

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Departament de Biblioteconomia i Documentació
Programa de doctorat “Literatura catalana, entre les propostes teòriques i la
pràctica”. (Dep. de Filologia Catalana. Universitat de Barcelona)

Bienni 1996-1998

LES EDICIONS INFANTILS I JUVENILS DE
L’EDITORIAL JOVENTUT (1923-1969)

Tesi doctoral que presenta Mònica Baró Llambias
per optar al títol de doctora en Documentació
per la Universitat de Barcelona

Directors

Dr. ERNEST ABADAL I FALGUERAS

Dr. LLUÍS QUINTANA TRIAS

Barcelona, juny de 2005

CAPÍTOL 6. LES CARACTERÍSTIQUES FORMALS DEL LLIBRE INFANTIL I JUVENIL

Els llibres infantils de l'Editorial Joventut es diferencien, ja des de molt aviat, de la resta de la producció editorial per a nens i joves, essencialment, per la cura amb què són editats i pel fet d'incorporar, sistemàticament, il·lustració. En aquest sentit, i quan analitzem una trajectòria tan dilatada, no podem esperar uns nivells constants d'excel·lència i, si bé Joventut ha procurat confegir un objecte de qualitat, els seus llibres s'han caracteritzat per un cert classicisme, la qual cosa, d'altra banda, li ha permès de mantenir en el catàleg obres que no han sofert cap alteració formal des dels anys vint fins a l'actualitat. Si en alguns moments, que n'hi ha hagut, s'han assajat vies més arriscades pel que fa a la presentació o a la il·lustració, per exemple, s'ha retornat gairebé sempre a aquesta tendència més perdurable.

No obstant, com veurem, en la història de l'editorial hi ha hagut èpoques en què les circumstàncies han obligat a treballar en condicions difícils, per manca de matèria primera, de vegades, però també per manca de professionals experts. Fins i tot en aquests moments, la cura que Joventut ha posat en la presentació gràfica ha estat molt destacada per la crítica.

Una altra de les característiques que potser pot sorprendre avui, quan el mercat editorial es regeix més pel criteri de la ràpida liquidació d'un títol que per la seva pervivència en el catàleg, són les diverses presentacions que pot tenir una mateixa obra al llarg del temps. Com veurem, en la majoria dels casos, aquests canvis no solen incidir en el format, ni tampoc la il·lustració i es limiten a modificacions en les cobertes dels llibres. Però, certament, algunes de les obres que han perviscut durant més temps en el catàleg editorial, han estat "revisitades" en profunditat en algun moment o altre, bé per adaptar-les a una nova col·lecció, bé per a incorporar-hi elements que n'actualitzen la presentació.

En els programes editorials, el més comú és que el criteri de col·lecció marqui i fixi totes aquestes qüestions formals, de manera que les diferències solen ser

mínimes entre els diversos títols d'una mateixa sèrie. No obstant, a Joventut, un mateix títol pot aparèixer simultàniament en dues o fins i tot tres col·leccions, amb formats i presentacions prou diverses.⁷⁰⁷ A aquest fet, cal afegir-hi que, al llarg de tota la trajectòria estudiada les col·leccions són extremament canviants, no només de títols sinó també de presentació.

L'anàlisi formal dels llibres de Joventut avança d'entrada una conclusió: cada llibre és un producte independent i la tria del paper, de la tipografia i la disposició dels elements gràfics sembla respondre més a l'oportunitat que no a un seguit de decisions preestablertes.

6.1 LA COL·LECCIÓ COM A UNITAT FORMAL⁷⁰⁸

És certament habitual que la producció editorial tendeixi a organitzar-se col·leccions. Aquesta pràctica aporta nombrosos beneficis a l'editor ja que una bona classificació del fons en col·leccions l'ajuda a determinar, amb més precisió, la distribució dels títols, la cerca de nous títols per a completar el fons i, també, quins títols ha de rebutjar per què no s'adiuen a les línies que publica.⁷⁰⁹ A més, les col·leccions constitueixen una unitat en si mateixa i esdevenir objecte d'accions publicitàries genèriques i, a la llarga, identificar la producció d'una editorial. Al marge d'això, i des d'un punt de vista del comprador, la col·lecció actua com una mena de marca i, com a tal, sol influir en les decisions de compra. En aquest sentit, l'editor Stanley Unwin opinava a l'empara d'una col·lecció consolidada, algunes obres que publicades aïlladament constituïrien un fracàs, es poden convertir en èxits. No obstant això, alertava també que mantenir la unitat temàtica d'una col·lecció i garantir-ne la qualitat de tots els títols, és realment difícil. Per això, i encara que aparentment els beneficis de l'establiment de

⁷⁰⁷ Un exemple el tenim en l'obra *Peter Pan y Wendy* que tan aviat forma part a les col·leccions infantils "Los grandes cuentos ilustrados" (1926) com de "Los grandes clásicos de la literatura infantil" (1927) i també de la col·lecció "Obras maestras", col·lecció clarament adreçada als adults.

⁷⁰⁸ Les col·leccions s'identifiquen i es descriuen a l'apartat 4.4 Les col·leccions infantils d'editorial Joventut.

⁷⁰⁹ Manuel Aguilar Muñoz, *Una experiencia editorial*, p. 223.

col·leccions poden semblar prou evidents, advertia que els editors haurien de ser molt prudents en generar-ne amb excés.⁷¹⁰

Les opinions d'Unwin, que tant influïren la vida professional de Josep Zandrera al capdavant de l'editorial, potser han estat determinants en el fet que, al llarg de la seva dilatada història, la política de col·leccions seguida per l'Editorial Joventut hagi patit variacions notables.

En la primera època que, recordem-ho, s'ha establert entre la fundació de l'Editorial Joventut —i també de Mentora i Edita— i el final de la Guerra Civil, les col·leccions es defineixen a partir de múltiples criteris. Així, per exemple, l'edat dels lectors determina la reunió dels diversos títols que apareixen a la col·lecció “El cuento rosa” (1926), publicada per Edita, de contes d'autors espanyols i estrangers, contemporanis i clàssics, mentre que el gènere —en aquest cas, el conte tradicional— està en la base de les col·leccions “Cuentos clásicos” i “Contes d'ahir i d'avui” (editats per Joventut i Mentora, respectivament). La temàtica —en aquest cas, els mitjans de locomoció— semblaria ésser l'eix de la col·lecció “Historias gráficas y anecdóticas” (1926), mentre que la presentació formal —en edició de luxe, il·lustrada pels millors il·lustradors i amb les pàgines profusament decorades— és pròpiament el que justifica reunir diversos títols —d'autors de procedències diverses, de diverses edats de destinació i de factures també molt variades— en la col·lecció “Cuentos de arte infantiles” (1933). En la mateixa línia temàtica però més modesta quant a la presentació, cal esmentar la col·lecció “Los grandes cuentos ilustrados” (1926). Menys coherència temàtica evidencien les “Narraciones rosa para la juventud” (1939), que mesclen biografies amb adaptacions d'obres essencials de la literatura universal, en una presentació uniforme en rústica. També els llibres en català publicats per Mentora —que al principi apareixen sense indicació de col·lecció o, com a molt, sota l'epígraf genèric de “Llibres que el jovent i els nois i les noies llegiran amb gust”— acabaran formant part de la col·lecció “Lau” quan, a partir dels anys trenta, Mentora sigui absorbida per Joventut.

⁷¹⁰ Stanley Unwin, *La verdad sobre el negocio editorial*, p. 240.

Donada l'extraordinària vitalitat del fons, en el sentit de la pervivència de títols al catàleg, és lògic que la producció de Joventut s'hagi hagut de cenyir a les circumstàncies històriques i econòmiques de cada moment. Això, no cal insistir-hi, ha estat particularment notori en una època difícil com la postguerra quan, amb els catàlegs desarticulats i amb moltes dificultats per a planificar una política editorial, Joventut opta per desmembrar les col·leccions, ja que no hi ha garanties que es puguin alimentar amb la constància i la coherència de contingut que requereixen. Així, els pocs títols que es publiquen, es destaquen en els catàlegs amb una simple indicació de "libros infantiles", sota la qual es barregen llibres per a diverses edats, traduccions i obres originals i, fins i tot, formats diferents i distintes modalitats d'edició. De fet, es tracta d'aprofitar antigues edicions ja que les novetats pròpiament dites són poques. En aquest moment de lenta recuperació de la normalitat, les col·leccions noves són escasses i es limiten a algunes series adreçades als primers lectors, com "Los libros pequeñines" (1945) o la col·lecció "Libros escenario" (1942).

No serà fins ben entrats els anys cinquanta quan, tímidament, es reprendrà la política de col·leccions a la secció de llibres infantils i juvenils. D'una banda, apareixen col·leccions temàtiques, com la biogràfica "Gente grande para gente pequeña" (1949) i, de l'altra, s'articula una col·lecció a partir d'un format més gran, els "Grandes álbumes Juventud" (1955). També es recuperen col·leccions que ja existien en el període anterior com "Los cuentos de Arte" (1956) —ara sense l'afegit "infantiles"— que s'incrementa amb nous títols. La resta de la producció es presenta sota denominacions genèriques referides a la presentació, com ara "ediciones corrientes y populares" o "ediciones de lujo" o "Libros para la juventud e infantiles".

A partir dels anys seixanta, és quan es duu a terme una política de col·leccions més intensiva i es pot que gairebé tota la producció s'insereix en les diverses col·leccions que, ara, solen articular-se a partir de les edats dels destinataris i de la presentació. Així, apareixerà la "Biblioteca infantil Juventud" (1957), de novel·letes per a lectors de més de 10 anys, que més endavant generarà la col·lecció "Juventud" (1964), també s'inicien la col·lecció "Campanilla" (1959) d'àlbums il·lustrats per a primers lectors i la col·lecció "Jardín de infancia"

(1963), ambdues destinades a primers lectors. A més d'aquestes col·leccions pensades per a un determinat tipus de lector, l'inici de la dècada coincideix, pràcticament, amb l'aparició de les sèries creades a l'entorn dels protagonistes. Cal citar aquí els volums de la col·lecció "Las aventuras de Tintín" (1959) i les protagonitzades per les colles, com la "Colección siete secretos" (1962) i la col·lecció "Club de los cinco" (1964). També en aquest període apareixeran col·leccions de coneixements com la "Panorama" (1969).

A mesura que estigui permès, sobretot, a partir de 1962, algunes d'aquestes sèries tindran també les homònimes en català, com "Jardí d'infants" (1963), "Faràndula" (1966), "Les aventuras de Tintin" (1964) o "Set secrets" (1962), amb idèntica presentació que les corresponents castellanès. No obstant aquesta tendència a emmarcar els nous títols en col·leccions ben identificables, es seguiran comercialitzant els llibres sense col·lecció, romanents d'antigues tirades, que en els catàlegs solen aparèixer sota títols genèrics del tipus "otros libros de Editorial Juventud".

Veiem doncs que, al llarg de la seva trajectòria, l'Editorial Joventut presenta dos tipus de col·lecció: d'una banda, la que segueix un programa preestablert, amb un format uniforme i unes característiques formals comunes que, o bé s'adreça a una franja d'edat concreta o respon a una agrupació temàtica o de gènere⁷¹¹ —com pot ser el conte tradicional, la biografia o els avenços tècnics, per exemple—. D'altra banda, també es pot identificar un tipus de col·lecció que més aviat obeeix a l'agrupació casual —i circumstancial, cal dir— d'una sèrie de títols, que no comparteixen cap de les característiques esmentades anteriorment. En aquestes col·leccions, que s'han format lentament i que han anat incorporant títols d'altres sèries, el format no pot ser de cap manera un element identificador, com no ho sol ser l'edat de destinació ni la coherència temàtica i, per això, no presenten un títol propi sinó que tendeixen a prendre denominacions genèriques.⁷¹²

⁷¹¹ Aquest és el cas, per exemple, de la col·lecció "Las obras maestras de la literatura infantil" que compta amb obres provinents de "Las obras maestras de la Literatura" de format molt reduït (18x11 cm), i que es barregen amb altres obres de formats molt diversos (des dels 22x16 cm de *Maya la abeja*, fins als 20x14 cm de *Cuenta-nabos, el gigante de las montañas*).

⁷¹² Com per exemple, la col·lecció dels anys trenta "Cuentos de arte infantiles", que continua al principi dels seixanta amb "Los mejores cuentos por los mejores dibujantes", per tornar a anomenar-se, a mitjans dels seixanta, "Cuentos de Arte".

Com s'ha establert en aquest capítol, una altra de les característiques de la política de col·leccions de Joventut es concreta en canvis de nom constants, sovint només de matís,⁷¹³ i, sobretot, de canvis en els títols que configuren una col·lecció determinada, en les diferents èpoques en què aquesta està vigent.

6.2 LES MODALITATS DE PRESENTACIÓ

Pel que fa a la presentació de les obres, la pràctica més habitual de Joventut consisteix a publicar-les en dues versions, de preus diferents, per adaptar-se a les possibilitats de tot tipus de públic.⁷¹⁴ En el fitxer de control d'edicions, aquestes versions sempre es comptabilitzen juntes i es distingeixen per les indicacions “corriente”, —que comprèn les modalitats de rústica i cartoné— “tela” i “lujo”. Sovint, però, les diferències entre aquests dos tipus d'edició van més enllà de l'enquadració. Quan Joventut indica que una edició és de “luxe”, significa que, a més d'una relligadura en tela, el llibre incorpora, probablement, làmines a color, tirades fora del text i sobre paper couché; també sol indicar que la qualitat del paper és millor, que la composició no és tant atapeïda i, sovint, que les pàgines estan ornades amb una orla a color, guardes il·lustrades i cobertes de tela amb sobrecobertes a tot color.

Aquestes edicions de luxe solen tenir tirades més baixes, rarament sobrepassen els 3.000 exemplars en castellà i els 1.500 en català i, evidentment, tenen un preu més elevat. Així, al 1928, la versió corrent de *Heidi* “profusamente ilustrada y encuadernada en tela”, surt a 4 pessetes mentre que la de luxe, que és una “edición de regalo, gran tamaño, letra clara, impresa a dos colores, con hermosas viñetas y orlas y 38 ilustraciones en negro y un frontispicio en tricromía del pintor Paul Heyse. Encuadernada en tela y protegida con cubierta en tricromía”, 19x16 cm., en val 7.

⁷¹⁴ Un exemple d'aquesta pràctica el tenim en l'obra tantes vegades reimpressa de James Matthew Barrie, *Peter Pan y Wendy*, de la qual l'any 1935 se'n va fer una tirada de 2.295 exemplars en rústica, dins la col·lecció “Las obras maestras de la literatura infantil” i una altra de 3.075 exemplars en modalitat de luxe, que inclou làmines a color, i que formava part de la col·lecció “Cuentos de arte”.



Il·lustració 67. Les dues edicions de *Titín Peluchín* en modalitat luxe i cartoné, 1932.



Il·lustració 68. Edició de *Emilio y los tres mellizos* en versió cartoné il·lustrada a color i tela.. Amb tota seguretat una sobrecoberta recobria la tela.

Un cas a part el constitueixen els volums de la col·lecció “Cuentos de arte infantiles”, en un format encara més gran 25 x 19 cm., que incorporen làmines il·lustrades a tot color, i que arriben a costar l’astronòmica xifra de 15 pessetes per volum; com ja hem vist, es tracta gairebé d’edicions de bibliòfil, més destinades als adults que als nens. Aquests llibres acostumen a tenir un format més gran i les seves il·lustracions són reproduïdes per un sistema de gran qualitat. A més, tots els títols de la col·lecció incorporen un estoig protector, que també es presenta il·lustrat.



Il·lustració 69. Edició de luxe de *El libro de fadas* de Rackham (1934). En la imatge es pot observar una de les làmines il·lustrades i la caixa que contenia el volum.

6.2.1 L'enquadració

Com hem vist, i com feien la majoria de les editorials del seu temps, Joventut produeix llibres enquadrats de diverses maneres —rústica, cartoné o tela— en funció de la capacitat adquisitiva del públic a qui s'adrecin. En el món de l'edició de principi de segle, les enquadracions més luxoses es presentaven folrades de tela i acostumaven a dur el títol de l'obra i algun element decoratiu gofrats en or o en negre, segons quin fos el color de la tela. Als anys vint, moltes de les edicions d'aquest tipus incorporen motius modernistes i, més endavant, decoracions d'estètica “art-déco”. Els llibres així enquadrats, presentaven un aspecte molt uniforme i les diverses col·leccions, sovint, només es diferenciaven pel color de la tela o pel format. En tot cas, es podia adherir a la coberta en tela una estampa impresa a color que tot just servia per a distingir els diversos títols d'una determinada col·lecció.

Joventut procurarà per tots els mitjans distingir la seva producció de la de la resta de competidors i per evitar aquesta uniformització, imprimirà en quadricromia unes vistoses sobrecobertes en paper que, malauradament, es conserven en poques ocasions. En aquestes sobrecobertes, que solien reproduir una imatge al·lusiva a l'obra, s'hi imprimia el títol i l'editorial i, les solapes que la subjectaven a les tapes, s'aprofitaven per a fer propaganda d'altres títols de la col·lecció o per a reproduir extractes de textos crítics que lloaven l'obra.

Normalment, d'una determinada edició, es reservaven uns quants exemplars que es destinaven a l'enquadració de luxe, que solia sortir al carrer simultàniament a l'edició en cartoné o rústica i que significaven entre el 50 i el 20 % del total de la tirada. Aquest tipus de presentació luxosa s'ha mantingut inalterable des dels inicis de l'editorial fins a l'actualitat, amb una davallada important en la immediata postguerra, però que es reprèn als anys cinquanta. Sobretot, aquestes edicions de luxe es reserven als clàssics que configuraran, successivament, les col·leccions “Cuentos de arte” i “Cuentos universales”, en castellà, i “Els millors contes pels millors il·lustradors”, en català. Les enquadracions en tela de les edicions de luxe solen incorporar un motiu al·lusiú gofrat en or o en una tinta plana a la coberta anterior. En aquest cas, els llibres es decoren amb sobrecobertes il·lustrades a tot color.



Il·lustració 70. Diversos models d'enquadernacions en tela i gofrat de les edicions de luxe.



Il·lustració 71. Sobrecobertes il·lustrades a tot color per a edicions de luxe de gran format, de dues èpoques ben diferents. A l'esquerra, il·lustracions d'Atwell per a *Peter Pan y Wendy* de 1935 per a la col·lecció "Cuentos de Arte" i a la dreta, de M. Dolors Salmons, per a *La princesa que pedía la luna*, del 1960, per a la col·lecció "Los mejores cuentos por los mejores dibujantes", continuadora de l'anterior.

En altres casos, es produeixen enquadernacions de semi-luxe, que utilitzen recobriments a base de papers que imiten tela i que només s'imprimeixen en negre o un sol color, però incorporen sobrecoberta il·lustrada.



Il·lustració 73. Enquadernació corrent en cartoné símil tela amb sobrecoberta il·lustrada a tot color per a l'edició de *Heidi* de 1954?
[c a]

Il·lustració 72. Sobrecobertes il·lustrades a tot color d'edicions corrents de format petit. En aquest cas es tracta de dues il·lustracions de Joan Pau Bocquet Bertran: a l'esquerra la de *Maya la abeja*, al 1928, a la dreta una il·lustració de la segona edició de *Sin patria*, de 1954.

De fet, l'edició en rústica és una pràctica excepcional en els llibres infantils de Joventut, i es reserva per a publicacions de molt baix cost d'aparició periòdica, que podien ser enquadernades amb posterioritat. Sovint, en aquests casos, la mateixa editorial ofería la possibilitat d'adquirir d'adquirir reunits diversos volumets en un sol tom i enquadernats en cartoné.⁷¹⁵



Il·lustració 74. Diverses edicions en rústica que es venien a baix preu. Algunes tenien aparició periòdica. Tots els títols es van publicar entre 1926 i 1931.



Il·lustració 75. diferents contracobertes per a edicions de Joventut i Mentora. D'esquerra a dreta, 2a edició de *La illa del tresor* (1934) de Joventut, dues contracobertes diferents per a la mateixa edició de *El cavaller de la creu* [1926], de Mentora i *Sancho panza gobernador* [1926?] de Joventut.

⁷¹⁵ És el cas, per exemple, dels títols apareguts a la col·lecció "Cuentos clásicos", —també en la seva versió en català—, a la col·lecció "El cuento rosa" i també de l'obra *La illa misteriosa*, que havia aparegut en quatre fascicles en rústica al preu d'1,50 pessetes per volum i que es publica enquadernat en cartoné, al preu de 5 pessetes.

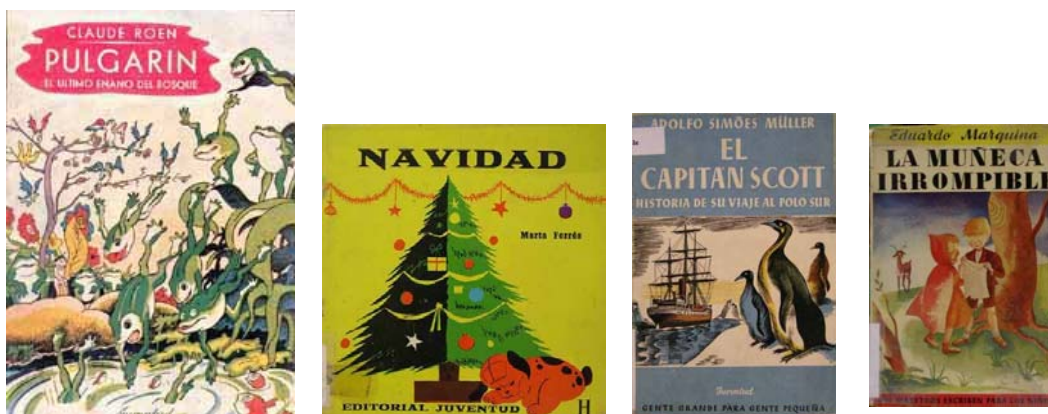
Tant les encuadernacions en rústica com les de cartoné, en la contracoberta, aprofiten tots els espais disponibles per a publicitar col·leccions i, sobretot, novetats. Ja els primers exemplars sortits de Joventut o de les seves editorials bessones, presenten un disseny molt treballat d'aquests elements gràfics, de manera que no s'interfereixin en el contingut il·lustratiu ni textual però sense perdre el seu impacte visual. Aquesta pràctica, no obstant, varia al llarg dels anys de manera que es tendirà a publicitar, únicament, la col·lecció en la qual s'insereix el títol. En els llibres de luxe, aquestes informacions es situen en les aletes posteriors de la sobrecoberta.

Després de la guerra —probablement degut a les especials circumstàncies econòmiques, que dificultaven l'obtenció de cartró, a la precarietat econòmica dels compradors, que prioritzaven altres despeses—, Joventut publica algunes obres de format més reduït i encuadernació en rústica, que permeten preus més competitius. Així, l'obra de Benavente *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, sembla que ja des de la seva primera edició, el 1945, es publica en un format petit i en rústica, així com la col·lecció “Gente grande para gente pequeña”, que apareix essencialment entre 1949 i 1953, redueix al màxim la il·lustració i es tira a una sola tinta, amb la qual cosa pot tenir un preu molt competitiu de 16 pessetes.⁷¹⁶ En altres casos, també es publiquen en rústica obres de formats més grans, en quart, com ara la segona edició de l'obra de Claude Roën, *Pulgarín, el último enano del bosque*, de 1951.

Durant els anys seixanta es detecta un abandó d'aquesta pràctica que, no obstant, es mantindrà per a la publicació de les col·leccions “Jardín de infancia” i “Jardí d'infants”, que també cercarà un preu baix que li permeti competir amb les col·leccions que, altres editorials, adrecen al mateix públic de lectors incipients⁷¹⁷.

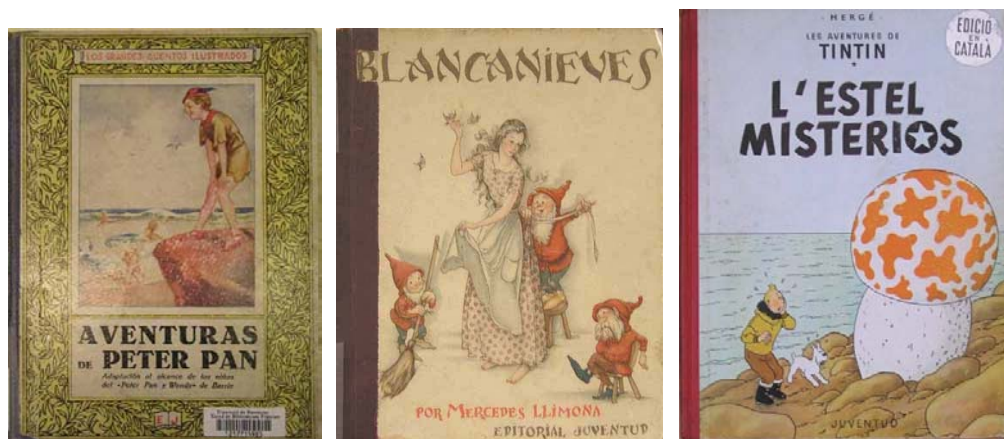
⁷¹⁶ Al *Catálogo crítico de libros infantiles* publicat al 1951 es pot establir que els preus d'obres de similar dimensió, en cartoné, costaven més de vint pessetes.

⁷¹⁷ En aquest sentit, cal remarcar que a 1966 aquesta col·lecció presentava 16 pàgines i es venia al preu de 18 pessetes, mentre que els volums de la col·lecció “Campanilla”, de 19 pàgines en cartoné i un format més gran, es venien per 50 ptes. Els llibres similars de l'Editorial La Galera, com ara la col·lecció “Desplegavela”, amb rústica però plastificat i un format una mica més complex, però de només 10 pàgines, es venien al preu de 35 ptes., i els de la col·lecció “La Ruta del sol”, de 8 pàgines, es venien al preu de 45 ptes., en agrupacions de tres títols.



Il·lustració 76. Tres dels escassos títols publicats únicament en versió rústica entre 1940 i 1969.

A part d'aquestes edicions en rústica, que podem titllar de circumstancials, la modalitat de presentació més freqüent emprada per Joventut sol ser l'enquadernació en cartoné, que incorpora una ànima rígida, de cartó, recoberta del full normalment il·lustrat a tot color. El llom pot ser de tela o folrat amb el mateix full. Aquest tipus d'enquadernació s'utilitza des dels primers anys de Joventut i es dona, sobretot, en els àlbums de gran format que, per les seves dimensions difícilment poden incorporar sobrecobertes il·lustrades.



Il·lustració 77. Tres mostres de diverses èpoques de la modalitat d'enquadernació cartoné. A l'esquerra un exemplar de 1926, al centre, de 1942, i a la dreta, de 1965.

Totes aquestes modalitats tendiran a unificar-se a partir dels anys seixanta, quan es generalitza l'ús de cobertes il·lustrades plastificades, molt més resistents a l'ús, que comportaran la pràctica desaparició de les sobrecobertes que, ara, es reservaran només per a les edicions de luxe. Les enquadernacions plastificades s'utilitzen per primera vegada, en les edicions infantils, a partir de 1959, a les traduccions d'àlbums il·lustrats d'originals francesos publicats per Casterman, que Joventut publica a la col·lecció "Campanilla", i que anaven adreçats als primers lectors.



Il·lustració 78. Mostres de la producció destinada als més petits des de final dels anys cinquanta. A l'esquerra, contracoberta de la col·lecció "Campanilla", on es ressenyen els títols apareguts. Al centre, un dels llibres de la sèrie "Carolina". A l'esquerra, nova modalitat de llibres de coneixements escrits i il·lustrats per Alain Grée, publicats a partir de 1963. En tots els casos, destaca la il·lustració a tot color sobre coberta de cartoné plastificat.

Al llarg dels anys, és freqüent que l'editorial remodeli o modernitzi les cobertes il·lustrades d'obres que perduren al catàleg. De vegades, aquesta operació és simplement estètica, com per adaptar més el producte als canvis de gustos del públic. D'altres vegades, especialment després de la guerra, els motius del canvi cal buscar-los en la filiació política del dibuixant, com podria ser el cas de la coberta de Josep Obiols que il·lustrava *El libro de las niñas* al 1935 i que va ser substituïda per una coberta il·lustrada per Elvira Elias, al 1944. En altres ocasions, el que motiva un canvi de portada és el fet que s'hagi rodat una versió cinematogràfica de l'obra i que l'editorial aprofiti els fotogrames per il·lustrar les cobertes.



Il·lustració 80. El *Libro de las fábulas*, editat per primera vegada al 1930 amb coberta il·lustrada per Joan Llaverias, es va reeditar al 1943, aquesta vegada amb coberta il·lustrada per Mercè Llimona.

Il·lustració 79. De vegades, però, els canvis entre dues cobertes no es distancien gaire en el temps. En tenim un exemple en el cas d'*Alicia en terra de meravelles*. 1a edició de 1927 i 2a edició de 1930.



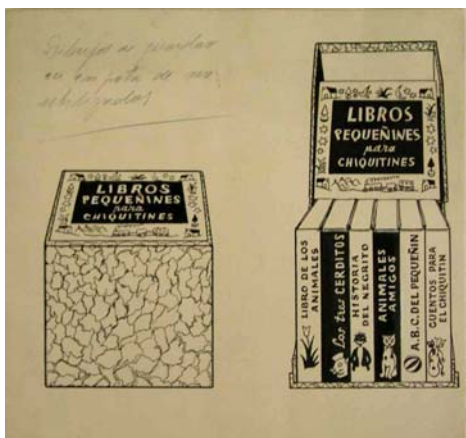
Il·lustració 82. Les dues cobertes de *El libro de las niñas*. A l'esquerra il·lustrada per J. Obiols el 1935 i a la dreta per Elvira Elias el 1944.

Il·lustració 81. Dues cobertes d'*Emilio y los detectives*, la de l'esquerra il·lustrada per J. Vinyals el 1931 i la de la dreta, de 1958, amb els fotogrames de la segona versió cinematogràfica que es va fer de l'obra, dirigida per dirigida per R.A. Stemmler el 1954.

A Joventut, però, la presentació del llibre anava més enllà de la coberta i es tenia molta cura d'altres zones menys importants, si es vol, accessòries, com ara les guardes. Des de molt aviat, i durant tot el període estudiat, Joventut decorarà aquests fulls, que atorguen al producte un aspecte més acabat. Preferentment, la decoració es fa a base de siluetes retallades sobre una tinta de color, però també s'utilitzen il·lustracions relacionades amb el contingut de l'obra.



Il·lustració 83. Diversos models de guardes il·lustrades d'èpoques diverses.



Il·lustració 85. Dibuix per a la caixa-regal de la col·lecció “Libros pequeñines”. A dalt, a l’esquerra, anotació manuscrita de Zendera: “dibujos a guardar en carpeta de no utilizados”

esgotat el seu cicle. Així, els volumets de la col·lecció “El cuento rosa” es podien adquirir una caixeta anomenada “Estuche de ilusiones” i els “Cuentos clásicos” es presentaven en l’”Estuche horas felices”. Aquesta pràctica, sobretot, era freqüent als anys vint i trenta. Després de la guerra, només es vendran en estoig les obres dels Petersham, agrupades per grans unitats temàtiques i, més endavant, els volums de la col·lecció “Los libros pequeñines”. D’altra banda, també es presenten en caixes folrades de tela i totalment il·lustrades algunes obres de molt luxe i algunes edicions especials.

L’Editorial Joventut, com altres editorials de principis i mitjan de segle, publicava llibres de petites dimensions, sovint d’aparició periòdica, enquadernats en rústica. Un cop apareguts tots els títols previstos, els llibres de tota una col·lecció es podien adquirir de cop, comercialitzats en capses decorades. Aquesta modalitat de presentació, que havia adquirit molta popularitat amb les edicions de “Los cuentos de Calleja”, permetia donar una altra sortida comercial, més cara però amb millor presentació, a un producte que ja havia

Il·lustració 84. El llibre *Casa de muñecas* (1951) era un llibre desplegable que es comercialitzava en una caixa de cartó que reproduïa la coberta.



6.2.2 L'estructura de la pàgina



Il·lustració 86. Clovis Eimeric. *La nit de Sant Joan*. 1930. En aquest cas fins i tot s'aprofita la disposició de l'edició prèvia de l'obra, per lliuraments, a la revista *Violet*.

En la producció de l'editorial s'observa una progressió constant pel que fa a la presentació gràfica dels llibres que, poc a poc, es distancia dels models més tradicionals: textos atapeïts, sovint organitzats en dues columnes separades per un filet, amb una tipografia de cos petit i amb una disposició de les imatges absolutament rígida.

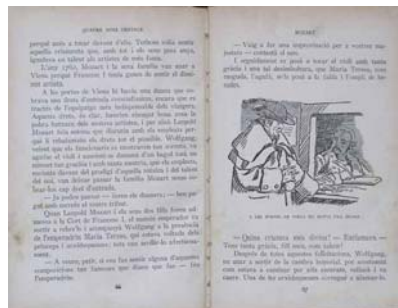


Il·lustració 87. Imatge de J. G. Junceda per a *El príncipe Blanco*. 1926

Molt aviat, però, la modernitat d'alguns il·lustradors comporta disposicions gràfiques més atrevides. Tal és el cas, per exemple, de l'edició de *El príncipe Blanco* de 1926, per a la qual Junceda crea una imatge que crea un efecte ben especial i que trenca absolutament amb la rigidesa de la pàgina que, no obstant, encara presenta el text en dues columnes

Poc a poc, els llibres de Joventut es decanten més clarament per la llegibilitat i, per tant, per una disposició de la pàgina cada cop més clara. A partir dels anys trenta el predomini de la línia tirada és ja un fet —especialment en les edicions adreçades a lectors juvenils— en una disposició idèntica a les obres de narrativa per a adults. Aquesta voluntat de facilitar la lectura comportarà la utilització de recursos tipogràfics clàssics, com ara el títol corrent en la part superior —tot i que sovint també es troba en la inferior— de la pàgina. Aquest títol —que es pot destacar amb filets tipogràfics—

pot anar acompanyat de l'autor i, si és el cas, del títol del capítol corrent que es sol disposar en la pàgina de la dreta, mentre que es reserva l'esquerra a la menció del títol de l'obra.



Il·lustració 88. Imatge de *Bibi*, en català, i *Quatre nois genials*, on es pot observar la disposició del títol corrent a la part superior de les pàgines.

Només es distanciaren d'aquest cànon, més clàssic, les edicions adreçades a lectors més petits, que adopten disposicions especials a partir de la incorporació de nombroses il·lustracions, que ara que es plantegen tenint en compte la superfície general de les dues pàgines enfrontades. En aquest sentit, destaquen especialment les obres de Jesús Sánchez Tena, il·lustrador que intervé sempre activament en el disseny global del llibre.



Il·lustració 89. Imatge del llibre *Titín Peluchín*, il·lustrat per J. Sánchez Tena, publicat al 1932.

A banda de la distribució i compaginació, un altre element essencial en l'anàlisi formal de la pàgina és la tipografia. En el món editorial, la tria del tipus depèn, en primer lloc, del públic a qui es destina el producte —per qüestions de pura llegibilitat, els llibres adreçats als infants solen incorporar tipus de cos més gran— i, en segona instància, pel contingut del llibre. En aquesta tria hi juguen, lògicament, aspectes relacionats amb els càlculs de costos editorials, que poden variar enormement en funció del cos, amplada i modalitat del tipus triat. També solen tenir-se en compte els aspectes gràfics ja que, sovint, la tipografia és utilitzada com un element identificador, bé del conjunt de la producció, bé d'una part d'aquesta, especialment en les col·leccions. En aquest darrer cas, és comú d'establir una maqueta única per tots els títols d'una col·lecció i unificar, fins allà on sigui possible, les qüestions formals, entre les quals la tipografia. Però ja hem observat que hi ha molts llibres de Joventut que es planifiquen sense tenir en compte aquestes limitacions i que, per tant, hi ha altres factors que juguen en la tria d'un tipus determinat.

Mientras el escudero pedía al Rey aquel cargo en la Corte y se lo negaba el monarca, accorció a éste el veguer de aquella ciudad y presen-

Il·lustració 90. Variant Linotype de Granjon utilitzada al *El león y su corte* (1944).

En el cas de la tipografia “de plom” que, recordem-ho, és la que s'utilitza en bona part de la trajectòria editorial estudiada, la disponibilitat de tipus a la impremta on, finalment, s'acaba tirant el llibre, esdevé el criteri determinant, més que no una elecció de la mateixa editorial. El fet és que, ni en les comandes, ni en els pressupostos ni en els albarans, s'esmenta mai el tipus de lletra a utilitzar en la composició. És per això que la identificació de les famílies tipogràfiques

utilitzades per l'Editorial Joventut en un període tan dilatat, amb tants canvis —no només des del punt de vista de les modes tipogràfiques sinó, sobretot, de les tècniques gràfiques—, és realment difícil i, com a molt, en podem fer una descripció aproximada. En els llibres analitzats es són poques les col·leccions que presenten uniformitat pel que fa al tipus, però no, necessàriament, en altres aspectes de la maquetació com el nombre de línies per pàgina, interlineat o longitud de línies.

En línies generals, els tipus utilitzats són de tall més aviat clàssic, que van des de les variacions per linotípia de famílies com ara Garamond o Caslon, fins a l'elegant Granjon Linotype usat, per exemple a *El león y su corte*, de 1944. També s'utilitzen adaptacions de tipus més moderns, com els Bodoni, en adaptació de Bauer que, per exemple, es fa servir en la col·lecció "Cuentos de Arte" a partir dels anys cinquanta.

No obstant, en la producció de Joventut es presenten casos que, en part, s'allunyen d'aquest classicisme. Efectivament, en les primeres èpoques, es fan servir tipus més "fantasiosos" dissenyats a finals del segle XIX, i així, alguns dels títols de la que serà la col·lecció "Lau" s'imprimeixen en el tipus Cheltenham i, altres, en l'anomenat De Vinne 1894 i en Goudy Old Style. En aquest sentit, es podria qualificar gairebé d'anecdòtica la utilització de tipus de pal sec, que només es troba en una edició de *Las aventuras de Pinocho* de 1941.

**Durante el día
pared, y a las seis
ocupaba la mitad
guel, dormían en
rigurosa que prob**

Il·lustració 91. Exemple del tipus Bauer Bodoni, utilitzat en els llibres de la col·lecció "Cuentos de Arte" durant els anys cinquanta. Aquest tipus es caracteritza per un gran contrast entre els traços gruixuts i prims i per uns remats lineals, molt característics de les famílies Bodoni i Didot, de gran acceptació al segle XIX.

Il·lustració 92. Exemple de tipus Cheltenham utilitzat a les primeres edicions en català d'Editorials Mentora, *La Ventafocs* (1926?) i *La rosa i l'anell* (1927), impreses totes dues a la impremta L'Estampa de Barcelona.

**I, com a fermaça
de la seva lleialtat,
posà per tres vegades
el nas a frec de
terra, i posà el peu
de la Princesa da-
munt sa testa.**

T E

Així,
igual que
en la tria

Il·lustració 93. Exemples de la tipografia utilitzada en diverses edicions de la primera època, *La illa del tresor* (1926) i *Buenos Amigos* (1931), però també en algunes de la segona, com a *Primita Lidia* (1949).

dels tipus, tampoc es detecta una pràctica sistemàtica en la determinació dels cossos de les lletres. Curiosament, en les edicions de luxe, curiosament, s'opta per cossos que no superen els 12 punts, amb interlineats d'un punt, tot i que, per facilitar la lectura, s'utilitzen les negres, la qual cosa proporciona a la pàgina un aspecte molt compacte, que se suavitza una mica amb la incorporació de les orles marginals. En la resta d'edicions, solen usar-se tipus de cos 10 i 11 i, excepcionalment, de cos 9, amb un interlineat més aviat escàs. La utilització de cossos petits, amb interlineats justos, es dona preferentment en obres no literàries, com *El muchacho moderno* o els títols de la col·lecció “Historias gráficas y anecdóticas”, però no de manera sistemàtica, com ho demostra la utilització del cos 14 en les “Series Petersham”. En canvi, i molt lògicament, es detecta l'ús de cossos més grans en aquelles col·leccions adreçades als petits lectors en què s'adaptarà la tipografia a les seves capacitats. Així, les col·leccions “Campanilla” i “Jardín de infancia”, per exemple, i les seves homònimes catalanes, arriben a usar cossos de 14 i de 16 punts, tot i que es fa difícil detectar tendències quant al cos i l'interlineat, ni tan sols quant a la família. En qualsevol cas, es tendeix a utilitzar cossos més aviat petits, però tampoc aquesta és una pràctica sistemàtica ni en les diverses èpoques, ni per col·leccions.



Il·lustració 94. Exemple d'un ús experimental de la tipografia, en aquest cas, es tracta de l'obra *Abecedario* (1964), il·lustrada per Pablo Ramírez, publicada a la col·lecció “Jardín de infancia”.

6.2.3 La decoració de la pàgina

En diverses ocasions s'ha esmentat com un tret característic de la producció de Joventut, la pràctica de decorar les pàgines de les edicions infantils amb orles marginals. Aquesta pràctica s'inicia ja als primers temps de l'editorial, en alguns títols de la col·lecció “Los grandes cuentos ilustrados”, amb la publicació de les *Canciones de Navidad: florilegio popular de canciones, villancicos, romances y coplas*, amb orles il·lustrades per Rafael Pérez Barradas, el 1926. Posteriorment, aquesta pràctica es reserva exclusivament a les obres publicades en edició de luxe, sigui en la col·lecció “Cuentos de arte infantiles”, en castellà, o “Els millors contes pels millors il·lustradors”, en català, que apareixen entre 1933 i 1935, i que tindran continuïtat després de la guerra.

Com es pot observar en les imatges, les orles de Joventut s'articulen, indistintament, entorn d'una pàgina o del conjunt de la doble pàgina. En ocasions, es tracta d'orles amb decoració geomètrica, amb motius més o menys al·lusius al contingut del text; en altres casos, la decoració pren un aire més aviat vegetal, i no manté necessàriament relació amb el text. També trobem orles que, en part, complementen la il·lustració principal, amb dibuixos molt contextualitzats, que n'amplifiquen la funció.

Aquesta pràctica d'ornamentar la pàgina, es dona també a portada, on hi sovintegen orles que emmarquen les dades principals de les obres i que poden presentar una disposició clàssica o bé una disposició més innovadora, en les edicions més actuals. Aquestes orles també es modifiquen amb el pas del temps, i adopten estètiques modernistes i noucentistes, les de la primera època, per derivar cap a la tipologia més geomètrica, de les de la dècada dels quaranta en endavant.



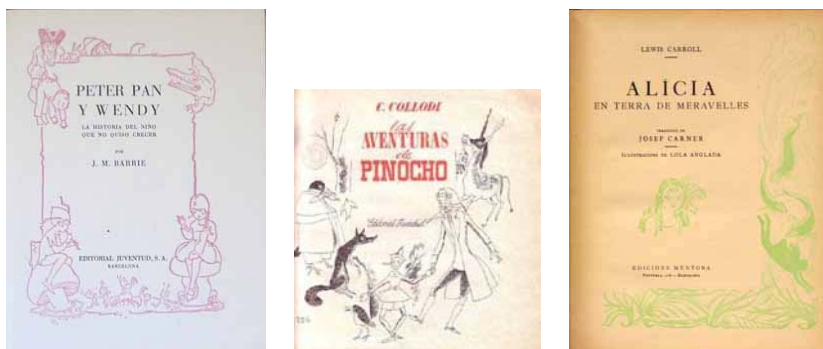
Il·lustració 95. Algunes de les característiques pàgines orlades de la producció de Joventut. En aquest cas es tracta d'obres publicades a la col·lecció "La hora de la poesia", als anys cinquanta i seixanta.



Il·lustració 97. Exemples de pàgines orlades i d'orles a doble pàgina. A l'esquerra *Cançoner de Nadal* (1935), a baix, a l'esquerra, *Heidi* (1927); a la dreta, *Cuentos del Norte* (1935).



Il·lustració 96. Diversos tipus d'orles tipogràfiques en portada, des de les utilitzades a les primeres edicions de "El cuento rosa", de Mentora, de 1926, d'estètica encara modernista, a la de la primera reimpressió d'*Alicia en terra de meravelles* (1927 s.a.), de contenció noucentista. Fins i tot en les senzilles edicions de la postguerra, s'utilitzen simples orles tipogràfiques que donen personalitat a la portada, com és el cas de la col·lecció "Libros pequeñines", que apareixen a partir del 1944.



Il·lustració 98. Orles figuratives en portada per a l'edició de *Peter Pan y Wendy* de 1925, *Las aventuras de Pinocho*, de 1941 i la segona edició d'*Alicia en terra de meravelles*, de 1930.

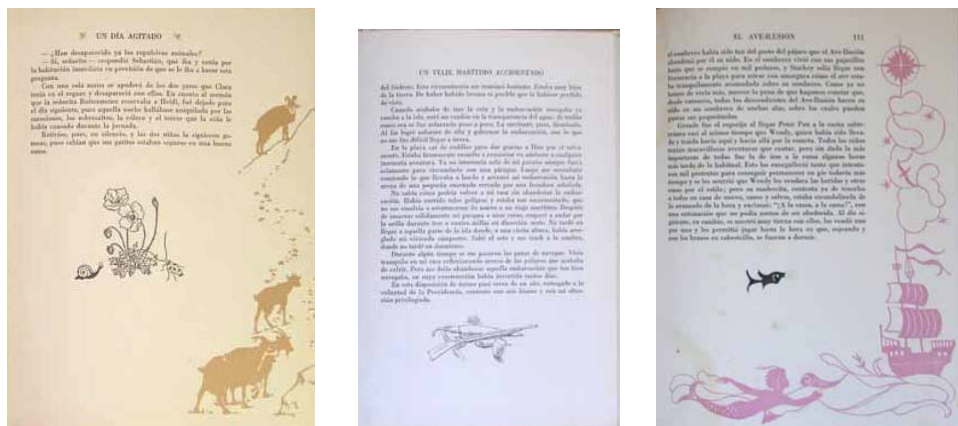
A part dels marges i les portades, hi ha altres espais del llibre que solen rebre un tracte especial i, això, no només en les edicions de luxe. Així, es normal que els inicis de capítol s'ornamentin amb algun detall tipogràfic o fins i tot amb frontispicis il·lustrats ad hoc. També és habitual que els finals de capítol es rematin amb algun culdellàntia tipogràfic però, també, amb algun motiu il·lustrat al·lusiú al text.



Il·lustració 99. Ornamentació a l'inici de capítol d'un dels títols de la col·lecció "Cuentos clásicos" (1926) encara de marcada tendència modernista.

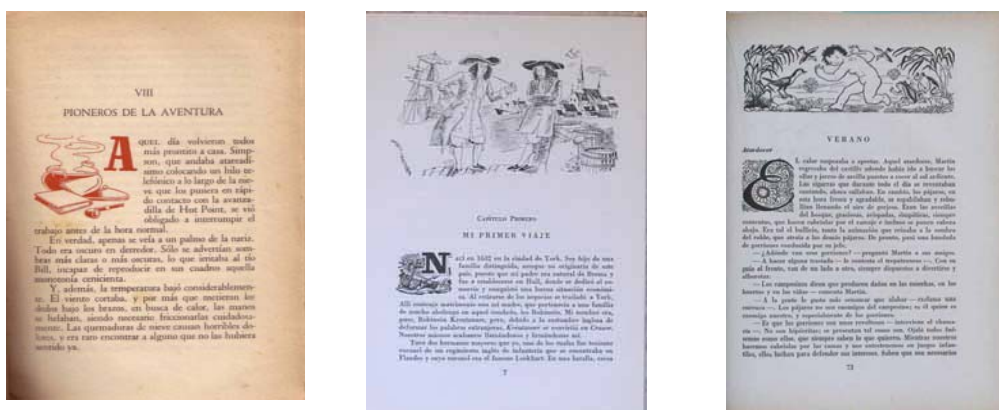


Il·lustració 100. Algunes variants d'ornamentació d'inici de capítol en obres de la primera època. D'esquerra a dreta, *La Ventafocs* (1926), *La rosa i l'anell* (1927) i *El príncep Blanco* (1926).



Il·lustració 101. Exemples d'ornamentacions al final de capítol. Aquesta pràctica era més freqüent en les edicions de luxe, com és el cas de *Heidi* (1928), *Robinson Crusoe* (1960), i *Peter Pan* i *Wendy*, en l'edició de 1961.

A part de les orles i els culdellàntia, en molts dels llibres editats per Joventut s'utilitzen caplletres als inicis de capítol: la majoria són alfabet dissenyats expressament per a l'edició a base de motius referents al tema del llibre. Aquest element és present en moltes edicions de totes les èpoques de l'editorial i el seu ús no decau amb el temps.



Il·lustració 102. Ornamentació inicial de capítol. D'esquerra a dreta, caplletra de Correas per a l'obra de Simoes *El capitán Scott: historia de su viaje al Polo sur* (1949), il·lustració i caplletra de Narro per a l'obra *Robinson Crusoe* de 1960 i frontispici i caplletra de Lola Anglada per l'obra *Martin i Diana en el bosque*, de 1963.

6.2.4 La il·lustració en el llibre

Com ja s'ha esmentat, una de les característiques que identifica la producció de Joventut, des del punt de vista formal, és el fet d'incorporar il·lustració en els seus llibres, de manera sistemàtica. En major o menor grau, tots els llibres que l'editorial publica s'acompanyen d'imatges: algunes molt senzilles, simples fotogravats a ploma, impresos a una sola tinta; d'altres, més luxoses, sovint làmines intercalades, impreses en tricromia a partir de clixés i, més endavant, a partir dels anys quaranta, en quadricromia offset. En alguns casos, s'incorporarà fins i tot la il·lustració fotogràfica, que prové, normalment, de films basats en les obres il·lustrades.

En repassar la nòmina dels artistes que varen col·laborar amb l'Editorial Joventut —i amb Mentora i Edita— podem destacar-ne l'elevadíssima qualitat, tant dels artistes autòctons⁷¹⁸ com dels estrangers. La primera època presenta línies molt variades segons les tendències estètiques. Entre els d'adscripció més noucentista, Mentora i Joventut van treballar amb Joan d'Ivori i Lola Anglada, i també amb Josep Obiols, que va il·lustrar algunes portades i alguns catàlegs comercials de l'editorial. Un segon grup que es mou dins uns canons més academicistes és encapçalat per Junceda i els continuadors de la seva línia de dibuix a la ploma, com Lin, Yorik,⁷¹⁹ Pere Riu, Joan Llaverias —el reconegut especialista en el dibuix d'animals— o Joan Pau Bocquet que, alhora, es dedicarà a la il·lustració de cobertes, igual que Roc Riera Rojas. També treballaren per Joventut diversos artistes gràfics que provenien del món de la premsa periòdica i que, probablement, havien conegut Zendrera en la seva etapa a la Sociedad General de Publicaciones, com el grec Rapsomanikis, que havia treballat per la revista *Lecturas* juntament amb Marc Farell, Àngel Femenia Aubert (AFA), Ricard Opisso, Josep Longòria i Josep Serra Masana, que també il·lustren ara llibres per a Joventut. Un altre artista reconegut, que col·laborava a l'editorial amb dibuixos per a les edicions infantils —però també amb altres projectes com disseny de material i projectes de

⁷¹⁸ Els aspectes biogràfics i estilístics de tots aquests dibuixants poden consultar-se a Montserrat Castillo i Valero, *Grans il·lustradors catalans...*

⁷¹⁹ Molt probablement, es tracta d'un pseudònim utilitzat per l'il·lustrador José de Mena. En l'arxiu s'ha localitzat un pagament, signat per José de Mena, per les catorze il·lustracions de *l'Illa del Tresor*. AEJ. Caixa Contractes. 29 de desembre de 1926.

decoració d'aparadors—, era Rafael Pérez Barradas. D'altra banda, no hem d'oblidar que moltes de les col·leccions de novel·la popular per a adults d'aquestes editorials també incorporaven cobertes il·lustrades a tot color i que molts d'aquests noms es dedicaven, indistintament, a la producció infantil i per a adults.

Per l'amplitud de la seva obra, i per la seva qualitat, en la producció de Joventut destaquen dos il·lustradors poc reconeguts però d'una tècnica innegable. En primer lloc, Jesús Sánchez Tena,⁷²⁰ que dominava la tècnica de la tinta xinesa que aplicava a pinzell, només amb el negre sobre el blanc del paper, i que va dibuixar els 24 títols de la col·lecció “Cuentos Clásicos”, que després apareixerien en versió catalana, amb les mateixes il·lustracions. També va il·lustrar una obra de la qual era autor, *Titín Peluchín*,⁷²¹ i la llegenda nòrdica *En compta Naps, el gegant de les muntanyes*.⁷²² L'altre és Joan Vinyals que, entre altres, va crear la figura del Pinotxo i que, com Llaverias, destaca per la seva capacitat per dibuixar els animals tot dotant-los d'una forta expressió.⁷²³ A Joventut, Vinyals hi treballa entre 1928 i 1943, amb un total de vuit títols, entre els que destaca *El negrito Sambo*, amb unes il·lustracions molt humorístiques, publicat el 1943.⁷²⁴

⁷²⁰ Jesús Sánchez Tena (Pedrola, 1898-Sant Feliu de Codines, 1931). Va ser un il·lustrador autodidacta que, tot i morir jove, va produir un elevadíssim nombre d'il·lustracions. Des del seu trasllat de Madrid a Barcelona, va treballar per a Joventut, com a dibuixant però com també com a autor. Es pot consultar la seva biografia a *Sánchez Tena*. [Catàleg de l'exposició].

⁷²¹ Segons indica Antonio González Lejárraga, és possible que el text d'aquest llibre fos escrit per Concepción Navarrete, esposa de Sánchez Tena, que probablement també seria l'autora de les adaptacions dels “Cuentos alemanes” que es publiquen al llibre d'Ebba Langenskiöld-Hoffmann. *Cuentos del norte* (1935), que eren il·lustrats per Sánchez Tena i que després son substituïts per uns de M. Dolors Salmons, per a l'edició de 1958. Cf. *Sánchez Tena*. [Catàleg de l'exposició], p. 12. Al 1942, el fill de Sánchez Tena cedeix a Joventut tots els drets de *Titín Peluchín* i *Gulliver en Liliput* a canvi de 2000 ptes. AEJ. Caixa contractes. 9 de juny de 1942.

⁷²² L'autor i il·lustrador feu diverses propostes a Zendera per a l'edició d'alguns llibres escrits per ell mateix, com per exemple *Titín Peluchín*, que es publicarà el 1932. Sembla que abans de morir, l'autor també preparava uns dibuixos per una hipotètica edició de *Peter Pan y Wendy*, que s'esmenten a la correspondència, i que mai no es va publicar. Igualment a la seva mort estava treballant en una versió de *Las aventuras de Gulliver*, que apareix publicitat als catàlegs. AEJ. Caixa Correspondència Espanya. Carta de 17 de setembre de 1929.

⁷²³ Montserrat Castillo i Valero, *Grans il·lustradors catalans...*, p.314-315. Vinyals havia treballat assiduament per Bagunyà, en les diverses publicacions i col·leccions de l'editorial, i als anys trenta, il·lustrà alguns llibres d'història de Catalunya.

⁷²⁴ Montserrat Castillo i Valero, a *Grans il·lustradors catalans...* i Teresa Rovira i M. Carme Ribé a la *Bibliografia històrica del llibre infantil*, li atribueixen també les il·lustracions de l'*Edat d'or*, de 1931, signades amb el pseudònim Lin.

Com en molts altres aspectes, l'esclat de la guerra civil i el seu desenllaç varen afectar notablement la nòmina dels il·lustradors que treballaven per a la casa. I si alguns il·lustradors dels que havien treballat continuadament per Joventut moren en aquesta època, com Rapsomanikis el 1937 i Llaverias a 1939, molts van haver d'exiliar-se i, encara d'altres, com Junceda i Lola Anglada, van reduir notablement la seva dedicació a la il·lustració.⁷²⁵ No obstant, il·lustradors com Pere Riu,⁷²⁶ o Jaume Juez,⁷²⁷ que solia usar el pseudònim de Xirinius, continuaran treballant a la casa. També ho farà un altre dels artistes més reputats, Josep Narro, que ja havia iniciat la seva col·laboració amb Joventut abans de la guerra.⁷²⁸

A partir dels anys quaranta s'incorporen a la nòmina dels il·lustradors de Joventut un seguit d'artistes nous, però que beuen directament dels corrents més tradicionals de la il·lustració catalana. Desaparegudes les nombrosos i variades plataformes per a l'art de la il·lustració que havien existit a Catalunya, i que anaven des de les revistes satíriques fins a les de caire més cultural, el llibre per a infants esdevé per a aquests artistes gairebé l'únic camp on exercir la professió. I Joventut és, en aquest moment, una de les poques editorials que manté l'activitat des del període anterior i que publica llibres infantils il·lustrats. Així, d'una banda, trobem que col·laboren amb l'editorial les il·lustradores Elvira Elias i Mercè Llimona, totes dues amb una línia de factura més aviat clàssica, amb un estil detallista, dominat per un dibuix molt amable, que s'adiu perfectament a la producció d'obres protagonitzades per noies i destinades, lògicament, a un públic femení. Esporàdicament, i per a obres molt concretes, es compta amb il·lustradors especials, com és el cas de Toyo Kurimoto, artista japonesa que es tria per a

⁷²⁵ Anglada no torna a publicar per a infants fins a l'aparició de *Martinet* el 1963, precisament una obra editada per Joventut, que va ser la seva darrera obra, segons ella, perquè el *Martinet* és "un llibre ple de retrets i de nostàlgia" i l'estètica dels seixanta era una altra. Junceda, per la seva part, publica després de la guerra i a Joventut, els *Cuentos del viejo reloj* (1941) i *El león y su corte* (1944).

⁷²⁶ Pere Riu treballarà amb Joventut des de 1928, quan il·lustrarà *Heidi*, fins al 1963 que tancarà la seva trajectòria amb les il·lustracions dels llibres dels set secrets. La relació de Riu amb Zendera devia ser prou bona perquè el 1942 li adreça una llarga carta on li explica que està internat en un camp de concentració i que necessita un aval, que Zendera no dubta a fer. AEJ. Correspondència Espanya. Pere Riu.

⁷²⁷ La col·laboració de Xirinius amb Joventut s'inicia als anys trenta i finalitza l'any 1952.

⁷²⁸ Josep Narro i Celorrio, nascut a Barcelona el 1902, desenvolupà la seva tasca professional a partir de 1930 i treballà en el món de la il·lustració de llibre per a editorials com Joventut i Seix i Barral. El 1952 marxà a Mèxic, on morí el 1996. Cf. Pilar Vélez, "Josep Narro (1902-1996): la recuperació d'un nom de la història del llibre il·lustrat català" ..., p. 35-46.

il·lustrar els *Cuentos del Japón*, ja que com indica la nota preliminar de l'obra, "harto difícil le sería a un artista occidental trazar con tal viveza estas figuras o evocar tan tiernamente los árboles y las flores del Japón y esas dulces casitas que nos brindan sus intimidades de papel y de laca".⁷²⁹

D'altra banda, com si s'establís una separació per sexes, hi havia els il·lustradors masculins que, provenint del món de la revista il·lustrada i del llibre de la preguerra, continuaren la tradició però en una expressió més realista. En aquest apartat, també en podríem esmentar alguns que, en una o altra ocasió, treballaren per Joventut: alguns en foren il·lustradors de continuïtat com J. Bocquet, Josep Narro i Jaume Juez i, a partir dels anys cinquanta, José Correas i Pablo Ramírez.⁷³⁰ Aquest darrer grup, que treballarà també per a altres editorials infantils com ara Molino, serà principalment el que introduirà els nous corrents estètics de la dècada dels cinquanta, abandonant el realisme en favor de postulats influïts pel grafisme, estilitzant la figura i utilitzat en color pla com a element de contrast. Aquests nous il·lustradors tindran, però el seu moment més destacat, durant la dècada dels seixanta, quan dibuixaran les cobertes de les obres d'Enid Blyton, però també altres obres més innovadores.

Al llarg de tota la seva història Joventut ha compaginat als seus llibres la il·lustració feta aquí amb la de procedència estrangera que, sovint, s'adquireix amb la compra dels drets d'edició. En aquest sentit, cal destacar preferentment la difusió de les il·lustracions d'Arthur Rackham, artista que dominava tot tipus de recurs, tant la línia com el color i, molt especialment, la tècnica de la silueta que tant caracteritza la seva obra i que va il·lustrar els reculls de rondalles de Grimm, d'Andersen i també el *Llibre de fades*. En una línia similar, s'insereix l'obra de diverses il·lustradores com Helge Artelius, que va il·lustrar els *Cuentos del Norte*, Mabel Lucie Attwell, il·lustradora de *Peter Pan y Wendy*, i Edvig Collin creadora de la figura de *Bibi*. En el segon període, i més aviat cap als anys seixanta, s'introdueixen nous corrents il·lustratius europeus que es basen essencialment en

⁷²⁹ Aquesta pintora, casada amb un pintor de la República Dominicana, era coneguda de Manent, i feia exposicions a la galeria Syra de Barcelona. Cf. Albert Manent, *Marià Manent. Biografia íntima i literària...*, p. 145.

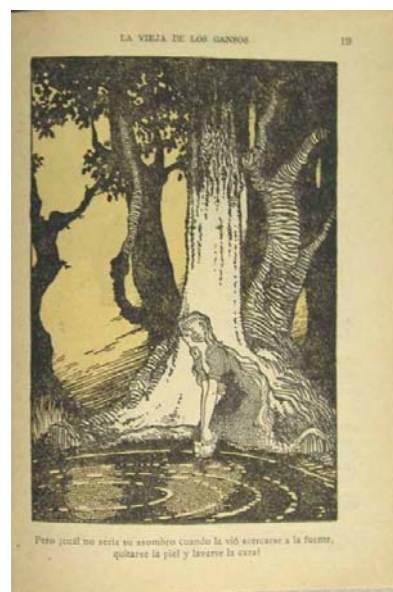
⁷³⁰ Montserrat Castillo i Valero, "La il·lustració de llibres per a infants de la postguerra. Anys 1939-1959"..., p. 49-81.

el color —ara més fàcilment reproduïble i a més baix cost. Especialment destaquem l'obra dels francesos Pierre Probst, Alain Grée i Marcel Marlier, que seran els artífex de les il·lustracions de la majoria dels àlbums de les sèries “Campanilla” i “Faràndula”.

A Joventut, la tria dels il·lustradors s'adiu, normalment, amb la tècnica de reproducció que es vol utilitzar. Així, els efectes més aviat barrocs que Jesús Sánchez Tena aconsegueix només amb el blanc i el negre, llueixen en les senzilles edicions dels “Cuentos clásicos”, i els trets simples de Riu destaquen en una composició d'aire més serè, gairebé noucentista, però que adopta un punt de vista més agosarat.



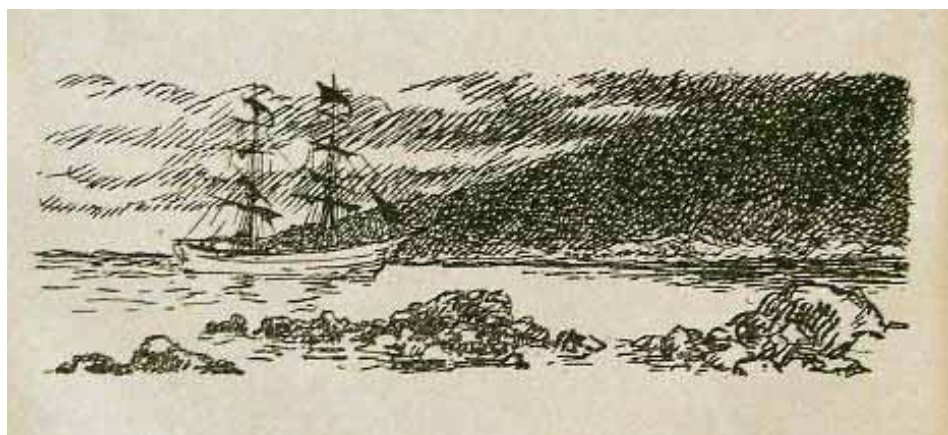
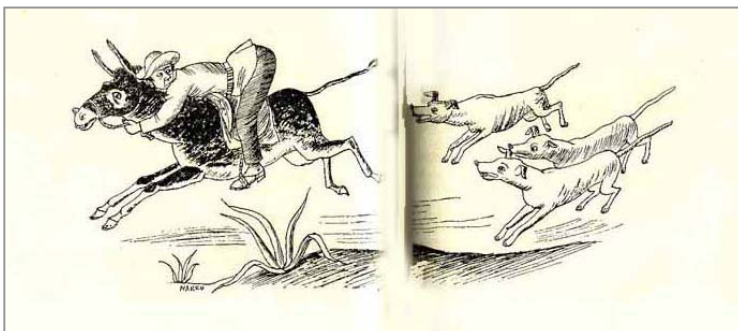
Il·lustració 103. A dalt, il·lustració de Riu per a *Heidi*. A la dreta, il·lustració de J. Sánchez Tena per a *La Vieja de los gansos*.



Per a les il·lustracions a una tinta, s'exploten a fons les potencialitats d'il·lustradors tan versàtils com Narro o Macaya, que de la línia inicial passen al traç xilogràfic, que amb els gruixos de negre atorga gran expressivitat al dibuix. I, encara, formen part d'aquest grup alguns dibuixants consagrats com Junceda, Vinyals o Llaverias.



Il·lustració 104. A dalt, d'esquerra a dreta, dibuix de Joan Llaverias per a *El arca de Noé* (1930), i de Joan Vinyals per a *Les aventures de Pinotxo* (1934). Al centre, d'esquerra a dreta, dibuix de Lluís Macaya per a *l'Auca de les bèsties* (1927) i Josep Narro per a *Sis Joans* (1951), més avall, dibuix de Joan G. Junceda per a *La illa del tresor* (1927).



L'ús del color, en un principi, està reservat a les edicions de luxe que, a més de les il·lustracions en una tinta, solen incorporar diverses làmines en quadricromia tirades a part, essent Joventut una de les primeres editorials que utilitza el sistema offset, ja des abans de la guerra. Aquesta pràctica és habitual en algunes de les col·leccions que reuneixen les grans obres de la literatura infantil europea, obres esdevingudes clàssiques, que mereixen les il·lustracions dels més reputats artistes de l'època, tant estrangers —com ara Arthur Rackham o Helge Artelius— com catalans, i molt especialment, Lola Anglada i Mercè Llimona.



Il·lustració 105. Dibuixos de Sánchez Tena per a *Titín Peluchín* de 1932 i d'Artelius per *Cuentos del Norte* (1935).



Il·lustració 106. La utilització de làmines il·lustrades tirades a part no deixa d'utilitzar-se ni en època de postguerra ni en les dècades posteriors. D'esquerra a dreta, il·lustracions de Mercè Llimona per a *Blancanieves y los enanitos* de 1942, *Heidi*, en una edició de 1954 i il·lustració de M. Dolores Salmons per a *La princesa que pedía la luna*. (1960).

Per a la impressió de les il·lustracions en edicions corrents, sovint es tria una opció intermitja i s'introdueixen alguns colors que, per poc preu més, proporcionen un efecte decoratiu superior —com ara el verd o el vermelló— o s'utilitza un color pla com a fons.



Il·lustració 107. A l'esquerra, il·lustració d'Evarist Mora per a *La vida de Jesús* (1945). A la dreta, il·lustració de Narro per a *En el mundo del espejo* (1944), continuació d'*Alicia en el país de las maravillas*. A baix, il·lustració de José Correas per a la segona edició de *Sancho Panza gobernador* (1965) i d'Elvira Elías a *Mis canciones* (1943).



No obstant, a partir dels anys quaranta, en abaratir-se substancialment la impressió a color per la generalització dels procediments offset, aquesta comença a fer-se més present, fins i tot en les edicions corrents. En aquest sentit, moltes de les col·leccions de gran format dels anys seixanta, com la col·lecció “Campanilla” basen part del seu potencial en l'element il·lustratiu, que també està present en sèries més senzilles com ara “Jardín de infancia”.



Il·lustració 108. Imatges a color per a diverses edicions corrents a partir dels anys quaranta endavant. A dalt, il·lustració de Pablo Ramírez per a *L'esquirol blanc* (1967) al centre, d'esquerra a dreta, dibuix de Marcel Marlier per *El pollito inesperado* (1960), de Claire Binst per a *Castor y los indios* (1959) i de Cipriano Torre Enciso per *Juguertes* (1942). A baix, dibuix de José Correas per a *Un regalo maravilloso* (1963).

En algunes edicions, no obstant, la il·lustració constitueix l'eix essencial de l'obra, especialment, en les col·leccions més infantils, com ara els "Libros escenario", en edicions úniques, com ara *Casa de Muñecas*, així com en les dels llibres de coneixements on adquireix una funció descriptiva i didàctica de primer ordre.



Il·lustració 109. Algunes mostres d'il·lustració explicativa de llibres de coneixements. A l'esquerra, *El mar* d'Alain Grée (1969), a la dreta *El libro de la vivienda* (1938) de Maud i Miska Petersham.

Tot i que Joventut atorga especial rellevància a la il·lustració dels seus llibres, en ocasions, aquesta rep un tracte menys digne que el text i pot servir per a il·lustrar més d'una obra. En una anàlisi detinguda de les obres estudiades es detecten algunes "reutilitzacions" d'il·lustracions que, creades específicament per a una obra, serveixen per a una altra ben diferent. Així, el dibuix de Joan G. Junceda per *El príncipe blanco* (1926) de Josep Maria Folch i Torres, va ser reaprofitada per *El libro de la nena*, obra que reuneix diversos escrits de Luis G. Soria, i concretament a "Un cuento muy original", per a la il·lustració del qual es reproduïen fins a set imatges extretes de *El príncipe blanco*.



Il·lustració 111. Imatge de *El príncipe blanco* (1926).



Il·lustració 110. Imatge de *El libro de la nena* (1930).

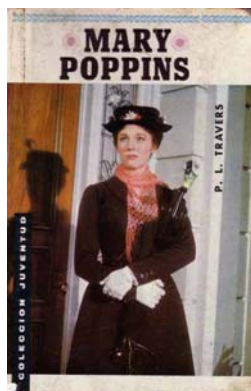
Ja des dels anys trenta, Joventut il·lustra els seus llibres amb fotografies, sempre que en té ocasió. Aquestes fotografies provenen bàsicament de les versions cinematogràfiques o televisives de les obres literàries, i de fet, s'aprofita l'aparició dels films per relançar noves edicions de les obres, que incorporen alguns fotogrames a tall d'il·lustració. Normalment, aquestes imatges serveixen per il·lustrar la coberta dels llibres, però també hi ha exemples d'incorporació de fotografies a l'interior. En aquests casos, la fotografia es combina amb la il·lustració tradicional, encara que, en algunes ocasions, aquesta combinació contrasta excessivament.



Il·lustració 112. Imatge de *Heidi*, de la pel·lícula homònima, dirigida al 1937 per Allan Dwan i protagonitzada per l'actriu Shirley Temple. 10a edició de 1954.



Il·lustració 113. Versió catalana de *Emili i els Detectius*, publicada al 1935, amb fotogrames de la pel·lícula dirigida per Gerhard Lamprecht al 1931.



Il·lustració 114. Cobertes il·lustrades amb imatges de les respectives pel·lícules, *Mary Poppins*, protagonitzada per Julie Andrews i dirigida per Robert Stevenson, l'any 1964 i de la sèrie televisiva protagonitzada per Inger Nilsson i dirigida per Olle Hellbom el 1969.

En tractar l'enquadernació, ja hem esmentat que, en els llibres de Joventut, la il·lustració és un element indissociable de les cobertes, normalment impreses en tricromia o quadricromia. Per a l'elecció final d'una coberta, Joventut solia requerir projectes a dos o tres il·lustradors i en triava un. De vegades, era la pròpia editorial que proposava una idea normalment “inspirada” en alguna edició estrangera, que l'il·lustrador havia de desenvolupar. Aquest, per exemple, és el cas de la coberta que Josep Longòria va dibuixar per a l'edició catalana de *L'edat d'or* (1931), de Sabater i Mur, i que té molta semblança amb la coberta d'una edició nord-americana de *Los niños Gritli*.⁷³¹

Per a les cobertes, es seleccionen il·lustradors que dominin el color i que, amb pocs mitjans, puguin obtenir la màxima rendibilitat il·lustrativa. Al primer període destaquen com a il·lustradors de cobertes Jaume Juez —que signa amb el pseudònim Xirinius— i Joan Pau Bocquet Bertran que, tot i aparèixer com a autors d'il·lustracions interiors, tenen en les cobertes un excel·lent espai.



Il·lustració 115. Il·lustració de Jaume Juez (pseud. Xirinius) per a *Buenos amigos* (1931) i de Joan Pau Bocquet Bertran per a *La volta al món en vuitanta dies* (1927 s.a.).

Il·lustració 116. Il·lustració de Josep Obiols per als *Petits contes per a nois petits* (1935) i de Josep Longòria per a *L'edat d'or* (1931).



⁷³¹ El mateix sistema s'utilitza per a la coberta de *El muchacho moderno* (1935), que és idèntica a la d'una altra edició americana titulada *The modern boy's book of engineering* Malauradament, els originals de les obres estrangeres que van servir d'inspiració per a aquestes portades no es conserven a l'editorial arran del trasllat forçós de l'arxiu el 1999.

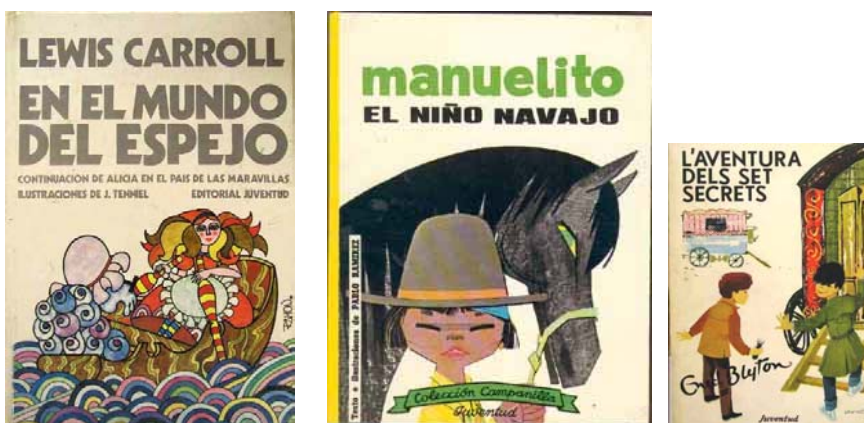
En el període que s'inicia a partir dels anys quaranta, i degut a les restriccions per a l'obtenció dels papers adequats, les cobertes perden part de la seva vivor. D'entre els il·lustradors de cobertes, destacaran José Correas i Pablo Ramírez, però sobretot, Josep Narro, que imprimirà un caràcter molt propi a les cobertes i que, amb pocs mitjans, aconseguirà un gran efectisme.



Il·lustració 117. D'esquerra a dreta il·lustració Jaume Juez (Xirinius) per a *Una muñeca, dos niños, tres cigüeñas...* (1942) i de Pablo Ramírez per a *Heidi* (edició de 1954).



Il·lustració 118. Tres cobertes de Josep Narro per a la nova col·lecció "Juventud", *El desconocido del bosque* (1946) *Una cabaña para Crusoe* (1950) i *Dos niños en la Luna* (1952).



Il·lustració 119. Cobertes dels anys seixanta. *En el mundo del espejo* (2a. ed. 1969) obra de Ramon (pseud. de Ramon Colau), *Manuelito el niño navajo* (1963) de Pablo Ramírez i *L'aventura dels set secrets* (1962) de Serret.