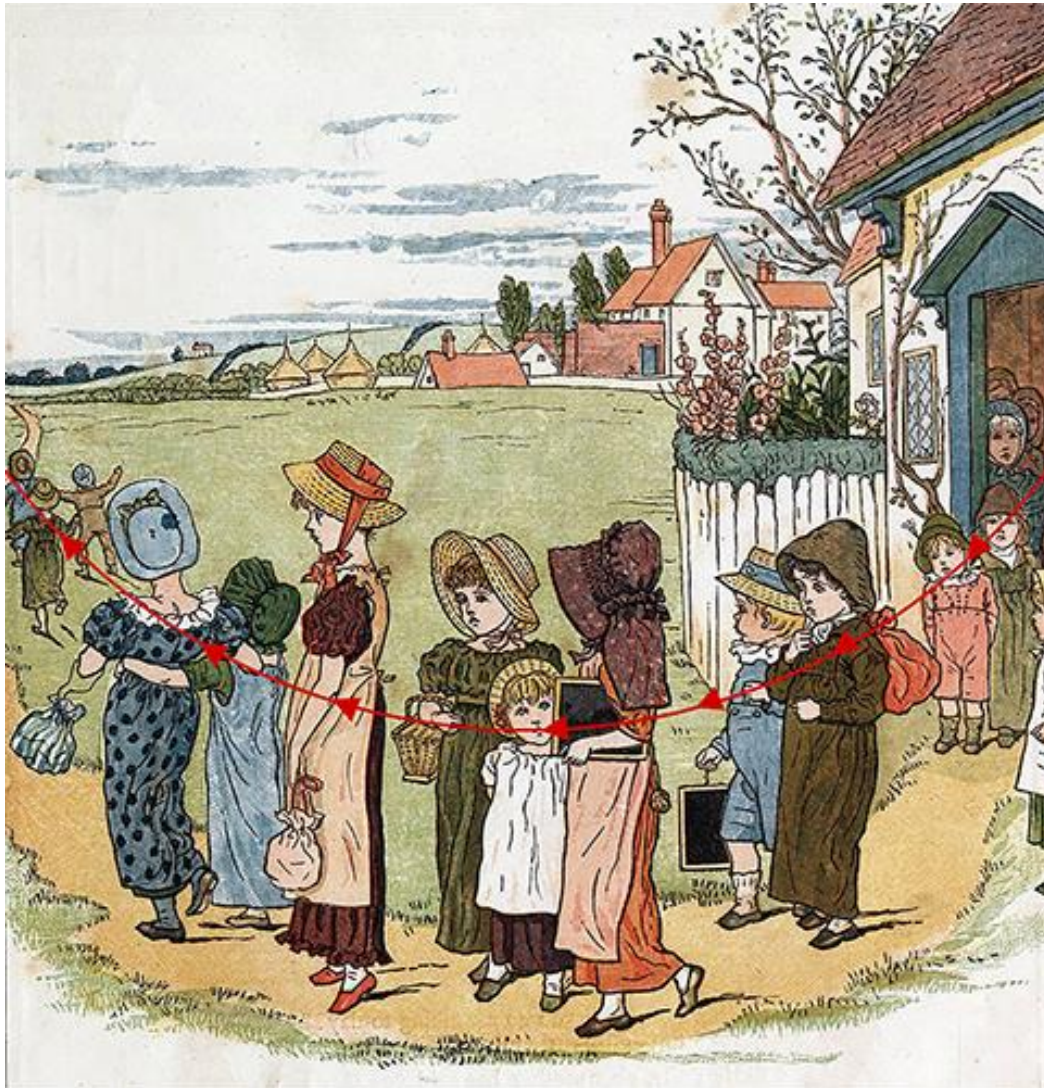


**Figura 56**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Dirección de desplazamiento de derecha a izquierda. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

### ***Análisis iconográfico. Establecimiento del punctum***

En la ilustración de Greenaway, el grupo de infantes vestidos con atuendos victorianos que salen ordenadamente de un edificio escolar constituye el eje narrativo de la escena. Sin embargo, el *punctum* se manifiesta en los gestos y posturas de los infantes, que lejos de conformar un grupo uniforme, revelan pequeñas variaciones en su comportamiento: algunos avanzan tomados del brazo, otros caminan en parejas o en pequeños grupos, con expresiones que van desde la seriedad hasta la timidez, la curiosidad o incluso el temor. Estos pequeños detalles rompen la simple idea de una salida escolar y permiten ver un sentido más profundo, donde la disciplina y el orden conviven con la afectividad, el compañerismo infantil y la necesidad de pertenencia.

Así la imagen no solo muestra una escena cotidiana, también refleja la infancia como un tiempo de reglas, pero a la vez de lazos afectivos. El *contrapunctum* lo podemos encontrar en la arquitectura de fondo: casas de líneas rectas y firmes, que aunque parecen secundarias, siguen presentes en la escena. Su solidez resalta la idea de orden y estructura, y crea un contraste con los gestos sutiles de los niños, lo que da más fuerza visual y simbólica a la ilustración. Si consideramos la dirección de las miradas de los infantes, estas se dirigen mayormente hacia el frente, lo que refuerza la sensación de movimiento colectivo y disciplina. Sin embargo, dos personajes que salen del edificio de clases miran directamente al espectador, al igual que la niña situada en el centro de la composición. Estos elementos igualmente actúan como *punctum*, capturando la atención del observador y rompiendo la uniformidad del grupo, generando un contraste entre la acción general y las variaciones individuales en la mirada.



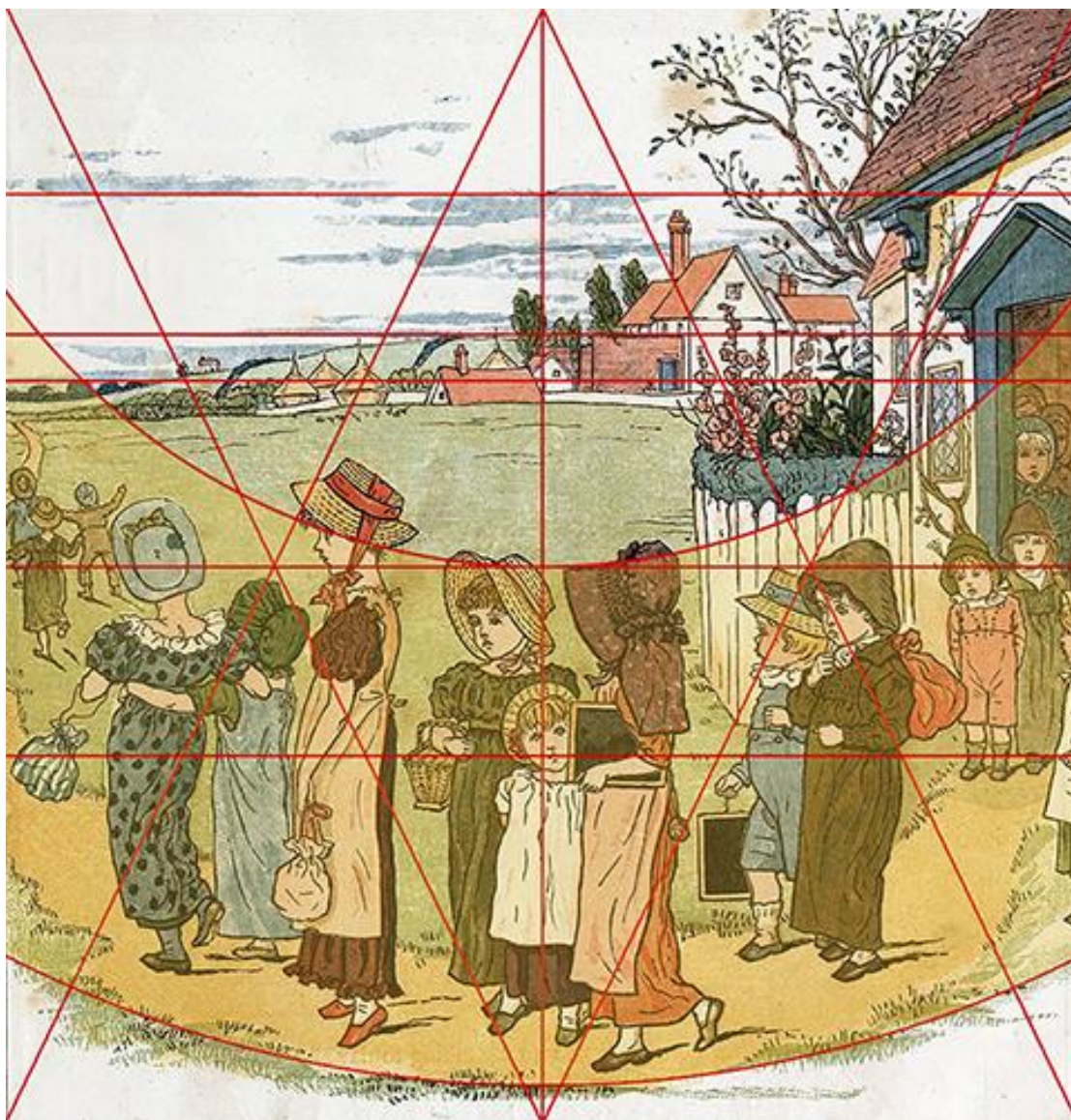


**Figura 57**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. El *punctum* se aprecia en los gestos y posturas, donde variaciones de comportamiento y expresión aportan matices de seriedad, timidez, curiosidad o temor. Elaboración propia en Adobe Illustrator.



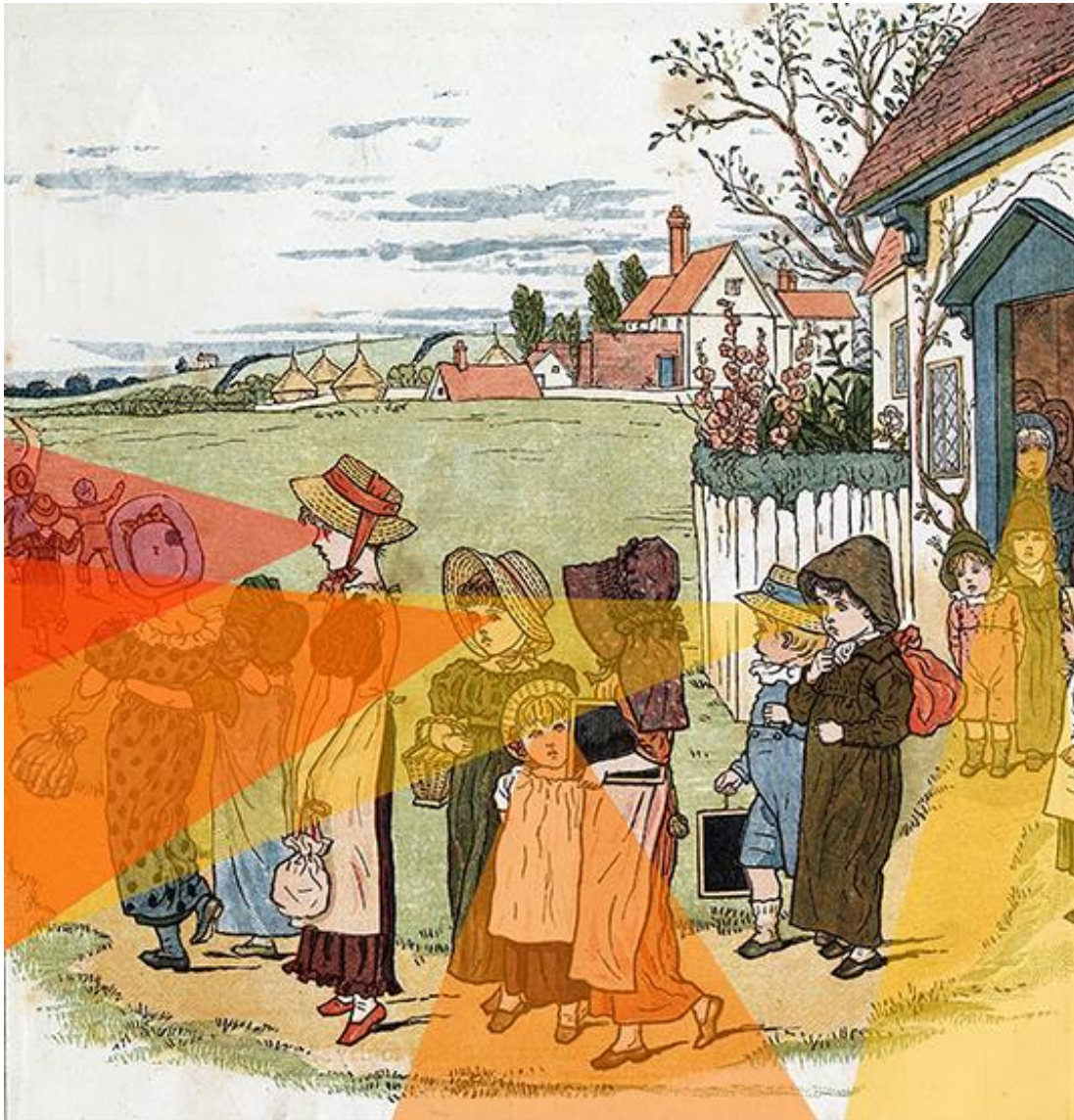


**Figura 58**

*Salida de la escuela.* Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Las miradas de los infantes se dirigen mayormente hacia el frente, reforzando el movimiento colectivo y la disciplina. No obstante, dos infantes que salen del edificio y la niña en el centro miran al espectador, rompiendo la uniformidad del grupo y funcionando igualmente como *punctum*. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

### ***Análisis iconográfico de la narración***

La ilustración representa mucho más que una escena cotidiana de infantes saliendo de la escuela, es una narración visual enraizada en los códigos culturales, sociales y estéticos de la época victoriana. Cada figura, gesto y objeto actúa como un portador de sentido que contribuye a construir un relato sobre la infancia, la educación y la moral social del siglo XIX.

El grupo de infantes vestidos con ropa propia de la época, en tonos suaves y estilo sobrio, remite al ideal de una infancia educada, inocente y bien regulada. No se trata de una salida escolar caótica o momento alegre propio de la infancia, sino de una salida tranquila, ordenada e incluso con un aire solemne. Este tratamiento estilizado de la infancia responde a una visión burguesa y moralizante de la niñez, donde los niños no solo son sujetos en formación, sino también símbolos del orden y los valores familiares.

La disposición corporal de las figuras, algunas de ellas abrazadas, alineadas o caminando en grupos compactos, comunica la idea de cohesión y obediencia, reforzada por la arquitectura sólida y simétrica del edificio de donde salen y las casas de fondo, que actúan como un emblema de la institución educativa. Este fondo no es neutro, representa la estructura social que da forma y disciplina a los infantes, señalando una frontera simbólica entre la escuela y la vida diaria fuera de ella.

Los gestos tranquilos, los rostros sin emociones intensas y la falta de movimiento desordenado entre los niños muestran un modelo educativo basado en el control, la disciplina y la interiorización de reglas. Sin embargo, hay sutilezas en la interacción entre los niños, miradas en diferentes direcciones, proximidades afectivas, leves giros corporales que sugieren la existencia de vínculos afectivos y solidaridad infantil, introduciendo una capa de calidez dentro de la aparente rigidez.

Los colores suaves, característicos del estilo de Greenaway, no solo aportan una estética amable, sino que funcionan como mediadores simbólicos de pureza, calma y cotidianidad. Estos tonos armonizan con la visión idealizada de una infancia protegida, femenina y dócil, acorde a las expectativas victorianas sobre la niñez y el rol de la educación como aspecto moralizador.

La imagen construye una narración donde la escuela no es solo un edificio, sino una institución simbólica que produce sujetos sociales a través de normas y estructuras visuales. A través de esta escena aparentemente simple, Greenaway comunica un sistema de valores que normaliza la disciplina, la feminidad domesticada, la educación como control social y la infancia como etapa de formación moral dentro de los ideales de la época.

### ***Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual***

En esta obra, las herramientas del lenguaje visual están cuidadosamente dispuestas para comunicar una visión idealizada, ordenada y emocionalmente contenida de la infancia en la época victoriana. Cada elemento formal no es solo una elección estética, sino un vehículo simbólico que amplifica la narrativa general de la escena.

En cuanto al color, la imagen emplea una paleta de colores suaves, con predominio de tonos pastel como el rosa, el durazno, el crema, el verde olivo, el azul claro y el beige. Estos colores están estrechamente asociados a los ideales de inocencia, delicadeza y pureza infantil. Su baja saturación transmite calma, contención emocional y una atmósfera serena. En el contexto histórico de la época, estos colores también refuerzan la idea de feminidad domesticada, esto lo podemos entender como: la construcción social y cultural de la mujer como un ser controlado, regulado y orientado a cumplir roles tradicionales, especialmente

dentro del hogar y en relación con la familia, y la noción de una infancia cuidadosamente controlada por los valores morales y estéticos de la clase media. Desde un enfoque iconográfico, estos colores no son neutrales, transmiten una visión de la infancia marcada por la docilidad y remiten a los ideales del hogar y la educación del siglo XIX.

La composición organiza los elementos en la escena siguiendo una lógica de orden y simetría que refuerza visualmente la disciplina. Los niños están dispuestos en pequeños grupos horizontales, alineados en distintas profundidades del plano, y se mueven de manera coordinada desde el interior del edificio hacia el exterior. Esta estructura compositiva transmite un sentido de dirección, control e incluso ritualización del movimiento, como si la salida de la escuela fuera una coreografía silenciosa. La puerta del edificio, situada en el lado derecho, simboliza el paso entre la escuela y la vida cotidiana, entre las reglas y la libertad. El equilibrio entre las figuras y los espacios vacíos evita el caos y mantiene la armonía visual, reforzando la idea de una infancia sujeta a normas claras.

Las figuras presentan contornos suaves y bien definidos, sin tensión o angulosidad, lo que contribuye a la atmósfera de calma y control. Las formas corporales son estilizadas y similares entre sí, reduciendo las diferencias individuales y generando una sensación de uniformidad. Este tratamiento formal convierte a los niños en símbolos del ideal colectivo más que en sujetos individuales.

En cuanto a la textura, esta no se percibe de manera táctil en sentido literal; sin embargo, se aprecia un grado de trama en ciertas zonas, como las nubes, el campo y el interior del edificio escolar. Asimismo, la textura visual se observa en el cabello de los infantes, la ondulación de sus ropas y el tejido de sus sombreros. Gracias al acabado mate de los pigmentos y al trazo delicado de las líneas, la imagen transmite una sensación de suavidad. Esta textura visual se vincula con la ternura de la infancia y la sensibilidad femenina,



proyectando una representación pulcra, limpia y ordenada del mundo infantil, coherente con la estética moralizante y sentimental característica de Greenaway.

En conjunto, las herramientas del lenguaje visual, especialmente el uso simbólico del color y la composición ordenada, no solo describen una escena, sino que refuerzan un discurso visual sobre el control social, la educación como domesticación emocional, y la infancia como construcción cultural idealizada dentro del imaginario victoriano. Greenaway no se limita a mostrar a los niños saliendo de la escuela, más bien representa un conjunto de valores que construyen la infancia como una etapa serena, obediente y visualmente ordenada.

### ***Fundido***

En *Salida de la escuela* (1879), Kate Greenaway construye una escena aparentemente simple pero cargada de significado visual, cultural y simbólico, la imagen muestra a un grupo de niñas y niños saliendo de una escuela, sus cuerpos están dispuestos con orden, caminando en grupos o tomados de la mano, lo que transmite una sensación inmediata de disciplina, contención y rutina.

El fondo arquitectónico, compuesto por una estructura simétrica y sólida, con muros de tonos neutros, no solo sitúa la escena, sino que actúa como un símbolo de estabilidad institucional, la escuela como espacio normativo que moldea la conducta y el carácter. Esta arquitectura sencilla contrasta con la ternura del grupo de niños, y convierte la escena en una especie de frontera entre el mundo de las reglas y el de lo cotidiano o lo emocional.

La paleta cromática está dominada por colores pastel de baja saturación (rosas, verdes, cremas y azules suaves) aplicados con técnica de acuarela sobre papel, lo que refuerza

visualmente la idea de una infancia delicada, inocente. El acabado es mate, sin texturas marcadas, lo cual aporta una atmósfera etérea y contenida, exenta de dramatismo.

Las líneas suaves y el trazo preciso delinean figuras estilizadas y uniformes, en las que se minimizan las diferencias individuales para acentuar la pertenencia al grupo. La composición se organiza en franjas horizontales que guían la mirada a lo largo del movimiento colectivo, en una disposición ordenada que evita tensiones visuales y favorece la armonía.

Dentro de esta escena, el *punctum* surge con claridad en el gesto de los infantes que caminan tomados de la mano o muy juntos entre sí, un detalle sutil que al captar nuestra atención, activa una lectura emocional más profunda, donde se revela no solo la contención impuesta por el entorno escolar, sino también la existencia de vínculos afectivos y apoyo mutuo. Esta dimensión, contrastada con la solidez del edificio que actúa como *contrapunctum*, da lugar a una imagen que no solo documenta una acción cotidiana, sino que propone una alegoría visual de la infancia dentro del imaginario victoriano: una niñez ordenada, educada, moldeada por ideales de pureza, obediencia y sensibilidad. Así, Greenaway no representa simplemente una salida escolar, sino que representa en cada trazo una visión del mundo, donde la escuela se convierte en el escenario de una educación moral y estética que prepara a los niños (especialmente a las niñas) para ocupar su lugar en una sociedad jerarquizada, estructurada y regulada por normas de género, clase y conducta.

### ***Lugar de creación***

La obra fue creada en Londres, Inglaterra, en el taller personal de Kate Greenaway, donde la artista desarrollaba sus ilustraciones a partir de bocetos en lápiz y acuarela sobre

papel. Este entorno doméstico y artesanal reflejaba el ideal del movimiento *Arts and Crafts*, que valoraba el trabajo manual y la armonía cromática. La cercanía de Greenaway con los círculos editoriales, especialmente con el impresor Edmund Evans y la editorial *George Routledge & Sons* permitió que sus diseños fueran reproducidos con una calidad técnica excepcional. El contexto urbano e intelectual de Londres, centro de la industria editorial, influyó directamente en la concepción estética y temática de la imagen, orientada a un público culto y familiar que valoraba la educación moral y la sensibilidad artística.

### ***Espacio de exhibición***

El espacio de exhibición original de la ilustración fue el libro ilustrado impreso, específicamente el álbum *Under the Window: Pictures & Rhymes for Children* (1879). En este formato, la imagen no se mostraba en galerías ni museos, sino en el espacio íntimo del hogar, donde los adultos compartían la lectura con los niños. Posteriormente, debido a su éxito comercial y reconocimiento artístico, las ilustraciones de Greenaway circularon en reimpressiones, tarjetas, calendarios y ediciones de lujo, extendiendo su presencia hacia espacios de consumo visual más amplios, como librerías. En la actualidad, estas imágenes forman parte de colecciones bibliográficas y museos, como el *Victoria and Albert Museum*, donde se exhiben como ejemplos del auge de la ilustración infantil.

### ***Momento de realización***

La ilustración fue realizada en 1879, en un periodo de gran actividad artística para Kate Greenaway y de gran expansión para la industria editorial británica, este momento histórico se enmarca en la Edad de Oro de la ilustración, caracterizada por la incorporación

de nuevas técnicas de impresión a color, como la cromoxilografía, que permitía reproducir acuarelas con fidelidad tonal. Además, el contexto cultural victoriano promovía una visión idealizada de la infancia, asociada a la inocencia, la moralidad y la educación. Greenaway influida por estos conceptos, creó imágenes que reflejaban un pasado idílico, con infantes representados con vestimentas inspiradas en la moda del siglo XVIII, caracterizada por el uso de tejidos ligeros, líneas simples y colores suaves que evocan un ideal de pureza y armonía, rodeados de jardines y ambientes rurales tranquilos, en contraste con la vida industrial de la época.

### ***Momento de consumo***

El momento de consumo de esta imagen corresponde a finales del siglo XIX, cuando la lectura ilustrada infantil se consolidó como una práctica educativa y recreativa en los hogares de la clase media. El público receptor estaba formado principalmente por familias alfabetizadas que valoraban el libro ilustrado como objeto de instrucción estética y moral. La obra era consumida en contextos privados, durante la lectura doméstica o como parte del aprendizaje inicial de la lectura y la observación. De igual forma, el libro circulaba entre regalos y ediciones de colección, lo que lo insertaba también en una lógica de consumo cultural y decorativo. De esta manera, la imagen de *Salida de la escuela* no solo fue un recurso educativo, sino también un símbolo de los valores familiares de la época.

### ***Enunciación***

En *Salida de la escuela* (1879), Greenaway construye una escena que bajo una apariencia tranquila y cotidiana, presenta un mensaje visual y simbólico muy estructurado

sobre la infancia, la educación y los valores sociales de la Inglaterra victoriana. La composición organiza a los niños y niñas en grupos ordenados que avanzan desde el interior hacia el exterior de la escuela, un movimiento que transmite disciplina y continuidad. La arquitectura sólida y simétrica de la escuela, con muros de tonos neutros, refuerza esta idea de estabilidad institucional y autoridad, enmarcando la escena como un espacio donde se moldea la conducta y la moral de los infantes.

Aunque el mensaje explícito muestra simplemente a un grupo de alumnos saliendo de clases, el mensaje implícito sugiere una lectura más compleja, la uniformidad de los gestos y la repetición de posturas revelan la internalización de normas sociales y posiblemente, la preparación de los infantes para ocupar un lugar dentro de una sociedad jerárquicamente ordenada. La paleta de colores aplicada en acuarela (rosas, verdes, cremas y azules), junto con la delicadeza del trazo, construyen una atmósfera de armonía, ternura e inocencia que presenta la infancia como un período protegido y regulado.

En este contexto, la representación femenina adquiere un papel central, Greenaway muestra a las niñas con vestidos largos, sombreros, moños y bolsos, elementos que funcionan como marcadores visuales de los valores de feminidad promovidos durante la época victoriana (modestia, recato, pulcritud y una actitud dócil). Su comportamiento reservado, la manera en que avanzan en grupos compactos y su ubicación dentro de la composición (uniforme y ordenada) refuerzan esta imagen de feminidad disciplinada. La representación de las niñas apunta a una sensibilidad delicada que debía cultivarse para cumplir en la adultez, con los roles domésticos, educativos y afectivos que la sociedad asignaba a las mujeres.

El uso de colores apastelados en sus prendas refuerza esta idealización de la feminidad, vinculándola a la dulzura, fragilidad y sensibilidad, incluso gestos como las manos entrelazadas introducen un matiz de afectividad que se alinea con los ideales de

empatía y cuidado asociados a lo femenino. Greenaway no cuestiona estos roles, por el contrario, los estetiza mediante la figura de la “niña ideal”, un estereotipo recurrente en la iconografía victoriana que vinculaba a las niñas con la pureza moral y la vida disciplinada.

Aunque la escena parece muy rígida y ordenada, la ilustración también deja ver pequeños gestos de afecto y convivencia entre los infantes, detalles que muestran que incluso dentro de tantas reglas, la vida social sigue fluyendo. Estos momentos (como la cercanía entre ellos o las miradas compartidas) añaden calidez a una composición que en apariencia, está completamente controlada.

De esta manera, la obra funciona como una especie de comentario visual sobre cómo se educaba a los niños en la época victoriana, y refleja una infancia muy estructurada, guiada por normas morales estrictas y también idealizada como una etapa tierna y “pura”. En este ambiente, las reglas de género, de clase social y de comportamiento no se presentan de manera explícita, pero están ahí, integradas en cada pequeño detalle, en cómo visten los niños y las niñas, en cómo se mueven, en cómo se forman los grupos y en la forma misma en que está organizada la escena. En su conjunto, Greenaway muestra no solo cómo se veía la infancia femenina, sino cómo la sociedad quería que fuera.

### **Análisis de la representación femenina en: *Salida de la escuela* (1879)**

La ilustración *Salida de la escuela* (1879), perteneciente al libro *Under the Window: Pictures & Rhymes for Children*, puede representar uno de los ejemplos más claros del imaginario infantil victoriano, a primera vista, la escena muestra un momento cotidiano, niños y niñas saliendo de la escuela al final de la jornada, pero bajo esta simplicidad, Greenaway construye un sistema de significados que revela la ideología social, moral y de

género de la Inglaterra del siglo XIX. Desde la teoría de las representaciones sociales de Jodelet (1986), esta imagen puede entenderse como un dispositivo simbólico que traduce el pensamiento colectivo de una época, un conjunto de valores compartidos que orientan las percepciones, las emociones y las conductas de los sujetos en torno a lo que se considera la infancia ideal y lo femenino.

*Salida de la escuela* no es solo una escena decorativa o narrativa, sino una representación del modo en que la sociedad victoriana concebía el aprendizaje, la moralidad y el comportamiento femenino. La organización espacial, la paleta cromática y los gestos de los personajes forman la base visual de una representación social que naturaliza la disciplina y la docilidad. La composición se caracteriza por su equilibrio y simetría, los infantes avanzan ordenadamente hacia el exterior de la escuela, en un movimiento que sugiere continuidad y obediencia, la arquitectura de la escuela, sólida y austera, funciona como símbolo de estabilidad institucional y autoridad moral. La escuela aparece como representación del orden social, un espacio donde se aprende no solo a leer o escribir, sino a comportarse. La disposición de las figuras (agrupadas) transmite una sensación de armonía que detrás de una apariencia tranquila, representa el control y la normatividad.

Retomando la teoría de Jodelet (1986), las representaciones sociales funcionan como modos de pensamiento cotidiano que orientan las acciones y sirven para naturalizar las jerarquías existentes. En la obra de Greenaway, esta función se manifiesta en la forma en que la imagen enseña a mirar la infancia femenina: las niñas aparecen con vestidos largos, moños, bolsos y sombreros, en poses serenas y gestos moderados, elementos que representan los valores de feminidad promovidos durante la época victoriana (modestia, recato, pulcritud y una actitud dócil). La elección cromática (rosas, verdes, azules y cremas suaves) refuerza la

noción de pureza, inocencia e ingenuidad. Sin embargo, esta apariencia de armonía no es inocente, usa la belleza como una forma de disfrazar la obediencia.

De acuerdo con lo planteado por Jodelet, las representaciones sociales no se limitan a reflejar la realidad, sino que también orientan las conductas al transformar los significados culturales en sentimientos e imágenes comunes. Desde esta perspectiva, *Salida de la escuela* actúa como un modelo que define cómo debe percibirse la infancia femenina, cómo ha de comportarse y qué emociones debe provocar.

Desde el punto de vista histórico, *Salida de la escuela* se sitúa en un contexto en el que la educación infantil se consolidaba como pilar del progreso social, las reformas educativas de 1870 y 1876 en Inglaterra introdujeron la instrucción obligatoria, vinculando la alfabetización con la moral y la productividad (Verdía, 2010). La obra de Greenaway refleja esta nueva forma de pensar, la escuela como espacio de socialización, pero también de regulación. En este sentido, la ilustración es un espejo del discurso pedagógico victoriano, que concebía la infancia como etapa de preparación para el cumplimiento del deber y el apego al orden.

La obra de Greenaway muestra una idea de infancia que va más allá de la edad, es una forma de educar y moldear a los infantes según lo que la sociedad victoriana consideraba correcto. Siguiendo la mirada de Jodelet, la niñez aparece como algo puro, pero también muy vigilado, todo en la imagen (la ropa, los colores suaves, los gestos tranquilos) sirve para enseñar cómo deben ser las niñas: obedientes, delicadas y siempre bajo control.

La representación femenina ocupa un lugar central, los vestidos largos, los moños, los sombreros, los bolsos y las posturas cuidadas no solo hablan de moda, sino de un modelo de feminidad basado en la modestia, la calma y la disciplina, la imagen transmite la idea de



que las niñas deben ser pulcras, discretas y dóciles, reforzando los valores de género de la época.

Sin embargo, Greenaway no muestra esto de forma directa, todo está envuelto en una estética suave y armoniosa que hace que la obediencia parezca natural. Desde la teoría de las representaciones sociales, esto es importante, porque las imágenes no solo generan ideas, también pueden transformarlas, aquí la artista suaviza la rigidez victoriana y la convierte en una escena más cercana y cotidiana.

### **Análisis iconográfico de: *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907)**

La información técnica que se presenta a continuación sobre la ilustración *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*, perteneciente al libro *Alice's Adventures in Wonderland* (1907), ilustrado por Arthur Rackham, a cargo del artista británico Arthur Rackham, ha sido recopilada y sistematizada a partir de fuentes especializadas en literatura ilustrada y coleccionismo editorial. Entre ellas se encuentran el sitio oficial [ArthurRackham.com](http://ArthurRackham.com), que documenta la producción visual del artista, la casa de subastas Sotheby's, que ofrece detalles técnicos sobre obras originales de Rackham, y catálogos de librerías especializadas como Sancho's Rare Books y The First Edition Rare Books, las cuales proporcionan descripciones detalladas sobre las características editoriales, materiales de reproducción y valores de colección de esta obra. Estas referencias han sido de gran importancia para el análisis iconográfico de la obra.



**Figura 59**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Recuperada de: <https://goo.su/ke6Sfr> el 15 de mayo del 2025.

### ***Características físicas del soporte***

La ilustración analizada corresponde a la edición de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907), escrita por Lewis Carroll e ilustrada por Arthur Rackham (1867-1939), uno de los artistas más influyentes de la llamada “Edad de Oro de la Ilustración”. Rackham firmó y fechó algunas de sus ilustraciones con “07”, y empleo técnicas de tinta y acuarela sobre papel de alta calidad. La escena visualizada corresponde al pasaje del capítulo *Alice's evidence*, (El testimonio de Alicia). En el que un mazo de cartas se eleva en el aire y ataca a Alicia, uno de los momentos más importantes del relato de Lewis Carroll.

En dicho capítulo, Alicia es llamada como testigo en el juicio por el robo de las tartas de la reina, durante su declaración comienza a crecer físicamente, lo que le permite perder el miedo y cuestionar la autoridad del rey y la reina, señalando la falta de lógica del tribunal. Alicia afirma que los personajes no son más que una baraja de cartas, lo que provoca que la reina ordene su ejecución y que las cartas se lancen sobre ella. En ese momento Alicia despierta y descubre que todo había sido un sueño, este capítulo representa el clímax de la historia, ya que muestra cómo Alicia desafía el orden absurdo y recupera su conciencia de la realidad, marcando el cierre de la narración.

Esta edición, se publicó simultáneamente en Londres por William Heinemann y en Nueva York por Doubleday, Page & Co. Se lanzó en dos versiones: una edición limitada de gran formato (aprox. 23 × 28 cm), encuadernada en tela blanca con estampado decorativo dorado, y limitada a 1130 ejemplares (1100 para el Reino Unido e Irlanda, y 30 sin numerar), que incluía 13 láminas a color montadas manualmente sobre cartulina, protegidas por hojas de papel de seda con títulos impresos o citas del texto, además contenían aproximadamente 14 dibujos en tinta, y una edición comercial más pequeña (14,5 × 20 cm), con encuadernación

en tela verde (en el Reino Unido) o roja (en EE. UU.), en la que las ilustraciones no estaban montadas, aunque mantenían una gran la calidad de impresión.

Para la reproducción de las imágenes, se utilizó tecnología de fotograbado, lo que permitió conservar el estilo tan detallado y expresivo de Rackham sin recurrir al trabajo de grabadores. Las ediciones se imprimieron sobre papel artesanal grueso de alta calidad y contaban con cubiertas estampadas en dorado y guardas decoradas con caligrafía, lo que reflejaba una estética dirigida tanto al público infantil como a coleccionistas. Esta edición de 1907 se convirtió en un referente en la historia de la ilustración editorial, considerada por especialistas y coleccionistas como un “santo grial” de la literatura ilustrada de fantasía, por su contribución estética y la combinación de surrealismo, fantasía, técnica y narrativa visual.

### ***Función***

La imagen cumple una función artística, literaria, expresiva, narrativa y editorial, pertenece a una obra de alta calidad pensada para una edición de lujo orientada al coleccionismo. No fue producida para una difusión masiva, sino como parte de un proyecto editorial cuidadosamente estructurado que integra texto e imagen siguiendo el estilo visual de la literatura ilustrada de la Edad de Oro de la ilustración británica.

Desde el punto de vista funcional, la ilustración cumple un papel narrativo al traducir visualmente un episodio del capítulo *Alice's evidence* en este pasaje, de gran carga simbólica y visual, la imagen no solo acompaña el texto, sino que refuerza la atmósfera onírica y absurda, muy propia del universo de Lewis Carroll.

En el plano expresivo, la obra construye una estética característica de Arthur Rackham, donde se juntan elementos simbólicos y fantásticos. El ilustrador transmite una

dimensión emocional y subjetiva a la escena, dotando no solo al relato, si no a la literatura infantil de una profundidad estética notable para su tiempo.

Finalmente, la función editorial debe entenderse a partir del soporte y el sistema de producción de la imagen. Esta edición es reconocida no solo por su valor bibliográfico, sino también por su calidad material, encuadernaciones en tela, estampados dorados, papel artesanal grueso y de alta calidad, y el uso de la técnica de fotograbado para la reproducción de las acuarelas y tintas originales de Rackham. Las imágenes fueron impresas por separado y montadas manualmente sobre páginas en blanco, acompañadas por hojas protectoras de papel de seda, lo cual refuerza su estatus como obras de arte contenidas en un objeto editorial, lo que le da un alto valor. En este contexto, la función de la ilustración sobrepasa lo decorativo o utilitario para formar parte de una producción que entiende el libro como un objeto estético, dirigido a un público culto, coleccionista y consiente del valor de la imagen como expresión artística.

Por tanto, al analizar la función de esta imagen es fundamental considerar su origen editorial, su vínculo con la narración literaria y su elaboración desde una perspectiva artística que rebasa los límites de la ilustración comercial o pedagógica. Podríamos decir que, la imagen se sitúa entre arte, literatura, objeto editorial y comercial, cumpliendo un papel fundamental en la construcción simbólica, emocional, estética y económica de la obra en su conjunto.

***Análisis pre iconográfico (nivel denotativo):***

Alicia, representada como una figura humana femenina visible hasta las espinillas, se encuentra en una escena dinámica y cargada de tensión visual, tiene el cabello largo, suelto y claro, y su cabeza está inclinada ligeramente hacia abajo y hacia un lado, mientras levanta los brazos por encima de la cabeza en una posición aparentemente defensiva. Viste un vestido claro de falda amplia adornado con estampados florales, y de la rodilla a la espinilla se observan medias de color oscuro que completan su atuendo.

A su alrededor, flotan en el aire numerosas figuras rectangulares con forma de cartas, distribuidas de manera desorganizada. Varias de estas cartas poseen extremidades humanas como brazos o piernas, e incluso algunos rostros, dotándolas de una apariencia animada y activa. Algunas cartas parecen moverse hacia arriba, otras hacia abajo o en dirección a Alicia, generando una sensación de ataque o amenaza. Varias portan en sus cuerpos símbolos gráficos como tréboles, corazones u otras figuras propias de los naipes. El fondo se representa simplificado, y en la parte inferior izquierda se pueden identificar distintos animales, en ellos: una lagartija, un ratón, una rana y un ave, que acompañan la escena, añadiendo elementos fantásticos y oníricos al entorno.



**Figura 60**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Alicia se protege de un ataque de cartas animadas, acompañada de un conjunto de animales. Elaboración propia en Adobe Photoshop.

### ***Análisis pre iconográfico de las herramientas del lenguaje visual***

En la ilustración se puede apreciar una escena rica en recursos visuales que se manifiestan a través del uso cuidadoso de las herramientas del lenguaje visual, la escala juega un papel central en la construcción de sentido: la figura de Alicia, representada en un formato vertical, ocupa aproximadamente el 80% del eje vertical de la imagen, dominando la composición y convirtiéndose en el foco visual. En contraste, las cartas voladoras y otros personajes secundarios como los animales, se muestran en escalas reducidas, flotando a su alrededor y generando una relación jerárquica en la que la Alicia es el eje principal de la composición. Algunas cartas aparecen ser más grandes de lo habitual, incluso igualando el tamaño de la cabeza de Alicia, lo que amplifica su aspecto amenazante, mientras que otras conservan un formato más cercano al tamaño normal. La perspectiva frontal baja contribuye a esta percepción de dramatismo, acentuando la altura de Alicia y proyectándola como una figura vulnerable pero al mismo tiempo muy grande en el centro del caos.

En cuanto al color, la técnica empleada por Rackham (tinta y acuarela sobre papel de alta calidad) se traduce en una paleta cálida y apagada dominada por tonos tierra como ocre, marrones, sepia y siena, acompañados por suaves toques verdosos y grises. La saturación es baja, con colores aparentemente diluidos, mientras que la luminosidad se mantiene en un rango medio a bajo. Esta gama cromática contribuye a construir una atmósfera nostálgica y onírica, reforzada por una temperatura mayormente cálida con acentos fríos en la zona donde encontramos a los animales.

La iluminación no proviene de una fuente puntual específica, sino que se presenta como una luz ambiental difusa que envuelve toda la escena. La dirección de la luz, sutilmente orientada desde la parte superior izquierda, se deduce por las sombras tenues proyectadas en el rostro y la ropa de Alicia. Su intensidad es suave, sin contrastes marcados de claro oscuro,



salvo la parte de las medias y una sombra muy marcada del lado izquierdo, lo que mantiene la escena dentro de una narrativa visual que permite la legibilidad de los elementos y enfatiza el dramatismo.

La textura visual de la imagen revela el uso de un papel de alta calidad, adecuado para el trabajo con acuarela, esto se puede apreciar en la textura del fondo, lo cual permite una distribución uniforme del pigmento y favorece la creación de transiciones suaves y difuminados. Se distinguen trazos finos de tinta negra utilizados para contornos y detalles, combinados con aplicaciones acuareladas diluidas que generan transparencias, matices y volumen. Las superficies representadas varían en su tratamiento: la piel de Alicia y las cartas poseen una apariencia tersa y plana, las ondulaciones del vestido expresan la textura de la tela, y los animales presentes (lagartija, ratón, rana y ave) exhiben detalles con rugosidades, pelo o plumas, aportando una gran diversidad visual a la escena. En zonas como el pelaje o el plumaje, Rackham emplea líneas curvas y detalles sin perder el control gráfico característico de su estilo.

La composición de la obra puede entenderse a partir de la aplicación de diferentes retículas que facilitan la organización visual. Mediante una retícula simple de rectángulos, la escena se divide en una cuadrícula uniforme que permite ubicar la figura de Alicia ligeramente desplazada hacia la izquierda del eje central, mientras las cartas se distribuyen en distintos sectores, generando sensación de movimiento ascendente y descendente. Esta retícula ayuda a visibilizar los numerosos elementos y a mantener una proporción constante entre figura y fondo. Al aplicar una retícula de tercios, las cartas, dispuestas de forma aparentemente desorganizada, se extienden desde el tercio inferior derecho hacia los tercios superiores, guiando la mirada en un recorrido en espiral hacia el centro. Ambas retículas

facilitan la lectura visual: la simple aporta orden y control de proporciones, mientras que la de tercios enfatiza jerarquía, fluidez y dramatismo narrativo.

La obra se organiza de manera vertical, centrada en la figura de Alicia, que se sitúa desplazada hacia la izquierda, con los brazos levantados generando la sensación de tensión, la estructura general puede interpretarse como dos triángulos y círculos encontrados y superpuestos: en la base, las cartas sugieren movimiento ascendente, mientras en la parte superior, las cartas se despliegan sobre la figura de Alicia. Este ordenamiento guía la mirada del espectador desde los márgenes hacia el centro, ayudado por un movimiento radial en espiral creado por la disposición de las cartas y los personajes flotantes.

A pesar de la complejidad de los elementos, la imagen no presenta un fondo profundo ni una línea de horizonte definida, lo que genera una sensación de espacio plano, también frecuente en ilustraciones de libros de la época. El equilibrio visual se logra de forma asimétrica pero dinámica, gracias al contraste entre la rigidez de la figura central y la fluidez de los elementos en movimiento, como las cartas que vuelan, las posiciones anguladas de los brazos y la ropa agitada por la acción.

Todo lo anterior construye una escena visualmente compleja que transmite con claridad la narrativa del momento, incluso sin necesidad de recurrir a elementos textuales.



**Figura 61**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas. Ilustración de Alice's Adventures in Wonderland (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Reticula simple con Alicia desplazada a la izquierda, jerarquizando la composición frente a las cartas y animales en movimiento. Elaboración propia en Adobe Illustrator.*





**Figura 62**

Alicia siendo atacada por la baraja de cartas. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Retícula de tercios, las cartas ascienden desde el tercio inferior derecho y conducen la mirada en espiral hacia el centro. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

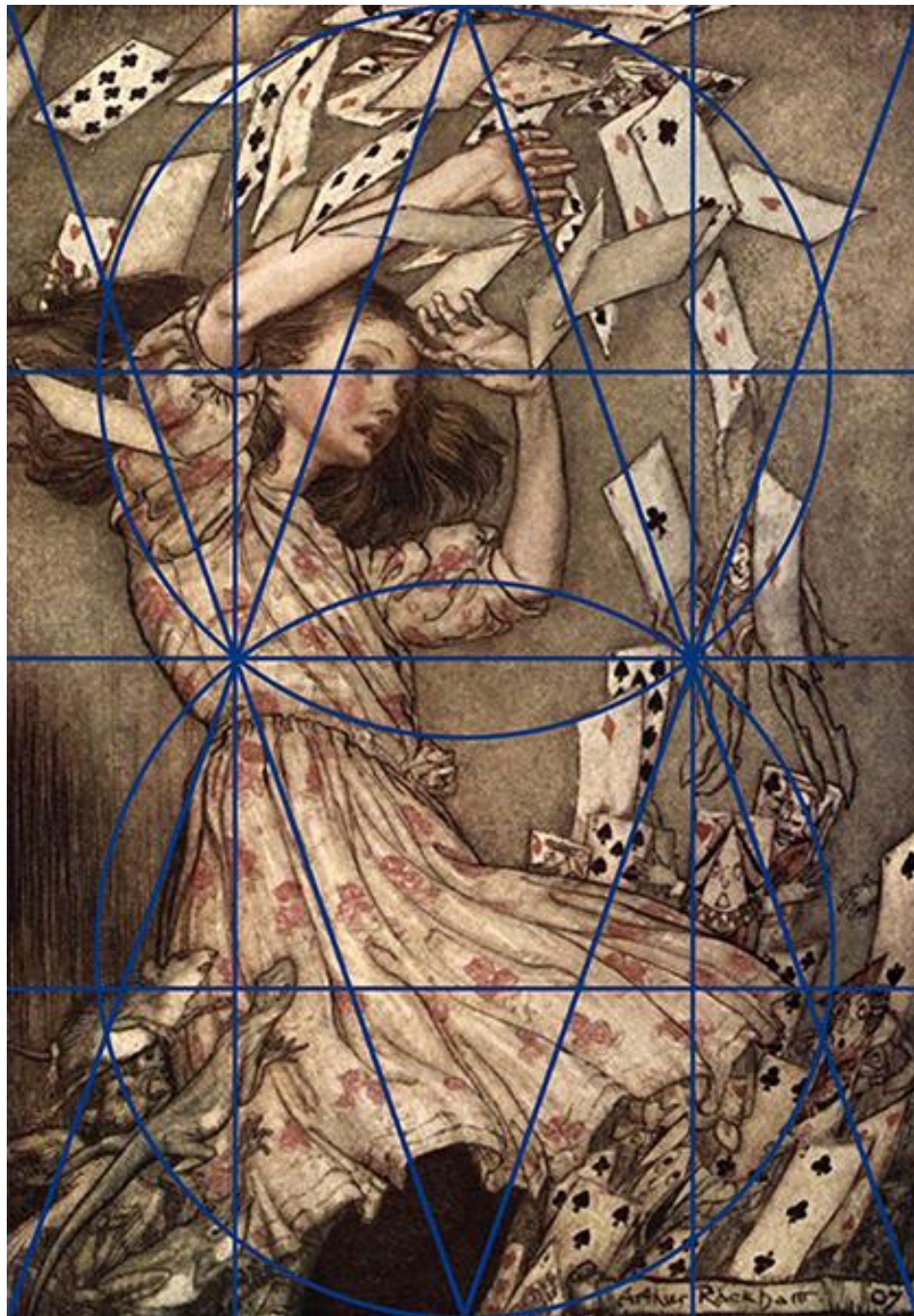


**Figura 63**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. La estructura general se organiza a partir de trazos base en forma de triángulos superpuestos, y círculos que dirigen la mirada hacia la figura central. Elaboración propia en Adobe Illustrator.





**Figura 64**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Predominan gamas cromáticas cálidas y apagadas en tonos tierra, ocre, sepías y marrones, contrastadas con acentos fríos en los animales, lo que refuerza la atmósfera nostálgica y dramática. Elaboración propia en Adobe Illustrator.



**Figura 65**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Textura visual rica y variada, con trazos finos de tinta que definen contornos y detalles, combinados con acuarelas diluidas que generan transparencias y matices sutiles, diferenciando superficies como la piel, la ropa y la textura de los animales. Ilustrado por Arthur Rackham. Elaboración propia en Adobe Illustrator.



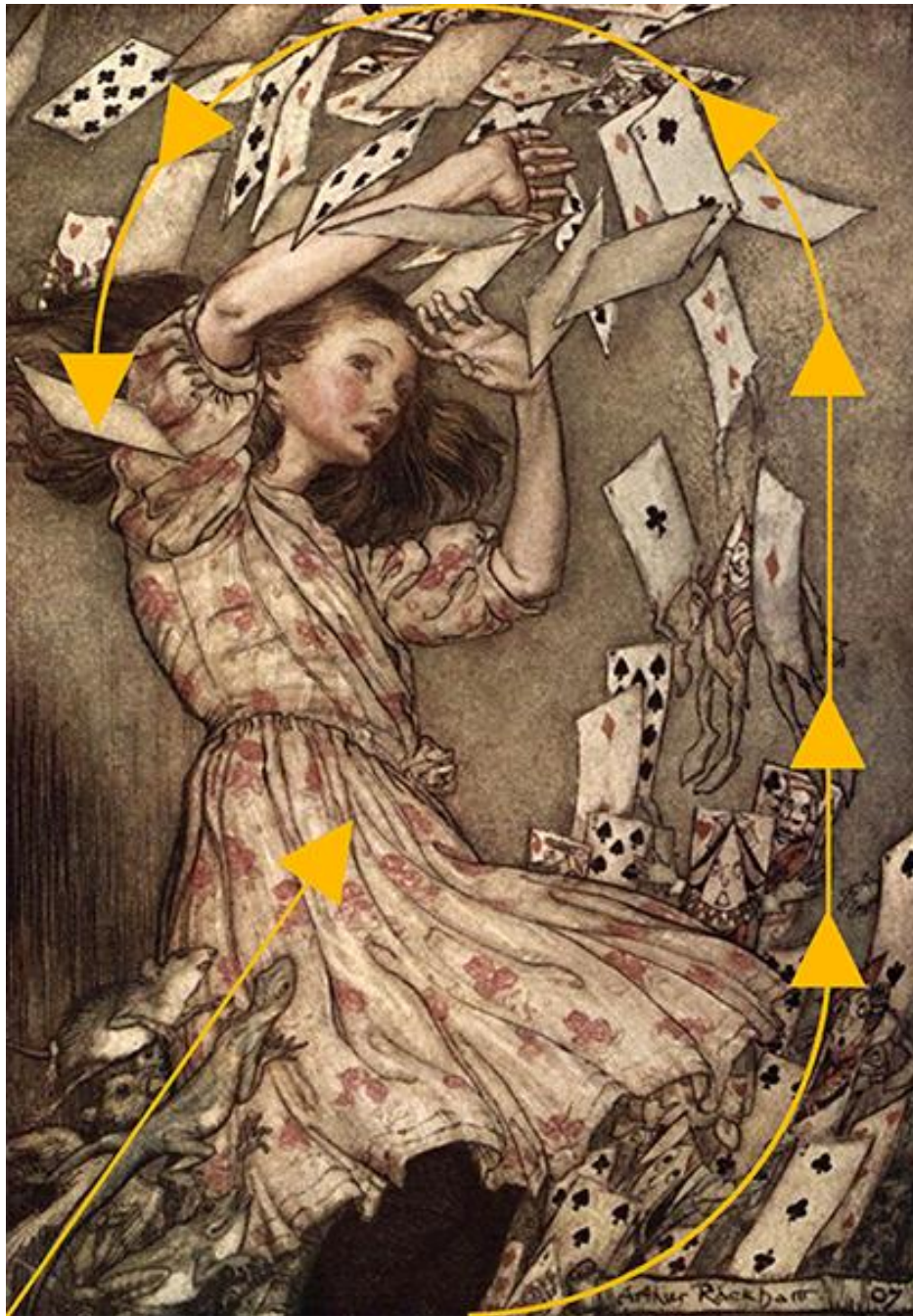


**Figura 66**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas. Ilustración de Alice's Adventures in Wonderland (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Líneas de dirección marcan el movimiento ascendente y radial de las cartas, así como las trayectorias de los animales, guiando la mirada hacia la figura central. Elaboración propia en Adobe Illustrator.*



### ***Análisis iconográfico. Establecimiento del punctum***

En la ilustración, el *punctum* se establece con claridad en la posición corporal y la expresión de Alicia: de pie, con los brazos alzados en un gesto de defensa ante la oleada de cartas que se mueven sobre ella. Este momento contiene el mayor peso emocional de la imagen, ya que posiblemente es ahí donde surge el impacto simbólico.

Lo que vuelve este gesto el *punctum* es que no solo retrata el miedo o la sorpresa de Alicia, sino que representa visualmente lo absurdo que contiene toda la obra de Carroll: una niña enfrentándose a un mundo absurdo y hostil, en el que las reglas cambian constantemente. La manera en que Rackham plasma la figura de Alicia (delicada y en posición vertical) contrasta radicalmente con la maraña de cartas que giran en el aire como una tormenta. Además, las miradas de los personajes dentro de la escena se dirigen hacia Alicia, concentrando la atención del espectador en ella y reforzando su papel central en la composición, haciendo que el observador se sienta atrapado en el mismo caos.

El *contrapunctum* lo conforma precisamente esa masa desordenada de cartas, figuras en movimiento con algunas expresiones distorsionadas, con rasgos humanos y llenas de aparente agresividad. Frente a esa amenaza, la figura de Alicia representa el eje de estabilidad y control. El efecto simbólico que genera este contraste es central (la inocencia enfrentada a lo incomprensible). Al detenernos en cada elemento significativo (el cuerpo de Alicia, sus ropas, el movimiento de las cartas, el uso del espacio que encierra la figura) podemos comprender que Rackham ha situado el verdadero centro emocional y simbólico en esta confrontación, el *punctum* no es solo un detalle visual, es el núcleo donde se concentra toda la tensión entre orden y caos.

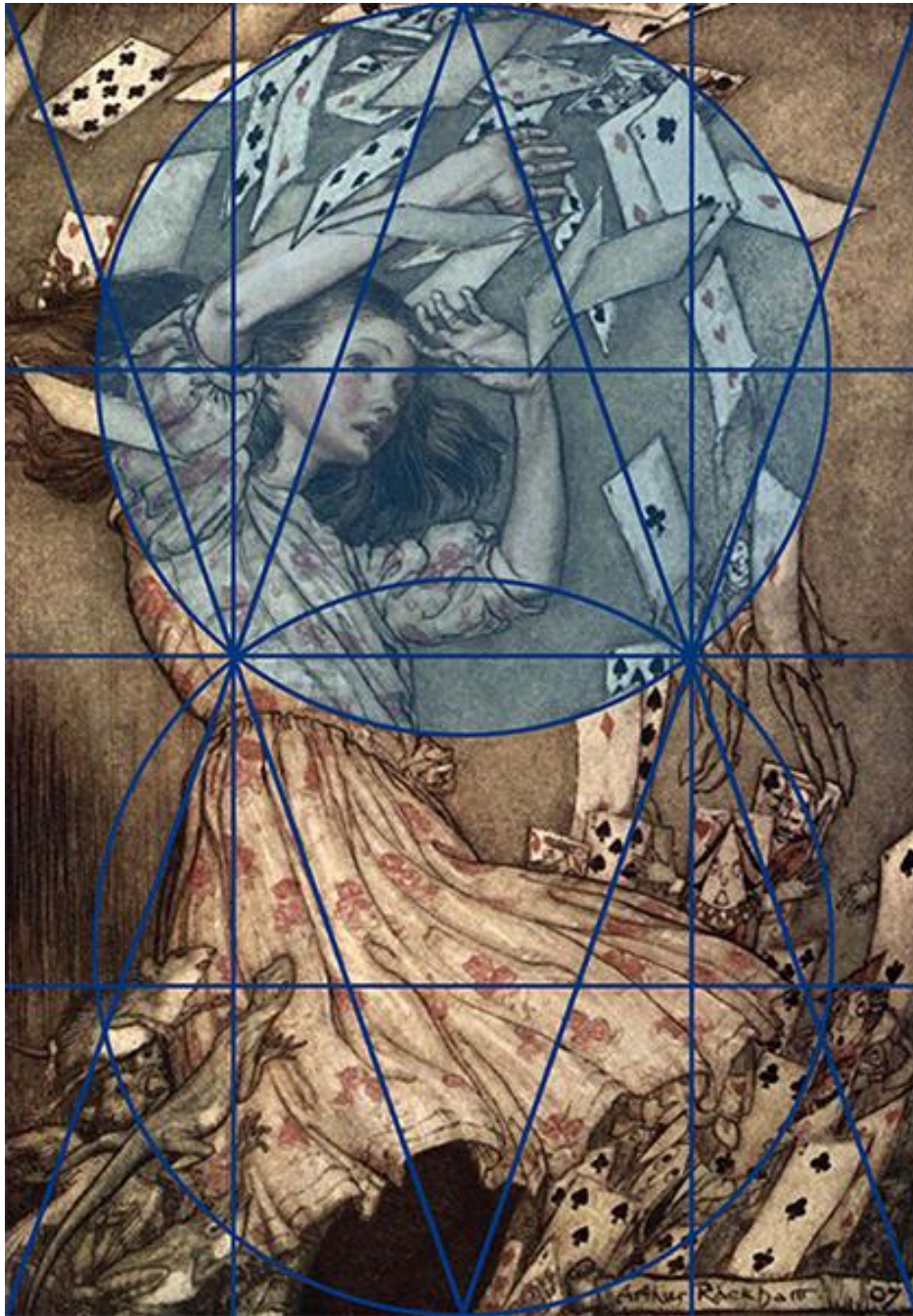


**Figura 67**  
*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas. Ilustración de Alice's Adventures in Wonderland (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. El punctum se concentra en el rostro y los brazos levantados de Alicia, que capturan la atención inmediata del espectador en medio del caos visual. Elaboración propia en Adobe Illustrator.*



**Figura 68**

*Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Trazos en color y transparencia señalan la dirección de las miradas de los personajes, acentuando el *punctum* en el rostro y los brazos de Alicia, así como su papel como elemento central de la obra. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

### ***Análisis iconográfico de la narración***

La escena representada por Rackham muestra a Alicia rodeada por una nube desordenada de cartas que parecen volar en su dirección con clara intención agresiva, este momento representa una de las partes más importantes del relato, donde la lógica del mundo real choca con lo absurdo del país de las maravillas. La ilustración está llena de elementos icónicos que no solo sostienen el relato, sino que le aportan una profunda carga simbólica. La figura de Alicia es central, de pie, con los brazos levantados en un gesto de sorpresa o defensa, su posición corporal transmite simultáneamente vulnerabilidad e incredulidad.

Las cartas, animadas y agresivas, representan el caos, aunque objetos inanimados, muestran una intención violenta, invadiendo el espacio personal de la protagonista. Este recurso visual puede representar el carácter ilógico y amenazante del entorno, y puede leerse como una representación simbólica de estructuras rígidas o normas sociales que, al ser desafiadas, se tornan hostiles.

Las cartas, organizadas jerárquicamente por figuras y números, también pueden aludir al orden establecido (político o social) que reacciona ante la interrupción que representa la curiosidad y autonomía de Alicia. La composición acentúa esta tensión, ya que las cartas parecen surgir de múltiples direcciones, rompiendo cualquier eje de simetría o equilibrio. Este dinamismo refuerza el carácter impredecible de la escena, alejándola de la estabilidad y el control que simboliza Alicia.

La elección cromática, en tonos sepia y grises, dota a la imagen de un aire de antigüedad y ensoñación, recordando al espectador que lo representado forma parte de un universo fantástico. Desde el punto de vista simbólico, el ataque de las cartas puede leerse como el punto de confrontación entre la imaginación infantil y la imposición de un orden



establecido. Alicia, como figura narrativa, representa la capacidad de cuestionar ese orden al enfrentarse a lo absurdo.

En este contexto, los animales representados en la parte inferior izquierda (una lagartija, un ratón, una rana y una lechuza) que parecen desplazarse en dirección ascendente hacia el lado superior derecho, pueden interpretarse simbólicamente como figuras de transición, o testigos del caos que acompañan el momento de mayor tensión visual en la escena.

El movimiento ascendente sugiere una trayectoria de huida o transformación que responde a la amenaza que se mueve hacia Alicia, indicando una reacción instintiva ante el conflicto central representado por la masa de cartas animadas. Desde una lectura simbólica, cada animal podría representar aspectos de la experiencia onírica de la protagonista, el ratón, ya presente en el relato, remite a la vulnerabilidad emocional, la lagartija, posiblemente aludiendo a Bill, evoca el papel servil dentro de una lógica absurda, la rana con su apariencia grotesca, puede señalar el deterioro de las jerarquías convencionales, y la lechuza tradicional símbolo de sabiduría, aparece sin aparente protagonismo, como una ironía visual ante un mundo donde la razón no funciona.

Estos animales contrastan con las cartas como elementos naturales frente a lo artificial, los naipes remiten a estructuras lógicas y simbólicas propias del juego y la jerarquía, mientras que los animales representan lo instintivo, lo orgánico y lo real. Su presencia en la base inferior de la composición refuerza la idea de una conexión con la naturaleza, que parece buscar escapar del sinsentido generalizado.

Así, más allá de su rol como complemento visual, estos animales funcionan como representaciones que acentúan el contraste entre lo racional y lo absurdo, entre lo periférico

y lo central, contribuyendo a la construcción simbólica del conflicto que atraviesa toda la imagen y el relato en general.

En su conjunto, la imagen no solo representa fielmente un pasaje del texto de Carroll, sino que lo enriquece con un discurso visual que representa el caos, el cuestionamiento de la autoridad y la fuerza de la imaginación. Cada elemento (desde los objetos hasta los gestos) actúa como portador de significados culturales y simbólicos que refuerzan la narración y permiten al espectador acceder a niveles más profundos de lectura. Los animales, las cartas, la expresión de Alicia y la disposición de los elementos dentro del espacio, colaboran en una narrativa visual coherente que revela la crítica implícita del relato hacia el orden arbitrario, la autoridad, y la importancia de la conciencia crítica frente al absurdo.

### ***Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual***

La ilustración de Arthur Rackham, donde Alicia es atacada por una lluvia de cartas, no solo comunica su contenido narrativo a través de las figuras y acciones representadas, sino también mediante el uso deliberado de herramientas del lenguaje visual como el color, la composición, la línea, la forma y la textura, todas ellas cargadas de intención simbólica que amplifican el sentido del relato visual.

En cuanto al color, Rackham emplea una paleta cromática restringida, dominada por tonos sepia, grises y ocre, esta elección no responde únicamente a una limitación técnica o estética, sino que se carga de sentido simbólico. El uso de colores apagados y terrosos crea una atmósfera de ensoñación y antigua, ubicando la escena dentro de un universo atemporal y onírico. El sepia remite a lo nostálgico, a lo irreal, subrayando que el conflicto que se representa pertenece a un sueño o a la imaginación. Esta falta de colores vivos también

acentúa la tensión emocional del momento, en lugar de distraer con colores intensos, el espectador es dirigido a las formas, gestos y movimientos, dándole protagonismo a la narrativa visual. La ausencia de tonalidades cálidas o frías dominantes evita cargar emocionalmente la escena hacia la tranquilidad o el dramatismo excesivo, manteniendo una ambigüedad que también es característica del universo de Alicia.

Hablando de composición, la disposición general de la imagen se organiza en una diagonal ascendente que va de los animales en el extremo inferior izquierdo hacia la nube de cartas en el extremo superior derecho, guiando la mirada del espectador directamente hacia el punto de mayor tensión. Alicia se encuentra justo en el centro de la escena, actuando como eje de simetría. Esta centralidad compositiva resalta su rol como protagonista, su postura erguida, con los brazos alzados expresa defensa, miedo o sorpresa. Alrededor de ella, las cartas giran, vuelan y se inclinan en múltiples direcciones, creando un torbellino que refuerza visualmente la idea de caos.

El resto de los personajes (los animales del lado izquierdo) sugieren cierto movimiento y más ordenado, lo que equilibra compositivamente el movimiento de las cartas, pero también subraya la relación entre acción y pasividad, participación y observación.

Las líneas predominantes en la ilustración son curvas, onduladas y sinuosas, lo cual acentúa el movimiento, la agitación y el desorden. Las cartas, aunque tienen forma geométrica regular, aparecen distorsionadas en el aire, inclinadas, dobladas o en perspectiva forzada, reforzando el efecto de violencia y agitación. En contraste, la figura de Alicia mantiene líneas más definidas y verticales, otorgándole estabilidad dentro del caos. Esta diferencia entre lo desordenado y lo estructurado representa que ella es una extranjera en ese mundo absurdo.

Para las texturas, Rackham emplea una técnica de línea detallada y sombreado, esta textura refuerza la sensación de antigüedad, pero también sugiere una carga emocional densa: no hay espacio vacío o plano, todo parece estar lleno, incluso saturado, lo que contribuye a una sensación de agobio visual que acompaña el ataque que sufre Alicia. Las plumas y trazos sobre las cartas y personajes secundarios les dan una apariencia sucia o algo desgastada, lo cual puede leerse simbólicamente como una pérdida de inocencia o la corrosión del orden lógico.

### ***Fundido***

La ilustración de Arthur Rackham representa a Alicia en un momento de tensión, atacada por una baraja de cartas que parece adquirir vida propia. Este episodio se transforma en una escena cargada de dinamismo y significación visual. Al integrar los elementos previamente analizados desde lo pre iconográfico y lo iconográfico, se revela un mensaje más profundo que va más allá de lo literal.

La imagen se organiza en torno al caos que contrasta con la verticalidad firme y defensiva de Alicia. El *punctum* se encuentra en el enjambre de cartas que se mueven desde la parte superior derecha y se precipitan hacia el centro, con Alicia como objetivo. Este movimiento genera una sensación de amenaza, y representa el carácter opresivo del entorno.

En oposición, la figura de Alicia colocada en el centro del encuadre y con los brazos en alto, funciona como un ancla visual que resiste frente a lo absurdo, su postura no es pasiva, sus brazos alzados representan sorpresa, defensa y miedo. Parece que ella no huye, sino que se enfrenta al ataque. Desde la narración iconográfica, este instante representa mucho más que simple sorpresa o susto. Las cartas, que parecen inofensivas, se vuelven una amenaza



ilógica, esto refleja un tema central en la obra de Carroll: el colapso de la lógica adulta y de sus reglas, simbolizadas por la baraja, frente a la presencia infantil de Alicia, que las desafía.

Desde el análisis iconográfico del lenguaje visual, la paleta limitada y desaturada, dominada por tonos sepia, ocre y grises, refuerza un ambiente de antigüedad y ensoñación. Este tratamiento cromático no solo sitúa la escena en un plano temporal difuso, sino que también le quita calidez o vitalidad a los elementos representados, generando una atmósfera densa, y algo inquietante.

El uso de una composición diagonal que atraviesa la imagen desde la parte inferior izquierda (donde aparecen los animales: ratón, lagartija, rana y ave) hacia la parte superior derecha establece un flujo visual que dramatiza la escena y sitúa a Alicia en el centro de la tensión. La rigidez vertical de su cuerpo contrasta con las curvas, los giros y la fluidez de las cartas, reforzando su condición de figura central, pero vulnerable.

Las líneas predominantes en el entorno, cargadas de movimiento y desorden, transmiten agitación, las formas de las cartas, aunque geométricamente simples, se tornan amenazantes por su cantidad, orientación inestable y por la manera en que rompen el espacio, creando una nube caótica. Las texturas, marcadas por el trazo detallado de Rackham, aportan densidad visual, transformando lo que podría ser una escena ligera o fantástica en una experiencia sensorial cargada. Las sombras y la luz tenue no definen un espacio claro, sino que envuelven la escena en un halo de misterio.

Finalmente, al observar todos estos recursos en conjunto, podemos identificar varias figuras retóricas presentes. En primer lugar, la metáfora: el ataque de las cartas funciona como una metáfora del caos del mundo adulto, de las reglas arbitrarias, del juicio sin juicio. Alicia representa la racionalidad infantil enfrentada a lo absurdo. En segundo lugar, la hipérbole: el número exagerado de cartas volando y la teatralidad del gesto de Alicia

intensifican el dramatismo de la escena. Y en tercer lugar, la ironía visual: un juego de cartas (tradicionalmente asociado a lo lúdico) se transforma en amenaza, transformando su connotación habitual.

### ***Lugar de creación***

La ilustración *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* fue creada por Arthur Rackham en Londres en 1907, en el marco de la denominada “Edad de Oro de la Ilustración”. Este contexto geográfico y temporal influye directamente en su significado y estilo, la ilustración inglesa de esta época se caracteriza por un alto nivel de detalle narrativo y expresivo, las imágenes busca traducir visualmente la narrativa de Lewis Carroll, representando escenas completas con gestos, ambientes y personajes bien definidos. El entorno cultural de Inglaterra, con su tradición educativa y moralizante en la literatura infantil, propició que Rackham combinara fantasía, técnica y narrativa, dotando a la escena de un equilibrio entre lo onírico y lo comprensible para el lector.

### ***Espacio de exhibición***

El entorno físico en el que se presenta la obra condiciona su percepción y valoración, originalmente creada para un libro ilustrado de alta calidad, la ilustración estaba destinada a ser contemplada en un contexto íntimo y privado, donde el lector observaba cada página con atención, apreciando la integración de texto e imagen y el trabajo en acuarela.

Al trasladarse a un museo, galería o colección especializada, la ilustración adquiere una nueva dimensión, se interpreta como obra de arte, valorando la técnica, la composición y la carga simbólica de la escena. En cambio, reproducida de manera digital o impresa en

formatos masivos, puede perder parte de su efecto material y de su calidad expresiva, pasando a ser apreciada principalmente por su contenido narrativo o estético.

### ***Momento de realización***

La ilustración *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* fue realizada en 1907, en un periodo de transición entre la marcada moral victoriana y el periodo de optimismo que marcó los primeros años del siglo XX (1901–1910). Este periodo se caracterizó por el contraste entre la prosperidad material y los primeros cambios hacia una sociedad más moderna, después de años marcados por la Revolución Industrial, el crecimiento de las ciudades y el aumento de la educación.

La sociedad británica de principios del siglo XX conservaba los valores de disciplina, trabajo y moralidad del periodo victoriano, pero comenzaba a experimentar una apertura hacia nuevas ideas artísticas, filosóficas y científicas. El impacto de teorías como la evolución de Darwin, el psicoanálisis de Freud y los avances tecnológicos transformaron la percepción del mundo, generando un clima de curiosidad, incertidumbre y cambio.

En el terreno artístico, este momento coincidió con el término del Prerrafaelismo y la consolidación del *Art Nouveau*, estilos que influenciaron notablemente el trabajo de Arthur Rackham. La influencia prerrafaelita se manifestaba en la atención minuciosa al detalle, la composición simbólica y la estética narrativa; mientras que del *Art Nouveau* adoptó las líneas fluidas, el dinamismo orgánico y la elegancia decorativa.

El trabajo de Rackham pertenece a un periodo en el que los libros ilustrados alcanzaron un nivel artístico muy alto, gracias a los avances en las técnicas de impresión a color, su trabajo combinó un enfoque más fantástico y psicológico del mundo infantil,

mostrando tanto la curiosidad como las inquietudes de una sociedad moderna que empezaba a explorar lo irracional y lo imaginario.

De tal manera que la creación de esta ilustración no solo refleja el interés por los clásicos infantiles, sino también el ambiente de cambio y experimentación estética que marcó los primeros años del siglo XX.

### ***Momento de consumo***

El momento de consumo de *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* se encuentra en un entorno social donde la lectura infantil se había convertido en parte esencial de la vida doméstica y la educación, a inicios del siglo XX, los libros ilustrados ya no eran un lujo reservado a las clases altas, sino objetos culturales valorados por su función educativa, estética y moral, difundidos entre la burguesía y las familias alfabetizadas.

La edición ilustrada por Rackham, publicada por William Heinemann en 1907, estaba dirigida principalmente al público familiar y a los coleccionistas de arte, más que exclusivamente a los niños. Este tipo de publicaciones se consideraba un producto artístico y cultural de prestigio, apreciado tanto por su calidad técnica como por la reinterpretación visual de los clásicos literarios.

En ese contexto, las ilustraciones de Rackham ofrecieron un estilo renovado de la obra de Carroll, integrando fantasía, humor y una crítica a las tradiciones victorianas. Su estilo lleno misterioso y atmosférico, conectó con una sociedad que empezaba a interesarse por los sueños, la imaginación y el inconsciente como parte del pensamiento moderno.

Por lo tanto el consumo de la obra reflejó una doble función, por un lado la continuidad del libro como medio educativo y moral dentro del hogar, y por otro su transformación en un objeto de arte.

### ***Enunciación***

En la ilustración *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907), Arthur Rackham construye una escena en la que el caos y la lógica se enfrentan dentro de un mismo espacio visual. La composición, dominada por el movimiento diagonal de las cartas y la verticalidad rígida de Alicia, articula un mensaje explícito en el que la protagonista parece ser víctima de un ataque sorpresivo. Sin embargo, el mensaje implícito revela un conflicto simbólico mucho más profundo: el enfrentamiento entre la inocencia infantil y el orden racional del mundo adulto. Las cartas, símbolo de reglas, jerarquías y estructuras rígidas se rebelan contra Alicia, que encarna la imaginación, la espontaneidad y el rompimiento con la lógica y las reglas opresivas.

La atmósfera sepia y la luz tenue refuerzan un tono onírico y atemporal que sitúa la escena entre la realidad y el sueño, reflejando la tensión característica del universo de Carroll. La expresión del gesto, la multiplicación de las cartas y la ironía de un juego que se convierte en amenaza, conforman un discurso visual que trasciende lo narrativo para adquirir una lectura simbólica e incluso psicológica.

Aunque la imagen parece sencilla a primera vista, toma un sentido especial cuando se entiende el momento en que fue creada, la ilustración nace en plena Inglaterra eduardiana, una época que todavía arrastraba la rigidez victoriana, pero que también empezaba a abrirse a nuevas ideas. En una sociedad que comenzaba a cuestionar la autoridad, la moral y lo

considerado correcto, la figura de Alicia (una niña atrapada en un mundo absurdo y lleno de reglas sin sentido) se vuelve casi subversiva. En ese contexto, Alicia puede verse como la metáfora de un nuevo siglo que busca liberarse de las viejas normas, del control institucional y de las estructuras de pensamiento heredadas.

Al mismo tiempo, el interés de la época por el inconsciente y los sueños, muy influenciado por las ideas de Freud, añade otra capa de significado. El ataque de las cartas puede leerse como la irrupción de lo irracional, imágenes que hablan del desorden interno o del miedo a lo desconocido. Rackham, marcado por el simbolismo y el *Art Nouveau*, convierte estas tensiones en un lenguaje visual que mezcla fantasía, inquietud e incluso un toque de miedo. Así, el caos que rodea a Alicia no pertenece solo al país de las maravillas, sino también a una época que comenzaba a explorar la complejidad de la mente y las contradicciones del propio progreso.

### **Análisis de la representación femenina en: *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907)**

La ilustración *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907) de Arthur Rackham podría considerarse una de las representaciones más complejas y significativas de la figura femenina en la literatura ilustrada dirigida a infantes y jóvenes del siglo XX. A primera vista, la composición sugiere un episodio caótico, una niña atacada por una multitud de cartas voladoras que parecen cobrar vida. Sin embargo, desde la teoría de las representaciones sociales de Jodelet (1986), la imagen pone en evidencia una estructura simbólica más profunda, en la que la representación visual funciona como un mediador entre el imaginario social y los sistemas de valores de su época.

Según Jodelet (1986), las representaciones sociales son “formas de conocimiento socialmente elaboradas y compartidas, con una orientación práctica hacia la comprensión y el dominio del entorno social” (p. 474). Desde esta perspectiva, la imagen de Alicia no debe interpretarse únicamente como una ilustración literaria, sino como una representación visual que concentra las ideas que la cultura eduardiana asociaba con la niñez, la feminidad y la razón. La escena de Rackham articula estos elementos al presentar una figura infantil que pese a su vulnerabilidad, representa la resistencia ante las estructuras simbólicas de poder.

La composición de la obra se organiza en dos fuerzas opuestas: la verticalidad de Alicia frente al movimiento de las cartas, este contraste traduce visualmente la tensión entre el orden y el caos, entre el sujeto femenino que se afirma y el entorno normativo que lo desestabiliza. Las cartas, asociadas al azar, las reglas y el control, representan las normas sociales y morales de la época, su agresión hacia la protagonista representa la violencia simbólica de una cultura que impone a las mujeres el deber de la obediencia, la moderación y la rutina. En cambio, Alicia se establece como un sujeto que se mantiene de pie en medio del caos, una imagen que muestra cómo la fantasía interrumpe la lógica y el control típicos de la época victoriana.

Desde la teoría de Jodelet, esta imagen puede entenderse como una reinterpretación social, una representación que no solo reproduce un imaginario colectivo, sino que lo reinterpreta y transforma, Alicia en su aparente pasividad, transforma el modelo tradicional de la niñez femenina. No se trata de la niña dócil o contemplativa que solía aparecer en las ilustraciones victorianas de autoras como Kate Greenaway, sino de una figura en movimiento, envuelta en una situación de conflicto simbólico, su gesto es una mezcla de temor y una sorpresa que esconde una especie de resistencia, no de obediencia.

La lectura desde la representación social también permite entender el contexto histórico de su creación, la Inglaterra de inicios del siglo XX, heredera del orden moral victoriano, se encontraba en un proceso de transformación ideológica: la educación femenina comenzaba a expandirse, los movimientos sufragistas cobraban fuerza y el discurso científico particularmente el psicoanálisis introducía nuevas formas de comprender la subjetividad. En este contexto, Alicia se convierte en una transicional, una niña que transita entre la inocencia y la conciencia, entre la obediencia y la rebeldía.

El ataque de las cartas puede interpretarse como una escena que refleja el lenguaje del inconsciente, como una invasión de las fuerzas del orden, las normas, las jerarquías, las lógicas adultas sobre la imaginación libre e intuitiva de la infancia. Esta lectura coincide con el interés de la época por el sueño y el inconsciente, impulsado por Freud, y conecta la experiencia individual con el conflicto cultural entre razón y emoción. Rackham, influido por el simbolismo y el *Art Nouveau*, traslada estas tensiones al plano visual mediante el uso del color sepia, las líneas sinuosas y el contraste lumínico que sugiere un espacio entre el sueño y la vigilia.

Desde la óptica de Jodelet (2002), las representaciones sociales no son estáticas, se recrean y negocian constantemente en función de los contextos sociales. En este sentido, *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* reconfigura la representación de la feminidad infantil al situarla como agente de una transformación simbólica. Alicia no es simplemente víctima de las cartas, es el punto de quiebre donde las normas pierden su autoridad, su figura se convierte en un símbolo del pensamiento divergente, del poder de la imaginación frente a las estructuras del control racional.

Asimismo, el carácter onírico de la escena puede interpretarse como una metáfora visual del inconsciente colectivo (Jung, 1959), entendido como una dimensión compartida



por la humanidad que contiene arquetipos o símbolos universales que influyen en la forma de pensar y representar el mundo. En este sentido, las cartas simbolizan los arquetipos de la autoridad y la ley, mientras que la niña representa el principio de individuación que busca afirmarse frente a ellos. Rackham al representar esta confrontación de forma visual, contribuye a un cambio de paradigma en la representación de la mujer en la ilustración, de objeto pasivo de contemplación a sujeto activo.

Para concluir, la obra de Rackham, analizada desde la teoría de las representaciones sociales, trasciende el ámbito del arte infantil para convertirse en una metáfora del cambio cultural, Alicia representa la tensión entre la tradición y la emancipación, entre la racionalidad impuesta y la libertad imaginativa. La imagen se convierte en un espacio donde la feminidad ya no se define por la fragilidad, sino por la capacidad de sostenerse frente al desorden. En la Inglaterra eduardiana, una sociedad que comenzaba a cuestionar sus jerarquías morales y de género, esta ilustración muestra el inicio de una nueva subjetividad femenina: reflexiva, imaginativa y capaz de confrontar las estructuras de poder.

Por tal motivo, *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* no solo ilustra un pasaje literario, sino que representa visualmente una transformación ideológica (la del paso de una feminidad normativa a una identidad que se define desde la resistencia). Desde la mirada de Jodelet, la imagen es por lo tanto, una representación social que condensa los procesos de cambio en la mentalidad colectiva, revelando cómo la imagen puede ser simultáneamente producto, reflejo y motor de transformación cultural.

## **Relación entre el marco teórico y el análisis iconográfico de las ilustraciones**

El análisis de las ilustraciones *Salida de la escuela* (1879) de Kate Greenaway y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907) de Arthur Rackham puede entenderse con mayor profundidad al relacionarse con los planteamientos teóricos sobre la imagen, la ilustración, las representaciones sociales y los estudios visuales desarrollados en el marco teórico de esta investigación. Desde el campo de los estudios sobre la imagen, autores como Belting (2007) y Moles (1999) señalan que las imágenes no deben entenderse únicamente como representaciones visuales de la realidad, sino como sistemas de comunicación que transmiten valores culturales, modelos sociales y diferentes formas de interpretar el mundo. En este sentido, tanto la escena representada por Greenaway como el episodio ilustrado por Rackham funcionan como construcciones visuales que organizan significados más amplios relacionados con la infancia, la representación femenina y el orden social de su tiempo, incorporando además variaciones sobre la manera en que lo femenino es visualmente configurado dentro de dichos marcos culturales.

Las reflexiones de Acaso (2009) permiten comprender que las imágenes actúan como dispositivos culturales capaces de producir sentido a partir de su organización visual, en la obra de Greenaway, la disposición ordenada de los personajes, los gestos y la estabilidad de la arquitectura construyen una escena donde la disciplina y la organización institucional aparecen como valores centrales. En este contexto, la representación femenina presente en las figuras infantiles, se integra a un ideal de comportamiento regulado, donde predominan la armonía, el control y cumplimiento de normas. Por el contrario, en la ilustración de Rackham la tensión visual surge del movimiento de las cartas que rodean a Alicia, generando un contraste entre la estabilidad de la figura central y el caos del espacio. En este caso, la figura femenina representa una dimensión distinta, ya que no solo ocupa el centro de la

composición, sino que también se sitúa en una relación activa frente al entorno, evidenciando una experiencia que varía entre la vulnerabilidad y la confrontación.

Desde la perspectiva de la ilustración como sistema de significación visual, Dalley (1999) señala que la ilustración no se limita a acompañar un texto, sino que posee una capacidad narrativa propia que amplía y reconfigura el significado de las historias. En el caso de *Salida de la escuela*, esto se manifiesta en la construcción de una escena que a partir de su composición, la estabilidad espacial y la disposición de las figuras, comunica de manera visual un contexto educativo y social basado en la disciplina, el orden y la regulación del comportamiento. De tal forma, que la representación de la infancia se articula dentro de un modelo normativo en el que las figuras femeninas participan en la reproducción de códigos culturales asociados a la armonía, la obediencia y la integración social.

Por otra parte, en la ilustración de *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*, la escena no se limita a reproducir el episodio narrativo de la obra de Lewis Carroll, sino que lo reinterpreta visualmente mediante la construcción de una composición dinámica y tensa. El mundo de Alicia en el país de las maravillas se caracteriza por la inestabilidad de sus reglas y la lógica contradictoria, estos elementos se reflejan en la ilustración con la aparición de la baraja de cartas, que invade el espacio de la protagonista y genera tensión en la escena. De este modo, Alicia se sitúa en una relación de tensión entre la lógica del mundo real y la lógica del mundo fantástico, lo que refuerza una representación más compleja de lo femenino, vinculada tanto a la vulnerabilidad como a la confrontación.

Dentro del ámbito de la ilustración dirigida a la infancia, autores como Caldera y Escalante (2008), Lobato (2007), Tomasi (2014), coinciden en que las imágenes en los libros infantiles no solo acompañan el texto, sino que construyen un imaginario accesible que permite a los infantes explorar y comprender su entorno a partir de recursos visuales como

la forma y el color. En este aspecto, las ilustraciones amplían la experiencia de lectura, funcionando como espacios de exploración simbólica que además de estimular la imaginación, contribuyen a la formación de referentes culturales y sociales desde edades tempranas.

En la obra de Kate Greenaway, esta construcción visual presenta una infancia asociada al orden, la disciplina y la regulación del comportamiento, donde las figuras infantiles se ajustan a normas sociales definidas, reforzando un ideal de feminidad vinculado con la armonía y la integración dentro del entorno social. Por su parte, la ilustración de Arthur Rackham plantea una aproximación distinta, en la que la infancia se relaciona con la exploración, la curiosidad y el cuestionamiento de las reglas. En este contexto, la figura de Alicia introduce una representación femenina más abierta, que se desarrolla en un entorno inestable y cambiante, situándose entre la adaptación a las normas y la posibilidad de confrontarlas.

De esta manera, ambas propuestas visuales no solo contribuyen a la construcción de distintos imaginarios sobre la infancia, sino que también ofrecen formas diferentes de representar lo femenino, ya sea como parte de un orden social ya definido o como una experiencia que se relaciona de forma más dinámica con lo que la rodea.

Desde la perspectiva de la ilustración como medio de comunicación visual, Lipovetsky y Serroy (2010) señalan que las imágenes participan activamente en la difusión de imaginarios culturales dentro de las sociedades modernas. Durante el siglo XIX y principios del XX, la expansión de la industria editorial y el perfeccionamiento de los sistemas de impresión permitieron la reproducción masiva de ilustraciones en libros y publicaciones periódicas. En este contexto, los libros ilustrados comenzaron a funcionar como uno de los primeros medios de comunicación visual de amplio alcance, capaces de

difundir modelos culturales y representaciones compartidas sobre la infancia, lo femenino, la educación o la imaginación, consolidando así formas específicas de visualizar y comprender la experiencia femenina desde edades tempranas. De esta manera, los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en la construcción y circulación de estos imaginarios, ya que permiten que ideas y valores se difundan ampliamente dentro de la sociedad. Así, la ilustración no solo amplió el acceso a contenidos visuales, sino que también influyó en la manera en que los individuos interpretan su entorno y construyen significados, especialmente durante las primeras etapas de formación.

De igual forma, estas representaciones pueden entenderse a partir del concepto de representaciones sociales propuesto por Jodelet (1986), quien explica que las imágenes participan en la construcción de formas colectivas de comprender la realidad. En la obra de Greenaway, la infancia aparece asociada con valores de disciplina, moralidad y armonía social, mientras que en la ilustración de Rackham se introduce una dimensión más ambigua donde el orden se vuelve inestable y lo irracional adquiere un mayor protagonismo. En este sentido, la representación femenina se articula de manera diferenciada en cada caso, como parte de un orden social estable o como figura situada en una experiencia de tensión frente a dicho orden. De este modo, ambas imágenes reflejan distintas maneras de representar la relación entre la infancia, la feminidad y las estructuras culturales de su tiempo.

Finalmente, desde el enfoque de los estudios visuales, Mitchell (2002) propone analizar las imágenes como fenómenos culturales insertos en contextos históricos específicos. Bajo esta perspectiva, las ilustraciones de Greenaway y Rackham pueden interpretarse como productos visuales que reflejan las transformaciones culturales de finales del siglo XIX y principios del XX. En relación con esto, el concepto de régimen escópico permite comprender que las imágenes no solo muestran una escena, sino que también

orientan la manera en que esta debe ser observada e interpretada. Mientras la obra de Greenaway dirige la mirada hacia una escena de orden y estabilidad social, donde lo femenino se integra de forma armónica, la ilustración de Rackham conduce al espectador hacia una experiencia visual marcada por la tensión y el movimiento, en la que la figura femenina se sitúa en un espacio más complejo de interacción con las normas y su posible cuestionamiento.

### **Comparación general entre ambas imágenes**

El análisis comparativo de *Salida de la escuela* (1879) de Kate Greenaway y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907) de Arthur Rackham permite identificar dos modos distintos de construir la imagen dentro de la Edad de Oro de la ilustración, evidenciando diferencias importantes en la forma de representar la infancia, la feminidad, el orden social y la mirada cultural de su contexto. En la obra de Greenaway predomina una representación basada en la armonía, la estabilidad y el orden visual, mediante una composición horizontal, una paleta de colores suaves y una disposición equilibrada que transmite disciplina, inocencia y control social, el mensaje manifiesto muestra a niños saliendo de la escuela, mientras el mensaje latente refuerza valores de educación, moralidad y organización social. En contraste, Rackham desarrolla una imagen cargada de tensión, con una composición dinámica y un movimiento caótico de las cartas que se mueven hacia Alicia, donde el mensaje manifiesto presenta una escena de ataque y el mensaje latente podría representar el conflicto entre la lógica adulta y la imaginación infantil. De tal forma que, mientras Greenaway propone una imagen normativa y equilibrada, Rackham construye una imagen expresiva, simbólica y visualmente más compleja.

En primer lugar, desde el eje de las representaciones sociales, la diferencia entre ambas ilustraciones se hace evidente, ya que en la imagen de Greenaway la infancia aparece como un modelo disciplinado, ordenado y moralmente correcto, donde las niñas vestidas con modestia, organizadas en grupo y representadas con delicadeza reproducen los valores de pureza, obediencia y domesticidad propios de la sociedad victoriana, funcionando la imagen como un mecanismo de reproducción de los discursos normativos. En cambio, Rackham presenta una representación más ambigua, donde Alicia se enfrenta a un entorno inestable y opresivo, lo que introduce una tensión entre la autoridad y la perspectiva infantil, reflejando una sociedad en cambio entre el orden victoriano y la apertura cultural propia del siglo XX.

En segundo lugar, el concepto de lo femenino permite profundizar en esta diferencia, ya que en Greenaway la feminidad se presenta como un ideal de comportamiento basado en la delicadeza, la obediencia y la disciplina, reforzando el modelo de niña victoriana vinculada a la moral y al control social. Por el contrario, en Rackham lo femenino se representa de manera menos rígida, mostrando a Alicia en una situación de confrontación con su entorno, lo que sugiere una feminidad más activa y menos subordinada a los discursos tradicionales, acorde con los cambios culturales del cambio de siglo.

En tercer lugar, desde la perspectiva de los estudios visuales, ambas ilustraciones evidencian que la imagen no solo representa la realidad, sino que produce significados culturales en relación con el contexto social e histórico en el que fue creada. En *Salida de la escuela*, la ilustración de Greenaway se ubica en la cultura visual victoriana, caracterizada por el orden moral y la regulación del comportamiento, donde la composición armónica y controlada presenta la infancia como un espacio de disciplina e inocencia, consolidando los discursos normativos de la época y reforzando la relación entre imagen, moral y feminidad disciplinada. Por su parte, la ilustración de Rackham se relaciona con una cultura visual en

transición hacia la modernidad, donde la composición dinámica, el movimiento de las cartas y la postura de Alicia introducen tensión y simbolismo, reflejando los cambios culturales de principios del siglo XX y el cuestionamiento de las estructuras rígidas del periodo victoriano.

En cuarto lugar, el concepto de régimen escópico permite comprender cómo se organiza la forma de ver en cada imagen, en la ilustración de Greenaway, la composición horizontal, el orden de los cuerpos y la estabilidad visual generan una escena armónica que transmite control, normalidad y estabilidad social, en coherencia con una cultura visual que buscaba educar y regular el comportamiento infantil, mientras en la obra de Rackham, la composición dinámica, el desorden de las cartas y la tensión de la escena configuran una imagen más inestable y expresiva, relacionada con una cultura visual que incorpora movimiento, dinamismo y nuevas formas de representación, evidenciando una transformación en la manera de organizar la imagen y de representar la realidad.

En quinto lugar, desde la historia de las imágenes, ambas obras se sitúan en momentos distintos dentro del desarrollo de la ilustración, Greenaway se ubica dentro del contexto victoriano, donde la ilustración infantil tenía una función pedagógica y moral claramente definida, orientada a educar a la infancia mediante imágenes armónicas y socialmente aceptadas, en cambio Rackham se sitúa en un periodo de transición hacia la modernidad, donde la ilustración comienza a explorar representaciones más simbólicas y expresivas, ampliando sus funciones más allá de la enseñanza para convertirse en un lenguaje visual que refleja las transformaciones culturales del cambio de siglo.

De esta forma, la comparación permite entender que ambas ilustraciones, aunque pertenecen a la Edad de Oro de la ilustración, responden a momentos culturales diferentes, Greenaway refuerza los discursos normativos de la sociedad victoriana mediante imágenes de orden, disciplina y moralidad, mientras Rackham introduce tensión y simbolismo,



reflejando una sociedad en transición hacia nuevas formas de comprender la infancia, lo femenino y la cultura visual. Así, la ilustración infantil no fue una manifestación uniforme, sino un campo visual complejo en el que la imagen podía funcionar tanto como mecanismo de reproducción social como espacio de transformación cultural, mostrando que los discursos normativos de la época se apoyaban en la imagen y al mismo tiempo, la imagen se construía a partir de esos mismos discursos, generando un diálogo constante entre representación, cultura e imagen.

#### **Conclusiones del Capítulo 4**

El análisis de las obras *Salida de la escuela* (1879) de Kate Greenaway y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907) de Arthur Rackham permite comprender cómo la ilustración infantil se consolidó, entre los siglos XIX y XX, como un lenguaje visual capaz de reflejar y cuestionar los valores culturales de su tiempo. Ambas imágenes, separadas por casi tres décadas, funcionan como espejos de dos momentos históricos distintos, el orden moral y pedagógico del periodo victoriano y el surgimiento de la modernidad con sus nuevas inquietudes psicológicas y sociales. Sin embargo, las dos comparten un mismo propósito, construir, desde la imagen, una visión de la infancia y de lo femenino como territorios simbólicos donde se proyectan los ideales y las transformaciones de la sociedad.

En la obra de Greenaway, la infancia aparece representada principalmente a través de figuras femeninas. Las niñas, con sus vestidos y gestos reservados, encarnan la virtud, la obediencia y la pureza que el discurso moral victoriano asignaba a la mujer desde la infancia. *Salida de la escuela* es en este sentido, una imagen pedagógica que enseña a “ser” dentro del orden social, visualizando la feminidad como sinónimo de delicadeza y corrección. Sin

embargo, los pequeños gestos de afecto y la atmósfera de serenidad que envuelven la escena, también introducen una sutileza que suaviza la rigidez moral y sugiere una mirada más empática. Desde la teoría de las representaciones sociales (Jodelet, 1989), esta imagen se entiende como una forma de materializar creencias colectivas, la infancia femenina no solo se educa, sino que se exhibe como un modelo estético y moral de la sociedad victoriana.

Por su parte, *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* de Rackham marca un cambio en la representación de lo femenino, a diferencia de las niñas de Greenaway, Alicia no ocupa un lugar pasivo dentro del orden social, sino que lo desafía. Su postura firme ante el caos simboliza la resistencia frente a la autoridad, la figura femenina; lejos de representar docilidad, se convierte en imagen del pensamiento crítico y la autonomía. Esta transformación visual responde a los cambios de la Inglaterra eduardiana y al surgimiento de nuevas ideas sobre la subjetividad y el inconsciente. Las cartas que la rodean (símbolos de poder y normas) pueden interpretarse como las fuerzas que intentan contener su despertar, pero también como la representación del conflicto interno característico del individuo moderno.

Ambas obras, leídas en conjunto, muestran cómo las representaciones femeninas en la ilustración infantil pasaron de la obediencia al cuestionamiento, del ideal moral a la búsqueda de una identidad propia. Greenaway establece las bases de una feminidad modelada por la educación y la virtud, Rackham transforma al personaje en una representación de libertad y reflexión. Lo que evidencia no solo la evolución estética de la ilustración, sino también su papel en la configuración cultural de lo femenino.

En líneas generales, este capítulo demuestra que la ilustración infantil fue un medio privilegiado para representar, educar y repensar lo femenino, a través de sus imágenes, Greenaway y Rackham revelan que la infancia y la mujer no fueron temas ornamentales, sino

espacios de reflexión sobre el poder, la moral y la imaginación en el inicio de una nueva época.

## **Principales hallazgos de la investigación**

### ***La ilustración infantil como discurso cultural y no meramente decorativo***

La investigación plantea la ilustración infantil como un discurso cultural más que como un recurso meramente decorativo, este enfoque se apoya en los planteamientos de Hans Belting (2007) y Abraham Moles (1999), quienes proponen que las imágenes pueden entenderse como sistemas de comunicación cultural capaces de transmitir valores, normas y formas de interpretar el mundo. Desde esta perspectiva, las ilustraciones analizadas dejan de ser simples acompañamientos del texto para comprenderse como construcciones visuales que articulan significados sociales en torno a la infancia y lo femenino. En este sentido, la obra de Kate Greenaway tiende a reforzar un orden social disciplinado, mientras que Arthur Rackham introduce una dimensión simbólica más compleja, lo que sugiere que la ilustración infantil funcionó como un medio de comunicación visual con implicaciones pedagógicas y culturales.

### ***Las representaciones femeninas como reflejo y construcción de los roles de género***

Se observa que las representaciones femeninas pueden operar simultáneamente como reflejo y como construcción de los roles de género, lo cual se relaciona con la teoría de las representaciones sociales de Jodelet (1986), quien plantea que las imágenes contribuyen a la construcción colectiva de la realidad social. En la ilustración de Kate Greenaway, las figuras femeninas infantiles tienden a integrarse a un modelo de feminidad asociado a la disciplina,

la armonía y la obediencia, mientras que en la ilustración de Arthur Rackham, la figura de Alicia puede interpretarse como una representación más activa y dinámica, situada en tensión con el orden establecido. Esto sugiere que las imágenes no solo podrían reflejar los roles de género de su época, sino que también participan en cierta medida en su construcción y transformación.

### ***La relación entre arte, tecnología e industria editorial***

Un hallazgo central de la investigación se vincula con la interacción entre arte, tecnología e industria editorial, el cual puede relacionarse con los planteamientos de Lipovetsky y Serroy (2010), quienes señalan que las imágenes forman parte de los sistemas de comunicación visual propios de la modernidad. La expansión de la industria editorial y los avances en impresión habrían permitido que las ilustraciones circularan de manera más amplia, favoreciendo la consolidación del libro infantil como medio de difusión cultural. En este contexto, las ilustraciones de Kate Greenaway y Arthur Rackham pueden entenderse como productos de una cultura visual en expansión, donde el arte y la industria tienden a integrarse para producir objetos estéticos accesibles a un público amplio.

### ***El vínculo entre educación, arte y moral victoriana***

El estudio sugiere que la ilustración infantil pudo funcionar como un vehículo eficaz para inculcar valores éticos, religiosos y sociales, en un contexto donde la educación era considerada clave para el progreso nacional, los libros ilustrados habrían servido como herramientas de control simbólico y formación de ciudadanía. Las imágenes tendieron a

reforzar la idea de una infancia moralmente guiada y protegida, pero también podrían haber favorecido la imaginación como camino hacia la sensibilidad estética y el aprendizaje.

### ***La incorporación de la mujer artista dentro de un campo dominado por hombres***

La tesis identifica la posible participación activa de mujeres en la producción artística y editorial del siglo XIX y principios del XX, pese a las restricciones institucionales de la época. Autoras e ilustradoras lograron en distintos casos incorporarse a redes profesionales, redefiniendo el papel de la mujer en el arte gráfico y literario. Su labor no solo habría ampliado los límites temáticos de la literatura infantil, sino que también pudo aportar una nueva mirada sobre la relación entre naturaleza, niñez y sensibilidad femenina.

### ***El libro ilustrado como objeto de arte***

Se puede concluir que influido por el movimiento *Arts and Crafts*, el libro infantil de esta época tendió a integrar arte, diseño y pedagogía, favoreciendo la consolidación de la concepción del libro como una “obra de arte” en la que convergen tipografía, composición, color y narrativa, lo que habría contribuido a transformar la lectura en una experiencia estética. Este planteamiento se apoya en la idea de la ilustración como lenguaje visual autónomo propuesta por Dalley (1999), quien señala que la ilustración posee una capacidad narrativa propia que puede ampliar el significado del texto. Desde esta perspectiva, las obras analizadas permiten observar que el libro ilustrado no solo podría transmitir información, sino que también articula arte, diseño y narrativa visual en un mismo soporte, lo que sugiere que se configura como un medio relevante para la educación artística, estética y la difusión de la cultura visual.

### ***La función simbólica del color, la composición y la técnica***

El análisis iconográfico sugiere que los recursos formales de las ilustraciones podían desempeñar un papel decisivo en la construcción de sentido, la paleta cromática limitada, los contornos definidos y la composición simétrica no solo respondían a criterios técnicos, sino que también parecen haber expresado valores estéticos asociados al orden, la medida y la moralidad, característicos de la sensibilidad visual victoriana. Sin embargo, durante la Edad de Oro de la Ilustración (1880-1920) también surgieron propuestas que podrían reflejar los cambios sociales y de pensamiento propios de la modernidad, productos de cierta libertad creativa, sensibilidad individual y apertura hacia la imaginación. Un ejemplo claro se puede observar en la obra de Arthur Rackham, *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* (1907), donde la composición, el movimiento centrífugo de las cartas y el contraste entre tonos cálidos y sombras parecen romper con la rigidez clásica y evocar una atmósfera de desconcierto y descontrol.

En este tipo de imágenes, el caos visual podría relacionarse con la aparición de lo inconsciente y la ruptura del orden racional, ideas que comenzaban a difundirse con el pensamiento psicoanalítico de la época. Así, los recursos formales no solo organizan la estética de la obra, sino que también parecen conectar lo visible con lo emocional y simbólico, convirtiendo la ilustración en un espacio donde podrían expresarse nuevas formas de comprender la subjetividad.

### ***La ilustración como espacio de resistencia estética y simbólica***

Aunque enmarcada en una sociedad jerárquica y moralista, la ilustración infantil podría entenderse como un ámbito de experimentación que, dentro de los límites del género,

permitía en ciertos casos expresar sensibilidades personales y discursos alternativos sobre la mujer, la infancia y la naturaleza. Este planteamiento se sustenta en la perspectiva de Mitchell (2002), quien propone analizar las imágenes como fenómenos culturales capaces de contener tensiones ideológicas y cuestionamientos simbólicos. En este marco, la ilustración de Rackham, al representar a Alicia en un entorno caótico y conflictivo, puede interpretarse como una ruptura con el orden tradicional y sugiere que la ilustración infantil podría funcionar como un espacio de resistencia estética y simbólica, lo que matiza la idea de que los productos visuales dirigidos a públicos “menores” pueden llegar a albergar propuestas artísticas e ideológicas de amplio alcance.

#### ***La pertinencia de una metodología histórica-iconográfica adaptada a objetos impresos***

La propuesta metodológica de cuatro etapas clasificación, análisis de contenido, análisis contextual y lectura de mensajes manifiestos y latentes, puede considerarse eficaz para interpretar imágenes históricas sin desligarlas de su materialidad editorial. Este enfoque, permitió en buena medida articular lo visual con lo social, mostrando que los significados iconográficos surgen de la interacción entre técnica, contexto y recepción.

#### ***La ilustración infantil como antecedente de la cultura visual contemporánea***

Finalmente, la tesis reconoce que las estrategias visuales desarrolladas durante la Edad de Oro de la Ilustración, como el uso del color, la narración y la integración de texto e imagen, podrían haber anticipado prácticas propias del diseño gráfico y del cómic moderno, contribuyendo a sentar las bases de una cultura visual que aún puede observarse en la actualidad. Este hallazgo se fundamenta en los planteamientos de Lipovetsky y Serroy

(2010), quienes explican que la modernidad visual se construye a partir de la difusión masiva de imágenes, lo que habría permitido que las ilustraciones infantiles no solo formaran lectores, sino también espectadores visuales, favoreciendo la consolidación de nuevas formas de comprensión y consumo de la imagen dentro de la cultura contemporánea.

### **Aportes de la investigación**

El aporte de esta investigación se reconoce en relación con lo revisado previamente, ya que los estudios existentes se han centrado en otros periodos, medios y problemáticas, sin atender de forma específica el objeto que aquí se analiza, trabajos como los de Gómez (2018), Miquel (2018), Rodríguez (2012) y Dopico (2012) han abordado la representación femenina desde perspectivas históricas, culturales y mediáticas, particularmente en el ámbito del cómic y otros medios visuales, analizando temas como la construcción de estereotipos, la sexualidad, la participación de mujeres creadoras y las transformaciones en los modelos de feminidad. No obstante, estos enfoques no se han dirigido hacia el análisis de imágenes en libros ilustrados para públicos infantiles y juveniles en el periodo aquí considerado.

En este sentido, la investigación plantea como contribución el estudio de la ilustración dirigida a públicos infantiles y juveniles como un espacio relevante para el análisis de lo femenino en etapas tempranas de formación cultural. A diferencia de las investigaciones revisadas, este trabajo se sitúa en un periodo anterior y en un tipo de producción visual que ha sido menos problematizado dentro de la historia del arte.

De igual forma, propone una mirada que integra diversas herramientas teóricas y metodológicas para ampliar las formas de interpretación de la imagen, atendiendo tanto a sus aspectos formales como a sus condiciones de producción y sus implicaciones culturales, esto



permite plantear una lectura más amplia, en la que las imágenes no solo se entienden como representaciones, sino también como elementos activos en la configuración de significados sociales.

De este modo, la investigación no se limita a identificar modelos tradicionales, sino que también reconoce diferencias, matices y tensiones dentro de las representaciones, lo que contribuye a una comprensión más compleja de su papel en la construcción de imaginarios de género. A partir de esta perspectiva, la investigación propone una nueva mirada hacia la ilustración infantil de la llamada Edad de Oro (1880-1920), replanteando el lugar secundario que tradicionalmente se le ha asignado en la historia del arte y de la literatura, en lugar de considerarla un recurso meramente ornamental condicionado por el texto, la investigación demuestra que estas imágenes constituyen un sistema visual complejo capaz de producir significados culturales, pedagógicos e ideológicos, participando activamente en la construcción de imaginarios sociales sobre la infancia, la moral y el género.

Desde esta perspectiva, el aporte central de la tesis puede situarse en revelar la ilustración infantil como un dispositivo cultural que habría influido en cierta medida en la manera en que hoy entendemos las imágenes, a través del recorrido histórico y el análisis iconográfico de sus formas, técnicas y contextos de producción, es posible observar que estas imágenes no solo reflejaron los valores victorianos, sino que también pudieron contribuir a organizarlos visualmente, estableciendo modelos de conducta y representación que habrían incidido en generaciones de lectores. En este sentido, la ilustración puede entenderse como un espacio donde convergen arte, educación, industria editorial y discurso social.

De manera significativa, el estudio sugiere que dentro de este aparente sistema de estabilidad moral también surgieron zonas de tensión y renovación estética, en las que algunos ilustradores y artistas introdujeron variaciones en las representaciones de la infancia

y de lo femenino, posiblemente anticipando transformaciones culturales posteriores. Así, el libro ilustrado puede considerarse no solo como instrumento pedagógico, sino como un espacio simbólico donde se ponen en juego las relaciones entre las normas sociales y la imaginación, así como entre la disciplina y la libertad creativa.

En este sentido, la tesis propone una interpretación que busca ampliar la manera en que se estudian los libros infantiles dentro del campo de los estudios visuales y del desarrollo de la ilustración. El análisis sugiere que estas obras no solo pudieron haber contribuido a que los infantes aprendieran a leer palabras, sino también a interpretar imágenes. De esta forma, es posible plantear que participaron en la formación de una cultura visual que, en cierta medida, podría continuar influyendo en la manera en que producimos, comprendemos y percibimos las imágenes.

Por otra parte, el principal aporte teórico de la investigación puede entenderse como la articulación de distintos enfoques conceptuales para construir un marco de interpretación que permita aproximarse a la ilustración infantil como un fenómeno visual, cultural e histórico. En particular, la tesis integra aportaciones provenientes del concepto de imagen, el régimen escópico, los estudios visuales, la teoría de las representaciones sociales y el análisis iconográfico, con el fin de analizar las ilustraciones no solo como objetos estéticos, sino como formas de producción de sentido dentro de un contexto social específico.

Desde el concepto de imagen, el estudio reconoce a la ilustración como un lenguaje visual que puede considerarse autónomo, capaz de organizar significados, emociones y valores culturales. Esta perspectiva se complementa con la noción de régimen escópico, que sugiere que las formas de ver y representar la realidad difícilmente son neutrales, sino que responden a estructuras culturales que orientan la mirada de una época. En este sentido, las ilustraciones infantiles pueden interpretarse como parte de un sistema visual que habría

contribuido a configurar determinadas maneras de percibir la infancia, la moral y el género dentro de la sociedad victoriana.

A su vez, la teoría de las representaciones sociales permite ubicar estas imágenes dentro de procesos más amplios de construcción simbólica. Las ilustraciones pueden entenderse así como dispositivos culturales que no solo reflejan valores sociales, sino que también podrían participar en su difusión, legitimación y transformación. Finalmente, el uso del análisis iconográfico ofrece una herramienta metodológica que permite relacionar los elementos formales de la imagen, como la composición, el color, los gestos o los escenarios, con los significados culturales que transmiten. De esta manera, la investigación propone una lectura interdisciplinaria que busca ampliar las posibilidades de estudio de la ilustración infantil y subraya su relevancia como fuente para comprender las relaciones entre imagen, cultura y sociedad.

En este marco teórico, el estudio de las representaciones femeninas en los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes durante la Edad de Oro de la ilustración adquiere una relevancia particular, ya que las imágenes de niñas, madres o jóvenes protagonistas no solo responden a decisiones estéticas o narrativas, sino que también pueden relacionarse con los valores y expectativas sociales asociados al género dentro del contexto victoriano.

A través de la composición, los gestos, el vestuario y los espacios representados, las ilustraciones pudieron haber contribuido a consolidar modelos de feminidad vinculados con la domesticidad, la delicadeza, la obediencia y el cuidado de los otros. Estas representaciones habrían funcionado como referentes visuales que posiblemente ayudaron a naturalizar ciertos roles sociales, presentándolos como comportamientos deseables dentro del proceso de formación moral de la infancia.

Sin embargo, el análisis iconográfico también permite observar diferentes matices y variaciones dentro de estos modelos, ya que en algunas obras, particularmente hacia finales del periodo, aparecen figuras femeninas que participan activamente en la acción narrativa, que exploran, imaginan o toman decisiones dentro del relato visual. Estas imágenes sugieren que la ilustración infantil no solo reprodujo las normas sociales de su tiempo, sino que también pudo abrir espacios para la imaginación, la curiosidad y la autonomía femenina. De esta forma, las representaciones femeninas en la literatura ilustrada infantil pueden entenderse como un campo simbólico donde se articulan tanto la reproducción de los valores sociales dominantes como las primeras señales de transformación en la manera de concebir la infancia y el papel de la mujer dentro de la cultura visual moderna.

### **Aportes en los ejes iconográfico, contextual y pedagógico**

A manera de conclusión, el análisis de *Salida de la escuela* de Kate Greenaway y *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas* de Arthur Rackham puede ayudar a delimitar con mayor claridad los aportes de la presente investigación, estructurados en tres ejes: iconográfico, contextual y pedagógico, desde los cuales la imagen se comprende no solo como representación, sino como un dispositivo activo en la construcción de sentido, con implicaciones que podrían considerarse vigentes en la cultura visual contemporánea.

### **Aporte en el eje iconográfico**

El principal aporte en este eje puede situarse en mostrar que el análisis iconográfico, lejos de limitarse a la identificación de elementos y significados, permite observar cómo el lenguaje visual opera como un sistema de producción simbólica. A partir del estudio

comparativo, la investigación sugiere que las imágenes no solo reflejan valores culturales, sino que también podrían contribuir a configurarlos mediante recursos formales específicos. En el caso de Greenaway, la organización compositiva, la repetición de formas y la paleta cromática suave pueden interpretarse como elementos que construyen una visualidad relacionada con el orden, que podría tender a naturalizar la infancia y lo femenino en términos de disciplina, homogeneidad y control. Por el contrario, en Rackham, la distorsión de la escala, el dinamismo compositivo y la fragmentación visual generan una experiencia que puede percibirse como caótica, lo que sugiere una posible desestabilización de esos mismos principios. El aporte, entonces, podría entenderse como la evidencia de que el lenguaje visual puede operar tanto como mecanismo de legitimación del orden social como de su cuestionamiento, lo que permite ampliar el análisis iconográfico para comprender la imagen no solo como representación, sino como un medio que organiza ideas y construye significados a partir de elementos como las formas, los colores y la composición, posiblemente influyendo en la manera en que se comprende e interpreta la realidad.

### **Aporte en el eje contextual**

En el eje contextual, la investigación propone una lectura que busca articular las imágenes con sus condiciones históricas de producción, sugiriendo cómo ambas ilustraciones podrían participar en la construcción de imaginarios sociales específicos. En la obra de Greenaway, puede identificarse la consolidación de un modelo de infancia y feminidad vinculado a la moral victoriana, donde la escuela puede interpretarse como una institución reguladora de cuerpos, emociones y roles de género, particularmente en la configuración de una feminidad dócil.

Por otra parte, la obra de Rackham permite reconocer indicios de un contexto de transformación, donde las estructuras tradicionales comienzan a ser cuestionadas. La figura de Alicia, en relación con el mundo creado por Lewis Carroll y con las ideas de su época, marcadas por nuevas formas de pensamiento, puede leerse como una expresión de tensión entre lo que se considera normal y aquello que rompe con esas reglas, entre la lógica y lo irracional.

El aporte contextual puede entenderse en la medida en que plantea que las imágenes no solo pertenecen a un momento histórico, sino que también podrían condensar conflictos culturales más amplios, permitiendo trazar posibles continuidades con el presente. En este sentido, es posible observar que muchas de las estructuras simbólicas representadas (la autoridad, la infancia, lo femenino), parecen seguir operando en la visualidad contemporánea, aunque bajo nuevas formas.

### **Aporte en el eje pedagógico**

El aporte en el eje pedagógico puede entenderse como el posicionamiento del análisis iconográfico como una herramienta relevante para la formación crítica en contextos educativos actuales, la investigación sugiere que las imágenes no solo pueden ser interpretadas, sino también podrían utilizarse como recursos para cuestionar los procesos de enseñanza, formación e interiorización de normas.

La obra de Greenaway permite identificar un modelo educativo centrado en la disciplina, la regulación emocional y la adaptación social, mientras que la ilustración de Rackham introduce la posibilidad de pensar la educación desde la confrontación con lo incierto, lo absurdo y lo contradictorio. A partir de esta relación, el aporte pedagógico puede

situarse en la propuesta de una alfabetización visual crítica que permita a los estudiantes reconocer cómo las imágenes construyen identidades, emociones y relaciones de poder.

En un contexto contemporáneo caracterizado por la sobreproducción de imágenes, este enfoque puede considerarse relevante, ya que no solo promueve la interpretación, sino también la capacidad de cuestionar los discursos visuales que configuran la experiencia cotidiana. Esto sugiere que la imagen no solo sirve para ilustrar o acompañar un contenido, sino que también puede contribuir a reflexionar sobre cómo se construye el conocimiento, quién tiene la autoridad para definirlo y de qué manera interviene la imaginación en ese proceso. Es decir, la imagen puede ayudar a entender que aprender no se limita a recibir información, sino que también implica interpretar, cuestionar y construir sentidos.

De manera general, los aportes de la investigación permiten plantear que tanto la obra de Kate Greenaway como la de Arthur Rackham podrían trascender su función ilustrativa para convertirse en artefactos culturales que articulan estética, ideología y pedagogía. Su análisis no solo puede enriquecer la comprensión histórica de la ilustración, sino que también podría ofrecer herramientas conceptuales y metodológicas para abordar críticamente la cultura visual contemporánea, donde las imágenes continúan desempeñando un papel central y, en muchos casos, poco cuestionado en la construcción de la realidad social.

En este sentido, la investigación también permite reconocer cómo la figura femenina puede ser configurada visualmente a través de recursos formales que la presentan mediante contrastes y matices en su representación, lo que sugiere no solo modos de construcción visual, sino formas específicas de comprender su lugar dentro del imaginario social. Estas construcciones, difícilmente neutrales, parecen evidenciar ciertas continuidades en la manera en que la visualidad modela identidades desde etapas tempranas, lo que refuerza la pertinencia de su análisis en el contexto actual.

## Conclusiones

La presente investigación permite sostener que la ilustración infantil producida durante la llamada Edad de Oro (1880-1920), desarrollada principalmente en Estados Unidos e Inglaterra, puede entenderse como un fenómeno cultural complejo en el que se integran arte, pedagogía, ideología y tecnología, con un impacto relevante en la configuración del libro ilustrado moderno y en la construcción de los imaginarios visuales dirigidos a la infancia y la juventud. A lo largo de este estudio se observa que el libro ilustrado para infantes y jóvenes no solo puede considerarse un objeto de producción masiva, sino también un producto editorial de gran refinamiento estético, resultado de una cuidadosa atención al diseño, la ilustración y la calidad material del libro. De igual forma, puede interpretarse como un dispositivo de socialización que contribuyó a la construcción de imaginarios colectivos sobre la infancia, la moral, el progreso y lo femenino. En este sentido, las imágenes analizadas no parecen limitarse únicamente a ser decoraciones o acompañamientos visuales, sino que pueden entenderse como un lenguaje simbólico propio que participa en la formación de valores y percepciones culturales.

El análisis histórico permitió situar la ilustración en un contexto marcado por los avances de la Revolución Industrial, la expansión de la educación y el ascenso de la clase media, estos factores transformaron de manera importante el acceso a la lectura, propiciando la aparición de un público infantil más amplio y de adultos mediadores que demandaban materiales acordes con los ideales morales y pedagógicos del momento. En Gran Bretaña, el periodo victoriano puede entenderse como un escenario en el que convergen tensiones entre modernidad y tradición, así como entre progreso material y rigidez moral. La educación fue concebida en gran medida como instrumento de orden social y como un derecho en expansión, en ese proceso; el libro ilustrado llegó a consolidarse como una herramienta



relevante para la transmisión de conocimiento y de normatividad moral. Las imágenes no solo contribuían a enseñar la lectura, sino también a interpretar el mundo a través de una visualidad asociada con la disciplina, la pureza y el deber.

Desde los marcos teóricos de los estudios visuales y la iconografía, la investigación sugiere que la imagen puede funcionar como mediadora cultural y cognitiva. En el ámbito de la infancia, esta mediación resultó especialmente significativa, ya que las ilustraciones tendieron a establecer un régimen visual que asociaba determinados comportamientos, gestos y espacios a los cuerpos femeninos y masculinos. La mujer fue representada con frecuencia como una figura ejemplar vinculada al hogar, la inocencia y la belleza ideal, mientras que el hombre solía aparecer ligado a la acción y el trabajo. Estas representaciones no solo reflejan en buena medida la mentalidad victoriana, sino que también contribuyeron a reforzar ciertas jerarquías. No obstante, el estudio permite identificar la existencia de fisuras en este modelo, en obras de ilustradores como Arthur Rackham pueden observarse figuras femeninas activas, curiosas y autónomas que reconfiguran el papel de la mujer dentro del relato visual. De este modo, la ilustración infantil puede interpretarse tanto como un instrumento de control simbólico como un espacio de resistencia y renovación estética.

El desarrollo técnico de la imprenta y las artes gráficas desempeñó un papel relevante en la consolidación del libro ilustrado como objeto artístico, las innovaciones en litografía, grabado a color y posteriormente la cuatricromía no solo ampliaron la capacidad de producción, sino que también modificaron en buena medida la experiencia de la lectura. La mejora en los métodos de impresión permitió que muchos ilustradores exploraran con mayor libertad el uso de texturas, transparencias y gamas cromáticas, favoreciendo la aparición de una estética asociada al libro ilustrado de lujo, donde la imagen tendió a adquirir mayor autonomía frente al texto. Este cuidado técnico coincidió con el surgimiento de movimientos

artísticos que valoraban la integración entre arte y vida cotidiana, como el *Arts and Crafts* y el *Art Nouveau*. En ese contexto, el libro ilustrado puede entenderse como un medio propicio para combinar la dimensión estética con la enseñanza y ciertos propósitos sociales.

La investigación señala que la ilustración infantil también puede analizarse como un campo de producción con connotaciones de género, ya que el papel de las mujeres dentro del ámbito artístico y editorial del siglo XIX estuvo en gran medida condicionado por normas sociales que limitaban su acceso a la formación profesional y al reconocimiento público. Sin embargo, las autoras e ilustradoras que lograron insertarse en este medio contribuyeron de manera importante a modelar la sensibilidad estética de la época. Kate Greenaway por ejemplo, ayudó a transformar el imaginario de la infancia al representar niños y niñas en entornos rurales idealizados, dotando a la niñez de una dimensión afectiva y poética novedosa para su tiempo. Su obra, junto con la de Walter Crane (1845-1915) y Randolph Caldecott (1846-1886), contribuyó a consolidar lo que se conoce como la Edad de Oro de la ilustración británica.

El análisis metodológico propuesto permitió abordar estas imágenes desde una lectura iconográfica integral que considera tanto su aspecto formal como su contexto de producción y recepción. La clasificación de los productos visuales por soporte, técnica y función facilitó situar las obras dentro de su entorno editorial y social, reduciendo el riesgo de interpretaciones descontextualizadas. El análisis del contenido y del contexto permitió identificar los códigos visuales que estructuran la representación femenina, mostrando cómo los discursos de género pueden observarse en las formas, los colores y las composiciones. Asimismo, la distinción entre mensajes manifiestos y latentes funcionó como una herramienta útil para reconocer los significados simbólicos y valores ideológicos presentes en las imágenes. Esta metodología, al articular teoría, procedimiento y reflexión, permite

sostener la viabilidad de un análisis visual sistemático aplicable a materiales históricos impresos.

De manera general, el estudio contribuye a comprender la ilustración infantil como un documento histórico y social que puede evidenciar tensiones entre arte, educación y moral, ya que las imágenes no solo pueden entenderse como reflejos de su contexto, sino también como elementos que inciden en la formación de subjetividades. Su lectura permite aproximarse a cómo la modernidad dio forma a la mirada, al establecer nuevas maneras de percibir la infancia, lo femenino y lo social a través de imágenes que tendieron a organizar valores, comportamientos y formas de interpretar la realidad.

La representación femenina puede interpretarse como una síntesis de valores asociados al periodo victoriano (belleza, moralidad, pasividad, armonía, delicadeza), pero también como un posible espacio de expresión y apertura, al mostrar figuras que toman decisiones, reflexionan y crean. En este sentido, la investigación invita a reconsiderar la ilustración no solo como un arte decorativo, sino como un espacio de intercambio cultural donde se ponen en juego distintas formas de ver y significar la realidad.

El análisis de lo femenino a partir de su construcción visual durante la Edad de Oro de la Ilustración permite sugerir que estas imágenes pueden ir más allá de su carácter ornamental, al entenderse como estructuras cargadas de significados culturales y sociales. En ellas se articulan diversas formas de comprender el lugar de la mujer dentro de la historia, mediante recursos visuales que organizan la apariencia, los gestos, las posturas y su relación con el entorno. De este modo, se configuran referentes que pueden influir en la manera en que la sociedad interpreta lo femenino.

Desde esta perspectiva, la ilustración puede entenderse como un dispositivo que traduce los discursos sociales en formas visuales naturalizadas, las imágenes no solo pueden

hacer visible una determinada visión cultural, sino que también tienden a reforzarla e integrarla en la vida cotidiana, transmitiendo valores de manera implícita. En este proceso, se configuran referentes que pueden orientar comportamientos y actitudes, funcionando como posibles guías culturales sobre el papel de la mujer en distintos contextos.

La articulación entre teoría y análisis iconográfico permite comprender que estas representaciones no responden necesariamente a una naturaleza fija, sino a procesos cambiantes vinculados a su contexto, así lo femenino puede pensarse como una categoría en constante transformación, que se adapta a los discursos de cada periodo histórico. Las imágenes en este sentido, no solo tienden a reproducir modelos sociales, sino que también pueden participar en su modificación, funcionando como espacios donde se negocian significados y donde pueden emerger tanto normas como tensiones frente a ellas.

Asimismo, estas representaciones pueden operar como mediadoras entre la experiencia individual y los sistemas simbólicos colectivos, a través de los recursos visuales, se tienden a transmitir valores, emociones y expectativas que pueden integrarse en la memoria social. Este proceso permite observar que las imágenes pueden influir en la construcción de identidades y en la forma en que se interpretan las relaciones sociales.

Otro aspecto relevante es que las ilustraciones de este periodo pueden entenderse como indicio de un momento de transición cultural, donde los modelos tradicionales comienzan a mostrar matices, ambigüedades y tensiones. Esto permite reconocer que lo femenino no se define necesariamente de manera homogénea, sino que se construye a partir de múltiples discursos. En consecuencia, la ilustración no solo puede preservar tradiciones, sino que también puede abrir posibilidades para nuevas interpretaciones.

Por otra parte, el análisis iconográfico subraya la relevancia de considerar el contexto histórico en el que se producen estas imágenes, ya que cada representación puede responder

a condiciones culturales específicas que influyen en su significado, lo que permite entender que la cultura visual puede participar en la construcción de los imaginarios colectivos.

En este sentido, la ilustración de la Edad de Oro puede entenderse como un campo relevante de estudio, donde se articulan la historia y la imagen para mostrar cómo ha ido cambiando la forma de comprender la figura femenina a lo largo del tiempo, sugiriendo que las representaciones no solo reflejan la realidad, sino que también pueden contribuir a configurarla.

Por lo tanto, el estudio de estas representaciones puede favorecer el desarrollo de una mirada crítica sobre la cultura visual contemporánea, al mostrar que las formas de representar lo femenino poseen una historia, una estructura simbólica y una función cultural. Analizarlas implica no solo revisar el pasado, sino también comprender los procesos mediante los cuales estas construcciones pueden mantenerse y transformarse en el presente.

Otro aporte significativo puede observarse en la relación entre historia y educación visual, al reconocer la ilustración como un lenguaje autónomo, se sugiere la necesidad de formar lectores críticos capaces de identificar los discursos ideológicos presentes en las imágenes. En un contexto saturado de producción visual, la alfabetización en este ámbito puede considerarse relevante para el desarrollo de una conciencia social informada.

La investigación también destaca la importancia de visibilizar el trabajo de mujeres artistas e ilustradoras, cuya participación resultó significativa en la evolución del libro infantil y en la construcción de imaginarios visuales. Sin embargo, su presencia no necesariamente implicó una ruptura con los modelos dominantes, incluso algunos ilustradores hombres, como Arthur Rackham, propusieron en ciertos casos enfoques más complejos que cuestionaban las convenciones de su tiempo.

Al integrar la perspectiva de los estudios visuales, la investigación puede ampliarse hacia una dimensión más inclusiva y crítica, capaz de cuestionar las jerarquías tradicionales de la representación y de reconocer la diversidad de contextos culturales. Esta mirada permite recuperar historias y aportes que han quedado fuera de los relatos más conocidos, como los de ilustradoras que trabajaron en publicaciones infantiles o en libros escolares, muchas de las cuales quedaron en el anonimato al adoptar el apellido de sus esposos tras el matrimonio, lo que pudo minimizar su autoría en los registros históricos, así como los de artistas cuyas imágenes circularon en revistas y ediciones populares. Asimismo, puede reconocerse el valor cultural de las obras creadas para la infancia, que durante mucho tiempo han sido consideradas menores o reducidas al ámbito educativo y doméstico.

De forma general, la investigación permite sostener que la ilustración infantil de la Edad de Oro difícilmente puede entenderse al margen de las transformaciones sociales, técnicas y culturales de su tiempo, y puede considerarse un arte que articula la pedagogía con la estética, la moral con la imaginación y la educación con la emoción. Las representaciones femeninas en estos libros permiten observar tanto las restricciones impuestas por la ideología de la época como los posibles espacios de libertad que el arte llegó a generar dentro de ellas. Al reconstruir estos procesos, la tesis aporta elementos para una comprensión más amplia de cómo las imágenes pueden educar, persuadir y emocionar, así como de la manera en que la imagen puede hacer visibles las tensiones entre cultura, género y modernidad.

## **Cumplimiento de objetivos y verificación de la hipótesis**

A partir de los resultados obtenidos en la presente investigación, es posible considerar que los objetivos planteados habrían sido alcanzados en términos generales y que la hipótesis de trabajo ha sido respondida y en cierta medida, sustentada.

En primer lugar, el objetivo general orientado a realizar un análisis iconográfico de las representaciones femeninas en ilustraciones de libros dirigidos a infantes y jóvenes de Kate Greenaway y Arthur Rackham durante la Edad de Oro de la Ilustración puede entenderse como cumplido mediante el desarrollo de un estudio comparativo que permitió identificar características formales, simbólicas y culturales de la construcción visual de estas representaciones en ambas obras. El análisis iconográfico facilitó establecer relaciones entre las ilustraciones, los valores sociales de la época y sus formas de representación, sugiriendo tanto la presencia de modelos normativos como la aparición de variaciones significativas en su configuración visual.

En relación con el primer objetivo específico, consistente en realizar un recorrido histórico de los libros ilustrados dirigidos a infantes y jóvenes durante la Edad de Oro de la Ilustración, este puede considerarse abordado mediante el desarrollo del marco histórico y cultural que contextualiza la producción de la ilustración infantil en Inglaterra entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. El análisis permitió aproximarse a la influencia de la Revolución Industrial, la expansión de la educación, el crecimiento de la clase media y los avances técnicos de la imprenta en la consolidación del libro ilustrado como objeto cultural, pedagógico y estético, lo que proporciona un marco contextual útil para interpretar las imágenes dentro de su entorno social.

Respecto al segundo objetivo específico, orientado a elaborar un cuadro de análisis iconográfico de una obra de Kate Greenaway y una de Arthur Rackham aplicando perspectivas teóricas de autores como María Acaso, W. J. T. Mitchell y Erwin Panofsky, también puede considerarse cumplido de manera adecuada. La aplicación de estas perspectivas teóricas permitió estructurar un método de análisis que integró la dimensión formal, iconográfica y simbólica de las ilustraciones, facilitando la identificación de códigos visuales que organizan la representación femenina y permitiendo reconocer variaciones entre ambas propuestas. El análisis comparativo hizo posible observar cómo cada autor construye lo femenino desde enfoques distintos: Greenaway desde una visión idealizada, armónica y normativa de la infancia femenina, y Rackham desde una representación más dinámica, narrativa y simbólicamente compleja.

En cuanto a la hipótesis de investigación, que planteaba que las representaciones femeninas en las ilustraciones de Kate Greenaway y Arthur Rackham presentan diferencias en la manera en que construyen visualmente la figura femenina dentro del contexto cultural victoriano, los resultados del análisis permiten sostener su pertinencia, en la medida en que la comparación entre ambas obras muestra que, si bien ambos autores se ubican dentro de un mismo contexto histórico y cultural, existe una diferencia temporal de casi tres décadas entre sus producciones, lo que permite observar variaciones en sus enfoques y en las formas de construcción visual. En el caso de Greenaway, la figura femenina se configura a partir de ideales de inocencia, orden, armonía y domesticidad, reforzando valores normativos de la sociedad victoriana, mientras que en Rackham la representación femenina presenta mayor dinamismo, autonomía y complejidad, lo que introduce matices y tensiones dentro del modelo tradicional de feminidad.



De esta manera, la hipótesis puede considerarse respondida en términos parciales, en tanto las ilustraciones parecen reflejar, reforzar y al mismo tiempo matizar los valores sociales asociados al papel de la mujer en la época. Las imágenes analizadas sugieren que la ilustración infantil funcionó como un medio de reproducción de discursos culturales, pero también como un espacio donde se introducen variaciones que permiten reinterpretar la feminidad dentro del imaginario visual victoriano.

## Referencias

- Abric, J. C. (1994). *Pratiques sociales, representations sociales*. In J. C. Abric (Ed.), *Pratiques sociales et représentations*. Paris: PUF.
- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Ediciones Paidós Ibérica. pp. 99-116, 143-154.
- Alcalá Rodríguez, L. y Marfil-Carmona, R. (2016). *Cultura visual y alfabetización mediática en educación infantil: las posibilidades del diálogo con imágenes*. En Actas del I Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento. Comunicracia y desarrollo social (1240-1254), Sevilla: Egregius. Contraer. pp. 1241-124
- Alcubierre B. (2016) *Elefantes subversivos, o una literatura en clave política. Perspectivas de análisis del discurso en un cuento infantil*. / Coordinadora Lucille Herrasti y Cordero. Bonilla Artigas Editores: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. pp. 26, 27
- Aparici, R., Fernández, J., García, A., & Osuna, S. (2006). *La imagen, análisis y representación de la realidad*. Editorial Gedisa. pp.13...
- Arco S. (2020) "*La flauta mágica*": Propuesta de una publicación editorial. Facultat de Belles Arts de Sant Carles. p. 12
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo absoluto. Imágenes, gestos, voces*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. pp.13-14
- Beauvoir, S. de. (1949). *El segundo sexo*. París: Gallimard.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. p.14
- Berger, P. y Luckman, T. (1966). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. París: Seuil.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Nueva York: Routledge.

- Caldera R. & Escalante D. (2008) *Literatura para niños: una forma natural de aprender a leer*. Educere, vol. 12, núm. 43. Universidad de los Andes. pp. 670-672
- Crary, J. (1990). *Técnicas del observador: sobre la visión y la modernidad en el siglo XIX*. MIT Press.
- Dalley, T. (1999). *Guía completa de ilustración y diseño: Técnicas y materiales*. Blume Ediciones. p. 10
- DeMause, L. (1982). *Historia de la infancia*. Alianza Universidad. pp. 122-126
- Dondis D. (1998). *La Sintaxis de la Imagen*. Gustavo Gili. pp. 13-18, 184-186
- Dopico P. (2012). *Lo femenino y el sexo en el underground español*. Revista de estudios sobre la historieta "Historietas" nº 2-2012. |ISSN: 2174-4084|
- Durán T. (2005) *Ilustración, comunicación, aprendizaje*. Revista de educación Num. Extraordinario. Universidad de Barcelona p. 240
- Erro, A. (2000) *La ilustración en la literatura infantil*. Universidad de Navarra. pp. 501,502
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Gallimard.
- Friedan, B. (1963). *La mística de la feminidad*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Gage, J. (1999). *Color y significado: Arte, ciencia y simbolismo*. University of California Press.
- González Contró, M. (2015). *Derechos de los niños y las niñas*. IIJ / Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM; INEHRM / Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. pp.1-3
- Gómez F. (2018). *Cómic "femeninos" y feministas en el México del siglo XX: de la representación a la autodesignación*. Descentrada, vol. 2, nº 2, e054, septiembre 2018. ISSN 2545-7284. Universidad Nacional de La Plata.

- Hernández, F. (2005). *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?* Redalyc. <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227042017.pdf>. p.4
- Itten, J. (2004). *El arte del color*. John Wiley & Sons.
- Jay, M. (1993). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. University of California Press.
- Jodelet, D. (1989). *La representación social: Fenómenos, concepto y teoría*. In S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Barcelona: Paidós. pp. 472-473
- Jodelet, D. (2018). *Ciencias sociales y representaciones: Estudio de los fenómenos representativos y de los procesos sociales. De lo local a lo global*. Relmecs, 8(2), e041. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://doi.org/10.24215/18537863e041> p.3
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Lipovetsky, G. & Serroy, G. (2010). *La cultura mundo*. Editorial Anagrama. pp. 84-89
- Lobato M. (2007) *El valor de la ilustración en álbumes para una educación en la no violencia*. Escuela abierta. CES Cardenal Spínola. pp. 130,131
- Mayer, S. E. (1983). *A treasury of the great children's book illustrators*. Harry N. Abrams, Inc. pp. 65-78, 109-126, 157-176
- Mink R. (2007) *Pauline Baynes Art Exhibit*. Vol. 5 No. 1. The Marion E. Wade Center. Wheaton College. pp.1
- Miquel J. (2018). *Las olas del feminismo a través del cómic*. Una propuesta didáctica. Tebeosfera (2016, ACYT) -3ª. Epoca-6, 9-IV-2018. Universidad de Alicante.
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. Journal of Visual Culture, 1(2). p. 170

- Moles, A. (1999) *La imagen. Comunicación funcional*. Editorial Trillas. p.24
- Moscovici, S. (1961, 1976). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Oxford University Press
- Reyero C. (2004) *Gustave Doré, inventor de sueños*. Descubrir el arte, Núm. 69 p. 80
- Rouquette, M.-L. (2009). *¿Qué hay de social en las representaciones sociales?* Revista de Psicología Universidad de Antioquia, 1(1), 97–101. <https://doi.org/10.17533/udea.rp.10616.pp.97.98>
- Sanjuán Alvarez, C. «*El Movimiento Prerrafaelista: De La Fidelidad a La Naturaleza a Una religión Del Arte*». Cuadernos De Investigación Filológica, vol. 9, febrero de 2014, pp. 171-181, doi:10.18172/cif.3973.
- Simpson R. (1994) *Sir John Tenniel aspects of his work*. Associated University Presses, Inc. p. 9
- Tomasi S. (2014) *La voz secreta de la ilustración: Una propuesta para la educación a la imagen*. Grupo de Estudios para la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. España: Universidad de Cádiz. pp. 26-32
- Verdía Barbará, B. (2010). *La antropología victoriana y el estudio de la religión griega*. Universidad de de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia I. pp.1-40, 86-96
- Wachelke, J. (2012). *Social Representations: A Review of Theory and Research from the Structural Approach*. Universitas Psychologica, 11(3), 729-741.
- Waldrip, M. C. (2010). *Women Illustrators of the Golden Age*. Dover Publications. Nota del editor.

Whalley, J. & Chester, T. (1988) *A History of Children's Book Illustration*. John Murray (Publishers) Ltd. p.11, 128-130

Zemelman, H. (2005). *Pensar teóricamente desde América Latina: los desafíos del pensamiento crítico*. México: Siglo XXI Editores.

### **Fuentes electrónicas:**

Avery, G. (1975). *Victorian illustrators*. [Editorial si se conoce].

Diccionario de la lengua española. (2024). (Entrada: Imagen).  
<http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>

Ojeda C. (2008) *Otro gran maestro de la ilustración: Arthur Rackham*. Odisea 2008.  
Recuperado el 03 de febrero del 2022 en:<https://n9.cl/vxogq>

Rackham, A. (s. f.). *Alice's Adventures in Wonderland by Lewis Carroll* (1907).  
ArthurRackham.com. Recuperado el 5 de agosto de 2025, de  
<https://arthurrackham.com/illustrated-rackham/alices-adventures-in-wonderland-by-lewis-carroll/>

Sancho's Rare Books. (s. f.). *Alice's Adventures in Wonderland, illustrated by Arthur Rackham*. Recuperado el 5 de agosto de 2025, de <https://arthurrackham.com>

Sotheby's. (2021). *Arthur Rackham: Original illustration for "Alice's Adventures in Wonderland"*. En The fantasy world of Arthur Rackham – Rare original illustrations from the collection of Shirley Carter Burden. Recuperado el 5 de agosto de 2025, de  
<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/the-fantasy-world-of-arthur-rackham-rare-original-illustrations-from-the-collection-of-shirley-carter-burden/arthur-rackham-original-illustration-for-alices>

Spielmann, M. H., & Layard, G. S. (1905). *Kate Greenaway*. A. & C. Black.

<https://archive.org/details/kategreenaway00spie>

The British Library. (s. f.). *Under the Window by Kate Greenaway*.

<https://www.bl.uk/collection-items/under-the-window-by-kate-greenaway>

The First Edition Rare Books. (s. f.). *Alice's Adventures in Wonderland – Limited edition*

description. Recuperado el 5 de agosto de 2025, de <https://arthurrackham.com>

The Morgan Library. (s. f.). *Early children's books – Kate Greenaway*.

<https://www.themorgan.org/collection/childrens-books/91>

UC Berkeley – Bancroft Library. (s. f.). *Digital Greenaway Collection*.

<https://digital.lib.berkeley.edu/greenaway>

University of Florida Digital Collections. (s. f.). *Under the Window (1879)*.

<https://ufdc.ufl.edu/UF00084749/00001>

University of Reading Special Collections. (s. f.). *Edmund Evans Archive*.

<https://collections.reading.ac.uk/special-collections/>

Victoria and Albert Museum. (s. f.). *Kate Greenaway and the art of illustration*.

<https://www.vam.ac.uk/articles/kate-greenaway>

Worth Point. (s. f.). *Heidi by Johanna Spyri, 1922, illustrated by Jessie Willcox Smith*.

<https://www.worthpoint.com/worthopedia/heidi-johanna-spyri-1922-illustrated-484118159>

## Listado de figuras

**Figura 1:** *Jugend* (1898), Portada de la revista alemana, diseñada por el artista británico Walter Crane. Recuperada de: <https://goo.su/Efhoab> el 20 de septiembre del 2025.

**Figura 2:** *John Gilpin despide a su familia en un coche* (1878), Ilustración de Randolph Caldecott. Recuperada de: <https://n9.cl/r2vxv> el 25 de septiembre del 2025.

**Figura 3:** *Three Little Girls in Straw Bonnets*. (1880), Ilustración de Kate Greenaway. Recuperada de: <https://n9.cl/1503dp> el 25 de septiembre del 2025.

**Figura 4:** *The tale of Peter Rabbit* (1901), Ilustración de Beatrix Potter. Recuperada de: <https://n9.cl/rpgdui> el 11 de octubre del 2025.

**Figura 5:** *Winnie the Pooh* (1926), Ilustración de E. H. Shepard. Recuperada de: <https://acortar.link/PkArTR> el 6 de octubre del 2025.

**Figura 6:** *Hansel y Gretel y la bruja en la puerta de su cabaña* (1909), Ilustración de Arthur Rackham. Recuperada de: <https://acortar.link/FdCblJ> el 28 de septiembre del 2025.

**Figura 7:** *Gibson Girl* (1890), ilustración de Charles Dana Gibson. Recuperada de: <https://n9.cl/8kg39> el 8 de agosto del 2025.

**Figura 8:** *Girl on the Beach* (1915), Ilustración de Jessie Willcox Smith. Recuperada de: <https://n9.cl/jfp24> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 9:** *HOPE* (2008), Cartel de Shepard Fairey. Recuperada de: <https://n9.cl/5xlcs2> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 10:** *We Can Do It!* (1943), Cartel de J. Howard Miller para la Westinghouse Electric. Recuperada de: <https://goo.su/zrL0bEx> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 11:** *La paloma de la paz* (1968), Cartel. Taller de gráfica popular. Recuperada de: <https://n9.cl/4fmjd> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 12:** *The Beloved* (1866), Cartel. Pintura de Dante Gabriel Rossetti. Prerrafaelismo. Recuperada de: <https://n9.cl/5sd6x> el 19 de septiembre del 2025.

**Figura 13:** *Ophelia* (1852), Pintura de John Everett Millais. Prerrafaelismo. Recuperada de: <https://n9.cl/ap6m3> el 19 de septiembre del 2025.

**Figura 14:** *Ovejas extraviadas* (1852), Pintura de John Everett Millais. Prerrafaelismo. Recuperada de: <https://n9.cl/ap6m3> el 19 de septiembre del 2025.

**Figura 15:** *Horn Poppy Wallpaper*. (1883), Tapiz de May Morris. *Arts and Crafts*. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 19 de septiembre del 2025.



**Figura 16:** *The Strawberry Thief* (1883), Textil de William Morris. *Arts and Crafts*. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 19 de septiembre del 2025.

**Figura 17:** *The Artist in His Studio* (1865), Pintura de James McNeill Whistler. Esteticismo. Recuperada de: <https://goo.su/T3E60P> el 16 de septiembre del 2025.

**Figura 18:** *La Promenade* (1875), Pintura de Claude Monet. Impresionismo. Recuperada de: <https://goo.su/nwWzj> el 11 de octubre del 2025.

**Figura 19:** *The Tub* (1886), Pintura de Edgar Degas. Impresionismo. Recuperada de: <https://goo.su/hTmnY> el 19 de septiembre del 2025.

**Figura 20:** *The Ballet Class* (1874-76), Pintura de Edgar Degas. Impresionismo. Recuperada de: <https://goo.su/hTmnY> el 19 de septiembre del 2025.

**Figura 21:** *Dance at Bougival* (1883), Pintura de Pierre Auguste Renoir. Impresionismo. Recuperada de: <https://n9.cl/ud3d8> el 23 de septiembre del 2025.

**Figura 22:** *Zodiac* (1896), Ilustración de Alphonse Mucha. *Art Nouveau*. Recuperada de: <https://goo.su/fkiGSOI> el 3 de octubre del 2025.

**Figura 23:** *The Bridge of Life* (1884), Pintura de Walter Crane. Recuperada de: <https://goo.su/BDyLGDp> el 12 de octubre del 2025.

**Figura 24:** *The Wild Swans* (1928), Ilustración de Arthur Gaskin. Influencias de Japón y *Arts and Crafts*. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 12 de octubre del 2025.

**Figura 25:** *La Muerte de Arturo* (1893), Ilustración de Aubrey Beardsley. Influencias de Japón y *Arts and Crafts*. Recuperada de: <https://n9.cl/i3ak6c> el 12 de octubre del 2025.

**Figura 26:** *The Boy's Own Paper*, No. 683, Vol. XIV (1892), La reproducción fotomecánica impulsó revistas juveniles, con ilustradores como Gordon Browne, Louis Wain y Cecil Aldin. Recuperada de: <https://n9.cl/ic1u3g> el 8 de octubre del 2025.

**Figura 27:** *Boys of England* (Vol. XVI). Fue una revista británica publicada entre 1866 y 1899, dirigida a jóvenes con historias de aventuras, deportes y heroísmo. Durante sus últimos años coincidió con *Boys' Own Paper* (1879-1967). Recuperada de: <https://n9.cl/5fbfn> el 8 de octubre del 2025.

**Figura 28:** *El Doctor Festus* (1829). Dibujo de Rodolphe Töpffer. Recuperada de: <https://n9.cl/ft72m> el 11 de septiembre del 2025.

**Figura 29:** *Sr. Cryptogame* (1830). Dibujo de Rodolphe Töpffer. Recuperada de: <https://n9.cl/ft72m> el 11 de septiembre del 2025.

**Figura 30:** *Max y Moritz* (1865). Ilustración de Wilhelm Busch. Recuperada de: <https://n9.cl/xqy6t> el 14 de octubre del 2025.

**Figura 31:** *Comic Cuts* (1890). Ilustración de Alfred Harmsworth. Recuperada de: <https://n9.cl/k8q0f> el 14 de octubre del 2025.

**Figura 32:** *Funny Pips* (1903), considerado el primer cómic dirigido específicamente al público infantil. Recuperada de: <https://n9.cl/k8q0f> el 14 de octubre del 2025.

**Figura 33:** *La reina del clew mágico* (c1900). Ilustración de John Dickson Batten. Recuperada de: <https://acortar.link/lPjGnX> el 13 de octubre del 2025.

**Figura 34:** *The bride and the lindorm* (1897). Ilustración de Henry Justice Ford. Recuperada de: <https://acortar.link/JrnP18> el 9 de octubre del 2025.

**Figura 35:** *The princess charges the lion* (c1900). Ilustración de Henry Justice Ford. Recuperada de: <https://acortar.link/JrnP18> el 12 de octubre del 2025.

**Figura 36:** *Las alegres comadres de Windsor* (1910). Ilustración de Hugh Thomson. Recuperada de: <https://n9.cl/dm5yi> el 19 de octubre del 2025.

**Figura 37:** *El cortejo de los Yonghy Bonghy Bo, Los jumblies y otros versos sin sentido* (1910). Ilustración de Leonard Leslie Brooke. Recuperada de: <https://goo.su/a0q9je> el 12 de octubre del 2025.

**Figura 38:** *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906). Ilustración de Arthur Rackham. Recuperada de: <https://goo.su/ifZHik> el 12 de diciembre del 2025.

**Figura 39:** *Stories from the Arabian nights* (1907). Ilustración de Edmund Dulac. Recuperada de: <https://acortar.link/3LoDOD> el 13 de diciembre del 2025.

**Figura 40:** *East of the Sun and West of the Moon* (1914). Ilustración de Kay Nielsen. Recuperada de: <https://goo.su/zFzho8f> el 17 de diciembre del 2025.

**Figura 41:** *The Defence of Guinevere* (1904). Ilustración de Jessie M. King. Recuperada de: <https://goo.su/929yVt8> el 13 de diciembre del 2025.

**Figura 42:** *Uncle Lubin and the charming serpent* (1902). Ilustración de William Heath. Recuperada de: <https://acortar.link/3LoDOD> el 14 de diciembre del 2025.

**Figura 43:** *The Enchanted Castle* (1907). Ilustración de H. R. Millar. Recuperada de <https://goo.su/tq9sZ> el 12 de diciembre del 2025.

**Figura 44:** *Tale of Peter Rabbit* (1902). Ilustración de Beatrix Potter. Recuperada de <https://goo.su/qziCn> el 12 de diciembre del 2025.

**Figura 45:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1879). Ilustrado por Kate Greenaway. Recuperada de: <https://goo.su/noPJB> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 46:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Recuperada de: <https://goo.su/ke6Sfr> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 47:** *Estructura del análisis iconográfico*. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 48:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1879). Ilustrado por Kate Greenaway. Recuperada de: <https://goo.su/noPJB> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 49:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Grupo de niños y niñas en desplazamiento diagonal de derecha a izquierda, vestidos con indumentaria de finales del siglo XIX. Elaboración propia en Adobe Photoshop.

**Figura 50:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. En el segundo plano se extiende un campo verde con construcciones rurales de época victoriana. Elaboración propia en Adobe Photoshop.

**Figura 51:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. La composición de la escena se organiza mediante una retícula simple, que distribuye con precisión los elementos. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 52:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Retícula de tercios, que sitúa los elementos principales en el encuadre, generando equilibrio visual y guiando la mirada del observador. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 53:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Composición de orientación horizontal y equilibrada, los niños se distribuyen de forma simétrica en el plano medio, líneas curvas evidencian trayectorias fluidas. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 54:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Paleta de colores suaves y pasteles, con predominio de cremas, rosas pálidos, verdes tenues, azules claros y algunos tonos cálidos más saturados. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 55:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Textura visual en ropa, sombreros, cabello y vegetación, ligera rugosidad visible en nubes y hierba de campo. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 56:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Dirección de desplazamiento de derecha a izquierda. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 57:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. El *punctum* se aprecia en los gestos y posturas, donde variaciones de comportamiento y expresión aportan matices de seriedad, timidez, curiosidad o temor. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 58:** *Salida de la escuela*. Ilustración de *Under the Window* (1979). Ilustrado por Kate Greenaway. Las miradas de los infantes se dirigen mayormente hacia el frente, reforzando el movimiento colectivo y la disciplina. No obstante, dos infantes que salen del edificio y la niña en el centro miran al espectador, rompiendo la uniformidad del grupo y funcionando igualmente como *punctum*. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 59** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Recuperada de: <https://goo.su/ke6Sfr> el 15 de mayo del 2025.

**Figura 60:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Alicia se protege de un ataque de cartas animadas, acompañada de un conjunto de animales. Elaboración propia en Adobe Photoshop.

**Figura 61:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Retícula simple con Alicia desplazada a la izquierda, jerarquizando la composición frente a las cartas y animales en movimiento. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 62:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas*. Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Retícula de tercios, las cartas ascienden desde el tercio inferior derecho y conducen la mirada en espiral hacia el centro. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 63:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. La estructura general se organiza a partir de trazos base en forma de triángulos superpuestos, y círculos que dirigen la mirada hacia la figura central. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 64:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Predominan gamas cromáticas cálidas y apagadas en tonos tierra, ocre, sepia y marrones, contrastadas con acentos fríos en los animales, lo que refuerza la atmósfera nostálgica y dramática. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 65:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Textura visual rica y variada, con trazos finos de tinta que definen contornos y detalles, combinados con acuarelas diluidas que generan transparencias y matices sutiles, diferenciando superficies como la piel, la ropa y la textura de los animales. Ilustrado por Arthur Rackham. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 66:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Líneas de dirección marcan el movimiento ascendente y radial de las cartas, así como las trayectorias de los animales, guiando la mirada hacia la figura central. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 67:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. El *punctum* se concentra en el rostro y los brazos levantados de Alicia, que capturan la atención inmediata del espectador en medio del caos visual. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

**Figura 68:** *Alicia siendo atacada por la baraja de cartas.* Ilustración de *Alice's Adventures in Wonderland* (1907). Ilustrado por Arthur Rackham. Trazos en color y transparencia señalan la dirección de las miradas de los personajes, acentuando el *punctum* en el rostro y los brazos de Alicia, así como su papel como elemento central de la obra. Elaboración propia en Adobe Illustrator.

Cuernavaca, Morelos a 13 de mayo de 2026.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
***Por una humanidad culta***

**DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

LAURA SILVIA ÑIGO DEHUD | Fecha:2026-05-13 11:15:47 | FIRMANTE

GqzGd6vYhvp0T+poUQE1JBbm4sY/YcBrdBe94uhKZ2Cs7b2hK1c3+m4mgThtE0D9slufflOeguTslhlpqdBTF+QBFXT373GlzyynwIRUt4JZDVtgIS69PjFgKE1hVBZXBvOKAgmuUKvoSIARiglzQJW8NIIILAN4CK27O5eFZ7ubriNwJac7uHHv4sHRNSC9MkBD0nexC5gYxzKNRlbG8pGkc8F30WLy/Piulqbvrfjrlyum1Zcg+sOpKZsUwWGHQc+NGUWfiYqjGNdyXPxjB4MPPrUGL3jd+7pTT5lnd94cBcWHDrgNc7smCfd7XMZzfC7WcU9ocgRPIElI74ReatQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



P2d5agD7m

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/bzWXLqypn5Jle7aGWWQlivBCGJo9LYAM>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 27 de mayo de 2026.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
***Por una humanidad culta***

**DR. ANTONIO MAKHLOUF AKL**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / [investigacion.disenio@uaem.mx](mailto:investigacion.disenio@uaem.mx)

UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

ANTONIO MAKHLOUF AKL | Fecha:2026-05-27 20:34:53 | FIRMANTE

eBRZw2Pv/ybDo6ZTX2X66jrXrROP2AV4iXNRT2ee9U2h4HdRr558nDitRklRTencVzifVz1ealQO8GDoDNFMuzC2YfjHhWFFYZfK0me3dnJrh3YnBaw9K/SkL2UapQwXr3sMSlp  
TYiJSjZSG2u5NBQ+oXJtaeXs0XB69JhUF6dMX6cQWV4ir9mtbGdhfW1sm+jrCHfrxhLzExcJehCITjnVlddtQ4XQGaMO5bT8Fvtgo2QUclABHDCdGKRlCwe8HybjiqHy9LUoyoh  
wSQmpHCgoajo20eN0m6Fv1y3mXoLUEb3wElUckUjlGUqnvDwzvAZWQGsZGSvgsStZh8Sw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



w9k2xenol

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ulhFgt3wXML8cNwAktKrAwvexOGBojMK>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 01 de junio de 2026.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MENDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
***Por una humanidad culta***

**DR. JOEL RUIZ SÁNCHEZ**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / [investigacion.disenio@uaem.mx](mailto:investigacion.disenio@uaem.mx)

UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

JOEL RUIZ SANCHEZ | Fecha:2026-06-01 16:24:52 | FIRMANTE

nFyDnXxyqX+6v7gbiDRdlAeGJHkDjcEcf8gyjsY0nuJm+F5iHYXkptnFW5wRB5zrfQEzxy0cLRFwwh86NGfeT2Ca1mqaMzbYoP+Z3emQXdCNOgtO4dwm7gLGt5L8te/SJ2D/Vglu  
mc+4EaoHUROMag4VTPPhOh6AB30A10nryySIXAFXf+rzbtD9ibCM4mrxonxmFwKBfZ+g02zbatxKBfKXLn92ujddJOjVJ7tHoakTP9R+XBxlxlZtd14pWv4KOdafCyOrbggBK++hZ8  
jPwRV3eKkXO+TrbBzAm1Tna0/O+L7h8K+m5YQlber/tlJg3uQ8V6w7QkiHN/F9iSOweQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



5ikB3cpS0

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/eSCULMWtWCdJCYXG1MdZ22f1O7bBeBuU>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 26 de mayo de 2026.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La investigación presenta una problemática clara y pertinente, el análisis permite identificar diferencias formales, simbólicas y culturales en la construcción visual de la figura femenina en las obras específicas.

Se evidencia la relevancia académica y cultural del estudio al vincular las ilustraciones infantiles con los valores sociales y las convenciones de género del contexto victoriano. Los objetivos guardan coherencia metodológica con la hipótesis planteada y permiten estructurar adecuadamente el proceso de investigación.

El marco teórico propuesto, apoyado en autores como María Acaso, W. J. T. Mitchell y Erwin Panofsky, resulta pertinente y sólido para el desarrollo del análisis iconográfico e interpretativo.

La investigación aporta elementos relevantes para los estudios visuales, la historia de la ilustración, la cultura visual y los estudios de género, contribuyendo al análisis crítico de las representaciones femeninas en materiales dirigidos a la infancia y la juventud.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

El trabajo demuestra rigor conceptual, claridad expositiva y una adecuada articulación entre contexto histórico, análisis visual e interpretación simbólica, razones por las cuales se considera merecedor del voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

**DRA. MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES**

[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / [investigacion.disenio@uaem.mx](mailto:investigacion.disenio@uaem.mx)

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES | Fecha:2026-05-26 10:08:02 | FIRMANTE

SICGIAFIkxhmSjcTNPghj3gSOTPZ/nXxijpgIRkLM8bDZuHQ9E8rtWjPJJo++O3LHLPagLikh18KL8J38z8r6Z6clFXV6WG7NQkSfpow7G69nUm9QY5ntJUuw4baqcuTp19r+Ys55SF9OOpymNxohDd/fvEa3TTt+9ysgL9m9rs++Y3W58JpCjrbE623rrFmW0YTx+msojgu8FF+yWligaBq7p+skEBER6X1eunnilu1Dj47HGHJsEHPjJBN7MV1W4zok++AMqmFALMrQliidN/COMJU4k9sIKc/hqrJWugy+SUK1Q7foKB9X/TyK1gvDM/a9HLDJCjPDvSHzEzK+ySg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**pK0YVD1ET**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/JotWsijMxbwraNxHg5jY0siF3Qa5QSyQ>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



Cuernavaca, Morelos a 29 de mayo de 2026.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: Lo anterior con base en: que la tesis del maestro Mendizabal, presenta un diálogo sumamente interesante entre sus autores estableciendo un firme marco teórico y conceptual, logrando así sustentar su voz en a lo largo de la investigación. El resultado, desde mi punto de vista, es una investigación original e innovadora, que a través de un análisis con una perspectiva transdisciplinar. Con base en lo anterior, puedo decir que el doctorante cumple con todos los requisitos planteados en el Plan de Estudios del programa de posgrado, para obtener el grado de doctor.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
***Por una humanidad culta***

**DR. FERNANDO GARCÉS POÓ**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**FERNANDO GARCÉS POÓ | Fecha:2026-06-04 12:52:40 | FIRMANTE**

TL4bPHgt8hKHJJr0j0b8svWbporDfUeN0gj5JUUFHH12JGwMz4EK1zaZneHiDmnUUe61Yf9GDHwgyqDo8pDcC9mglW8z0tuglSkw4wtAQ4VYE+EdpHybkmBVmJYWdSb8Ys  
P6v+EPQ0wHZoJ9nS6K1JNZLmtEINJndk/rP0Vzqwf0vQJ2k1rRhY0SWj9rNErIhSSn+phfMh+PgzwP1rMpV0vyhw2WfU6ELwsyXOVhdxhPAzaXXEPCfaLjzWTajry4GkXW//9EAG  
kJYOqbPSohjvasLmY0wts0ek/NRoZGfkdI5kwgUjTBlcrK2o2NgWnWc1By0Irg77Bn0PS5+K+g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[wCGlnUsxK](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/cbJ2MvbGUjhuiD71X0nDnI5CC4M679vU>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 24 de abril de 2026.

**MTRA. BIANCA VANESSA FARÍAS BAHENA**  
**Directora de la Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La integración de conocimientos en la tesis, además de que se alinean de manera coherente con el objetivo general y específicos planteados, establecen un marco teórico que enriquece el campo del conocimiento abordado en el Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**HECTOR CUAUHTEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2026-04-24 16:07:49 | FIRMANTE**

XZ3+2i0SLM8JJleXYBA6wMnD6ZZZGyNLYEJdgLndakt/M1WhO40JBa9qkQEEfiXW9Bs3uU1xQhlfO6njM0OsW7Dr4mjn1CsrfeQfOCLr3LO/mNgleBJrLG/E9x9nzhVk+asLvg  
dAKg0q/M7TLdw6qgqZXEEG5vjG0QW1iUaKeZmIcL/GLdK2VPWjtlAt47mC2h4WuJBgOfxB7hCk+ywceSrHv9HIE3bl5S+cMuQKxeHjF0xmyUxKSD1uutUeWYayi0tvMMwSF74V  
nHbEcRQVVg4fiZs3SQ6BzEqIrN7EfsCWONHZgpLMu3u4aNm2LF9UeKlx6qJPY7Diocoffw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[cvwptAgr1](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/njP9unKpyDADU9xM87xSkJ787xL6pFtK>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 7 de octubre de 2026.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**Análisis iconográfico de las representaciones femeninas en los libros  
ilustrados para infantes y jóvenes  
(A partir de dos autores en la Edad de Oro de la Ilustración, 1880-1920)**

que presenta el alumno:

**ADAN MENDIZABAL BERMÚDEZ**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- Su principal aporte se ubica en la metodología utilizada desde la descripción y la interpretación de la imagen que toma sentido en libros ilustrados para un sector de la población muy joven de una época histórica concreta, la ilustración. La aplicación de la metodología a dos obras, como casos de estudio, demuestra que éstas son portadoras mediante texto-imagen de valores, normas e imaginarios que definieron la realidad de la naciente sociedad moderna.
- La organización y estructura del documento es congruente con la calidad de una tesis doctoral.
- La tesis se construyó bajo una amplia revisión bibliográfica para desarrollar el contenido de manera coherente y correspondiendo a los objetivos de la misma.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

**DRA. EMMA YANET FLORES ZAMORANO**

[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / [investigacion.disenio@uaem.mx](mailto:investigacion.disenio@uaem.mx)

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

EMMA YANET FLORES ZAMORANO | Fecha:2026-10-07 11:42:09 | FIRMANTE

ievYP8qJSCGdCP6+G8CXXcuB1pzacWR3Tdr7N92X1NVrgiyIXsBFwWQHJ8V4Q/9K5dblJnyZDxqZySgWjoR1nONNv5DvydGLzJge6VR/4dhMrA+POYNvzi7VTuy9w/s9OjFAOgEZHVjOGIIB+X+e7S3xSHAh4IFT05oEIWmcEqZ2s0B8ldZRVO50WEbPs6bA5eOX6JpoAnT435BEGShMRwULjQv4ImW2Gt5uzuz56JtlHCM/Tw7oiOZzxQqn+sp3yF0mkyXe7TsOdgCNUNKxiVUpefEXTdKtdCoCrisK0jQRzS7DeKg1fdb0Yt+G7r5W4Tb6TX4EOnykoxLzqNAyw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



8tXeOsJQb

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/HKf1ajhY9Of77eMiBEsJbXY2heo0TbNf>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029