


## Introducción al dossier. Cultura impresa y fotografía: diálogos mantenidos durante los dos últimos siglos

*Carolina Herrera Zamarrón*

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, México*

 <https://ror.org/01tmp8f25>

carolnahz@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7371-4691>

*Marina Garone Gravier*

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, México*

 <https://ror.org/01tmp8f25>

mgarone@unam.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-5981-9243>

*Antonia Viu Bottini*

*Departamento de Literatura, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile*

 <https://ror.org/0326knt82>

antonia.viu@uai.cl

 <https://orcid.org/0000-0003-0378-6101>

La fotografía es un tipo de imagen que necesita de un vector para “darse a ver”. Puede afirmarse que, en sí misma, no existe: la fotografía es una idea abstracta que adquiere forma a través de diversas técnicas, siempre en relación con el soporte que le da cuerpo y la vuelve perceptible. Desde sus inicios, la imagen fotográfica ha estado estrechamente ligada a los medios impresos; es gracias a ellos que alcanzó un mayor desarrollo y difusión, una característica que comparte con el grabado (Dolinko, 2018). En la página impresa, se integra como parte de un conjunto organizado y delimitado por un espacio estructurante. Lejos de constituir un soporte neutro, el espacio impreso se configura a partir de tradiciones culturales, decisiones editoriales y condiciones materiales, y es producto de la convergencia de múltiples desarrollos y temporalidades. Al mismo tiempo, al insertarse en los impresos, la fotografía se desliga de sus productores y entra en un ecosistema donde se vuelve parte de una construcción discursiva, histórica y socialmente determinada.

El dossier que presentamos busca reflexionar sobre diversos aspectos de la fotografía en los medios impresos en América Latina entre los siglos XIX y XXI. Por un lado, indaga en las problemáticas derivadas de los tipos de interacción que la fotografía establece con distintas formas de lo impreso —en especial, libros ilustrados, álbumes, revistas, y magazines—. Por otro lado, explora las relaciones que se generan cuando la imagen

Recepción: 30 Enero 2026 | Aceptación: 28 Febrero 2026 | Publicación: 01 Abril 2026

**Cita sugerida:** Herrera Zamarrón, C., Garone Gravier, M. y Viu Bottini, A. (2026). Introducción al dossier. Cultura impresa y fotografía: diálogos mantenidos durante los dos últimos siglos. *Palabra Clave (La Plata)*, 15(2), e272. <https://doi.org/10.24215/18539912e272>

fotográfica es puesta en página: ese espacio de lectura y recepción en el que convive con otros elementos de un ecosistema más amplio. Asimismo, propone considerar el papel de los distintos agentes involucrados en la producción de impresos —desde editores, directores de arte y diseñadores hasta escritores y otros productores de imágenes—, así como el de las innovaciones tecnológicas en constante evolución que inciden en su forma material —producción, reproducción, difusión y circulación—, y de los espacios de custodia y memoria, entendidos como instancias que prolongan, transforman y condicionan la vida histórica de estas imágenes.

Cada uno de los artículos incluidos en este número de la revista *Palabra clave* constituye un acercamiento a la diversidad de posibilidades analíticas que ofrece la relación entre la fotografía y los medios impresos. Cada contribución presenta su propio resumen; por ello, a continuación proponemos una lectura que, en lugar de abordarlos de manera aislada, busca tramarlos en una reflexión común, revisando los ejes temáticos que consideramos más relevantes y señalando, al mismo tiempo, las particularidades que cada trabajo aporta a partir de los materiales que analiza, las problemáticas específicas en las que se insertan y los posicionamientos críticos o teóricos que asumen.

Un aspecto que no debe pasarse por alto al abordar la representación fotográfica en los medios impresos es la singular relación que la fotografía establece con la palabra en el espacio de la página y en el entorno editorial, así como el sentido que atribuimos al término “publicaciones ilustradas”. Sandra Szir (2009, p. 58), por ejemplo, define la prensa ilustrada como

aquellas publicaciones que conciernen a un tipo particular de edición que, junto al texto, introducen el lenguaje visual a través de imágenes o diagramas de mayor desarrollo con figuras, ilustradas o fotografiadas. Esta imagen ocupa un lugar importante en el impreso, fuera del texto tipográfico o emplazada junto a él y para su producción interviene un ilustrador o fotógrafo y luego un grabador o un proceso mecánico de reproducción. Suele exceder la función decorativa, y, sin suprimirla, cumple muchas otras funciones...

Mientras que en esta definición los textos tipográficos parecen fáciles de identificar, la dimensión visual de lo ilustrado en un impreso abarca una variedad de elementos, entre los cuales el dibujo se destaca con la misma preeminencia que la fotografía. En efecto, si al pensar la fotografía en los impresos parece evidente la necesidad de abordar el estudio de las relaciones entre textos e imágenes, resulta más problemático profundizar en los usos de distintos tipos de imágenes y en la relación que estas establecen entre sí al interior de un conjunto más amplio (Viu Bottini, 2025).

Antes de abordar de manera específica las propuestas de cada uno de los artículos reunidos en este dossier, resulta pertinente detenernos brevemente en una cuestión transversal: las distintas líneas desde las cuales es posible pensar la fotografía en los medios impresos. Más allá de su consideración como imagen aislada o como mero acompañamiento ilustrativo del texto, los trabajos aquí reunidos nos invitan a atender la dimensión discursiva que la imagen adquiere al integrarse en un conjunto impreso. En este marco, parece propicio que retomemos la propuesta de Henri-Jean Martin, Jean Marc Chatelain & Christian Jacob (2004) de desarrollar un campo de estudios sobre el espacio visual, del cual Isabelle Pantin (2008) y Pantin junto a Gérald Péoux (2013) han reunido diversos trabajos que muestran cómo la organización visual de la página participa activamente en la producción y transmisión del conocimiento. En este sentido, la imagen no solo contribuye a la construcción de sentido, sino que se inscribe en una forma específica de comunicación. Como señaló William M. Ivins Jr. (1975), la posibilidad de reproducir y difundir imágenes impresas de manera estable y reiterada permitió que estas participaran de manera decisiva en la circulación de información, haciendo posible la transmisión de formas de conocimiento que no podían ser vehiculadas únicamente por el texto. Desde esta perspectiva, una de las propuestas del dossier es reconsiderar la fotografía impresa como una forma de comunicación y de conocimiento de un orden distinto al del texto —con su propia dimensión estética—, integrada en ese espacio visual que no solo organiza la información, sino que participa activamente, desde su visualidad, en el desarrollo de la cultura.

Un aporte en este sentido es el que realiza el artículo de Carolina Herrera Zamarrón, que estudia los inicios de la publicación mexicana *Revista de revistas* (1910-1920), y sigue muy de cerca el modo en que esta se va distanciando del modelo de la prensa diaria para acercarse al del magazine, así como las implicaciones de este desplazamiento en la decisión de incluir imágenes en relación con otros elementos visuales dentro de un conjunto. El artículo permite advertir los usos y las ubicaciones diferenciadas que adquiere la fotografía y el dibujo en ese *magazine*, así como la significación convencional que la fotografía asume en relación con su transparencia y verosimilitud por oposición a las que se atribuye al dibujo. Esto hace que su presencia acompañando textos que buscan ser leídos como verídicos sea habitual, y menos frecuente junto a aquellos que se incluyen en la publicación por su capacidad de estimular la imaginación, por ejemplo. Herrera Zamarrón se pregunta por la variación de estas claves de lectura cuando la fotografía aparece como imagen de portada en algunas ediciones, alternando con otras en las que se incluye llamativos dibujos de ilustradores tan destacados como Ernesto García Cabral, así como por el efecto de los marcos y otros elementos decorativos que acompañan estas imágenes en las portadas.

El interés por los efectos del dibujo dentro de una composición en la que la fotografía ocupa un lugar central también aparece en el estudio de Ana María Risco Neira y Cecilia Rodríguez Lehmann sobre los álbumes fotográficos producidos por el Estado durante el siglo XIX en Chile. Las investigadoras indagan, entre otras cuestiones, en los efectos asociativos generados por la presencia de elementos aparentemente decorativos, como los marcos gráficos de los “cuadros de honor” que adoptan algunos de estos álbumes:

No menos significativos son los diseños y ornamentos que utiliza el propio álbum y que reiteran estas divisiones entre ciudadanos ejemplares y sujetos anómalos para un espectador que está aprendiendo una pedagogía de la mirada y que parece requerir de estas reiteraciones. Marcos ovalados, lazos, hojas de laurel, y una serie de elementos extraídos de la iconología celebratoria de la pintura entran dentro del álbum fotográfico estatal...

Si pensamos en las relaciones entre dibujo y fotografía, no podemos dejar de mencionar la reproducción de fotos por medio de litografías durante el siglo XIX. El artículo de María Claudia Pantoja, al hacer un recorrido por las condiciones técnicas de posibilidad de la fotografía en revistas médicas de la Argentina entre los siglos XIX y XX, se detiene en los casos de *Anales del Círculo Médico Argentino* (1877-1908) y *Revista médico-quirúrgica* (1864-1888) como exponentes de esta técnica que permitía mostrar patologías del cuerpo observables a simple vista, recurriendo a las convenciones del retrato fotográfico de estudio. Al usar esta técnica, las revistas explicitaban que estos dibujos litográficos se habían “basado en fotografías”, con el fin de revestir a la imagen resultante de la mecanicidad de la técnica fotográfica y asociarla así a su percibida objetividad. Incluso cuando la trama de medio tono permite la reproducción directa de fotografías en las revistas médicas en el siglo XX, señala la autora, la fotografía médica continúa recurriendo a la tradición pictórica de la ilustración para agregar la precisión del dibujo a la supuesta objetividad de la foto. Al graficar el “paso a paso” de lo que sucede en un procedimiento médico, por ejemplo, en general se recurre a imágenes híbridas en las que es frecuente el uso de retoques a mano para enfatizar bordes o remarcar sombras que intensifican la sensación de tridimensionalidad en la imagen. Con ello, Pantoja señala un momento clave que atraviesa varios de los artículos del dossier: la introducción del medio tono constituye un punto de inflexión material y visual, al permitir reproducir fotografía y texto mediante un mismo proceso técnico y sobre un soporte común. Esta convergencia establece una base material compartida para la articulación entre imagen y palabra y abre la posibilidad de reorganizar profundamente el espacio de la página. Otra cuestión que emerge con este estudio es la importancia de la imagen en el desarrollo del conocimiento científico. Como advirtió Ivins Jr. (1975), la posibilidad de imprimir y hacer circular imágenes permitió la comparación sistemática de formas visuales y la construcción colectiva de saberes que no pueden transmitirse únicamente por medio del lenguaje verbal.

Del análisis de los artículos recién citados se desprende que los dibujos y otros elementos pictóricos y ornamentales, junto a la fotografía, muchas veces están al servicio de generar una narrativa visual en la que el

lector pueda discriminar con claridad las connotaciones de unos sujetos o elementos respecto de otros antagónicos. Un tema interesante que trabajan casi todos los trabajos aquí reunidos es, justamente, cómo las fotografías pueden —o no— componer una narrativa visual y qué efectos tiene esto en la lectura de un impreso. Miguel Ángel Hernández Acosta, en su estudio sobre la *Revista de la Universidad de México* (1930-hoy) entre 2017 y 2024, aporta una definición que resulta útil en este sentido:

Entendemos por narrativa visual no lo que significan o hacen las imágenes por sí mismas, sino lo que quieren transmitir al insertárseles dentro de la revista. Con lo anterior, ponemos énfasis en la materialidad del objeto, las decisiones editoriales de la dirección, las propuestas de la puesta en papel del equipo de diseño o arte, así como la narrativa que se plantea a partir de las interacciones de estas condicionantes al momento de la lectura.

Esta distinción es importante, ya que, como señala Herrera Zamarrón, al estudiar *Revista de revistas*, la presencia de fotografías en un impreso no significa que estas se articulen necesariamente dentro de una trayectoria de lectura determinada; es decir, las fotografías en un impreso no siempre están al servicio solamente de una narrativa visual. En efecto, su artículo destaca que las primeras imágenes incluidas en *Revista de revistas* no parecían estar dispuestas según un orden definido ni asociarse de manera evidente con los contenidos textuales. Esto la lleva a reflexionar acerca de la evolución de las convenciones gráficas y editoriales y sobre las formas en que se fue consolidando un orden entre texto e imagen que pudiera dar lugar, posteriormente, a una narrativa visual. Para la autora, *Revista de revistas*, como *magazine*, “participa en la ‘revolución icónica’ que rompe con el modo lineal de la lectura tipográfica y origina una nueva forma de comunicación, la cual da progresivamente a luz a un nuevo tipo de público: el *pictlector*”. Es este régimen de lectura, sustentado en la lógica del montaje y lo misceláneo —que integra fotografías de diversos géneros, modernas tipografías, gráficas atractivas y color—, el que instalará nuevos imaginarios visuales y puede considerarse, según Risco Neira y Rodríguez Lehmann, un “punto de extenuación del orden clasificatorio, secuencial y diferenciado de vitrinas, cuadros de honor y galerías ornamentadas que sustentó el álbum fotográfico” del siglo XIX.

Por su parte, las narrativas visuales en un impreso se producen a partir de decisiones editoriales y, por lo tanto, pueden señalar un cambio de dirección editorial en una publicación periódica, como ocurrió —según Hernández Acosta— con la llegada de la escritora mexicana Guadalupe Nettel a la dirección de la *Revista de la Universidad de México* en 2017. En este sentido, el autor advierte que el rediseño de la revista, que expone distintos tipos de fotografías en un entorno de contenidos que remite al arte y la cultura y a un público mayoritariamente académico, “logró emparentar a la fotografía con otras manifestaciones artísticas, sin importar si la foto perseguía un fin artístico, si provenía de un banco de imágenes, si era ilustrativa o si era a color o monocromática”.

Risco Neira y Rodríguez Lehmann plantean algo en esta misma línea al comparar el *Álbum del Cerro Santa Lucía* (1874) y el *Álbum de vistas de las Salitreras de Tarapacá* (1888). Las autoras advierten que uno de ellos propone una narrativa visual —“una experiencia visual guiada”— de manera mucho más clara que el otro, lo que no se explica por una falta de experiencia en las técnicas de composición y diagramación al incluir imágenes, como ocurría en los primeros momentos de *Revista de revistas*, sino que obedecería a formas distintas de ocupación del territorio por parte del Estado:

...a diferencia del álbum de las salitreras, que funciona como inventario técnico de instalaciones industriales, el del Santa Lucía propone un recorrido, una experiencia visual guiada (Rodríguez Lehmann, 2021) iniciada por las palabras introductorias de Vicuña Mackenna. Uno y otro ejemplifican formas distintas de ocupar visualmente el territorio: mientras uno lo inventaría, el otro lo escenifica; mientras uno lo registra como recurso, el otro lo ordena como ornamento.

Pantoja señala el cambio que se produce en las narrativas visuales de revistas médicas como *La semana médica* (1894-1915) y *Argentina médica* (1903-1915), cuando el medio tono permite imprimir

simultáneamente no solo textos e imágenes, sino también diversos tipos de imágenes técnicas, como gráficos, electrocardiogramas, radiografías e imágenes microscópicas:

Ya no solamente podía mostrar el registro de una enfermedad a los fines de compilarla, tampoco se limitaba a mostrar dos fotografías en un ejercicio de comparación del “antes y después” que tenía como finalidad demostrar el éxito de determinado tratamiento. Ahora se abre la posibilidad también de armar un relato visual más complejo en el que se muestran grupos de fotografías que interactúan entre sí y con los textos que la rodean.

Las innovaciones tecnológicas que inciden en la producción, reproducción, difusión y circulación de fotografías en los impresos constituyen otro tema recurrente en este dossier. El artículo de Nadine Vera Bérenger, por ejemplo, explica cómo el desarrollo progresivo de las tecnologías de transmisión y recepción de imágenes a distancia —ya fuera por cable o radio— permitió que las fotografías producidas por los reporteros gráficos se distribuyeran a los medios de comunicación con una velocidad cada vez mayor y desde ubicaciones más remotas. Sin embargo, señala la autora, “mientras las técnicas electrolíticas (1930-1950) y los procesos secos (1960-1980) agilizaron la recepción de imágenes, también generaron soportes frágiles y efímeros”. Este tipo de tensiones entre el desarrollo de nuevas tecnologías y la vulnerabilidad del registro sugiere una idea que se repite de distintas formas a lo largo de los artículos y que fundamenta la arqueología de los medios, tal como proponen Erkki Huhtamo y Jussi Parikka (2011), como campo de estudios: el desarrollo tecnológico se despliega en trayectorias temporales no lineales, y los adelantos e innovaciones muchas veces recorren sendas que se han truncado en momentos previos o que se abandonaron por obstáculos técnicos o económicos, pero también por consideraciones culturales, estéticas o ideológicas. En este sentido, el mismo artículo de Vera Bérenger señala tanto los tropiezos que enfrentaron estas tecnologías antes de su implementación como el hecho de que distintos países alcanzaron desarrollos paralelos, por lo que no existe una única tecnología de este tipo que se haya impuesto sobre las demás a nivel mundial.

En complemento con la idea anterior acerca de la no linealidad de los procesos de desarrollo tecnológico en relación con la inserción de fotografías en los impresos, diversos artículos permiten comprender la persistencia de labores manuales en la reproducción de imágenes fotográficas bien entrado el siglo XX. Si bien la presencia de fotografías pegadas a mano en álbumes del siglo XIX es ampliamente conocida —como da cuenta el estudio de Risco Neira y Rodríguez Lehmann en este dossier—, la naturaleza utilitaria y el carácter efímero de las telefotografías, una innovación que, como señala Vera Bérenger, transformó radicalmente la velocidad con la que las imágenes llegaban a manos de los editores durante el siglo XX, las expuso a modificaciones manuales (retoques, dobles, marcas) que hoy hacen escasa su preservación y poco precisa la catalogación de este tipo de materiales, los cuales la mayoría de las veces, fueron considerados descartables.

El carácter artesanal de algunos procesos y técnicas es, entonces, un rasgo que se mantiene a lo largo del tiempo y que conduce a un problema concomitante al de la asimetría de las técnicas: el de la preservación. Vera Bérenger señala algo evidente, pero no por ello menos digno de atención: los periódicos y las revistas son tratados como objetos hemerográficos y, por lo tanto, su conservación y restauración se atribuye a especialistas del patrimonio bibliográfico, de modo que las imágenes en su interior no reciben cuidados específicos. Si bien las tecnologías de reproducción de libros y revistas anteriores a los escáneres digitales permitían hacer legibles las copias de textos en un impreso, no ocurría lo mismo con las imágenes, que muchas veces quedaban reducidas a manchas negras sobre el papel. Asimismo, las hojas de contacto, los negativos, las telefotografías y otros materiales similares han sido conceptualizados como etapas intermedias dentro de un proceso cuyo fin es la aparición de la fotografía en el impreso; por ello, solo sobreviven de manera azarosa junto a otros materiales y no llegan a ser catalogados con precisión. Pantoja subraya la importancia de la presencia de fotografías en las publicaciones científicas que estudia para poder construir un archivo de las prácticas médicas del siglo XIX: “La acción de compilar e imprimir permitió resguardar la memoria de las actividades y las imágenes que hoy se encuentran perdidas o son inaccesibles. Este tipo de publicación periódica constituye ella misma un ‘archivo’ de las actividades de la producción científica”.

Otro asunto importante en relación con la fotografía impresa, que podemos leer entre líneas en los trabajos aquí reunidos, es el de los productores de las imágenes y el reconocimiento a su autoría. En las fotografías publicadas en *magazines* de la primera mitad del siglo XX lo más frecuente es encontrar imágenes anónimas, pues en esas publicaciones se debate abiertamente incluso si la fotografía puede considerarse un arte o no y, por lo tanto, aquellas imágenes que ni siquiera disputan ese carácter no son atribuidas a un autor individual. El elenco de fotógrafos plural es por lo general anónimo y, salvo casos muy puntuales, sus imágenes aparecen como ilustración del texto que acompañan. Los criterios editoriales respecto de lo que se considera ilustrativo en este contexto son muy amplios y abarcan desde una fotografía documental hasta imágenes tomadas de bancos de imágenes que pueden asociarse, por distintas razones, al contenido del texto. Los álbumes del siglo XIX que estudian Risco Neira y Rodríguez Lehmann presentan una arista menos literal de esta discusión, ya que podría decirse que en ellos el autor es el Estado aun cuando las fotografías lleven la firma de un autor reconocido, como ocurre con el intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna o con la de un fotógrafo chileno como Fernando Garreaud, en el caso del *Álbum del Cerro Santa Lucía*.

El artículo de Edgar Adolfo García Encina, “La pervivencia del ícono. La función del relato histórico, la fotografía y la cultura impresa en *Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*”, también examina un libro cuya autoría puede atribuirse al Estado. Sin embargo, más que centrarse en la importancia de la narrativa visual en torno a las celebraciones del Centenario, el análisis se interesa por cómo el libro, en tanto que objeto material y en su magnificencia, se transforma en un acto sustitutivo del poder del ícono de Porfirio Díaz (Bredkamp, 2017). A pesar de la escasa difusión que tuvo el libro en el momento de su publicación y del contexto poco favorable que atraviesa la imagen del gobierno de Porfirio Díaz cuando el impreso apareció por primera vez en 1911, este ha logrado subsistir en su monumentalidad y a través de distintas ediciones gracias a los efectos que produce como objeto. Aun cuando la proliferación de imágenes en sus páginas podría implicar una pérdida del aura, el peso del volumen, la abundancia de retratos del presidente, las letras capitulares entintadas en rojo carmesí, así como las cornisas y remates dibujados que ornamentan el inicio y el cierre de cada capítulo, dan forma a un ícono cuyo carácter colosal se mantiene a lo largo del tiempo, más allá de los debates históricos o políticos en los que se lo ha implicado.

Los ejes transversales que hemos propuesto aquí para leer los artículos reunidos en este dossier en relación con los vínculos entre la fotografía y los impresos desde el siglo XIX en América Latina no agotan las propuestas de sus autores ni los argumentos que las sostienen. No obstante, consideramos que permiten visibilizar una parte de los intereses y debates que atraviesan hoy el campo de la fotografía impresa: las relaciones entre dibujo y fotografía en los impresos ilustrados; las innovaciones tecnológicas que facilitan la reproducción y proliferación de fotografías en ellos; la no linealidad en el desarrollo y en el uso de estas innovaciones y su convivencia con prácticas manuales anteriores; las decisiones y estrategias que posibilitan la construcción de narrativas visuales mediante fotografías y los efectos políticos que estas producen; las distintas mediaciones que supone la reproducción de fotografías en los impresos y los problemas de autoría que ello implica; y, por último, la materialidad de los impresos y los desafíos de catalogación, archivo y preservación que se derivan de ella. Con este dossier esperamos contribuir a la sistematización de las perspectivas metodológicas en este campo y ofrecer un estímulo para profundizar las temáticas y los debates aquí propuestos.

## Financiamiento

Este dossier forma parte del Proyecto Fondecyt Regular 12300002 “Materialidades Expandidas. Ilustración literaria latinoamericana en revistas magazine y suplementos de prensa de la primera mitad del siglo XX”, dirigido por Antonia Viu Bottini, investigadora del Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez. Carolina Herrera Zamarrón participa dentro del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, como Becaria del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, asesorada por la Dra. Marina Garone Gravier.

## Referencias

- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.
- Dolinko, S. (2018). Gráfica expandida: Sobre algunas relaciones entre espacio público, imágenes y textos. En H. K. Olinto, K. E. Schøllhammer & D. Depes Portas (Eds.), *Linguagens visuais: literatura, artes e cultura* (pp. 123-126). Editora PUC-Rio.
- Huhtamo, E. & Parikka, J. (2011). Una arqueología de la arqueología de los medios. En *Media archaeology: Approaches, applications, and implications* (pp. 156-169). University of California Press.
- Ivins, W. M. Jr. (1975). *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili.
- Martin, H.-J., Chatelain, J.-M. & Jacob, C. (2004). La fabrique du lisible. En *Les métamorphoses du livre: entretiens avec Jean-Marc Chatelain et Christian Jacob* (pp. 259-288). Albin Michel.
- Pantin, I. (2008). Mise en page, mise en texte et construction du sens dans le livre moderne: où placer l'articulation entre l'histoire intellectuelle et celle de la disposition typographique? *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 120(2), 343-361. <https://doi.org/10.3406/mefr.2008.10550>
- Pantin, I. & Péoux, G. (Eds.) (2013). *Mise en forme des savoirs à la Renaissance: à la croisée des idées, des techniques et des publics*. Armand Colin. <https://www.cairn.info/mise-en-forme-des-savoirs-a-la-rennaissance-9782200287610.htm>
- Rodríguez Lehmann, C. (2021). El álbum del Santa Lucía como artefacto narrativo visual. Benjamín Vicuña Mackenna y el registro fotográfico. *Universum*, 36(2), 395-413. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200395>
- Szir, S. (2009). De la cultura impresa a la cultura de lo visible: las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. En M. H. Garabedian, S. Szir & M. Lida (Eds.), *Prensa argentina siglo XIX: Imágenes, textos y contextos*. Teseo.
- Viu Bottini, A. (2025). Materialidades expandidas: leer literatura en revistas ilustradas latinoamericanas de los años veinte y treinta. *Revista de estudios hispánicos*, 59(1), 51-74. <https://doi.org/10.1353/rvs.2025.a967592>