



Interpretación
icónica de los
clásicos de la
literatura según
Pino Gattagán

Interpretación icónica de los clásicos
de la literatura según Pino Gattagán

Análisis de las ilustraciones de *Macbeth* y
El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde

Cristina Peláez Navarrete

Universidad de Granada

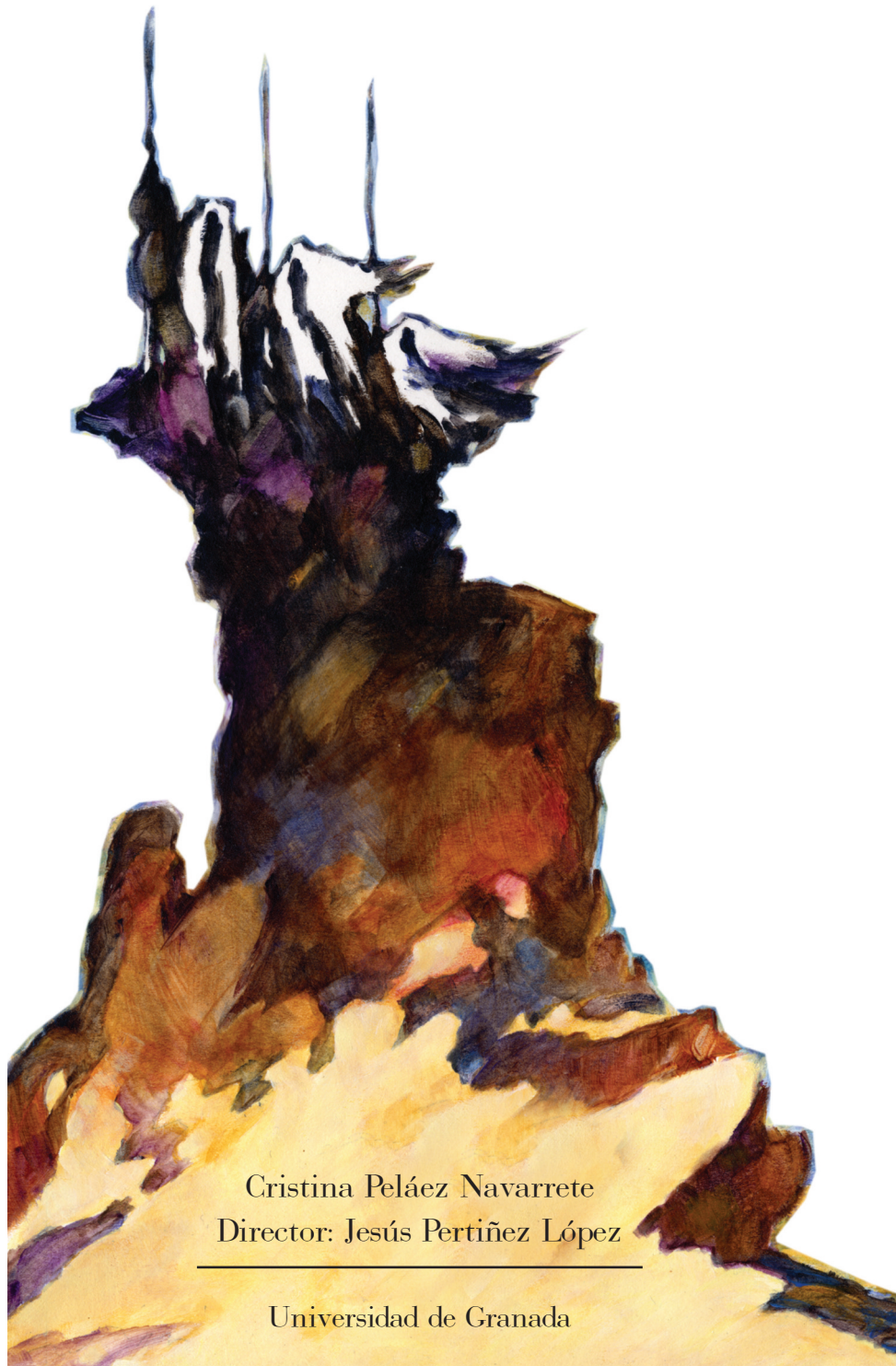
Cristina Peláez Navarrete

Universidad de Granada



Interpretación icónica de los clásicos de la Literatura según Pino Gatagán

Análisis de las ilustraciones de *Macbeth* y
El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde



Cristina Peláez Navarrete
Director: Jesús Pertiñez López

Universidad de Granada



TESIS: "Interpretación icónica de los clásicos de la Literatura según Tino Gatagán. Análisis de las ilustraciones de *Macbeth* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*"

Alumna: Cristina Peláez Navarrete

Director: Jesús Pertinhez López

UNIVERSIDAD DE GRANADA, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, 2003.

Diseño y maquetación: Cristina Peláez Navarrete

Impresión: Altagrafics (Málaga)

Las reproducciones de las ilustraciones de *Macbeth* se obtuvieron directamente de los originales. Las reproducciones de las ilustraciones de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* se obtuvieron de primeras copias realizadas a partir de los originales.

Interpretación icónica de los clásicos de la Literatura según Pino Gatagán

Análisis de las ilustraciones de *Macbeth* y
El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde

Cristina Peláez Navarrete
Director: Jesús Pertiñez López

Universidad de Granada

Para Manu, Cristi, Manu y el bebé

*Quiero agradecer a estas personas la
ayuda que me brindaron sin la cual
me hubiera sido difícil realizar esta
Tesis:*

*Tino Gatagán,
Cristobal Cuevas,
María Peláez,
Alicia Peláez,
Esperanza Peláez,
Miguel Ángel Peláez Navarrete,
Miguel Ángel Peláez González,
Fandi Florán,
Esperanza Navarrete
Milagros Peláez.*

Índice

Introducción	17
Biografía	35

I Parte

Macbeth de William Shakespeare

Análisis de la obra global que ilustra <i>Macbeth</i>	53
Análisis de cada secuencia ilustrativa de <i>Macbeth</i>	123
Análisis de la ilustración de la portada: “El ejército de Macbeth regresa victorioso de la batalla”	123
Análisis de la 1ª il.: “El encuentro con las brujas”	143

Análisis de la 2ª il.: “Las profecías de las brujas”	169
Análisis de la 3ª il.: “Un monólogo de Macbeth”	193
Análisis de la 4ª il.: “La llegada del rey Duncan”	213
Análisis de la 5ª il.: “Duncan en el castillo de Macbeth”.....	233
Análisis de la 6ª il.: “La tentativa de asesinato de Lady Macbeth”	255
Análisis de la 7ª il.: “Macbeth se atormenta”	273
Análisis de la 8ª il.: “La actuación de Lady Macbeth”	295
Análisis de la 9ª il.: “La Aparición del puñal”	317
Análisis de la 10ª il.: “El descubrimiento del cadáver”	343
Análisis de la 11ª il.: “El asesinato de Banquo”	365
Análisis de la 12ª il.: “La aparición del espectro de Banquo”	389
Análisis de la 13ª il.: “La aparición del espectro de Banquo”2.....	411
Análisis de la 14ª il.: “Macbeth entrando a las cavernas de Aqueronte”....	431
Análisis de la 15ª il.: “Primera Aparición: cabeza armada”	455
Análisis de la 16ª il.: “Tercera Aparición: niño coronado”	479
Análisis de la 17ª il.: “La razzia contra el clan Macduff”	503
Análisis de la 18ª il.: “Macbeth, el mismísimo diablo”.....	527
Análisis de la 19ª il.: “El bosque de Birnam se mueve”	549
Análisis de la 20ª il.: “Macbeth hastiado”	571
Análisis de la 21ª il.: “La última batalla”	593
Análisis de la 22ª il.: “El trofeo”	617
Conclusiones a las ilustraciones de <i>Macbeth</i>	637

II Parte

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson

Análisis de la obra global que ilustra <i>Jekyll y Hyde</i>	659
Análisis de cada secuencia ilustrativa de <i>Jekyll y Hyde</i>	701
Análisis de la 1ª il.: “La historia de la puerta”	701
Análisis de la 2ª il.: “En busca de Mr. Hyde”	721
Análisis de la 3ª il.: “El caso del asesinato de Carew”	741
Análisis de la 4ª il.: “El incidente de la carta”	759
Análisis de la 5ª il.: “El incidente de la ventana”	781
Análisis de la 6ª il.: “La última noche” ¹	801
Análisis de la 7ª il.: “La última noche” ²	821
Análisis de la 8ª il.: “El relato del Dr. Lanyon”	843
Análisis de la 9ª il.: “Relación completa del caso por Henry Jekyll” ¹	867
Análisis de la 10ª il.: “Relación completa del caso por Henry Jekyll” ²	887
Conclusiones a las ilustraciones <i>Jekyll y Hyde</i>	903

III Parte

Conclusiones que afectan conjuntamente a las ilustraciones de <i>Jekyll y Hyde</i> y de <i>Macbeth</i>	921
Bibliografía	953

Introducción

Introducción

En la Facultad de Bellas Artes se estudian distintas asignaturas relacionadas con las artes plásticas y la comunicación visual. Entre unas y otras se encuentra la Ilustración, una disciplina tan antigua como la Escritura, a la que no se le presta suficiente atención ni desde la Teoría del Arte, ni desde la Teoría de la Comunicación Visual.

La ilustración ayuda al lector a acceder al mensaje contenido en el texto que se ilustra. Está relacionada con el arte plástica y con la comunicación visual. Participa de la Pintura, del Dibujo y del Grabado, llegando a su destino, el lector, como una reproducción impresa y no en su soporte original.

La Ilustración está muy poco reconocida, y apenas existen estudios sobre ella, sobre todo teniendo en cuenta su antigüedad. Es posible que los dibujos

rupestres se puedan considerar ilustraciones ya que muchos de ellos fueron creados con la intención de reforzar explicaciones orales o gestuales. Desde entonces el dibujo, como ilustración, ha acompañado siempre a la escritura adornándola, complementándola o, como hace Gatagán, sugiriendo nuevas interpretaciones.

Por otra parte, la ilustración es dependiente del texto y está condicionada por su relación con éste. Ésta es su esencia, desde dónde tiene sentido su carácter comunicativo y desde dónde el ilustrador debe partir para realizar una ilustración de calidad.

La ilustración es distinta a aquellas disciplinas plásticas que no tienen dependencia de un texto. Si además se trata de ilustrar un relato, las ilustraciones que lo interpreten deberán ser dependientes del resto de las imágenes que componen la secuencia. Algo parecido le ocurre a otras disciplinas visuales basadas en la imagen secuencial fija como el cómic, aunque, éste tiene menor dependencia del texto y sus imágenes están mucho mejor conectadas visualmente.

Los comienzos de Gatagán dentro del género “ilustración” coinciden con una época de actualización de los tratamientos y temáticas de la literatura infantil y juvenil. El ilustrador llega a Madrid en 1969 con la intención de formarse como artista plástico, pero es en 1976 cuando inicia su carrera como ilustrador profesional.

Al inicio de la década de los setenta se produce una renovación en los planteamientos generales de las colecciones infantiles y juveniles. Las editoriales procuran un contacto más directo con los autores y apuestan por nuevos creadores.

En esta época surgen ilustradores de literatura infantil que proponen nuevos conceptos para el libro infantil ilustrado: José Ramón Sánchez, Ulises Wensell, Viví Escribá, Montse Ginesta, Miguel Ángel Pacheco o Alfonso Ruano, son algunos de los que crecieron profesionalmente junto a Gatagán y que apostaron por una renovación de la ilustración editorial, con una diferencia: Gatagán fue el único de estos grandes ilustradores que se especializó en la ilustración de obras de literatura clásica para adultos (todos los demás se dedicaron a ilustración infantil) y el único especializado en ilustración periodística.

La ilustración infantil limitaba las posibilidades de progresar apoyándose en tendencias plásticas actuales. Lo que no quiere decir que estos artistas no se vieran influenciados por estas tendencias, pero sí que la necesidad de llegar al público infantil les obligaba a un lenguaje cercano, adaptado al mundo infantil desde el punto de vista plástico e ilustrativo.

Sin embargo, la literatura clásica nace de tendencias históricas, intelectuales, artísticas y sociales. De ahí que Gatagán recurra a ellas para ilustrar, de forma más acorde, las obras de una época determinada. Pero además se sirve de ellas para expresar las ideas, los sentimientos o la problemática de cada historia que

ilustra. Y no sólo desde el punto de vista plástico sino también ilustrativo. Gatagán renueva el método de interpretar un texto, no se limita a lo que éste cuenta, ni tan siquiera a lo que a él le sugiere, sino que analiza su contenido político, social y humano e intenta que en sus ilustraciones aparezcan reflejadas las preocupaciones y la problemática que plantea el autor literario.

Al estar trabajando al unísono en ilustración de obra clásica y en ilustración periodística ha conseguido, por una parte, acercar la problemática planteada en obras tan distantes en el tiempo como *Macbeth*, a la realidad social actual y por otra parte, afrontar los temas que se le plantean en los artículos y reportajes de actualidad, como grandes dilemas de la humanidad ya tratados a lo largo de la literatura clásica.

Gatagán lleva casi treinta años aportando conocimiento y arte al mundo de la ilustración. Durante todos estos años ha repartido su tiempo entre artículos, reportajes, obras de la Literatura clásica y moderna, carteles e incluso, literatura infantil. Ha trabajado para *Cambio 16*, *El País*, *El Mundo*, la revista *Muy Interesante*, entre otros. Los editores valoraron más su trabajo cultural y social, siendo ellos mismos los que orientaron la temática ilustrativa de Gatagán, el cual, por su parte, se ha convertido en uno de los periodistas gráficos más destacados de la actualidad española.

Aunque la mayor parte de su obra se halla recogida en publicaciones nacionales, tiene también algunos trabajos realizados en el extranjero, como las ilustraciones de *Macbeth*, publicadas en China, Taiwán y Brasil.

El trabajo de Gatagán no lo conocí hasta 1997, en una conferencia que él mismo dio, sobre su trayectoria y evolución, en la facultad de Bellas Artes de Granada. Aunque entonces no fui capaz de darme cuenta, en esa conferencia estaba ante una forma de ilustrar y de entender la ilustración completamente distinta a la que yo conocía. Y hasta la fecha, no he vuelto a ver otro ilustrador que, en mi opinión, interprete la obra literaria como él lo ha hecho, reflejando en sus imágenes, no la historia que se narra en una obra de literatura clásica, sino lo que esta obra trasmite más allá del argumento.

En la conferencia que antes mencioné, Gatagán nos enseñó muchas de sus ilustraciones en diapositivas, entre ellas se encontraba el trabajo de *Macbeth* que acababa de publicarse en la editorial chino-taiwanesa Grimm Press. Basándose en las ilustraciones para *Macbeth*, Gatagán explicó en la conferencia toda la trayectoria por la que pasa desde que le encargan un trabajo hasta que lo entrega definitivamente para ser publicado. Me pareció distinta la forma de plantearse el trabajo y que las suyas eran unas ilustraciones más cercanas a la pintura que al dibujo. Lo observé desde el punto de vista de la técnica plástica, pero no se me pasó por la cabeza la importancia que esto podía tener en una ilustración cuando ésta acompaña a un gran texto.

Tras este encuentro me interesé por su obra, tanto periodística como literaria y fue observando sus dos facetas ilustrativas, cuando comprendí la importancia de su aportación gráfica a estos dos mundos; su interés por llegar a lo más profundo de la noticia y su angustiada necesidad de comunicar.

Tino Gatagán

La sensibilidad de su capacidad creativa le lleva a contaminarse o impregnarse de todo lo que le va interesando a lo largo de su vida: desde sus propias experiencias vitales a su contacto con ilustradores, pintores, tendencias artísticas, cine, cómic, fotografía y sobre todo actualidad. Para él, el ilustrador debe ser ante todo un comunicador, y utilizar su medio con este fin.

Domina la técnica hasta el punto de despreciarla a favor de la expresión, y así, de forma absolutamente intuitiva y con el mínimo de recursos expresivos y elementos gráficos, es capaz de expresar desde una sensación superficial, hasta las raíces del comportamiento y cultura humanas.

Tino Gatagán proyecta sobre los elementos representados los pensamientos y sensaciones que el autor literario deja en el trasfondo de la obra, logrando así una simbiosis entre la obra escrita y su reflejo iconográfico.

Este es el motivo principal por el que me decanté por las dos obras que en esta tesis voy a analizar: *Macbeth* de William Shakespeare y *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson; dos autores literarios de gran dramatismo y capacidad creadora que se enfrentan en sus obras a grandes temas que han preocupado a la humanidad desde tiempos inmemoriales.

El mérito de Gatagán consiste en adaptar su ilustración a la forma de afrontar el dilema que tiene cada autor literario, volviéndose cómplice del escritor, jugando con sus mismas reglas, manejando al lector, creando suspenses y ocultando bajo soluciones objetivas, su particular visión del trasfondo de la obra.

Gatagán se enfrenta a la ilustración de estas obras desde la modernidad. Aprovecha al máximo cualquier tendencia o disciplina que le sea útil en su necesidad de comunicar las sensaciones e inquietudes que le trasmite la obra literaria, desde las tendencias artísticas más expresivas y dramáticas de la Historia del Arte hasta otras disciplinas visuales, como el Cine y el Cómic.

Del cine aprovecha desde la cultura de la cámara, sus puntos de vista y sus planos, hasta por ejemplo, la escenografía, la luz o el maquillaje de tendencias cinematográficas determinadas. Y del cómic aprende a romper los márgenes de sus ilustraciones para que estas compartan su esencia con el resto de la secuencia y con el propio texto literario.

En estas dos obras encontramos además influencias del concepto temporal de los impresionistas o de la capacidad de expresar mediante la distorsión del arte expresionista. El significado de la palabra *Expresionismo*: “Expresión retorcida y dramática” define igualmente la mirada de Hyde, en algunas de sus ilustraciones más dramáticas. El carácter espiritual del Expresionismo queda reflejado en el único retrato de *Macbeth* con algo de humanidad de todos los que realiza Gatagán de él a lo largo de la secuencia ilustrativa.

Naturalmente, a estas ilustraciones como mayor partido se les saca es profundizando al mismo tiempo en la obra literaria y en su autor, pero se trata de Robert Louis Stevenson y de William Shakespeare; cada uno de ellos por sí solo merecería cientos de tesis, y las dos obras que interpreta Gatagán: *Jekyll y Hyde* y *Macbeth*, han sido estudiadas y seguirán siéndolo por filólogos

especialistas durante mucho tiempo. Y aunque he necesitado investigar tanto a los autores como a sus obras no he querido transmitir en esta tesis ninguna conclusión acerca de la parte literaria, pero sí servirme de los conocimientos adquiridos tras su estudio, para llegar a conclusiones respecto a la función ilustrativa de las imágenes de Gatagán.

Este ilustrador va mucho más allá de la historia. No es sólo que sus ilustraciones analicen el conflicto interno que plantea la obra literaria sino que además se vuelve cómplice de las palabras y del autor que las escribió y utiliza sus mismas bazas para ir más allá de lo que superficialmente se narra.

Pienso que es posible comparar las ilustraciones de estas dos obras literarias, puesto que, aunque ilustran historias y géneros muy distintos, existe un paralelismo temático entre ellas y, en ambos casos, Gatagán trasmite a través de sus ilustraciones el trasfondo de las obras, el cual viene a significar lo mismo: el sufrimiento y el deterioro del alma humana debido a su naturaleza dual¹ o el dilema de la apariencia y el ser.

¹ En *Jekyll y Hyde* le lleva a dividir en dos su persona para que uno de sus "yos" siga el camino del mal y otro el del bien. Y en *Macbeth*, le lleva a dejar atrás todas sus buenas intenciones para convertirse en el más terrible de los tiranos con tal de llegar, primero, y mantenerse después, en el poder.

Metodología

Para analizar o comentar las ilustraciones que Tino Gatagán ha realizado para estas dos obras literarias, necesito una metodología concreta con la que lograr un análisis riguroso y científico.

Para saber qué método sería el apropiado busqué, en primer lugar, entre los que se han ido utilizando, para el análisis la obra plástica, a lo largo de la Historia del Arte. Pero con las metodologías que pertenecen a esta disciplina quedan sin analizar elementos determinantes de la ilustración.

Las ilustraciones de Gatagán están relacionadas con el texto que interpretan y al mismo tiempo están relacionadas entre ellas. Aunque para algunos como José S. Carralero "Tino Gatagán, cuya obra, he de aclarar, observo inevitablemente desde la perspectiva de un pintor que contempla a otro pintor"², estas obras plásticas no dejan de ser ilustraciones y como tales han de ser tratadas.

En el libro *Introducción a la teoría de la Imagen*³, su autor J. Villafañe establece los fundamentos básicos de una metodología para el estudio de la imagen. Este estudio se ha realizado desde muchas disciplinas científicas (Teoría de la Comunicación, Historia del Arte...) que, según Villafañe, utilizan metodologías no específicas de la imagen que han impedido que se

2 Carralero, José S., "La motivación temática", en AAVV "Tino Gatagán: El pintor ilustrado" coordinado por Alfonso García para Filandón, Complemento Cultural de Diario de León, León, 14.04.1996.

3 Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Ed. Pirámide, Madrid 1992, 1ª edición, 1985.

desarrolle la Teoría de la Imagen. Este libro plantea los primeros pasos para una futura Teoría de la Imagen, e intenta definir fundamentos y principios que rigen la Comunicación Visual con métodos de investigación específicos de esta ciencia basados en su propia naturaleza.

La metodología que propone Villafañe es válida, pero, así como no podemos dejarnos llevar, a la hora de analizar una imagen, por criterios que nos alejan de la verdadera naturaleza de la misma, tampoco es bueno que nos encerremos exclusivamente en ella, puesto que también existen hechos “no icónicos” que intervienen en la imagen de forma determinante y que es preciso tener en cuenta.

Entre las tesis encontradas sobre ilustración, la de Edurne Uría⁴ nos remite al analista de los comics, Román Gubern, pues se basó en la metodología que él propone para el estudio de los comics, para diseñar su propio método de estudio de ilustración infantil.

Román Gubern, en su libro *El lenguaje de los comics*⁵, propone un estudio global y sistemático del cómic fundamentándose en la Lingüística y la Teoría de la Comunicación y analiza las características peculiares de este medio que lo diferencian de otros como la Literatura, la Pintura o el Cine.

4 Uría, Edurne, *La Ilustración y la Literatura infantil y juvenil y la Educación visual y vasca*. Tesis presentada en la Universidad del País Vasco, 1991

5 Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Ediciones Península, Barcelona 1979.

Basándose en que, tanto el cómic como la ilustración tienen una “estructura secuencial”, Edurne Uría divide los elementos a analizar en las ilustraciones de un libro, tal y como lo hace Gubern con los comics, en macrounidades significativas que hacen referencia a la globalidad del objeto estético; y microunidades significativas que se refieren a aquellos aspectos que confluyen dentro de cada unidad significativa (viñeta o ilustración). Además analiza la relación del texto con la imagen y estudia el montaje, es decir cómo se relaciona una ilustración con otra.

Resumiendo, para hallar el método más idóneo en el estudio de las ilustraciones de Tino Gatagán recurrí:

1. A la Historia del Arte, porque lo que voy a analizar son obras plásticas, productos artísticos pintados sobre un soporte plano con identidad propia. Pero, las ilustraciones no se pueden estudiar sólo a través de esta disciplina porque no tiene en cuenta la esencia de la ilustración, es decir, que el autor la crea a partir de un texto; ni tiene en cuenta que se trata de imágenes secuenciales relacionadas entre sí; ni por supuesto, que estas imágenes forman parte de un libro y están determinadas por este hecho.

2. A la Teoría de la Imagen, porque el objeto de estudio de ésta es la naturaleza icónica, es decir, lo específico de la imagen, “lo permanente e invariable en ella”⁶, independientemente del medio de producción,

del contexto cultural, o de cualquier otra circunstancia externa. Pero no me puedo limitar a la metodología que nos propone Justo Villafañe porque tampoco tiene en cuenta su esencia ni su secuencialidad, de manera que las ilustraciones se quedarían igualmente a medio analizar.

3. Al cómic, porque como éste, se trata de un conjunto de imágenes fijas, seriadas. Pero los comics y las ilustraciones no son el mismo tipo de imágenes secuenciales. Son medios de expresión completamente distintos que siguen procesos de desarrollo y creación diferentes. Una metodología orientada al cómic, le dará mayor importancia a ciertos elementos que en ilustración no son tan determinantes, y por el contrario, pasarán desapercibidos otros que son fundamentales en el estudio de la ilustración.

Pero sí que me puedo apoyar en todos estos métodos para aportar, si no una metodología completa, al menos nuevas ideas en la búsqueda de una metodología específica de la ilustración secuencial de obras literarias. Por ejemplo, de Román Gubern, es interesante que divida el estudio de las imágenes secuenciales en dos partes: la secuencia completa como obra y cada ilustración como imagen con significación propia.

6 *Diccionario manual ilustrado de la Real Academia Española*, Espasa Calpe, Madrid 1975, p. 667:

Esencia: Naturaleza de las cosas. Lo permanente e invariable en ellas.

El proceso de estudio pasa por los siguientes puntos:

1. Observación de los dibujos originales de *Macbeth* en el estudio de Tino Gatagán, y de *Jekyll y Hyde* en la editorial Vicens Vives donde se encuentran a la espera de ser reproducidos en la publicación para la que se crearon.
2. Entrevista al ilustrador Tino Gatagán. Él en persona me transmitirá datos sobre su vida y su labor ilustradora: un recorrido por sus trabajos anteriores, especialmente aquellos que le hayan influido en las ilustraciones de las que trata la tesis, su evolución profesional, particularmente las últimas etapas de su desarrollo artístico.
3. Acercamiento y estudio de las dos obras literarias en las que se apoyan las ilustraciones que ocupan la tesis.
4. Conocimiento de las colecciones para las que se han realizado las ilustraciones: diseño, formato, número de ilustraciones, etc; de lo que dependerá el trabajo final del ilustrador.
5. Análisis de las ilustraciones: cada obra tendrá dos tipos de análisis, uno de todas las ilustraciones como conjunto, es decir, como ilustración global, y otro de cada imagen como ilustración de un fragmento de la obra literaria.

6. Conclusión del análisis de las dos obras plásticas con el estudio comparativo entre ambas buscando los puntos en común y las diferencias.

Las ilustraciones de las dos obras de Gatagán que voy a analizar en esta Tesis, tienen carácter de obra dramática. Si *Macbeth* trata la apariencia y el ser Gatagán se deja influir por este hecho en su medio gráfico. Pero con *Jekyll y Hyde* no ocurre exactamente lo mismo: dónde Gatagán utiliza su capacidad de sugerir, más que en el contenido, es en el continente de sus ilustraciones.

Aunque las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* se encuentran también, evidentemente, dentro de un estilo expresionista, éstas están mucho más definidas. Es posible que una de las explicaciones sea las limitaciones del trabajo, es decir, no puede ser igual de ambiguo el ilustrador cuando cuenta en veintitrés imágenes un texto muy breve que cuando cuenta en diez un texto más largo.

Con todo esto pretendo dar a conocer la ilustración y en concreto la labor ilustradora de un autor, Tino Gatagán, tratando de demostrar la aportación que hacen sus ilustraciones a la obra literaria y de averiguar hasta dónde puede llegar a intervenir la ilustración de Tino Gatagán en la transmisión del mensaje o mensajes de la obra literaria. Este autor es capaz de captar en el texto literario “puertas” abiertas a distintas interpretaciones que aprovecha para sugerirnos en sus ilustraciones caminos inesperados. Consigue que el lector avisado aprecie las sugerencias a las que le invitan las imágenes.

Biografía

Biografía

En el Bierzo, comarca de la provincia de León, todas las familias tenían un apodo que solía responder a una característica física de las mismas o a una anécdota, pero en el caso de *los Gatagán*, nadie ha encontrado aún el significado. Aunque probablemente lo tuvo, en la actualidad se desconoce.

Las familias que vivían en las montañas de los Ancares, detrás de Villafranca del Bierzo, siguiendo la tradición, no dividían la herencia, sino que todo pasaba a manos del primogénito. Era una zona muy pobre y como el bisabuelo de Tino no fue el mayor de sus hermanos, se vio en la necesidad de bajar de la montaña al Valle del Bierzo para ganarse la vida como agricultor y ganadero.

Tino Gatagán

No se sabe si llegó de los Ancares con su mote o si se lo pusieron en el valle, el caso es que con él comenzó la historia de los Gataganes, una historia nada épica, sino sencilla, de gente trabajadora y humilde cuya mayor riqueza fue la tierra que les rodeaba.

Constantino Gómez nació en Villanueva de la Abadía, pueblecito situado en esta tierra de brumas y melancolía rodeada de viñedos, el 3 de febrero de 1951. Su madre era la mayor de sus hermanos y él se crió con su abuela y sus tíos convirtiéndose en el hermano pequeño de todos ellos. Fue el único nieto de su abuela durante diez años, lo que le unió a ella convirtiéndola en el eje de su vida.

Creció en un mundo de tradiciones, de cuentos, de nieblas:

“donde los chopos hablan y los ríos hablan y donde, si te quedas dormido en una veredilla de hierba aparecerá alguna 'Jana' o espíritu revoltoso que pueda hacer de las tuyas, ‘las Janas te enamoran y destruyen tu vida’. Allí los paisajes son narraciones en sí mismos y llevan en su interior ese tipo de misterios cercanos... Cuando estás mirando los olmos y los chopos ‘habladores’ y piensas en los personajes que hay detrás de ellos y sientes muy fuerte la presencia de las ánimas”⁷.

Las mujeres del Bierzo, aunque enviudaran jóvenes, ya iban de luto para los restos. Los viejos y viejas vestidos de negro contaban sus historias a la luz de un candil, (por entonces no había luz eléctrica en los pueblos del valle y la montaña). Contar historias era una costumbre de León, pero en la montaña

⁷ La biografía se construye, entre otras fuentes, a partir de una entrevista que tuve con Gatagán durante el invierno de 1997 en Madrid. Los entrecomillados son palabras textuales que dijo el ilustrador durante dicha entrevista.

esta costumbre tomaba una forma casi literaria. De aquí vino toda la tradición oral de la montaña y del valle del Bierzo.

Estos paisajes y vivencias fueron, para un niño como Gatagán, narraciones visuales que le penetraron y se le grabaron para siempre. Naturalmente, para su familia, encerrada en sus costumbres y en trabajar sus tierras, la presencia de este niño fue desconcertante a la vez que enriquecedora, pues nada tenían que ver sus ideas, pensamientos y sensaciones con las de ellos.

De chaval, cuando iba a la escuela del pueblo y cuidaba de las vacas; siempre llevaba consigo una navajilla con la que tallaba en palos de madera. Sentía la necesidad de expresarse, de contar cosas, y lo hacía con los materiales que tenía a mano. Todo esto le ocurría de forma intuitiva, sin saber siquiera que existía el arte. De hecho, no empezó a tomar contacto con el arte hasta que conoció, por medio de la enciclopedia Álvarez, que existía la pintura y que existía, por ejemplo, el cuadro de "Las Lanzas" de Velázquez.

Pasó sus primeros once años en el valle, y allí volverá cada verano durante toda su vida. Tras estos once años, nació Carlos, su hermano pequeño. Pese a la diferencia de edad nunca quiso ejercer de hermano mayor, sólo de hermano. Se ayudaron mutuamente y se han mantenido unidos incluso en la distancia (en la actualidad Constantino vive en Madrid y su hermano en Sevilla).

En 1969, cuando tenía dieciocho años decidió marcharse a Madrid. Había trabajado como fresador en una fábrica pero su necesidad de expresarse le hizo

Tino Gatagán

tomar esta decisión en plena juventud, con toda la vida por delante, para ponerse definitivamente en contacto con el arte.

Estuvo tres años estudiando por libre Artes Aplicadas y, aunque no los consideró muy fructíferos, sí que le quedó un buen recuerdo: el de su maestro Don Teodoro Miciano.

Pasó otros dos años en la Escuela de Bellas Artes donde se interesó por la Litografía y el Grabado. Por esta época le preocupó algo tan ingenuo como que no se podía ser famoso con un apellido tan vulgar como el suyo. Por eso decidió utilizar el mote familiar. Además adquirió costumbres que consideraba “de artista” como fumar en pipa. Hace tiempo que todo el mundo lo conoce por Tino Gatagán y durante muchos años fumar en pipa y coleccionarlas, yendo a buscarlas a los puntos más remotos de la Tierra, se convirtieron en sus aficiones favoritas.

Hasta 1976 no “sienta la cabeza” y comienza a trabajar profesionalmente como ilustrador y dibujante con editoriales, realizando portadas y colaboraciones en revistas de cómic. Desde entonces no ha parado de dibujar. Durante treinta y siete años ha ilustrado más de ciento cincuenta libros.

En su afán por comunicar ha buscado en otros medios de expresión como la ilustración periodística y publicitaria, y no descarta en un futuro seguir buscando: “El caso es contar cosas”.

Considera el dibujo un medio que debe utilizar de forma absolutamente intuitiva, tratando de expresar lo máximo con los menos datos y grafismos posibles.

“La creatividad suele ser como una mala amante que te esclaviza y te vuelve loco pero que te da unas satisfacciones inmensas (...) es un amor egoísta y obsesivo”. Su matrimonio con Lola, dice, es gratificante, creativo y sosegado gracias a que tanto ella como sus hijos, Daniel y Adriana, han sabido compartirle con esa “mala amante”.

Tener en su casa el estudio es posible gracias a que su familia ha aprendido a respetar su trabajo y a entenderlo y soportarlo en las fases de creatividad. Los considera los receptores ideales de su obra. Piensa que los creadores como él no tienen derecho a no tener hijos porque en ellos se da la situación ideal para dar al mundo gente interesante y con capacidad para entender la vida y para entender el arte.

En la actualidad vive y trabaja en un precioso edificio antiguo de una calle céntrica de Madrid, a dos pasos del Parque del Retiro. Y aunque le apetecería más vivir en un pueblo alejado, tal vez en las montañas de León, por ahora se conforma con disfrutar su barrio y con callejear por Madrid pues, “con poquito que lo apures, te hace percibir cantidad de sensaciones”.

Pero la mayor parte de las horas del día las pasa encerrado en su estudio. Se encuentra en un momento en que necesita tiempo para trabajar, para evolucionar en su trabajo. Pese a quemar etapas gráficas a gran velocidad, le da la

impresión de que va lento, de que necesitaría todas las horas de su vida para seguir investigando. Son sus hijos quienes le ayudan a abrir la puerta de esa habitación y a salir a disfrutar de ellos, de su mujer, de sus amigos y de todas las sensaciones que le ofrece el mundo.

Ahora su vida es sosegada y tranquila, pero durante un tiempo fue alocada. “Estar devorando la vida no implica tener que vivir a lo loco. Hay que aprender a vivir más hacia adentro y a percibir todo tipo de sensaciones (...) reír o llorar, pero siempre con la boca muy abierta”.

Ha viajado mucho y continúa haciéndolo, con la excusa de adquirir pipas para su colección o simplemente en busca de emociones y sentimientos. De los viajes guarda recuerdos y experiencias que hará emerger cuando lo necesite, ya sea por una circunstancia gráfica o vital.

Desarrollo estilístico de la obra de Tino Gatagán:

En una entrevista a Tino Gatagán en 1997, le pregunté sobre qué personas y circunstancias habían afectado en la formación de su estilo, y me respondió que nadie ni nada, que “el estilo es consecuencia de uno mismo”. Un poco después, en esa misma entrevista comprendí a que se refería: él no entiende de influencias sino de enseñanzas, de empaparse de unas cosas y otras.

En cada etapa de su vida y su trabajo se interesa por distintos maestros y tendencias.

Parece que son muchas las circunstancias que afectan, no a su trabajo, sino a su momento creativo: desde su estudio, a su obra y por supuesto, su persona. Pero además, sus ilustraciones están impregnadas de todo lo que le va interesando a lo largo de su vida y de sus propias experiencias vitales: ilustradores, pintores, tendencias artísticas, cine, cómic, pintura, fotografía, actualidad, viajes, el Bierzo, su familia, el edificio en el que vive y trabaja, su calle, Madrid... Un "artista esponja", que al mismo tiempo posee una rica vida interior.

Sus ilustraciones son consecuencia de su concepto de ilustración e ilustrador: el ilustrador es, ante todo, un comunicador; alguien que cuenta cosas y debe utilizar el dibujo como un medio. Utilizarlo de forma absolutamente intuitiva, tratando de expresar lo máximo de lo que quieres decir con los mínimos recursos y los mínimos elementos gráficos de que seas capaz. Cree que la ilustración no representa más que un instante, "un flash" en el que hay que conseguir que quepan todas las sensaciones e interpretaciones posibles.

El ilustrador debe ser una persona intuitiva, "con facilidad para ver y definir sensaciones y ambientes"⁸ ; debe tener capacidad para dibujar no sólo los ambientes, sino los sentimientos que éstos nos producen. Gatagán considera

⁸ "Entrevista. Constantino Gatagán: Premio 'Lazarillo' de ilustración 1985", *Boletín de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 1/86, p.13-15, Concha López Narváez, Madrid, 1986.

Tino Gatagán

que las ilustraciones hay que realizarlas a modo de puertas abiertas a múltiples interpretaciones por parte del espectador, tanto de la narración escrita como de la visual. Es por eso que la mayoría de los personajes que él crea no están claramente definidos, las viñetas están rotas y las composiciones son muy abiertas y cortadas.

Salvo ocasiones en las que el texto que ilustra no le plantea más que un reto estético porque no comparta los mensajes que en él se expresen, Tino Gatagán siente mucho la obra, se identifica con ella y es capaz de recrear, a través de su ilustración, nuevas lecturas:

“Por un lado está el texto, y por otro estás tú con tu opinión, con tu interpretación particular de ese texto y de esa forma creas nuevas lecturas. Yo estoy convencido de que unas buenas ilustraciones para un texto son aquellas, no que cuentan lo que dice el texto, sino que abren caminos a múltiples interpretaciones”⁹.

Las habitaciones que interpreta, se pueden continuar fuera del dibujo. Lo mismo ocurre con la luz, los paisajes, incluso las propias narraciones. Prefiere la sugerencia a la evidencia, de manera que en la ilustración nos encontramos signos, elementos con los que podemos imaginarnos una escena sin necesidad de que esté representada visualmente ante nosotros.

El criterio que sigue para desarrollar un trabajo depende en primer lugar del tipo de trabajo que le encarguen. Hay una gran diferencia dentro de los encargos de prensa, entre los artículos de periódicos diarios, que en ocasiones tiene

9 "Tino Gatagán o la ilustración como comunicación", *Letragorda*, Murcia, 1986, Conserjería de Cultura y Educación.

que resolver en cuestión de una hora, y las revistas mensuales o los suplementos semanales, que le permiten y necesitan un periodo de reflexión y desarrollo. Parece que los clientes ven el estilo de Gatagán más adecuado para un tipo de temas orientado hacia el ámbito cultural y sobre todo literario.

Si le encargan ilustrar un libro, el periodo de reflexión se acentúa. Tras leer un par de veces la obra literaria puede pasar de diez a treinta días en una fase que él denomina “estar con las manos en los bolsillos” en la que, de cara al exterior se caracteriza por un estado de ánimo huraño, insociable, despistado y vago. Mientras que en su interior se encuentra en una momento de hiperactividad creativa. Durante este periodo no suele dibujar mucho; callejea, monta en bici, ve mucho cine, lee, investiga; cosas que muchas veces no parecen tener relación con lo que tiene que ilustrar.

Pero durante este tiempo Tino Gatagán está “creando su propia película” de la obra a ilustrar, planteando todo el desarrollo, resolviendo composiciones (la composición es el elemento más importante en sus ilustraciones, las construye mucho, es a lo que más tiempo dedica), descifrando el proceso de cómo debe evolucionar gráficamente la obra, seleccionando el elemento al que dará más importancia, que puede ser desde la degradación y el deterioro de un personaje¹⁰, hasta una simple puerta¹¹.

10 En *Macbeth* editado por Grimm Press, Gatagán se centra en el deterioro y la degradación tanto física como espiritual que sufre el protagonista a lo largo de la historia.

11 En *La Metamorfosis* de Kafka, Gatagán le da un gran protagonismo a la puerta que separa el cuarto de Gregorio Sanza del resto del mundo (tan sólo en una de las seis ilustraciones del relato no aparece la puerta de la habitación). Ésta simboliza el muro que separa los dos mundos que existen en la novela, el de la habitación donde trata de existir Sanza y el del exterior donde trata de sobrevivir su familia.

Tino Gatagán

Un día, como consecuencia de ese periodo “con las manos en los bolsillos” se produce un momento de arranque intuitivo y espontáneo por el que comienza a dibujar una a una todas las ilustraciones. En cada ilustración potencia la creatividad. Tiene muy claro que no se puede distanciar del planteamiento general de su obra, que permanece nítido en su cabeza, aunque, al mismo tiempo, sea intuitivo en el gesto y se deje llevar por los golpes de pincel.

En su obra, defendida desde un punto de vista personal e intuitivo, existe siempre un trasfondo invariable. En cada trabajo provoca matices apenas perceptibles, pero cada cierto tiempo se producen profundas rupturas estilísticas, gráficas y de tratamiento de la pincelada y el color. Estas rupturas, que Gatagán define como “vueltas de tuerca muy rompedoras”, se suelen producir cada diez años y pueden estar precedidas de algún trabajo que sea un anticipo inconsciente del mundo que va a desarrollar después¹².

Sus ilustraciones hacen descender a los espectadores al mundo y la época en la que se desarrolla la historia, expresan los sentimientos que el autor del texto quiere hacernos llegar e incluso, en algunas de ellas, encontramos un deseo de expresar lo suprasensorial: evocan, transmiten y sugieren, traspasando la simple imagen física o la evidencia. En ellas domina la composición sobre cualquier otro elemento creativo y se palpa el aire, la luz y el ambiente.

12 Como ocurre con la ilustración de "El Destripador de Londres", realizada para *Cambio 16* en 1986 y en la que se observan muchos de los elementos gráficos, y expresivos que caracterizaran el trabajo de Tino Gatagán durante, al menos una década.

El estilo es para Gatagán una forma de expresión coherente con uno mismo y una consecuencia de su forma de ser y de pensar. Interrelaciona los elementos pictóricos para ponerlos al servicio del mensaje que quiere comunicar. El grafismo de su línea “es nervioso y modulado (...) es a la vez instrumento y mensaje”¹³, se refunde con la mancha pictórica para luego resurgir como línea que delimita elementos independientes. Rápida, fresca y estilizada; la línea en las ilustraciones de Gatagán son la prueba de que en su trabajo juega un papel muy importante la intuición.

Debido probablemente a los materiales que utiliza y a su destreza y dominio de la técnica, sus ilustraciones no están exentas de texturas, veladuras y transparencias. Esto, junto con su estilo pictórico, da a sus imágenes sensación de tridimensionalidad.

En los últimos diez años se han acentuado notablemente en su trabajo algunas características estilísticas y gráficas como el expresionismo pictórico y el alargamiento de las figuras. Utiliza el color como elemento constructivo, al modo de los impresionistas, realiza contrastes dramáticos de luces y sombras al estilo de las películas expresionistas alemanas. Sus golpes de pincel son intuitivos pero conscientes, pudiendo llegar a actuar como los únicos defini-

13 Fernández, Luis Alonso, Suplemento Cultural del *Diario de León*, Domingo, 14 de Abril, p. 7. “La línea entendida como vehículo de transmisión de los poderes y capacidades poéticos y estéticos de un creador (...)”. Luis Alonso Fernández, crítico de arte y conservador de Museos de Arte Contemporáneo, define así el grafismo y considera que en este elemento se adivina el carácter y el temperamento del artista y que en el se manifiestan la carga conceptual, capacidad expresiva y comunicativa de la línea.

Tino Gatagán

dores del dibujo. Domina la técnica hasta el punto de despreciarla a favor de la expresión, de ahí que ensucie: “hacer cocina, pero siempre dominando a la ilustración y manteniendo limpia la composición”.

En el Suplemento Cultural del *Diario de León*, Juan Pedro Aparicio, al referirse a las ilustraciones que Tino Gatagán realiza para *Macbeth* en el editorial Grimm Press, dice:

"Sin hacer viñetas, los trabajos de Gatagán están dotados de tal fuerza de movimiento que al admirarnos no hacen otra cosa que apuntar la grandeza de su arte. Tienden, quizá por ese especial dinamismo que en ellos se contiene como en la cuerda del arco, a la mezcla de planos, a lo que en cine se llama un fundido (...) Gritos, voces, pulsiones de la naturaleza -viento, luna, noche-, el estrépito de los hierros y de los caballos, el graznar de los pájaros, pasan al alma del papel como obedeciendo a un ensalmo, el del talento, y, por asombroso que parezca, trazo, color y gesto no pierden el paso ni la altura de la palabra escrita".¹⁴

¹⁴ El *Diario de León* publica, el 14 de Abril de 1996, un Suplemento Cultural titulado "Tino Gatagán, Pintor Ilustrado", en el que personajes relacionados con el mundo del Arte y la literatura escriben sobre la trayectoria artística del ilustrador Tino Gatagán. Juan Pedro Aparicio, escritor, Premio Nadal de Novela, escribe un artículo que titula “El discurso paralelo” que basa en las ilustraciones realizadas por Gatagán para W. Shakespeare, *Macbeth*, Grimm Press, Taiwán, 1996.

I Parte

Macbeth de William Shakespeare



Ⓐ Análisis de la obra global que ilustra

Macbeth



Análisis de la obra global que ilustra *Macbeth*

1. LECTURA DE LA OBRA GLOBAL

1.1 La edición:

La edición es tipo álbum de imágenes e incluye veintitrés ilustraciones interiores: veintidós de formato vertical y una de formato horizontal ocupando la portada y la página de créditos, y una ilustración en la sobrecubierta. Todo realizado y reproducido a todo color.

El libro, con idéntico formato, ha sido editado en chino e inglés, por la editorial chino-taiwanesa, Grimm Press y en brasileño, por la Editorial Dimensao (este último traducido por Vera Lopes da Silva). La maqueta ha ido variando desde la primera edición. Por ejemplo, en ésta se reproduce la ilustración



M a c b e t h

completa en blanco y negro, en la parte superior izquierda, al margen del texto, en un rectángulo de 29x43 mm. En las nuevas ediciones, dicho detalle va centrado en la parte superior de la página, justo encima del texto.

Las veintitrés ilustraciones son imágenes secuenciales puesto que, sucediéndose en su debido orden, constituyen la ilustración global de la tragedia *Macbeth*. Independientemente, cada una de ellas funciona como ilustración aislada porque tiene significado propio y porque va acompañando a un texto y, al tiempo que lo ilustran, éste también la define.

El formato, 300x220 mm. de las páginas interiores permite disfrutar de cada ilustración al pasar la página y reposar la mirada mientras se asimila el texto.

1.1.1 Introducción a la obra:

La obra plástica que voy a analizar es la ilustración para la adaptación de *Macbeth* a los jóvenes incluida en el libro *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare* escrito por los hermanos Charles y Mary Lamb entre 1805 y 1807. La obra de *Macbeth* es un espectáculo teatral compuesto por Shakespeare entre mayo de 1606 y finales de ese mismo año; transcrito del manuscrito del autor, probablemente al dictado, en 1623 (edición *in Folio* 1623).

William Godwin, editor de literatura infantil le encarga a Charles Lamb, joven escritor por entonces desconocido, la tarea de convertir en relatos breves las principales comedias y tragedias de Shakespeare con el fin de acercar a los jóvenes lectores las obras del gran escritor inglés, evitando en lo posi-

ble la crudeza del original. En mi opinión la adaptación no es una maravilla, y algo parecido debió pensar Gatagán quien, en una conversación telefónica me confesó que se inspiró en una traducción al castellano del primer original de la obra de Shakespeare, y que utilizó la adaptación de los hermanos Lamb para la construcción y la selección de los fragmentos a ilustrar.

Concretamente se recreó en la traducción al castellano que realizó en 1980 “El Instituto Shakespeare”, bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero, “siguiendo la pauta de ajustarse en todo momento al verso y prosa del original y teniendo en cuenta ediciones autorizadas anteriores a esta”¹⁵.

La traducción al castellano de la adaptación de Charles y Mary Lamb que utilizó fue la realizada por Andrea Morales Vidal publicada en el 59 volumen de la colección “Tus libros” de la editorial Anaya.

La ilustración fue un encargo realizado a Gatagán en 1996 por la editorial chino-taiwanesa Grimm Press para el noveno volumen de la colección Shakespeare, perteneciente a esta editorial.

También Gatagán se empapó para este trabajo de la película *Macbeth*, de Orson Welles y tuvo en cuenta la de Akira kurosawa. No le interesó, sin embargo, la obra cinematográfica de Polanski pues, aunque ésta goza también de gran prestigio, se alejaba absolutamente del *Macbeth* que la traducción de M. A. Conejero le inspiraba a Gatagán.

¹⁵ *Macbeth*, traducido por Manuel Angel Conejero et al., Valencia, Instituto Shakespeare, 1980. p.13



1.1.2 Descripción:

La calidad de las reproducciones de las veintitrés ilustraciones de la obra *Macbeth* es muy buena en los libros de la editorial Grimm Press y regular en los libros de la editorial Dimensao, pues el color varía mucho del original. El primer ejemplar que tuve en mis manos pertenecía a la primera edición en chino y el color es excelente, con menos brillo e intensidad que el original, pero muy bueno como reproducción.

El exterior es una encuadernación en pasta dura de 350x225x10 mm., impreso a una tinta (gris verdoso) y con un grabado del retrato de Shakespeare entre los nombres del autor, del ilustrador y de la obra.

La cubierta está protegida por una sobrecubierta ilustrada que contiene una imagen a todo color dividida en viñetas. Por encargo de la editorial, Gatagán había realizado una ilustración de cubierta, en la que incluía el retrato de Macbeth en primer plano para la parte de delante y a las tres brujas en lo alto de una peña en la contracubierta. Este diseño fue variado por el maquetador que quiso incluir la lucha entre Macduff y Macbeth que aparece en la vigésimo primera ilustración del interior. Para poder incluirla, el diseñador dividió la cubierta en dos viñetas, separadas horizontalmente por un adorno dorado colocado sobre el eje horizontal de la composición, en el que están inscritos el título de la obra y el nombre del autor en tinta negra.

Para la portada, Gatagán realizó una ilustración horizontal que ocupa la doble página (la página de créditos y la de la portada), dejando dos rectángulos vacíos uno para los créditos del libro y en el otro para el título del libro y el

nombre del autor. Este último espacio se quedó pequeño y en el no entra el nombre del autor de la obra, que lo han superpuesto sobre la ilustración de Gatagán, pero es probable que éste se encuentre determinado por el diseño del resto de la colección “Shakespeare”.

Las guardas también contienen ilustraciones de Gatagán: un jinete portando un gallardete, montando un caballo engalanado con gualdrapas que se repite regularmente en toda la superficie de la guarda.

Todas las páginas están enmarcadas con un margen negro de 15 mm. de ancho.

Las páginas de texto llevan el nombre del autor literario en la parte superior, justo debajo del marco negro, abarcando todo el ancho de página con un interletrado exageradamente amplio. El número de página está, también centrado, sobre un círculo negro y con el nombre de la obra debajo de éste. Este diseño varía en las reediciones. Las ediciones son distintas también en cuanto a las proporciones de la mancha del texto, que en chino y en portugués son cajas verticales mientras que en la versión inglesa, la mancha es más horizontal.

Las veintitrés ilustraciones interiores tienen todas un tamaño estándar (sin contar con los elementos que se salen de los límites de la imagen) y están situadas en la página de la derecha, la página impar, que es la principal y la que mejor se visualiza. La página par, al ser el envés de la anterior, queda siempre oscilante y curvada.



M a c b e t h

Los detalles que se salen del margen de la ilustración están pensados para ir sobre fondo blanco. Como la maquetación enmarca la imagen con un color negro, el diseñador ha tenido que recortar los elementos que caen sobre éste y decidir hasta dónde dejar y quitar el blanco alrededor del dibujo. Es una solución bastante torpe que perjudica a la ilustración y las intenciones del ilustrador y el resultado final.

1.2 Lectura de la obra global:

La ilustración global del *Macbeth* de Gatagán está compuesta por veintitrés ilustraciones que, colocadas en su orden secuencial, acompañan al texto dando lugar a la representación iconográfica de la obra literaria. El resultado es una obra muy sugerente variada y abierta a mil interpretaciones.

Gatagán centra su versión en la evolución que sufre la personalidad de Macbeth a lo largo de la historia. Lo va transformando desde el principio: en la página de la portada es un general que regresa triunfante a ofrecer a su rey los triunfos de la guerra y en la primera ilustración, “El encuentro con las brujas”, Macbeth es un soldado cansado que vuelve a casa de la contienda. A partir del momento en que las brujas le comunican las primeras profecías, comienza su evolución o degeneración hacia la monstruosidad y la locura. En la ilustración tercera se apoya como petrificado en la pared. La luz de la luna le da un su rostro y a la imagen en general, un color blanquecino y azulado, más parecido al mármol de una estatua, que al color de la piel. En esta ilustración se está interpretando uno de los primeros monólogos de Macbeth situado en la obra al comienzo de la escena tercera:

(Oboes y antorchas. Cruzan la escena un mayordomo y varios sirvientes llevando platos y servicio de mesa. Entra, a continuación, MACBETH). (I.vii. P.107)

MACBETH

Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente
acabar pronto; si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer
asegurar el éxito, de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo... aquí,
sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos casos
es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas,
son un tormento para quien las da. La imparcial mano
de la justicia pone el cáliz, envenenado por nosotros,
en nuestros propios labios (I.vii. 1- 28)

Que en la adaptación se reduce a estos dos fragmentos:

“Y esto sorprendió a Macbeth, que quedó sumido en el asombro, incapaz de responder a los mensajeros; y en aquel momento en su mente se despertaron sueños e grandeza, imaginando que la predicción de la tercera bruja llegaría a cumplirse de igual modo y que un día reinaría sobre Escocia.”¹⁶

“Desde aquel momento todos sus pensamientos se concentraron en la forma de hacerse con el trono de Escocia”.¹⁷



M a c b e t h

En otro fragmento del relato dice:

“Sabía que él era ambicioso, pero también que tenía escrúpulos, no estando preparado para un crimen de la envergadura que exige la ambición desmedida. Ella lo había convencido para que aceptara el crimen, pero dudaba de su decisión y temía que se interpusiera la dulzura natural de su carácter (más humano que el de ella) haciendo fracasar su proyecto [...] La decisión de éste se tambaleaba. Pesaba que había grandes razones que se oponían a esta acción. En primer lugar, él no era sólo un súbdito, [...] Y su deber, según las leyes de la hospitalidad, consistía en cerrar su puerta a los asesinos y no en alzar el puñal con su propia mano. Y también consideró cuán justo y clemente había sido el rey Duncan, que jamás ultrajaba a sus súbditos y era afectuoso con sus nobles y con él en especial; monarcas como él son una bendición del cielo y sus súbditos se sienten doblemente obligados a vengar su muerte. Además, y gracias al favor del rey, Macbeth gozaba de la alta estima de todos y no era posible que su honor quedara manchado por un asesinato tan miserable.”¹⁸

Todas estas dudas son las que Gatagán quiere reflejar en esta ilustración, aunque los textos no se encuentren exactamente junto a ella.

En la imagen séptima representa a Macbeth atormentado por su conciencia, cubriéndose la cara con las manos. En la ilustración siguiente lo vemos teñido de rojo, probablemente como símbolo del sentimiento de culpa ante el cri-

16 *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare*, traducido por el Grupo Anaya, vol. 59 de la colección "Tus Libros", Ed. Anaya, Madrid 2001. Esta obra es una traducción directa e íntegra del original inglés en su primera edición, publicada por William Godwin, Londres, 1807. P. 149

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem* P.151

men que ha decidido cometer: rígido, incapaz de actuar, se deja maltratar por las terribles palabras de su ambiciosa esposa.

En la ilustración novena nos encontramos con un Macbeth con el rostro completamente deformado por el pánico que siente al encontrarse la aparición de un puñal delante suya en el momento en que se dispone a cometer el asesinato del rey Duncan. Su actitud ante las apariciones va cambiando a lo largo de la obra gráfica, y cuando se le aparece el espectro de Banquo, en la ilustración duodécima, ocurren dos hechos muy distintos de la ilustración novena: por una parte, Macbeth se empequeñece: aunque en la obra escrita se nos da a entender que el espectro de Banquo tiene el tamaño aproximado de un ser humano (puesto que ocupa el asiento de Macbeth en el banquete) Gatagán le da un tamaño mucho mayor al de Macbeth mostrando la superioridad del espectro frente a la del rey. Por otra parte, Macbeth está asustado¹⁸, pero ni mucho menos de la manera que lo estuvo por la aparición del puñal donde se le ve con el rostro desencajado y lanzando un silencioso grito de horror.

Quizá Gatagán utilice el tema de las apariciones para relacionar una serie de representaciones de Macbeth que, a mi entender, se quedaban fuera de la evolución secuencial. En total son cuatro las escenas representadas gráficamente donde Macbeth se enfrenta a una aparición. Son bastantes con respecto al número total de representaciones de Macbeth en la secuencia total. En las ilustraciones decimoquinta y decimosexta, Macbeth se entrevista con los

¹⁸ En esto coincide con el texto de los hermanos Lamb: “Aunque Macbeth era un hombre valeroso y que se hubiera enfrentado al mismo demonio sin temblar, ante esta terrible visión sus mejillas se tornaron lívidas de espanto y, perdiendo el control, se quedó con los ojos fijos en el fantasma”. p. 154



M a c b e t h

espectros que presagian su futuro. En las dos primeras el personaje aparece asustado ante ellas, pero en las dos últimas, su actitud es muy distinta. En su encuentro con la cabeza armada, parece que la estuviese invocando, mientras que al niño coronado con un árbol entre las manos, lo escucha y medita sus palabras. Naturalmente estas dos últimas ilustraciones se alejan del deterioro físico en el que Gatagán refleja su degeneración moral, pero al mismo tiempo, forman parte de éste en cuanto a que es capaz de pactar con seres de las tinieblas y no se asusta ante ellos sino que los adora y escucha.

En la decimotercera ilustración, “La aparición del espectro de Banquo”, la deformación del aspecto físico de Macbeth continúa. No es muy exagerada, pero el personaje tiene el rostro lívido y los ojos espantados.

Quizá sea en la ilustración décimo octava donde el rostro de Macbeth se halla más deformado con la intención de transmitir la apariencia física de un hombre cuya alma ha llegado a tal deterioro que le da lo mismo matar que ser muerto; es decir, ha perdido su humanidad. Antes al menos existía en su interior una lucha entre el camino del mal y su sentido de culpa aunque, por supuesto, a éste le vencía el deseo de alcanzar el poder, pero llega un momento en el que comete asesinatos y destruye sin ningún motivo y eso lo embrutece y deforma todavía más.

De repente, Gatagán introduce la ilustración vigésima, “Macbeth hastiado”, y en ella encontramos de nuevo un Macbeth sensible. La derrota le devuelve la humanidad y pese a que ésta es miserable en él, adquiere un gran valor. Ésta es para mí la más grande de todas las representaciones gráficas que Gatagán

hace de Macbeth: es la representación de un hombre despreciable pero al mismo tiempo tremendamente sabio y que por vez primera abre los ojos y es capaz de conocer su destino, sin necesidad de parcas ni de espectros con enrevesadas profecías. Esta imagen representa a un hombre derrotado por su propia ambición, que asume su error pese a que le consume la ira por haber sido engañado y manipulado.

Tras la ilustración vigésimo primera, en la que Macbeth se enfrenta al hombre que le dará muerte, no en un intento por salvar su vida, sino con la finalidad de que su derrota no fuera más deshonrosa de lo que ya era; aparece la última representación de Macbeth: después de muerto, su cabeza decapitada esalzada como un trofeo por su verdugo. El rostro está deformado y esquematizado, las pinceladas que conforman la superficie del mismo tienen todas el mismo sentido de manera que le confieren dinamismo. La cabeza adquiere un color oscuro y verdoso, con manchas rojas en el cuello y la nariz. No tiene el aspecto de una cabeza humana, sino el de un monstruo.

1.3 Secuenciación:

Este es el punto adecuado para aclarar un problema con el que me encontré en los primeros bosquejos de este trabajo. Para *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, utilicé la traducción de Carmen García Trevijano, la misma que utilizó Gatagán para desarrollar el estudio gráfico de la obra. Pero el texto de *Macbeth*, que acompaña las ilustraciones de Gatagán es, por desgracia, una adaptación para jóvenes realizada por los hermanos Lamb en 1806.



M a c b e t h

Las ilustraciones coinciden secuencialmente con dicho texto, de hecho hay partes de la adaptación que se distancian de la obra original, ilustrada por Gatagán. Por ejemplo, la ilustración sexta, representa un intento frustrado de asesinar al rey por parte de Lady Macbeth. Esta escena no existe en el original, sin embargo es un fragmento importante en la adaptación de Charles y Mary Lamb. Y puesto que sus ilustraciones acompañan a este texto, Gatagán lo ilustra.

Pero, por lo general, Gatagán se inspiró en la obra original de Shakespeare para desarrollar el estudio de los personajes, concretamente en la traducción al castellano realizada por el Instituto Shakespeare y dirigida por Manuel Ángel Conejero.

Gatagán realiza veintitrés ilustraciones que, colocadas secuencialmente en su correcto orden, y acompañadas del texto que ilustran, cuentan a través de un medio iconográfico la obra dramática shakesperiana *Macbeth*.

De estas ilustraciones secuenciales, una, la que está colocada en la portada interior del libro, no va acompañada de texto alguno. Gatagán la utiliza como elemento introductor de la obra que se narra, aunque la sensación es que la historia se empieza a contar con las imágenes antes que con palabras.

Se trata de una obra breve con un gran número de ilustraciones por lo que el ilustrador no tiene que decidir qué pasajes trascendentales ilustrar y cuales no, incluso utiliza algunas ilustraciones para reflejar sentimientos y compor-

tamientos de los personajes sin contar una acción concreta¹⁹ y en ocasiones utiliza las ilustraciones para encauzar el ritmo de la historia.²⁰

1.3 Grado de iconicidad de la obra:

La obra en general la realiza Gatagán a base de pinceladas muy sueltas que insinúan formas y figuras poco definidas. Se trata de una imagen “figurativa no realista”; “figurativa” porque se reconocen los elementos que se representan en ella y “no realista” por las desproporciones y la alteración de las relaciones espaciales que se producen en ella. Son imágenes especialmente sugerentes, cargadas de simbolismos que hacen trabajar la mente de los lectores y que necesitan de una lectura muy creativa para sacar de ellas el mayor partido. No todo el mundo puede leer estas imágenes, al menos no todos las podremos aprovechar en igual medida.

Estas ilustraciones tienen el carácter de la obra dramática, es decir, si la obra trata la apariencia y el ser, Gatagán se deja influir por este hecho en su medio gráfico.

Las imágenes están enriquecidas por una gama amplia de colores. Domina la mancha por encima de la línea; lo cual ocurre tanto, para definir las figuras

19 Como la décima ilustración, “El descubrimiento del cadáver de Duncan”, la décimo cuarta, “Macbeth entrando en las cavernas de Aqueronte”, o la decimoséptima, “La razzia contra el clan Macduff”.

20 La ilustración quinta, no describe nada trascendente, simplemente sitúa al rey Duncan dentro de los muros del castillo de Macbeth. Esta ilustración está especialmente llena de color y de adornos y según el propio Gatagán, actúa de remanso en la trayectoria argumental para que sea mayor el impacto de las siguientes imágenes que cuentan una de las acciones más violentas de la obra dramática.



sobre el fondo, como para complementar con variados colores los contornos de los objetos y las personas y para contribuir a la expresión y el significado en la imagen.

Su trazo nervioso provoca dinamismo en las escenas y sugerencia por la indefinición en los elementos figurativos que las componen. La perspectiva es frontal y las composiciones, aparentemente de gran sencillez, las constituyen una o varias figuras en primer plano y un plano de fondo.²¹

La luz y la sombra se contraponen dando lugar a continuos contrastes. Pese a la variedad de colores, en cada ilustración domina un tono o dos sobre los demás. Las mayores superficies están ocupadas por el color azul, que aplica prácticamente siempre para los fondos y en muchas ocasiones para dar a la ilustración sensación de iluminación lunar. Otro color que también destaca, aunque menos, es el ocre. Lo utiliza especialmente para la tierra y la piedra de los castillos (si a éstos los ilumina luz diurna), para dar color a las vestimentas de los personajes, y para los adornos dorados de las figuras: coronas, cadenas, pendientes; etc.

1.4 Influencias iconográficas:

La obra de Tino Gatagán es consecuencia del cine y del cómic. Pero es además reflejo de sus vivencias e inquietudes. En ella vemos plasmada su

21 Al que Gatagán llama “Telón de fondo” por haberse inspirado en las representaciones teatrales a la hora de plantear así la composición de las ilustraciones de este trabajo. Entrevista con Gatagán el 10 de abril de 2003.

admiración por otras tendencias, medios y artistas. Se deja empapar por todo ello, cogiendo de cada uno lo que más le interesa y dejando que emerja cuando lo necesita.

Del dibujante de cómic, Sergio Toppy, aprendió a “romper viñetas” de manera que los personajes se salieran siempre de los límites del cuadro y los escenarios se continuasen fuera de la ilustración. Es un recurso técnico del que participa la composición, a la que trata como un espacio abierto que no respeta el marco que la contiene, de manera que ésta puede aparecer cortada o sugiriendo la continuidad del espacio que representa. Aunque las ilustraciones estén separadas por periodos de texto, si las pusiéramos juntas sobre un plano, se vería claramente la secuencia, aunque cada ilustración posea además un significado en si misma.

Tanto a Toppy como a Tino Gataglia los llama ilustradores en viñetas, porque ambos dan a sus cómic “tratamiento de ilustración”. Ellos le enseñan el manejo de los blancos y la ruptura de la viñeta. De Hugo Pratt aprovecha, sin embargo, la forma de narrar.

De los ilustradores europeos sólo le interesaron los ingleses: sus dibujos cargados de líneas muy expresivas, con pocos elementos de color, sintéticos y espaciales. Admira a los ilustradores americanos de principios de siglo y a algunos actuales y que curiosamente son muy coloristas así como creadores de grandes espacios y amplios horizontes.



En su obra se perciben todas estas influencias: los conceptos aprendidos del “cómic ilustrado” de Toppo y Gataglia, el grafismo y la espacialidad de los ilustradores ingleses y el colorismo y el pictorismo de los ilustradores americanos de principio y final de siglo.

Pero las críticas a su obra coinciden en que en ella son evidentes otras enseñanzas:

“Su obra, por lo que tiene de recreación evocadora, nos sitúa en ambiente neorromántico, con acentos de energía expresionista”.²²

“ [...] las imágenes representadas en las ilustraciones de Tino Gatagán participan técnica y estilísticamente de dos grades corrientes estéticas históricamente asentadas y reconocidas: del concepto temporal impresionista y de la deformación formal expresionista”.²³

“Tino Gatagán domina con la misma maestría la línea clara que los juegos de blancos y manchas de la tradición oriental y se desenvuelve con similar habilidad en la inquietante sugestión expresionista ...”²⁴

En algunas de sus obras vemos que Gatagán se acerca al Simbolismo en el sentido de querer expresar sensaciones suprasensoriales, de intentar evocar y

22 José S. Carralero, “La motivación temática”, Suplemento Cultural del *Diario de León*, 14 de Abril de 1996, p.8

23 Fernández, Luis Alonso, “El grafismo nervioso”, p.7, *ibidem*.

24 Merino, Jose María, “Mágia y pasión de pintar”, *ibidem*.

sugerir más allá de la realidad que se ve y se palpa. Es simbólica la forma en que resuelve los ambientes en las ilustraciones para *Macbeth*, con paisajes pintados al modo de los grandes fondos decorados para representaciones teatrales. Son simbólicas las ilustraciones para *La Metamorfosis*, desde el retrato de Gregorio Sanza que realiza en el periodo preparatorio del trabajo, donde la habitación oscura con la ventana enrejada y el rostro del personaje simbolizan la soledad y la desesperación, hasta el conjunto de ilustraciones finales en las que los dos mundos descritos en la novela, se hallan separados por la puerta del dormitorio del protagonista como si ésta, en lugar de puerta, fuese un abismo.

Gatagán comparte la preocupación de los naturalistas del XIX, que luego fue el problema fundamental de los impresionistas, de tratar de crear una atmósfera adecuada: unas horas concretas (la luz del anochecer o la madrugada) que ayuden a crear el ambiente de misterio que la escena que está representando. Su preocupación no es exactamente la misma que la de los impresionistas de plasmar la luz natural, sino lograr en esa búsqueda el efecto dramático. Pero aprovecha los conocimientos de éstos y de sus antecesores para llegar a su fin.

El efecto dramático en las películas expresionistas lo potencian con fuertes claroscuros que acentúan aún más, maquillando a los actores y actrices con fuertes contrastes en el rostro: caras blancas, exageradas sombras alrededor de los ojos, labios casi negros; y provocando estos mismos contrastes en el vestuario con telas claras frente a otras muy oscuras.



El Expresionismo ha sido entendido, por el uso de las distorsiones para conseguir mayor fuerza expresiva en lo que se quiere comunicar. “El término *Expressionismus*, un neologismo en la lengua alemana, se relaciona a su vez, con el sinónimo ‘ausdruck’ (el verbo ‘ausdrücken’, además de ‘expresar’, significa, en su sentido originario, ‘exprimir’, ‘retorcer’). De ahí que el concepto ‘Expressionismus’ no sólo signifique ‘expresión’, sino ‘expresión retorcida y dramática’; esto es ‘grito’.”²⁵

El arte expresionista recibe a su vez influencias de la espiritualidad del Greco, del dramatismo de Van Gogh, del pesimismo de James Ensor o de “la plasmación de la miseria, la melancolía y la soledad de la época azul de Picasso”²⁶

Quizá por este motivo encontramos en ilustraciones de Gatagán algunos de estos rasgos.

El artista expresionista proyecta, sobre los elementos representados, los pensamientos y sensaciones de su subconsciente, llegando así a una simbiosis entre realidad y visión personal. Esa simbiosis es comparable a la que realiza Tino Gatagán entre la obra creada por el escritor y su visión personal de dicha obra.

Del arte expresionista lo que le influye poderosamente es el cine. Desde sus primeros trabajos se aprecia en él su interés por el cine en general. Se basa en

25 González Rodríguez, Antonio Manuel, *Las claves del arte Expresionista*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990, p. 8

26 Ibidem.

el cine para solucionar gran parte de los problemas estructurales, dinámicos y plásticos. Analiza los puntos de vista que seleccionan los directores de cine para crear efectos de luces y sombras y para causar distintas sensaciones en los espectadores. Estudia en él las proporciones, los claroscuros, los planos, las perspectivas. Al tiempo, las películas le sirven para documentarse sobre los ambientes y vestuarios de las distintas épocas en las que se desarrollan las novelas que ilustra.

Se interesa especialmente por el cine expresionista alemán. Vemos la influencia de la luz y la atmósfera de este cine en ilustraciones como las que realizó para *Cumbres borrascosas*, en donde consigue recrear el ambiente de la novela así como las pasiones desbordadas que ésta nos trasmite. No cuenta grandes historias ni pinta grandes escenarios, se centra en lograr transportar al papel el aire y la luz del tétrico lugar donde se desarrolla la obra. Y para ello, busca la ayuda de películas expresionistas como *El gabinete del Dr. Caligari* o *Nosferatus, el vampiro*, películas en las que se sustituye la realidad objetiva por la opiniones subjetivas y donde los objetos inanimados adquieren una dimensión humana debido a las deformaciones que aplican en toda la escenografía. El mismo efecto causan los elementos de la naturaleza al reconstruirlos de forma híbrida. La obra de Gatagán trasmite los mismos sentimientos que en estas películas y esto es posible porque sabe captar la esencia en la que se basaron los creadores del cine expresionista.

Encontramos la influencia de las películas expresionistas en la mayoría de sus trabajos sobre obras literarias clásicas de los últimos diez años.²⁷



M a c b e t h

Tino Gatagán, pese a trabajar en un medio de expresión fijo y plástico, ha sabido aprovechar los éxitos logrados por el cine expresionista en la transmisión de sensaciones dramáticas. Especialmente en sus ilustraciones para *La Metamorfosis* encontramos que utiliza sabiamente los picados de cámara y que tiene especial cuidado al estudiar los planos, de manera que consigue composiciones muy originales, donde la expresividad se vuelve exasperación y la sensación que percibimos es retorcida y exageradamente dramática.

Le influye la adaptación cinematográfica de Orson Welles. Se queda prendado de esta austera representación de la obra que respeta, casi en su totalidad, el texto de la edición original *in Folio* según la reproducción facsímil de Hinman. La austeridad del decorado y del vestuario y la sobriedad de sus planos serán elementos de la película que inspiren la obra gráfica de Gatagán. Las brujas de Gatagán, que a mi gusto son un acierto, son una esquematización de las brujas de la obra de Welles: viejas de largos cabellos blancos, vestidas de negro. La primera aparición de estas sobre una peña es muy similar en las dos representaciones. También recoge pequeños detalles de la obra, como el peinado de Banquo, que en la ilustración de Gatagán lo lleva Macbeth o la armadura cubierta de tachuelas con la que vuelve Macbeth victorioso de su campaña, la luce éste en las ilustraciones cuando se enfrenta al ejercito de Malcolm, en la última batalla de la obra. El morrión de acabado en punta de Banquo, lo lleva Macbeth varias veces en las ilustraciones, y sobre todo, y esto lo hizo, según el propio Gatagán, como un pequeño home-

27 Desde su ilustración para Diario 16 de “El Destripador de Londres”.

naje a Orson Welles, corona a Macbeth con la misma corona cuadrada que porta el actor en la película.

También existen entre las dos interpretaciones grandes diferencias, como el castillo esplendoroso en el que habitan Macbeth y Lady Macbeth²⁸, que se irá deteriorando al tiempo que el reinado y el espíritu de Macbeth y que contrasta con las arquitecturas ruinosas, casi rupestres del film. Y por supuesto la riqueza cromática y plástica de la obra ilustrada, que nada tiene que ver con el austero tratamiento en blanco y negro de Welles.

Los puntos de vista con exagerados picados de la película son muy distintos a la mayoría de las composiciones de la obra de Gatagán, en la que predomina el punto de vista frontal y la superposición de planos en los que apenas aparecen líneas oblicuas insinuando profundidad.

1.5 Esquema o estructura de la obra:

1.5.1 Simplicidad:

Gatagán estructura la obra global repartiendo la historia en veintitrés ilustraciones secuenciales; la primera apaisada y de distinto tamaño (la que se encuentra ocupando conjuntamente las páginas de créditos y portada y todas las demás, de orientación vertical e igual tamaño.²⁹ La sobrecubierta no es más que una repetición de varios elementos de distintas ilustraciones del interior.³⁰

28 La portada que vemos en la cuarta ilustración es una representación de la portada del Castillo de los Templarios de Ponferrada.



Todas las ilustraciones, en general, están estructuradas por dos o tres planos superpuestos. El primer plano suele estar ocupado por los personajes principales y el plano de fondo suele hacer las veces de bastidor pintado con una imagen que enmarca la escena. En algunas ilustraciones, parte de los personajes pueden estar incluidos en dicho telón (pintados) o encontrarse al fondo del escenario. Por ejemplo, en la primera ilustración, las tres brujas, situadas a lo lejos sobre una peña, podrían estar pintadas formando parte del decorado.

Existen varios tipos de composición que se repiten en las distintas ilustraciones a lo largo de la secuencia, pero todas en general tienen en común que se basan en un esquema compositivo muy sencillo, de pocos planos y pocos elementos sin grandes complicaciones perspectivas vistas ni perfección dibujística.

1.5.2 Esquema compositivo:

Hay un gran porcentaje de ilustraciones en las que el esquema compositivo consiste en un personaje en primer plano, ocupando casi la mitad de la ilustración de arriba abajo, y detrás de éste, lo que deje ver del fondo del escenario.

De estas imágenes, muchas de ellas tienen en el plano del fondo un personaje en un tamaño mucho menor al que se encuentra en primer plano. Gatagán trata con esto de reforzar la superioridad y autoridad de la personalidad de

29 180x270 mm., sin contar con los detalles de cada ilustración que se salen de los márgenes de la misma.

30 Gatagán realizó una ilustración compuesta para ir en la sobrecubierta, que luego no utilizó la editorial Grimm Press. Esta ilustración es la que va en la cubierta de esta Tesis.

uno sobre el otro, siempre con respecto al momento de la obra que se está interpretando. Quizá el ejemplo más significativo de esto es la ilustración octava, en la que Lady Macbeth incita a Macbeth con tremendos argumentos a cometer el asesinato de Duncan, al tiempo que lo insulta y desprecia cuando él se muestra dudoso de cometerlo. La figura de Lady Macbeth, en primer término (parece que Gatagán la hubiese situado en el proscenio, por delante del telón de boca), tiene mucho más peso visual que la de su marido, notablemente más pequeña, al fondo del escenario. Y no es que la de Macbeth no sea atractiva: envuelto por completo en un tono rojizo que simboliza su sentimiento de culpa aún antes de cometer el asesinato y sus formas esquemáticas, expresivas y contundentes, que le dan una gran fuerza pese a su pequeño tamaño.

Gatagán se encarga de que la figura de la mujer asfixie a la del hombre, no sólo por su tamaño y su situación, claramente adelantada del resto de la composición, sino además porque toda la escena armoniza con los colores y el trazo con el que realiza la imagen de Lady Macbeth, como si su espíritu lo acaparara todo y Macbeth se tuviese que sentir, necesariamente, asfixiado en ella.

En la mayoría de las ilustraciones en las que hay un personaje en primer plano ocupando gran parte de la imagen, éste queda ubicado en el lado izquierdo de la composición. La razón por la cual Gatagán sitúa al personaje de menor peso visual en el ángulo inferior derecho de la composición y el personaje de mayor tamaño, saliéndose casi por el lado izquierdo, es que con este orden se equilibra mejor la composición que si fuera al revés; ya que, por lo general (sin tener en cuenta otro tipo de influencias), el objeto situado en el lado derecho de una imagen pesa más visualmente que el que se encuentra en el lado



M a c b e t h

izquierdo, y esta sensación es mayor cuando además la ilustración está colocada, como ocurre en este libro, en la página derecha.

Aunque Gatagán desplace hacia fuera del margen izquierdo la figura o el objeto, realmente se queda a la derecha del libro, nunca totalmente en el centro.

Por lo tanto, es más fácil conseguir el equilibrio si existe un gran peso visual en la parte izquierda de la imagen, salvo que se quiera provocar un fuerte impacto en un momento determinado de la secuencia, como ocurre, por ejemplo, en la vigésima ilustración, donde representa una escena que viene a ser un aparte de la obra, al situar a Macbeth alejado de su propia batalla, con la espada caída, en actitud de derrotado, antes de que todo acabe, aceptando que todas las profecías de los espíritus eran palabras engañosas y que tarde o temprano se volverían en su contra. Si vemos esta ilustración aislada del texto y de la secuencia ilustrativa, no podemos apreciar de forma tan evidente la importancia de su composición. Resulta en cualquier caso aceptable, ya que los elementos se equilibran unos con otros, pero es cuando va inserta en el libro y dentro de la secuencia ilustrativa de la obra, cuando contrasta su composición con las demás y tiene sentido esta explicación.

1.5.3 Direcciones de escena:

“El peso visual de los elementos plásticos y las direcciones de la imagen, parecen ser los dos factores generales de los que depende el equilibrio de una composición o, al menos, aquellos que son formalizables. Además de estos, una gran diversidad de circunstancias pueden afectar a dicho equilibrio. [...] he de rechazar los motivos psicológicos que, indudablemente, pueden influir en el observador de la

imagen, el propio conocimiento que tal observador posea de la realidad, el 'interés intrínseco' que tenga determinado objeto o elemento figurativo [...] Tales factores no son específicamente plásticos y su posible influencia afecta más al componente semántico de la imagen que a su significación plástica".³¹

El autor de estas palabras, en su intento por establecer unos fundamentos básicos de lo que puede ser una metodología para el estudio de la imagen, trata de eliminar aquellos factores y categorías que no sean específicamente icónicos. Pero las imágenes que analizo aquí son ilustraciones surgidas de lo que una obra dramática le ha sugerido al ilustrador y no se puede dejar de lado este hecho, porque entonces estaríamos analizando simples imágenes aisladas y no ilustraciones en las cuales trato de resaltar precisamente el valor de estar ligadas a una gran obra literaria.

Pero este autor me enseña cómo analizar una composición y su equilibrio y la necesidad de localizar el peso visual de los elementos plásticos y las direcciones de la imagen, para conocer como están equilibradas las composiciones de esta secuencia ilustrativa. Por ejemplo, me indica que es muy importante la ubicación, el tamaño y el color. Lo que explica que Gatagán coloque las figuras principales de gran tamaño en primer plano y utilizando colores distintos a los de la figuras de fondo, por otro lado, más pequeñas.

También nos informa de cómo afecta al peso visual colocar a una figura en el foco de una imagen con profundidad y que se la aisle, como ocurre con la ilustración decimocuarta, en la que sitúa la representación más pequeña que

31 Villafañe, Justo, *op. cit.*, p.187.



M a c b e t h

hace en toda la secuencia de *Macbeth*, justo en el punto de fuga de la perspectiva de la composición, en un color oscuro y rodeado por una forma circular clara que hace que resalte enormemente en el conjunto de la imagen. Naturalmente, el hecho de que se trate de Macbeth entrando en las cavernas de Aqueronte refuerza enormemente su peso visual y es algo que pienso que se debe de tener en cuenta ya que además constituye un elemento de peso en la calidad de la imagen puesto que el ilustrador lo ha planeado para que sea así.

“La jerarquización del espacio plástico -característica fundamental de las composiciones con equilibrio dinámico- es producto del peso de cada elemento, pero para que exista tal jerarquización es preciso que todos los elementos se interrelacionen, sólo así es posible establecer esas diferencias en cuanto al peso visual de cada uno. Las direcciones de la imagen son el medio de relación de los elementos representativos, así como el segundo hecho determinante del que depende el equilibrio.”³²

Para analizar la obra global *Macbeth* coloqué las ilustraciones, una detrás de otra a modo de viñetas en una página de cómic. De esta forma veía mejor la interrelación entre ellas, los juegos de color, de superficies, los contrastes y por supuesto, cómo funcionan las direcciones internas de composición en el conjunto de la obra. Pero aunque esta disposición de las ilustraciones me ayudaba en el análisis, también me estaba llevando a error, pues estas imágenes no han sido creadas para colocarlas consecutivamente sobre una misma superficie, sino secuencialmente en las páginas de un libro. Los efectos que yo conseguía captar al disponer de este modo la obra global, eran mucho más contundentes que si las vemos una detrás de otra, leyendo además simultáneamente el texto que acompañan. Con esta forma de trabajo le di una información añadida al análisis final y por ello decidí llevarla a cabo.

La mayoría de las ilustraciones tienen dos direcciones predominantes en su composición: la vertical, que se manifiesta en vectores de dirección representados por medio de líneas objetuales (lanzas, espadas, astiles, etc), elementos arquitectónicos y figurativos. Y la horizontal, concretamente de izquierda a derecha que coincide con la dirección de lectura de la obra global, con la dirección de la narración y del libro en sí.

La ilustración horizontal que ocupa la doble página de créditos y portada, es un ejemplo de ello: el ejército vuelve victorioso de la batalla y entra en la historia desde el margen izquierdo indicando con su dirección horizontal y paralela al soporte, el comienzo de la obra.

En la primera ilustración el jinete sigue una orientación contraria a la de lectura de la obra global deteniendo o ralentizando el desarrollo de la misma. Se trata de una escena determinante que desencadenará los dramáticos acontecimientos. Al mismo tiempo, la dirección del viento indicado por los cabellos de las brujas, que coincide con la dirección de lectura, hace que no se rompa el hilo conductor de la secuencia.

De vez en cuando, a lo largo de la obra global, aparecen ilustraciones que rompen por algún motivo la dirección de lectura la obra. Estas rupturas, que normalmente coinciden con momentos álgidos de la obra escrita, estructuran rítmicamente la secuencia aportando dinamismo y asimetría a la obra gráfica:

32 Villafañe, J., op. cit., p. 189.



M a c b e t h

junto a imágenes como la ilustración segunda, “Las profecías de las brujas”, en la que la mancha oscura en la que flotan los rostros de las brujas serpentea para escaparse por la esquina superior derecha de la imagen, o la tercera ilustración, “Un monólogo de Macbeth” en la que los vectores de dirección inducidos en la mirada de Macbeth y los cabellos al viento, aceleran el ritmo de lectura de la imagen, escapando ésta también por el margen derecho, otras imágenes frenan o interrumpen el sentido de lectura de forma impactante, como la ilustración sexta, “La tentativa de asesinato de Lady Macbeth” donde ésta baja las escaleras acompañada de su sombra aumentada y proyectada en la pared, y se dirige hacia el interior de la doble página haciendo que el lector detenga la lectura y contenga la respiración en este momento especialmente dramático.

Otros momentos en los que la dirección de la imagen es contraria al avance de la lectura se deben a que el ilustrador cree importante que el lector se relaje en ese punto para que los siguientes acontecimientos provoquen mayor impacto sobre él. Como ocurre en la ilustración quinta, “Duncan en el castillo de Macbeth”, en donde la composición no nos sugiere ninguna dirección predominante en la obra, debido a una serie de vectores de dirección que se entrecruzan.

También Gatagán utiliza este recurso en un intento por transmitir sensaciones, decisiones y sentimientos de un personaje. En la ilustración octava, en la que no debe haber duda de la superioridad y del poder de influencia de Lady Macbeth sobre su marido, Macbeth se encuentra anulado y paralizado por las dudas, el miedo y la conciencia. Además esta ilustración quiere reflejar el

impacto de las palabras más terriblemente crueles y despiadadas de toda la obra, que superan con su lenguaje incluso a los malvados e injustificados actos de Macbeth. La crueldad del personaje de Lady Macbeth, que sólo se puede entender dentro de los límites del teatro, necesita ser representada gráficamente utilizando todos los recursos al alcance del ilustrador. El contener la imagen con una dirección interna opuesta a la dirección de lectura hace que el lector se detenga y recapacite ante los tremendos versos que Shakespeare pone en boca de esta mujer. Al mismo tiempo, su mirada de desprecio y desdén hacia su pareja, es un vector de dirección inducido que se escapa por el margen derecho de la imagen de manera que no se pierde el hilo de lectura.

Merece la pena mencionar dos ilustraciones más en este punto: la ilustración vigésima, en la que Gatagán trata de representar, en mi opinión, a Macbeth reflexionando o sincerándose consigo mismo, reconociéndose por fin como víctima de un engaño en el que se han aprovechado de su ambición y miseria humana, donde Gatagán vuelve a colocar al personaje en dirección contraria a la de lectura de la obra.

Y la vigésimo segunda y última ilustración de la secuencia en la que el brazo actúa como vector de dirección radial, es decir, indica un movimiento interno circular de la composición, circular como sugiriendo, que tras la derrota de Macbeth, la historia se volverá a repetir, por ejemplo, las parcas pueden volver a aprovecharse de los defectos humanos de otro infeliz.



1.6 Elementos plásticos:

1.6.1 El plano:

“El término plano se presta a muchas interpretaciones. Mediante esta palabra uno puede referirse al plano de la representación (plano original) que es un espacio físico, normalmente identificado con el soporte de la imagen, en el que se construyen el espacio plástico, es decir, la estructura espacial de la imagen, que constituye un parámetro de significación por encima de su propia materialidad; o bien, al plano como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos”³³

En el esquema o estructura de la imagen he analizado el plano como elemento estructural (generalmente paralelo a la superficie del soporte en estas ilustraciones), y para nombrarlos he utilizado la terminología cinematográfica: primer plano, segundo plano, plano o telón de fondo, etc.

Pero en este punto, aunque lo que trate es del plano como “elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos”, necesariamente volveré a mencionar el plano estructural ya que, como elemento icónico, tiene una naturaleza espacial difícil de desligar del espacio de la composición. Esta secuencia ilustrativa tiene la mayoría de sus ilustraciones estructuradas por planos horizontales que dividen el espacio vertical con dos zonas.

33 Villafañe, J., op. cit., p.108

El suelo puede aparecer en forma de plano vertical (como ocurre en la ilustración primera), pero lo normal es que sea una continuación del fondo, o una línea sobre la que se apoyan los personajes. El efecto de plano vertical de una superficie horizontal lo encontramos sin embargo, en un alto porcentaje de las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*. Con la superposición de planos sugiere Gatagán la tercera dimensión en un soporte bidimensional.

Las amplias manchas de un sólo color creando fondos le sirven para resaltar a sus personajes: las brujas destacadas sobre el cielo gris, la aparición del puñal y las manos blancas con las que Macbeth trata de protegerse de éste sobre el fondo azul, o la cabeza oscura que sostiene en alto el brazo de Macduff contrastando sobre el fondo blanquecino, son algunos ejemplos más destacables de la utilización del plano como elemento que aísla figuras u objetos dándoles mayor peso visual.

1.6.2 La línea:

Transforma en manchas delgadas y sinuosas la línea de contorno, dándole una apariencia orgánica e intuitiva, haciendo cada línea diferente a las demás incluso dentro del contorno de una misma figura.³⁴ Pero no es sólo la forma lo especial de sus líneas, también lo es el color ¿por qué dar a toda la línea el mismo color de acuerdo con el plano que contornean? Él utiliza colores de lo más inesperado y los aplica con atrevimiento y determinación en zonas sorprendentes de la imagen. Es más, en algunos casos, el mayor contraste en la imagen lo producen las líneas.



M a c b e t h

En la quinta ilustración hay líneas de un color cyan tan brillante que parece aplicado directamente del tubo. Y líneas amarillas también muy puras y otras, mas normales en cuanto al color, cuya forma, fresca e intuitiva, enriquece enormemente la imagen.

Este estilo lineal favorece la calidad de la obra plástica, confiere color, dinamismo y espacialidad.

Pero la línea en Gatagán tiene otras funciones. A veces duplica y triplica las líneas en una zona para reforzarla cromáticamente, o para darle dinamismo, a modo de líneas cinéticas.³⁵

Las líneas del *Macbeth* de Gatagán no definen claramente los contornos, de manera que las figuras y objetos oscilan, sin llegar a quedar ubicados en un sitio determinado. De hecho hay momentos en los que la línea pasa a ser mancha que se cuele por distintos objetos de manera que nada está aislado y todo forma parte de todo.

1.6.3 La mancha:

... Y dentro de la mancha, la textura, pues el estilo de trazos sueltos de Gatagán hace que ambos elementos estén muy relacionados entre sí. Las líneas se convierten en manchas y las manchas en líneas y todo el conjunto da lugar a una textura plástica visual que sugiere, pese a lo que luego nos demuestran los originales, que se trata de la reproducción de una imagen tra-

34 Quizás sea en la quinta, la décima y la decimoctava ilustración en las que mejor se ve el tipo de línea que caracteriza el estilo de Gatagán.

bajada con grandes cantidades de materia pictórica. Pero esto es sólo un efecto, pues los originales tienen la superficie tan lisa como sus reproducciones.

Me refiero a la huella que dejan las cerdas del pincel, los dedos, con los que también trabaja, o la consistencia del pigmento, unas veces por cantidad y otras por escasez de éste sobre la superficie del soporte.

Las manchas sueltas hacen que cada fragmento de la imagen sea rico por sí sólo, como si pudiera dividirse en miniaturas, cada una de ellas con valor plástico: las velas, los escudos, un trozo de cielo o de tierra, ... cualquier detalle en el que caiga la mirada del lector, está tan lleno de matices, de manchas con múltiples formas, colores y densidades, que hace que ningún espacio de la ilustración tenga desperdicio. Nada parece hecho para cubrir o completar una zona, todo está estudiado para que tenga la apariencia de la espontaneidad y para que sea rico por sí sólo y al tiempo se convierta en un elemento indispensable en el conjunto de la obra.

También utiliza Gatagán, muy de vez en cuando y para detalles puntuales, la textura en el dibujo, lo que en una tela sería el estampado. Precisamente es ilustrando una tela donde encontramos el mejor ejemplo de este tipo de textura. En la ilustración quinta, “Duncan en el castillo de Macbeth”, Gatagán

35 En la última ilustración hay una serie de líneas curvas y paralelas entre sí, justo en la base de la torre izquierda del castillo que no hacen sino repetir el contorno del morrión de Macduff, actuando como las típicas líneas cinéticas del cómic. Pero a diferencia de éstas, que suelen ser exclusivamente funcionales, él le cambia la forma, la densidad y el color a cada una de ellas, consiguiendo con ello que zonas muy pequeñas de la imagen y sobre todo, en las que no hay ningún elemento figurativo sino simplemente un insignificante detalle del mismo, adquieran una gran fuerza e interés artístico.



M a c b e t h

insinúa en la estola del rey, unos cuadros escoceses. En esta ilustración aparecen varios ejemplos de lo mismo, como el estampado ajedrezado de gules y plata del escudo del soldado situado en la esquina inferior de la imagen, o los adornos semicirculares del relieve de la piedra en los arcos del fondo.

Luego, hay otros elementos que se repiten y que también se pueden considerar textura, como los eslabones de la cadena que rodea en ocasiones los hombros de Macbeth, las cuentas del collar de Lady Macbeth, los cuadros de las gualdrapas de los caballos o las plumas del cuerpo y las alas de la lechuza de la decimo sexta imagen.

1.6.4 Luz y color:

Gatagán utiliza el color a lo largo de toda la obra con aparente alegría y, sin embargo, respetando unos recursos que le darán un aspecto unitario y simple, a toda la secuencia sin por ello renunciar a la diversidad:

Para ello el ilustrador estructura cromáticamente las ilustraciones, utilizando las gamas de colores fríos y calientes para diferenciar los planos y así, al tiempo que organiza el espacio, crea un lenguaje cromático en el que, por lo general, los colores más cálidos y alegres están situados en los primeros planos y en la zona inferior de la imagen (sobre los personajes), y los tonos azules y grises en el fondo de las imágenes, coincidiendo con la parte superior de la composición. Digo por lo general, porque utiliza este recurso en numerosas ilustraciones, pero no en todas.

El ejemplo más evidente de esto es la ilustración undécima, “El asesinato de Banquo”: en primer plano la cabeza y el torso de Banquo cayendo abatido por los puñales de sus asesinos. Es una gran mancha que combina la gama de los ocres desde el amarillo muy pálido, el cadmio, el ocre, el sanguina, sepia e incluso en las zonas más oscuras, puede verse el color negro. En el plano del fondo se representa a los asesinos, encapuchados, con los brazos alzados y puñales en sus manos y al fondo el cielo nocturno. Para este plano de fondo, Gatagán utilizó tonos azules, desde el blanco (únicamente para la luna), hasta el negro (en las túnicas de los asesinos) y entre estos dos una amplia gama de azules grisáceos interpretando las nubes, el cielo y la tierra.

En la ilustración decimocuarta, “Macbeth entrando en las cavernas de Aqueronte”, el primer plano está ocupado por el suelo de la cueva, pero éste se encuentra iluminado por una luz indirecta: la que producen las llamas de la hoguera donde las brujas cuecen sus pociones. Por ello, la parte inferior de la imagen, tiene reflejos ocre, sanguina y rojizo, fundamentalmente. La parte superior, en la que se representan las paredes de la cueva, el cielo del exterior (que se deja ver por la grieta de la entrada) y extraños murciélagos; está entonada en distintos azules, desde un azul muy pálido en el cielo, hasta el azul prusia y el negro en algunas zonas de las paredes y en los mamíferos alados.

En la cuarta ilustración, “La llegada del rey Duncan”, la estructuración cromática varía un poco aunque sin romper la unidad del conjunto porque el fondo está ocupado con la portada del castillo de Macbeth y el cielo en tonos azules y ocres muy pardos, es decir, poco saturados. Y en la parte inferior



M a c b e t h

están los personajes engalanados de brillantes colores, amarillos, celestes y rojos. En ambos planos utiliza Gatagán las dos gamas de colores, fríos y cálidos, pero se diferencian bien porque un plano es claramente más intenso cromáticamente que el otro.

En la ilustración sexta, “La tentativa de asesinato de Lady Macbeth”, el candelabro del primer plano es casi el único objeto realizado en un tono cálido, destacando sobre una composición cromática compuesta a base de azules, violetas y negros.

En la obra global dominan los azules y los ocre; pero más los azules por la sencilla razón de que éstos ocupan los fondos y, por tanto, superficies más extensas que los ocre, que le sirven para resaltar sobre el fondo azul pequeños detalles, especialmente joyas y objetos dorados como candelabros, fundas, mangos de espadas, etc.

En la segunda ilustración es donde mejor se ve el contraste que crean las joyas “doradas” sobre el fondo azul grisáceo: las caras de las brujas, sus pulseras, argollas y amuletos crean un revoltijo de formas redondeadas que destacan cromática y lumínicamente sobre un fondo frío y oscuro.

En numerosas ocasiones desde que Macbeth decide cometer el regicidio, Gatagán relaciona a este personaje con un color rojizo. El color adquiere aquí un significado simbólico. El ilustrador marca al personaje desde el momento en que decide matar para intervenir en su destino, hasta prácticamente el

final. Este color lo acompaña como símbolo del sentimiento de culpa; de la necesidad de seguir matando para conservar su corona, o de la traición a su rey, a sus principios y a sí mismo.

La primera vez que vemos a Macbeth envuelto en un tono delator es en la ilustración octava, “La actuación de Lady Macbeth”. Destaca especialmente, pese a su pequeño tamaño, porque todo: fondo, elementos arquitectónicos y la personaje del primer plano están coloreados en azul con algunos detalles amarillos y verdosos, mientras que Macbeth, como he dicho, está todo él envuelto en un tono rojizo.

En las ilustraciones decimoquinta y decimosexta “Primera Aparición: cabeza armada”, y “Tercera Aparición: niño coronado”, vuelve a aparecer teñida de rojo toda la figura, sobre un fondo azul. En estas dos ilustraciones, sobre todo la primera, el azul es bastante homogéneo, algo muy poco habitual en este trabajo.

En la decimoséptima ilustración, “La razzia contra el clan Macduff”, él y su caballo están nuevamente cubiertos en un tono rojizo, casi sanguina.

En la decimoctava, “Macbeth, el mismísimo diablo”, a diferencia de las otras, Macbeth aparece, no teñido, sino vestido de rojo vivo, es decir, con una túnica y un cuello de piel todo rojo. Pienso que, ha llegado tan lejos en sus acciones, que al final está asumiendo los crímenes cometidos como parte de su naturaleza, ya no carga con ellos ni se siente culpable, sino que los asume



M a c b e t h

como algo inevitable, de ahí que él mismo se vista, que no se trate de un velo rojizo, sino de una elección libre del personaje.

Después de ésta, aún hay otras tres en las que aparece Macbeth. En las dos siguientes, desaparece el predominio del color rojo en el personaje. Lleva la capa roja pero ya no parece tener un significado simbólico.

En la última ilustración, “El trofeo”, Macduff sujeta la cabeza de Macbeth en alto y ésta es de color azul verdoso con una apariencia monstruosa.

En cuanto a la luz, en el conjunto de las ilustraciones predomina la luz blanca. Por una parte, las escenas de exterior se suelen desarrollar a la luz de la luna, y ésta produce una gama tonal que va desde el blanco, en las superficies de los objetos que reciben la luz más directamente, al azul que, dependiendo el grado de incidencia de la luz sobre ellas, variará de intensidad.

La luz artificial también suele ser blanca. La encontramos, por ejemplo, en las velas de los candelabros de las ilustraciones sexta, “La tentativa de asesinato de Lady Macbeth” y décima, “El descubrimiento del cadáver”. Representa de una forma muy original la luz de las velas, como si el humo que sale de ellas fuera un fluido luminoso. No se ve llama ni hay una gradación de colores cálidos como ocurre después en las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*, tan sólo una mancha blanca de sinuosas curvas que sale de la parte superior de la vela y asciende perdiéndose por los márgenes de las ilustraciones. Los perfiles son muy definidos y la sensación es la de una luz muy fría con poca capacidad

para iluminar las zonas más alejadas. En ocasiones la mancha blanca se cuele en el cuerpo de la vela.

Los espíritus y las apariciones como el puñal, tienen luz propia. Desprendiendo un tipo de luz parecido al de las velas: blanca, azulada y fría.

El fuego de los dos incendios, en la ilustración decimoséptima y en la vigésima, no brilla. Es un fuego sucio, envuelto en espesas nubes de humo gris pardusco.

Tan sólo en dos ocasiones la luz artificial es cálida. En una de las primeras ilustraciones, en “La llegada del rey Duncan”, a través de los ventanales del castillo se puede ver iluminado el interior por una luz anaranjada. No aparece la fuente de luz pero sí su efecto sobre la piedra. Algo parecido ocurre en la ilustración decimocuarta, cuando Macbeth entra, a través de una grieta, en la cavernas de Aqueronte. El interior de ésta se halla iluminado (paredes y suelo) por un tono muy cálido, desde anaranjado y amarillo, a siena, en las zonas más oscuras. Gatagán ha querido representar aquí el reflejo, en la roca, de la luz que proviene del fuego dónde las brujas cuecen sus ingredientes.³⁶

1.7 Elementos escalares:

Este es un punto del que no hablo en todas las ilustraciones, pues no siempre es importante. Los elementos escalares son de naturaleza cuantitativa y posibilitan la relación entre los elementos morfológicos y dinámicos de la ima-



M a c b e t h

gen. Es decir, crean una estructura de relación en la imagen que armoniza el resultado visual de la ilustración.

Puesto que el tamaño del soporte es siempre el mismo, tan sólo será necesario hablar de ello en este análisis. Lo mismo ocurre con el formato, el cual sólo es distinto en la ilustración de la portada por ser una ilustración apaisada que ocupa la doble página del libro. Las demás imágenes son todas de formato vertical y varía el tamaño entre ellas por los elementos que se salen fuera de los márgenes de la ilustración.

Sí son más significativos, en muchas de las ilustraciones del conjunto, los otros dos elementos escalares: la escala y la proporción. En ocasiones vemos que algunas ilustraciones varía notablemente el tamaño entre el personaje del primer y del segundo plano. La distancia espacial que Gatagán representa entre ellos, no coincide con la diferencia de tamaño.

Normalmente, para el tamaño reducido que tiene personaje del fondo, éste debería estar a mucha más distancia de la que aparenta. Esto ocurre, por ejemplo en la ilustración quinta, “Duncan en el castillo de Macbeth”, en la séptima, “La actuación de Lady Macbeth” y en la ilustración décima, donde varía exageradamente el tamaño de los personajes del primer plano con respecto al cadáver de Duncan. Gatagán exagera la diferencia de tamaño con la intención de dar mayor protagonismo y autoridad a un personaje sobre el otro. Además

36 Conferencia de Tino Gatagán, 9 de mayo de 1997, Universidad de Granada. Pero en ocasiones resulta difícil captar sus intenciones. Lo que me parece interesante es la capacidad que tienen sus imágenes de sugerir distintos significados a cada lector e incluso a uno mismo en distintas lecturas.

de esta forma acentúa la sensación de representación teatral que quiere darle a estas ilustraciones: los personajes del primer plano se encontrarían delante del telón de boca, en el proscenio, prácticamente sobre el patio de butacas, mientras que los que están en último término, de menor tamaño, se hallarían al fondo de la escena.

En la ilustración sexta también exagera las diferencias de tamaño de los elementos de la imagen, aunque de forma distinta. En primer plano, junto al margen derecho de la imagen y saliéndose de los límites de la ilustración por la base, coloca Gatagán un gran candelabro. Éste se alinea con otro que se encuentra junto al margen izquierdo ligeramente retraído del primer plano. La diferencia mayor entre ambos objetos es el tamaño. El último es mucho más pequeño que el primero, con lo cual la distancia entre los dos, aumenta visualmente. Entre ambos elementos, hay una figura humana, que representa a Lady Macbeth bajando las escaleras sujetando un puñal en la mano. La figura tiene un tamaño muy pequeño con respecto al primer e incluso al segundo candelabro. Pero la luz de las velas proyecta su sombra sobre un muro en el lado izquierdo de la imagen y ésta es de un tamaño mucho mayor. Puede que se trate de un reflejo de su alma, la cual, sabemos por sus propias palabras, que es perversa y poderosa, capaz de llegar a cometer los actos más terribles por ambición, con lo cual, el tamaño de su sombra puede simbolizar la inmensa maldad de su alma y el contraste de este gran elemento con respecto al diminuto y frágil cuerpo de Lady Macbeth bajando las escaleras blandiendo el puñal, hace que el efecto amenazador venga en realidad de su sombra.



M a c b e t h

En la séptima ilustración, “Macbeth se atormenta”, también hay un contraste muy grande entre las proporciones de los dos personajes situados en la esquina inferior derecha y la gran arquitectura del primer cuadrante. Lo que Gatagán pretende es acentuar la grandiosidad arquitectónica frente a la insignificancia de los dos miserables humanos, probablemente en un intento por transmitir el tormento y el sufrimiento que le provocan las dudas entre intervenir en su destino con el perverso plan con que le tienta su mujer, o seguir siendo una persona honesta, pero con mucho menos poder.

Para acentuar esta diferencia de tamaño, Gatagán desdibuja la ilustración detallando únicamente los elementos arquitectónicos de la esquina superior derecha y las dos figuras de la esquina opuesta con lo que aumenta la distancia visual y la diferencia de tamaño entre ambos elementos.

Menos el puñal, el resto de las Apariciones las realiza Gatagán en un tamaño muy superior al de la figura que las acompaña en cada ilustración, que siempre es Macbeth. Incluso cuando se aparece Banquo, que según por traducción de Manuel Ángel Conejero sabemos que para Shakespeare debía ser del tamaño de un actor pues Macbeth lo confunde con uno más cuando éste ocupa su asiento. Sin embargo, Gatagán decide representarlo mucho más grande que el rey. Éste, nuevamente insignificante, ocupa tan sólo el hueco que queda en la esquina inferior izquierda, mientras el espectro de Banquo se extiende a sus anchas por el resto de la superficie e incluso se sale de los límites de la ilustración por su margen superior.

De la apariencia y del tamaño de las otras apariciones poca información nos da el texto. El ilustrador crea unos personajes de gran tamaño. La cabeza armada en segundo término, pero ocupando un gran espacio en la composición, y el niño coronado, en primer plano, también ocupando la mayor parte de la superficie del soporte contrastando, en ambos casos, con la figura menuda e insignificante de Macbeth.

1.7.1 Las proporciones:

En cuanto a las proporciones, es decir, la relación entre los objetos representados en las ilustraciones y las partes que los componen, Gatagán suele utilizar unas medidas creíbles en la mayoría de sus personajes. Son magníficos, por ejemplo, los caballos, de la ilustración de la portada y de las ilustraciones primera y cuarta.

Sin embargo, en la ilustración decimoséptima, “La razzia contra el clan Macduff”, el caballo cubierto con gualdrapas, tiene un cuerpo muy largo, y desproporcionado con respecto a su tamaño. Esto mismo ocurre con muchos de los elementos que dibuja. Pero no se nota. ¿Por qué? ¿A qué se debe que no reparemos en las desproporciones que comete en sus ilustraciones Gatagán? Porque algunas, si nos fijamos, son muy evidentes. Concretamente, en el combate entre Macbeth y Macduff, Macbeth tiene al menos dos codos en el brazo izquierdo. Y las hojas de las espadas son del tamaño de los contrincantes. El tamaño de la espada de Macbeth en la primera ilustración es también desproporcionado, como lo son los gavilanes y el puño de la espada



M a c b e t h

de la ilustración decimoctava. Pero por alguna razón, las de Gatagán son ilustraciones que tienden a ser creíbles.

Quizá el expresionismo con que carga todas las imágenes hace que las distorsiones parezcan parte del estilo. Muchas de ellas son necesarias y favorecen el resultado final. Las figuras tienden a alargarse hasta la exageración. La figura de la reina dándole la bienvenida a Duncan al castillo de Macbeth, tiene al menos doce veces la altura de la cabeza.

Alarga los brazos; pegados a lo largo del cuerpo y tan sólo separados a la altura de las manos que se levantan horizontalmente con los dedos muy separados. Las manos pueden llegar en algunos casos a la altura de las rodillas. Pero así consigue mayor sensación de impotencia y de rigidez del cuerpo. No se ve torpeza en el dibujo mal proporcionado sino pericia, agudeza para encontrar la deformación que mejor expresa lo que el ilustrador quiere contar.

2. DEFINICIÓN DE LA OBRA

La estructura de la obra es la que le confiere el carácter unitario por encima de la materialidad, la función o la dependencia del texto que ilustra. Toda imagen cuenta con unos elementos formales organizados en estructuras que son los responsables de su significación plástica.

Una imagen consta de tres estructuras: espacial, temporal y de relación.³⁷ Las estructuras espacial y temporal, sirven como elementos de definición icónica y sus características formales influyen en la significación plástica de la obra.

A una imagen la definen cuatro características formales: dos espaciales y dos temporales.

³⁷ La estructura de relación esta constituida por los elementos escalares de la imagen. Ésta no se suele utilizar para categorizar las imágenes, sirve para describirla, pero no tiene sentido por ejemplo, ordenar las imágenes según su tamaño.



Características espaciales:

- La dinámica objetiva de la imagen, según la cual se clasifica la imagen en fija o móvil.
- El soporte espacial de la imagen: existen imágenes bidimensionales o tridimensionales, es decir planas y estereoscópicas.

Características temporales:

- La temporalidad, que divide a las imágenes en aisladas o secuenciales.
- La dinámica formal, clasifica las imágenes fijas en estáticas o dinámicas. Las imágenes estáticas no producen tensiones visuales mientras las dinámicas introducen el movimiento en las imágenes fijas y lo consiguen mediante la tensión y el ritmo.

La ilustración global de la obra *Macbeth* es una imagen fija, plana, secuencial y dinámica.

2.1 Espacialidad:

Las ilustraciones se realizan para ser impresas sobre un soporte plano, por lo tanto no existe la tercera dimensión. Las de Gatagán son además ilustraciones que no utilizan apenas elementos que sugieran perspectiva como líneas oblicuas y de convergencia. La construcción espacial de la mayoría de las

imágenes de *Macbeth* es muy parecida en algunos aspectos a una escenografía teatral.

La imagen es plana debido a cuatro hechos: las características del soporte en el que han sido realizadas, las limitaciones del soporte sobre el que van impresas, la ausencia, tanto en los originales como en las copias, de textura táctil, y el tipo de representación utilizado: la superposición, por la que da la impresión de que los elementos de los primeros planos son recortes de cartón pegados sobre los fondos.

En muy pocas ilustraciones se percibe claramente la perspectiva, ya sea por líneas convergentes como por degradaciones del color de los elementos del fondo que dan la sensación de estar situados en la lejanía. Ambos recursos los utiliza en alguna ilustración de la secuencia, pero no es lo normal en ella.

Las ilustraciones de *Macbeth* tienen un espacio elástico, que ofrece muchas posibilidades de interpretación: lo mismo nos sugiere una representación teatral con personajes actuando sobre un teatro con decorados de fondo, como pretende el autor en la mayoría de las ilustraciones, que nos sugiere la historia real fuera de ese marco escenográfico, e incluso somos capaces de verla, como he dicho antes, como recortes de cartón pegados sobre fondos ilustrados.

Para mantener la unidad en la obra, Gatagán utiliza estructuras espaciales parecidas a lo largo de todas las ilustraciones de la secuencia. Generalmente se pueden dividir las ilustraciones en dos planos, un primer plano con un per-



M a c b e t h

sonaje en un tamaño grande, ocupando al menos la mitad vertical de la superficie del soporte, ya sea de cuerpo entero o de tres cuartos, y un plano de fondo con el que ubica y ambienta la ilustración.

Hay otra estructura que también utiliza con frecuencia que consiste en una escena tomada desde un punto de vista alejado donde vemos a los personajes del primer plano de un tamaño muy pequeño y tras ellos algún elemento de gran tamaño, como el castillo de la cuarta ilustración, la cabeza armada de la decimoquinta o la gran sombra proyectada en los muros del castillo de la sexta ilustración. En algunas no existe ningún elemento ambiental sino tan sólo un fondo liso como en la novena o en la decimoquinta.

Gatagán se sale de los límites de la ilustración con el fin de obtener una mejor conexión entre las ilustraciones de la secuencia. Esta técnica le da mucha más espacialidad a la imagen, la saca de sus marcos, la amplía dándole una visión mucho más libre que las ilustraciones que se restringen a sus propios márgenes. Pero esto tiene sus inconvenientes en la maquetación y en la edición puesto que el tamaño de la ilustración general dependerá de que esos elementos que se salen de los márgenes sean más grandes o más pequeños.

La maqueta de esta colección perjudica seriamente las ilustraciones de Gatagán. Los márgenes negros hacen que los elementos que se salen de la ilustración no se integren en ellos sino que parezcan superpuestos. Y los blancos que penetran en la ilustración desde sus límites no resultan parte de un juego compositivo sino que se convierten en un color más.

Pero lo que si funciona, aunque no tan bien como si se encontrara sobre un fondo blanco, es la sensación de amplitud espacial y de conexión de las ilustraciones con las demás de la secuencia y con el texto.

2.1.1 Línea, plano y textura asociados al espacio:

Prácticamente no aparece la línea con el fin de construir el espacio, de hecho casi no aparece siquiera para perfilar. La línea de Gatagán tiene una función enriquecedora en cuanto al dinamismo, la frescura, la originalidad y variedad de sus trazos. Si aparece en numerosas ocasiones la línea objetual, es decir, la que da lugar a un objeto lineal como una lanza o el astil de una bandera o gallardete. La línea objetual ayuda a estructurar la imagen pues a través de ella se vehiculan las direcciones internas de escena.

En cuanto a los planos, son los elementos morfológicos más importantes para la estructuración de la escena. Por una parte están los planos colocados en profundidad: primer plano, segundo plano, plano de fondo... que estructuran la imagen desde el exterior hacia el interior de ésta. Y por otra están los planos que compartimentan los espacios presentes en las distintas imágenes ya sea mediante el contraste lumínico o cromático.

Por último, la textura visual, de la que también podemos distinguir dos tipos: la textura que resulta de la huella del pincel y de la técnica pictórica de Gatagán (manchas, rayados, esparcidos, borrones, ...), y los estampados. Las primeras crean volumen, profundidad, dinamismo, aunque utilizados erróneamente pueden recargar y sobre empastar las superficies. Las segundas las utiliza en muy pocas ocasiones Gatagán. La más evidente es el estampado de cuadros en el



manto del rey Duncan en la ilustración quinta. Ésta es una ilustración especialmente recargada, y el estampado, cargado de brillantes líneas horizontales, contribuye a que esta ilustración sea la más abarrotada de la serie.

2.2 Temporalidad:

Las ilustraciones de *Macbeth* son un relato icónico en el que están sugeridas gran variedad de posibilidades de interpretar la obra literaria. El ilustrador mantiene el orden y sigue la progresión de la historia, no sólo de los acontecimientos, sino de los personajes, apoyándose, para ello, en la naturaleza narrativa de la ilustración secuencial.

2.2.1 Secuenciación:

Quizás el hecho más destacable en cuanto a la temporalidad de la ilustración de una obra literaria es la secuencialidad, la cual implica una construcción espacial muy característica ya que hace necesario que la historia se narre en un número determinado de imágenes secuenciales que normalmente no depende del ilustrador, sino del editor. En este caso a Gatagán le encargaron que contase en veintitrés imágenes, veintidós de igual formato vertical y una de formato horizontal, la adaptación que los hermanos Lamb hicieron de la obra dramática *Macbeth* de W. Shakespeare. Esto significa que Gatagán tuvo que dividir la obra dramática en veintitrés secuencias que colocadas en su correcto orden y ayudadas por el texto al que acompañan, narran icónicamente la historia que paralelamente se relata por escrito.

38 Edición *in Folio* de 1623, primer "original" que se conserva de esta tragedia de *Macbeth*

Como ya expliqué en la descripción de la obra, Gatagán complicó este punto al basarse en la adaptación de los Lamb para la secuenciación y en la traducción de Manuel Ángel Conejero como objeto de inspiración para realizar sus ilustraciones.³⁸ Incluso recurrió para lo mismo a la adaptación cinematográfica que Orson Welles realizó de la obra de Shakespeare. Y aunque las ilustraciones merecen un texto como el de la obra original, éstas se encuentran limitadas por el que acompañan. Algunas de ellas no se corresponde en absoluto con la historia original pues en la adaptación ocurren hechos que cambian considerablemente el sentido de la historia.

La obra global estaría compuesta por veintitrés imágenes secuenciales que, extraídas de la secuencia y desligadas del texto que acompañan, se convertirían en ilustraciones aisladas. Cuando más significación pierde la imagen es al separarla del fragmento que ilustra. Pierde su significación y también su esencia puesto que fue creada a partir de dicho texto.

Pero aún así, mantienen en parte su sentido y, por supuesto, la fuerza, como ocurriría, por ejemplo, con un *frame* de una película y en menor nivel, con una viñeta de un cómic. Ninguna de estas imágenes tienen el mismo significado dentro que fuera de su entorno, pero evidentemente, una ilustración debe guardar por sí sola más información que una viñeta y que un *frame*.

Las ilustraciones de Gatagán, como veremos al analizar cada una de ellas como ilustración aislada, tienen una gran significación en sí mismas y esto se debe a la forma de ilustrar de Gatagán, que no se limita a interpretar icónicamente lo que lee sino lo que la lectura le sugiere, con lo cual la imagen



M a c b e t h

adquiere tal cantidad de matices y de posibles interpretaciones que la ilustración funciona por sí sola. Insisto en que el mayor grado de riqueza lo obtiene si se encuentra en su lugar correcto dentro de la ilustración global de la obra y acompañada por la totalidad del texto, pero también defiendo que las ilustraciones de Gatagán tienen valor en sí mismas.

La secuenciación de las ilustraciones se halla interrumpida por la situación de las imágenes en distintas páginas del libro. Al ser un álbum de imágenes en lugar de un libro de bolsillo, el número de ilustraciones en relación con el número de páginas es mayor.

En un libro de bolsillo, como ocurre en *Jekyll y Hyde*, puede haber una ilustración por cada diez páginas. Esto no sólo implica que el ilustrador no puede contar toda la historia con imágenes y que tiene que seleccionar los momentos que considera más necesario ilustrar, sino que además la secuenciación sufre separaciones tan grandes que las ilustraciones se desconectan unas de otras y, aunque el texto las mantiene unidas, se pierde la secuenciación visual.

Las ilustraciones para *Macbeth* van una detrás de otra, en todas las páginas impares del libro.³⁹ Aunque es distinto a las viñetas de una página de cómic, consecutivas sobre un mismo soporte, sí que tienen cierta continuidad. Por supuesto, la propia lectura interrumpe esta secuencialidad, pero por lo general el lector echa una mirada a la ilustración antes de pasar la página, y una

³⁹ Que son las que mejor visualización tienen puesto que se encuentran sobre una superficie plana mientras que las pares, al estar situada en el envés de la hoja, siempre las veremos curvadas.

vez pasada lo primero que hace, antes de continuar su lectura, es detenerse a mirar la nueva ilustración que tiene ante sus ojos.

El ilustrador tiene en cuenta esta característica secuencial de las ilustraciones y, no sólo es coherente en la evolución de la historia, sino que además utiliza los elementos iconográficos a su alcance para crear expectación, ralentizando o acelerando la narración, enlazando unas imágenes con otras, acercando de pronto unos personajes que antes habíamos visto a lo lejos o haciendo un paréntesis en la historia para mostrarnos los sentimientos del protagonista.

Sus personajes evolucionan físicamente, paralelamente al desarrollo de la historia. Y para todo esto es fundamental que exista continuidad en la secuencia ilustrativa, que de algún modo consiga que una ilustración enlace con su anterior y su siguiente.

De ahí que siempre deje fuera de los límites de la ilustración algún detalle o elemento en el que: predominen los mismos colores (salvo que quiera producir una ruptura como ocurre en la cuarta y sobre todo en la quinta ilustración) e incluso que predominen los mismos tonos en los fondos (azules grisáceos) y en los primeros planos (los tonos más cálidos). Para las escenas en el interior del castillo utiliza siempre un decorado parecido, un par de arcadas reforzadas con varas de hierro y apoyadas en una columna pareada con capitel de mucho relieve, y para las escenas de fuera de éste suele dejar el castillo al fondo. En la ilustración cuarta, “La llegada del rey Duncan”, se ve el castillo en todo su esplendor, antes de que Macbeth y su mujer pusieran a funcionar



sus malvados planes. Y en las dos últimas ilustraciones vemos el castillo arrasado por la batalla, completamente en ruinas.

Las escenas de las Apariciones, salvo la de Banquo que es un poco más compleja, son bastante homogéneas, imágenes en las que predominan los tonos fríos, con la Aparición irradiando luz azulada.

La segunda ilustración, “Las profecías de las brujas”, en la que aparecen las tres brujas, también tiene cierto parecido con las ilustraciones de apariciones en cuanto al color general, aunque varía mucho en la composición y en el resultado final.

2.2.2 Ilustraciones secuencializadas:

Algunas de las ilustraciones están secuencializadas en si mismas, es decir, un único espacio dividido en distintos subespacios en los que suceden acciones secuenciales y no simultáneas. Gatagán aprovecha el tipo de representación que utiliza, la superposición, para dividir la ilustración en “viñetas”. La ilustración secuencial más evidente es la undécima, “El asesinato de Banquo”. Se encuentra dividida en dos “viñetas”, una en la parte superior donde se ve a tres figuras encapuchadas, cada una blandiendo un puñal, y otra en la inferior, la cabeza de perfil de Banquo, que cae abatido.

Sabemos por el texto que lo que se nos describe iconográficamente es el apuñalamiento y asesinato de Banquo. Gatagán separa los dos momentos narrativos mediante una estela o franja horizontal que deja la cabeza de

Banquo al caer éste a cámara rápida, es decir, lentamente ante nuestros ojos. Con esta división de la escena, Gatagán prolonga el momento del asesinato y el hecho dramático del cuerpo que se desploma sin vida.

Hay otras ilustraciones, mucho menos claras, que nos pueden sugerir cierta narratividad secuencializada. Por ejemplo, la primera ilustración: “El encuentro con las brujas”, en la que vemos en primer plano a Macbeth a caballo y en último a las tres brujas sobre un peñasco. A mi esta ilustración me representa un momento de la obra en el que las brujas espían a su víctima, justo antes de atacar. Creo que en el momento que está ilustrando Gatagán aún no hay comunicación entre éstas y Macbeth. Parece que Macbeth no hubiera reparado en ellas y por lo tanto no hay conexión entre los dos planos. En este sentido, puede existir cierta secuencialidad entre los dos planos los cuales pueden estar sucediendo en tiempos diferentes y a distintos ritmos.

2.2.3 Jerarquización del espacio plástico:

Se trata de unas ilustraciones muy sencillas estructuralmente. Esto lo consigue Gatagán utilizando muy pocos elementos, bien relacionados entre sí, lo cual les confiere gran claridad espacial y equilibrio compositivo. Puesto que en ninguna ilustración existe una estructura simétrica, se supone que Gatagán consigue equilibrar sus ilustraciones mediante el equilibrio dinámico, utilizando fundamentalmente los elementos morfológicos, dinámicos y escalares de cada imagen como fuerzas físicas capaces de estabilizar la composición y el resultado final de la misma.

40 Villafañe, Justo, op. cit., p. 184



El equilibrio dinámico es más fácil de conseguir si se utilizan pocos elementos (o si son muchos, que estén agrupados entre ellos): “A medida que aumentan los elementos icónicos y su diversidad, es más dificultosa la valoración del equilibrio, no tanto por razones puramente cuantitativas, sino porque los elementos son absolutamente polivalentes, modifican sus funciones y relaciones y no mantienen valores estables”.⁴⁰

El equilibrio de la obra general lo consigue, al igual que la secuenciación, mediante la armonización de las imágenes: todas tienen pocos planos, perspectiva frontal, paleta de color parecida, el mismo tipo de línea y mancha y por supuesto el estilo propio del autor. Pero no cae en la monotonía porque juega con los cambios de planos, primeros planos seguidos de planos medios, interiores con vistas de exteriores y exteriores con elementos arquitectónicos y puntos de vista altos, seguidos de puntos de vista bajos. Las estructuras también son diferentes: un personaje en primer plano de cuerpo entero, o tan sólo en tres cuartos, desviado a la derecha, desviado a la izquierda, ... En definitiva, las ilustraciones tienen elementos generales comunes en toda la obra que le aportan unidad, y otros particulares de cada ilustración, que la diversifican.

2.2.4 El dinamismo:

Existe dinamismo en los elementos figurativos de la obra producido por otros elementos específicamente dinámicos de la imagen: tensión y ritmo.

La tensión la provocan la congelación en el tiempo de una figura en movimiento y sobre todo, la orientación y la forma de esos mismos elementos figurativos. La orientación oblicua es la más dinámica, seguida de la orientación vertical. La mayoría de los elementos de orientación oblicua que existen

en la secuencia se encuentran en la parte final de la obra, con lo que la verticalidad es la que provoca el dinamismo en la mayoría de las imágenes, y al final, ésta actúa en colaboración con las líneas y planos oblicuos, los cuales suelen encontrarse formando las capas rojas de los personajes, agitadas por el viento.

Otro elemento dinámico que provoca tensión es la deformación. Ésta es utilizada por Gatagán en muchas ocasiones. La encontramos en la progresión que sufre a lo largo de la obra del personaje de Macbeth: su rostro llega a convertirse en un triángulo con la barba y barbilla muy alargadas en el vértice inferior. Los cuerpos se alargan y pierden las curvas quedando reducidos a prismas,⁴¹ los brazos están casi siempre pegados a ambos lados del cuerpo y las manos asoman casi a la altura de las rodillas. Se trata de deformaciones muy intencionadas que consiguen grandes tensiones en la composición y que acompañan al sentido de la obra.

Pueden ser muchos los motivos por los que Gatagán deforme a sus personajes y desvirtúe sus proporciones, pero principalmente lo hace para influir en el sentido de la obra y en su significación plástica.

La secuencia ilustrativa está jerarquizada. Existe una progresión cualitativa que coincide con la dirección de lectura de la obra y los elementos de cada ilustración están relacionados con los elementos de las ilustraciones conti-

41 Más anchos por los hombros y estrechos por los pies.



M a c b e t h

guas. Detrás de un grupo variable de ilustraciones más tranquilas hay una o varias mucho más activas e incluso violentas.

Existen dos ritmos distintos en la obra de *Macbeth*: el ritmo sincopado de sus elementos compositivos (melodía visual producida por los elementos verticales a lo largo de la secuencia) y el ritmo progresivo que produce *crescendos*, coincidiendo con los momentos de mayor fuerza y actividad de la obra, al tiempo que avanza siguiendo la dirección de la lectura literaria.

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

El análisis de la composición de la obra global cuenta con una clara estructura general de representación, simple y equilibrada. La obra se ciñe a los límites impuestos por la maquetación del libro, y por supuesto, por la disciplina de la ilustración que, sin embargo, ilustra una obra literaria transgresora.

Pese a la complejidad de la obra que ilustra y a las limitaciones a las que me acabo de referir, en estas ilustraciones prima, por encima de todo, el principio de la simplicidad y donde mejor se aprecia este hecho es en el estudio de la estructura general de la secuencia.

La estructura compositiva favorece el equilibrio. La composición general integra cada una de las composiciones de las ilustraciones de la secuencia y



aunque todas ellas sean distintas en la forma, poseen una serie de características comunes, tanto en la superficie como en lo más profundo de sus estructuras. Dentro de cada ilustración la composición también ayuda a la progresión de lectura de la obra.

Los factores fundamentales de los que depende el equilibrio son el peso y la dirección visual.

3.1 Dirección de lectura:

La estructura del libro nos obliga a llevar una lectura del conjunto de ilustraciones desde la cubierta y la portada, a las ilustraciones interiores y la contraportada. A lo mejor la sobrecubierta escapa a este orden puesto que es lo que se ve del libro y se mira y remira antes de empezar la lectura. Pero todas las ilustraciones interiores se leen siguiendo el orden impuesto por las páginas del libro.

Aunque casi todas las ilustraciones de la secuencia se leerán de arriba a abajo y de izquierda a derecha, algunas tienen elementos de gran fuerza visual, muchas veces reforzados por lo que el texto nos cuenta, que el lector tenderá a mirar antes, cambiando así la dirección habitual de lectura de la imagen.

3.2 El peso visual:

Existen elementos que se convierten en los de mayor peso visual del conjunto de la obra global. La dirección principal de lectura privilegia la ubicación

de algunas figuras y objetos. Normalmente, los que están situados en el lado derecho de las ilustraciones se ven mejor que los situados en el lado izquierdo pese a que éstos se encuentran más hacia el centro del libro. La dirección de lectura y el hecho de colocar la imagen en la página impar, nos hace, echar una última mirada a la esquina inferior derecha.

Justo Villafañe nos dice en su *Introducción a la Teoría de la Imagen* que la zona en la que los elementos icónicos adquieren un mayor peso compositivo en condiciones normales, es decir, en imágenes cuya lectura va de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha; es el segundo cuadrante o esquina superior derecha del soporte. Sin embargo, Gatagán no abusa de esa zona de la composición dando, en muy pocas ocasiones, la ubicación a algún personaje importante.

Gatagán sitúa a las brujas de la primera ilustración en lo alto de la peña, en la esquina superior derecha, y aunque son los elementos más destacados, los sitúe donde los sitúe, realmente en ese lugar adquieren mayor fuerza y presencia. Al final de la serie vuelve a destacar un personaje ubicado en este lugar. Como dije al hablar del ritmo, en las últimas imágenes se produce un *crescendo* en la lectura visual. Por tres veces en las ilustraciones finales, Gatagán coloca la cabeza de Macbeth en el cuadrante privilegiado: en la ilustración decimoctava, con el rostro de Macbeth, reflejo de su alma, completamente desfigurado, en la vigésima ilustración, donde parece reflexionar amarga y serenamente sobre el por qué de su destino al que ha decidido finalmente someterse; y la última ilustración, en la que lo que encontramos en la esquina superior derecha de la composición es la cabeza de Macbeth degollada, sujeta en alto por el brazo de su verdugo.



M a c b e t h

Dependiendo dónde estén situados los elementos principales la composición, hacen que ésta se incline a un lado u otro. Esto no siempre favorece el equilibrio compositivo, y por ello Gatagán coloca en el lado contrario otros elementos con suficiente peso visual para restablecer el equilibrio. Estos pueden ser figuras pequeñas pero importantes, de colores intensos y aisladas, o grandes figuras y de color parecido al del fondo, rodeadas de objetos o aisladas, dependiendo el peso visual que se necesita para equilibrar la composición.

El peso visual y la ordenación de las direcciones, hacen que la obra *Macbeth* resulte una composición secuencial equilibrada dinámicamente, basada en una estructura espacial sencilla, ordenada y unitaria.

Análisis de cada secuencia ilustrativa de

Macbeth

Análisis de la ilustración de portada:

“El ejército de Macbeth regresa
victorioso de la batalla”



El ejército de *Macbeth* regresa victorioso de la batalla



Análisis de la ilustración de portada:
“El ejército de Macbeth regresa victorioso
de la batalla”

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

Esta ilustración fue creada para la página de presentación y página de créditos del libro, ocupado toda la superficie de la doble página de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

A la hora de crear esta ilustración, Gatagán tuvo que tener en cuenta dos espa-



M a c b e t h

cios donde debía ir texto. Dejó en blanco un recuadro rectangular de 15x185 mm. para el título y otro de 80x90 mm. para los textos de la contraportada. Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. sobre otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. Las banderas que ondean en lo alto de los astiles se salen del margen por la izquierda y la parte superior, por donde la ilustración se pierde por el filo del libro.

El tamaño de la impresión de la ilustración completa es de 258x384 mm. y el de el original es de 273x390 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio figurativo:

En la ilustración vemos lo que parece un ejército dirigiéndose a la batalla. En primer plano tan sólo se ve a dos jinetes en sendos caballos negros. Los jinetes están realizados con una mancha azul tan sólo en los cascos dorados, los escudos, las espadas y las capas, se distinguen otros colores. Las capas están realizadas a base de manchas de diversos colores. Los caballos también están realizados en tonos azules y sus riendas y gualdrapas son doradas con adornos rojos. Delante de estos dos jinetes hay un soldado con espada y escudo, y detrás otro. Al fondo se ve un grupo generoso de banderas y lanzas que dan la sensación de ser un ejército numeroso.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

La imagen que vemos no se corresponde con ningún fragmento de la obra. Probablemente lo que está mostrando es al general Macbeth en su máximo esplendor. Antes de encontrarse con las brujas, antes de que la ambición lo transformara en un tirano. Al mismo tiempo estaría ambientando la obra dramática en el entorno bélico en que se desarrolla, ya que comienza cuando el ejército del rey de Escocia vuelve triunfal de la contienda y concluye con el enfrentamiento entre los ejércitos de Macbeth y de Malcolm, al que ayuda el rey de Inglaterra. Además, entre medio, también se mencionan otros enfrentamientos.

Continuamente se hace mención a la guerra. De hecho, muchos de los personajes son mandos del ejército o están relacionados con él: Donalbain, Macbeth y Banquo son generales del ejército del rey. Seyward es general de las fuerzas inglesas, y Seyton es el escudero de Macbeth. Además, aparecen oficiales y mensajeros del ejército.

Ya en la primera página, las brujas dicen:

(Truenos y relámpagos. Entran tres brujas.)

[BRUJA PRIMERA]

¿Cuándo habremos de vernos, con el trueno, otra vez,
con el rayo o la lluvia, reunidas las tres?

[BRUJA SEGUNDA]

Cuando el caos acabe,
al fin de la batalla, bien se pierda o se gane. (I.i.1-4)



M a c b e t h

En la escena segunda, la primera aparición de Duncan también hace referencia a la guerra:

REY [DUCAN]

¿Quién es este hombre ensangrentado? Puede darnos,
a juzgar por su aspecto, las noticias
más actuales de la sedición.

MALCOLM

Es quien, como un soldado
honrado y valeroso, luchó para impedir
mi captura. ¡Salud, amigo mío!
Informa al rey de cuanto sepas del combate,
también de cómo lo dejaste. (I.ii.1-7)

CAPITÁN

Indeciso quedó;
tal dos exhaustos nadadores que, uno a otro abrazados,
asfixiaron su arte. Al funesto Macdonwald
[...]
de las islas de oeste
le proveen con hombres de a pie y de a caballo,
en tanto la Fortuna, a su causa maldita sonriendo,
semeja ser la coima rebelde. Pero de nada sirve,
pues el bravo Macbeth (bien merece ese nombre)
despreciando al destino y blandiendo su espada,
aún con el humo de la acción sangrienta,
tal favorito del valor, se abre camino
hasta ver al esclavo frente a frente,
y sin mediar saludo o despedida
desde ombligo a quijada lo desgarrar
y pone su cabeza en las almenas. (I.ii.7-23)

Y cómo en estos versos, a lo largo de toda la escena segunda del acto primero, se narran ésta y otra batalla en la que Macbeth destaca por su valor y capacidad en la lucha.

Por tanto, aunque Gatagán no está narrando nada concreto de la obra dramática, la ilustración me parece muy válida para la portada, pues introduce al lector en el ambiente bélico de la obra, así como en una fecha y un lugar determinado.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Pienso que con esta imagen Gatagán quiere dar la impresión de un gran ejército que se dirige a la batalla o que vuelve triunfante de ésta. Los jinetes y los dos soldados representan a todo un ejército. Los elementos verticales (lanzas y gallardetes), ligeramente inclinados hacia atrás, ayudan muchísimo a dar la sensación de multitud, de organización y de avance. Por tanto, la imagen puede parecerse o no compleja, y realmente para llegar a ella, Gatagán ha debido de hacer un profundo estudio para simplificar al máximo los elementos que en un gran ejército que se lanza a la contienda, transmiten estas tres características: grandeza, fortaleza y orgullo.

1.4.2 Esquema compositivo:

Gatagán ha simplificado la escena al máximo, dividiendo en dos grandes elementos la composición. Por una parte configura una gran mancha compuesta por personajes y banderas, en la que predominan los tonos cálidos (rojos y amarillos) sobre tonos oscuros y fríos (azules y morados). Y por otra parte, coloca a estos personajes sobre un fondo de manchas en tonos pastel muy uni-



forme y armónico, en el que predominan los colores azules y verdosos, pero muy claros; es decir, poco saturados.

La mancha de personajes también se divide en dos partes claramente diferenciadas: en la parte inferior derecha de la imagen se encuentra el ejército, y en la superior, ligeramente desplazada hacia la izquierda, la mancha formada por las banderas ondeando sobre los mástiles.

14.3 Dirección de escena:

La dirección de escena se ve inevitablemente influenciada por el sentido en el que se desplaza la gran masa que forma el ejército, es decir, de derecha a izquierda. Pero la lectura probablemente será de derecha a izquierda y de abajo a arriba, puesto que los soldados destacan por encima de las banderas.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Podemos decir que la imagen se encuentra dentro del grado de iconicidad figurativo no realista. Esto no descarta que la función ilustrativa de la imagen sea tremendamente confusa. He dado cuatro posibles significados, y aún se podría sugerir alguno más. El grado de iconicidad figurativo favorece la legibilidad de la imagen, pero al ser ésta una ilustración, depende enormemente de lo que pueda sugerirnos respecto al texto, y de lo que éste nos pueda aclarar sobre la imagen.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Ésta es la única ilustración en formato horizontal de la secuencia. El formato horizontal brinda mejor narratividad que el vertical. Este factor lo suplantaba Gatagán mediante la superposición de planos, de manera que los hechos se narran igualmente, sólo que en lugar de hacerlo a lo largo del soporte lo hace recurriendo a la tercera dimensión.

En esta imagen, el espacio horizontal nos da una gran amplitud que se ve reforzada por la organización de los elementos lineales de la composición que se distribuyen en el espacio sugiriendo la profundidad, y, por lo mismo, las banderolas ondeando también me transmiten la misma sensación.

El fondo, aunque no es figurativo, también aporta amplitud a la ilustración. Ésta parece estar tomada pegando al suelo, encontrándose la línea del horizonte muy baja, casi rozando el margen inferior de la ilustración, mientras que el resto es una amplísima extensión de cielo, al que la claridad producida por la luz que hay detrás de las nubes hace profundo y agradable.

1.6.2 Temporalidad:

Por una parte tenemos el tiempo de lo que sucede en la ilustración y por otra, el dinamismo posible en una imagen fija y que se consigue con las tensiones y el ritmo que puede provocar la relación entre los distintos elementos de la composición.



M a c b e t h

En la ilustración se está describiendo el paso de un ejército por una pradera o llanura. A mi entender, Gatagán trata de describir un lapso de tiempo muy breve, como si la escena la observase desde el borde del camino una cámara con el objetivo perpendicular a la trayectoria del ejército.

El dinamismo de la imagen lo producen las tensiones: los perfiles indefinidos, las diagonales, el contraste cromático y lumínico, etc. Y el ritmo o repetición de elementos de la ilustración.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

En la estructura de la imagen dije que la ilustración constaba de dos planos. Uno de fondo y otro en el que están situados los personajes.

De éstos, el de fondo coincide como superficie plástica. Y en el de los personajes existen una serie de elementos con cierta sensación de planitud, como las banderas como telas ondeando paralelas a la superficie del soporte y los escudos, en los que ha suprimido totalmente la sensación de volumen, curvatura o relieves.

1.7.2 La línea:

Ésta aparece como línea objetual, que se percibe como un elemento, desde su estructura formal hasta la propia materialidad de éste. Aquí vemos este uso de la línea en los elementos verticales como lanzas, espadas y gallardetes.

1.7.3 Luz y color:

Los personajes se convierten en siluetas de las que sólo destacan los objetos metálicos y gualdrapas de los caballos. Esto se debe a que el sol se encuentra detrás de ellos y, aunque las nubes ocultan la esfera, con la luz que se filtra a través de éstas Gatagán crea este efecto de contraste lumínico.

En cuanto al color, sigue un orden que podría llamar "jerárquico", en el sentido de que los colores de los personajes no aparecen en ninguna parte en el plano del fondo y los del fondo son unos tonos muy pastel, es decir, con mucho blanco en la mezcla, mientras que los de los personajes son brillantes y saturados. En el fondo no vemos casi ningún tono cálido, mientras que en los personajes éstos son los que dominan.

1.7.3 La textura:

Se aprecia con claridad el trazo del pincel en la mayoría de la superficie de la imagen (textura táctil, convertida en textura visual). Le sirve a Gatagán para enriquecer las grandes superficies, como el plano del fondo, y para crear diferencias entre los planos. El del fondo tiene un tratamiento mucho más suave. Gatagán no deja que las cerdas del pincel se marquen y las manchas son muy redondeadas, mientras que en el plano de los personajes, éstos están realizados con manchas más lineales y los trazos tienen una apariencia más descuidada.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

La imagen tiene profundidad; está tomada desde un punto de vista bajo, a ras del suelo y perpendicular al soporte. La sensación de gran amplitud se la da la suma de diversos elementos diseñados para esta función; desde el formato horizontal y el punto de vista desde el que toma la imagen, a la distribución de los elementos en la composición. Por ejemplo, aunque no existen líneas estructurales de perspectiva, la repetición de lanzas y gallardetes, con cierto paralelismo entre ellos pero con distinta longitud, crea profundidad y sensación de muchedumbre, pues el lector supondrá que tras estas seis figuras (dos jinetes a caballo y dos soldados) hay sin duda un gran número de ellos portando las lanzas y demás elementos verticales.

A pesar de que los textos desordenan la ilustración, creo que el mayor peso visual recae sobre el título en primer lugar, pero dentro de la ilustración en sí, sobre la mancha de los personajes.

Los dos espacios rectangulares destinados al título y el texto de la contraportada (en el caso de la sobrecubierta) o de los créditos (en el caso de la página de los créditos en el interior), interrumpen de forma tan brusca la ilustración que me distraen de ella. Pienso que son cuerpos extraños que perjudican a la imagen y, aunque obviamente es necesario que haya un espacio limpio para estos textos, en mi opinión hubiera sido suficiente con ponerlos sobre el plano

del fondo, ya que la suavidad del color y del trazo con que Gatagán ha tratado esta superficie harían perfectamente legibles incluso las letras de menor tamaño de la caja de texto. Esto en cuanto a la caja rectangular de la izquierda de la imagen, porque, naturalmente, el título sí que necesitaría otra solución, de la que ahora no voy a hablar por no internarme demasiado en la cuestión del diseño. Si he hablado de esta cuestión es porque estas manchas rectangulares son espacios dejados por Gatagán en la ilustración y forman parte inevitable de ella, y en mi opinión, podrían haberse evitado sin perjudicar la legibilidad del texto.

La sensación de espacialidad nos la da también la línea de horizonte sugerida en la esquina inferior izquierda de la imagen. Ella nos hace sentir que el ejército avanza sobre una extensa campiña. A esto colabora también el color suave y desvaído del paisaje.

2.2 Temporalidad:

Existe un gran dinamismo en la ilustración. Lo que se ilustra necesita que así sea. El ejército que avanza veloz por la campiña hacia la lucha necesita que la imagen transmita, más que el movimiento de avance, la energía y el optimismo del ejército que se dirige a la contienda.

Las cabezas erguidas y las capas en posición horizontal como levantadas por el aire son los primeros elementos en los que me fijo para describir la temporalidad de la imagen. Los mismos caballos, con las crines levantadas, dan



M a c b e t h

la impresión de movimiento. Aunque se trata de un movimiento congelado, no creo que este hecho sea el principal para conseguir el dinamismo de la escena. Por ejemplo, de las banderas y estandartes que ondean al viento, lo que me parece más interesante es la exagerada longitud que Gatagán le ha dado a las mismas, así como las curvas que trazan las telas agitadas por el viento y por el movimiento de las tropas que las portan, o el trazo borroso del bordado de los estandartes. Son elementos que producen tensiones que dan a la imagen mayor dinamismo del que pueda dar la imagen congelada.

Tensión y ritmo se unen en los elementos verticales que se repiten en la franja central de la parte derecha de la ilustración.

Los contrastes cromáticos, especialmente el que existe entre el paisaje y los personajes, con el que colabora además el contraste lumínico, también crean tensiones que aportan dinamismo a la ilustración.

Y por último, las formas inacabadas, como los rostros de los personajes de los que únicamente ha plasmado sus contornos dejando el interior convertido en una mancha azul adornada con los objetos de la guerra: cascos, escudos y espadas. Y los atuendos del caballo: riendas y gualdrapas.

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Los perfiles erguidos de los personajes montados a caballo ejercen un papel importante en la ilustración, pues transmiten el orgullo y la valentía del conjunto de hombres que forman el ejército. Las lanzas y mástiles de las banderas, tanto por su número como por su aparente paralelismo, y sobre todo por su orientación vertical y ligeramente inclinada hacia atrás, son objetos muy interesantes que sugieren mucho. Por ejemplo, la multitud. Gatagán simplifica el ejército hasta el punto de que en la imagen tan sólo vemos lo que parecen dos altos cargos (en mi opinión podrían ser los generales Banquo y Macbeth) montados a caballo, y dos soldados que además se ven muy poco. De hecho, el que está más pegado al margen derecho de la ilustración no es más que un boceto. Y con estas cuatro figuras representa Gatagán a todo un ejército, además un ejército potente, y esto se debe en gran parte a los elementos verticales que aparecen desde detrás de las figuras, por encima de sus cabezas.

También sugieren estos elementos profundidad y dinamismo. Profundidad por la cantidad de ellos, las distintas alturas y la variedad del trazo: algunos de ellos interrumpen la línea y otros están más borrosos, lo que indica que ambos están más alejados que otras lanzas más perfiladas. Y dinamismo por la repetición que da ritmo a la composición; porque es una repetición con un



M a c b e t h

orden aparente y sin embargo, con cierto desorden, es decir, las líneas parecen paralelas, todas definitivamente se inclinan hacia atrás, y parece que los espacios entre ellas también fueran bastante uniformes; pero nada es lo que parece, y no existe tal paralelismo en ninguna de ellas ni las distancias son las mismas. El resultado es un ritmo visual variado y libre.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

La imagen que Gatagán realiza para la cubierta sirve para ubicar y ambientar la representación teatral. Ésta comienza cuando tras una serie de batallas, Macbeth y Banquo regresan victoriosos y su rey les agradece (especialmente a Macbeth) generosamente los triunfos obtenidos.

A mi parecer esta ilustración es muy acertada como primera imagen de la obra puesto que nos introduce sin desvelarnos ninguna intriga de la historia. Frecuentemente, en la portada se utiliza una imagen que resume la obra o una imagen de uno de los momentos cruciales de la misma. Gatagán ambienta la historia, como si de la banda sonora se tratara, de manera que el lector se introduce con curiosidad y gusto en la obra literaria antes incluso de abrir el libro.

Análisis de la primera ilustración:

“El encuentro con las brujas”

“El encuentro con las brujas”





Análisis de la primera ilustración:
“El encuentro con las brujas”

Texto correspondiente a la primera ilustración de *Macbeth*

"Cuando Duncan el Manso reinaba sobre Escocia, vivía allí un gran señor o gentilhombre llamado Macbeth. Este Macbeth era pariente cercano del rey y gozaba de gran estima en la corte por su valeroso comportamiento en las guerras; recientemente había dado muestras de ello al derrotar a un ejército rebelde apoyado por un número considerable de tropas noruegas.

Los dos generales escoceses, Macbeth y Banco, regresaban victoriosos de la gran batalla y atravesaban un páramo desolado cuando se detuvieron ante la extraña aparición de tres figuras de apariencia femenina, pero de rostros barbudos y cuya piel marchita e insólita indumentaria hacían pensar que no eran



M a c b e t h

criaturas de esta tierra. Macbeth fue el primero en dirigirse a ellas cuando éstas, aparentemente molestas, se llevaron su retorcido dedo a los labios en señal de silencio;...⁴²

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La primera ilustración ocupa toda la superficie de la página 4 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y uno negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el marco en la parte superior, por el margen derecho y el izquierdo. Se trata de una buena reproducción en la que varía poco el color con respecto al original. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm., mientras el original, ligeramente más pequeño, es de 210x304 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 3 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, al margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. En este caso se trata de la silueta de la peña en la que están encaramadas las tres brujas.

42 *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare*, William Godwin, traducción del Grupo Anaya, Ed. Anaya, Madrid 2001, Londres, 1807. p. 148

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En el primer plano, se ve un jinete montando un caballo negro con calcetines blancos, adornado con riendas doradas y portando en la nalga izquierda un escudo también dorado. El jinete está vestido con casco gris y capa roja, sujeta un gallardete y lleva colgado, probablemente de un cinto que no se ve, una gran espada.

Al fondo, las siluetas de tres personajes muy parecidos entre sí, que se ven de pequeño tamaño por la distancia, de los que predominan las lanzas sobre las que se apoyan y sus largas melenas blancas al viento. Salvo por éstas, los personajes están formados por una mancha negra que define sus contornos y que parece extenderse a sus pies oscureciendo la peña en la que se encuentran.

1.2.2 Descripción de la imagen:

Hay dos elementos protagonistas en esta ilustración: en primer plano, ocupando gran parte de la superficie por debajo de una diagonal imaginaria que va desde el ángulo superior izquierdo al ángulo inferior derecho, aparece un jinete montado sobre un caballo. En el ángulo superior derecho de la imagen se puede ver, en un plano alejado, tres figuras sobre un peñasco. El resto de la escena es una superficie color albero que se extiende desde debajo de las patas del caballo hasta una loma o peña donde se encuentran los tres personajes del fondo. Tras ésta, un cielo plomizo concluye el paisaje.



1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

En primer plano, el jinete a caballo es Macbeth.⁴³ Su indumentaria está relacionada con la que el ilustrador ha supuesto que llevaría un actor que representa esta obra: un sencillo casco de metal, que sugiere que el personaje es un soldado, y una capa con la que muestra que se trata de un alto cargo de un ejército, en este caso, un general.

Al fondo, las tres siluetas son la bruja primera, la bruja segunda y la bruja tercera, que interceptan el paso de Macbeth y Banquo para predecirles el futuro. Las representa Gatagán como tres manchas negras vistas a lo lejos, con forma humana.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Ésta primera ilustración interpreta el momento en que Macbeth se encuentra con las tres brujas que le van a predecir su futuro. Pertenece al Acto Primero, Escena III. Quizá sería más exacto concretar que el momento que pienso yo que está ilustrando Gatagán es aquel en el que Macbeth entra en la escena: las brujas oyen un tambor y saben que su víctima se aproxima, lo observan desde la distancia pero él aún no las ha visto, puesto que su cara no está vuelta hacia

43 El jinete puede ser Macbeth o Banquo. Yo pienso que debe ser Macbeth simplemente porque en esta escena es mucho más importante su actuación que la de Banquo ya que determinará el desarrollo de la obra dramática.

ellas. De hecho, tanto su postura como su situación en la imagen nos dan la impresión de que éste continúa la marcha, incluso parece que se va a salir de la escena por la izquierda de la ilustración. El momento exacto que parece describir la ilustración estaría justo entre estas línea:

[MACBETH]
Jamás he visto un día tan hermoso y cruel.

[BANQUO]
¿Cuánto queda hasta Forres?... (I.iii. 30-40)

Otros fragmentos del libro han indicado al ilustrador dónde y en qué condiciones atmosféricas se produce esta imagen:

[BRUJA PRIMERA]
¿Cuándo habremos de vernos, [...], reunidas las tres?
[...]

[BRUJA TERCERA]
Antes que el sol se ponga.

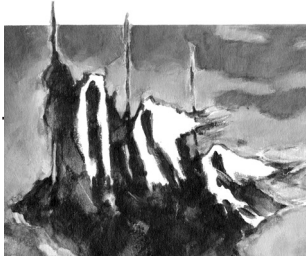
[BRUJA PRIMERA]
¿Y el lugar?

[BRUJA SEGUNDA]
En el páramo.

[BRUJA TERCERA]
Y allí encontrarnos con Macbeth (I.i. 1-7)

Tras el título: "Escena III" aparece escrito:

44 La sombra del jinete y el caballo está cortada por el margen izquierdo de la imagen.



(Truenos. Entran las tres brujas.) (p. 69)

En la Escena Primera del Acto Primero también dicen las brujas:

[BRUJA PRIMERA]

¿Cuándo habremos de vernos, con el trueno, otra vez,
con el rayo o la lluvia, reunidas las tres? (I.i. 1-2)

De ahí el cielo plumizo y cargado de la ilustración de Gatagán. En ella vemos, más allá del páramo en el que se desarrolla la escena, la atmósfera que provoca la presencia de las brujas en aquel lugar.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La composición, como ocurre en general en toda la obra plástica, es sencilla, con muy pocos elementos y unitaria, con dichos elementos bien relacionados entre sí, de manera que la imagen adquiera unidad.

Tan sólo son dos los elementos principales que Gatagán ha diferenciado colocándolos en distintos planos, separándolos en el espacio mediante la profundidad (diferencia de tamaño entre los objetos situados en primer plano y en el plano del fondo) y mediante la ubicación en el espacio bidimensional, es decir, en el soporte. Luego, hay una serie de elementos formales y estructurales que se encargan de interrelacionar los objetos de manera que haya uni-

dad en el conjunto de la obra. Por ejemplo, tanto el jinete como las brujas sujetan un objeto lineal vertical creando un ritmo en el que participan todas las partes de la ilustración.

1.4.2 Esquema compositivo:

En la escena se aprecian dos elementos que son los que van a estructurar el orden interno de la imagen. En el primer plano, la mancha que ocupa el jinete y su caballo (ocupando la unión de los cuadrantes 1º, 3º y 4º) y al fondo, una mancha negra sobre el 2º cuadrante de la imagen.

Por otra parte, existe una línea diagonal que también ayuda a estructurar la escena. Se trata de la diagonal que va desde el ángulo superior izquierdo, al inferior derecho.

1.4.3 Dirección de escena:

Las ilustraciones de este libro (salvo la que ocupa la portada y los créditos) tienen formato vertical. También hay una serie de elementos que refuerzan esta orientación como los objetos lineales verticales (como las lanzas) o con acabados verticales (el morrión acabado en punta).

La diagonal de la que he hablado en el punto anterior contribuye a reforzar la dirección de escena. Esta parece ser de arriba abajo y de izquierda a derecha. Pienso que primero leemos las brujas y después al jinete a caballo pues aunque este se encuentra en primer plano, las brujas tienen un acabado más sim-



M a c b e t h

ple; tan sólo dos colores, blanco y negro, la repetición por tres veces de el mismo esquema de bruja y la austeridad en los detalles. La distancia favorece la simplificación y mejor legibilidad del conjunto formal.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Aunque, como ya hemos dicho en el análisis de la ilustración global, las ilustraciones que Gatagán realiza para *Macbeth* poseen un nivel de representación figurativo no realista, este nivel abarca un amplio espectro de representación. (Por ejemplo, las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* que se encuentran dentro de este mismo nivel tienen un grado de representación notablemente más legible que el de las ilustraciones de *Macbeth*.)

El grado de iconicidad de las ilustraciones secuenciales oscila en cada una de ellas. La que ahora describimos es más legible en su primer plano que en el del fondo. Las tres brujas, aunque se reconocen, (gracias por supuesto al texto que acompañan) son manchas y tan solo las siluetas levemente insinuadas, las melenas blancas, mejor perfiladas, y las lanzas en las que se apoyan, nos informan de su presencia en lo alto de una peña (también apenas sugerida). Dentro de las figura del jinete montado a caballo se distinguen otros contrastes de realidad, el morrión o casco del jinete es más identificable que sus ropajes, de los cuales adivinamos un manto y una capa, aunque en realidad no es más que una gran mancha de diversos colores con pequeñas pinceladas en determinados lugares que nos sugieren partes de la indumentaria. El morrión, sin embargo, lo identificaríamos incluso sacándolo del contexto. El caballo esta realizado a

base de golpes sueltos de pincel. En la visión conjunta de todas estas manchas se identifica perfectamente un caballo negro vestido con riendas doradas. La espada y el escudo que porta el caballo, que se encuentran en primer plano, están mucho más definidas. El paisaje es abstracto, realizado a base de colores más o menos texturados, en tonos arena para la tierra y azul grisáceo para el cielo.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Simplificación. En una sola palabra se define la espacialidad de esta y la mayoría de las ilustraciones de *Macbeth*. La profundidad es evidente pero como muchísimo podemos enumerar cuatro planos: en primer lugar, la espada y el escudo; en segundo lugar, el jinete a lomos de su caballo; en tercer lugar, las peñas y sobre éstas las tres brujas; y en último lugar, el cielo plomizo. Según dice el propio Gatagán,⁴⁵ lo que realmente pretende es crear dos planos: un primer plano donde están los personajes actuando (la figura de Macbeth cabalgando) y un telón de fondo (las brujas estarían pintadas en él). De este modo interpreta la esencia de la representación teatral.

45 Gatagán, Constantino, “Con las manos en los bolsillos” o “El cazador de ilustraciones en la selva de los textos”, conferencia pronunciada el 9 de mayo de 1997 en el “Curso de ilustración y literatura infantil: ilustraciones relacionadas, textos ilustrados”, organizado por la Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.



M a c b e t h

1.6.2 Temporalidad:

Esta imagen posee una clara estructura descriptiva. Representa varias acciones que transcurren simultáneamente. Por ejemplo, las brujas observan a Macbeth y Macbeth cabalga. Esto no quiere decir que esta imagen tenga una estructura de simultaneidad. La simultaneidad se entiende en las imágenes fijas aisladas si ocurren dos acciones que en la realidad no se podrían dar en el mismo instante.⁴⁶

Nos describe un momento de una escena que puede durar un instante o un periodo más largo de tiempo ¿Cuánto tiempo, independientemente del texto, están estas brujas de Gatagán observando a Macbeth cabalgar? El cielo amenaza tormenta, el caballo anda y no anda, al tiempo que vuelve la cabeza hacia el espectador,...

1.7 Descripción de la imagen sin tener en cuenta el texto:

1.7.1 Repertorio iconográfico:

Hay dos elementos protagonistas en esta ilustración: en primer plano, ocupando gran parte de la superficie por debajo de una diagonal imaginaria que iría desde el ángulo superior izquierdo al ángulo inferior derecho, vemos un jinete montado sobre un caballo. En un segundo plano, lejano, ocupando la superficie por debajo de una diagonal imaginaria del segundo cuadrante de la

46 Como ver a Macbeth cabalgando y ver a Macbeth bajarse del caballo: primero cabalga, luego se para y por último se apea del caballo.

ilustración, con la misma dirección que la descrita antes, vemos tres figuras negras con melenas blancas sobre un peñasco.

1.8 Ubicación en la obra literaria:

1.8.1 Repertorio iconográfico:

El jinete cabalgando debemos suponer que es Macbeth caminando por la llanura hacia Forres. Las figuras del peñasco son las Hermanas Fatales, que lo estaban esperando.

Sabemos que las brujas observan a Macbeth mientras éste atraviesa el páramo. Este conocimiento hace que la imagen no sea fija sino narrativa: Macbeth entra cabalgando en el escenario. Por un espacio de tiempo no reparará en las tres figuras del fondo, sin embargo, éstas lo analizan con malignas intenciones desde la distancia.

El jinete está vestido con una capa roja con un amplio cuello ocre amarillento, que se desdibuja por la parte de delante donde se intuyen otras ropas (quizás el brazo), un yelmo de acero grisáceo acabado en punta y una gran espada dorada. El caballo es negro con calcetines y pezuñas blancos y riendas doradas. De él cuelga un gran escudo también dorado.⁴⁷

47 Se puede decir que espada y escudo aparecen en primerísimo plano, parecen salirse de la ilustración probablemente porque son demasiados grandes en comparación con el jinete y el caballo, y porque con éste último haciendo de fondo negro de los dos objetos éstos se ven más cerca del lector que el resto de la imagen, como si estuvieran en tres dimensiones.



M a c b e t h

Sobre el jinete ondea un gallardete en lo alto de su astil. Este astil es la primera y más obvia línea vertical de las cuatro que hay en total en la composición. Las otras tres parecen largos bastones en los que se apoyan las tres brujas, aunque sería lógico, y parece probable, que, en un entorno caballeresco, estas brujas portaran lanzas. Las Hermanas Fatales no son más que una gran mancha oscura con tres manchas blanca.⁴⁸ Las brujas y el peñasco sobre el que se encuentran no tienen ningún elemento que los diferencie: la misma mancha oscura da lugar a las brujas y a la peña, pero la silueta de la mancha y nuestro recuerdo de las proporciones humanas son suficientes para darle sentido a esta abstracción. Por otra parte, también pudiera ser que la gran sombra negra bajo las melenas blancas fuera una prolongación de los ropajes o túnicas de estos seres perversos, como tres apéndices surgidos de una única diosa del destino. Yo me decanto por la primera opción sencillamente porque es la primera impresión que tengo al mirar la ilustración.

Resaltar que en esta primera ilustración, aunque no se nos muestra el rostro de Macbeth, sí se ve su porte, y es el de un hombre cansado que vuelve a casa tras cumplir con su deber a lomos de un hermoso caballo.

1.8.2 Influencia iconográfica:

Como dije en el análisis general, Gatagán se sirvió de varias fuentes para empaparse de la tragedia y de sus personajes. En algunas ilustraciones más

48 Las melenas que son consecuencia de reservar el blanco del papel en el original, probablemente.

que en otras se palpa esta influencia. En este caso, la ilustración que describimos es un auténtico homenaje a la obra cinematográfica de Orson Welles. Esta escena de las brujas en lo alto de la peña observando a su víctima atravesar el páramo existe en la película.

1.9 Elementos plásticos:

1.9.1 Elementos morfológicos:

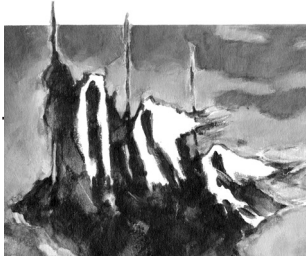
La línea:

Obviamente los elementos plásticos de la ilustración global de *Macbeth* son iguales en cada ilustración secuencial, lo que confiere a la obra unidad y armonía. Sin embargo, dependiendo de la escena que representa cada una de las secuencias se producen variaciones en distintos elementos plásticos. En este caso, al tratarse de una escena tranquila,⁴⁹ las líneas de contorno no tiemblan especialmente ni son muy descaradas, su función es contornear las figuras.

Las cuatro líneas verticales formadas por el astil del gallardete y las lanzas de las brujas estructuran la composición, asientan la imagen y la estilizan.

El color cyan saturado de la línea de contorno en el caballo y el jinete los despegan del fondo convirtiéndolos en figuras troqueladas en cartón y pegadas sobre la pintura paisajística. La línea de contorno de las brujas es negra como

49 De las más tranquilas, pues tras ésta las brujas leen el destino del protagonista, y desde ese momento *Macbeth* comienza a tramar traiciones; la primera, el asesinato del rey, con lo que la tensión es cada vez más terrible.



M a c b e t h

todas ellas. Una línea de contorno negra es muy normal en cualquier dibujo, sin embargo es algo completamente inusual en la trayectoria ilustradora de Gatagán (me refiero a sus ilustraciones a color naturalmente) y especialmente en la obra de *Macbeth*, donde lo extraño es encontrar líneas de contorno de un solo color, aún más negras. Sus líneas de contorno son resultado de pinceladas intermitentes, completamente desiguales tanto en grosor como en trazo y color. Lo mismo desaparece que se multiplica. Puede ser lo mismo el resultado de una fina pincelada bien empastada que de una reserva de un color de fondo.

Color:

Los colores se superponen en ésta y todas las ilustraciones. El blanco del soporte original, se convierte en un color más y un elemento de iluminación puntual y fundamental para acentuar una zona importante de la imagen.⁵⁰ Aunque el azul, el negro y el ocre (en distinto grado de saturación) ocupan la mayor parte de la superficie del soporte, allá a donde dirijamos la mirada nos encontramos con vetas de cyan, violeta, sanguina, colocados en pinceladas anchas y transparentes sobre los planos y en trazos delgados y saturados en los contornos de las superficies. Si estos últimos los ha pintado Gatagán antes o después de colorear las figuras es algo difícil de averiguar.

50 Como en este caso las melenas al viento de las tres hechiceras de un blanco tan insolente que nos hace llevar nuestra mirada instintivamente a ese punto de la ilustración mientras nos preguntamos cómo es posible que Macbeth no haya vuelto aún la cabeza para mirarlas cuando su presencia en la escena es tan evidente.

El plano:

Como elemento estructural: el espacio plástico se halla segmentado por tres planos. El primero es el suelo, la llanura sobre la que cabalga Macbeth, una extensión de color ocre y blanco, interrumpida por la silueta del caballo, la sombra del mismo y la peña, o la sombra de la peña, en que están las brujas. El segundo plano son las montañas. Aunque espacialmente lo entendemos como un sólo plano, tiene dos partes bien diferenciadas por el color: el lado izquierdo, que queda justo detrás de Macbeth es color ocre, separado del plano del suelo por una línea negra; el lado derecho de este plano es negro. La peña sobre la que se hallan las Hermanas Fatales esta teñida de negro, como si su presencia la oscureciera por completo. Por último, el plano del cielo, azul plomizo con algunas nubes del mismo color y distinto tono.

Los tres planos de la composición tienden a la verticalidad, aunque uno de ellos represente el suelo, la visión frontal y la falta de líneas de perspectiva provocan verticalidad y superposición. Parece que la figura del jinete esté recortada y pegada sobre el fondo, como plano sobre plano. El volumen conseguido por las manchas y la tremenda textura de la materia pictórica quedan aplastados sobre el segundo plano.

1.9.2 Elementos escalares:

Tamaño, formato, escala, proporción:

De los elementos escalares en esta ilustración el más pertinente, probablemente, sea la escala, es decir, el tamaño de un elemento con respecto al de los que lo rodean. En concreto la espada y el escudo, cuyo gran tamaño no concuerda proporcionalmente con el del caballo que los porta.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad o estructura espacial:

Imagen plana: las ilustraciones son imágenes reproducidas en dos dimensiones y por lo tanto son imágenes planas. Tan sólo la textura del material con el que están pintadas en el original, el grosor en algunos puntos de la ilustración donde Gatagán haya podido dejar más sustancia pictórica, da sensación de tridimensionalidad a la imagen. Pero esto sólo ocurre en el original y no en la reproducción donde esas alteraciones de la superficie se convierten, como todo lo demás, en imagen plana.

Ahora bien, el hecho de que la imagen sea plana no quiere decir que no se pueda interpretar la tercera dimensión por medio de efectos perspectivos: líneas y planos convergentes, alteración del tamaño de los objetos y de sus proporciones, degradación del color de un plano, deformación de las luces y sombras; todo ello para provocar efectos visuales cuyo único propósito es fingir la tercera dimensión: dar sensación de profundidad.

Esta ilustración describe un espacio profundo, que duda cabe de que las brujas se encuentran a una distancia considerable del jinete. Por el texto sabemos que el lugar donde se desarrolla la escena es un páramo (lo cual nos hace ver el espacio pictórico con perspectiva). Esto no quita que el estilo de Gatagán ‘aplaste’ este espacio; es decir, lo reconocemos como amplio y profundo aunque nos de la impresión de que los elementos están superpuestos y muy pega-

dos unos a otros. El autor hace que esto sea posible porque reduce a los mínimos recursos la representación del espacio en profundidad. Desprecia las líneas y planos convergentes, los degradados de color y demás recursos que puedan dar sensaciones de espacio tridimensional y se queda únicamente con la escala. Hace las brujas notablemente más pequeñas que el jinete y el caballo.

El autor confía en que el lector entienda y convierta una imagen de dos dimensiones en tres dimensiones con poca ayuda por su parte. Lógicamente esta austeridad de recursos no siempre engaña a nuestra vista: aquí, por ejemplo, al ser tan grandes la espada y el escudo, parece que estos tuvieran que estar un plano por delante del caballo. La legibilidad de la imagen se complica, a cambio, obtiene una sobria composición que enriquece y embellece el trabajo final.

2.2 La temporalidad o estructura temporal:

Una imagen de ratio horizontal tiene mayor narratividad que una de ratio vertical. La obra global, por ser el resultado de la unión secuencial de todas las ilustraciones que la componen, es de ratio horizontal. Pero cada ilustración secuencial tiene ratio vertical, pues así lo obliga el formato y diseño del libro para el que se ilustraron. Si ésta y las demás imágenes que componen la obra completa no estuvieran relacionadas e interpretando un texto, la narratividad sería más complicada, pero en este caso, la ilustración se sirve de la obra literaria para poder ser narrativa. Su naturaleza secuencial y su función interpretativa de un texto, se convierten en aliados que procuran dinamismo a la imagen fija y narratividad a la ilustración.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Cómo se adapta la imagen a la secuencia:

Gatagán utiliza una dirección de lectura de la ilustración opuesta a la dirección de lectura de la obra literaria y del libro. Esto es habitual en medio de la secuencia ilustrativa, especialmente si se está interpretando icónicamente un *flashback*, o si se pretende ralentizar por algún motivo el ritmo de lectura de la obra. Pero esta es la primera ilustración de la secuencia. Lo único que se ve anteriormente es la ilustración de portada y créditos, que nos muestra al ejército de Macbeth que regresa victorioso de la batalla. ¿Por qué realiza Gatagán un cambio precipitado en la dirección de lectura de la secuencia? Porque se trata de un momento clave en la obra. Todo lo que ocurre a partir de esta ilustración viene determinado por este encuentro de Macbeth con las brujas. Concretamente, por el efecto que este encuentro genera en la mente y el alma de Macbeth. Al ubicar a Macbeth en sentido contrario a la lectura de la obra e incluso saliéndose ya por el margen izquierdo, Gatagán muestra la delgada línea que separa un destino de otro: si Macbeth hubiese continuado, si no le hubiera dado credibilidad a una brujas, su historia hubiese sido otra completamente distinta. Las brujas intervienen en su futuro, mediante la tentación, pero él es quien lo determina.

El sentido en que está colocado Macbeth no es el único que interviene en la lectura de la obra, aunque sí es el más importante. Pero existe otra dirección en la imagen que sí que coincide con la lectura de la obra global. Se trata de



Boceto realizado por Gatagán a lápiz, en tamaño A3, previo a la primera ilustración de Macbeth

la dirección del viento, que se observa por el movimiento de las melenas de las brujas, de izquierda a derecha. La misma roca sobre la que se encuentran, también se sale por el lado derecho de la ilustración, acompañando a la dirección del viento y a la dirección de lectura de la obra.

3.2 Análisis de la imagen como ilustración:

La ilustración interpreta el momento en el que las brujas deciden comenzar a jugar con el destino de Macbeth. Él es su víctima y la premonición que le dedican a Banquo, es parte de la trampa. Gatagán decide evitar la presencia



M a c b e t h

de Banquo en su ilustración. Realmente sólo sería un elemento secundario. Así la ilustración queda limpia y concisa y su contenido es más directo.

Las brujas acechan a Macbeth desde su puesto de vigía. Su situación, por encima de la cabeza de éste, es de superioridad, y puesto que no las volvemos a ver junto a él en ninguna otra ilustración, se supone que Gatagán quiere mantener esa jerarquía durante el resto de la obra.

La situación de Macbeth en la ilustración nos hace pensar que a lo mejor, este no se va a dejar llevar por las golosas premoniciones de las brujas. La ilustración está creando suspense en la obra.

¶ Análisis de la segunda ilustración:

“Las profecías de las brujas”

“Las profecías de las brujas”





Análisis de la segunda ilustración:
“Las profecías de las brujas”

Texto correspondiente a la segunda ilustración de *Macbeth*

“Y la primera de ellas saludó a Macbeth dándole el título de señor de Glamis. No fue poca la alarma del general al verse reconocido por semejantes criaturas, y mucho más cuando la segunda de ellas lo saludó con el título de señor de Cawdor, honor que nunca había pretendido alcanzar, y por fin la tercera le dijo:

-¡Salud, pues llegarás a convertirte en rey! Este saludo profético lo llenó de



M a c b e t h

estupor, pues sabía que mientras vivieran los hijos del rey no podía aspirar al trono, Luego los extraños seres se volvieron a Banco y dijeron en forma de acertijo que éste sería menos que Macbeth, pero más grande; no tan feliz y mucho más feliz, profetizándole que, aunque nunca llegaría a reinar, sus descendientes serían monarcas de Escocia. Entonces se esfumaron en el aire, desapareciendo, y los generales comprendieron que se trataba de las Parcas, es decir, unas brujas.”⁵¹

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La segunda ilustración ocupa toda la superficie de la página 7 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. sobre otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el marco por la parte inferior y por el margen izquierdo. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, ligeramente más pequeño, es de 199x289 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

51 Grupo Anaya, op. cit., p. 148-149

En la página 5 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, al margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. En este caso se trata de la cara de la bruja que se encuentra arriba en la composición.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico y descripción de la imagen:⁵²

A primera vista, una gran columna de formas y objetos invaden el lado izquierdo de la ilustración serpenteando y expandiéndose de abajo hacia arriba para acabar ocupando la parte superior de la imagen completa. Este amasijo de elementos entra desde el margen inferior de la composición a través de un recipiente de barro. Gatagán pinta dos vasijas antiguas apoyadas fuera del límite de la ilustración: de la boca de la vasija más definida, que está justo en la base del eje vertical de la imagen, surge una mancha oscura en tonos fríos (azul prusia, morado y negro), como una espesa nube de humo adornada con formas, principalmente circulares muy claras (doradas y celestes pero ambos tonos un grado de luminosidad muy alto, cercano al blanco) que contrastan con la oscuridad de la nube.

Tras una segunda y más detenida mirada, observamos que en ese amasijo de formas se dibujan los rostros de tres seres feos y perversos. Estos tres rostros y una mano huesuda en el centro mismo de la ilustración se distinguen gra-

52 Unifico estos dos puntos porque pienso que, en este caso, los personajes son al mismo tiempo personajes y paisaje, es decir, Gatagán los ha convertido en un efecto especial o en muñecos gigantes. La cuestión es que no queda claro si son personajes que parecen decorado o si se trata de decorado que hace las veces de los personajes de la escena.



M a c b e t h

cias al contraste que producen sus perfiles angulosos frente a los demás objetos (casi todos circulares o con el círculo como estructura). Éstos son las alhajas que llevan puestas estos seres malignos y, por el hecho de llevarlas, suponemos que son de sexo femenino, es decir, brujas.

La composición, como pretendemos demostrar más adelante, parece ser unitaria, de la imagen en realidad es muy sencilla pero el fuerte contraste de luces y sombras, el aparente desorden de todos los elementos, éstos a su vez más insinuados que claramente dibujados, es decir la falta de definición de las imágenes, la abstracción que sufren las figuras, hacen que el resultado tenga una apariencia compleja.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

En esta segunda ilustración aparecen, en primer plano, tres figuras, son las brujas recitando sus profecías a Banquo y a Macbeth. La ilustración anterior nos mostró la escena en la que las Hermanas Fatales observaban a Macbeth atravesando el páramo, incluso, como definí en su descripción en relación con la obra literaria, nos describe la atmósfera. Esta segunda ilustración nos acerca las brujas a un primer plano. En mi opinión, el momento exacto podría ser cuando la bruja tercera habla a Macbeth, aunque probablemente tan sólo ha ilustrado la escena en general, sin concretar tanto, pues lo más importante es que transmite sensaciones más allá de la simple descripción del texto.

Gatagán plantea aquí un tema que aparecerá repetidas veces a lo largo de toda

la obra y que explicaría este estilo tan difuso que aplica a las ilustraciones: la distinción entre el ser y la apariencia.⁵³

Esta técnica dramática se percibe especialmente en las profecías de las brujas:

[BRUJA TERCERA] (a Banquo)
Padre de reyes, aunque no seas rey. (I.iii. verso 66)

Se repite en todos los aspectos de la obra: en lo que dicen y lo que creen los personajes, especialmente Macbeth, en quien existe esa ironía trágica de forma inherente. En la pareja Macbeth-Lady Macbeth cuyos caracteres se contraponen en lo que creen, las situaciones que se producen y en su forma de ser.

Así como en la obra escrita reina una inquietante atmósfera en la que el espectador no consigue definir dónde está la bondad y dónde la maldad:

Lo bello es feo y feo es lo bello. (I.i.9)

En la ilustración estas brujas son una trampa para el espectador, pues al prin-

53 Según M.A.Conejero, “La técnica dramática que determina el desarrollo de la acción es la de la ironía trágica. Se muestra y percibe, sobre todo, en las profecías de las brujas, desencadenantes de la acción (el nombramiento de Macbeth como Thane of Cawdor, las palabras con las que las brujas saludan a Banquo como padre de futuros reyes, etc.), que inducen al seducido Macbeth a establecer relaciones falsas de causa-efecto que le van a hacer llegar a conclusiones engañosas (como si también tuviera que ser rey por ser Thane of Cawdor), o que son directamente ambiguas para llegar a producir en él una falsa sensación de seguridad.” Conejero, M. A., op. cit., p.18. Esta forma de ironía también aparece en las ilustraciones de Gatagán cuando creemos ver una cosa pero puede ser otra.



M a c b e t h

cipio pasan desapercibidas y cuando por fin las visualizas no consigues que permanezcan legibles por mucho tiempo. Sus rostros surgen y adquieren significado o se desvanecen, transformándose en pinceladas abstractas mezcladas con las alhajas, en una amalgama de formas figurativas y manchas abstractas.

Las brujas se enumeran en el texto por orden de aparición. La bruja tercera es la que dice las profecías más importantes, que desatan la acción y la tragedia de la obra:

¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti que serás rey! (I.iii.49)

Y más adelante:

(a Banquo) Padre de reyes, aunque no serás rey. (I.iii.65)

Gatagán también las enumerara por orden de importancia dentro de la imagen, desde la de mayor atracción visual hasta la de menor interés en general. Gatagán ilustra el momento en que la bruja tercera proclama su profecía. El rostro de la bruja que habla es el que ocupa más espacio y un lugar privilegiado en la composición. Es el que está en la parte superior de la imagen, se trata del primero que conseguimos distinguir, está perfectamente protegido y enmarcado por la mancha oscura que, a ambos lados de la cara, parece la cabellera, y por tres objetos redondos que rodean su cara (dos grandes pen-

dientes y un colgante). Además, a ella pertenece la mano que aparece en primer plano en el centro de la imagen y que se trata del elemento central de la composición, tanto de la ilustración como imagen aislada del texto (por el lugar privilegiado que ocupa en la composición), como de la ilustración como acompañante icónico del texto (por la situación privilegiada que ocupa en éste). Su gesto ordena, advierte y sentencia. Quizá necesitaría que, como al rostro, la enmarcara la oscuridad, o que de alguna forma estuviese más aislada del fondo para que el lector pueda apreciar mejor la fuerza de su gesto y de su trazo.

La segunda bruja, aunque en teoría tendría un lugar más importante, por encontrarse en mitad de la imagen, lo pierde porque: está rodeada de demasiados objetos que la camuflan; está situada muy a la izquierda;⁵⁴ y los rasgos iluminados de su cara están coloreados con una mezcla de tonos que ensucian y oscurecen, contrastando menos con las zonas que se hayan en sombra. Su rostro se distingue con mayor dificultad que el de la bruja primera.

La tercera bruja es ocupa el lugar inferior de las tres, es la más pequeña, incluso es la de trazos más descuidados, resulta prácticamente el boceto de las otras dos; además, su cabeza no esta situada en la gran columna de humo en la que se encuentran las otras dos, sino en una pequeña mancha que parece un apéndice de ésta.

54 Queda en una zona del libro que se oscurece por estar cerca de donde se pliega.



Otro texto que también se ve representado en la imagen o que al menos es sugerido por la ilustración es el siguiente:

BANQUO

[...] Y éstas, ¿Quiénes son
de aspecto tan extraño, y tan ajadas
que no parecen seres de la tierra,
aunque habiten en ella? ¿Estáis vivas? ¿Sois seres
que nadie puede interrogar? Diría que me entendéis,
pues a un tiempo las tres ponéis el dedo cuarteado
sobre los labios secos: podríais ser mujeres;
vuestras barbas me impiden, sin embargo, creer
que lo sois. (I.iii.38 al 46)

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1. Simplicidad:

La composición de la imagen parece ser unitaria. En realidad es muy sencilla pero el fuerte contraste de luces y sombras y el aparente desorden de todos los elementos,⁵⁵ es decir, la falta de definición de las imágenes y la abstracción que sufren las figuras, hacen que el resultado tenga una apariencia compleja.

Las brujas están dispuestas en forma de media luna decreciente. Sus cabezas están bien identificadas unas de otras, sin embargo, los cuerpos se entremezclan y se confunden.⁵⁶ También las zonas en sombra del rostro de las brujas

⁵⁵ Estos a su vez más insinuados que claramente dibujados.

son del mismo color e intensidad que la mancha oscura sobre la que se encuentran dibujadas con lo que consigue el autor que las mismas se desdibujen, desaparezcan.

La estructura interna y la composición de esta ilustración están relacionadas con su significado. Lo cual hace que la composición se vea mejor en el momento en que sabes que es lo que estás viendo.

1.4.2. Esquema compositivo:

Tenemos dos elementos principales en la composición, por una parte, la mancha oscura que ocupa los cuadrantes primero, segundo y tercero; por otra, el triángulo claro formado por las cabezas de las tres brujas.⁵⁷ De una de las tinas que se encuentran apoyadas justo en el centro del margen inferior de la página, parece surgir una columna de humo negro, y de ella, las cabezas de las brujas flotando en el aire, debatiéndose entre la apariencia de aparición y realidad. De acuerdo a esta descripción de la imagen, resulta más evidente su estructura interna.

1.4.3. Direcciones de escena:

Sobre las direcciones de escena lo único que puedo decir es que lo lógico es que el lector lo lea siguiendo la dirección de escena lógica de su cultura tradi-

56 El único que se intuye es el de la bruja que está en el centro.

57 Si tomamos las tres puntas picudas de las narices como vértices del triángulo estructural y las alhajas, rostros, mano y demás elementos de tonos claros reforzando, sobre el fondo oscuro, las líneas que unen los tres vértices.



M a c b e t h

cional, pero que, como en un principio no es fácil entender la imagen, volverá una y otra vez sobre los distintos elementos hasta dar forma a la ilustración.

Por otra parte, parece que la mancha general fuese una columna de humo saliendo de una de las tinajas. No destacan formas estructurales geométricas pero sí se intuye claramente un movimiento ondulante y ascendente desde la base de la ilustración hacia la parte superior de la misma. Las formas redondas claras que se superponen a la mancha oscura se pueden unir visualmente dando lugar a una línea sinuosa que traza dicho recorrido ascendente.

1.5. Grado de iconicidad de la imagen:

Aún hallándose el conjunto de la obra dentro de el grado de iconicidad figurativo no realista, nos encontramos frente a una de las imágenes o la imagen más abstracta de todas debido a la dificultad de percepción del significado de las formas que componen la imagen. La figuración existe pero no es fácil de ver.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Esta imagen nos sugiere múltiples posibilidades para la puesta en escena, sin embargo, la espacialidad es confusa.⁵⁸ Si nos apoyamos, para definir la espacialidad en la opción que sugiero, es decir, que las brujas surgen, como una aparición, de las tinajas que se encuentran apoyadas en el margen inferior de

la página, entonces todas las figuras estarían agolpadas entre un primerísimo plano (fuera de la ilustración) y un primer plano, dentro de la misma. Pero también cabe otra posibilidad: la segunda bruja, que queda junto al margen izquierdo de la página, podría estar de pie y toda la mancha oscura debajo de ella sería parte de su ropa. De esta forma ella estaría con toda seguridad delante de la bruja que se encuentra por debajo de ella y la mano de la que está en la zona superior de la imagen, se encontraría por delante de las dos; inevitablemente tendríamos que considerar que la bruja de la parte superior, sea una aparición, un ser inmaterial, puesto que la vemos detrás y delante de las otras dos.

1.6.2 Temporalidad:

Los factores principales que favorecen la temporalidad de las imágenes aisladas son la fórmula de representación espacial,⁵⁹ el formato (que en estas ilustraciones, como sabemos, no es el adecuado), el dinamismo y las direcciones internas de la obra.

1.7 Descripción de la imagen sin tener en cuenta el texto:

1.7.1. Influencias iconográficas:

Las joyas que aparecen en toda la producción y que se condensan especialmente en esta ilustración existen en la realidad, al menos existen aquellas que sirvieron a Gatagán de inspiración.

58 Estamos en el páramo, ¿qué hacen ahí esas tinajas? Son un recurso de Gatagán para su composición y/o para expresar lo que le sugiere el texto.

59 En este caso la superposición de los planos.



2. DESCRIPCIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Como dije en la introducción a la espacialidad, en el punto 1.6., “Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen”, existen varias posibilidades para entender la composición de la ilustración, pero en definitiva, Gatagán nos quiere transmitir el sentido mágico de estos personajes a través de la inconcreción de sus cuerpos, de su situación en el espacio, e incluso de su presencia.

A penas se aprecia el fondo, aunque, al menos, las manchas que lo forman son claras, con lo cual existe un contorno que define la “masa” de brujas y que, en cierto modo, las ubica en el espacio.

La mancha oscura donde se encuentran las brujas, la he comparado con una columna de humo en la que aparecen los seres mágicos que le hablan a Macbeth. Ésta tiene forma de media luna y parece salir de la boca de una de las tinajas que se apoyan en la base de la ilustración. La mancha completa parece estar en un primer plano, con la mano delante de todo y lo que no queda claro es cuál de las brujas está delante de cuál.

Las alhajas sirven como elementos unificadores de las tres brujas, pero al mismo tiempo actúan como objetos que camuflan los rostros y que crean confusión. La mayor abstracción en la imagen la producen estos objetos al estar



Primer boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la segunda ilustración de Macbeth

situados sueltos por el espacio. Pero al mismo tiempo, existe cierto orden. Las joyas siguen un recorrido y provocan un ritmo ascendente en la imagen. A ellas principalmente se debe el dinamismo de la imagen y la sensación de que la mancha oscura sube para desaparecer por el margen superior de la imagen.

También gracias a estos elementos existe en esta ilustración cierta sensación de tridimensionalidad; las brujas se encuentran unas veces delante y otras detrás. No es un espacio concreto, sino cambiante.



2.2 Temporalidad:

Es una imagen fija y sin embargo dinámica, debido principalmente a la inestabilidad de su figuración: la desproporción y la falta de perspectiva, son algunas de las causas de este dinamismo.

2.1.1 Dinamismo:

Tensión: es debida, fundamentalmente a la dificultad de visualizar las partes de la imagen. Es una ilustración que necesita una observación muy detenida. El fondo oscuro sobre el que se encuentran todos los elementos figurativos, es decir, aquello a lo que le he dado el nombre de “humo”, se introduce en los elementos figurativos que están situados sobre él. Las partes en sombra de las caras de las brujas, tienen el mismo tono oscuro, de manera que pierden parte de su materialidad, la cual queda confundida con el humo sobre el que se encuentran. El pelo de la bruja de la parte superior, se confunde totalmente con el humo. Tanto, que tan solo unos adornos a modo de cuerdas, delatan la existencia de esa melena. Todo esto crea confusión, desasosiego e inseguridad ante lo que estamos más que observando, escudriñando en esta ilustración.

A esto, tenemos que unirle las deformaciones de las caras de las brujas. Sus narices picudas su ojillos ocultos y penetrantes, los rostros arrugados y ensanchados. Y la mano huesuda con el dedo larguísimo y las uñas afiladas. Son deformaciones tan agresivas que hacen que la figuración se abstraiga, se vuelva incoherente y sea difícil de leer.

Ritmo: en esta ilustración el ritmo está muy acentuado por dos hechos principalmente. Por una parte el contraste cromático y lumínico de dos colores concretos. Si el contraste lo hubieran provocado más colores y más tonos de luminosidad, la imagen se habría desordenado. Pero la ilegibilidad de la misma requiere y se acentúa, gracias a la monocromía y al fuerte contraste lumínico.

Por otra parte, la cantidad de elementos de formas similares que ocupan la imagen. Me refiero a las alhajas de las brujas: pendientes, colgantes, broches y pulseras. Todas ellas de formas torpemente redondeadas. Crean unidad, siendo elementos dispersos, su parecido formal, cromático y lumínico, hace que todos ellos se relacionen y seamos capaces de ver un sinuoso camino de alhajas. La organización y la alternancia de estos elementos sobre el fondo oscuro producen el ritmo despierto y animado en la composición.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

La ilustración anterior nos mostró la escena en la que las Hermanas Fatales observaban a Macbeth atravesando el páramo. Nos describe la atmósfera: el jinete, con el cuerpo echado hacia adelante, mostrándose más cansado que altivo, cabalga por el páramo, brevemente iluminado por el sol que surge un instante por un resquicio del cielo cubierto de espesas nubes. Las brujas, vigilantes, observan con descaro al infeliz desde lo alto de una peña cubierta por una sombra más negra aún que el cielo encapotado que nos anuncia la maldad de los seres que la han conquistado. La siguiente ilustración nos muestra por fin los rostros de las hechiceras. El cambio es brusco, pasamos de ver, más aún, de adivinar su silueta, a toparnos de frente con las desagradables caras en primer plano, descritas en la traducción de M. A. Conejero como de aspecto extraño, ajadas, de dedos cuarteados, labios secos y barbas.⁶⁰ Es el momento en el que la bruja tercera dicta a Macbeth su profecía y por lo tanto, el momento en el que intervienen definitivamente en su destino.

3.3 Conclusión de la ilustración relacionada con el texto que ilustra:

3.2.1 De la composición al entendimiento:

En esta ilustración, la estructura interna y la composición están íntimamente unidas a su significado. Es decir, la composición se ve mejor en el momento

60 P. 75 versos del 39 al 45.



Segundo boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre poliéster, en tamaño A3, previo a la segunda ilustración de Macbeth

en el que sabes qué es lo que estás viendo. Tenemos dos elementos principales en la composición: por una parte, la mancha oscura que ocupa los cuadrantes primero, segundo y tercero, y por otra el triángulo claro formado por las cabezas de las tres brujas. De una de las tinajas que se encuentran apoyadas justo en el centro del margen inferior de la página, parece surgir una columna de humo negro y de ella, las cabezas de las brujas flotando en el aire, debatiéndose entre ser aparición o realidad. Si estamos de acuerdo en esta descripción de la imagen, nos resulta más evidente su estructura interna que si no conseguimos ver la escena tal y como yo la describo.



M a c b e t h

Este efecto del ser y la apariencia del que hablamos en la lectura de la imagen y que se da en toda la obra, lo disfrutamos especialmente en esta ilustración. Al pasar la página, tras un primer vistazo a la imagen, procedemos a la lectura del texto y después nos detenemos a observar esta extraña imagen abstracta. De entre ese amasijo de formas, ¿no aparece de repente el rostro de una bruja? A partir de ese momento, como por arte de magia van surgiendo los demás rostros y con ellos, la mano y las alhajas adquieren formas coherentes y el conjunto de la imagen, un significado. Y lo más curioso es que cada vez que te encuentras con la ilustración tienes que hacer un esfuerzo visual para que esta se reconstruya ante tus ojos y adquiera de manera asombrosa su forma figurativa.

Análisis de la tercera ilustración:

“Un monólogo de Macbeth”

“Un monólogo de Macbeth”





Análisis de la tercera ilustración:
“Un monólogo de Macbeth”

Texto correspondiente a la tercera ilustración de *Macbeth*

"Mientras meditaban sobre esta aventura, llegaron unos mensajeros del rey con la misión de conferir a Macbeth, en nombre del rey, el título de señor de Cawdor, suceso que tan milagrosamente coincidía con las predicciones de las brujas. Y esto sorprendió a Macbeth, que quedó sumido en el asombro, incapaz de responder a los mensajeros; y en aquel momento en su mente se despertaron sueños de grandeza, imaginando que la predicción de la tercera



M a c b e t h

bruja llegaría a cumplirse de igual modo y que un día reinaría sobre Escocia. Volviéndose hacia Banco le dijo:

-¿No esperáis que vuestros hijos sean reyes, cuando lo que las brujas me prometieran se ha hecho realidad de modo tan increíble?

-Ese deseo -respondió el general- puede incitaros a aspirar al trono, pero es sabido que estas criaturas de las tinieblas dicen verdad en cosas menores para impulsarnos a acciones de consecuencias más graves.

Pero las perversas sugerencias de las brujas habían calado muy hondo en la mente de Macbeth como para hacerlo prestar atención a la advertencia del buen Banco. Desde aquel momento todos sus pensamientos se concentraron en la forma de hacerse con el trono de Escocia.

Macbeth tenía una esposa, a la cual comunicó las extrañas predicciones de las Parcas y la forma en que se habían cumplido en parte. Ella era una mujer mala y ambiciosa, y con tal de que su marido y ella alcanzaran mayor grandeza no repararía en los medios para conseguirla. Aguijoneó la voluntad dubitativa de Macbeth, que sentía escrúpulos al pensar en hechos de sangre, y no cesó de insistir en que el asesinato del rey era un paso indispensable para que la halagüeña profecía se cumpliera.⁶¹

61 Grupo Anaya, op. cit., p. 149

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La tercera ilustración ocupa toda la superficie de la página 9 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. sobre uno negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el marco por la parte inferior. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, ligeramente más pequeño es de 200x290 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 8 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, al margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. Se trata de la cara del personaje retratado en la misma.

1.2 Lectura de la imagen sin tener en cuenta el texto:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En primer plano, se ve a un personaje tomado de tres cuartos, es decir, desde los muslos hacia arriba, con barba (parece una perilla larga) y el cabello levantado por el viento, casi en horizontal. Está peinado con unas trenzas pequeñas a los lados de la cara y una diadema que le cruza la frente. Viste una



M a c b e t h

túnica o un camión suelto y se adorna con un gran medallón sujeto por una cadena o cordón doble. Tiene los brazos pegados al cuerpo con las manos y más aún, los dedos, levantados, en tensión. Destaca especialmente el rostro de terror y el aspecto general de crispación, rígido y paralizado.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En esta imagen aparece, ocupando casi la totalidad de la superficie del soporte pero desplazada hacia la izquierda, una figura masculina, apoyada sobre un muro y con la cabeza girada hacia la derecha. En el muro hay un vano en forma de arco de medio punto del que sólo vemos parte del capitel izquierdo, el comienzo del arco por este mismo lado y la parte superior de la columna en la que se apoya. A través del arco se divisa la noche con una pequeña y blanca luna llena situada casi en el ángulo superior derecho de la ilustración.

1.3. Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación del personaje del texto con la iconografía de la ilustración:

El personaje petrificado que se apoya en la pared, es Macbeth. La luz de la luna ayuda a darle esa imagen, pues adquiere con ella un color blanquecino y azulado más parecido al mármol de una estatua que al color rosado de la piel. Tan sólo el cabello azotado por el viento da vida a este cuerpo.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

El momento que se interpreta pertenece al acto I, escena VII. Se trata de un monólogo de Macbeth al comienzo de la escena:

(Oboes y antorchas. Cruzan la escena un mayordomo y varios sirvientes llevando platos y servicio de mesa. Entra, a continuación, MACBETH). (I.vii. P.107)

Sabemos por Lady Macbeth que el rey y demás invitados están cenando.

El monólogo de Macbeth en esta ilustración es el siguiente:

Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente
acabar pronto; si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer
asegurar el éxito, de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo... aquí,
sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos casos
es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas,
son un tormento para quien las da. La imparcial mano
de la justicia pone el cáliz, envenenado por nosotros,
en nuestros propios labios. Se encuentra aquí con doble
confianza: primero, soy su deudo a más de súbdito (I.vii. 1- 28)

Sin embargo, esta ilustración está situada en el libro en un sitio distinto al que realmente le correspondería, ya que antes de ésta vendría la cuarta ilustración en la que Lady Macbeth da la bienvenida al rey Duncan a las puertas de su castillo.



1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La composición, como ocurre en casi todas las ilustraciones de la secuencia, es: sencilla, por el escaso número de objetos que la componen; y unitaria, por la interrelación existente entre los elementos formales.

Existen dos triángulos en la composición. Uno isósceles y otro escaleno; el isósceles tiene por vértices el medallón y las dos manos. Se trata de un elemento estructural que asienta la imagen. El triángulo escaleno; al contrario que el anterior y como para compensar, le da a la imagen dinamismo. Sus vértices lo forman los únicos elementos circulares de la ilustración: el medallón nuevamente, la cabeza del personaje y la luna.

1.4.2 Esquema compositivo:

Gatagán vuelve a superponer los planos, aplastándolos unos sobre otros, y a utilizar la proporción como recurso para que exista la profundidad en una imagen que carece de líneas y planos en perspectiva.

La figura principal, situada en primer plano, ocupa la mayor parte de la superficie de la imagen y se halla desplazada hacia la izquierda de la misma.

1.4.3 Direcciones de escena:

La orientación predominante es la vertical. La mayoría de los elementos son

lineales y alargados (a excepción de la luna, los ojos, los dos cordones y el colgante, que son circulares). Hay pocas curvas en el dibujo, y las que hay son muy abiertas. La imagen tiene una orientación vertical debido a su ratio y a ciertos elementos plásticos y estructurales que refuerzan dicha verticalidad. En primer lugar, la superposición de los planos comprime la tercera dimensión que si no desaparece se debe a los elementos escalares utilizados.⁶²

La figura principal ocupa casi la totalidad de la superficie izquierda del soporte e incluso buena parte de la derecha. El primer cuadrante está más libre, por encontrarse en él la cabeza, que es pequeña en comparación con el resto del cuerpo, pero el tercer cuadrante está completamente cubierto por la túnica y el brazo derecho de la figura.

La verticalidad de la imagen se acentúa precisamente por este cuerpo alargado y robusto y de formas rectas con pliegues verticales en las ropas que acentúan la forma alargada. También influyen en la verticalidad los elementos arquitectónicos del escenario y los objetos del paisaje del fondo. Todo se caracteriza por la austeridad de detalles y la superioridad de la vertical sobre la horizontal.

62 La proporción fundamentalmente, es decir, el tamaño del objeto de la derecha de la imagen es notablemente menor que el de la figura principal. No reconocemos qué representa este objeto pero suponemos que será una torre del castillo y, las manchas verdes que lo envuelven, vegetación, probablemente cipreses. Todo esto está representado en un tamaño menor que Macbeth, de ahí que nuestros ojos lo conviertan en elementos situados a una distancia considerable del personaje.



1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

El grado de iconicidad varía según la zona de la imagen referida. Por supuesto, la mayor parte de la imagen está dentro del nivel general de todas las ilustraciones, es decir, figurativo no realista; pero el grado de abstracción es mucho mayor en zonas como el paisaje, que tan sólo adivinamos a través del arco, y menor en: la cabeza, el adorno alrededor del cuello y la mano izquierda de la figura. Los muros, la vestimenta y la mano derecha del personaje, tienen un nivel de abstracción importante pero son reconocibles; del paisaje tan sólo percibimos su esencia.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Nuevamente la ilustración carece de perspectiva, con dos o tres planos frontales superpuestos el autor soluciona la composición. No utiliza líneas ni planos oblicuos que refuercen la perspectiva, y únicamente recurre a la proporción para que, variando la dimensión de los objetos, nosotros los ordenemos a distintas distancias en el espacio.

1.6.2 Temporalidad:

Dudo que le interese narrar varios momentos en esta escena, pero sí mostrar un tiempo indefinido de angustia y terror en el personaje. Tal vez por ello lo petrifica, mimetizándolo con el resto de la imagen, por medio del color y la

luz, al mismo tiempo que provoca dinamismo a través de elementos de su estructura interna y de vectores de dirección.

1.7 Lectura de la imagen teniendo en cuenta el texto que ilustra:

1.7.1 Repertorio iconográfico:

Aquí Macbeth se encuentra sólo en el escenario (o en una sala del castillo), asustado de sus propios pensamientos, tratando de digerir la decisión que ha tomado y el malestar que le produce ese estado en el alma. Todo ello se refleja en su rostro, en la rigidez de su cuerpo y el agarrotamiento de sus manos paralizadas.

La cabeza es el elemento principal de la composición, se haya enmarcada a modo de fondo por el cordón del medallón, la columna (a su izquierda) y el arco de medio punto que hay justo detrás de él. Está dispuesto en posición de tres cuartos, mirando hacia la derecha, donde se encuentra la luna de la que recibe la luz. El contraste de las zonas de la cara iluminadas y las que están en sombra es radical: apenas utiliza dos tonos, un azul muy claro, prácticamente blanco, para la luz y casi negro para las sombras. De esta forma los rasgos son duros y la expresión tremenda. Además, los ojos, especialmente redondos, tienen las pupilas contraídas y separadas de los párpados de manera que su mirada es al tiempo una mirada absorta y de espanto. La postura es rígida y forzada, un momento de crispación, tal y como interpretaría un mimo al personaje en este momento de la escena, pero al ser una ilustración, Gatagán se aprovecha de las posibilidades de deformar la imagen para dar más fuerza a la actitud y el gesto del personaje. Así, por ejemplo, el cuello es



tan ancho que parece impedir el movimiento de la cabeza, como un collarín. El cuerpo carece de formas o articulaciones, como un saco, incapaz de moverse. Sus manos están separadas del cuerpo, inmóviles, la derecha incluso agarrotada. Paralizado por sus propios pensamientos, tan sólo el viento agita su cabellera, enmarcando su cara... y convirtiéndola en elemento dinámico de la escena.

1.7.2 Repertorio escenográfico:

Gatagán presenta al personaje como un actor que interpretara a un hombre asustado de sí mismo, estremeciéndose, sorprendido ante sus oscuras intenciones. Para ello nos pinta una escena envuelta en la oscuridad de la noche, con la luna como única iluminación. El tema de la apariencia y la realidad se vuelve una cuestión técnica en esta escena. El lector tiene que decidir si Gatagán está ilustrando una puesta en escena de la tragedia o si ilustra la tragedia en sí. De ello depende que la imagen que vemos al fondo sea real o sea el decorado de la obra teatral.

1.8 Elementos Plásticos:

1.8.1 Plano:

El plano como elemento estructural: la imagen está ordenada con tres planos paralelos al soporte. El primero, compuesto y ocupado por el personaje. La mayor parte de la superficie la ocupa el robusto cuerpo, cubierto con una túnica o camisón. El tratamiento que le da a la ropa en esta ilustración nos recuerda a las formas básicas y esquemáticas que Cezanne imprimía a los ropajes en sus retratos.

El segundo plano lo compone el muro sobre el que se apoya Macbeth con el inicio de un arco de medio punto. Y el tercero el paisaje exterior que se divisa a través del arco y que está inacabado en la parte inferior de la ilustración. Estos dos planos serían el decorado pintado sobre el telón de fondo del que Gatagán nos habla al referirse a la estructura de su obra.

1.8.2 El color:

El estatismo que caracteriza a esta imagen se debe a diversos elementos. El color es uno de ellos. Las formas ya de por sí son rígidas, pero si además le añadimos que el color y la luz del personaje son los mismos que en la arquitectura del fondo y este, a su vez, es igual al del paisaje del último plano, el resultado es que todo se mimetiza y parece de piedra.

1.8.3 La línea:

Predominan las líneas verticales que aparecen en los pliegues de la túnica y en los elementos arquitectónicos. Tan sólo vemos dos líneas anchas horizontales en la esquina superior izquierda de la imagen y otras dos curvas que forman el cordón que sujeta el colgante alrededor del cuello de Macbeth.

1.8.4 La textura visual:

La textura, que por desgracia no podemos palpar en la reproducción, es especialmente curiosa en la túnica de Macbeth, realizada a base de trazos o pinceladas oblicuas que suavizan la rigidez pero favorecen la verticalidad. El rostro marmóreo con los rasgos aplastados por el exceso de luz se halla enmarcado por el cabello levantado por el aire. Llama la atención el tratamiento utilizado, a base de finos trazos acabados con el pincel casi seco.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

Gatagán vuelve a pegar unos planos sobre otros en una perspectiva frontal en la que las líneas oblicuas, causantes de la tridimensionalidad, brillan por su ausencia. Pero esta vez, el personaje en primer plano sí que tiene volumen, ha simplificado las formas hasta hacerlo parecerse a una enorme botella. A diferencia de otras ilustraciones de la secuencia, en las que los personajes parecen troquelados y pegados sobre la superficie, éste tiene algo más de volumen.

En segundo plano encontramos elementos arquitectónicos. La primera impresión es la de plano sobre plano, sin perspectiva, pero lo cierto es que se ve claramente cómo los arcos de detrás del personaje disminuyen de tamaño de derecha a izquierda, con lo cual Gatagán habría utilizado la proporción para dar la sensación de lejanía. Sin embargo una mancha oscura envuelve toda esta zona anulando la tridimensionalidad y la imagen sigue siendo plana incluso después de reparar en este efecto.

No sabría si considerar el paisaje del fondo como un tercer plano o de la continuación del mural que actúa de decorado de la representación teatral. Ésta desde luego era la intención del autor, aunque parece dejarla tan sólo sugerida para que sea el lector quien decida qué es lo que ve. En el caso de tomar toda la imagen que hay detrás del personaje como un gran lienzo que decora



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la tercera ilustración de Macbeth

la escena, se entendería mejor la perspectiva anulada de las arcadas a la que nos hemos referido un poco antes.

2.1 Temporalidad:

2.2.1 Elementos dinámicos de la composición:

Líneas oblicuas: para romper la estaticidad y el reposo provocados por la gran cantidad de elementos verticales, Gatagán utiliza líneas vectores de dirección y de lectura que confieren dinamismo a una imagen que, de otra forma, parecería petrificada. Los elementos que dan dinamismo a la escena son los



M a c b e t h

siguientes: la mirada de Macbeth, el giro de su cabeza y los pelos agitados al viento. Son como vectores de dirección inducidos y representados, además coinciden con el sentido de lectura del libro y nos advierten de que esta escena, en la que Macbeth demuestra que es consciente de que su ambición lo va a llevar a cometer actos terribles, no cambiará sus intenciones.

Otro elemento que da dinamismo a la imagen es el triángulo estructural al que ya me referí en el punto 1.4, “Esquema o estructura de la imagen”. Actúa ayudando a los vectores de dirección, a romper la estaticidad y a sugerir el desplazamiento del peso visual de la imagen de derecha a izquierda, coincidiendo también con el sentido de lectura de la ilustración global.

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Cómo se relacionan ilustración y el texto:

El texto es imprescindible en la ilustración porque, aunque ésta sea capaz de contarnos algo por sí misma, -es decir, como imagen aislada, debido a la fuerza de su composición y a la riqueza formal, lumínica y colorista- es sorprendente la fuerza que adquiere tras la lectura del monólogo de Macbeth. Aquí Gatagán no cuenta lo que el texto dice, sino la atmósfera que provocan las palabras del futuro asesino: el hecho de haber tomado la decisión de cometer el regicidio, hace que la situación se le escape de las manos o mejor dicho, de la mente. No es capaz de digerir los actos que va a realizar ni de dirigir su propio cuerpo. Su decisión de actuar, a pesar del sentimiento de culpa, ha comenzado a destruir su alma. Todo esto es lo que, a mi parecer, refleja esta ilustración.

3.2 Cómo se adapta la imagen a la secuencia:

El personaje que vemos es Macbeth, según me contó el autor durante una conversación, dice: “en el momento en que empieza a creerse la historia y se convierte en un personaje atrapado por el destino que lo maneja sin que sea capaz de escapar de ello”. A partir de aquí, este personaje sufrirá, en manos de Gatagán, un progresivo deterioro de su aspecto físico.

¶ Análisis de la cuarta ilustración:

“La llegada del rey Duncan”

“Un monólogo de Macbeth”





Análisis de la cuarta ilustración:
“La llegada del rey Duncan”

Texto correspondiente a la cuarta ilustración de *Macbeth*

"Sucedió por entonces que el rey, quien por su real condescendencia visitaba a menudo a sus nobles más cercanos de manera amistosa, llegó al castillo de Macbeth acompañado por sus dos hijos, Malcolm y Donalbain, y un numeroso séquito de señores y sirvientes, con el fin de honrar a Macbeth por su éxito en la guerra.

El castillo de Macbeth estaba situado en un hermoso lugar y el aire era allí



M a c b e t h

muy dulce y vivificante, lo que se hacía evidente por los nidos que las golondrinas y vencejos habían construido bajo todos los frisos y contrafuertes del edificio y en cualquier lugar que les resultara conveniente, pues allí donde aquellas aves crecen y se alimentan, no cabe duda de que el aire es bueno. El rey hizo su entrada bien impresionado por el palacio y no menos por las atenciones y respeto de su honrada anfitriona, lady Macbeth , que conocía el arte de ocultar la traición bajo sonrisas y que de hecho podía tener el aspecto de una flor inocente cuando era más bien la serpiente que reptaba bajo ella.”⁶³

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La cuarta ilustración ocupa toda la superficie de la página 11 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. sobre uno negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el marco por la parte superior y por los lados. El diseño de la página perjudica a la ilustración, ya que los elementos que sobresalen del marco están pensados para ir sobre un fondo blanco y aquí caen sobre el negro, con lo que parecen recor-

63 Grupo Anaya, op. cit., p. 149-150

tados y pegados sobre éste en lugar de parecer pintados sobre él. Este fallo ocurre a lo largo de todo el libro, se nota especialmente aquí porque el diseñador opta por eliminar el blanco de la banderola que ondea en una de las torres, perdiendo de este modo su forma que, aunque no estaba dibujada, nuestro ojo la hubiera intuido.

El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, ligeramente mayor es de 210x305 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 10 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, al margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. Se trata de la figura femenina saludando al rey.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Es una imagen tomada desde lejos en la que vemos, en el lado izquierdo de la composición, en tamaño reducido debido a la distancia, dos jinetes vestidos con armaduras (de un tono azul grisáceo como de hierro) portando una bandera cada uno. Los caballos están engalanados con gualdrapas estampados con cuadros burdeos sobre fondo dorado. A la derecha de la imagen una mujer saluda a un rey (por los atuendos: capa, corona) y detrás de ellos un grupo de soldados, también con armaduras, banderas y gallardetes, permanece en formación.



M a c b e t h

1.2.2 Descripción de la imagen:

Se trata de una imagen paisajística; un gran castillo de piedra ocre al fondo, formado por dos partes fundamentales: delante, la portada con la puerta custodiada por dos torres; detrás, la vivienda, que tiene otras dos torres cubiertas por tejados cónicos con exageradas banderolas ondeando al viento desde lo alto y ventanales alargados iluminados desde el interior.

Un grupo de figuras adornadas con indumentarias de brillantes y contrastados colores se encuentran sobre un suelo cubierto de verde en la parte inferior de la imagen.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Los personajes de la derecha de la composición, que se están saludando, son Lady Macbeth y el rey Duncan. El resto son, o bien los soldados que acompañan al rey, o bien la guardia de Lady Macbeth, en cualquier caso no se trata de personajes trascendentes.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Esta imagen no es más que la representación del momento en que Lady Macbeth sale de su castillo para recibir al rey Duncan. Podría pasar por una instantánea de una revista del corazón de la época: “Lady Macbeth saluda con una reverencia a su invitado, el rey Duncan, a la entrada de su residencia.”

(Entra Lady Macbeth.)

[DUNCAN]

¡Ved; nuestra honorable anfitriona
llega!

El amor que nos persigue es una carga a veces,
aunque, puesto que amor, lo agradecemos. De este modo
os enseño
a que roguéis a Dios nos pague por vuestro cuidado,
agradeciéndonos así vuestros esfuerzos.

[LADY MACBETH]

Todos nuestros servicios,
aunque dos veces se presentaran, para doblarse luego,
serían cosa pobre y simple, se es que debieran competir
contra el profundo y gran honor con el que Vuestra Majestad
nos honra en esta casa. Por el del pasado
y por la dignidad presente que añadís,
por vos oramos como servidores.

[DUNCAN]

¿Y el señor de Cawdor?
Le seguimos de cerca y era nuestra intención
servirle como heraldo; pero cabalga bien
y el gran amor, agudo como espuela, le hizo llegar a casa
delante de nosotros. Bella y noble señora,
seremos esta noche huésped de vos.

[LADY MACBETH]

Quien a vos sirve
considera a los suyos, a sí mismo y a sus pertenencias
como una cuenta que hay que pagar a la majestad
para restituiros lo que es vuestro.

[DUNCAN]

Vuestra mano, dadme;
conducidme junto a mi anfitrión. Lo estimamos en mucho



M a c b e t h

y seguiremos dispensando honor a su persona.
Permitidme, señora.

(Salen.) (I.vi.10 al 31)

Hay unos versos, justo antes de estos, que hacen una breve referencia al paisaje, que por otra parte, en esta ilustración tiene una gran importancia compositiva y estética:

[DUNCAN]
Hermosa situación la del castillo; el aire
se presenta suave y con dulzura
ante nuestros sentidos delicados. (I.vi.1-3)

Y así es como lo representa Gatagán: una atmósfera clara y soleada con colores brillantes.

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

El peso visual de la imagen se encuentra en la base de la misma. La razón es la intensidad de los colores de la figuras frente a los de la imagen del fondo, mucho más suave. Gracias a esto se consigue que los personajes queden por delante del castillo a cierta distancia del mismo, aparentemente. En esta imagen se ve, mejor que en ninguna de las analizadas anteriormente, el efecto de decorado teatral con un gran telón de fondo, donde aparece pintado el paisaje y el castillo, y delante, los actores interpretando.

1.4.2 Esquema compositivo:

Otro elemento estructural interesante es el triángulo que forman las dos figuras principales en el cuarto cuadrante de la imagen. El intenso color rojo con el que Gatagán ha vestido a ambos hace resaltar la forma triangular a que da lugar la unión visual de los dos personajes.

1.4.3 Direcciones de escena:

Por último, parece que el castillo tuviera sus elementos dispuestos de manera que visualmente reconozcamos en su conjunto una diagonal que va desde el ángulo superior izquierdo en el primer cuadrante hacia el ángulo superior derecho del cuarto cuadrante.⁶³ Esta superficie diagonal se cruza con un vector de dirección que sigue la línea inclinada del manto de Lady Macbeth desde un punto en mitad de la base del dibujo, hacia arriba y a la derecha de la imagen.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Se encuentra dentro del grado de iconicidad figurativo no realista, aunque dentro de este espectro, en comparación con el resto de las ilustraciones de la secuencia, ésta es una de las ilustraciones más legibles.

⁶³ Las banderolas, la diferencia de altura de las torres, los ventanales iluminados, las sombras que proyectan las torres; son elementos que unidos visualmente muestran una diagonal que va de arriba a abajo y de izquierda a derecha de la composición.



1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

En esta ilustración se cruzan la verticalidad del elemento arquitectónico con la horizontalidad del grupo de personajes. El formato vertical del soporte favorece y enaltece el castillo. Los personajes son muy pequeños reforzando la horizontal del plano en el que se encuentran, con lo cual Gatagán consigue la narratividad para el mismo.

1.6.2 Temporalidad:

Se trata de una imagen fija plana. El hecho de estar el espacio distribuido en dos planos en profundidad podría crear cierta simultaneidad, sin embargo, el plano del fondo es una imagen casi estática, en el sentido de que se trata de un castillo con banderas en sus torres y con ventanas iluminadas en el que no se está desarrollando otra acción que la de el viento agitando los lienzos de las banderolas. Pero este plano, en el que no se narran grandes historias, sí que tiene un gran dinamismo plástico, gozando de elementos de tensión y vectores de dirección que lo estimulan y enriquecen.

1.7 Influencias iconográficas:

La portada del castillo de Macbeth es una interpretación de la portada del Castillo de los Templarios de Ponferrada.

1.8 Elementos Plásticos:

1.8.1 Planos:

Planos estructurales: Gatagán ha situado a los personajes sobre una superficie perpendicular al soporte de un color plano verde claro. Esta superficie es un plano, que suponemos va en perspectiva desde los límites de la imagen hasta el castillo. Digo ‘suponemos’ porque no tiene ningún elemento estructural (líneas, color degradado, figuras en progresiva disminución de tamaño) que muestre indicio de profundidad.

Sobre el límite superior de esta superficie color verde se levanta el castillo. La contraposición de torres iluminadas y torres en sombra es el elemento plástico que causa la perspectiva del castillo.

El cielo, diurno parcialmente nublado, se puede considerar el último plano estructural.

1.8.2 El color:

El contraste entre las figuras y el fondo es muy evidente debido, entre otras cosas, al tratamiento cromático. Los personajes, todos en un primer plano, son de colores brillantes y saturados, muy contrastados, combinados con tonos claros de azul. El tratamiento es mucho más detallista que el castillo del fondo que además está coloreado con una gama cromática mucho más limitada basada, sobre todo, en tonos arena y ocre para la luz, y violetas y grises para las sombras.



1.8.3 La línea:

Las líneas de dibujo, que no son habituales en la ilustración global, aquí desaparecen totalmente. Quizás podamos apreciarlas si nos fijamos muy bien en algunos perfiles como el de la cara de la figura femenina, pero no es más que el resultado de tapar una mancha de un color (celestes brillante) con otra mancha más clara y dejar que de la primera se vea sólo una línea muy fina.

1.8.4 El trazo:

Líneas y manchas: Se trata de un estilo suelto, a base de pinceladas cortas que manchan de colores y texturan la ilustración. Se nota, especialmente en la unión de unos planos con otros, como Gatagán superpone los colores unos sobre otros, dejando asomar de los que quedan debajo tan sólo finas líneas de aspecto orgánico que, a la vez que dan color y expresión a la imagen, actúan de líneas de contorno de los distintos planos.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

En esta ilustración se cruzan la verticalidad del elemento arquitectónico, situado en un plano al fondo de la imagen, con la horizontalidad del grupo de personajes del primer plano. El formato vertical del soporte favorece y enaltece el castillo. Los personajes deben ser muy pequeños para que den lugar a una franja horizontal que admite mejor cierta narratividad que si tuviera otro formato. Con la división de la imagen en dos planos y la horizontalidad del primero de ellos Gatagán consigue el dinamismo de esta imagen. Nuevamente, despreciando líneas y planos convergentes, y sin la posibilidad de recurrir a otro tipo de elementos espaciales que el soporte de ratio horizontal logra, con recursos menos evidentes y más ingeniosos, narratividad y profundidad.

Nuestra capacidad perceptiva puede sugerirnos, como suele ocurrir con sus ilustraciones, dos posibilidades igualmente válidas: los actores, recortados como figuritas de cartón y pegados sobre una superficie paralela a ellos color verde, ésta a su vez sobre un soporte en el que hay pintado un castillo (esquema pretendido en toda la obra); o podemos ver a los personajes sobre una pradera verde con un imponente edificio al fondo.



2.2 Temporalidad:

Como ya dijimos en la introducción a la temporalidad en la lectura de la imagen, se trata de una imagen fija plana. La estructura espacial dividida en dos planos independientes y los elementos dinámicos de la imagen producen una rica actividad plástica. El orden interno de la obra nos obliga a llevar a cabo una lectura de la misma de izquierda a derecha y de arriba a abajo con lo que la última franja de lectura sería la horizontal en la que se encuentran los personajes. Tanto la exagerada inclinación diagonal del gran vector direccional en plano ocupado por el castillo como la sencillez de este elemento, hace que su lectura sea rápida y, en contraposición, nos detengamos más en la lectura de la franja en la que se encuentran los personajes. Por una parte nos ofrece cierta narratividad y por otra detalles que intentamos escudriñar e intensos contrastes cromáticos. Todo esto hace que halla un considerable cambio de ritmo en la observación y lectura de esta imagen.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la cuarta ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Cómo se adapta la imagen a la secuencia:

Esta imagen es interesante técnica y estéticamente, pero como ilustración no tiene más que el hecho de haber sido seleccionada para la secuencia una escena en la que la apariencia y la realidad vuelven a cruzarse en la obra dramática. Tras la decisión determinante de Lady Macbeth de conseguir la corona para su marido, se comporta con delicada y “sincera” humildad ante su rey, mas el espectador sabe que está actuando; ella misma lo confesó así



M a c b e t h

en la escena anterior:

[LADY MACBETH]

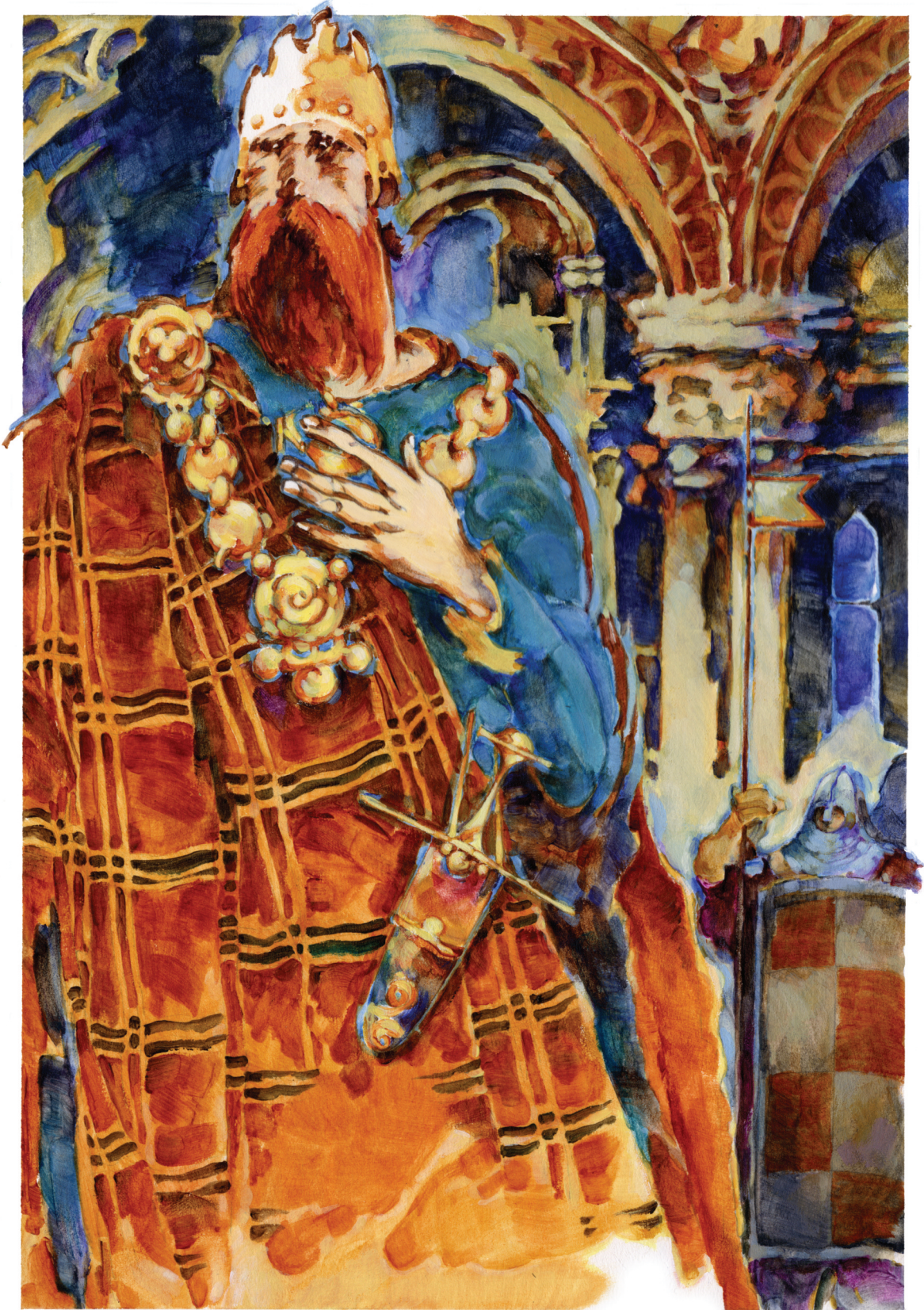
[...] Esta ronco el cuervo
que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan
a mi castillo. ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,
puesto que presidís los pensamientos de una muerte!
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza,
con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre
que se bloqueen todas la puertas al remordimiento!
¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales
a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua
a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer
y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte
que por doquiera estáis ... (I.v.36-52)

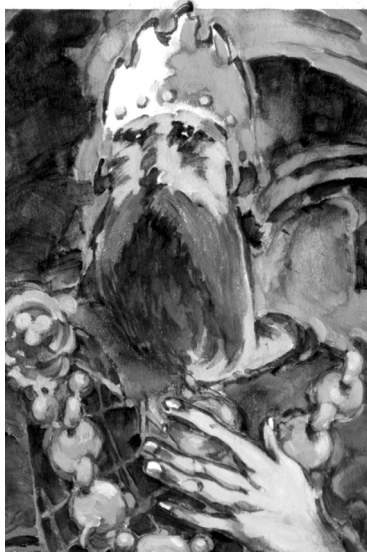
Gatagán es cómplice de la hipocresía de la mujer al elegir su brillante representación como momento de la obra teatral digno de ser ilustrado. Lady Macbeth hace en este fragmento teatro dentro del teatro.

Análisis de la quinta ilustración:

“Duncan en el castillo de Macbeth”

“Duncan en el castillo de Macbeth”





Análisis de la quinta ilustración:
“Duncan en el castillo de Macbeth”

Texto correspondiente a la quinta ilustración de *Macbeth*

“Como el rey estaba fatigado por el viaje, se retiró pronto a descansar, y, como era costumbre, en su aposento durmieron junto a él dos guardias. Había disfrutado con la recepción más de lo que solía y antes de retirarse había hecho obsequios a sus principales oficiales y además había enviado un valioso diamante a lady Macbeth, felicitándola por haber sido la anfitriona más gentil que había tenido”.⁶⁴

64 Grupo Anaya, op. cit., p. 150



1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La quinta ilustración ocupa toda la superficie de la página 13 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. sobre uno negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa muy poco el marco por tres de sus lados: derecho, izquierdo y superior. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, un poco más grande, es de 200x290 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 12 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, al margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. Se trata de la cabeza del personaje con la corona y la mano en el pecho.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta ilustración aparece una figura masculina vestida con ricos atuendos de llamativos y contrastados colores, entre ellos una corona sobre su cabeza. Tiene largo bigote y barba pelirrojos. Sus ojos son inexpresivos, pero el gesto

general, las cejas, el bigote, la mano en el pecho, tal vez transmitan alguna emoción, puede que tristeza.

En el plano del fondo, se ve la figura de un soldado haciendo guardia con un inmenso escudo ajedrezado de gules y plata delante y sujetando un gallardete con el brazo derecho. La cara la tiene cubierta con un casco, y sobre los hombros lleva una malla.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En primer plano, desplazada hacia la izquierda, está la figura del personaje con corona; detrás de éste, al fondo de la ilustración, observamos elementos arquitectónicos: arcos de medio punto con relieves esculpidos en la piedra y una columna pareada. Delante de ésta, hay otra figura, la de un soldado, con un tamaño mucho menor al de la primera, portando escudo y gallardete. Al fondo del todo parece distinguirse otro arco de medio punto y una ventana estrecha con un arco ojival. Esta ilustración es más ornamental que las anteriores, más colorida y detallista.

El elemento arquitectónico más desarrollado de todo el conjunto es una columna sobre cuyo capitel recaen dos arcos. El cuerpo de la columna se desdibuja hacia su base, desapareciendo exactamente a la altura de la cabeza del soldado. La ilustración nos recuerda por la situación de los elementos en el espacio a la ilustración tercera, aunque en ella la representación no es tan clara como en ésta: los elementos arquitectónicos se sugieren pero no están definidos, las arcadas están menos terminadas y detalladas que en ésta y, aun-



que representan el mismo objeto en ambos casos, hay algo que las diferencia por completo: su significado.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El personaje del primer plano es el rey Duncan. Parece que Gatagán le ha querido dar, con la barba y el largo bigote pelirrojo, el aspecto de un escocés y, por si hubiera dudas, ha estampado cuadros en su túnica y lleva sobre los hombros una gruesa cadena con un colgante.

El personaje del fondo no es más que un guardia que ayuda al estilo compositivo de Gatagán, que suele colocar detrás de un personaje situado en primer plano y desplazado hacia un lado de la composición, a otro de tamaño mucho más pequeño.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

La imagen que ahora analizamos tiene la función, según el propio Gatagán, de antesala en la que tomamos aliento para el gran drama que ocurre a partir de este momento. Por lo tanto, contribuye a la ilustración global, lo cual es fundamental pero no tiene una gran significación en sí misma, es decir, como ilustración aislada, cosa que hasta ahora había sido una característica común de todas las imágenes de *Macbeth*.

Podemos, más o menos, ubicarla dentro de la obra escrita, teniendo en cuenta que el rey Duncan se halla en el interior del castillo en la última escena (escena séptima) del acto I, ya que en anterior Duncan se encontraba en el exterior del castillo, entrevistándose con Lady Macbeth, y en la posterior Banquo, que hace guardia junto con Fleance, nos informa de que el rey ya duerme (II,i,7). Como mucho podríamos suponer, puesto que nada nos muestra lo contrario, que la entrevista con Lady Macbeth se produce tanto en la entrada del castillo como en su interior, con lo que relacionaríamos el final de la conversación con esta ilustración, puesto que incluso el autor la define como remanso para entrar en la acción de la tragedia.

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La composición, como ocurre en casi todas las ilustraciones de la secuencia, es sencilla, por el escaso número de objetos que la componen, y unitaria, por la interrelación existente entre los elementos formales.

Aunque aparentemente su composición es muy parecida a la de la ilustración tercera, son muy diferentes si analizamos su estructura interna. En ésta apenas hay estructuras triangulares, las que hay no influyen demasiado en la apariencia general, ni en que el peso visual recaiga sobre una zona concreta.

El elemento estructural que más destaca es la línea oblicua que va desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho y divide la imagen en dos espa-



cios; el triángulo inferior izquierdo, ocupado por el rey; y el superior derecho, compuesto por el decorado del fondo y la pequeña figura del soldado.

1.4.2 Esquema compositivo:

Como en la ilustración tercera, el personaje del primer plano está situado en el lado izquierdo de la imagen, ocupando el primer y tercer cuadrante (este último por completo, del primero queda espacio libre a ambos lados de la cabeza). Los ropajes son tan amplios que también se meten en el segundo y cuarto cuadrante, quedando poca superficie para el plano del fondo, donde se encuentra el decorado y la otra figura de la composición.

Esta otra figura, la del soldado con el escudo y el gallardete, se encuentra encajada en el cuarto cuadrante, en el hueco que queda entre el margen derecho e inferior de la ilustración y la capa del rey, respirando únicamente por la parte superior.

El soldado resulta más pequeño incluso del tamaño que debería tener si se tiene en cuenta la distancia a la que se encuentra del otro personaje. Parece que el autor pretenda que el más grande asfixie al que se encuentra en segundo plano, de ahí que le deje muy poco espacio y le de un tamaño tan reducido. Aquí, esta solución compositiva no nos dice tanto. Por supuesto el personaje de Duncan es más importante que el otro, pero parece que ha utilizado esta disposición simplemente como recurso compositivo, sin tener ninguna segunda intención. A lo largo de la secuencia nos encontraremos, seguro, con casos que transmiten más allá.

1.4.1 Direcciones de escena:

A primera vista, la estructura compositiva es parecida a la de la tercera ilustración, en la que aparecía Macbeth con los arcos tras de sí. Pero al variar los vectores de dirección y las direcciones internas de la escena -entre otros elementos estructurales- como parece que ocurre, el resultado del análisis será completamente distinto al de la otra ilustración. Si en la ilustración tercera el pelo y la mirada de Macbeth constituían direcciones de escena (el primero representado, el segundo inducido), así como el peso visual de la luna, dando lugar a una dirección de lectura de la imagen de derecha (lugar al que señalan las direcciones de escena) a izquierda, en esta ilustración las direcciones de escena son muchas y no siguen la dirección de lectura de la imagen.⁶⁵

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Dentro del grado figurativo no realista nos encontramos, como ya he dicho, con una de las ilustraciones más detallistas del conjunto. Sin embargo, hay partes de la imagen mucho más figurativas que otras, simplemente los detalles del relieve en los arcos están notablemente más definidos que los del capitel que los soporta; al tiempo que éste es más evidente que el fuste de la columna, el cual se desdibuja para acabar desapareciendo más o menos a la mitad del mismo.

⁶⁵ El vector de dirección que se corresponde con el brazo y el lado izquierdo del collar, el que corresponde a las líneas que forman los cuadros del traje o el que produce la flecha y las columnas.



M a c b e t h

Los personajes están bien definidos (a excepción de la parte inferior del manto del rey que se desvanece) el escudo del soldado tiene incluso sombras para provocar sensación de volumen, algo muy poco usual en estas imágenes de Gatagán, pero el espacio del fondo y los elementos arquitectónicos juegan continuamente con su nivel de iconicidad; aparecen y desaparecen, se vuelven más reales o se deforman hasta llegar a la abstracción.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Estamos ante una ilustración con un alto grado de verticalidad. Los elementos principales que la forman son más verticales que horizontales y tan sólo unas cuantas líneas reales o sugeridas, generalmente cortas, tratan de romper dicha verticalidad. En cuanto a las formas oblicuas, líneas y planos, tienen también una tendencia a la verticalidad más que a la horizontalidad.

1.6.2 Temporalidad:

La ilustración no nos narra historia alguna, ni siquiera nos remite a un texto concreto o nos lo ilustra ¿Qué está sucediendo en esta imagen? ¿Qué acción se está realizando? Nada. No hay acción. No sucede nada. El rey está dentro del castillo de Macbeth y un soldado hace una guardia, nada más. Por supuesto que en el conjunto de la obra esta imagen sí tendrá significado, además supondrá un cambio en el ritmo de la acción, el punto más bajo en la línea del

desarrollo de la historia, pero como imagen aislada pierde totalmente esta función y como consecuencia su significación.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Hemos hablado de planos estructurales como diferentes niveles de profundidad en los que Gatagán ha situado los elementos figurativos de la ilustración. Podemos hablar aquí de planos producidos con grandes manchas de color; entre éstos cabe destacar el que compone la túnica del rey. El hecho de estar estampado no disminuye la apariencia de plano, pues, aunque se halla rítmicamente interrumpido por los cuadros, no pierde su estructura unitaria. Los otros planos que aparecen no son tan interesantes, quizás cabe mencionar el plano rectangular que da lugar al escudo del guardia precisamente por su sencilla forma geométrica, que lo hace resaltar convirtiéndolo en un elemento de gran fuerza visual, suavizada por su tamaño, bastante menor que el del rey y su llamativa túnica.

1.7.2 El color:

Nuevamente para hablar del contraste volvemos a mencionar la túnica del rey, la cual luce un bello contraste de amarillo oro, intenso sanguina y un azul tan oscuro que podría pasar por negro. Además este elemento contrasta a la derecha con otro color muy brillante, un verde turquesa muy saturado de la camisa del rey. Este color es necesario en esta zona de la ilustración pues todos los



demás tonos, pese a sus contrastes lumínicos, pertenecen a la gama de los cálidos y el turquesa los interrumpe animando o dinamizando la imagen.

1.7.3 El trazo:

La línea: Hasta esta ilustración no habíamos visto claramente el tipo de línea característico del estilo de Gatagán y que ningún otro pintor utiliza con su maestría. Transforma en manchas delgadas y sinuosas las líneas de contorno, dándoles una apariencia orgánica e intuitiva, haciendo cada línea diferente a las demás incluso dentro del contorno de una misma figura. Pero no es sólo la forma lo especial de sus líneas, también lo es el color ¿por qué dar a todas la línea el mismo color o colores de acuerdo con el plano que contornean? Utiliza colores inesperados y los aplica con atrevimiento y determinación en zonas sorprendentes de la imagen. Es más, el mayor contraste en la imagen lo producen las líneas, pero debido a su pequeña superficie no llaman exageradamente la atención en la ilustración.

En esta ilustración hay líneas de un color cyan tan brillante que probablemente lo haya aplicado totalmente virgen del tubo. Hay líneas amarillas también muy puras y otras, más normales en cuanto al color (sanguina) cuya forma, fresca e intuitiva enriquece notablemente la imagen.

Este estilo lineal enriquece la obra, le da color, dinamismo y espacialidad. Las líneas tienen otras muchas funciones. Por supuesto definen la imagen, pero a veces Gatagán duplica y triplica las líneas en una zona para reforzarla cromáticamente, o para dar dinamismo, a modo de las líneas típicas del cómic. A

diferencia de éstas, él cambia la forma, la densidad y el color a cada una de ellas consiguiendo con ello que zonas muy pequeñas de la imagen y, sobre todo, en las que no hay ningún elemento figurativo sino simplemente un minúsculo detalle del mismo, adquieran gran fuerza e interés artístico. Las líneas no definen claramente los contornos, de manera que las figuras y objetos oscilan, no los ubicas justo en un sitio; hay momentos en que la línea pasa a ser mancha, que se cuele por distintos objetos de manera que nada está aislado y todo forma parte de todo.

1.7.4 La textura:

En esta ilustración, otros elementos que causan ritmo son las texturas; pero no texturas del trazo, sino del dibujo. Si se tratara de una tela, con el trazo nos referiríamos al tejido en sí, a la urdimbre, y con el dibujo al estampado. Texturas son los cuadros del escudo y de la túnica y los relieves en los arcos.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

La ilustración nos sugiere tres o cuatro planos de composición, dependiendo cómo planteemos su espacio: en primer plano se encuentra el rey. Éste aparece más o menos hasta la altura de las rodillas, por abajo sus ropas se desdibujan. Este efecto que realiza con frecuencia Gatagán no sólo enriquece visual y gráficamente la imagen sino que, además, produce una curiosa sensación espacial parecida a la que se da cuando los elementos se salen del marco de la ilustración. La imagen parece respirar por esas zonas en las que se desvanece el dibujo, la pincelada se vuelve suelta y desaparecen totalmente las líneas y cualquier tipo de restricciones de la mancha; finalmente se agua la pincelada de manera que el blanco del papel sube a la superficie dejando la zona con gran fuerza lumínica. En algunos casos, como ocurre aquí, Gatagán respeta el blanco del papel. Si la imagen no estuviera limitada por el marco negro apreciaríamos mejor como el continuo entrar y salir por el margen de la ilustración hace que ésta se extienda y se relacione espacialmente con el resto de la secuencia.

En un segundo plano (por la diferencia de tamaño entre las dos figuras), bastante retraído del primero se encuentra el soldado semioculto tras un gran

66 Lo encontramos también en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en la ilustración de “El destripador de Londres”, en *Los crímenes de la calle Morgue*, y en muchísimos de sus trabajos en los que quiere dejar claro la superioridad de un personaje sobre otro.

escudo, con su gallardete y su morrión. Resaltar que esta gran diferencia proporcional de las dos figuras es un recurso típico de Gatagán⁶⁶ utilizado no para acentuar la distancia espacial entre dos figuras, sino como recurso jerarquizante.

Los elementos arquitectónicos estarían en el tercer plano. Aquí es donde podríamos sugerir un cuarto y último o quedarnos con éste como telón de fondo: o bien todas las formas arquitectónicas que aparecen estarían pintadas a modo de gran lienzo que decora la representación; o dividimos las arquitecturas para que las arcadas y la columna, que están más adelantadas, representen un plano por delante del resto.

En cualquier caso, Gatagán vuelve a restituir en un soporte plano, la tercera dimensión prescindiendo de líneas oblicuas o planos que nos sugieran una construcción espacial más clásica.

2.2 Temporalidad:

El único análisis que puedo utilizar para estudiar la temporalidad es el análisis “sin sentido”;⁶⁷ como imagen en sí.

67 Término que utiliza Justo Villafañe para designar el tipo de análisis que él sugiere que se debe hacer a una imagen y que consiste en no darle una razón a la imagen para analizarla: “La mayor parte de las disciplinas que se han acercado al terreno del análisis icónico utilizan aparatos metodológicos generales, a partir de los cuales analizan lo mismo un cómic, una novela o una película [...] el común denominador de todos estos planteamientos y al mismo tiempo la diferencia fundamental con el que aquí voy a utilizar es la reducción a sentido del producto analizado.” Villafañe, J., op. cit., p.193



M a c b e t h

Los factores principales que favorecen la temporalidad de las imágenes aisladas son la fórmula de representación espacial (en este caso la superposición de los planos), el formato (que en estas ilustraciones, como sabemos, no es el adecuado), el dinamismo y las direcciones internas de la obra.

Dinamismo: los elementos dinámicos de esta ilustración lo son por su ritmo. Un ritmo basado en el contraste y la repetición al mismo tiempo, que produce una aceleración de la lectura de la imagen. El elemento clave del dinamismo aquí es la repetición de formas geométricas simples en una ilustración (me refiero a la ilustración global), en la que dominan manchas con formas orgánicas aleatorias, continuas rupturas de las formas y deconstrucción de la línea y el dibujo. Pero Gatagán, haciendo una excepción en su estilo personal, utiliza formas claramente geométricas, cuadros para estampar la túnica del rey, la cual ocupa una amplia zona del dibujo, y nuevamente los utiliza para decorar el escudo del guardia. Los de la ropa parecen sugerir el estampado típico escocés y ambos están coloreados a base de tonos cálidos y diferenciados, creando contraste y, en consecuencia, dinamismo.

Existen elementos dinámicos en otra zona de la composición. En la esquina superior derecha, concretamente en las arcadas que se apoyan en la columna, Gatagán ha esculpido en la piedra una sucesión de pequeños arcos que provocan el ritmo en esta área de la ilustración.

La repetición de las formas en distintos niveles de profundidad de la imagen dan lugar a una continuidad discontinua, es nuevamente el ritmo participan-

“Duncan en el castillo de Macbeth”



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la quinta ilustración de Macbeth

do en la estructura de la imagen: repitiendo los vanos y las columnas en distintos planos dan profundidad y melodía visual. El efecto sería parecido al del interior de la mezquita de Córdoba, sólo que aquí Gatagán juega con muy pocos elementos creando el inicio de esta experiencia rítmica, de forma que se percibe poco.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Debido al derroche de color, texturas, líneas y formas, nos encontramos ante una ilustración con una superficie muy compleja. Sus elementos plásticos no están unificados; por ejemplo, cada línea tiene diferente forma y color, con lo que contribuyen a la unificación de la obra global, pues en ella vemos las líneas de cada ilustración en conjunto y abstraemos sus características esenciales. En este caso los elementos plásticos enmarañan la ilustración aislada: nos encontramos ante una locura de formas que no acaban, de infinitos cambios de color y con un gran desorden de líneas y manchas que nos desconciertan.

Pese a esto, defiendo que esta es una ilustración simple y se debe a su estructura: la perspectiva frontal sin líneas de perspectiva, sin planos que indiquen profundidad, hacen que visualmente percibamos sólo los planos en los que están situados los elementos, que por otra parte son muy pocos. De manera que no construimos ni visual, ni mentalmente un espacio complejo, sino que aceptamos que cada elemento está separado del otro a una distancia indefinida, como si se tratara de imágenes pintadas en cartones troquelados con el famoso telón de fondo.

La figura más importante es también la más grande, el guardia es parte del decorado, y los elementos arquitectónicos un decorado de relleno. A esta con-

clusión se llega mejor si consideramos la ilustración como secuencia del libro que si la vemos aislada de éste; aún así su composición y estructura siguen siendo sencillas.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

Parece que esta ilustración es la que menos sentido tiene como ilustración aislada, entre otras cosas porque, fuera del conjunto, no cumple su función de ilustración: carece de un texto concreto al que interpretar, no sugiere un fragmento concreto. Esa pérdida de significación como ilustración aislada no afecta negativamente a su función dentro del conjunto de la obra. Aquí, como nos dice Gatagán, esta imagen es un remanso, una estación que permite al lector prepararse para lo que está por venir, pero además está ilustrando un espacio indefinido del texto, un periodo de texto más que un fragmento concreto: ilustra la falsa apariencia de protección del rey bajo el techo de un vasallo leal y agradecido. Las hermosas construcciones de piedra y el guardia bien armado y uniformado de esta ilustración nos muestran el ambiente inapropiado e inesperado para el asesinato del rey Duncan.

Análisis de la sexta ilustración:

“La tentativa de asesinato de
Lady Macbeth”

“La tentativa de asesinato de Lady Macbeth”





Análisis de la sexta ilustración:
“La tentativa de asesinato de Lady Macbeth”

Texto correspondiente a la sexta ilustración de *Macbeth*

“**Y**a era medianoche, cuando más de la mitad del mundo parece muerto y los sueños perversos se apoderan de la mente de los durmientes y sólo merodean los lobos y los asesinos. Aquel fue el momento en el que lady Macbeth se despertó para planear el asesinato del rey. Ella no hubiera realizado un acto tan impropio de su sexo, pero temía que la naturaleza de su esposo, demasiado plena de la leche de la bondad humana, no fuera capaz de ejecutar un crimen. Sabía que él era ambicioso, pero también que tenía escrúpulos, no estan-



do preparado para un crimen de la envergadura que exige la ambición desmedida. Ella lo había convencido para que aceptara el crimen, pero dudaba de su decisión y temía que se interpusiera la dulzura natural de su carácter (más humano que el de ella), haciendo fracasar su proyecto. Así que cogió en sus propias manos una daga y se dirigió al lecho del rey, habiendo antes cuidado de que sus guardas, ebrios de vino, durmieran a pierna suelta, descuidando su obligación. Duncan dormía tranquilamente después de las fatigas del viaje, y ella, al observarlo, vio algo en su rostro dormido que le recordó a su propio padre, lo que le hizo perder el valor para darle muerte.”⁶⁸

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La sexta ilustración ocupa toda la superficie de la página 15 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el marco por tres de sus lados: derecho, izquierdo e inferior. De hecho, el candelabro situado

68 Grupo Anaya, op. cit., p. 150-151

en el margen derecho de la ilustración se apoya literalmente sobre la superficie negra del margen y queda bien, sin embargo en el lado izquierdo, la imagen que sobrepasa los límites es una sombra oscura y el recorte que ha hecho en ella el diseñador la destroza. Creo que hubiera quedado mejor con una máscara degradada de manera que desapareciera el blanco de la imagen por ese margen y la mancha oscura se disolviera con el margen negro.

El tamaño de la impresión es de 270x270 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 305x210 mm (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 14 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. En este caso se trata de la pequeña figura que sube las escaleras con el brazo derecho levantado, sujetando un objeto punzante.

1.1 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En la ilustración vemos una figura humana vestida con una túnica oscura y con la cara y la mano muy blancas que sube o baja por unas escaleras con un objeto punzante en la mano.

1.2.2 Descripción de la imagen:

La sombra de esta persona se proyecta, exageradamente aumentada, en una pared del lado izquierdo de la imagen. Al fondo se distingue una columna



M a c b e t h

sobre la que se apoyan dos arcos, y a ambos lados de la ilustración hay dos candelabros con tres velas cada uno. De las velas salen llama y humo blancos.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Antes de nada debo resaltar que hasta que pude hablar de la ilustración con su autor, no tuve una idea clara de su interpretación.

Hasta ahora quedaba claro que Gatagán se había basado en la traducción de Manuel Ángel Conejero para la interpretación iconográfica, y en la adaptación de Charles y Mary Lamb para la secuenciación. Pero en esta adaptación se introduce un hecho muy importante para la historia que Gatagán decidió ilustrar. Esta sexta ilustración es distinta a las demás porque ilustra un fragmento de la adaptación de Charles y Mary Lamb que no existe en la obra de Shakespeare. En un principio pensé que el personaje que se ilustra era Macbeth y me daba la impresión de que la secuenciación estaba desordenada. Al confirmarme Gatagán que había tenido que ilustrar esta parte de la adaptación de los Lamb, todo volvió a tener sentido. El personaje que sube o baja por las escaleras es Lady Macbeth. Digo sube o baja, porque la figura es tan confusa que no es posible decidir si la mancha blanca es la cara, y por tanto baja por las escaleras sujetando el puñal con el brazo izquierdo, o si se trata de Lady Macbeth de espaldas, con lo que sujetaría el puñal con el brazo

derecho. Personalmente encuentro más interesante que penetre en la ilustración y suba por esas escaleras en busca de su víctima a que baje por ellas y salga de la imagen por la parte inferior en busca del rey.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Gatagán ilustra aquí el momento en que, según el texto de los Lamb, Lady Macbeth se dirige a cometer el asesinato, para más tarde volverse sin consumarlo por ver la imagen de su propio padre en la figura durmiente del rey.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

Es una imagen con predominio de elementos verticales y diagonales y sin apenas horizontalidad horizontales. En ella se da una perspectiva, existen líneas y planos convergentes; sin embargo, el escenario no está totalmente construido. El primer cuadrante queda prácticamente vacío: tan sólo la proyección de la sombra en vertical nos sugiere que lo que ahí se representa es un plano vertical, es decir, un muro del castillo. Los elementos arquitectónicos se acumulan hacia la esquina inferior derecha de la imagen.

1.4.1 Esquema compositivo:

La estructura es lo que distingue especialmente a esta ilustración de las demás. Por primera vez los planos no van paralelos al soporte sino oblicuos. El esquema que observo a primera vista es un primer plano donde se encontrarían los dos candelabros. Un segundo plano con la figura humana, y en últi-



M a c b e t h

mo plano el telón con las escaleras, los arcos y la sombra proyectada. Por supuesto, esto último en lugar de un telón podría ser el castillo, pero entonces la representación no sería de superposición sino de proyección.

Otra posibilidad, quizá más lógica, es que el primer candelabro aparezca en primer plano, y en el segundo plano la figura y el segundo candelabro.

Por último observo también que la parte superior del muro donde se encuentra proyectada la sombra, y que se extiende a lo largo de la zona superior de la imagen (tal vez debido a los efectos lumínico y colorista, y sobre todo a la falta de puntos de referencia), tiene una orientación ambigua: si iniciamos su lectura de arriba a abajo y de izquierda a derecha, nos puede parecer que su orientación es paralela al soporte. Los arcos de medio punto no nos indican tampoco la perspectiva. Sólo cuando nuestra atención recae en el tramo de escaleras percibimos la oblicuidad de este plano con respecto a la superficie del soporte. El contorno del tramo de escaleras, además le sirve al ilustrador para terminar la parte baja de lo que sería el faldón del personaje-sombra, fundiendo ambas imágenes sin que se pueda determinar dónde empieza la una y termina la otra. Es interesante observar cómo todo este lado derecho de la figura está tenuemente contorneado de pinceladas claras que le dan volumen a lo que en principio sólo habría que considerar una sombra. De esta forma nos encontramos con algo que más parece una auténtica réplica ampliada del personaje que una simple proyección. Esta idea de la reduplicación de la imagen viene reforzada además por otro detalle en el mismo contorno derecho, en este caso en la parte baja de la manga: El arco de medio punto que nace en la columna, se funde cuando llega a tocar la manga, pero no como una figu-

ra sumergida en la sombra, sino como una imagen recortada artificialmente y difuminada de forma que parece inconclusa. Por último, existe un detalle de composición que también apoya la idea de la reduplicación de la imagen: la relación de correspondencia cruzada entre el personaje y el candelabro pequeño y la sombra y el candelabro grande.

1.4.2 Direcciones de escena:

Como ya he dicho, predominan las formas verticales: los candelabros, la figura, la columna, etc. Pero por otra parte, al ser una representación en perspectiva, también existen direcciones oblicuas como las que sugieren los tramos de escalera.

El mayor peso visual quizá caiga sobre la sombra proyectada, por lo tanto pienso que la dirección de lectura de esta ilustración es de arriba a abajo y de derecha a izquierda.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Dentro del grado figurativo no realista, como en otras ilustraciones, la imagen tiene varios niveles distintos de figuración en cada una de sus partes. Gatagán entra más en detalle en el candelabro que está más cercano al espectador mientras que el otro lo siluetea, pues sus detalles ya no son necesarios. Crea una imagen muy interesante en la que se unen los cuerpos de las velas con el humo, adquiriendo ambos la misma densidad o corporeidad. La parte inferior del primer candelabro está sin terminar y se convierte en una mancha abstracta y con poco sentido, en mi opinión, torpe.



1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

A diferencia de sus formas de representación habituales en escorzo y superposición, en la proyección, el ilustrador tiene que elegir un ángulo de visión de entre los infinitos que existen. Los planos y líneas oblicuas de esta imagen crean una profundidad ficticia fácil de percibir.

1.6.2 Temporalidad:

La ilustración está realizada con una base equilibrada dinámica. Los objetos se relacionan entre sí debido a su común estructura vertical. Nuestra mirada se desplaza rítmicamente por el espacio escénico en el cual se produce tensión visual.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 El plano:

De los planos estructurales ya hablamos en el punto 1.4 “Esquema o estructuración de la imagen”. En cuanto a los planos como superficies de color, destaca la gran mancha negra que forma la proyección de la sombra en el muro, que tiene un gran peso visual pese a su débil contraste con los colores del contorno.

1.7.2 El color y la luz:

Se trata de una paleta de colores muy limitada. En la imagen predominan el azul (bastante sucio de mezcla y con una superposición que apaga su brillo) y el negro, y utiliza para contrastar un amarillo dorado que alterna con siena en las zonas menos iluminadas. Además aprovecha el blanco del soporte en las velas y el humo que sale de ellas, los cuales son, junto con el amarillo, los puntos de máxima luz de la ilustración.

1.7.3 La línea:

En contraposición con la ilustración anterior, aquí Gatagán apenas recurre a la línea. Se observa en el perfil del segundo tramo de escaleras una línea de contorno muy torpe. El resto de los límites de los elementos de la composición los obtiene a partir del contraste de color y de luz.

1.8 Elementos escalares:

Añado este punto para hacer referencia al uso que hace aquí Gatagán de los elementos escalares. Las dimensiones de la sombra son, respecto a la figura, mucho mayores. Un recurso muy efectista y simbólico pues la dama, en apariencia, débil y delicada, proyecta en la pared el reflejo de su alma, negra y grande; malvada y poderosa.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

Con la representación en proyección, Gatagán selecciona un punto de vista o ángulo de visión distinto al que le permitía la superposición y el escorzo de las demás ilustraciones. Con la proyección, la sensación espacial es más evidente; los planos y líneas oblicuas de esta imagen crean una profundidad ficticia fácil de percibir.

También cabe destacar en la espacialidad la curiosa distribución de elementos en la superficie del soporte, es decir, en la ilustración como imagen plana.

Gatagán juega con los elementos formales creando una composición aparentemente desequilibrada debido a que no cuenta con ninguna de las técnicas compositivas que nos daría lo que Justo Villafañe llama equilibrio estático, que según él se caracteriza por la simetría, la repetición de elementos o de series de elementos, y la modulación del espacio en unidades regulares. Aquí la composición es dinámica, y también lo es su equilibrio. Gatagán lo consigue relacionando plásticamente los elementos formales mediante la verticalidad de los dos candelabros, la figura humana y su proyección, y la columna. Esto da una característica plástica común a todos ellos armonizándolos. Pero los elementos están distribuidos en distintos niveles de profundidad en el espacio y además cada uno tiene diferente altura. La uniformidad que les da la verticalidad hace que los relacionemos entre sí, y que al relacionarlos reco-

ramos el escenario saltando visualmente de uno a otro, midiendo el espacio y creando dinamismo.

2.2 Temporalidad:

Se trata de una imagen equilibrada y dinámica debido a la organización que Gatagán ha conseguido del espacio y a la relación entre los distintos elementos de la composición, como la relación existente entre la mayoría de los elementos formales de la composición y cuyo denominador común es la verticalidad. Estos se relacionan entre sí porque el parecido de su estructura formal hace que nuestra mirada salte de uno a otro, de esta forma percibimos la estructura espacial.

Si estos elementos tuvieran más o menos la misma altura y estuviesen ubicados en un mismo plano, existiría la misma relación pero con un equilibrio más estático, sin embargo, tal y como lo ha resuelto Gatagán hay dinamismo y hay ritmo: el espacio que transcurre entre los elementos sería el intervalo y los elementos en sí serían los acentos. Los elementos no se repiten, pero sí su estructura vertical.⁶⁹

69 “Siempre que exista ritmo en una composición espacial fija, está se encontrará jerarquizada en cuanto a sus componentes. Lo mismo que en la música, el ritmo se consigue en la plástica fija mediante la alternancia de los elementos fuertes y débiles y de los silencios”. Villafañe, J., op. cit., p.154



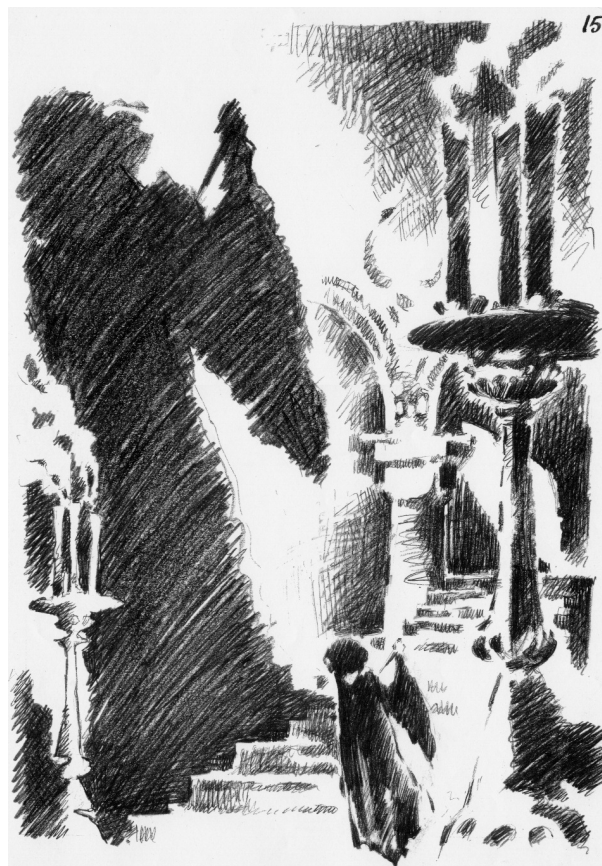
3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la ilustración como imagen aislada:

Dentro del espectro figurativo no realista en el que se encuentran, los dibujos de Gatagán rara vez tienen unas proporciones equilibradas entre sus elementos; pero por algún motivo son creíbles. No por el hecho de tener los brazos exageradamente largos un personaje nos recuerda a un mono, ni nos parecen las figuras monigotes por ser achaparradas o alargadas; simplemente funcionan, funcionan aunque tengan las piernas apenas esbozadas como dos tubos, o aunque los dedos carezcan de huesos. Funcionan incluso cuando a un personaje elude dibujarle la boca o los pies, los cuales muchas veces aparecen unidos al suelo como si el personaje tuviera los zapatos metidos dentro del bloque de cemento. Aún así funcionan.

3.2 Cómo se relacionan la ilustración y el texto:

El análisis de la imagen es un medio complementario y fundamental que nos permite profundizar en la ilustración. A pesar de que la imagen no es la mejor desde el punto de vista artístico, no podemos olvidar que estamos analizando una ilustración, ya que lo que realmente importa es la capacidad del ilustrador para interpretar icónicamente una obra dramática como *Macbeth*; y esto ni el mejor de los pintores podría hacerlo con la maestría de Gatagán: una ridícula figura avanza hacia el lector con un diminuto puñal en su mano. Pero la luz de las velas proyecta a su paso una gran sombra que avanza por los muros del cas-



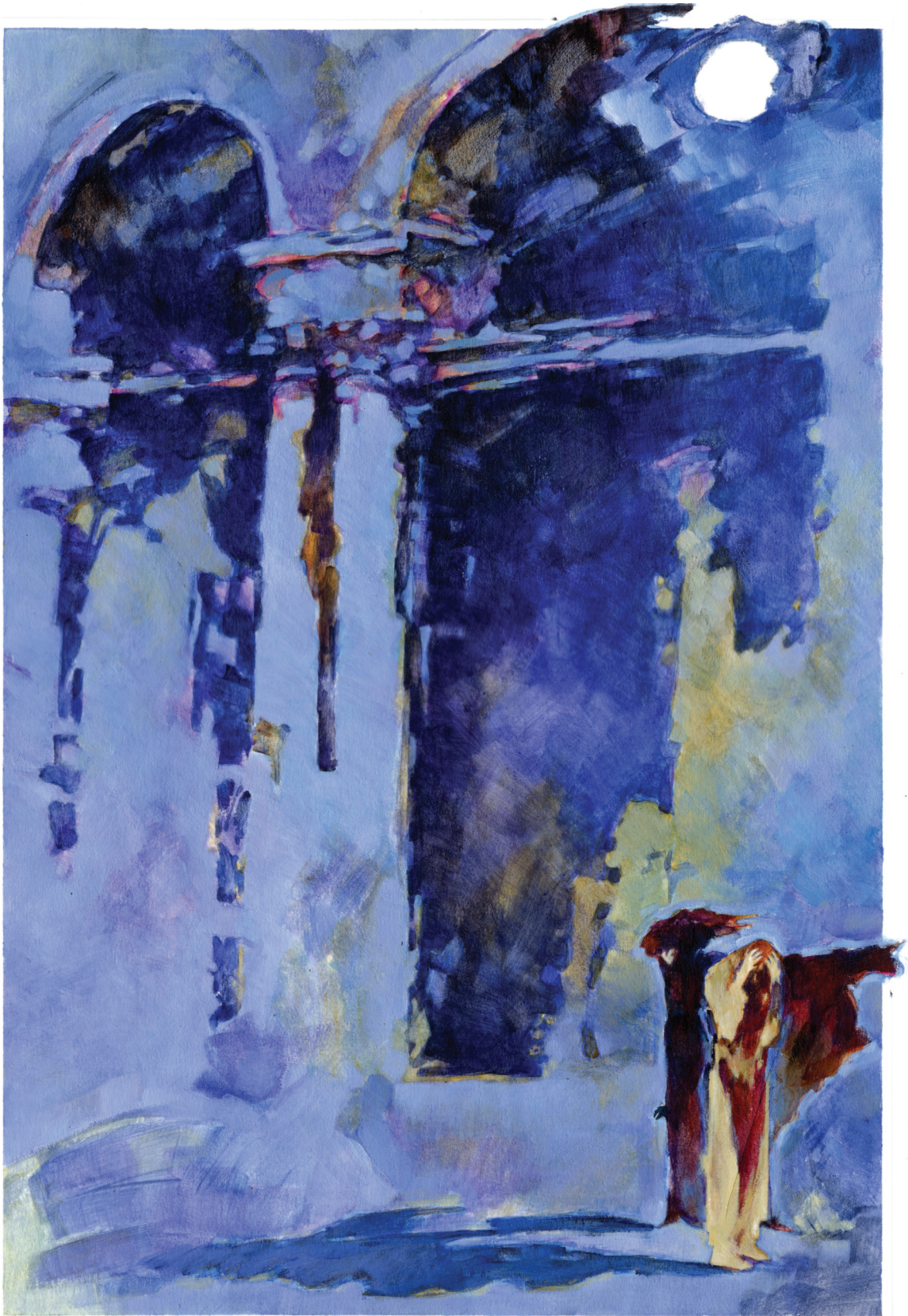
Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la sexta ilustración de Macbeth

tillo sorteando cualquier obstáculo: vanos, arcos, escalinatas...; nada le impiden deslizarse decidida a cometer los actos más despreciables, incluso para su conciencia, con tal de conseguir el destino que ambiciona. Gatagán ilustra con maestría la esencia de este momento, que además no existe en el texto original. Si se tratara de una narración el ilustrador tendría al menos un guión que describiera, si no el lugar, al menos la acción. Sin embargo, no ocurre así y es Gatagán el autor de una obra gráfica que describe un hecho que el lector supone pero que no está escrito.

Análisis de la séptima ilustración:

“Macbeth se atormenta”

“Macbeth se atormenta”





Análisis de la séptima ilustración:
“Macbeth se atormenta”

Texto correspondiente a la séptima ilustración de *Macbeth*

"Regresó a discutir con su esposo. La decisión de éste se tambaleaba. Pensaba que había grandes razones que se oponían a esta acción. En primer lugar, él no era sólo un súbdito, sino un pariente cercano del rey que aquel mismo día había sido su huésped. Y su deber, según las leyes de la hospitalidad, consistía en cerrar su puerta a los asesinos y no en alzar el puñal con su propia mano. Y también consideró cuán justo y clemente había sido el rey Duncan, que jamás ultrajaba a sus súbditos y era afectuoso con sus nobles y



M a c b e t h

con él en especial; monarcas como él son una bendición del cielo y sus súbditos se sienten doblemente obligados a vengar su muerte. Además, y gracias al favor del rey, Macbeth gozaba de la alta estima de todos y no era posible que su honor quedara manchado por un asesinato tan miserable.

Lady Macbeth observó que, en el conflicto de su mente, su esposo se inclinaba hacia el bien, disponiéndose a no seguir adelante."⁷⁰

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La ilustración séptima ocupa toda la superficie de la página 17 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa ligeramente el marco por sus lados izquierdo, derecho e inferior. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 305x210 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

⁷⁰ Grupo Anaya, op. cit., p. 151

En la página 16 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. En este caso se trata de dos pequeñas figuras del 4º cuadrante de la ilustración principal.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En la esquina inferior derecha hay dos figuras humanas superpuestas. La que está delante agacha la cabeza cubriéndosela con ambas manos. La figura trasera tiene el pelo y los ropajes agitados por el viento. Destaca la luz y el color claro de la primera figura sobre la segunda, que es oscura, salvo en la cara, la cual la tiene dirigida hacia la izquierda de la composición. Ambas figuras son muy esbeltas.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En esta imagen nos llaman la atención dos elementos. Por una parte, la grandiosidad arquitectónica y por otra la teatralidad de las figuras, pese al tamaño insignificante comparado con escenario que las envuelve.

El escenario son los arcos de medio punto que hemos visto en dos ilustraciones anteriores, con las columnas pareadas soportando el capitel. Pero, a diferencia de lo que sucede en los otros decorados, pese a tratarse de un espacio interior, destaca el paisaje que se ve a través de los amplios vanos; un paisaje por otra parte totalmente abstracto y creado a base de siluetas.



M a c b e t h

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

En la esquina inferior derecha de la imagen vemos a Macbeth agarrándose la cabeza con las manos, atormentado por el horrible acto que debe cometer para que se cumpla el destino que le han desvelado las brujas.

La figura que se ve detrás de Macbeth es Lady Macbeth, en quien se cobija su marido tratando de superar a su propia conciencia. Ella, por el contrario no muestra indicio alguno, de indecisión. Parece que Lady Macbeth no quisiera ni mirar a su marido a quien desprecia por su debilidad.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Macbeth ha estado barruntando en solitario en torno al beneficio y los inconvenientes de su proyecto. Ha hecho un elogio de la magnanimidad del rey, y considera que su culpa será doble, pues su misión como noble y como huésped es la de proteger su vida, no la de arrebatársela. Lady Macbeth aparece en escena en mitad de estas cavilaciones y temiendo que se eche atrás le recuerda cuál era su plan:

MACBETH

Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente
acabar pronto; si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer
asegurar el éxito, de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo.... aquí,

sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos caso
es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas,
son un tormento para quien las da. La imparcial mano
de la justicia pone el cáliz, envenenado por nosotros,
en nuestros propios labios. Se encuentra aquí con doble
confianza:

Primero, soy su deudo a más de súbdito,
dos buenas razones para no actuar; después, como anfitrión,
tendría que cerrar las puertas a sus asesinos,
no ser yo quien blandiera el cuchillo. Además, este Duncan
ha sido tan humilde en el poder, y tan ecuánime
al gobernar, que sus virtudes clamarían
-tal ángeles con voces de trompetas- contra el acto
deleznable de hacerlo desaparecer;
y la piedad, como un recién nacido
que desnudo galopa en la tormenta, o querubín del cielo
montado por el aire en sus corceles invisibles,
expondrá este acto horrible a los ojos el mundo
y sofocarán las lágrimas el vendaval. La espuela,
que se clava en los flancos de mi deseo, es
la de ambición que brinca y al sobrepasarse,
ya demasiado lejos, se derrumba.

(Entra Lady Macbeth)

Y bien, ¿hay algo nuevo?

[LADY MACBETH]

Ya casi ha terminado de cenar. ¿Por qué te fuiste del banquete?

MACBETH

¿Preguntó por mí acaso?

[LADY MACBETH]



M a c b e t h

¿No sabías que sí?

[MACBETH]

No es posible seguir con esta empresa.
Me ha colmado de honores y he adquirido
una reputación dorada entre las gentes
que quisiera lucir en su esplendor más fresco
sin desecharla tan temprano. (I.vii.31-35)

Estas son las palabras que Macbeth utiliza para describir su incertidumbre y su cargo de conciencia, y la ilustración que vemos es la forma icónica que ha utilizado el artista para representarlas.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

En esta ilustración Gatagán detalla dos elementos que son los que estructurarán y equilibrarán la escena. La parte superior de la imagen, y de ésta el ángulo superior izquierdo está más terminada que el resto, aunque en el cuarto cuadrante la definición de las dos figuras contrasta con los elementos que les rodean, más sugeridos que dibujados.

La ilustración es de gran simplicidad y además de estos dos elementos tan sólo hay uno más: la luna. Una luna pequeña, que también aparece en la cuarta ilustración, y que es fundamental en la estructura y composición de la imagen. Por una parte es el único objeto circular de la escena y el único blanco (Gatagán

reservó aquí probablemente el blanco del soporte). Además tomando como vértices la luna, el capitel central, y los personajes, se percibe un triángulo isósceles estructural, que ayuda a crear dinamismo en la composición.

1.4.2 Esquema compositivo:

El resultado es una composición en diagonal donde la lectura puede ser de izquierda a derecha y de arriba a abajo o al revés, dependiendo de si al lector le cautiva más el detalle de los dos personajes o la grandiosidad de las arquitecturas. Creo que la aparente insignificancia de los dos personajes y el contraste de luces que hay en ellos tiene mayor fuerza visual que las arcadas del castillo.

1.4.2 Direcciones de escena:

La imagen tiene una estructura muy vertical y asienta con esto y con planos y líneas horizontales el dinamismo provocado por los vectores direccionales oblicuos y por la estructura triangular que antes mencioné.

La dirección de lectura coincide con la habitual en la cultura occidental, es decir, de arriba a abajo y de izquierda a derecha. A mi parecer, el decorado con los arcos y la luna de fondo es una imagen rica, tanto por su color y su composición como por su realización; sin embargo, no tengo ninguna duda de que es en los personajes donde recae la mayor fuerza visual, especialmente si tratamos la imagen como ilustración que trasmite sensaciones a partir de un fragmento concreto de la obra dramática.



1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Quizá sea ésta, dentro de las ilustraciones que llevamos analizadas hasta el momento, la que se encuentra más cercana a la no figuración en la mayor parte de su superficie. Salvo el capitel central, las arcadas y las dos figuras ¿qué somos capaces de distinguir? El fondo es un paisaje, tal vez de arquitecturas, tal vez de vegetación, y parece un exterior; pero los arcos nos introducen en el interior del castillo. Pese a la ambigüedad del paisaje, su indefinición no nos desagrade; muy al contrario, nos sirve para centrar nuestra atención en el drama sin que impidiendo que los elementos accesorios nos desvíen de éste.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Imagen fija y plana. Domina el espacio vertical, tanto por el formato como por la verticalidad de la mayoría de sus elementos. La puesta en escena de esta ilustración definitivamente afecta a su sentido: Alargar exageradamente los elementos del castillo, y alejar y situar muy bajo el punto de vista desde dónde se visualiza la escena aporta una grandiosidad espacial que aumenta el dramatismo. Esto refuerza la intención del fragmento que ilustra al mostrarnos el derrumbamiento de Macbeth cuando se acerca el momento de cumplir la parte más trágica de su ambicioso plan.

Aunque vuelven a desaparecer las líneas convergentes para conseguir profundidad y el modo de representación vuelve a ser la superposición, Gatagán deja bien claro la lejanía de los elementos del paisaje al desdibujarlos y aplicarles poco pigmento. El resultado son formas sugerentes que se divisan en la lejanía lo cual no es más que otra fórmula para conseguir profundidad. Lo que si es cierto es que esos elementos abstractos tienen una disposición de convergencia desde el exterior hacia el interior y de arriba a abajo y aunque no se trata más que de una sugerencia, esta ordenación crea profundidad en el paisaje.

1.6.2 Temporalidad:

Las manchas de color y las pocas formas que se reconocen como las dos columnas centrales son muy alargadas, las mismas figuras lo son y al igual que en la ilustración anterior, la verticalidad de estos elementos los relaciona estilísticamente de manera que nuestra vista se paseará por el escenario saltando de un objeto a otro, causando dinamismo en una imagen fija y confiéndole una estructura temporal dinámica.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Tienen aquí unas formas muy simples, rectangulares y alargadas a modo de prismas. Parece que Gatagán hubiera pintado primero el soporte en un tono claro (color de fondo) y luego hubiese esculpido las formas arquitectónicas



M a c b e t h

con una gran mancha oscura que se cuela por entre los recovecos de la piedra (segunda capa de color. Ambas con distintos niveles de saturación de la materia pictórica).

La situación de los personajes y la mancha azul simulando la sombra de los dos en la superficie del suelo nos revelan que debe haber una intercesión de planos: el vertical de las columnas y demás muros y elementos del paisaje, con el plano horizontal del suelo, sin embargo dicha intersección la tendremos que suponer porque Gatagán la obvia representando toda la estructura con una única superficie de color.

1.7.2 El color:

Habiendo hecho tanta referencia al color al hablar de los planos, puede parecer que de este punto poco nos quede por decir, sin embargo, anteriormente me había referido al color como elemento estructural de la imagen plana y ahora me remitiré a la función plástica del color.

El color que prima aquí es el azul con distintos niveles de luz, y con una amplia gama de saturación. Los elementos formales son celestes y están definidos en sus contornos por el contraste lumínico que sufren al contacto con un azul mucho más oscuro con el que Gatagán pinta el cielo y las parte en sombra de los elementos más detallados (arcos y capitel. Todo lo demás carece de detalle alguno). Dentro de esta monocromía existen tres detalles que destacan por su variedad tonal: la luna blanca, unas formas alargadas a la derecha de la imagen que mezclan con el celeste un amarillo dorado muy

suave y, bajo esta, los dos personajes de la ilustración, delante Macbeth, amarillo ocre claro y detrás, contrastando con él y con el tono claro del fondo, Lady Macbeth, con un tono marrón oscuro, tirando a sepia cuya función en la imagen es que destaquen ambos personajes en la escena por el contraste y por la luminosidad que adquiere Macbeth al quedar rodeado de la mancha oscura de ella.

1.7.3 La línea:

Aquí juega un papel poco importante como elemento plástico, apareciendo tan sólo en momentos muy puntuales como en los refuerzos de los arcos los cuales son más bien el resultado de la unión de varias líneas paralelas colocadas todas juntas a la altura de los capiteles. Estas tienen como ya he dicho poca importancia como elemento plástico y el papel importante lo tienen en la composición y equilibrio de la imagen. Su disposición casi horizontal, aunque levemente inclinada hacia arriba por el lado derecho de la imagen calma la composición asentando su verticalidad y el dinamismo de algunos de sus elementos estructurales (triángulo: luna, capitel, figuras del que hablé en el punto 1.4 “Esquema o estructura de la imagen”).

Su función plástica la vemos clara en el perfil de los pies y la ropa de Macbeth por la zona inferior del cuerpo. La función que cumple aquí es naturalmente de contorno.

1.7.4 La textura:

Existe una textura táctil de la materia pictórica y de la superficie del soporte, que no se puede reproducir en la ilustración, al menos con los medios de



M a c b e t h

reproducción de que ahora disponemos, pero que apreciamos transformada en textura visual. Concretamente el tercer cuadrante está prácticamente ocupado en su totalidad por manchas cuya textura visual es el resultado de la técnica utilizada por Gatagán para extender el pigmento.

1.8 Elementos Escalares:

En esta ilustración, como en la anterior, el ilustrador recurre a los elementos escalares para intensificar el dramatismo en esta escena. Exagera las dimensiones de los elementos arquitectónicos, de manera que las figuras de los dos personajes se ven mucho más pequeñas en relación con el paisaje. Gatagán refleja así cómo el acto que va a cometer el protagonista es muy superior a su capacidad de aceptarlo. El sentimiento de culpabilidad es tan grande que ni la presencia de su mujer, es capaz de apaciguarlo.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

La imagen que vemos en esta ilustración representa un espacio muy amplio, pero la fórmula de representación espacial utilizada por el ilustrador pretende acentuar la grandiosidad del paisaje que ilustra para exagerar el contraste entre éste y la insignificancia de los personajes que se encuentran en la escena; y para que de este modo se capte mejor el estado de ánimo de ambos, especialmente la desesperación ante el sentimiento de culpa de Macbeth.

Fundamentalmente, lo que hace Gatagán para conseguir este efecto es poner a su servicio cualquier elemento visual que le permita la disciplina plástica con la que se expresa. Recurre en primer lugar a la estructura, utilizando la verticalidad para elevar los elementos arquitectónicos. A la sensación de profundidad para aumentar la profundidad de la imagen y a la composición diagonal para distanciar los elementos que quiere resaltar. Varía además el grado de iconicidad para colocar en dos puntos concretos la mayor carga visual: uno en lo más alto de las formas arquitectónicas y otro en los dos personajes. Al darle a estas dos zonas de la composición mayor definición que al resto consigue que el lector se detenga en cada uno de ellos y percibamos una distancia aún mayor de la que en realidad los separa. Lo mismo sucede con el color y la luz que son uniformes en la atmósfera general mientras que las dos zonas que el ilustrador pretende destacar tienen mayor colorido y presentan distintos tonos. Por último también en la textura se imprime la apariencia de boce-



to a las zonas menos importantes y se representan con mayor minuciosidad los dos puntos de mayor fuerza visual.

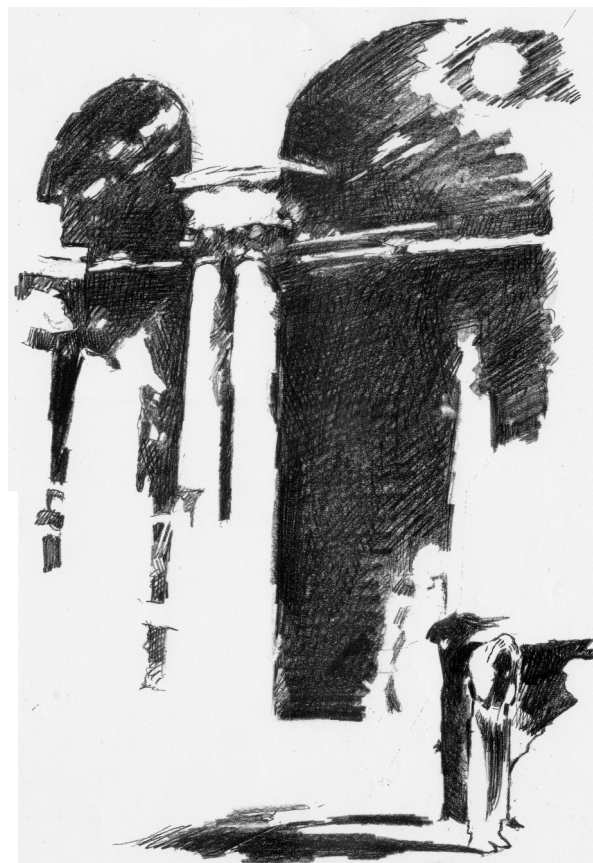
2.2 Temporalidad:

La temporalidad es otra estructura cualitativa de la imagen que influirá en la interpretación que Gatagán quiere dar a la representación icónica de este fragmento. Le interesa que la imagen sea dinámica y lo consigue gracias a la orientación compositiva de la ilustración (la diagonal y el triángulo isósceles) y a la estructura y distribución de los elementos formales de la imagen (su estructura alargada y la distribución a distintos niveles en el espacio). Con lo primero consigue crear tensión y lo segundo logra otro elemento dinámico: el ritmo.

2.2.1 Tensión:

Los elementos de estructura alargada son siempre más dinámicos que los de estructura cuadrada, así que aquí la tensión se palpa. Además Gatagán exagera la verticalidad con lo que el dinamismo es mucho mayor.

La orientación oblicua es la más dinámica de las orientaciones espaciales. Los objetos que Gatagán representa no tienen una orientación oblicua pero al ejercer el mayor peso visual elementos situados en dos vértices opuestos de la ilustración, sitúa un vector de dirección oblicuo en mitad de la composición reforzando el dinamismo de la misma. El triángulo isósceles del que hablamos en el punto 1.4 Esquema o estructura de la imagen; esta formado por tres lados oblicuos a la orientación principal (vertical).



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la séptima ilustración de Macbeth

2.2.2 El ritmo:

En contraposición con lo que sucede en la cadencia, en el ritmo, los elementos que lo producen no se tienen por qué repetir regularmente. El ritmo se percibe en esta ilustración cuando el lector relaciona elementos de la imagen con un denominador estructural común, la verticalidad, y recorre la escena pasando visualmente de uno a otro de estos elementos. El espacio que queda entre ellos lo ocupa la mancha pictórica que se interpreta como el cielo.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

En la esquina inferior derecha de la imagen vemos a Macbeth agarrándose la cabeza con las manos, atormentándose por el horrible acto que debe cometer para que se cumpla el tentador destino que le han desvelado las brujas. La luz lo señala acusándolo y él intenta protegerse de ésta inútilmente. A partir de esta ilustración, Macbeth, al que hemos visto asustado por su codicia en la tercera ilustración se encuentra devorado por los remordimientos y asustado de sí mismo, de los planes a los que le está llevando su propia ambición:

MACBETH
No es posible seguir con esta empresa.
Me ha colmado de honores y he adquirido
una reputación dorada entre las gentes
que quisiera lucir en su esplendor más fresco
sin desecharla tan temprano. (I.vii.31-35)
[...]

MACBETH
Basta, te lo suplico.
Tengo el valor que cualquier hombre tiene,
y no es un hombre quien se atreve a más. (I.vii.45-47)

MACBETH
¿Y si fallase? (I.vii.59)

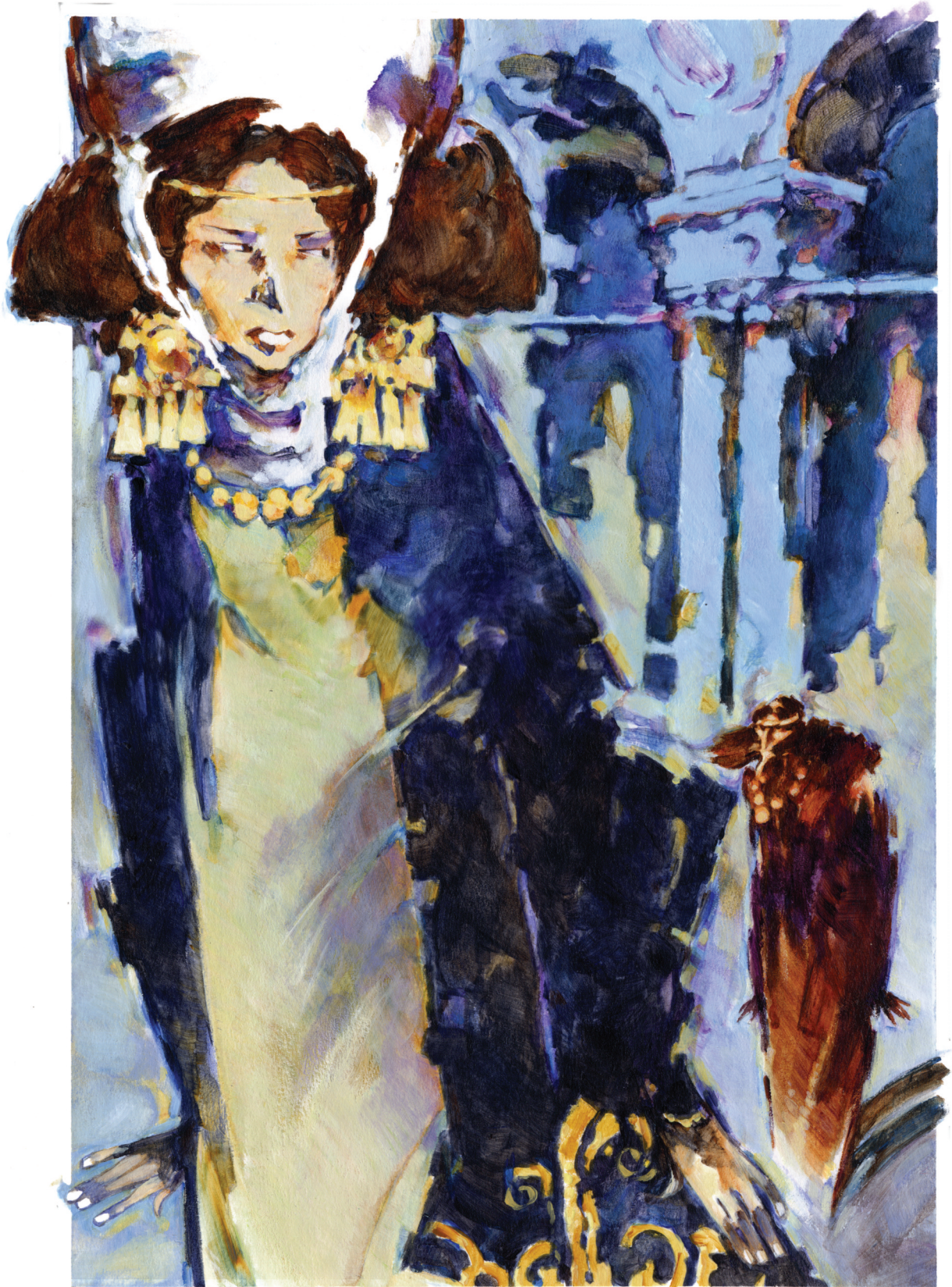
71 Abarcaría la conversación de Macbeth con su mujer cuando ésta sale del banquete y se lo encuentra sólo e indeciso ante el plan que quieren llevar a cabo.

Estas son las palabras que Macbeth utiliza para manifestar su duda y su cargo de conciencia, y la ilustración que vemos es la forma icónica que ha utilizado Gatagán para representarlas. Las dudas y el remordimiento lo acompañarán antes y después del regicidio, y aunque Gatagán describa en esta ilustración un fragmento de texto más o menos concreto,⁷¹ realmente esta imagen de Macbeth pequeño, miserable y asustado, representa muchos momentos del personaje a lo largo de la obra dramática.

Análisis de la octava ilustración:

“La actuación de Lady Macbeth”

“La actuación de Lady Macbeth”





Análisis de la octava ilustración:
“La actuación de Lady Macbeth”

Texto correspondiente a la octava ilustración de *Macbeth*

"**P**ero era una mujer a la que no se le apartaba fácilmente de una idea perversa y comenzó a verter en sus oídos palabras que infundieran en su espíritu lo que ella pensaba, acumulando razones sobre razones por las cuales no debía acobardarse ante su empresa, ya que ésta era bien fácil y pronto estaría ejecutada; y le decía que la acción de una sola noche daría al resto de sus noches y sus días el poder de la realeza. Luego mostró su desprecio por su cambio y por su falta de decisión, acusándolo de veleidad y cobardía; y añ-



dió que ella sabía lo que era amamantar y cuán dulce era el cariño por la criatura que mamaba, pero que ella, mientras el bebé le sonreía a los ojos, lo hubiera arrancado de su pecho y le hubiera machacado la cabeza si hubiera jurado hacerlo, como él había prometido cometer el asesinato. Entonces añadió que sería muy fácil culpar a los guardas que dormían la borrachera. Y con el valor de su lengua enmendó su decisión tambaleante y él acumuló suficiente coraje para realizar tan sanguinaria acción."⁷²

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La octava ilustración ocupa toda la superficie de la página 19 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa los márgenes superior e izquierdo donde el tocado de la mujer del primer plano excede notablemente los límites de la ilustración. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 289x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

⁷²Grupo Anaya, op. cit., p. 151-152

En la página 18 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro. En este caso la cara de la mujer del primer plano.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En el primer plano, como ya he dicho, aparece una mujer en tres cuartos que mira de reojo al personaje que se encuentra detrás, en un segundo plano bastante lejano, en el cuarto cuadrante de la composición. Lleva un tocado alto y blanco que sujeta con una cinta bajo su barbilla, y una diadema dorada y fina en la frente. Por debajo del pelo, cortado con melena por encima de los hombros, le asoman a lado y lado de la cara dos grandes pendientes. La última joya que luce es un collar de cuentas redondas, todo color amarillo oro.

El personaje tiene la boca entreabierta y deja ver sus dientes. Este gesto, junto con los ojos un poco entornados y las cejas ligeramente fruncidas, le dan un aire de enfado o, al menos, de desagrado.

Al fondo se ve una figura masculina, de un tamaño notablemente menor al de la mujer del primer plano, dominada por un tono rojizo, con la cara afilada y triangular, forma que se acentúa por las bastas sombras del rostro y por la perilla fina y alargada. Lo que más destaca en esta figura es que su cuerpo se desdibuja progresivamente desde la cabeza hasta los pies para desaparecer por ese extremo. Tanto el color como la forma dejan de existir por ese extremo.



M a c b e t h

1.2.2 Descripción de la imagen:

Como ya he descrito, en primer plano se encuentra una mujer con un tocado y un vestuario rico de época. Detrás de esta, y en un tamaño mucho menor se encuentra una figura masculina con los brazos pegados al cuerpo y las manos separadas y muy abiertas. Al fondo se ve un decorado, que ya hemos visto en otras ilustraciones de la secuencia, con los arcos y las columnas pareadas dejando ver tras de sí lo que se insinúa como un paisaje. En el decorado y en toda la imagen en general domina el color azul, como indicador de que la escena se desarrolla en horario nocturno.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

La mujer del primer plano es Lady Macbeth y la figura masculina del fondo, Macbeth. El momento que se desarrolla es inmediatamente posterior al de la ilustración anterior: Lady Macbeth ha oído las palabras elogiosas de Macbeth hacia el rey y teme que no sea capaz de consumar el crimen, por lo que le acusa de debilidad. De ahí la cara de desprecio, real o retórico, hacia su marido; mientras que el cuerpo entero de Macbeth transmite el horror que siente y que le atormenta. Se halla clavado en el suelo e incapaz de moverse. El rojo con el que Gatagán viste todo su cuerpo exterioriza la tensión psicológica del personaje, y más tarde se convertirá en un símbolo de culpabilidad. Es clara la oposición de los colores fríos que viste Lady Macbeth con el tono de su marido.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Lady Macbeth le da la espalda a Macbeth en señal de despecho, pero vuelve sus ojos hacia él sin perderlo de vista, observando el efecto de su discurso en el que le reprocha su debilidad:

[LADY MACBETH]

¿Estaba ebria la esperanza
que te vestía? ¿O duerme desde entonces?
¿O se despierta ahora, verde y pálida,
frente a lo que miró tan arrogante? Desde hoy
esa será la cuenta que haga de tu amor. ¿Te asusta
el que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás
igual que tu deseo? ¿Quieres, acaso, poseer
lo que ornamento crees de la vida
y vivir ante ti como un cobarde,
dejando que a "quisiera" suceda "no me atrevo"
como hace el pobre gato del refrán?

MACBETH

Basta, te lo suplico.
Tengo el valor que cualquier hombre tiene,
y no es un hombre quien se atreve a más. (I.vii.45-47)

[LADY MACBETH]

¿Cuál fue la bestia
que te hizo proponerme empresa como ésta?
Eras un hombre cuando te atrevías
y más hombre serías, mucho más,
si fueses aún más de lo que eras. Ni tiempo ni lugar
eran propicios, sin embargo tú querías crearlos.
Y ahora que se presentan ellos mismos, su oportunidad
abatido te deja. Mi leche yo la he dado y sé cuán tierno
es amar al ser que se amamanta;
pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo,
habría arrancado mi pezón de sus blandas encías



M a c b e t h

y machado su cabeza si lo hubiese jurado
como juraste tú. (I.vii.35-59)

Pero al mismo tiempo lo intenta convencer de que siga adelante con el plan,
y trata de protegerlo de su conciencia:

MACBETH
¿Y si fallase? (I.vii.59)

[LADY MACBETH]
¿Quién? ¿Nosotros?
Tensa hasta donde puedas las cuerdas de tu valor
y no fallaremos (I.vii.60-61)

[...]
¿qué no ejecutaremos, contra Duncan
indefenso, tú y yo? ¿Qué no pondremos en la cuenta
de oficiales tan ebrios para que los culpen
de nuestro asesinato? (I.vii.69-72)

[...]
¿Y quién se atreverá a pensar de otra
manera
si hacemos que nuestro clamor y nuestro llanto
rujan sobre su muerte? (I.vii.77-79)

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La ilustración está ordenada por planos, lo cual simplifica bastante su composición. Gatagán la estructura mediante una representación por superposi-

ción: en primer plano la mujer, en un plano intermedio, aunque se supone por la diferencia de tamaño que queda bastante alejado, se encuentra Macbeth; y en último plano, el telón pintado representando las arcadas del castillo y el paisaje. Si obviáramos la idea de que Gatagán representa un escenario teatral con su decorado pintado detrás, el último plano sería el paisaje que vemos a través de los arcos.

La diferencia de tamaño entre los personajes, la diferencia tonal y el tratamiento distinto que le da a cada uno de ellos, jerarquiza los elementos de la composición al tiempo que los relaciona consiguiendo mayor simplicidad compositiva.

1.4.2 Esquema compositivo:

En la composición hay una masa triangular formada por el cuerpo de la mujer y la ilustración queda dividida diagonalmente en dos mitades desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho, quedando en el triángulo de la izquierda la mujer y en el de la derecha el escenario con Macbeth en el vértice inferior.

Los refuerzos de los arcos forman una horizontal en el tercer cuadrante de la imagen que, junto con las verticales de las columnas, el cuerpo de Macbeth, y las formas alargadas del paisaje, equilibran y suavizan el dinamismo provocado por la diagonal.



M a c b e t h

1.4.3 Direcciones de escena:

Hay que llamar la atención en este punto sobre la dirección inducida por la mirada de Lady Macbeth hacia la derecha de la imagen, y resaltada por las líneas horizontales de los refuerzos de los arcos y la terminación del tocado. Aunque la acción que realiza es avanzar hacia la izquierda, parece que quisiera ir hacia atrás. Creo que en este caso, el elemento direccional no ayuda a la simplicidad compositiva, pero sí que da complejidad a la relación entre los elementos de la escena.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

En esta ilustración Gatagán unifica bastante el nivel de figuración de toda la escena. Aunque la diferencia entre la mujer, en primer plano y Macbeth en segundo es clara, realmente todo parece realizado con el mismo grado de iconicidad salvo dos elementos y por distintas razones. El paisaje del fondo, del que lo único que le interesa es la verticalidad de las siluetas y el cuerpo de Macbeth, al que deja inacabado para que contraste estilísticamente con la mujer.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Lady Macbeth en primerísimo plano, da la espalda al escenario y se aleja de éste rápidamente, no sin echar una última mirada, de reojo, a su marido. Pese

a constar de tres planos superpuestos con una proyección frontal en la que descarta cualquier estructura oblicua en el escenario para crear profundidad, los tres planos, especialmente el primero y el segundo tienen un amplio espacio entre ellos, que no se ve pero que se intuye al comparar las dimensiones de los dos personajes. El plano horizontal en el que se supone que se encuentra Macbeth no parece sólido, y da la sensación de que una atmósfera envolvente invade la escena.

1.6.2 Temporalidad:

Varios elementos plásticos y estructurales contribuyen aquí a crear dinamismo favoreciendo la tensión y el ritmo. Por ejemplo, la distribución y el carácter del trazo de las líneas que bordean la figura femenina, la agitan y vuelven inestable su contorno. El hecho de que a Macbeth le haya omitido los pies, también provoca una fuerte tensión. La estructura diagonal y el contraste cromático, son elementos que contribuyen a dinamizar la ilustración.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Hay en esta ilustración una secuencia de planos verticales situados en la esquina inferior izquierda de la ilustración y que, aunque representan el suelo y los ropajes de la mujer, tienen en conjunto una gran riqueza gráfica, debido, a sus formas y perfiles abstractos que, de no ser por otros elementos que los complementan y con los que los relacionamos, podrían pasar por componentes no figurativos.



1.7.2 La línea:

De la utilización que hace aquí Gatagan de la línea como elemento plástico, sin duda lo más interesante es el dinamismo que insufla a la composición. Son líneas que bordean sin llegar a contornear, y menos a perfilar los cuerpos. Son intermitentes, irregulares, sueltas; tienen carácter independiente y colores aleatorios; adornan con su color y trazo la ilustración, y sobre todo le confieren dinamismo, una actividad plástica que ya advertimos en la ilustración quinta (Duncan) y que ahora vuelve a utilizar Gatagán, esta vez, probablemente, con la intención de describir con ellas la fuerza del personaje femenino frente a la debilidad de Macbeth.

1.7.3 Luz y color:

En esta imagen se utiliza un color que hasta ahora no habíamos visto en la secuencia de ilustraciones. Lady Macbeth lleva sobre el vestido una bata abierta por delante de un tono entre azul y morado muy oscuro, casi negro, que contrasta con la luminosidad del vestido y con el tono amarillo de las joyas y los bordados de adornan la bata. La zona con más luz de la ilustración es el tocado que se ata bajo la barbilla de ella y cuya forma esta poco definida. Este se ha realizado dejando virgen el soporte por esa zona. Aunque aquí la maqueta impide apreciarlo, parece que Gatagán tenía con ello la intención de que los márgenes invadieran la imagen por esta zona; recurso inverso al que utiliza en otros momentos cuando hace que sea la ilustración la que sobrepasa sus límites.

1.8 Elementos escalares:

Siguiendo un esquema compositivo habitual en él, Gatagán exagera la diferencia de tamaño de los dos personajes que intervienen en esta escena. La razón de esta diferencia dimensional es simbólica: muestra físicamente la superioridad psicológica del uno sobre el otro, en este caso, de Lady Macbeth sobre su marido, al que en este momento tiene totalmente sometido a su voluntad, sintiéndose él incapaz de superar por sí sólo su remordimiento tras el asesinato. La diferencia de tamaño la refuerza además con la distribución de los personajes en la composición, ella en un primer plano y él en un segundo plano, mucho más retraído.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Como acabo de decir en los elementos escalares, con esta fórmula de representación, lo que pretende Gatagán es diferenciar físicamente la distancia psicológica que separa a estos dos personajes en el momento de la obra que está interpretando.

La escala no es el único elemento formal que utiliza el ilustrador para conseguir este efecto. En primer lugar se ve afectada para este propósito la composición, con tres planos paralelos al soporte, los dos últimos claramente separados del primero. Y para transmitir sensaciones más allá de la imagen en sí y de su función interpretativa de un texto, Gatagán opta por utilizar una estructura simple y buscar además que la lectura de la ilustración resulte sencilla utilizando pocos elementos plásticos, y estos claramente unificados: pocos planos, pocos elementos formales, pocos colores, composición equilibrada.

Las zonas de mayor peso visual son la esquina superior izquierda, en la que se encuentra la cabeza de Lady Macbeth y la esquina inferior derecha en la que vemos a Macbeth. Esto lo consigue reforzando ambas zonas con distintos elementos en cada caso. Por una parte, da más definición a la cara de Lady Macbeth de manera que incluso veamos el gesto de desaprobación y enfado; y además rodea con un elemento blanco el rostro, con lo cual crea aquí el

mayor contraste de toda la imagen gracias a la luminosidad del blanco y la oscuridad del pelo. Para que Macbeth pese más los recursos son distintos aunque complementarios. La resolución del personaje es en general menos definitiva, aunque en la cabeza hay más definición, como ocurre con la figura femenina, que en el resto del cuerpo. La abstracción aumenta conforme descendemos por su figura hasta llegar a los pies, que desaparecen, quedando nuevamente el blanco del papel a la vista, aunque no tan exageradamente como en el tocado de la mujer. La abstracción de la imagen hasta dar lugar a su desaparición hace que en esa zona exista gran tensión que favorece el peso visual. Dos trazos paralelos aparentemente instintivos concluyen la figura como si del subrayado de una firma se tratase. El otro elemento plástico utilizado para llamar la atención sobre este punto de la imagen es el color. Se trata de un rojo bastante apagado y sucio, sin embargo destaca por ser la única superficie de esta composición manchada con este tono y que influye más en el lector al ser éste el color de la sangre que teñirá sus manos y que le obsesiona.

Indudablemente, otra causa hace que estas dos zonas tengan una especial carga visual, y es, sencillamente, que en ellas se encuentran los dos personajes de la ilustración. Nuestros ojos saltan del uno al otro instintivamente, tratando de encontrar nueva información sobre el momento que se ilustra, además de la que ya conocen por el texto.

73 La secuencialidad del trabajo de Gatagán existe en la obra conjunta, y de ella hablaré al referirme a dicho conjunto, pero casi la totalidad de las ilustraciones de la secuencia funcionan como imágenes independientes, y como tales las estoy analizando.



2.2 Temporalidad:

El interés que tienen Gatagán de que las ilustraciones de la secuencia sean dinámicas se debe a que representan una historia viva que sucede a un ritmo muy acelerado. Por ello casi todas las imágenes presentan tensiones y ritmos que son los elementos que producen el dinamismo en una imagen fija,⁷³ y conforme se va desarrollando la acción en la representación teatral, los elementos tensores aumentan en las ilustraciones.

En esta imagen vuelve a haber una línea oblicua que marca la estructura compositiva: el primer plano ocupa el triángulo que resulta de trazar una diagonal desde el vértice superior izquierdo al inferior derecho. La división de la superficie no es simétrica porque la diagonal no parte exactamente del vértice superior izquierdo sino casi de la mitad del margen superior, pero esta asimetría crea también tensión y contribuye junto con la orientación diagonal a crear dinamismo.

Otro factor que produce tensión y que ya mencioné al comentar la espacialidad es la figura inacabada de Macbeth con los trazos que quedan a su espalda, quizás tratando de sugerir una sombra. Y por supuesto el color simbólico de este personaje, que destaca del ambiente que le rodea, así como la mancha blanca que rodea el rostro de Lady Macbeth y que como ya dije, surge a partir de una invasión del margen a la ilustración.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la octava ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Gatagán utiliza con frecuencia esta composición: un personaje en primer plano, muy por delante de otro, y proporcionalmente de un tamaño mucho mayor. Con ello manifiesta la superioridad del primero frente al segundo. Aquí Lady Macbeth se siente fuerte mentalmente, mientras Macbeth está totalmente derrotado por sí mismo. Lady Macbeth lo maneja como a un títere.



M a c b e t h

Pero lo más interesante en esta composición es el paralelismo en la posición del cuerpo de ambos personajes. Ambos están de pie, rígidos, los brazos pegados al cuerpo, y las manos extrañamente separadas con los cinco dedos completamente estirados en una postura muy poco natural. Macbeth se encuentra justo a la espalda de su mujer. Si el punto de vista de la estampa estuviera enfrente de Lady Macbeth ésta ocultaría completamente a su marido, por ello el espectador se sitúa ligeramente a su izquierda. A partir de aquí todo son diferencias: El color de la ropa y el rostro de ambos personajes, el tamaño, la complexión del cuerpo, en Macbeth ancha en los hombros y estrecha hacia los pies, en Lady Macbeth completamente opuesta.

El paralelismo que los conecta y armoniza mediante una serie de rasgos comunes hace inevitable que nos impresione el contraste entre aquello que los diferencia e incluso los opone: Lady Macbeth es un ser completamente frío, sereno, dueño de la situación, y Macbeth no es más que su sombra; se encuentra en mitad de una metamorfosis avivada por el terrible discurso de la mujer. Lo que ella no es capaz de hacer con sus manos, lo hará convenciendo a su marido mediante la palabra; y Macbeth acaba convertido en su sombra, danzando a su ritmo, e imitando grotescamente una postura propia de mujeres como es la separación y extensión de ambas manos.

Pero Lady Macbeth se encuentra serena, confiada, dueña de sí misma; en Macbeth todo es crispación, y por ello Gatagán lo dibuja con una serie de trazos secos y rectilíneos.

El ilustrador traslada a la imagen esta relación haciendo que la mujer ocupe,

materialmente, la mayor parte de la imagen y el hombre sea sólo un esbozo del personaje. Detalla la cabeza mostrando el efecto del horror y la desesperación en su cara, pero esquematiza el resto del cuerpo e incluso lo deja inacabado.

El tamaño y la deformación no son los únicos elementos plásticos que utilizará Gatagán para describir los estragos en el alma de Macbeth, el color rojo y la oscuridad se extiende en la ilustración a toda su persona.

Pero el desprecio de Lady Macbeth es ante todo una pose para convencerlo e impulsarlo a consumar el crimen, por ello Gatagán, al tiempo que hace que le dé la espalda, también le vuelve la cabeza y dirige su mirada hacia él, suaviza sus gestos y sus movimientos. Su postura no es violenta como no lo son las pinceladas en la cabeza.

Ésta es quizá la estampa donde más se aprecia que lo que Gatagán ilustra no es la obra literaria *Macbeth*, sino una supuesta representación teatral de esa obra literaria. Lady Macbeth le da la espalda a su marido y se acerca al borde del escenario. Habla de cara al público. Su imagen iluminada destaca en la penumbra del patio de butacas, que está representada por el marco negro del que sobresale. Su marido está justo detrás de ella y no puede verle la cara, pero el público sí puede, y aprecia perfectamente cómo Lady Macbeth finge darle la espalda pero no deja de vigilarlo para observar el efecto que le hacen sus palabras. El público percibe perfectamente la maldad y la falsedad de la dama y se remueve en su asiento.

Análisis de la novena ilustración:

“La Aparición del puñal”

“La Aparición del puñal”





Análisis de la novena ilustración:
“La Aparición del puñal”

Texto correspondiente a la novena ilustración de *Macbeth*

“**A**sí pues, cogiendo la daga en su mano, silenciosamente se deslizó en la oscuridad hacia la habitación donde dormía Duncan; y, mientras avanzaba, le pareció ver otra daga en el aire con la empuñadura en dirección a él y de cuya hoja goteaba sangre; pero al tratar de cogerla no había más que aire, un mero fantasma creado por su mente oprimida y enfebrecida por lo que estaba a punto de cometer.



M a c b e t h

Dominando el miedo, entró a la habitación del rey, a quien dio muerte de una sola puñalada. Justo después de cometido el asesinato, uno de los guardias que dormía junto a la cámara se rió en sueños y el otro exclamó:

-Asesinato. Esto los despertó a ambos y dijeron una corta plegaria, y uno de ellos dijo:

-Que Dios nos bendiga. Y el otro respondió: "Amén", y volvieron a dormirse profundamente.

Macbeth, que se había detenido a oírlos, trató de decir "amén" cuando el guardia dijo "que Dios nos bendiga", pero aunque lo que más necesitaba era una bendición, la palabra se ahogó en su garganta y no pudo pronunciarla.

Y nuevamente creyó oír una voz que decía: "No duermas más; Macbeth ha asesinado al sueño, el sueño inocente que nutre la vida." Y gritó la voz, dirigiéndose a todo el castillo: "No durmáis más. Glamis ha asesinado al sueño y Cawdor ya no volverá a dormir. Macbeth ya no volverá a dormir."⁷⁴

74 Grupo Anaya, op. cit. p. 152

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La novena ilustración ocupa toda la superficie de la página 21 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el margen del libro muy poco por los dos lados; por el derecho con un grafismo cinético y por el izquierdo con la manga del personaje. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 20 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, la ilustración en blanco y negro salvo los detalles que están fuera de los límites de la imagen.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Aparece un sólo personaje tomado desde debajo del pecho, con las manos hacia arriba y con un gesto de horror o de miedo en la cara. El rostro es



M a c b e t h

esperpéntico y caricaturesco, la cara verdosa, los ojos son muy redondos y muy grandes. Varias líneas recorren su cara en vertical, y la boca, con las comisuras exageradamente inclinadas hacia abajo, deja ver unas piezas dentales muy blancas y muy separadas; separadas incluso de la encía. La barbilla se prolonga y deforma hasta convertirse en una larga y estrecha perilla. Viste una túnica oscura con una ancha franja vertical, de tono claro. Desde sus hombros cuelga una gruesa cadena con un medallón redondo.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En esta ilustración nos encontramos con una imagen sobria en cuanto a elementos pero con una extraña y original composición que difiere de las que suele utilizar Gatagán en secuencias narrativas, y es distinta también a la generalidad de las ilustraciones de este trabajo. Un personaje masculino aparece por la esquina inferior derecha de la imagen ocupando casi toda la mitad inferior y entrando en la mitad superior, con los brazos hacia arriba, extendiendo sus manos como si tratara de protegerse de un puñal que flota en posición horizontal en la parte superior de la imagen y que por su situación (en el aire), por su tamaño (muy grande en comparación con las manos del personaje), y por la el rostro aterrorizado del personaje, podría pensarse que es un objeto extraño y no deseado. En esta imagen, a diferencia de lo que sucede en las demás, el personaje y el objeto aparecen sobre un fondo oscuro, sin paisaje, ni exterior ni interior. La más parecida hasta ahora en ese sentido era la ilustración segunda, con una mezcla confusa de brujas, runas y joyas; pero la nueva ilustración es legible y sencilla, por lo que se distancia bastante de la anterior.

El rostro del personaje está cruzado por líneas y manchas negras que podrían ser cicatrices, manchas, bigotes, sombras o lágrimas. El gesto es de espanto, los ojos están desorbitados, la boca entreabierta mostrando los dientes, y tiene una barba puntiaguda con los pelos tan sólo sugeridos. Por muy sorprendente que sea la imagen del puñal flotando en el aire, lo más atractivo de la estampa es la cara del personaje. Quizá porque se le trata de buscar un por qué a cada trazo y a cada mancha que lo compone.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración: El personaje que se representa en esta ilustración es, por supuesto, Macbeth, impresionado ante la primera aparición. Su aspecto físico, incluyendo desde la joya hasta la vestimenta, y por supuesto el rostro, no coincide con ninguna de las representaciones que de él ha hecho Gatagán en la secuencia ilustrativa. Los personajes de Gatagán varían su fisonomía fácilmente a lo largo de una secuencia de ilustraciones, de manera que si no leemos el texto (y a veces aún leyéndolo) no sabremos con certeza de qué personaje se trata.

En esta imagen se está ilustrando la primera aparición que sufre Macbeth tras su conversación con las brujas. Justo antes de asesinar a Duncan se le aparece un puñal. Este es el texto en el que se describe como ocurre:

MACBETH

¿Es una daga eso que contemplo ante mí,
con la empuñadura cerca de mi mano? ¡Ven, que pueda co-



M a c b e t h

gerte!
Yo no te tengo y, sin embargo, siempre te veo ahí.
Visión fatal, ¿no eres sensible
al tacto y la mirada? ¿O eres, quizá, tan sólo
un puñal en mi mente, imagen falsa
que surge en mi cerebro al que la fiebre oprime?
Puedo verte de forma tan palpable
como el que empuño ahora.
Me indicas el camino por el que ya avanzaba
y el arma misma que debía usar.
Mis ojos son la burla de mis otros sentidos,
o quizás a todos ellos superen en valor... Todavía te veo;
también las gotas, en el filo y en la empuñadura, de una
sangre
que antes no estaba. No, no eres real.
Es mi sangrienta empresa que así crece
ante mis ojos... Sobre medio mundo, ahora, se diría,
Naturaleza ha muerto, los sueños corruptos
los ritos de la apagada Hécate; y el escuálido Crimen
avisado por su centinela, el lobo,
cuyo aullido es la alarma, sigilosamente
con zancadas lascivas de Tarquino,
a su designio avanza como espectro. (II.i.33-56)

De todo este texto, físicamente tan sólo se describe el momento de la aparición, pero el personaje de Gatagán y el del texto no responden de igual manera ante la visión. El Macbeth que Gatagán nos muestra se haya fuera de sí, delirando más que por la visión, por el acto que se va a cometer. Y al colocar sobre él la daga, la deformación de su rostro nos refleja a un ser al borde de la locura, que dice “¡basta! No puedo seguir con esto porque me supera”. Sin embargo, el texto de la traducción nos indica que no sólo continúa con la acción sino que parece que el delirio que le produce la aparición le anima a

continuar con su plan y a llevarlo a cabo en un estado de embriaguez. Pienso que este desacuerdo en el comportamiento de Macbeth en la obra literaria y la gráfica se puede deber a dos cuestiones distintas:

La primera es que Gatagán vuelva a recurrir al texto de Charles y Mary Lamb donde la actitud de Macbeth frente a la aparición es distinta al del original y ha podido considerar que se alejaba demasiado del texto al que realmente acompaña:

"Y mientras avanzaba le pareció ver otra daga en el aire con la empuñadura en dirección a él y de cuya hoja goteaba sangre; pero al tratar de cogerla no había más que aire, un mero fantasma creado por su mente oprimida y enfebrecida por lo que estaba a punto de cometer.

Dominando el miedo, entró a la habitación del rey ..."⁷⁵

La segunda cuestión podría estar relacionada con la evolución gráfica con la que Gatagán pretende ilustrar el deterioro mental y moral que va sufriendo el protagonista a lo largo de la representación: cómo ante el primer espectro siente y demuestra auténtico pavor. Pero conforme se va transformando en el ser perverso y despiadado que acaba siendo, su actitud ante los espectros también es distinta, volviéndose adorador de aquellos que le dan información con la que poder permanecer más tiempo en el poder (ilustración decimoquinta).

75 Grupo Anaya, op. cit., p. 152



1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La ilustración está ordenada por planos, lo cual simplifica bastante su composición. Gatagán la estructura con varios planos frontales: delante el personaje y la daga y al fondo un color de relleno. La composición es muy simple gracias a que está formada por muy pocos elementos y a que estos se hayan bien relacionados entre sí. La daga, aunque aislada en la parte superior de la imagen, se relaciona por medio de los vectores de dirección con el personaje de debajo. La desproporción entre el tamaño de la daga y el del personaje, así como su aislamiento en la escena, consiguen que el objeto adquiera gran importancia en la composición y grandiosidad en el resultado final; es decir, estas dos características contribuyen a que el elemento destaque y adquiera fuerza en la obra.

1.4.2 Esquema compositivo:

Existen una serie de líneas de composición sugeridas en la ilustración que marcan el esquema final. En la parte superior de la imagen se encuentra el puñal, sobre una línea inducida horizontal y aislado de los demás elementos, con lo cual adquiere un gran peso visual. En la parte inferior, los brazos, las manos, la cadena y el medallón se encuentran formando un círculo, con la cabeza del personaje en su interior, que se convierte en la zona con mayor definición y con mayor número de elementos de toda la escena. Pero el círculo que forman los ordena y los relaciona, dando a la imagen equilibrio dinámico.

1.4.3 Dirección de escena

Varios vectores de dirección se cruzan en esta imagen. El puñal y su brazo izquierdo siguen una orientación horizontal, la mirada es una dirección inducida vertical y la mano derecha tiene una orientación oblicua. Estos vectores de dirección dinamizan la imagen y relacionan los elementos de la composición.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

El nivel de iconicidad entra dentro del grado figurativo no realista, sin embargo, los dos objetos de la escena parece que tuvieran distinta definición y acabado. El puñal está mas bien abocetado, los trazos azules dibujan la figura y le dan volumen pero Gatagán ha dejado el elemento sin color quizá para representar su carácter sobrenatural. La cabeza de Macbeth tiene tan exagerado el gesto que tiene el aspecto de una caricatura más que de un retrato, lo cual no le quita dramatismo; el personaje está aterrorizado y se protege de su visión levantando los brazos y extendiendo sus manos blancas a modo de escudo, en un gesto más instintivo que útil. Las manos están bien representadas. Carecen del estilo exagerado de la cara, aunque tampoco tienen un alto grado de iconicidad. No están demasiado deformadas, y su línea sencilla contrasta con la complejidad del rostro.

La túnica del personaje tiene un tratamiento muy suelto. El contorno lo define, pero el plano interior es un espacio lleno de diversidad de trazos, texturas y colores.



1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Realmente en esta imagen no tenemos bien definida su espacialidad. No existen líneas ni planos que nos orienten espacialmente, ni, aparentemente, varios planos en los que se ubiquen los elementos para que existan entre ellos distancias orientativas. Tan sólo el plano del fondo, el personaje y la daga. Eso sí, la daga situada en la parte superior de la imagen está flotando en un espacio, así que al menos la imagen nos sugiere espacio aéreo. Posiblemente el objeto está en un plano por delante de Macbeth, aunque haya pocas indicaciones a ese respecto, el hecho de que se esté cubriendo la cara por delante y no por encima, nos indica que la aparición pudiera estar delante de él y en un plano más elevado. Viendo así la escena podemos sentir mejor el espacio aéreo al que antes me referí y además, la postura del personaje se vuelve también más lógica.

1.6.2 Temporalidad:

Varios elementos plásticos y estructurales contribuyen aquí a crear dinamismo favoreciendo la tensión y el ritmo. Indudablemente, el puñal por su ubicación, su tamaño, su luminosidad y su tratamiento técnico, crea probablemente la zona de mayor tensión de la ilustración. También las manos alzadas y la cabeza con el tratamiento tan basto de las formas, o la zona del cuello tan indefinida que crea incertidumbre, o la cadena inacabada y con la

sucesión de eslabones que dan lugar a un movimiento circular. Son muy pocos los elementos formales que aparecen en esta imagen sin embargo, ni uno sólo de ellos permanece estático pues todos generan una gran actividad en la ilustración.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Como dije en el punto 1.3., “Esquema compositivo de la imagen”, considero que existen tres planos frontales en esta imagen: en el primero se encontraría la aparición de la daga, muy cerca del lector. En un plano intermedio estaría el personaje de Macbeth, y a una distancia indeterminada un oscuro telón de fondo.

1.7.2 La línea:

La línea aparece en esta ilustración para definir el contorno de la daga de forma clara y con un estilo muy distinto al que utiliza Gatagán en el resto de las ilustraciones. Se trata de una línea continua y uniforme, de un sólo color. Se podría decir que utiliza una línea de contorno común. En las manos le da a la línea un poco más de carácter, utilizándola sólo en algunas partes del perfil de forma intermitente y con trazo irregular. También se reconoce en algunas zonas de la ilustración el tipo de línea de contorno que caracteriza su estilo y que hemos visto, por ejemplo, en la ilustración anterior, bordeando la figura femenina. Esta línea intermitente y pictórica que duplica, cambia de



M a c b e t h

color y que adorna y da dinamismo a la imagen la encontramos en la cadena y el colgante.

Por último, en la cara tiene el personaje unas líneas que van desde los ojos al bigote representativamente poco claras, pero que dan mayor dramatismo al rostro.

1.7.3 Luz y color:

El color general es común a otras ilustraciones; un tono azul que se mezcla con negro hasta oscurecerse tanto que se confunde con dicho color. También se mezcla con blanco para aclararse por algunas zonas, concretamente los contornos de la daga, que adquiere un aura como si de ella emanara luz, y los contornos del personaje, con lo que se distancia del fondo.

Las manos y la daga son los elementos con mayor luminosidad de la imagen, aunque de los dos quizás sea la daga la de mayor luminosidad, simplemente porque ocupa más superficie y también, y esto es interesante, por el color cian de la línea de contorno y de las sombras que crean el volumen del objeto. Las manos, aunque en los puños de la camisa son totalmente blancas, en la piel tienen una mezcla de colores que da lugar a un tono muy claro de piel; pero el conjunto no resulta tan luminoso como el puñal. En mi opinión influye naturalmente el hecho de que sepamos que ese objeto que flota delante de Macbeth es una aparición, y que por lo tanto Gatagán está tratando de representarlo como tal.

1.8 Elementos escalares:

Gatagán exagera las dimensiones de la daga en comparación con el tamaño del personaje de la ilustración. Las razones pueden ser dos; una relacionada con la imagen como ilustración y la otra con la imagen como espacio bidimensional al que le quiere conferir la tercera dimensión. Es decir, por una parte Gatagán quiere que el objeto tenga un gran peso visual en la escena porque esta representando la primera aparición que sufre Macbeth y que, aunque le aterra y le trastorna, también parece que le anima a cometer el crimen:

Puedo verte de forma tan palpable como el que empuño ahora.
Me indicas el camino por el que ya avanzaba
y el arma misma que debía usar (II.i.40-43)

Y por otra parte, al hacer el objeto mayor, nosotros trataremos de ubicarlo en un plano anterior al personaje para que esa desproporción no sea más que el efecto visual causado porque un objeto menor se encuentra mas cerca de nosotros que un objeto mucho mayor.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Como acabo de decir respecto a los elementos escalares, con esta fórmula de representación, Gatagán pretende por una parte colocar la daga en un plano anterior a Macbeth, y por otra parte darle al objeto un sentido sobrenatural. Y como ya dije al definir en la lectura de la ilustración los elementos plásticos, el tamaño no es el único elemento plástico que utiliza el ilustrador para que parezca una aparición. El color y la luz son fundamentales, y la modificación del color de fondo alrededor del objeto creando un aura de un tono más claro también es importante. Por supuesto para transmitir este mensaje Gatagán también recurre a la composición, y deja aislada la daga en la parte superior de la imagen dándole bastante espacio vacío a su alrededor. Gatagán opta por utilizar una estructura simple y buscar además que la lectura de la ilustración resulte sencilla utilizando pocos elementos plásticos, y estos claramente unificados: pocos planos, pocos elementos formales, pocos colores, composición equilibrada.

La zona de mayor peso visual pienso que puede ser donde se encuentra la daga, aunque Gatagán quiere dar gran importancia a la cabeza de Macbeth. El tratamiento para conseguir la atención del lector en cada elemento es diferente. En primer lugar ambos elementos se encuentran alineados sobre el eje vertical de la composición lo cual le da verticalidad a la imagen y equilibra la composición, pues luego, la mayor parte de los elementos es horizontal u

oblicua, pero con una inclinación muy cercana a la horizontal, salvo en la franja clara del traje de Macbeth que también tiende a la verticalidad y que se alinea con la cabeza y el puñal.

Mientras que para dar fuerza visual al puñal lo aísla y lo simplifica hasta el punto de convertirlo en un boceto más que en un dibujo acabado; para conseguir el mismo efecto con la cabeza de Macbeth, la rodea de elementos. Se puede percibir incluso cómo estos forman una circunferencia con la cabeza en el interior. Además, esta zona está mucho más definida y detallada; especialmente la cara del personaje.

El otro elemento plástico utilizado para llamar la atención sobre este punto de la imagen es el contraste lumínico. Hay muy poco contraste cromático, el único tono distinto es la cadena dorada y en algún punto dentro del círculo se ven algunas manchas rojizas. Pero la luminosidad sí que varía por ser el tono general de la ilustración bastante oscuro a excepción de las manos, la cara y la daga; e incluyo dentro de este grupo, la banda central de las ropas de Macbeth de la que antes dije que coincidía con el eje vertical de la composición.

Por supuesto, otra causa que hace que la daga y la cabeza tengan una especial carga visual es, sencillamente, que se trata de los dos elementos más importantes del fragmento del texto que se está ilustrando. Nuestros ojos saltan del uno al otro instintivamente, tratando de encontrar nueva información sobre el momento que ilustra, además de la que ya conocemos por el texto.



M a c b e t h

2.2 Temporalidad:

Para compensar el vacío que deja Gatagán alrededor de la daga, crea vectores de dirección en el personaje que se dirigen hacia ésta de manera que ambas figuras se interrelacionen. La relación es unilateral porque la daga no interviene activamente en ella. Pero el personaje tiene colocados los brazos de manera que uno comparta la misma orientación de la daga y el otro forme un vector de dirección que la intercepte. Por último, existe una dirección inducida en la mirada del personaje hacia el objeto flotante.

Otra forma de crear tensiones que utiliza Gatagán en esta ilustración es la deformación: la cara de Macbeth es una caricatura monstruosa de un personaje fuera de sí. Sus ojos desorbitados y demasiado grandes, la estructura de la cara también está deformada; parece plana como una careta. La barba de chivo adquiere el color verdoso de la cara. Tampoco queda muy definido si el bigote es tal cosa, los pómulos están manchados en lugar de marcados y la cabellera son pinceladas de tinta aguada muy irregulares. Los dientes, son manchas blancas que parecen más las cuentas de un collar que la dentadura. Y la zona del cuello, aunque no se distingue ninguna forma legible, está llena de elementos pictóricos que crean incertidumbre e inquietud en el lector (tensión).



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la novena ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Esta ilustración es, en mi opinión, la imagen más austera de las que hasta ahora he analizado. Utiliza una paleta de color muy limitada con tonos grises, es decir, de azules contaminados por otros colores. Aunque el azul, es el color que domina, apenas aparece puro; tan sólo en las líneas de la daga y en algunas manchas del fondo. Son varias las ilustraciones que tienen este color de base, pero en estas suele aparecer más puro el pigmento y la superficie se



M a c b e t h

comparte con otros tonos, sobre todo con el dorado (ilustración segunda, “Las profecías de las brujas”).

La luz es muy puntual y no se extiende sobre el plano del fondo salvo en la zona que rodea la daga, y ahí lo hace muy tímidamente y afecta poco a la luminosidad general. La luz de la daga crea una aureola a su alrededor e ilumina las manos y la cara de Macbeth; alrededor de éste también se percibe, aunque en menor medida, la misma aureola.

Otro factor que favorece la sobriedad de esta imagen es la escasez de elementos formales: tan sólo están la daga y la figura de medio cuerpo; la cual tiene todas sus partes contrastadas pero relacionadas de manera que se armonizan creando un elemento bien consolidado.

Tanto el personaje como la daga se hayan sobre un fondo oscuro con variaciones lumínicas poco trascendentes de manera que el fondo sigue siendo, pese a éstas, oscuro.

Es muy interesante el hecho de que Macbeth ahora aparece vestido con unos ropajes idénticos en color a los de Lady Macbeth en la ilustración anterior, como si ya se hubiese completado su metamorfosis y hubiese asumido totalmente la determinación de su mujer; como si hubiera sido investido con los ropajes del asesino.

Me llama la atención que Macbeth, en la traducción de Manuel Ángel

Conejero no muestra síntomas de estar asustado por la aparición de la daga, es más, dice: ¡Ven que pueda cogerte! (I.ii.34). Las únicas expresiones que pueden revelar temor son “visión fatal” e “imagen falsa que surge en mi cerebro al que la fiebre oprime” (I.ii.38-39). Sin embargo Gatagán interpreta este momento como si Macbeth estuviera completamente horrorizado, su cara deformada por miedo, el color de la piel como si la sangre no corriera por las venas y las manos tensas. Puede que a Gatagán el texto le sugiriera una interpretación del personaje tal y como la describe gráficamente pero también es posible que aquí el ilustrador no representara el momento concreto del texto sino que trasladara al personaje al momento exacto del crimen. Esto tendría más sentido si atendemos a esta parte del fragmento:

(dirigiendo sus palabras a la daga que se le ha aparecido):

Me indicas el camino por el que ya avanzaba
y el arma misma que debía usar.

Mis ojos son la burla de mis otros sentidos,
o quizás a todos ellos superen en valor...

[...] No, no eres real.

Es mi sangrienta empresa que así crece (II.i.44-48)

Lo que asusta a Macbeth en esta ilustración es el asesinato que es capaz de cometer para subir al último peldaño del poder. El Macbeth abatido que hemos visto ya en otras ilustraciones lo encontramos aquí desquiciado. El progresivo deterioro físico, reflejo del alma, al que Gatagán somete a Macbeth imagen tras imagen, no sería tan evidente si deja que pase una ilustración sin mostrarlo fuera de sí.



3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

La oscuridad de la noche envuelve esta imagen en la que la única luz proviene de la daga e ilumina el rostro y las manos del personaje. La oscuridad general de la imagen contrastará con la inmediatamente continua, la ilustración décima, en la que el blanco dominará el tono general de la ilustración.

La ilustración tiene al personaje desplazado hacia la esquina inferior derecha, sin embargo los elementos de mayor peso visual equilibran la imagen al estar situados hacia el centro y la izquierda de la página. De otra forma, el exceso de peso en la esquina derecha del libro lo desequilibraría. Pero incluso la daga orienta la escena hacia el centro del libro al estar dirigida hacia ese lado.

Esta imagen es distinta a las demás no sólo por su color y composición, sino porque además carece de telón de fondo que la decore. Gatagán se ha centrado en la expresión de horror del personaje, y aunque la reacción de Macbeth no coincide con la del texto, lo cierto es que es así como el ilustrador interpreta este momento de la obra.

Análisis de la décima ilustración:

“El descubrimiento del cadáver
del rey Duncan”

“El descubrimiento del cadáver del rey Duncan”





Análisis de la décima ilustración:
“El descubrimiento del cadáver del rey Duncan”

Texto correspondiente a la décima ilustración de *Macbeth*

“Con tan horribles visiones, Macbeth regresó a donde lo esperaba su esposa, quien comenzaba a creer que había fracasado en su cometido y que su proyecto se había frustrado. Él entró en un estado de enajenación tal, que ella le reprochó su falta de firmeza, ordenándole que lavara la sangre que manchaba sus manos, mientras ella cogía su daga con la intención de teñir las mejillas de los guardias con la sangre, para que pareciera que ellos habían sido los culpables.



M a c b e t h

Llegó la mañana y con ella la revelación del crimen, que no podía permanecer oculto. Y aunque Macbeth y su esposa hicieron grandes demostraciones de dolor, y las pruebas contra los guardias, con la evidencia de la daga y de sus rostros manchados de sangre, eran lo suficientemente contundentes, fue inevitable que todas las sospechas recayeran sobre Macbeth, cuyos motivos para el asesinato tenían mucho más peso que los que se les podría suponer a los sencillos guardias.

Los dos hijos de Duncan huyeron. Malcolm, el mayor, buscó refugio en la corte inglesa, mientras el más joven, Donalbain, se dirigió a Irlanda. Los hijos del rey, que debían sucederle, dejaron el trono vacante con su huida, y Macbeth, que era el heredero más directo, fue coronado rey, cumpliéndose así la predicción de las Parcas."⁷⁵

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La décima ilustración ocupa toda la superficie de la página 23 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm.

⁷⁵ Grupo Anaya, op. cit., p. 152-153

que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el margen del libro tan sólo con el inicio de un pequeño trazo en el lado izquierdo de la ilustración. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 289x199 mm. (sin contar con el detalle que sobrepasan el marco).

En la página 22 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, el rostro de una de las figuras femeninas que aparecen en la ilustración, concretamente la que está situada por encima de las demás.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Como en un primer plano, nos encontramos con tres personas superpuestas una detrás de otra. De la que está más cercana a nosotros tan sólo vemos su cabeza; de la siguiente, la cabeza y las dos manos; y la última, que se asoma a la escena inclinando su cuerpo hacia delante como para ver mejor, vemos la cabeza hasta los hombros y las manos.

Al fondo de la imagen se distingue un cuerpo yacente.

Las tres cabezas femeninas tienen elementos en común. Por ejemplo, todas están espantadas, con los ojos muy abiertos. Todas tienen la cabeza cubierta con un pañuelo o sombrero por el que enseñan las orejas. Dos de ellas dejan ver unos dientes redondos, blancos y separados, parecidos a los de Macbeth



M a c b e t h

en la ilustración anterior. Sus narices son picudas, y dos muestran sus manos con los dedos abiertos y levantados los antebrazos dirigiéndolos hacia arriba. Pero lo que más relaciona hasta la confusión a las tres figuras es el tratamiento que Gatagán les ha dado, dejando gran parte del dibujo en blanco, tan sólo sugerido por líneas muy sueltas y manchas aún más sueltas. Este tratamiento evoluciona desde la parte superior de la imagen hacia la inferior, siendo en la tercera mujer (situada en la esquina inferior izquierda) donde más desaparece la pintura, quedando esta como una foto sobreexpuesta.

El cuerpo yacente se encuentra dentro del cuarto cuadrante de la imagen, con la cabeza situada casi en el centro de la misma. De él tan sólo distinguimos la cabeza echada hacia atrás con una postura tensa y las manos, a las que Gatagán les ha dado un aspecto de atrofiadas hacia adentro, con lo que con muy pocos elementos, y estos apenas sugeridos, resulta el cuerpo en una actitud de agarrotamiento.

1.2.2 Descripción de la imagen:

Esta ilustración tiene una estructura distinta a las demás. En ella aparecen cuatro personajes agrupados todos en una misma zona de la composición. Se trata de una imagen recargada en cuanto a figuras y objetos si la comparamos con las demás. Tiene casi todo el espacio ocupado por elementos figurativos. Aparecen tres personajes en primer plano; tres mujeres de las que vemos sus cabezas; de dos de ellas vemos las manos. La confusión no la crea la composición, que está bien organizada sino el estilo o el tratamiento utilizado para plasmar la imagen.

Las tres mujeres miran espantadas un cuerpo que yace sobre un lecho, que Gatagán ha representado en perspectiva. La luz de casi toda la escena viene de la misma dirección, como si la produjeran las velas de un candelabro situado detrás del lecho.

En la esquina superior izquierda de la imagen hay unas telas que cuelgan a modo de cortinajes o de dosel de la cama. En ellas se ve un escudo y sobre éste una corona, lo que podría indicar que se encuentran en aposentos reales.

El segundo cuadrante es el único que queda un poco aliviado de elementos, tan sólo se ven en él una esquina del dosel y el candelabro con las velas echando humo blanco.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

En esta ilustración Gatagán interpreta el momento en el que se descubre el cuerpo sin vida del rey. Tres personajes, aparentemente femeninos, aunque el que está más abajo, pese a llevar la cabeza cubierta con un tocado no muestra rasgos muy femeninos, se muestran alarmados y sorprendidos al ver el cadáver. La ilustración no describe el descubrimiento del rey asesinado igual que el libro. Gatagán se toma la libertad de presentar esta otra opción.



1.3.2 Descripción de la ilustración:

Lo que esta imagen describe no podemos leerlo en ningún fragmento del texto. Podemos ubicarla en el desarrollo de la acción dentro de la tercera escena del segundo acto, cuando se descubre al rey asesinado en su alcoba:

MACDUF

¡Horror, horror, horror!

¡Ni corazón ni lengua pueden nombrarlo o concebirlo!

MACBETH Y LENOX

¿Qué sucede?

MACDUF

¡La destrucción ya completó su obras maestra!

El más sacrílego asesino ha violentado
el sagrado templo del Señor y ha robado
la vida de su santuario.

[...]

MACDUF

Acercaos a la alcoba y que vuestra mirada se destruya
ante esta nueva Gorgona. No me digáis que os hable.

¡Mirad y que hable vuestra lengua! ¡Despertad! ¡Alerta! (II.iii.60-70)

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Creo que Gatagán pretende transmitir con esta ilustración el desorden y el desconcierto que provoca la muerte inesperada de un líder. Por eso, el tratamiento técnico de esta imagen, con tan poca definición formal, hace que las figuras se confundan unas con otras y que no se distingan con claridad.

Pese a esta intención, la ilustración no deja de estar bien estructurada. Ha repartido el espacio en dos zonas: una por delante del cortinaje o dosel y otra por detrás de éste. Delante se encuentran las mujeres que observan lo que hay tras él: el cuerpo inerte del rey que yace sobre un lecho y es iluminado por la luz que producen las velas del candelabro que queda al fondo de la imagen.

Pienso que Gatagán ha planteado esta escena como si se tratara de una representación teatral en la que las mujeres observan desde delante del telón, es decir, fuera de escena, el cuerpo asesinado situado dentro del escenario.

Partiendo de esta estructura compositiva la imagen se entiende muy bien y se ve mucho más sencilla.

1.4.2 Esquema compositivo:

El espacio está dividido en dos partes separadas por el cortinaje que haría las veces de panel divisorio. En el primer plano se encuentran las tres cabezas de mujer en tres planos superpuestos (sub-planos). Tras el telón está el cuerpo inerte sobre el lecho, representado en perspectiva, y tras el lecho, al fondo del escenario, el candelabro. Como telón de fondo Gatagán ha creado una superficie cargada de color, manchas y texturas.

1.4.3 Dirección de escena:

En esta escena existen vectores de dirección, inducidos y representados, que se dirigen, desde distintos puntos de la imagen, hacia el margen externo del libro. La mayoría de los elementos están a la izquierda de la escena, de manera que estos vectores ayudan a equilibrar la ilustración.



1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

El nivel de iconicidad entra dentro del grado figurativo no realista, sin embargo, los elementos formales de la escena parece que tuvieran una definición que tiende a desaparecer progresivamente desde la parte superior (más legible) al margen inferior (concretamente, la esquina inferior izquierda se desdibuja hasta que la imagen llega incluso a desaparecer).

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

En esta imagen nos encontramos con dos formas de representación: por un lado la superposición, que se da en las figuras más cercanas al lector; y por otro lado nos encontramos con una figura en proyección situada a la derecha de la ilustración y más alejada del lector.

Ésta última es en la única en la que observamos líneas convergentes que nos den sensación de profundidad. Las demás parecen planos sobre planos.

1.6.2 Temporalidad:

Varios elementos plásticos y estructurales contribuyen aquí a crear dinamismo favoreciendo la tensión y el ritmo. La superposición de las mujeres provoca un ritmo visual asimétrico al que colaboran las manos con los dedos extendidos hacia arriba y los diente separados en las bocas de dos de las

mujeres. Una de las zonas de mayor tensión de la imagen es, precisamente el lugar ocupado por las caras de estas dos mujeres. Pero como ilustración, la zona de mayor carga visual será el espacio en el que se encuentra el cuerpo yacente, y esto por el hecho de que prácticamente todo el volumen del cuerpo se encuentra sin pintar (conservando el blanco del papel) y de que tan sólo se distinguen la cabeza y las manos atrofiadas del cadáver.

En general, tanto espacio blanco del papel resulta también un elemento dinámico de la imagen.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Como dije en el punto 1.4., “Esquema compositivo de la imagen”, parece que Gatagán estuviera ilustrando la imagen como si se tratara de una escena teatral en la que los personajes que observan el cadáver del rey, lo hicieran desde detrás de un cortinaje. Éstos se encontrarían entonces en un primer plano. Las cortinas separatorias, que en la ilustración hacen las veces de dosel, corresponderían al plano medio, y el cadáver, ya dentro de escena, se encontraría en último plano.

1.7.2 La línea:

Esta es una imagen de la secuencia en la que Gatagán utiliza bastante este elemento plástico y esto es debido principalmente a que deja los planos en blanco, y necesita del dibujo para que la imagen exista. Esto se ve especialmente



M a c b e t h

claro en la figura de la esquina inferior izquierda de la ilustración. Utiliza líneas gruesas, irregulares, orgánicas e intermitentes, en las que domina el color marrón aunque también hay mucho azul.

La línea se vuelve mancha en algunas zonas. Es interesante el tratamiento que le ha dado a la silueta del rey. No sé si se puede hablar de manchas muy delgadas o de líneas gruesas que toman la forma de las manos y los dedos; incluso las líneas del contorno del personaje se ensanchan para dar volumen al cuerpo.

No deja de ser la línea en esta ilustración un elemento dinámico pues se duplica, cambia de color y de forma, desaparece para aparecer poco después contorneando otra zona y dejando que se intuya la que queda sin contorno.

1.7.3 Luz y color:

El color es original en esta ilustración. Es una imagen con un tratamiento muy distinto al de las demás. El color y la luz son los elementos plásticos más afectados en este cambio de estilo.

Gatagán deconstruye la imagen. La crea y luego la hace desaparecer. Esto provoca una fuerte tensión en toda la escena. Se encuentra llena de blancos, y de no ser por el marco negro que ha puesto con poco atino el diseñador de la colección, veríamos cómo los márgenes de la ilustración se deshacen dejando que la superficie blanca del soporte entre a formar parte de la luz y la composición de esta imagen.

Los burdeos, azules y ocreos que armonizan el conjunto de las ilustraciones se combinan aquí con colores menos frecuentes como el naranja desvaído (casi salmón) o el violeta, que hasta ahora tan sólo habíamos visto dando color a las líneas y en forma de pinceladas sueltas en algunos fondos oscuros.

1.7.3 La textura:

En esta ilustración merece la pena introducir este punto porque Gatagán ha utilizado tan poco pigmento por algunas zonas que se ve muy bien el trazo que dejan los utensilios utilizados para aplicar el color. Naturalmente se trata en la impresión de una textura visual, pero es probable que en el original se aprecie también la textura táctil de la materia.

1.8 Elementos escalares:

Entre otras cosas, la escala va a ser lo que haga posible que el lector perciba esta imagen como una distribución en dos espacios distintos. Los personajes situados en el primer espacio, el más cercano a nosotros, tienen un tamaño notablemente mayor que el del cadáver, lo cual nos hace visualizarlo a una distancia distinta (mayor) de aquella a la que se encuentran separados los personajes del primer plano entre sí.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Como vengo diciendo a lo largo de la lectura de la imagen, Gatagán pretende crear dos espacios en esta ilustración. Las mujeres del primer plano están muy cerca del espectador, la primera de ellas incluso se encuentra fuera de foco, desenfocada, lo que explicaría lo inacabada e indefinida que la deja.

La sensación es la de una representación teatral muy cercana, casi pachanguera, con el espectador tan cerca del escenario que se encuentra pegado a las actrices que se encuentran por delante del telón.

La verticalidad de la imagen impide que se pueda distanciar demasiado el plano en el que se encuentra el cadáver del rey. Sin embargo Gatagán recurre a la escala y lo hace mucho más pequeño que el resto de los personajes, y junto a él, también el candelabro con las velas tiene un tamaño muy pequeño. Al efecto de distancia que causa esta desproporción se le une la representación en profundidad: con líneas convergentes convierte el escenario en el que se encuentra el lecho, el cadáver y el candelabro, en un espacio de tres dimensiones.

Además cubre la superficie del fondo con un color azul oscuro que sugiere profundidad. Éste se mezcla con manchas más claras que consiguen que el

espacio sea incierto, poco definido; y por último, exagera el humo que sale de las velas con el cual consigue crear la sensación de espacio aéreo.

La imagen está bien equilibrada porque por una parte, los elementos visualmente más pesados, que son los más grandes, se encuentran en el lado izquierdo de la composición, es decir, cerca del centro del libro, pero las figuras dirigen su mirada hacia la derecha, y en la derecha, justo en el eje horizontal de la composición, se encuentra una línea horizontal que da una gran estabilidad. Esta línea comienza en la cabeza de Duncan, la cual es a mi parecer el elemento más importante de esta imagen si la vemos como ilustración de la obra dramática. Es ahí donde el lector va a poner la mirada, no en las sirvientas, por muy expresivas y desagradables que sean sus caras, pues al fin y al cabo éstas no son más que personajes a los que Gatagán ha recurrido para darle mayor dramatismo a la muerte. Por lo tanto, aunque físicamente el mayor peso visual recaiga sobre estos personajes, el peso compositivo varía notablemente en esta ilustración si va acompañada del texto que interpreta.

Uno de los elementos plásticos utilizados para llamar la atención sobre el cuerpo de Duncan es la ausencia de dibujo. El cuerpo tenemos prácticamente que imaginárnoslo porque no existe, aunque nos da una pista que produce gran intriga: las manos agarrotadas, como atrofiadas, y la cabeza muy echada hacia atrás, casi contorsionada, nos está recordando el gran sufrimiento de este hombre mientras lo asesinaban.



2.2 Temporalidad:

Para compensar la cantidad de vectores de dirección inducidos en la escena y que la desequilibran hacia la derecha, coincidiendo además con la dirección de lectura de la obra, Gatagán coloca los cuerpos de las mujeres en el lado izquierdo de la imagen, que es donde debe estar el mayor peso visual puesto que la imagen se encuentra en la página derecha del libro y en la izquierda sólo están el texto y la pequeña ilustración de adorno en blanco y negro. Además de los vectores inducidos nos encontramos con otros representados que también se dirigen hacia el lado derecho de la ilustración. El más importante a mi parecer, es una línea horizontal en el lado derecho de la ilustración que coincide casi con el eje horizontal de la imagen (queda un poco más abajo que éste). La orientación vuelve a ser hacia la derecha, pero esta línea además estabiliza la escena y la equilibra.

En el lado izquierdo de la imagen los elementos formales están mucho más desordenados por su disposición y por el tratamiento técnico, mientras que en el lado derecho la ilustración está mucho más organizada. Tiene tres planos de color. Uno azul y vertical en la parte superior, uno blanco y horizontal en el medio, y uno rojo burdeos oblicuo en la esquina inferior. Todo esto produce dinamismo, ritmo y tensión en esta ingeniosa y sorprendente ilustración.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la décima ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

En esta imagen nos encontramos una curiosa composición en la que los rostros de las figuras del primer plano forman un triángulo con base en el margen izquierdo y vértice en la cabeza del rey muerto; de manera que, pese a que dicha cabeza es un elemento pequeño e insignificante en la imagen, Gatagán utiliza una serie de recursos que la potenciarán. Uno de ellos es éste que acabo de definir: la cabeza como vértice del elemento compositivo al que



da lugar la disposición y orientación de los elementos figurativos de la escena. Y otro no menos importante es el hecho de que los vectores de dirección inducidos en las miradas de los personajes, estén todos dirigidos a la imagen yacente del rey. Pero no sólo son elementos compositivos y estructurales los que Gatagán altera para conseguir que el peso visual de la imagen recaiga sobre este personaje, también recurre a alterar los elementos formales, por ejemplo, ha llevado el rictus mortis hasta tal punto que deforma las manos del rey dándole un aspecto tétrico. Además ha pintado en negativo la figura del rey asesinado, es decir, en blanco las partes que deberían ser negras (el volumen del cuerpo), y oscuras las zonas que tendrían que ser claras (las manos, los brazos y el rostro). Con este tratamiento la imagen pierde legibilidad pero gana peso visual. Por supuesto, esta no es sólo una imagen, es una ilustración que se lee paralela a un texto, y así como la imagen acompaña al texto, el texto clarifica la imagen: en este fragmento de la obra se descubre al rey asesinado en sus aposentos, de manera que el lector buscará en la imagen el cuerpo inerte del rey y este será el factor determinante de que el peso visual de esta ilustración recaiga sobre este punto de la imagen. Simbólicamente, el blanco, homogéneo por todo el cuerpo y sólo roto por las líneas de las manos y el rostro, es un auténtico vacío de color que manifiesta un vacío de vida, una auténtica ausencia.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

La oscuridad que envolvía la imagen anterior, la ilustración novena, contrastará con la luz que domina esta otra ilustración. Aquí, sobre todo en la parte

inferior de la imagen, hay una sobreexposición a la luz de que hace que la imagen se desvanezca. El blanco es el color que predomina en la imagen, contrastando con la oscuridad de la ilustración novena y la undécima. Ambas, además se contraponen a ésta por la monocromía (tienen una paleta de color mucho más limitada que la de esta ilustración) y por la austeridad de elementos.⁷⁶

76 Tanto por la técnica utilizada en esta imagen como por el número de elementos empleados en ella parece más compleja que la anterior y posterior.

Análisis de la undécima ilustración:

“El asesinato de Banquo”

“El asesinato de Banquo”





Análisis de la undécima ilustración:
“El asesinato de Banco”

Texto correspondiente a la undécima ilustración de *Macbeth*

“Aunque habían alcanzado tan alta posición, Macbeth y su esposa no podían olvidar el vaticinio de las brujas que decía que aunque Macbeth sería rey, no lo serían sus hijos, y que sería el hijo de Banco el que le sucedería. Recordando esto y que tenían las manos manchadas de sangre por un horrendo crimen sólo para asegurar la posteridad de Banco en el trono, llegaron a amargarse hasta el punto de planear la muerte tanto de Banco como de su



M a c b e t h

hijo, para anular así la profecía de las Parcas, que en su propio caso había resultado tan certera.

Con este fin organizaron un gran banquete, al cual invitaron a todos los grandes señores, entre ellos a Banco, a quien se le hacía objeto de un respeto especial, y a su hijo Fleance. En el camino que debía seguir Banco para llegar al castillo acechaban los asesinos que, por orden de Macbeth, apuñalaron a Banco; pero Fleance escapó en medio de la reyerta, De este Fleance descien- de una estirpe de monarcas que posteriormente ocuparían el trono de Escocia y que terminaría con Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra, bajo el cual se unieron las coronas de Inglaterra y Escocia."⁷⁷

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La undécima ilustración ocupa toda la superficie de la página 25 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen apenas sobrepasa el marco,

⁷⁷ Grupo Anaya, op. cit., p. 153-154

pero lo hace por todos sus márgenes. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 24 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, la ilustración completa en blanco y negro.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Al fondo, tres personas encapuchadas de las que sólo se distinguen sus siluetas negras (pues tienen todo el cuerpo, incluida la cabeza, cubierto de negro), con un brazo alzado sosteniendo un puñal cada uno, y unas hendiduras rajadas en la tela a la altura de los ojos para ver sin ser vistos.

Delante, en la mitad inferior de la imagen hay lo que parece una cabeza (la cabeza de perfil y el hombro derecho) que se desplaza de izquierda a derecha, dejando tras de sí una estela. Es un elemento muy grande que ocupa toda la franja inferior de la imagen. Tiene los ojos cerrados, un extraño bigote, y barba en la barbilla muy recta y larga. En la cabeza lleva un casco, que Gatagán ha deformado como para dar sensación de movimiento. El resultado es una imagen cargada de fuerza y expresión.

1.2.2 Descripción de la imagen:

La imagen aparece dividida por un eje horizontal en dos partes claramente diferenciadas: La superior está coloreada con tonos fríos (azul y negro). Los



M a c b e t h

tres personajes están cubiertos con túnicas negras, levantan el brazo y blanden cada uno un puñal. La luna sugiere un paisaje nocturno.

En la parte inferior de la imagen dominan los tonos amarillos y ocre, con lo que esta parte destaca sobre la otra.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Al fondo los tres asesinos contratados por Macbeth para acabar con la vida del general Banquo y de su hijo Fleance. Delante, en primer plano, Banquo cayendo tras recibir las puñaladas mortales. De éste tan sólo vemos la cabeza y los hombros. Pero se percibe cómo se desploma, así como el grito de dolor que lanza al sentirse apuñalado.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

En esta ilustración Gatagán describe el momento en el que Banquo es asesinado. Representa a los tres asesinos de los que nos habla la obra literaria vestidos igual, encapuchados y empuñando un puñal, ensañándose con su víctima. Delante, Banquo cae abatido tras ser herido de muerte. El texto al que se refiere esta ilustración es el siguiente:

“El asesinato de Banquo”

(Entran Banquo y Fleance con una antorcha)

[ASESINO PRIMERO]

¡Una antorcha! ¡Una antorcha!

[ASESINO TERCERO]

¡Es él!

[ASESINO PRIMERO]

¡Espera!

BANQUO

Habrà lluvia esta noche.

[ASESINO PRIMERO]

¡Déjala que caiga!

[Atacan a BANQUO.]

BANQUO

¡Ah, traición! ¡huye, Fleance! ¡Huye, huye!

Tu tomarás venganza!... ¡Oh, miserable!

[BANQUO muere. FLEANCE escapa]. (III.iii.15-18)

La ilustración está dividida en dos “viñetas”. En la superior se ve a los asesinos que se disponen a apuñalar a sus víctimas, y en la inferior Banquo ha recibido la agresión y se desploma hacia adelante.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Parece que uno de los factores principales en esta ilustración es precisamente su estructura y su composición. Gatagán crea dos ambiente claramente



M a c b e t h

diferenciados, aunque en ambos está sucediendo lo mismo: el asesinato de Banco.

1.4.2 Esquema compositivo:

Dividiendo la imagen horizontalmente en dos “viñetas”, las cuales cuentan dos momentos secuenciales de una misma acción, queda bastante organizada la estructura interna de la ilustración: En la parte superior de la imagen los tres asesinos le permiten al ilustrador jugar con la composición de manera que crea un torbellino de formas triangulares que dinamizan la imagen. En la parte inferior la víctima parece cruzar por la escena de izquierda a derecha a gran velocidad. En esta parte domina la horizontalidad, y aunque hay un gran dinamismo, sigue una orientación concreta.

1.4.3 Direcciones de escena:

La lectura, siguiendo la dirección de lectura tradicional de la cultura occidental, nos permite leer, como en una página de cómic, una acción a través de dos imágenes consecutivas del mismo hecho.

Cada una de las partes en que queda dividida esta imagen tiene su propia estructura interna. En la de arriba, existen gran número de vectores de dirección inducidos y representados en los brazos y las hojas de los puñales. Además los tres puños alzados forman un triángulo estructural centrado en mitad de la “viñeta” lo que le da a este punto un gran peso visual al tiempo que provoca un gran dinamismo.

La imagen de la parte inferior, es una gran cabeza de bala o de flecha que se desplaza horizontalmente de izquierda a derecha.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Da la impresión de que las dos partes de la imagen también se diferencian por su grado de iconicidad. En ambos casos es figurativo no realista, pero en la parte de arriba la imagen recuerda bastante a un cómic, es decir, presenta personajes caricaturizados y simplificados: los personajes se resumen en tres siluetas negras con túnicas muy holgadas por las mangas, un brazo levantado cada uno de ellos y las manos verdosas empuñando una daga cada una. Carecen de buenas proporciones y buen dibujo, recuerdan a la sombra proyectada en la ilustración sexta.

La otra parte de la imagen, ocupada por la cabeza de Banquo tiene un tratamiento absolutamente diferente; la diferencia es tan grande, que aunque aquí tampoco son correctas las proporciones no se aprecia la deformación como algo incorrecto sino como algo hecho a conciencia por el autor. La imagen es incluso más abstracta; la deformación de la cabeza y de la cara es muy fuerte, hay que hacer un esfuerzo interpretativo para discernir qué representa. La estela que queda tras la cabeza podría ser cualquier adorno, o incluso la cabellera, pero pienso que simplemente Gatagán necesitaba ahí ese elemento, y lo ha utilizado.



M a c b e t h

Ambas partes de la imagen entran dentro del grado de iconicidad figurativo no realista pero siguen caminos diferentes para llegar a este grado de definición.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Imagen fija y plana. El formato es vertical, pero su división en dos espacios horizontales rompe la orientación vertical. Además en la parte inferior domina la horizontalidad en los elementos y en la parte superior predominan las diagonales, pero tal vez éstas se inclinen más hacia el eje horizontal que hacia el vertical. La puesta en escena de esta ilustración definitivamente afecta su sentido. Los dos ambientes que se consiguen con el cambio de color, estilo y estructura, aumentan el dramatismo reforzando la intención del fragmento que ilustran y mostrándonos cómo la desesperación hace que los planes de Macbeth parezcan alocados e improvisados.

Para conseguir profundidad vuelve a recurrir a la superposición. De todos modos parece una interpretación más bien simbólica del momento del asesinato; Gatagán aleja a los asesinos a un segundo plano y acerca a Banquo a un primer plano, muy cerca del lector. La acción no se representa con una perspectiva realista sino simbólica: detrás los asesinos asestando puñaladas y delante el cuerpo de Banquo, del que sólo vemos la cabeza, cayendo pesadamente al suelo, tras haber recibido las heridas de muerte.

1.6.2 Temporalidad:

Gatagán divide en dos entornos la ilustración para contar el asesinato. Utiliza la superposición para permitir la narratividad en la escena. En la parte superior de la imagen nos describe el momento del asesinato, parte de una estructura dinámica que acentúa con elementos formales también dinámicos: tensión y ritmo. En la parte inferior el dinamismo también existe aunque tiene una función diferente. El movimiento en sí es distinto. La imagen se desplaza de izquierda a derecha con gran rapidez. Todos los elementos plásticos y formales tratan de contribuir a este fin: la forma de la cabeza, a modo de bala o proyectil con la nariz como vértice o cabeza del mismo; las huellas del pincel y el mismo pigmento avanzan agresivamente en horizontal de la izquierda de la imagen hacia el margen derecho, los elementos formales se deforman alargándose horizontalmente: el ojo, fuertemente cerrado (tal vez en un gesto de dolor), la diadema de la frente, el bigote, la barba, la nariz... prácticamente todos los rasgos de la cara y los elementos que componen la figura de Banquo se deforman para que la sensación de que cae pesadamente hacia adelante tras recibir la violenta agresión, que ya nos ha mostrado detrás Gatagán, sea más dramática.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

En el plano posterior parece que Gatagán hubiera pintado primero el soporte en un tono muy oscuro y luego lo hubiese cubierto de un tono más claro dejando únicamente las manchas negras de los asesinos. El plano anterior



M a c b e t h

probablemente tenga otro desarrollo pues parece estar elaborado sobre el blanco del papel para aprovechar su luminosidad y para que destaque del otro plano, mucho menos luminoso incluso en las partes más claras.

En esta estampa no parece darse la representación ficticia de un espacio real: ni los asesinos ni Banquo aparecen apoyados sobre una superficie horizontal; tampoco figuran líneas o planos convergentes para simular la profundidad ni existen elementos plásticos que sugieran un espacio. Sólo en la parte superior las nubes y la luna nos hacen considerar un posible paisaje en el plano del fondo.

Tengo también que aclarar que cuando hablo de parte superior e inferior es porque las dos escenas estructuran así la imagen, pero realmente el plano superior está llevado hasta abajo de la ilustración, se ve en la esquina inferior derecha de la imagen y en un hueco entre la cabeza y la espalda en la figura de Banquo, junto al margen izquierdo. En la parte superior se desarrolla la escena, pero ésta se encuentra en el fondo de la ilustración y ocupando casi toda su superficie; lo que resta, la mayor parte de los cuadrantes inferiores de la imagen, esta ocupado con la cabeza de Banquo y esto es lo que llamo “acción que se desarrolla en la parte inferior de la imagen”.

1.7.2 El color:

Habiendo hecho tanta referencia al color al hablar de los planos, puede parecer que de este punto poco nos quede por decir, sin embargo, anteriormente me había referido al color como elemento estructural de la imagen plana mientras que ahora me remitiré a su función plástica.

El color que domina en la parte superior de la ilustración, en la que se encuentran los tres asesinos, es el azul con distintos niveles de luz. Los elementos figurativos son negros y están definidos en sus contornos por el contraste lumínico que se produce al contacto con un azul claro con el que Gatagán pinta el cielo o el plano de fondo. Dentro de esta monocromía existen unos detalles que destacan por su variedad tonal: la luna blanca, y las tres manos de los asesinos que son de un tono verdoso, pienso que en un esfuerzo por caricaturizar más aún a los asesinos.

En la parte inferior, como ya he dicho anteriormente, dominan el amarillo y el ocre. El contraste con el fondo es sorprendente, quizás exagerado, y son el color y la luminosidad los causantes del mayor contraste entre las dos partes; es más, crean dos ambientes distintos: prácticamente nada en la imagen del fondo tiene colores cálidos y prácticamente nada en la imagen de primer plano tiene colores fríos: amarillos, ocre, rojos, sienas, sanguinas,... todos colores del fuego que aquí favorecen el dramatismo y el dinamismo de la caída de Banquo.

1.7.3 La línea:

Aquí juega un papel poco importante como elemento plástico, apareciendo tan sólo en momentos muy puntuales como en los perfiles de los dos asesinos que se superponen para que se distingan uno del otro, pero concretamente aquí se trata de una línea muy torpe y fea. Ésta tienen como ya he dicho poca importancia como elemento plástico. El papel verdaderamente importante de la línea lo tiene la estela que deja Banquo, no sólo por la riqueza del trazo sino



M a c b e t h

por el carácter dinámico que produce en la figura y en toda la composición. Arrasa con la imagen de detrás, entrando por la escena desde el margen izquierdo como una exhalación para dejar caer el cuerpo de Banquo por el otro lado de la ilustración. ¿Se trata de una línea ancha o de una mancha que hace las veces de vector de dirección? No me parece que eso sea tan importante como la fuerza y el dinamismo que transmite este elemento plástico.

1.7.4 La textura:

Existe una textura táctil de la materia pictórica y de la superficie del soporte, que no se puede reproducir en la ilustración, pero que apreciamos transformada en textura visual en la estela que deja la cabeza al caer. Como ya he dicho al hablar del color y de la línea, el trazo del pincel o utensilio utilizado por Gatagán para expandir la materia pictórica ha dejado una huella de gran expresividad que es uno de los factores principales para transmitir el dinamismo de esta imagen fija.

1.8 Elementos Escalares:

En esta ilustración, como en la anterior, el ilustrador recurre a los elementos escalares para intensificar el dramatismo en esta escena. Exagera las dimensiones del personaje en primer plano que queda proporcionalmente mucho mayor que los tres personajes del fondo de la ilustración. Con esto consigue transmitir mejor el dramatismo de la acción que se describe y que se desarrolla en la imagen.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

Los tres puños son los vértices del triángulo central de la composición en la parte superior; pero las tres cabezas de los asesinos forman otro triángulo, los brazos son vectores de dirección representados, los puñales son vectores de dirección también representados pero que dan lugar a otros inducidos... en resumen, un cúmulo de elementos que producen tensión y dinamismo a la escena.

Sabemos que son pocos los elementos utilizados por Gatagán para construir la tercera dimensión, tan sólo quizás recurre a la diferencia proporcional de tamaño, como si el personaje en primer plano estuviese muy por delante de los otros tres, y por lo tanto se supone un espacio entre ellos. La superposición no deja de ser un modo de representación tridimensional. La construcción espacial de esta ilustración es probablemente de las que más se aleja de la estenografía teatral de todas las ilustraciones de la secuencia que llevamos analizadas hasta el momento.

La imagen es plana debido a tres hechos: las características del soporte, evidentemente esto es común a todas las ilustraciones de un libro, la ausencia de textura táctil, y por último, la simbiosis que hace el autor entre dos escenas que ocurren en distintos espacios de tiempo, la del fondo antes y la del primer plano, después. Integra dos momentos en un mismo espacio con la



M a c b e t h

única diferencia en el distinto nivel de profundidad en el que se encuentran los planos en los que se desarrolla cada acción. Pese a su naturaleza plana, la imagen está ofreciendo cierta profundidad.

Los dos espacios narrativos en los que se descompone esta imagen tienen características formales y plásticas que los diferencian. En la parte de arriba, en la que se encuentran los tres asesinos, hay una gran concentración de elementos estructurales, formas geométricas y vectores de dirección que interviene hacia el centro de la escena donde se encuentran los brazos alzados con los puñales en las manos. En la parte inferior, en la que la cabeza de Banquo cae tras la agresión, los elementos plásticos y estructurales que interviene son muy distintos, con lo que Gatagán consigue que los dos momentos que describe se diferencien claramente. Estructura, color, incluso el estilo artístico que emplea en cada parte de la ilustración son diferentes.

2.2 Temporalidad:

La temporalidad es otra estructura cualitativa de la imagen que influirá en la interpretación que Gatagán quiere dar a la representación icónica de este fragmento. Le interesa que la imagen sea secuencial y dinámica y lo consigue gracias a la estructura compositiva (dividida en dos escenas) y a la orientación y distribución de los elementos formales de la imagen: su estructura centralista en la parte de arriba y horizontal en la de abajo y la distribución en dos niveles en el espacio. Con lo primero consigue crear secuencialidad y con lo segundo tensión y ritmo.

2.2.1 Secuencialidad:

Esta es la primera imagen en la que nos encontramos con dos acciones que ocurren consecutivamente. No se complica para conseguir su objetivo, simplemente utiliza el modo de representación de superposición y superpone una acción a la otra. La que ocurre en primer lugar la sitúa al fondo y la que ocurre después, y que es consecuencia de la anterior, nos la coloca en primer término. No utiliza ningún otro recurso, tan sólo la diferencia de tamaño, para la construcción espacial, que influye directamente en la construcción temporal.

2.2.2 Tensión:

La orientación oblicua es la más dinámica de las orientaciones espaciales. Los personajes que Gatagán representa en la escena superior aparecen detenidos en un movimiento, sin embargo no es esto lo que principalmente provoca el dinamismo en esta imagen sino los vectores de dirección representados en los puñales y los brazos, y el triángulo estructural que resulta al unir los tres puños de los asesinos. El peso visual en esta parte de la imagen recae sobre el espacio triangular resultante.

Pero la ilustración cuenta además con la escena de la parte inferior en la que una gran masa de materia pictórica dorada se desplaza de izquierda a derecha. En la tensión de esta parte de la imagen interviene el nivel de iconicidad de la imagen. Se trata, como en las brujas de la segunda ilustración, de una figura con un grado de figuración muy bajo. Apenas se visualiza lo que hay en esta mancha de color, que nos llama la atención precisamente por el contras-



M a c b e t h

te de luz y color que produce con respecto a la escena del fondo y por su grafismo. Aunque es poco legible, sí que se visualiza la cabeza de perfil, con el ojo fuertemente cerrado. Este ojo es también un elemento formal que contribuye a crear tensión en esta parte de la imagen. Lo mismo ocurre con el cuello, demasiado estirado, contorsionando la figura, y con el resto de las deformaciones en el rostro y la cabeza. Además aquí se produce tensión como consecuencia de una sinestesia acústica que tiene un efecto altamente dinamizador, y que no es otra que el grito sordo de el caballero tras recibir las puñaladas mortales.

2.2.3 El ritmo:

El ritmo se percibe aquí en la repetición de la imagen del asesino. Tres figuras vestidas de igual forma, las tres con los ojos rajados e iluminados, y las tres levantando un único brazo con el puño cerrado sobre una daga o un puñal.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la undécima ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

En mi opinión, lo más importante en esta ilustración es la forma en que Gatagán ha manipulado el espacio fijo y plano del soporte para ilustrar dos momentos diferentes de la obra dramática. Realmente, estos dos momentos son casi simultáneos y se podrían haber descrito en un único bloque, pero de esta forma el ilustrador ralentiza la acción y se recrea en el dramatismo de la escena que describe. Para contar tanto, realmente utiliza poquísimos recursos.



M a c b e t h

Para dividir en dos la acción y el espacio superpone los dos momentos: al fondo el asesinato, en primer plano la caída de Banquo; pero además establece unas diferencias plásticas entre ellas que hacen que la distancia temporal y espacial sea más drástica. El color y la luz son lo que más llama la atención a primera vista: una escena en tonos fríos y la otra en tonos cálidos, la escena más oscura parece estar realizada sobre una base oscura mientras que la escena más luminosa está pintada directamente sobre el soporte blanco, lo cual acentúa el contraste lumínico entre ambas. Pero esta diferencia entre los elementos plásticos no es ni mucho menos la más determinante. La estructura compositiva, la representación espacial y la temporalidad cumplen aquí una función muy importante. Las dos escenas son dinámicas pero el dinamismo es distinto en cada una de ellas. Por último, y para que no quede ninguna duda sobre la secuencialidad de esta ilustración, Gatagán utiliza un estilo gráfico distinto en cada una de ellas, la de atrás mucho más caricaturesca y la delantera más pictórica. La legibilidad de ésta es mucho peor que la de la escena del fondo, el estilo caricaturesco es en este caso más simple y fácil de reconocer.

Ⓐnálisis de la duodécima ilustración:

“La aparición del espectro de Banquo”

“La aparición del espectro de Banquo”





Análisis de la duodécima ilustración:
“La aparición del espectro de Banquo”

Texto correspondiente a la duodécima ilustración de *Macbeth*

"Durante la cena, la reina, cuyos modales eran sumamente afables y regios, desempeñó su papel de anfitriona con tanta gracia y deferencia, que concilió a todos los allí presentes. Y Macbeth conversaba tranquilamente con sus nobles señores y decía que la flor y nata del país se encontraba bajo su techo, exceptuando a su buen amigo Banco, a quien amonestaría por su negligencia, a menos que no hubiera que lamentar una desgracia. No bien hubo pronunciado estas palabras cuando se presentó el fantasma de Banco, a quien había



hecho asesinar, y tomó asiento en la silla que Macbeth se disponía a ocupar. Aunque Macbeth era un hombre valeroso y que se hubiera enfrentado al mismo demonio sin temblar, ante esta terrible visión sus mejillas se tornaron lívidas de espanto y, perdiendo el control, se quedó con los ojos fijos en el fantasma.⁷⁸

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La duodécima ilustración ocupa toda la superficie de la página 27 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa ligeramente el marco por la parte superior con la mano y la cabeza de la figura que está de pie; y la inferior y la izquierda, con detalles menos importantes. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 289x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 26 del libro se reproduce la ilustración completa en blanco y negro en la parte superior izquierda al margen del texto.

78 Grupo Anaya, op. cit., p. 154

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Una figura masculina vestida con una túnica blanca se levanta a todo lo largo de la ilustración. Está tratada con una grisalla que va del azul al blanco en las zonas más iluminadas. El personaje ofrece el aspecto de una estatua griega que representase a un dios. Tiene el brazo derecho levantado y con la mano izquierda sujeta una larga espada. La figura se desdibuja y decolora por la parte inferior y destacan diversas desproporciones y deformaciones de su cuerpo. Por ejemplo, la cabeza no parece estar bien colocada y el brazo derecho es exageradamente largo mientras que el izquierdo carece de una forma definida.

Debajo de esta extraña figura, en el tercer cuadrante de la ilustración, un personaje con una corona se encuentra retrepado en lo que podría ser un sillón de trono. Parece que esta figura tuviese los ojos asombrados. Apoya los antebrazos en los brazos del sillón y parece tener amplios ropajes.

1.2.2 Descripción de la imagen:

La ilustración está ocupada casi en su totalidad por la figura de pie, cubierta con una gran túnica blanca, el brazo derecho extendido casi en horizontal y la mano izquierda sujetando la gran espada. Delante de esta imagen, en la esquina inferior derecha tres candelabros o palmatorias soportan unas velas de las que sale humo blanco; mientras que en la esquina inferior izquierda se encuentra el otro personaje, sentado sobre un gran sillón, con una corona



M a c b e t h

sobre su cabeza. Domina el color blanco y los tonos fríos y tan sólo en algunos puntos concretos vemos manchas en tonos cálidos. El fondo de la imagen es tan sólo un color azul sobre el que se aprecia la sombra del rey y el trono y reflejos de la luz de los candelabros.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El personaje que ocupa la ilustración desde el margen superior hasta el inferior, es el espíritu de Banquo. Y el que ocupa la esquina del tercer cuadrante es naturalmente Macbeth.

1.3.2 Descripción de la imagen:

Macbeth ha organizado un banquete en su palacio al que asisten sus nobles (hablan Lennox y Ross). A este banquete había invitado a Banquo poco antes de mandarlo asesinar. En esta ilustración Gatagán describe el momento en que se le aparece el espectro de Banquo a Macbeth: Macbeth se encuentra sentado en su trono, o en un gran sillón y el espectro, que en la lectura parece que tiene el mismo tamaño que Macbeth puesto que en un momento dado ocupa su asiento, lo representa Gatagán en un tamaño mucho mayor al de éste. Tampoco hay banquete ni ningún otro personaje salvo ellos. En la adaptación del texto de Macbeth que acompaña a las ilustraciones de Gatagán, el espíritu de Banquo entra por las puertas de la sala y se sienta junto a Macbeth con lo que éste se queda con la cara blanca del miedo y los ojos fijos sobre el

espectro. Gatagán puede estar interpretando por una parte la entrada del espíritu, lo que explicaría que este estuviese de pie, y por otra, la reacción de Macbeth al ver al espectro sentado a su lado, aunque en la traducción de Manuel Ángel Conejero, el espíritu de Banquo ocupa el lugar de Macbeth:

[Entra el espectro de BANQUO y se sienta en el lugar de MACBETH]

[...]

MACBETH

La mesa está completa.

LENNOX

Hay un lugar vacante, mi señor.

MACBETH

¿Dónde?

LENNOX

Aquí, noble señor... ¿Qué os atormenta, majestad?

MACBETH

¿Quién de vosotros ha hecho esto?

CABALLEROS

¿Qué, noble señor?

MACBETH

No podéis decir que lo hice yo: nunca sacudas tu cabellera ensangrentada sobre mi rostro.

ROSS

Levantaos, señores: Su Majestad está indispuesto.

[LADY MACBETH]

Sentaos, nobles amigos. Mi señor se encuentra así a menudo.



M a c b e t h

Ha estado así desde su juventud. Permaneced sentados, os lo ruego. [...] ¿Sois vos, acaso, un hombre?

MACBETH

Sí, y con el valor de mirar a la cara a quien al mismo demonio espantaría.

[LADY MACBETH]

¡Cuánto absurdo!

Éste es el cuadro que pinta vuestro miedo;

[...] ¿Qué significan estos gestos? Lo que estáis viendo, al fin, es tan sólo un asiento.

MACBETH

¡Mira allí, te lo ruego!

¡Mira, mira!... ¿Qué dices? ... Pero a mí,

¿qué me importa? ... ¡Si mueves la cabeza, también podrás hablar!

Si los osarios y las tumbas a los que enterramos

nos los devuelven, nuestros mausoleos

habrán de ser el vientre de los buitres.

[Sale el espectro] (III.iii.59)

El espectro sale y vuelve a entrar. Macbeth le hace frente aunque no es capaz de actuar como si éste no estuviera con lo que desconcierta a los nobles y enerva a Lady Macbeth:

[LADY MACBETH]

Es tan sólo un asiento.

MACBETH

¡Atrás! ¡Fuera de mi vista! ¡Que te oculte la tierra!

Tus huesos están vacíos y tu sangre está fría.

Ya no tienes mirada en esos ojos

con los que me deslumbras. (III.iii.91-94)

Lo que ilustra Gatagán, salvo por la aparición de un espectro en presencia de Macbeth, parece muy distinto a lo que leemos en el texto, no por el hecho, más literario, de que no se representa el banquete o a los demás comensales o al espectro sentado entre ellos, degollado o luz en los ojos; sino porque nos presenta otro tipo de espectro muy distinto, monumental, grandioso, poderoso, como si se tratara de un dios cuando lo que Macbeth ve, según sus palabras, es al hombre asesinado pero en condición de hombre: sentado en un asiento y sangrando. Y el Macbeth que nos describe Gatagán, aunque no tan exagerado, también es distinto al de la lectura; éste último reacciona ante el espectro, le grita e insulta y le ordena que desaparezca. El de Gatagán, sin embargo, más parecido al de la adaptación de Charles y Mary Lamb, está como paralizado, sentado en su trono con los ojos muy abiertos y la cara blanca y parece incapaz de reaccionar:

"Aunque Macbeth era un hombre valeroso y que se hubiera enfrentado al mismo demonio sin temblar, ante esta terrible visión sus mejillas se tornaron lívidas de espanto y, perdiendo el control, se quedó con los ojos fijos en el fantasma."⁷⁹

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La mayor superficie de esta ilustración está ocupada por el espíritu de Banquo, una gran imagen blanca y azul que ocupa la parte superior derecha de la estampa, (desde la diagonal). Con esta figura Gatagán organiza estruc-

79 Grupo Anaya, op. cit., p.154



M a c b e t h

turalmente la mayor parte de la ilustración. El resto son elementos verticales que refuerzan la orientación vertical de la escena y el personaje de Macbeth, sentado en su trono, ocupando discretamente la esquina inferior izquierda de la misma.

1.4.2 Esquema compositivo:

La ilustración parece tener tres planos superpuestos. El primero con las velas sobre los candelabros, uno de los cuales saca un pie por el margen inferior de aquella; el segundo plano, con Macbeth sentado sobre su trono ocupa el ángulo inferior izquierdo o tercer cuadrante de la composición y en tercer plano, el espíritu de Banquo ocupando prácticamente toda la escena (este último también podría encontrarse en el mismo plano que el rey). Al fondo se ve un esbozo de paisaje (entre el trono de Macbeth y la túnica del espectro).

El perfil de la hoja de la espada que sujeta el espectro, dibuja una línea vertical que pasa muy cerca del eje de la composición casi paralelo a éste y ligeramente desplazado hacia la derecha de la imagen. Esta línea forma un ángulo recto con el brazo derecho del espíritu de Banquo. Se trata de un ángulo inducido ya que la espada no llega a unirse con la línea perpendicular del brazo. Parece que hay un par de triángulos estructurales uno sobre el otro con dos vértices coincidentes: la mano derecha y la cabeza; y un vértice distinto la punta de la espada y el mango de la misma.

1.4.2 Direcciones de escena:

Además de la espada, vector vertical representado, tenemos las velas también verticales que la acompañan en el ángulo inferior derecho de la imagen. Y el

cuerpo del espectro desde la cabeza hacia abajo, forma una mancha oscura en la que también predomina la orientación vertical.

El brazo derecho del espectro de Banquo es el único vector representado de la ilustración con orientación horizontal. De hecho, es usual que aparezcan vectores verticales y algunos, diagonales, pero horizontales se observan más bien pocos en la secuencia ilustrativa. Con el brazo extendido, y la túnica cayendo desde éste hasta los pies Banquo se convierte en el elemento que más espacio ocupa y el personaje del rey se queda completamente asfixiado por él.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen

La imagen se encuentra dentro del grado de iconicidad figurativo no realista. Como suele ocurrir con las demás ilustraciones, existen zonas de ésta que están mejor definida que otras o que son más legibles. El espectro es figurativo, pero los ropajes no están tan claros como el rostro. El rey también lo reconocemos bien, sin embargo, si nos detenemos en él vemos que su imagen está formada por un cúmulo de manchas de colores cuya asociación da como resultado una imagen figurativa.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Imagen fija y plana. Domina el espacio vertical, tanto por el formato como



M a c b e t h

por la verticalidad de la figura principal y de otros elementos accesorios como las velas y la espada. La puesta en escena de esta ilustración definitivamente afecta a su sentido. La diferencia de tamaño entre los dos personajes produce una sensación de amplitud espacial que aumenta el dramatismo de la escena y le da un significado distinto al fragmento que ilustra: si en la obra literaria se nos muestra a Macbeth enfrentándose al espectro, aquí Gatagán nos lo presenta abatido, derrumbado en su sillón.

En la ilustración apenas hay profundidad, pocos elementos morfológicos, escalares o estructurales nos indican la tercera dimensión. Justo entre el rey y el espectro vemos unas manchas ocres sobre fondo azul grisáceo con las que parece que Gatagán está tratando de esbozar un paisaje o ese telón de fondo de la representación teatral que plasma en la mayoría de las ilustraciones de la secuencia.

La representación es por superposición y con pocos escorzos (tan sólo el brazo del espíritu de Banquo) que sugieren profundidad. No hay más que tres o cuatro planos superpuestos: uno para las velas, otro para el rey y el espectro (estos dos últimos puede interpretarse que se encuentran en el mismo plano de representación) y el fondo. Podría ser también que en el telón de fondo estuviese pintado el espectro. Con tan poca profundidad lo que consigue Gatagán es que el espectro ocupe todo el terreno; que invada el mundo de Macbeth.

1.6.2 Temporalidad:

Pienso que la mayor tensión la provoca la diferencia de tamaño entre los dos personajes. La verticalidad del espectro, la luz que refleja, son también elementos que aumentan esta tensión. Por supuesto el dinamismo de los pliegues de los ropajes, que siguen todos una misma orientación y, por último, el ritmo que producen el paralelismo y la verticalidad de las velas y la espada, con distinta altura y separación es un ritmo asimétrico y cargado de energía.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Se trata de unos planos de contornos y superficies irregulares. Los espacios mas limpios son de color blanco. También son éstos los más regulares. Los rectángulos de la forma estructural de las velas y la espada son, casi, las únicas formas geométricas simples de toda la composición. Todo lo demás aparece sin perfilar creado a base de manchas de color contrastadas que dan lugar a contornos muy oscilantes.

1.7.2 El color y la luz:

El color que prima aquí es el azul con distintos niveles de luz, y con una amplia gama de saturación. Sobre éste, o mejor dicho, bajo éste destaca el blanco, actuando de luz propia y reflejada. En todas las zonas donde Gatagán quiere representar la luz utiliza el color blanco; aprovechando, como ocurre en su técnica habitualmente, el blanco del soporte. Además de la gama de



azules y del blanco utiliza en pocos detalles el ocre y el siena para sugerir dorados en los candelabros y el trono y en los supuestos elementos arquitectónicos (apenas esbozados) del paisaje del fondo.

1.7.3 La línea:

Este elemento morfológico queda en un segundo plano en esta ilustración, prácticamente olvidado. A Gatagán parece no interesarle en absoluto y sólo en las velas se insinúa suavemente una línea de contorno. Sin embargo, las texturas, los pliegues de la túnica del espectro, están formadas por manchas muy lineales, estrechas y alargadas. Hay más formas lineales en el interior del plano que en el contorno.

1.7.4 La textura:

Justo en el punto anterior, al referirme a la línea, he mencionado la textura porque realmente todas las formas lineales que se aprecian en la ilustración forman parte de la textura visual. Los pliegues de la túnica, que son más rectos, con un trazo rápido y casi violento en el segundo cuadrante y mucho más suaves, curvilíneos y cálidos en el primer y tercer cuadrantes.

También se observa la textura que resulta del trazo del pincel e incluso de la acumulación de materia pictórica por algunas zonas de la ilustración. Esta textura será probablemente táctil en el original, pero no podemos apreciarlo en la copia.

1.8 Elementos Escalares:

En esta ilustración, como en otras, el ilustrador recurre a los elementos escalares para intensificar el dramatismo en esta escena. Exagera las dimensiones de la figura del espectro, de manera que la del rey se vea insignificante. Gatagán refleja así el abatimiento de éste, que se siente incapaz de asimilar el drama.

1.9 Influencias iconográficas:

Aparece por vez primera un elemento que Gatagán toma de la obra cinematográfica *Macbeth* de Orson Welles que es la corona cuadrada con cuatro picos (aquí sólo tres) y que es un homenaje al director, quien, al ver que los escenógrafos no comprendían la sobriedad a la que quería llegar en este detalle, cogió una caja que había por ahí y se la colocó en la cabeza, dando a entender que ésa era la corona perfecta para el Macbeth que estaba creando.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

En esta ilustración Gatagán pretende crear sensación vertical pero no tridimensional. Aplasta la imagen pegando un plano al otro (representación por superposición) pero la alarga utilizando todos los recursos que le permite esta disciplina. Empequeñece la figura de Macbeth al que casi tumba para que quede lo más horizontal posible, pues él es el único elemento al que no quiere ver crecido, pero todas las demás formas de la composición son alargadas: las velas, la espada y el espectro, incluso la forma de los elementos que componen la figura del espíritu de Banquo como los pliegues de la ropa, el pelo o las manos están estilizados en busca de la verticalidad. La figura del espectro es muy transparente. Los tonos azules y la gran cantidad de blanco que la forman, la hacen liviana y delicada. Es por ello que no parece un personaje negativo sino un ente sobrenatural poderoso y justo. Las velas y la luz reflejada en la figura de Macbeth contribuyen a conseguir esa sensación. En general la luz blanca trasmite el fenómeno paranormal de la escena que se ilustra.

2.2 Temporalidad:

La temporalidad es otra estructura cualitativa de la imagen que influirá en la interpretación que Gatagán quiere dar a la representación icónica de este fragmento. Le interesa que la imagen sea dinámica y lo consigue acentuando la verticalidad del formato y la forma estructural y distribución de los elemen-

tos formales de la imagen.⁸⁰ Con lo primero consigue crear tensión y lo con segundo logra además otro elemento dinámico: el ritmo.

2.2.1 Tensión:

Ya de por sí los elementos cuya estructura es alargada son más dinámicos que los de estructura cuadrada, así que aquí la tensión ya se palpa. Además Gatagán exagera la verticalidad, con lo que el dinamismo es mucho mayor.

Las formas triangulares de la composición (los dos triángulos invertidos a los que me referí en el punto 1.4., “Esquema y estructura de la imagen”, contribuyen a crear tensión y dinamismo igual que el conjunto de formas alargadas (espada y velas). La mano izquierda del espectro es un elemento que produce tensión debido a que el autor ha intervenido en su forma estructural, alargándola y exagerando con el escorzo su deformación.

2.2.2 El ritmo:

Como ocurría en otras ilustraciones de la secuencia, el ritmo se percibe en esta ilustración al relacionar elementos de la imagen con un denominador estructural común, la verticalidad, y recorrerlos visualmente pasando de unos a otros. La diferencia de altura y la distinta separación entre ellos agilizan el ritmo, que no corre el riesgo de convertirse en repetitivo. Pero no sólo hay ritmo en las formas verticales. Los candelabros se repiten enteros, desde las formas redondas del metal a los sinuosos perfiles del humo blanco que desprenden y el conjunto de elementos reiterativos dan lugar a un ritmo asimétrico y juguetón.

⁸⁰ Su estructura alargada y la distribución ocupando la mayor parte del espacio las formas más verticales.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Es curioso como Gatagán interpreta el momento de la aparición del espectro de Banquo como una escena completamente distinta a la que a Orson Welles le sugiere la lectura. Creo que en esta ocasión el ilustrador actúa libremente, separándose más que nunca del texto.

Hasta ahora había introducido momentos que no aparecían en la traducción, como la ilustración quinta, en la que vemos a Duncan en los salones del castillo, e incluso había cambiado el orden de la secuencia al colocar la ilustración que representa el monólogo de Macbeth antes de la llegada del rey al castillo. Pero ahora lo que hace es que un texto largo y que nos da mucha información de lo que está ocurriendo en la escena (Acto III, escena iv) lo interpreta libremente. Yo pienso que a Gatagán le interesa seguir una degradación del personaje de Macbeth y que apareciera en esta ilustración amenazando al espectro, interrumpiría la evolución. De todas formas la interpretación es sugerente porque en mi opinión, el comportamiento del rey ante la aparición no es más que un acto de defensa y que realmente él está, como lo interpreta el ilustrador, alucinado y perdido.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

En cuanto a la representación del espectro, no tengo palabras. Tal vez así lo relaciona con las profecías de las brujas, a las que veremos más adelante y a



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la duodécima ilustración de Macbeth

las que da un tamaño y tratamientos parecidos a los de este ser, que no transmite en absoluto sensación de maldad o venganza, aunque sí superioridad y poder contenido.

Por otra parte esta es una ilustración muy parecida a una posterior en la que es Macbeth el que ocupa el lugar del espectro, también sujetando una gran espada y con el brazo derecho alzado, elevando así su túnica o capa. Los candelabros incluso se encuentran ubicados de forma parecida. Al llegar a esta ilustración trataremos de ver su paralelismo y compararlo también con el texto que ilustra.

Ⓐnálisis de la decimotercera ilustración:

“La aparición del espectro de Banquo”²

“La aparición del espectro de Banquo”2





Análisis de la decimotercera ilustración:
“La aparición del espectro de Banquo”²

Texto correspondiente a la decimotercera ilustración de *Macbeth*

“La reina y los nobles, que no veían nada pero notaban que miraba una silla vacía (o eso les pareció), creyeron que le había dado un ataque de locura, y ella en susurros le reprochó que sufriera una vez más la fantasía que le había hecho ver una daga en el aire cuando se encaminaba a dar muerte a Duncan. Pero Macbeth seguía viendo al fantasma y no prestó atención a lo que le decían y se dirigió a él con palabras perturbadas, pero tan significativas, que la reina, temiendo que el terrible secreto saliera a luz, despidió rápi-



damente a los invitados, explicando que el mal de Macbeth no era más que un desorden que lo aquejaba a menudo.

En efecto, Macbeth sufría a menudo pesadillas similares. La reina y él padecían un sueño perturbado por terribles insomnios y la sangre de Banco no los alarmaba menos que la huida de Fleance, a quien ahora veían como padre de un linaje de reyes que arrebataría el trono a sus descendientes.⁸¹

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La ilustración decimotercera ocupa toda la superficie de la página 29 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa ligeramente el marco por sus lados izquierdo, derecho e inferior. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 289x200

81 Grupo Anaya, p. 154

mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 28 del libro se reproduce una miniatura de la ilustración en blanco y negro en la parte superior izquierda, al margen del texto.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio figurativo:

Una figura masculina con una corona (un rey) se encuentra sentada en un gran sillón o trono con una copa dorada delante suya. El personaje viste una capa de piel oscura sobre los hombros, sujeta con una cadena de gruesos eslabones. Lleva el pelo trenzado, al menos en el lado de la cara que se ve, y mira con ojos desorbitados a su derecha (la izquierda de la ilustración). Por el margen derecho de la estampa asoma una figura femenina lujosamente adornada con pendientes y broches dorados y con una corona. La cabeza está de perfil y podemos ver además su largo cuello y una espesa cabellera.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En primer plano tenemos a un rey sentado en su trono y una reina que aparece por el lado derecho de la ilustración. Ambos miran hacia la izquierda de la ilustración. El respaldo del trono ocupa una gran superficie de la imagen y detrás de éste, en la parte superior de la composición, se ven un decorado interior, como unos arcos que se apoyan en un capitel y lo que parecen unos refuerzos horizontales.



1.3 Relación con el texto que ilustra:

Es posible que lo que esté interpretando Macbeth es la segunda aparición del fantasma. Lo que explicaría la cara de pánico de Macbeth y su mujer, mirando hacia el mismo lado pero sin coincidir en la dirección de la mirada de Macbeth ya que ella no ve al espectro:

LADY MACBETH
es tan sólo un asiento.

MACBETH
¡Atrás! ¡Fuera de mi vista! ¡Que te oculte la tierra!
Tus huesos están vacíos y tu sangre está fría.
Ya no tienes mirada en esos ojos
con los que me deslumbras. (III.iiii.91-94)

Sin embargo, también es posible que el momento que ilustra en esta imagen sea cuando, tras suspender el banquete por la aparente indisposición del rey, a quien lo que ocurre en realidad es que se le aparece el espectro de Banquo, conversan Lady Macbeth y Macbeth y este último confiesa que seguirá cometiendo crímenes para mantenerse en el trono que ha usurpado:

MACBETH
Será con sangre, dicen; la sangre llama a la sangre.
Se ha sabido de piedras que se mueren, y de árboles que
hablaron;
augurios y otros medios naturales
con el cuervo, la urraca y el grajo han descubierto
al más oculto de los asesinos. ¿Cómo es la noche ahora?

LADY MACBETH

Está hundiendo sus fuerzas en el día.

MACBETH

¿Y qué decís de que Macduff rehusara
nuestra solemne invitación?

MACBETH

¿Le mandasteis llamar?

MACBETH

No... acabo de saberlo; he de ordenar ahora que le busquen.
No hay ninguno de éstos, en cuya casa yo
no mantenga un criado. Iré mañana
-iré temprano- en busca de las tres hechiceras.
Tendrán que ser más claras, pues estoy decidido a conocer
con los peores medios, lo peor. A mi propio interés
todas las otras causas se someterán. He ido muy lejos
en el camino de la sangre, y si más no avanzase
tanto daría volver como ganar la orilla opuesta.
Ideas extrañas llenan mi cabeza, que tomaré en mis manos
y que ejecutaré sin detenerme a analizarlas.

LADY MACBETH

Os falta lo que puede preservar a las criaturas: el sueño.

MACBETH

Vamos, pues, a dormir. Mi extraño desvarío
no es sino el inmaduro temor que necesita de una práctica
dura.

Aún somos jóvenes para la acción. (III.iiii.121-144)



1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Vuelve a resolver la ilustración con muy pocos elementos, dos personajes, que aparecen de uno medio cuerpo y de otro el busto, el respaldo de una silla y una pequeñísima parte del decorado interior que ha ido apareciendo a lo largo de la secuencia.

Las coronas y el capitel del decorado resultan ser elementos muy parecidos tanto por su forma como por su color, probablemente debido a ello percibamos un triángulo estructural cuyos vértices están formados por cada uno de esos tres elementos.

1.4.2 Esquema compositivo:

La imagen está estructurada en tres o cuatro planos superpuestos, paralelos al soporte. La perspectiva es mínima. La figura del rey ocupa los dos cuadrantes inferiores de la ilustración. A la derecha, la figura femenina de Lady Macbeth, ocupa casi todo el segundo cuadrante. En el primer cuadrante se encuentran los elementos arquitectónicos que decoran la escena.

1.4.3 Direcciones de escena:

Además del triángulo estructural que une las coronas y el capitel, existen en la escena otra serie de elementos estructurales, como los vectores de dirección. De los vectores de dirección representados, el que más destaca es, probablemente, el brazo de la reina, largo y recto, que surge por el margen dere-

cho de la ilustración, a la altura del eje horizontal de la imagen elevándose ligeramente a lo largo de su recorrido.

También son vectores de dirección las miradas del rey y de la reina. La de esta última se aprecia poco, pero la del rey se ve claramente como se dirige hacia la izquierda de la composición. Los ojos están muy abiertos, como desorbitados.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Figurativo no realista, aunque hay partes de la ilustración con mejor legibilidad que otras. Las caras de los dos personajes está bien definidas dejando incluso que transmitan sentimientos. Hay otros elementos del decorado que también tienen una buena legibilidad como la copa del primer plano, las manos de los personajes y las joyas. Otras partes de la imagen están definidas lo suficiente como para que se sepa lo que representan, como el sillón del trono o las formas arquitectónicas del último plano.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Imagen fija y plana. Contrasta el formato vertical con las capas horizontales de los planos. Dichos planos se encuentran muy aplastados unos sobre otros de manera que la ilustración es agobiante por la falta de sensación espacial. Para empezar el rey invade casi la totalidad de la ilustración ocupando toda



la parte inferior. La reina y el respaldo del trono lo envuelven como cayendo sobre él y a esta sensación de envolvimiento contribuyen también los detalles del fondo de la ilustración. Los tonos oscuros de los ropajes en general y de todos los demás elementos que acompañan la escena colaboran a crear un ambiente asfixiante del que tan sólo destacan las caras y manos y las joyas doradas que adornan a los personajes.

1.6.2 Temporalidad:

En esta ilustración las imágenes cimbrean debido a sus contornos ondulantes, perfilados por líneas azuladas irregulares e intermitentes, que Gatagán incluso difumina por algunas zonas con el fondo mientras que por otras las contrasta utilizando el cyan muy puro y dejando que a través del color se transparente el blanco del soporte. Los planos y manchas en general son también ondulantes. Todo esto produce tensiones en la imagen fija y le confiere una estructura temporal dinámica.

1.7 Repertorio iconográfico:

Resulta complicado decidir qué momento exacto de la historia está representando Gatagán. Parece que le importa mucho más transmitir el mensaje de la obra que la historia en sí. De ahí que no necesite muchos elementos para su descripción y que no se meta en caracterizar a los personajes. La Lady Macbeth de esta ilustración no se parece a las de ilustraciones anteriores, pero esto mismo ocurre también con los personajes en el texto; en él también sufren grandes cambios en su personalidad: desde luego, la Lady Macbeth que ahora trata de

encubrir a su marido es muy distinta a la que le insultaba por no atreverse a cometer el acto criminal y tampoco se parecerá a la que después decide acabar con su vida porque no soporta el peso de los asesinatos sobre su conciencia.

Por fin vemos en esta ilustración la famosa corona cuadrada de Macbeth de Orson Welles. El personaje de Macbeth lleva un tocado parecido al de uno de los personajes de la película, creo que el noble escocés Lennox, sólo que este lleva más largo el corte pero ambos tienen el pelo gris en una melena desaliñada con dos trenzas una a cada lado de la cara. Hay un único momento de la obra cinematográfica en el que tanto el rey como la reina llevan puesta la corona y éste también coincide con el que está ilustrando Gatagán.

1.8 Elementos plásticos:

1.8.1 Los planos:

Estructuralmente nos encontramos en primer plano al personaje de Macbeth, en segundo a Lady Macbeth, en tercero el respaldo de madera del trono y en cuarto el telón de decoración del fondo.

Como elemento plástico, destacan varios planos aunque, salvo el del respaldo del trono, éstos no tienen formas muy simples, son de contornos ondulares y poco definidos. El respaldo del trono tiene forma de arco, aunque la cabeza de la reina interrumpe su superficie dejándolo inacabado por el lado derecho. Las luces y sombras de este objeto le dan profundidad y lo vuelven poco legible pudiéndose confundir con un vano arquitectónico.



1.8.2 El color y la luz:

Dominan los tonos marrones oscuros. Las pieles sobre los hombros de Macbeth y el respaldo del sillón del trono ocupan gran parte de la superficie y tienen ese tono marrón oscuro (sombra), negro incluso por algunas zonas. El resto de la ilustración también está entonada con un color pardusco, consiguiendo que todo quede envuelto por una oscuridad pardusca y por una luz apagada. Los mismos objetos dorados que en otras ilustraciones lucían aquí parecen perder su brillo, pues no contrastan ni lumínica ni cromáticamente.

Siguen apareciendo los tonos fríos en determinados planos. La camisa de Macbeth y el manto de Lady Macbeth, una en azul y otro en morado y las líneas de contorno de un azul más puro para contrastar con las manchas marrones, pardas y doradas.

1.8.3 La línea:

Juega un papel muy importante en cuanto a la temporalidad de la imagen pues su sinuosidad y sus formas caprichosas colaborarán a crear tensiones y por tanto dinamismo en la ilustración. Más que una línea de contorno parece un reborde que enriquece cromáticamente y dinámicamente la ilustración.

1.8.4 La textura:

La que nos trasmite la ilustración es la huella que dejan los pinceles empleados en este trabajo. Probablemente en el original se tratará de una textura táctil aunque con poco relieve. También hay un pequeño detalle que casi no merece la pena mencionar que es el broche de la mujer en el hombro, el cual está adornado con tachuelas que se repiten y que crean una textura o relieve visual.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

La imagen que vemos en esta ilustración representa un espacio normal, dos personajes con un fondo arquitectónico a una distancia que aparenta, por el tamaño de los elementos del fondo, cierta profundidad, pero parece que el ilustrador buscara eliminar la amplitud de la estancia probablemente para sugerir la sensación asfixiante que les produce a los protagonistas el hecho de sentirse incapaces de dominar el destino que las brujas predestinaron y el camino sin retorno de traición y asesinato en el que se han embarcado para conseguir su ambicioso fin, que sienten que por más que asesinen nunca conseguirán.

Fundamentalmente, lo que hace Gatagán para conseguir este efecto es poner a su servicio cualquier elemento visual que le permita la disciplina plástica con la que se expresa.

La estructura en capas de planos horizontales o con elementos que tienen cierta horizontalidad favorece la sensación de agobio, sobre todo porque los planos se aplastan unos contra otros, pues nada sugiere perspectiva, y porque el formato vertical del soporte acorta estos planos dándoles muy poca trayectoria horizontal.

La fórmula de representación espacial utilizada por el ilustrador, la superposición, tiene como función comprimir el espacio, más que de conseguir amplitud. Los personajes se aplastan uno contra el otro como recortes de un colla-



ge. El respaldo del trono también parece pegado sobre el plano del fondo, aunque por la parte inferior. Gatagán reduce la cantidad de pigmento, generando como un aura sobre el perfil del personaje del rey. De esta forma crea una sensación de atmósfera y de cierto espacio entre estos dos elementos. Pero, salvo por esto, todos los objetos se apilan comprimiendo el espacio y evitando la tercera dimensión.

Recurre al grado de iconicidad para dar mayor legibilidad a los elementos más importantes para el significado de la ilustración (los rostros de los protagonistas) y todo lo demás lo desdibuja de manera que se integre mejor en la atmósfera general.

Recurre también al color y a la luz para lo mismo, dando uniformidad cromática a la atmósfera general y procurando que la luminosidad no contraste demasiado, aunque siga habiendo ciertas variaciones de luz que den chispa a la ilustración pues de otra forma ésta perdería el sentido de imagen secuencial que narra una obra dramática de gran dinamismo narrativo. El color general es marrón y carece de demasiada luminosidad. Se trata de una paleta de color bastante triste aunque elegante.

2.2 Temporalidad:

La temporalidad es otra estructura cualitativa de la imagen que influirá en la interpretación que Gatagán quiere dar a la representación icónica de este fragmento. Le interesa que la imagen sea dinámica, y lo consigue gracias a los vectores de dirección, la superficie texturada con el trazo del pincel y las formas

sinuosas de las manchas; las líneas de contorno le dan vida a la ilustración y transmiten el nerviosismo y la tensión de los dos personajes, que parece que fueran a cambiar la dirección de sus miradas rápidamente y varias veces en busca y caza de alguien que pueda desvelar sus planes o comprometer sus preciados destinos.

2.2.1 Tensión:

Gatagán introduce numerosos vectores de dirección, todos con orientaciones parecidas. Predomina la horizontalidad en estos vectores que dirigen la composición hacia fuera de la imagen. El vector de dirección inducido, que se encuentra en la mirada del rey y que se dirige en horizontal hacia el margen izquierdo de la imagen, agudiza enormemente este efecto. La orientación de la cabeza y la misma barba exageradamente enhiesta colaboran para lo mismo. Como también lo hace la mujer entrando completamente en horizontal por el margen derecho de la composición: la cabeza con la corona rectangular, el cuello alargado y la melena parecen una serpiente que se introdujera sin permiso por el margen de la ilustración. Su brazo produce exactamente el mismo efecto y en él aparecen difuminados los mismos tonos que su cabeza y su cuerpo.

2.2.2 El ritmo:

El ritmo se percibe en esta ilustración en la repetición de ciertos elementos como los picos de la corona, situada casi en el centro de la ilustración en un punto del campo visual de mucho peso. Los eslabones dorados de la cadena que le sujeta las pieles sobre los hombros son también elementos repetitivos que dinamizan la ilustración aquí y allá con detalles pequeños y con los que consigue ese efecto de ilustración nerviosa y rápida.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Lady Macbeth entra desde el margen derecho hacia la izquierda de la ilustración completamente en horizontal, haciendo que Macbeth, sentado en el primer plano, se incline también hacia la izquierda, pues ella llega a ocupar el lugar donde estaría la cabeza si él estuviese bien sentado.

Son muchos los elementos que inclinan la imagen hacia la izquierda. Los vectores de dirección, como las sujeciones de los arcos en el plano del fondo y el brazo de la reina, se dirigen como flechas hacia la izquierda de la imagen. El propio Macbeth dirige hacia ese lado la cabeza, al igual que su mujer y su mirada también se escapa por ese lado.

A lo largo de las ilustraciones son pocas las imágenes que se inclinan hacia el lado izquierdo y todas las miradas, todas, están orientadas, bien hacia el interior de la escena o, coincidiendo con la dirección de lectura de la obra literaria, hacia la derecha.

Pienso que este cambio en la orientación de la ilustración dentro de la secuencia podría significar que empieza a cumplirse la parte del destino que ellos no quieren que suceda. Como si ya aquí percibieran que su suerte está dando el giro que estaban temiendo desde que todo empezó. Y esto también explicaría



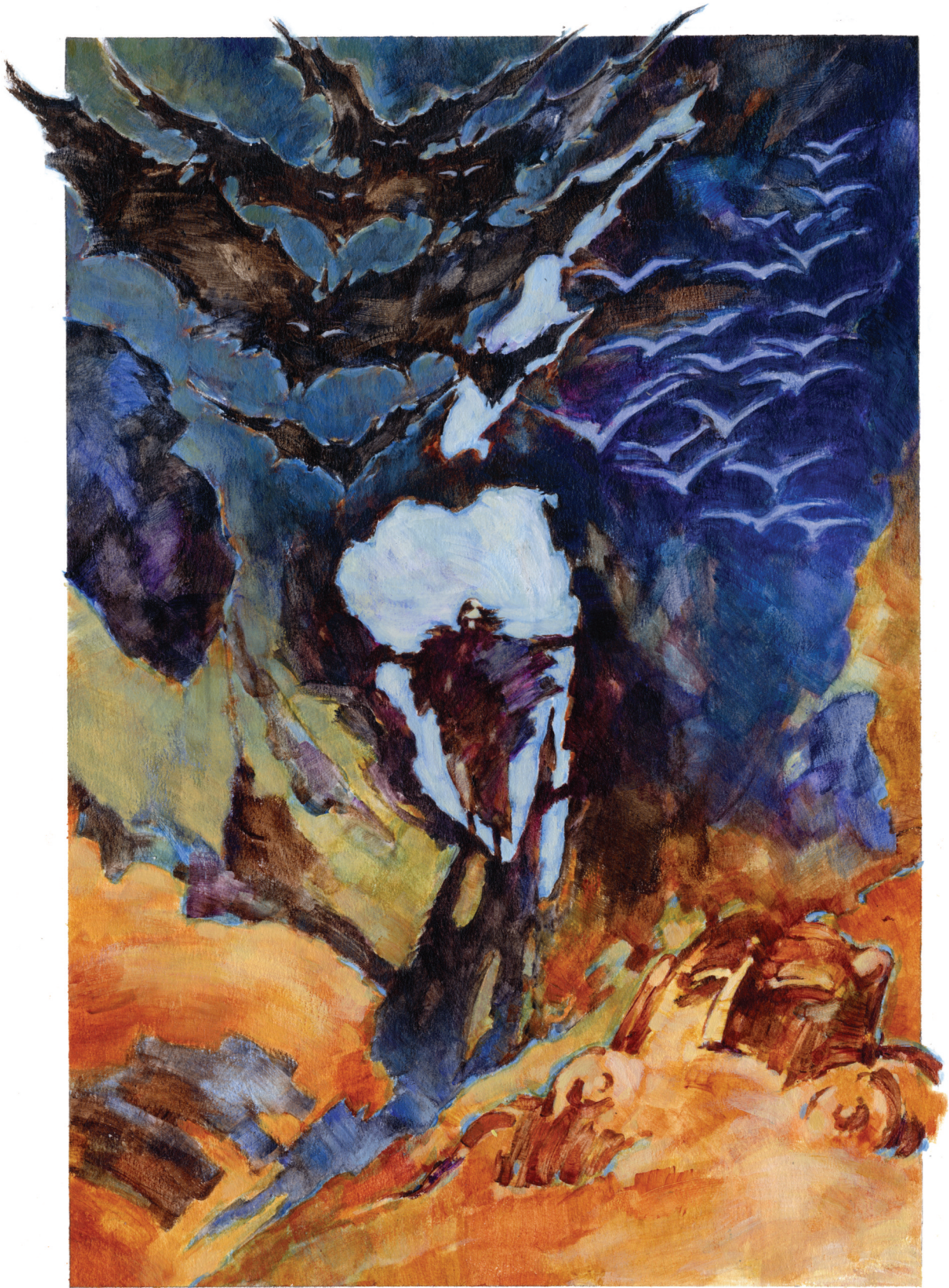
Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimotercera ilustración de Macbeth

el nerviosismo que transmiten las figuras, al que colaboran los elementos plásticos, estructurales y dinámicos de la ilustración como el carácter de las líneas, angulosas en algunas zonas, sinuosas en otras, intermitentes, irregulares y casi siempre de un color cyan bastante puro.

Ⓐnálisis de la decimocuarta ilustración:

“Ⓜacbeth entrando en las cavernas de
Ⓐqueronte”

“Macbeth entrando en las cavernas de Aqueronte”





Análisis de la decimocuarta ilustración:
“Macbeth entrando en las cavernas de Aqueronte”

Texto correspondiente a la decimocuarta ilustración de *Macbeth*

“Sumidos en estos desgraciados pensamientos, no podían encontrar paz, y Macbeth decidió ir nuevamente en busca de las brujas para saber de sus labios lo peor.

Las buscó en una cueva del páramo donde ellas sabían de antemano que las visitaría; allí estaban, preparando sus temibles hechizos, con los cuales conjuraban a los espíritus infernales para que les revelaran el porvenir. Los repugnantes ingredientes eran sapos, murciélagos y serpientes, el ojo de una



salamandra, la lengua de un perro, la pata de un lagarto y el ala de un búho, una escama de dragón, un diente de lobo, las fauces de un voraz tiburón del mar salado, la momia de una bruja, alguna raíz de cicuta venenosa, que para hacer efecto hay que arrancarla de noche; la bilis de un chivo, el hígado de un judío y esquejes del tejo que arraiga en las sepulturas y el dedo de un niño muerto; todo esto lo hervían en un gran caldero y, cuando estaba bien caliente, lo enfriaban con unas gotas de sangre de babuino, añadiendo la sangre de una marrana que se hubiera comido a su cría, y echaban a las llamas la grasa que se escurre por la horca. Con estos encantamientos hacían que los espíritus infernales dieran respuesta a sus preguntas.”⁸²

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La decimocuarta ilustración ocupa toda la superficie de la página 31 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa los márgenes

82 Grupo Anaya, op. cit., p. 154-155

superior e izquierdo con unas alas de murciélago y el margen derecho con un detalle de una escultura semienterrada en el suelo. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 305x210 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 30 del libro se reproduce un detalle de la ilustración en blanco y negro en la parte superior izquierda, al margen del texto. En este caso la silueta de la figura situada en el centro de la ilustración.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio figurativo:

En el centro de la ilustración un personaje visto de lejos del que se distinguen pocos detalles al encontrarse a contra luz. Lo que mejor se aprecia son los rasgos de la cara, en la que se produce un fuerte contraste lumínico, y la silueta del cuerpo: parece tener un grueso ropaje envolviéndole el torso, quizás una piel; apoya sus manos a ambos lados de un vano por el que está entrando, y se halla con un pie en un lugar más elevado que el otro. Otro detalle que se aprecia es la cabellera, arrastrada por el viento, asomando sólo por el lado derecho de su cabeza.

En la parte superior de la imagen hay, en el lado izquierdo, una bandada de murciélagos y en el lado derecho siluetas de pájaros. En el cuarto cuadrante se ve, algo enterrada, la cabeza de una escultura que podría representar algo así como un ídolo de alguna cultura antigua.



M a c b e t h

1.2.2 Descripción de la imagen:

La imagen se divide en dos partes horizontalmente diferenciadas por colores; la parte de arriba es azul y la parte de abajo ocre o dorada. En el centro de la página hay un personaje rodeado de una mancha clara, casi blanca. En la parte azul (superior) de la ilustración vemos una nube de murciélagos y en la parte dorada o inferior, en el centro la sombra del personaje proyectada sobre el suelo y en el cuarto cuadrante de la composición una escultura parecida a la cabeza de un ídolo de alguna cultura primitiva, semienterrada en el suelo.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El personaje del centro de la composición es Macbeth que viene a visitar a las brujas. El resto de los elementos los ha añadido Gatagán para darle a la caverna en la que está entrando un aspecto misterioso y, sobre todo, mágico.

Macbeth, tras aparecérselo el espíritu de Banquo, decide volver a visitar a las brujas para que le aclaren en lo posible su futuro y le digan qué tiene que hacer para que se cumpla la parte que a él le interesa del destino que ellas le predijeron. Éste parece ser el momento en el que las busca para entrevistarse con ellas:

(Entran Hécate y las otras tres brujas)

HÉCATE

Bien hecho, aplaudo vuestro esfuerzo,

y cada cual tendrá su recompensa.
Y ahora, en torno al caldero cantad,
como hadas y silfos cantad,
y hechizad todo lo que hierve.
(Música y una canción: "Negros espíritus y blancos!, etc.")
[Salen Hécate y las otras tres brujas]

[BRUJA SEGUNDA]
Por el picor que hay en mis dedos
se que la infamia se aproxima.
A quienquiera que sea, abridle los cerrojos.
(*Entra Macbeth*)

MACBETH
¿Y ahora qué, secretas y negras brujas de la noche?
¿Qué es lo que estáis haciendo?

TODAS
Una cosa sin nombre.

MACBETH
Yo os conjuro por lo que profesáis
(venga de donde venga su saber), dadme respuesta:
aunque desatéis los vientos para que se estrellen
contra los templos, aunque las olas encrespadas
confundan y se traguen todo cuanto navega;
aunque el grano aún verde sea abatido y el viento arranque
árboles;
aunque los castillos se derrumben sobre las cabezas de quienes los guardan
y los palacios y pirámides inclinen
su frente en los cimientos; aunque se mezclen
los gérmenes preciados de la Naturaleza
hasta que fuera náusea la destrucción, dadme respuesta
para lo que pregunto. (IV.i.44-60)



M a c b e t h

Unos versos atrás (III.v.14-17) Hécate cita a las brujas en las cavernas de Aqueronte. Esta información ayuda al lector a saber qué escenario está representando Gatagán en esta ilustración.

Hécate
"partid,
y a las cavernas de Aqueronte
venid para buscarme con el alba, que allí él
para saber su destino ha de acudir

También tenemos que tener en cuenta que Gatagán interpreta una representación teatral. Las paredes del fondo de la cueva serían el telón que decora el fondo del escenario y los murciélagos estarían pintados también.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La ilustración está ordenada por planos, lo cual simplifica bastante su composición. Gatagán la estructura con dos o tres planos frontales: en el primero se haya el ídolo semienterrado y en segundo la pared de roca con la boca de entrada a la cueva. En realidad el ídolo se encuentra sobre una superficie, más o menos horizontal, que produce perspectiva; aunque no existan líneas convergentes, si que intuimos la profundidad porque las sombras convergen hacia un punto de fuga en la línea de horizonte, que es donde se encuentra la figura de Macbeth.

Se trata de una forma de representar el espacio tridimensional muy sugerente. Realmente no existen líneas convergentes en la imagen, por lo tanto debería ocurrir como en las demás ilustraciones en las que se ve el suelo y parece que éste es un plano vertical carente de profundidad. Pero aquí, elementos plásticos y formales intervienen de forma imprevisible en la espacialidad.

1.4.2 Esquema compositivo:

La ilustración tiene una estructura centralizada y radial. Centralizada porque todos los objetos se hallan alrededor de elementos de mayor peso visual y, por lo general, le ayudan desde su posición a reforzar dicho peso visual; y radial porque existen vectores de dirección inducidos que parten de un punto central común (punto de fuga) y se dirigen hacia los márgenes de la ilustración.

Además, la imagen parece estar dividida en dos partes: arriba y abajo. Esta división se debe a la diferencia cromática entre el suelo y la pared de la cueva. Y estas dos partes se pueden dividir a su vez en otras dos: derecha e izquierda. Esta otra división se debe en la parte superior a una grieta oblicua en la pared de la cueva, además de que los seres voladores son distintos a un lado y otro de esta grieta y el color varía de intensidad. En la parte inferior todo es más homogéneo, sin embargo también existe una línea divisoria. Se trata de la sombra proyectada por el cuerpo del rey, al entrar por el hueco a la cueva.

1.4.3 Direcciones de escena:

Naturalmente, si todos los vectores de dirección inducidos de esta ilustración parten de un punto común y se extienden a modo de radios, la dirección de



M a c b e t h

escena estará supeditada por este hecho. El recorrido visual parte de la figura de Macbeth y vuelve a ésta cada vez: primeramente nos fijamos en él y luego, nuestra atención se desplaza hasta los murciélagos,⁸³ para volver de nuevo a Macbeth y de ahí dirigir la mirada hacia el ídolo, que es difícil reconocer, pero que se trata de un elemento intrigante, ya que no sabemos por qué está ahí ni qué significado puede tener.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Se trata de una de las imágenes confusas de la secuencia. Se reconocen bien la figura central, los murciélagos y el ídolo. Éstos son los elementos con mayor definición y por lo tanto se encuentran, dentro del grado de iconicidad figurativo no realista, aunque, de entre estos tres, el ídolo es el más completo en cuanto a figuración. Lo que ocurre es que se camufla con el color y la mancha del suelo y se ve poco. Además es un objeto extraño en la ilustración, lo cual complica su legibilidad. Los murciélagos son sólo siluetas con ojos; no guardan proporciones ni muestran detalles, pero son animales que estamos acostumbrados a ver representados con muy pocos detalles y que en la vida real vemos recortados de esa forma contra el cielo, por lo tanto, no necesitan más para ser reconocidos. Algo parecido ocurre con Macbeth: su figura es siempre cambiante, ésta que vemos en la ilustración nada tiene que ver con

83 Pienso que puede ser éste el recorrido porque los murciélagos contrastan más con el fondo que el ídolo y tienen una forma más tangible que la sombra proyectada de Macbeth, por lo que, aunque podamos dirigir nuestra mirada primeramente hacia la sombra por el gran contraste que hace con el suelo sobre el que se proyecta, ésta no nos interesará demasiado en un principio y pasaremos rápidamente a algo más palpable.

las representadas en las otras ilustraciones de la secuencia, pero no es una imagen aislada, es la ilustración de un texto que nos cuenta que Macbeth ha ido en busca de las brujas para conocer más sobre su destino. Así que con pocos datos reconocemos en él al personaje de la obra teatral.

El resto de la imagen son manchas sugerentes que nos dan una idea del espacio que representan sin apenas figuración. Si quitásemos los tres elementos más figurativos de la escena, tal vez el resto perdería el sentido.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

En esta ilustración, como he ido describiendo a lo largo de su lectura, Gatagán utiliza un modo de representación distinto a todas las anteriores porque recurre a las líneas oblicuas de proyección. Como dije en el punto 1.4., “Esquema o estructura de la imagen”, estas líneas que sugieren la tercera dimensión, aparecen en la imagen inducidas y no representadas.

1.6.2 Temporalidad:

Los contrastes cromáticos, la repetición de elementos, los vectores inducidos o el personaje ocupando el centro de la imagen, son elementos que producen dinamismo; la mayoría de ellos crean tensión, y la repetición de las formas produce el ritmo visual.



1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

En esta ilustración nos encontramos con dos planos estructurales, uno vertical (azul) que representa la pared de la cueva, y otro, más o menos horizontal (ocre), que representa el suelo de la cueva. Digo más o menos, porque tanto un plano como el otro están cargados de variaciones lumínicas y cambios tonales que nos sugieren los relieves de la roca, de manera que ni la pared ni el suelo son totalmente verticales ni horizontales y ni mucho menos se trata de superficies lisas. Pero estructuralmente distinguimos estos dos planos.

Cromáticamente nos encontramos además con el plano que forma la mancha de color claro alrededor de la figura de Macbeth y que a su vez está rodeada de el color azul, casi negro, de la pared de la cueva.

1.7.2 La línea:

No vemos en esta ilustración que se utilice este elemento morfológico para crear contornos, y realmente no aparecen líneas en ella. Tan sólo las que intuimos en los límites entre dos manchas de distintos colores, es decir, son líneas inducidas y sugeridas que, pese a no estar representadas plásticamente, serán de gran importancia para el efecto final de la obra, pues son las causantes de la representación proyectiva de la imagen.

1.7.3 Luz y color:

El color juega un papel muy importante en la composición de esta imagen al dividirla horizontalmente en dos planos:

El plano superior ocupa más superficie y es de color azul con tonos que van desde el cyan hasta el negro. La línea divisoria de los dos planos es diagonal y converge con el margen derecho de la ilustración en el cuarto cuadrante, mientras que con el margen izquierdo converge a la altura del eje horizontal de la imagen.

El plano inferior es de un tono dorado muy luminoso, igual al que utiliza en otras ilustraciones para las joyas. Según el propio Gatagán, este tono se debe al reflejo de una luz de la hoguera en la que las brujas están hirviendo la mezcla diabólica. El foco luminoso se encuentra fuera del encuadre. El ilustrador considera que estos elementos, los murciélagos y el ídolo, son suficientes para sugerir la presencia de las brujas en el lugar y para convertir este escenario en un lugar impregnado por la magia y el mal.

1.8 Elementos escalares:

El pequeño tamaño de la figura de Macbeth le sirve a Gatagán para que el lector se haga una idea de la amplitud de las cavernas de Aqueronte, al tiempo que refleja la grandiosidad del poder con el que está jugando frente a su insignificancia humana.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

La profundidad la consigue Gatagán utilizando elementos plásticos y formales que intervienen de forma imprevisible en la espacialidad. Existen una serie de líneas inducidas en la composición que le dan a ésta la tercera dimensión: Por ejemplo, el ídolo situado en el cuarto cuadrante; las sombras que producen sus relieves (el ojo de la izquierda y la parte derecha de la cara), junto con el elemento que sobresale de la ilustración por el margen derecho forman una línea que converge hacia el punto de fuga de la imagen, que coincide con la superficie sobre la que reposan los pies del personaje.

El perfil inferior de la entrada de la cueva sigue esa misma línea convergente imaginaria. La sombra que proyecta Macbeth sobre el suelo de la cueva produce la misma sensación, especialmente por el perfil izquierdo, con lo cual la perspectiva la percibimos también por ese lado de la ilustración, de lo contrario por ahí sí que podría producirse el efecto de verticalidad del suelo. El límite del suelo de la cueva con la pared azul del fondo, concretamente por el lado izquierdo, también produce una línea que converge hacia donde se encuentra Macbeth lo mismo que el perfil del vano de entrada también por el lado izquierdo.

Y por último, los vértices de las alas izquierdas de los murciélagos del primer cuadrante, concretamente el más grande y el que está por debajo de éste.

Parece que se podría trazar otra línea imaginaria que pasara por las dos puntas y que convergería hacia el mismo punto central o punto de fuga. A esto me refiero cuando digo que es una forma, cuanto menos original, de sugerir profundidad.

Están interviniendo por tanto la luz y el color que, en las sombras del ídolo y en la proyección de la sombra de Macbeth, consiguen crear la sensación de líneas convergentes hacia un mismo punto en la línea de horizonte. El color también crea una línea convergente en el límite entre el suelo y la pared de la cueva. La luz y el color en la línea que resulta del contraste entre la oscuridad interior y la luz que procede de fuera, perfilando el hueco de entrada.

Los elementos formales figurativos intervienen creando perspectiva: los murciélagos, al unir los vértices de sus alas izquierdas crean una línea imaginaria que coincide con el mismo punto en el horizonte que las otras.

Los elementos escalares sí funcionan de forma convencional. El ídolo, en el primer plano, se ve más grande que la figura de Macbeth, que se encuentra a la entrada de la cueva y que está en un segundo plano.

La grieta sobre el hueco de la entrada, que queda un poco tapada por los murciélagos que pasan por delante de ella, tiene una función espacial, pues nos sirve como punto de referencia para hacernos una idea de la altura de la cueva con respecto al personaje que entra.



M a c b e t h

Todo lo que he dicho anteriormente es igualmente válido aunque cambie completamente el sentido del escenario: lo que Gatagán representa aquí es la entrada de Macbeth a las cavernas de Aqueronte, donde se encuentran las brujas cocinando maleficios. Pero la imagen es bien confusa. El color azul índigo y cyan de la pared de la cueva y la clara diferencia cromática entre ésta y el suelo, la misma perspectiva sugerida de éste, hace que, si no tenemos en cuenta las palabras de Hécate:

HÉCATE
"partid,
y a las cavernas de Aqueronte
venid para buscarme con el alba, que allí él
para saber su destino ha de acudir. (III.v.14-17)

es decir, si tomamos esta ilustración sólo como imagen aislada, sin tener en cuenta el texto, ésta podría parecer una escena al aire libre, aunque desde luego, la entrada de la cueva y la oscuridad sobre ésta nos confunden enormemente y nos hacen confirmar que nuestra primera percepción es errónea.

La zona de mayor peso visual es el punto central en el que se encuentra la figura de Macbeth contrastada sobre el fondo blanco del cielo exterior. A ello colaboran, no sólo la ubicación en el soporte,⁸⁴ sino también la importancia de la figura de Macbeth, el objeto más importante de la imagen, no sólo como ilustración sino también como imagen aislada, y además el contraste con el fondo y la mancha blanca. Son tantos los elementos que refuerzan el peso visual que es inevitable que todo lo demás quede borroso en nuestro campo

84 Es la zona natural de mayor peso visual de este soporte rectangular.

visual durante bastante tiempo a primera vista, y tan sólo la dificultad de entender la imagen,⁸⁵ hace que nuestra mirada se desplace, por fin, sobre el resto de la imagen en busca de coherencia.

Indudablemente, tras recorrer visualmente la totalidad de la imagen dibujaremos con nuestra mirada una diagonal que irá desde el primer cuadrante, donde vemos las siluetas de enormes murciélagos revoloteando en el interior de la cueva, al cuarto cuadrante, en el que se encuentra la cabeza del ídolo semienterrada, pasando una y otra vez por la silueta que el personaje de Macbeth dibuja contra el cielo del exterior.

2.2 Temporalidad:

El vuelo congelado de los murciélagos y las otras aves de la ilustración es un recurso para representar el movimiento en una imagen fija. Pero este recurso no es el que le da dinamismo a la imagen en sí, sino el contraste lumínico entre distintas manchas, la pincelada suelta y nerviosa con la que Gatagán aplica el color o las irregularidades de las formas que dan como resultado el aspecto deformado de Macbeth o de los murciélagos. Pero si la oblicuidad es la más dinámica de las orientaciones espaciales. El dinamismo en esta ilustración se ve muy aumentado con la representación de la oblicuidad en la perspectiva central y especialmente con la estructura radial que forman los distintos vectores de dirección inducidos en esta ilustración, convergentes, todos ellos, en el lugar donde Macbeth apoya los pies.

85 Debido a la confusión a la que me referí antes con la pared de la cueva y el cielo.



3. LECTURA DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

El personaje de Macbeth en esta ilustración es diferente al de sus representaciones en las otras ilustraciones de la secuencia y, pese a su tamaño, es el elemento de mayor fuerza visual dentro de la estampa. Y de ello se ocupa bien Gatagán, no sólo por el lugar donde lo sitúa, sino porque consigue que el resto de la ilustración gire en torno suyo.

Gatagán sigue con la línea planteada a lo largo de la secuencia de evolucionar el físico del personaje hacia la degeneración por la mezquindad que se va apoderando de él debido a su ambición y desesperación; y al efecto que los presagios de las brujas han ido generando en él. El cuerpo de Macbeth está realizado con unos brochazos de apariencia descuidada; se apoya sobre unas piernas enclenques, que no parecen mantener en pie con seguridad la masa informe de su cuerpo y de toda la figura. Tan sólo la cara está mejor definida gracias al contraste de la luz y las sombras. No se distinguen las facciones pero sí el gesto decidido. La melena se agita al viento y parece que se apoya con las dos manos a cada lado de las paredes de la entrada. Las manchas que lo componen y que parecen descuidadas, han sido delicadamente dispuestas por Gatagán para conseguir que la imagen transmita tanto sobre el personaje y sobre la escena de la obra que está representando. Hay que tener en cuenta que Gatagán plantea esta secuencia ilustrativa como si se tratara de una inter-



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimocuarta ilustración de Macbeth

pretación más de la obra en un escenario, lo que explica que sus personajes exageren sus gestos.

Los murciélagos no dejan de ser murciélagos que ya hemos visto representados mil veces, pero ese ídolo es nuevo para nuestro conocimiento, y, sobre todo, nos resulta fuera de contexto. Gatagán lo puso ahí como un símbolo de que Macbeth está entrando en un lugar mágico. No podemos encontrar ninguna relación de éste con la lectura. Se trata simplemente de una sugerencia del ilustrador. Es un elemento atrevido y original y que a mi parecer funciona bien, porque trasmite el suspense del momento en que el personaje entra



M a c b e t h

por esa oquedad en busca de las brujas sin verlas aún y sin saber qué se va a encontrar, pero consciente de que se interna en un lugar mágico y maligno:

MACBETH

Yo os conjuro por lo que profesáis

(Venga de dónde venga su saber) (IV.i.49-50)

3.2 Cómo se adapta la ilustración dentro de la secuencia:

Es quizá la primera vez que en el plano horizontal del suelo se percibe profundidad. Hasta ahora tan sólo había aparecido el suelo tres veces en las ilustraciones, pero en dos de ellas, la primera, “el encuentro de Macbeth con las brujas” y la cuarta “Duncan llega al castillo de Macbeth”, esta superficie parece más un plano vertical que horizontal; y en la tercera ocasión en la que representa el suelo, en la séptima ilustración, “Macbeth se atormenta”, éste es un plano horizontal pero con poca profundidad, de manera que no se aprecia demasiado el efecto de la tridimensionalidad espacial.

Análisis de la decimoquinta ilustración:

“Primera Aparición: cabeza armada”

“Primera Aparición: cabeza armada”





**Análisis de la decimoquinta ilustración:
“Primera Aparición: cabeza armada”**

Texto correspondiente a la decimoquinta ilustración de *Macbeth*

“**P**reguntaron a Macbeth si deseaba que sus dudas fueran resueltas por ellas o por sus señores, los espíritus. Éste, sin acobardarse por la horrible ceremonia que había presenciado, respondió con atrevimiento:

-¿Dónde están? Dejadme verlos.

Entonces llamaron a los espíritus, que eran tres. El primero tenía la apariencia de una cabeza con yelmo y llamó a Macbeth por su nombre, reco-



M a c b e t h

mendándole que recelara del señor de Fife. Y Macbeth le agradeció la advertencia, pues envidiaba a Macduff, señor de Fife.

El segundo espíritu se presentó bajo la forma de un niño ensangrentado y llamó a Macbeth por su nombre y le recomendó que no temiera y que se burlara del poder humano, pues ningún hombre nacido de mujer tendría poder para abatirlo, y le aconsejó que fuera sanguinario, atrevido y resuelto.

-Vive entonces, Macduff - exclamó el rey -. ¿Por qué habría de temerte? Sin embargo, me aseguraré por partida doble. No vivirás, y yo podré decirle al miedo, de débil corazón, que miente, y dormiré a pesar del trueno."⁸⁶

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La decimoquinta ilustración ocupa toda la superficie de la página 33 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa los márgenes con

86 Grupo Anaya, op. cit., p. 155-157

las alas que adornan el yelmo o cabeza armada y por la parte inferior lo invade la sombra que proyecta una figura de pequeñas dimensiones. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 305x210 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 32 del libro se reproduce la ilustración completa en blanco y negro, en la parte superior izquierda, al margen del texto.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio figurativo:

En el centro y parte superior de la imagen se ve un yelmo con visera, todo metálico, adornado con unas astas de reno, o plumas, o alas y unos a modo de pendientes muy grandes, u hombreras de armadura con colgantes, también metálicos, a cada lado. A través de las ranuras de la visera se aprecian unos ojos.

En la parte inferior de la imagen, una figura pequeña entonada en rojo, de espaldas al lector, alza los brazos y extiende las manos. La túnica que la viste se agita al aire y una luz procedente del yelmo guerrero hace que se proyecte en el suelo la sombra de este pequeño personaje.

1.2.2 Descripción de la imagen:

Se trata de una imagen entonada en azul, salvo por la pequeña figura en la parte inferior, que contrasta con el fondo por sus colores cálidos (rojo, san-



M a c b e t h

guina, sepia y negro). Consta únicamente de dos objetos: la figura de la que acabo de hablar y un gran yelmo o máscara, que ocupa toda la parte superior de la imagen, saliéndose incluso por los márgenes y llegando como hasta la mitad de los cuadrantes inferiores.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El yelmo es el primer espectro, que describen en la traducción de M. Á. Conejero como una “cabeza armada”. Efectivamente, tras las dos ranuras a ambos lados de la visera o máscara se pueden ver unos ojos. El que mejor se ve es el del lado derecho, pero lo cierto es que el izquierdo también se percibe. Toda la armadura es azul grisáceo, como imitando un metal blanco (hierro).

Comparada con la “cabeza armada”, la figura que aparece en la parte inferior de la composición es muy pequeña. Probablemente se trata de Macbeth, aunque la figura es tan estilizada que parece femenina, por lo que tampoco descarto la posibilidad de que se trate de una de las brujas. Pero por el color de la ropa (a las brujas siempre las hemos visto las tres juntas y vestidas de negro) pienso que es más probable que se trate de él.⁸⁷

87 En una entrevista que tuve con Gatagán el 17.02.2003 éste me confirmó que se trataba de Macbeth, pero una cosa es lo que el haya querido representar y otra muy distinta cómo lo interpreta cada lector

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Las brujas le muestran a Macbeth tres espíritus que les darán pistas sobre su destino.

Sobre un fondo azul, probablemente la cueva, vemos el primer espectro que es una “cabeza armada” y que Gatagán interpreta como un yelmo completo, es decir, que cubre toda la cabeza, incluida la cara, de un material metálico, azul grisáceo, con mucho adorno muy exagerado: unas astas o alas a ambos lados del morrión y lo que parecen unos pendientes grandísimos u hombrera de una inexistente armadura, que cuelgan a ambos lados del conjunto. Las ranuras para los ojos son rectangulares, como la forma que señala el lugar de la nariz, y debajo de aquellas unas líneas verticales cruzan ambas mejillas. Este detalle le da un aspecto más dramático a la máscara, pues parece que llora.

Debajo de la “cabeza armada”, Macbeth alza sus manos pidiéndole que le hable:

MACBETH
[...] dadme respuesta
para lo que pregunto.

[BRUJA PRIMERA]
Habla.

[BRUJA SEGUNDA]
Di lo que quieres.



M a c b e t h

[BRUJA TERCERA]
Hemos de responder.

[BRUJA PRIMERA] Dinos, ¿quieres saberlo por nuestra propia boca,
o por la boca de nuestros superiores?

MACBETH
¿Y ahora qué, secretas y negras brujas de la noche?
¿Qué es lo que estáis haciendo? [...]

MACBETH
Dejadme que los vea;
llamadlos.

[BRUJA PRIMERA]
Echad la sangre de una cerda cebada
con sus nueve lechones; grasa que es exudada
desde el patíbulo del asesino,
echadla al fuego.

TODAS
Acudid, de lo alto o del abismo.
Mostrad vuestro poder y lo que sois.

(Truenos. Aparición primera, una cabeza armada.)

MACBETH
Háblame, poder desconocido.

[BRUJA PRIMERA]
Él sabe todo lo que piensas.
Escucha sus palabras y no digas nada.

APARICIÓN PRIMERA
Macbeth, Macbeth, Macbeth, guárdate de Macduff,
guárdate del señor de Fife! Dime adiós. ¡Basta ya!
(Desciende)

MACBETH

Quienquiera que tú seas, por tu advertencia, gracias;
has descubierto el exacto lugar de mi temor. ¡Detente! Una
palabra... (IV.i.60-74)

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Es una ilustración muy sencilla: los dos elementos sobre un fondo; éste con variaciones lumínicas y tonales. Los abalorios del casco no intervienen en la complejidad estructural, si acaso intervienen en la formal. Pero está todo armonizado y simétrico, de manera que, en mi opinión, no complican en absoluto la ilustración.

1.4.2 Esquema compositivo:

La ilustración tiene una estructura central y casi simétrica. El casco está colocado casi en el centro de la imagen; la figura humana un poco desplazada hacia la izquierda de la imagen, pero también muy cerca del eje vertical. El tipo de representación es de superposición, aunque los dos elementos apenas se solapan. Tan sólo el brazo izquierdo con una pequeña parte de uno de los adornos que cuelgan del yelmo.

Quizá se pueda llegar a ver como estructura compositiva un triángulo invertido con vértice en la imagen de Macbeth y base en la horizontal inducida que pasa por las dos “astas de reno” y por las incisiones de los ojos en el casco. Los catetos del triángulo pasarían, más o menos, por los brazos de Macbeth,



M a c b e t h

prolongándose por la parte calada de las hombreras para llegar hasta los cuernos de uno y otro lado del morrión.

Hay varias líneas verticales en la imagen. En la protección de la nariz y en una especie de lágrima, sobre la visera, y en los elementos que cuelgan de las hombreras. También en la misma figura de Macbeth, donde destaca la estilización vertical, reforzada además por los brazos levantados.

1.4.3 Direcciones de escena:

El recorrido que en mi opinión seguirá el lector en esta ilustración es de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Los dos elementos se encuentran muy centrados en la composición, uno debajo del otro, pero ambos están muy equilibrados en cuanto a peso visual, pues el tamaño de uno se compensa con el contraste cromático del otro, y ambos tienen una gran importancia dentro del contexto literario que Gatagán está ilustrando.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

En esta ilustración se reconocen muy bien a los dos únicos elementos que la componen, con lo que el grado de iconicidad sigue siendo figurativo no realista. Por muy abstractas que lleguen a ser las imágenes de Gatagán, al estar ilustrando un texto, siempre conoceremos su significado, con lo que podremos ubicarlo dentro de este grado de iconicidad. Esto no quiere decir que lo reconozcamos todo a la perfección. Yo misma dudo si el personaje que se encuentra en la parte inferior, y que estoy sugiriendo que sea Macbeth, pudiera ser una de las brujas.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La ilustración nos recuerda, por su planteamiento, a dos anteriores mezcladas entre sí: la séptima, en la que veíamos a Macbeth y Lady Macbeth de tamaño muy pequeño, en una esquina de la ilustración con un decorado arquitectónico muy alto en relación con ellos, con lo cual los personajes se veían desvalidos e insignificantes. Y la novena ilustración, con Macbeth y la aparición del puñal flotando en el aire, porque, al igual que en ésta tan sólo hay dos elementos, una aparición y una persona. Sólo que, en la primera el de mayor tamaño es la figura de Macbeth, y en ésta, la aparición es mayor y el tamaño de la figura ridículo en comparación con aquella.

1.6.2 Temporalidad:

Quizás sean la diferencia de tamaño de los dos elementos de la ilustración, junto con el contraste cromático entre la pequeña figura y el resto de la imagen, los elementos morfológicos que provoquen mayor tensión en la imagen. A ello colabora también la definición estructural de ésta: el vacío que envuelve a los dos objetos y la incertidumbre que trasmite la máscara flotando en él.

Dos elementos tan distintos en tamaño podrían causar fácilmente la inestabilidad en la ilustración, sin embargo, ambos contienen características que producen fuerzas que se contrarrestan, provocando tensiones en el seno de la imagen y consiguiendo así un equilibrio inestable, que es el modo más eficaz de conseguir dinamismo en la imagen.



M a c b e t h

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

El fondo es un espacio al que yo llamaría neutro, pues nos asienta la composición sin darnos ninguna pista espacial. Es paralelo al soporte por la parte superior y perpendicular a éste en la parte inferior, pues en él se está apoyando la figura de Macbeth. Representa el interior de la cueva sin que en él veamos indicio alguno de rocas, oquedades y salientes, como una atmósfera mágica iluminada por el espectro que se ha aparecido. Pero nada concreto nos indica este hecho, aunque tampoco impide nada que sea así.

Aparte del sugerente plano del fondo, nos encontramos con algunas formas geométricas, como las piezas que cuelgan de las hombreras, que parecen grandes placas planas y rectangulares, y la protección o nariz de la máscara, también rectangular.

1.7.2 La línea:

Es una ilustración creada a base de manchas de color, sin embargo, destaca una línea de contorno muy irregular y libre alrededor de la figura de Macbeth. Podría pasar desapercibida pero es muy interesante porque contribuye a que este elemento destaque más al contrastar al tiempo con el color de la figura y con el fondo por el grado de pureza y brillo de aquel frente al del fondo.

1.7.3 Luz y color:

La máscara que representa al primer espectro se mimetiza con el color del fondo de la composición. De esta forma Gatagán le da transparencia y livian-

dad al objeto y también la sensación de que tiene luz propia, que se refleja en las paredes y el suelo de la cueva, iluminando y envolviéndolo todo de su luz azulada. Este objeto es el que ilumina además la figura de Macbeth, provocando que su sombra se proyecte en el suelo (sombra que el ilustrador saca de los márgenes de la ilustración).

1.8 Elementos escalares:

El pequeño tamaño de la figura de Macbeth le sirve a Gatagán para que nos hagamos una idea de la amplitud de las cavernas de Aqueronte, al tiempo que refleja la grandiosidad del poder con el que está jugando frente a su insignificancia humana.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Gatagán utiliza tan pocos recursos plásticos para crear profundidad que casi me atrevería a decir que recurre a la sicología para dar sensación de espacialidad. Porque, eso sí, ésta es una imagen tridimensional.

El plano de fondo, como dije al hablar de los elementos morfológicos, no tiene una orientación definida, sería como un plano vertical y uno horizontal representados por uno sólo. Por la parte superior dicho plano nos resulta paralelo al soporte y por la parte inferior, perpendicular; ya que la figura de Macbeth se apoya sobre éste como si se tratase del suelo. Suponemos que se hallan en el interior de la cueva y que los cambios de luz y saturación del azul representan los relieves de las rocas y paredes y el color azulado se debe al reflejo de la luz de la aparición en toda la estancia. Esta luz ilumina espacialmente al personaje de Macbeth y la superficie sobre la que se apoya, con lo que Gatagán interpreta que dicho personaje emite una sombra que se proyecta en el suelo y que se sale del margen de la ilustración siendo ésta otra referencia espacial.

Los elementos escalares, concretamente el gran tamaño de la aparición frente al de la figura humana, también dan sensación de amplitud espacial. Los dos elementos se encontrarían en una estancia con suficiente capacidad para albergarlos holgadamente.

Por lo tanto, están interviniendo la iluminación y el color en crear sensación espacial, pero más que de un espacio limitado, crean la sensación de espacio aéreo.

Quizá, de entre los dos elementos, pese al tamaño de la máscara, el que mayor fuerza visual tiene es la figura humana. El color es tan intenso que la figura destaca sobre todo, mientras que el mimetismo del casco hace que éste no sea demasiado legible a primera vista. La figura humana, aún con su pequeño tamaño, me resulta - aunque es una opinión muy personal -, mucho más espectacular. Más aún cuando sabemos que a quien está representando es a Macbeth.

2.2 Temporalidad:

Como dije en Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen, la diferencia de tamaño favorece aquí la tensión y por tanto el dinamismo de la ilustración. Esta diferencia se equilibra gracias al contraste cromático de la figura pequeña, en tonos rojos y con los bordes cyan, frente al tono azulado de la máscara, muy parecido al del fondo y que hace que ésta quede perfectamente integrada o mimetizada con él.

La estructura triangular también une a ambos elementos, relacionándolos entre sí al formar parte ambos de ese triángulo estructural. Este hecho además estabiliza la imagen, no sin conseguir dinamismo.

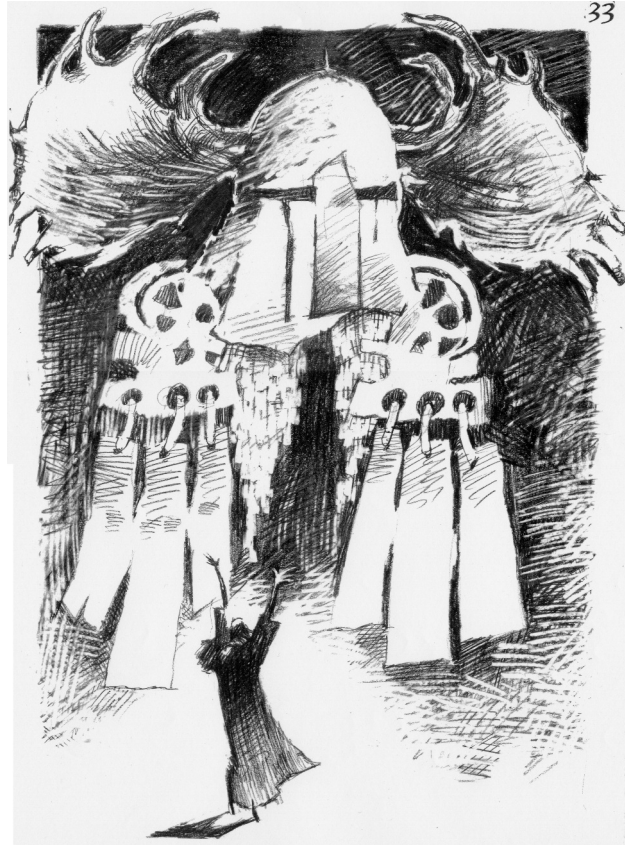


M a c b e t h

La tensión se produce en las partes menos consistentes de los objetos. En este caso, en las manos de la figura y en los dos palillos que hacen de pies o de piernas de la misma.

También causa tensión la orientación diagonal y más aún si ésta no es exagerada. Por ejemplo, aquí, la figura de Macbeth está ligeramente desviada del eje vertical; la tensión es mayor que si la figura estuviese colocada totalmente alejada de este eje, en la esquina izquierda de la ilustración; y ni siquiera habría tensión por este motivo si estuviese sobre el eje vertical, en línea con la máscara, formando una imagen prácticamente simétrica.

Por último, el hecho de ser una ilustración, y lo que ésta nos trasmite, es lo que más provoca la tensión de la imagen: lo que cuenta; el hombre que se atreve a ir en busca de seres que sabe que son malignos para conocer más acerca de su destino.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimoquinta ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Conclusión de la imagen como ilustración:

Como en la ilustración anterior, Gatagán consigue que, pese a su tamaño, el personaje de Macbeth sea el elemento de mayor fuerza visual dentro de la estampa, no sólo como ilustración, sino como imagen aislada (es decir, sin tener en cuenta que la figura representa a Macbeth).

88 Pero que son una característica propia del estilo de Gatagán y que aquí no parecen querer transmitir debilidad en absoluto.



M a c b e t h

El lugar en el que lo sitúa no es especialmente bueno para esto, pero sí que lo es la teatralidad de la iluminación que recibe y de su postura y de sus ropajes, moviéndose al son de un viento inexistente o sobrenatural. Toda la ilustración lo envuelve y parece que la magia de la máscara, levitando e iluminando la estancia, proviniese de este personaje.

Esta última apreciación hace que algunos lectores consideren que esta figura es una bruja y no Macbeth, pero yo me sigo inclinando por lo contrario, porque me parece que la ilustración está más conseguida de esta manera.

La única pega que le veo a mi opción, es que esta figura no sigue la línea, planteada por Gatagán a lo largo de la secuencia, de hacer evolucionar el físico del personaje hacia la degeneración, por la mezquindad que se va apoderando de él, debido a su ambición y desesperación; y al efecto que los presagios de las brujas generan en él.

El cuerpo de Macbeth está erguido y su posición es de confianza. Tan sólo las piernas, enclenques,⁸⁸ rompen con la fuerza que trasmite el personaje. Pese a esto y como expondré en el punto siguiente, el tamaño del personaje respecto al de la aparición puede tener un significado distinto si tenemos en cuenta la secuencia ilustrativa.

3.2 Conclusión de la ilustración dentro de la secuencia:

La forma que tiene Gatagán de interpretar una obra literaria hace que no se reconozcan todos los personajes ni todos los elementos formales de sus imá-

genes. El personaje que se encuentra en la parte inferior y que estoy sugiriendo que sea Macbeth, puede ser una de las brujas.

Le pregunté a Gatagán y me dijo que era Macbeth, pero que al lector le puede dar otra impresión. Esta es una de las cosas buenas que tienen sus ilustraciones: sugieren en lugar de imponer una representación icónica del texto y además son imágenes que a cada lector le pueden significar algo muy distinto (De hecho, mientras estuve analizando las imágenes, hice leer la obra a varias personas para luego enseñarles las ilustraciones de Gatagán, y cada uno tenía una opinión distinta sobre muchas de ellas). Precisamente ésta, salvo por la dudosa identidad del personaje, es muy clara, entre otras cosas porque es, probablemente, la ilustración más austera de todas cuantas hemos analizado hasta ahora. Incluso me atrevería a decir que es la imagen más objetiva con respecto al texto que ilustra, ya que describe exactamente lo que se dice en él y tan sólo sugiere en cuanto a la figuración del espíritu, es decir, su descripción formal, que naturalmente no se nos aclara en el texto dramático.

La comparación de estas dos representaciones iconográficas puede ser muy interesante. La organización es parecida, pero el planteamiento opuesto. La primera aparición que percibe Macbeth, después de su encuentro con las brujas y antes de cometer el asesinato de Duncan, le sirve en el texto para animarlo a acometer su plan. En la ilustración, para Gatagán Macbeth tiene miedo de lo que ve y no puede tocar, e intenta protegerse de tal visión cubriendo su rostro con las manos. Sin embargo, representa al hombre grande y la aparición pequeña, como si fuera capaz de dominarla, incluso de uti-



M a c b e t h

lizarla para caldearse emocionalmente e ir con más determinación a asesinar a su rey. Pero en la ilustración decimoquinta vemos al personaje de un tamaño mucho menor que el de la aparición, pues es ésta la que domina en la escena y nos indica como a partir de este momento Macbeth va a ir perjudicándose a sí mismo con cada acto que realice o deje de realizar.

¶ Análisis de la decimosexta ilustración:

“¶ Tercera ¶ Aparición: niño coronado”

“Tercera Aparición: niño coronado”





Análisis de la decimosexta ilustración:
“Tercera Aparición: niño coronado”

Texto correspondiente a la decimosexta ilustración de *Macbeth*

“Cuando este espíritu se hubo retirado, apareció un tercero que se presentó bajo la forma de un niño coronado que llevaba una rama de árbol en su mano. Llamó a Macbeth por su nombre y lo tranquilizó respecto a las conspiraciones, diciéndole que jamás sería derrotado hasta que el bosque de Birnam llegara hasta la colina de Dunsinane.

-Dulces presagios. Bien -exclamó Macbeth-, ¿quién podría arrancar el bosque



M a c b e t h

y moverlo de sus terrestres raíces? Ya veo que viviré el tiempo que corresponde a la vida de un hombre, sin ser eliminado por una muerte violenta. Pero mi corazón reclama conocer una cosa más. Decidme, si vuestro arte alcanza a tanto, ¿llegará la estirpe de Banco a reinar sobre este reino?

En aquel momento el caldero se hundió en el suelo y, mientras sonaba la música, ocho sombras que parecían reyes pasaron junto a Macbeth, y la última de todas era la de Banco, que llevaba un espejo que mostraba los rostros de muchos más. Y el ensangrentado Banco sonrió a Macbeth, señalándolos, por lo cual Macbeth supo que aquella era la descendencia de Banco, que después de él reinaría en Escocia. Y las brujas, al son de una suave música, desaparecieron danzando después de haber demostrado su buena disposición y lealtad hacia Macbeth. Y desde aquel momento los pensamientos de Macbeth fueron terribles y sangrientos.”⁸⁹

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La decimosexta ilustración ocupa toda la superficie de la página 35 del libro de la editorial Grimm Press.

⁸⁹ Grupo Anaya, op. cit., p. 157

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa el margen izquierdo con el ala del ave situada sobre la cabeza del niño. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 34 del libro se reproduce un detalle de la ilustración, concretamente, la cabeza del niño con el ave apoyado en ella, en la parte superior izquierda, al margen del texto.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En primer plano y de medio cuerpo, un niño, con una rapaz nocturna en la cabeza y un árbol cogido entre las manos. Junto a esta imagen, en el tercer cuadrante de la ilustración, es donde se encuentra la figura pequeña, que no se distingue claramente si es de hombre o de mujer. Lo que sí se ve es que se encuentra de perfil y de cuerpo entero; que su cabeza es pequeña en relación con su altura y que las piernas son también exageradamente finas. Está vestida de rojo con los ropajes ondeando y la cabeza ligeramente inclinada hacia adelante, como reflexionando.



1.2.2 Descripción de la imagen:

Toda la imagen está coloreada en tonos fríos, azules, negros y morados, excepto la figura del lado izquierdo de la estampa, que contrasta con el fondo por sus colores cálidos (rojo, sanguina, sepia y negro), el plumaje del ave nocturna, que aparece salpicado en colores que imitan el dorado o el fuego, y el árbol verde y frondoso entre las manos del niño. Al fondo, detrás de los dos personajes, se ve un paisaje nocturno en el que se distinguen unos cortes como de un desfiladero o un barranco.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Esta es la tercera aparición de las Cavernas de Aqueronte. M. Á. Conejero lo traduce como “niño coronado con un árbol en la mano” y es la aparición que comunicará a Macbeth que hasta que el bosque de Birnam no avance hacia Dunsinane, no tendrá nada que temer.

El personaje de tamaño reducido representado a la derecha de la aparición tercera es, probablemente, Macbeth escuchando la profecía. Como en la ilustración anterior, la figura del rey está coloreada por tonos rojos. Pienso que Gatagán le da este color para marcar al personaje, para señalarlo como culpable de la sangre derramada y por derramar a lo largo de esta historia.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

(Truenos. Aparición tercera, un niño coronado, con un árbol en la mano.)

MACBETH

[...]

¿Qué es lo que

surge

como si fuera nacido de algún rey y lleva

sobre su frente juvenil el cerco

y enseña de la soberanía?

TODAS

Escucha y no hables.

APARICIÓN TERCERA

Ten el orgullo y temple de un león y olvídate

de quien conspira, o se agita o se queja

Macbeth no podrá ser vencido hasta el día

en que el gran bosque de Birnam por la alta colina de

Susnsinane

no avance contra él.

(Desciende)

MACBETH

Eso jamás ocurrirá.

¿Quién posee el poder para movilizar un bosque, y orde-
nar al árbol

que se arranque de la tierra que ata su raíz? ¡Dulces pre-
sagios!

Rebeldes muertos, nunca os alcéis hasta que surja el bosque
de Birnam, y nuestro egregio Macbeth

viva lo que prevé Naturaleza y pague el último suspiro

a la hora y costumbre de la muerte. Aún mi corazón

una cosa ansía conocer: dime, si es que tu arte

puede decirme tanto, ¿podrá reinar un día

quien descienda de Banquo en estas tierras?

palabra... (IV.i.80-102)



M a c b e t h

A pie de página de la edición de M. Á. Conejero, dice: “Aparición tercera, un niño coronado, con un árbol en la mano. Se supone que debe tratarse de Malcolm, que porta una rama de árbol del bosque de Birnam.”*. Según esto, el ave nocturna sobre la cabeza de la aparición sería un símbolo regio con el que Gatagán sustituye la corona. Pero además, si suponemos, por su color blanco, que es una lechuza, éstas están muy relacionadas con los temas mágicos, lo cual también estaría de acuerdo con la escena que se ilustra.

En la ilustración el niño no lleva una rama, sino un árbol, tal y como se describe en la traducción “(*Truenos. Aparición tercera, un niño coronado, con un árbol en la mano.*)” Como se trata de una ilustración, puede permitirse poner un árbol en las manos de la Aparición, tal vez en una representación teatral tendrían que conformarse con otra solución. Pero lo que ilustra Gatagán es un árbol del tamaño de la persona que se encuentra a la izquierda de la Aparición.

El fondo de la ilustración es muy extraño. Supongo que es una interpretación de las cavernas de Aqueronte. Parece que a la izquierda de la Aparición y sobre la cabeza de Macbeth hay una especie de desfiladero. Tal vez represente una garganta por la que pasa el río subterráneo Aqueronte.

La Aparición se encuentra en un primer plano, de medio cuerpo y, al igual que las otras de la secuencia, da la sensación de transparencia, gracias a una paleta monocroma basada en tonos azules y con el color blanco como base.

* Conejero, M. A., op. cit., p. 235

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Lo que Gatagán está representando aquí parece algo surrealista. Y aunque el tema es complejo, no lo es su composición. Como siempre utiliza muy pocos elementos, lo que hace que la estructura no sea demasiado complicada y además, aunque son elementos de muy distinto tamaño, forma e incluso, tratamiento técnico, Gatagán se las arregla para que exista equilibrio entre ellos y en toda la composición.

A mi parecer, el ave sobre la cabeza del niño, tiene una gran fuerza expresiva, lo cual influye en el peso visual, y pienso que la composición se tambalea por el gran peso que tiene esa zona. Lo equilibra la figura de Macbeth en la esquina opuesta de la composición, pero opino que no lo suficiente; al menos no, si tratamos la ilustración como imagen aislada, sin el texto que la acompaña. De esta forma, la figura de Macbeth se vuelve anónima y pierde el interés que desprende el personaje.

1.4.2 Esquema compositivo:

El esquema general nos recuerda al que ya hemos visto en otras ilustraciones,⁹⁰ donde el personaje al que Gatagán quiere dar mayor protagonismo aparece ocupando una gran superficie de la ilustración, generalmente desplazado

⁹⁰ La ilustración quinta, con el rey Duncan en primer plano y el guardián al fondo, o la ilustración octava, con Lady Macbeth en primer plano y Macbeth en último.



M a c b e t h

hacia la izquierda de la imagen, (aquí está desplazado a la derecha). Además consigue crear una simbiosis entre el personaje más fuerte y el resto del espacio de la ilustración de manera que la figura pequeña se asfixia en una atmósfera hostil.

Aunque Macbeth, cegado por su ambición, no ve las trampas que encierran los presagios de los espíritus⁹¹, Gatagán trasmite, a través de la composición, la superior personalidad de la aparición sobre la persona de Macbeth.⁹²

Los elementos más significativos de la ilustración se alinean verticalmente a lo largo de la figura de la aparición: la lechuza, y el árbol sujeto por unas manos infantiles y, entre los dos, el rostro del niño. Fuera de esta franja vertical tan sólo queda la figura de Macbeth en el lado izquierdo de la imagen. La silueta de la aparición tiene forma de “T” y destaca por su luminosidad contra la oscuridad del fondo.

1.4.3 Dirección de escena:

El recorrido que, en mi opinión, seguirá el lector en esta ilustración es de arriba a abajo y de derecha a izquierda. Pienso que el elemento de mayor peso visual es la lechuza, si no tenemos en cuenta el texto. Pero si tenemos en cuenta el texto, es decir, considerada la imagen como ilustración, el elemento de mayor peso visual sería la figura completa del niño, aunque también el ave y el árbol.

91 Su gesto, en la ilustración quince es triunfante y en ésta otra, cuanto menos orgulloso.

92 El entorno que envuelve a los personajes imita los colores de la aparición y contrasta con los que visten la figura de Macbeth.

La dirección es sobre todo vertical, ya que todos estos elementos se hallan alineados verticalmente y tan sólo la imagen de Macbeth se sale de esta franja.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

En esta ilustración se reconocen muy bien todos los objetos que la componen. Sin embargo, el grado de iconicidad del fondo de la imagen debe encontrarse en el nivel de representación no figurativo, pues sólo por ser ilustración, es decir, por existir un texto relacionado con la imagen, sabemos lo que se está representando: la escena se desarrolla dentro de las cavernas de Aqueronte, por las que pasaba un río subterráneo, por lo que el fondo puede estar interpretando un tajo o acantilado o simplemente grietas en la pared de la cueva.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Esta ilustración sigue un esquema parecido al de otras de la secuencia que ya hemos analizado, con una curiosa diferencia, que probablemente se deba al motivo que representa.

La imagen se puede dividir en tres planos. En el primer plano se encuentra el espectro, sujetando el árbol y con el pájaro en la cabeza. Gatagán ha encuadrado a esta figura aproximadamente de medio cuerpo para arriba. En el



M a c b e t h

segundo plano se encuentra la figura de Macbeth de cuerpo entero y en un tamaño muy reducido. Y en último plano, el paisaje del fondo.

Esta organización del espacio es parecida a la de las ilustraciones quinta y novena. La primera con Duncan a la izquierda de la composición y en primer plano, y la segunda con Lady Macbeth a la izquierda también y con Macbeth en segundo plano.

Aquí, el espectro se halla desplazado hacia la derecha, en lugar de hacia la izquierda. Pero la diferencia original de la que hablé antes es que la sombra del personaje en segundo plano, se superpone al personaje del primer plano; lo cual puede significar dos cosas.

Antes de definir las me gustaría indicar que, como se ve en la ilustración, se trata de un detalle muy pequeño. Se ve claramente hecho a conciencia, pero de forma muy sutil. Pero este mínimo detalle cambia muchísimo la disposición en el espacio de las dos figuras de la ilustración.

Al pasar la sombra de la figura del segundo plano sobre el personaje del primer plano, ambos pueden intercambiar su respectiva posición. Como una de ellas es un espectro, esto es posible. Es decir, pese al tamaño de cada una, podemos suponer que la imagen de mucho menor tamaño, se encuentre en el primer plano, así, sería lógico que su sombra estuviese por delante. Y, como la otra es un espectro de gran tamaño, es normal que siga siendo mucho más grande que Macbeth pese a estar situado más lejos.

La otra posibilidad es que Gatagán haya querido reflejar con este pequeño detalle la transparencia o la esencia sobrenatural de la que está compuesta la figura del espectro.

Me parece más lógica esta última solución, ya que la primera opción se tambalea visualmente, porque el ala del ave que está sobre la cabeza del niño pasa por delante del margen de la ilustración, lo que nos hace verlo como si estuviera en primerísimo plano.

1.6.2 Temporalidad:

Creo que, tanto las incongruencias en las proporciones de los elementos que forman la escena, es decir el tamaño del árbol con respecto al del niño y de éste con respecto al de la otra figura, como el desajuste espacial que acabo de describir en el punto anterior, son las principales causas de la tensión de esta ilustración.

Con ellas colaboran, naturalmente, elementos morfológicos, produciendo tensiones y ritmos que favorecen el dinamismo de la ilustración.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Existe en la ilustración sólo una superficie de un color totalmente plano. Y es la parte inferior de la figura del espectro, que conserva el blanco de la superficie del soporte.



1.7.2 La línea:

La utiliza poco, como en el resto de la secuencia, y sólo en algunos puntos en los que le parece interesante o necesario resaltar su contorno. Es, tal vez, la primera ilustración de las analizadas en la que aparece una línea de contorno casi uniforme: alrededor de la mano derecha del espectro, para que no se pierda sobre el fondo blanco, pues le ha dado un tono verdoso muy claro, como de mortaja, a la piel del niño. Gatagán ha utilizado una línea azul, continua y bastante regular, que contrasta con el estilo de línea que caracteriza a estas ilustraciones.

1.7.3 Luz y color:

Como ocurría en la ilustración anterior, el espectro y el fondo comparten la misma gama de colores. En ambos dominan el azul y el morado. El ave sobre la cabeza del niño tiene además una lluvia de tonos dorados que la hace destacar, no sólo por el color sino también por el tratamiento con que ha sido dado.

Se observan tres elementos de la ilustración que llaman la atención por el contraste cromático que ejercen con respecto al color dominante de la ilustración. Uno de ellos es, como ya he dicho, la lechuza por esos tonos dorados, otro es el árbol verde y, por último, la figura de Macbeth entonada en rojo y que se repite de la ilustración anterior.

La luz sale de la figura del espectro, pero, así como en la ilustración anterior iluminaba el fondo y la figura de Macbeth, aquí no se observa ese efecto.

1.7.4 La textura:

El tratamiento pictórico con el que ha trabajado Gatagán el cuerpo del ave nocturna que corona la cabeza del tercer espectro, consigue un efecto textural parecido al de los cuadros impresionistas de Van Gogh. Gatagán ilumina al animal con pinceladas como si se tratase de rescoldos entre el plumaje.

1.8 Elementos escalares:

El pequeño tamaño de la figura de Macbeth refleja la grandiosidad del poder con el que está jugando frente a su insignificancia humana.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Las formas paisajísticas del plano del fondo hacen que en esta ilustración se aprecien elementos de referencia que sugieren profundidad. Sin embargo, el fondo sin referencias de la ilustración anterior da más libertad para imaginar un gran espacio interior en la caverna, que las formas que en la que analizamos insinúan grandes acantilados subterráneos.

La figura de Macbeth se apoya sobre una superficie ligeramente inclinada. Esto lo sabemos gracias a la orientación de la sombra que proyecta su cuerpo, la cual, además, por su disposición oblicua, nos sugiere cierta profundidad.

La luz que ilumina la estancia se pierde conforme se adentra en la profundidad de la caverna. Este elemento morfológico es quizá el que con mayor efectividad y discreción consigue crear la sensación de tridimensionalidad del espacio: el primer plano, ocupado por el espectro, es completamente blanco. Así representa Gatagán la máxima intensidad lumínica en estas ilustraciones. La superficie sobre la que se encuentra Macbeth, en segundo plano, es de un tono azul muy claro que corresponde al tono intermedio entre la luz del primer plano y la oscuridad del último. Pero además, en este último plano, como dije antes, también existe una jerarquía en la iluminación, desde los elementos más claros y cercanos al personaje de Macbeth hasta la oscuridad en las

zonas más profundas de la caverna. El color azul permanece en todo momento en esta degradación lumínica, unificando y fortaleciendo su efecto.

Los elementos escalares, concretamente el gran tamaño de la aparición frente al casi insignificante de la figura humana, también dan sensación de amplitud espacial: nos hace imaginar el gran tamaño del espectro en comparación con el hombre y, en consecuencia, la amplitud del interior de la caverna.

Los ojos del niño tienen una gran fuerza expresiva que influye en el resto de la cara. Esto hará que continuamente nuestra mirada se pose sobre ella. Sin embargo existen tres elementos de mucho peso en la ilustración debido al contraste cromático: la lechuza, el árbol y Macbeth. Por mucha fuerza que tengan los ojos del niño, estos elementos se reparten el peso visual, y, aunque el de mayor peso⁹³ es sin duda el ave, al formar parte los tres del mismo triángulo estructural, se reparten el peso visual equilibrando así la composición.

2.2 Temporalidad:

Como dije en Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen, la diferencia de tamaño favorece aquí la tensión y por tanto el dinamismo de la ilustración. Esta diferencia se equilibra gracias al contraste cromático de la figura pequeña, en tonos rojos, frente al tono azulado del espectro.

93 Cambia mucho el peso visual en la ilustración si la tratamos como ilustración o como imagen aislada. Si sabemos que la figura de la izquierda es Macbeth, su peso visual es mayor que si no lo sabemos.



M a c b e t h

La estructura en forma de "T" del espectro y el ave con las alas extendidas, situada a la derecha de la ilustración, se compensa también con el cuerpo de Macbeth, pues éste forma parte del triángulo estructural que surge de la relación entre los elementos de la ilustración de mayor peso visual (búho, árbol y Macbeth, pasando por la cara del espectro).

El ala derecha del ave, tanto por sus colores brillantes como por su situación, que sobrepasa el margen izquierdo de la estampa, ayuda a la figura de Macbeth a nivelar por ese lado la ilustración.

La tensión se produce en las partes menos consistentes de los objetos. En este caso, en el cuerpo inacabado del espectro y en la leve deformación de los rasgos de su cara.

La sinestesia es otra causa de tensión en una imagen, especialmente las acústicas y táctiles. En la undécima ilustración destacamos una sinestesia acústica: el grito sordo de Banquo al ser asesinado. Aquí nos encontramos con una sinestesia táctil, las manos inertes de un espectro sujetando un árbol.

Por último, el hecho de ser una ilustración, y lo que ésta nos trasmite, provoca más tensión en la imagen.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimosexta ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Gatagán corona al espectro con una lechuza, en lugar de utilizar una corona tradicional. La intención es la de transmitir la magia que se presiente en la cueva y que transpiran las brujas. El propio Gatagán me contó en una entrevista que, al no tratarse de una persona, sino de un espectro, quiso darle a la coronación un significado mágico que colaborara en el aspecto sobrenatural de la aparición.



M a c b e t h

Gatagán consigue que el personaje de Macbeth sea el elemento de mayor fuerza visual dentro de la imagen, pero, a diferencia de la ilustración anterior (la decimoquinta), esto sólo ocurre si leemos la imagen como ilustración, y no sólo como imagen aislada.⁹⁴ Y es que el lugar donde lo sitúa no es especialmente bueno para que destaque, ni es buena la iluminación que recibe; pero al leer el texto, buscamos a Macbeth en la ilustración para tratar de ver en ella el efecto que le causan la aparición y, sobre todo, las palabras que le dice. Esta representación de Macbeth parece estar fuera de la secuencia en cuanto a la evolución degenerativa en la que Gatagán quería hundir al personaje.

Se trata de una ilustración confusa, como dije en el esquema o estructura de la imagen, surrealista. Simplemente su descripción resulta extraña: el niño con un ave rapaz sobre su cabeza y un árbol entre sus manos parece una imagen onírica; sensación que se refuerza con el tratamiento lumínico y cromático de la misma. Las alas del búho están iluminadas por tonos cálidos, casi dorados, y el tratamiento nos recuerda a las pinceladas de un cuadro impresionista. Sin embargo, dicho tratamiento sólo se da en este fragmento de la imagen. En la cara del niño destacan sus ojos oscuros por el extraño brillo en las pupilas. La cara blanquecina, el tono morado en sus rasgos, el gesto de sus manos rodeando el árbol, el contorno rectilíneo de su cuerpo, así como su postura hierática, me recuerdan a los dioses humanos del antiguo egipcio.

94 Es decir, sin tener en cuenta que la figura representa a Macbeth.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

Es la cuarta vez que nos encontramos con un espectro en la secuencia. Todos tienen un denominador común, que es la apariencia de objeto que emite una luz azulada. Éste, a diferencia de los demás, tiene otros colores, lo cual lo hace más terrenal. En su cabeza lleva una lechuza, entre cuyas plumas deja ver chispas de colores dorados y verdosos. Y entre sus manos vemos que sujeta un árbol de colores naturales. Es ésta la primera vez que vemos este color verde tan llamativo en la secuencia de ilustraciones; y, no sólo contrasta con la monocromía del espectro que lo sujeta entre sus manos, sino que además destaca en toda la ilustración por su tono y su brillo. Ambos elementos (lechuza y árbol) dan a la aparición colores que contrastan y que la hacen destacar por ello del grupo de apariciones. Por lo demás tiene el mismo carácter manso del conjunto.

Análisis de la decimoséptima ilustración:

“La razzia contra el clan Macduff”

“La razzia contra el clan Macduff”





**Análisis de la decimoséptima ilustración:
“La razzia contra el clan Macduff”**

Texto correspondiente a la decimoséptima ilustración de *Macbeth*

“Lo primero que supo al salir de la cueva de las brujas fue que Macduff, señor de Fife, había huido a Inglaterra a unirse al ejército que estaba reuniendo Malcolm, el hijo mayor del difunto rey, con el propósito de eliminar a Macbeth y poner en el trono a Malcolm, el heredero legítimo. Macbeth, aguijoneado por la ira, atacó el castillo de Macduff, dando muerte a espada a la mujer y a los hijos de éste (que el señor había dejado allí) y masacrando a todos los que tuvieran la menor relación con Macduff.



M a c b e t h

Este y otros actos semejantes le hicieron perder el favor de los nobles, y los que pudieron se apresuraron a partir para unirse a Malcolm y a Macduff, que ya se aproximaban al frente de un poderoso ejército reclutado en Inglaterra. Y el resto deseaba secretamente que sus armas resultaran victoriosas, aunque por temor a Macbeth no tomaran parte activa. Éste reclutaba a sus guerreros lentamente. Todos odiaban al tirano y nadie lo quería ni lo respetaba, sino que desconfiaban de él hasta el punto de que comenzó a sentir celos de Duncan, a quien había asesinado, pues éste reposaba en la paz de la sepultura, después de haber sufrido la mayor traición; pero al menos a él ya no le alcanzaba el veneno, la maledicencia interna ni las tropas extranjeras.⁹⁵

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La decimoséptima ilustración ocupa toda la superficie de la página 37 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa, con algunas pin-

95 Grupo Anaya, op. cit., 157-158

celadas, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm. mientras que el original, bastante mayor, es de 279x192 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 36 del libro se reproduce un detalle de la ilustración en blanco y negro, concretamente, la figura ecuestre, en la parte superior izquierda, al margen del texto.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En primer plano se ve a una figura ecuestre de perfil. El jinete tiene la cara de espaldas al lector y lleva una lanza con doble gallardete. Ambos, caballo y jinete están cubiertos con ropajes rojos y el caballo tienen la cabeza inclinada hacia el suelo.

1.2.2 Descripción de la imagen:

Es una imagen realizada en tonos pardos y grises, en la que se puede ver un paisaje amplio con un castillo en el lado derecho y un personaje a caballo en el lado izquierdo, detenido sobre una peña o promontorio y que parece que se encuentra mirando al lejano castillo. Los dos elementos se encuentran sobre el eje horizontal de la ilustración. El castillo está ardiendo y el cielo cubierto casi en su totalidad, a excepción de un triángulo a la izquierda de la estampa, por una masa de espeso humo oscuro y pardusco. Entre el humo se pueden ver manchas rojizas y ocreas representando el color de las llamas. En



M a c b e t h

el claro triangular que queda en el cielo, sobre la cabeza del jinete, destacan las siluetas de tres aves surcando el aire.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

La imagen que vemos no se corresponde con ningún fragmento del texto de la obra. Se trata de algo que Gatagán ha supuesto que sucede entre la segunda y la tercera escena del Acto IV.

Según el texto de la traducción de Manuel Ángel Conejero, en los fragmentos más cercanos a esta ilustración aparecen personajes que entran y salen del castillo de Macduff. El personaje a caballo podría ser el noble Ross o el mensajero que avisa a Lady Macduff del peligro que corre si se queda en aquel lugar. Otra opción posible sería que esta figura sea Macbeth contemplando el castigo que él mismo ha infligido a aquellos que no le apoyan como rey.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

El noble Ross, primo de Lady Macduff, sale del castillo de Macduff hacia Inglaterra. Poco después llega un mensajero al castillo para alertar a Lady Macduff de que ella y sus hijos corren grave peligro, por lo que le aconseja que huyan del lugar. Tras el mensajero llegan los asesinos. En la obra tan sólo se representa el asesinato de un hijo, pero más adelante Ross comunica a

Macduff en Inglaterra la muerte de toda su familia, mujer e hijos.

En la ilustración vemos, a lo lejos, el castillo de Macduff en llamas. Por lo tanto, la imagen se sitúa después de la agresión de los asesinos. Un personaje y su caballo observan desde la distancia la tremenda visión.

El siguiente texto haría referencia a lo que sucede antes de lo que vemos en la ilustración:

(Truenos. Aparición tercera, un niño coronado, con un árbol en la mano.)

ROSS

Querida prima,

dominaos, os lo ruego, porque vuestro marido
es juicioso, prudente, noble y conoce bien
los tiempos que vivimos. No quiero decir más,
que son tiempos crueles, cuando somos traidores
y ni siquiera lo sabemos, cuando oímos hablar de lo que nos aterra
y tan sólo flotamos, sobre un mar que es feroz y violento,
de un lado a otro. Me despido de vos:
no he de tardar mucho en regresar aquí.

Que el mal cuando culmina cesa o vuelve a escalar
al lugar donde estaba... ¡Mi pequeño,
que el cielo te bendiga!

[LADY MACDUFF]

Su padre vive y es, sin embargo, como si no viviera ahora.

ROSS

Sería necio retardar mi marcha, serviría sólo
para mi oprobio y vuestra aflicción.

(Sale Ross) (IV.ii.14-30).

El siguiente fragmento sugiere la segunda posibilidad sobre la personalidad del jinete:



M a c b e t h

(Entra un mensajero)

MENSAJERO

¡Dios os bendiga, noble señora! No me conocéis,
aunque yo sí conozca vuestro rango.
Temo que algún peligro se os avecina.
Y, si aceptáis que un simple súbdito pueda daros consejo,
procurad que aquí no os encuentren; huid con los pequeños.
Sé que es brutal, asustaros así:
haceros algo peor, fuera atroz crueldad,
que ya tan próxima está a vos. ¡Dios os proteja!
Temo quedarme por más tiempo.

(Sale el mensajero)

[LADY MACDUFF]

¿Dónde huir?

No le hice daño a nadie. Pero ahora recuerdo
que estoy en este mundo terreno donde hacer el mal
es loable a menudo, y hacer el bien quizá se considera
como locura peligrosa. Si es así,
¿por qué esgrimir excusas de mujer?
¿Por qué decir "no le hice daño a nadie"?(IV.ii.64-78)

Tras estas palabras de Lady Macduff, entran los asesinos. El último texto sería el más cercano a lo que se relata iconicamente en la ilustración:

(Entran asesinos)

[LADY MACDUFF]

¿Qué son estos
rostros?

ASESINO

¿En dónde está vuestro marido?

[LADY MACDUFF]

Espero que en ningún lugar tan profano como éste,

donde alguien como tú pueda encontrarlo.

ASESINO

Es un traidor.

HIJO

Mientes, asqueroso villano.

ASESINO

¿Qué dices tú, engendro,
cachorro de traidor?

[Lo apuñala]

HIJO

Me ha dado muerte, madre.

¡Escapad, os lo ruego!

(Sale [LADY MACDUFF] gritando: "Asesinato".) (IV.ii.78-84)

Así como desconocemos la identidad del personaje, es fácil suponer que el castillo que aparece en la ilustración es el de Macduff. Por si hay dudas, en el pie de página del libro en castellano hay una nota informativa de Manuel Ángel Conejero que dice: “Esta escena, al igual que la siguiente, nos aleja del castillo de Macbeth, por unos momentos, pero nos muestra a éste convertido en un tirano sanguinario que, de forma práctica, acabará con la esposa de Macduff y con toda su descendencia.”*. En éste todo se desarrolla en el castillo de Macduff o en Inglaterra, de manera que no hay duda de que se trata de dicho castillo.

* Conejero, M. Á., op.cit., p. 245



M a c b e t h

Si es Ross el que observa la estampa, con esta ilustración Gatagán enlazaría los hechos que ocurren en la escena segunda con la conversación de la escena tercera; Gatagán estaría sugiriendo que Ross, que se dirige hacia Inglaterra para unirse al ejército de Malcolm, hace una parada en el camino y, al mirar atrás, queda abatido al divisar a lo lejos el castillo de Macduff en llamas. Así se explicaría cómo conoció Ross la muerte de la mujer e hijos de Macduff y por qué, al llegar a Inglaterra, puede comunicarle a Macduff la terrible noticia.

No descarto tampoco, aunque esta imagen ya no serviría como nexo de unión en el conjunto de la secuencia, que el jinete sea Macbeth, que mira desde lo lejos los efectos de su orden destructora.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Lo que caracteriza a la composición de esta imagen es su simplicidad. Un personaje solitario ante un paisaje profundo y austero. En el paisaje destaca la silueta de un castillo. Digo silueta, porque deja en blanco el interior del castillo, lo que aumenta la simplicidad al tiempo que el elemento en sí adquiere un gran peso visual y, simplemente con su silueta, Gatagán consigue darle aspecto de ‘casi ruina’ al edificio.

1.4.2 Esquema compositivo:

Esta es una ilustración de paisaje, con una composición parecida a la de la primera de la secuencia y, sobre todo, parecida a ilustraciones posteriores como

la vigésimo segunda y la vigésimo cuarta: un personaje visto de cuerpo entero en un plano por delante del paisaje. Parece que Gatagán esté ilustrando la representación teatral de la obra además de la historia en sí. Por eso, el paisaje podría ser el telón de fondo de un decorado y, al tiempo, también vale como interpretación pictórica de una escena al aire libre.

Existen tres elementos que destacan en la armonía de la imagen. Uno es el castillo, por el contraste lumínico entre el blanco y el tono pardo del entorno. Otro es el jinete a caballo, fundamentalmente por ser la única figura de la ilustración. Y por último, destaca una mancha oscura hacia la parte inferior de la imagen. No se trata mas que de una sombra sobre la roca desde la que otea el jinete, pero parece creada para equilibrar la ilustración, pues con ella se completa una estructura triangular de la que forman parte además el castillo y el jinete.

1.4.3 Dirección de escena:

Los elementos de mayor peso visual son el jinete y el castillo, sin embargo, ambos están muy integrados en el conjunto, por lo que pienso que esta ilustración se puede leer siguiendo la dirección de costumbre, es decir, de arriba a abajo y de izquierda a derecha.

En la parte superior de la imagen hay una diagonal sugerida por el contraste entre la oscuridad de las nubes densas o el humo que sale del castillo y la claridad del cielo y las nubes blancas.



1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Podemos decir que la imagen se encuentra dentro del grado de iconicidad figurativo, no realista. Esto no descarta que la función ilustrativa de la imagen sea tremendamente confusa. He dado cuatro posibles significados, y aún se podrían sugerir alguno más. El grado de iconicidad figurativo favorece la legibilidad de la imagen, pero al ser ésta una ilustración, depende enormemente de lo que pueda sugerirnos respecto al texto, y de lo que éste nos pueda aclarar sobre la imagen.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La imagen se puede dividir en dos planos. En el más cercano al lector se encuentra la figura ecuestre sobre un altozano, quedando el personaje justo sobre el eje horizontal de la composición y en el lado izquierdo de la misma. En plano de fondo, el castillo a lo lejos, en el segundo cuadrante de la imagen, es decir, junto al margen derecho.

Pese al formato vertical, la ilustración goza de una gran espacialidad. En este sentido sí que es distinta a las ilustraciones vistas hasta ahora. Tan sólo en la ilustración décimo cuarta se ve el plano horizontal de la superficie del suelo con cierta perspectiva y profundidad; y ahora en ésta, en la que las montañas

consiguen darnos la misma sensación. En el resto de las ilustraciones los planos parecen siempre perpendiculares al soporte, como superpuestos unos sobre otros, independientemente de que éstos representen una superficie vertical u horizontal.

1.6.2 Temporalidad:

Por una parte tenemos el tiempo que transcurre en la imagen fija, por lo que nos cuentan la ilustración y el texto, y por otra, las tensiones y el ritmo que consiguen el dinamismo en una imagen fija.

En cuanto al tiempo que transcurre en la ilustración, limitado aunque indefinido, ni el mismo personaje de la imagen podría decirnos con certeza los minutos u horas que pudo pasar viendo, montura y jinete desolados y abatidos, la terrible imagen del castillo, que acaban de abandonar, destruido por las llamas.

El dinamismo de la imagen lo producen las tensiones: los perfiles indefinidos, las diagonales, el contraste cromático y lumínico, etc.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

En la estructura de la imagen dije que la ilustración constaba de dos planos. Realmente consta de un primer plano donde está la figura ecuestre sobre una



M a c b e t h

colina, y el fondo. Pero en ésta se pueden percibir un número variado de planos, desde las primeras colinas al cielo del fondo, pasando por el castillo, el humo negro o las montañas que se divisan a lo lejos.

El promontorio sobre el que se encuentra el jinete es una gran superficie irregular en un tono pardo, que presenta esa característica tan propia del estilo de esta obra de que las superficies horizontales parezcan planas y perpendiculares al soporte. Es decir, un plano vertical. Al ser una colina, es normal que tenga cierta verticalidad, pero no lo es el hecho de que parezca plana, como un cartón recortado y pegado sobre el soporte.

1.7.2 La línea:

La utiliza poco y más que para contornear, para desdibujar los perfiles de las montañas y de la colina, haciendo varias líneas irregulares por los bordes de la mancha, de manera que no quede claro el dibujo del paisaje.

1.7.3 Luz y color:

Domina el tono pardusco en toda la ilustración, en el cielo por el tono marrón grisáceo con el que ha pintado las nubes y en la tierra por el color pardo de la colina del primer plano, que ocupa una zona muy extensa por la parte inferior de la ilustración.

1.7.4 La textura:

Se aprecia con claridad el trazo del pincel en la mayor parte de la superficie de la imagen (textura táctil, convertida en textura visual). Le sirve a Gatagán

para enriquecer las grandes superficies en un solo color, como la mancha parda de la colina del primer plano, o, en el caso del humo, para reforzar la turbulencia de éste al ser arrastrado por el aire.

1.8 Elementos escalares:

La distancia entre el personaje y el castillo hace que ambos tengan un tamaño parecido en la ilustración.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

La imagen tiene profundidad; está tomada desde un punto de vista elevado, desde donde se aprecia una sucesión de colinas hasta llegar al castillo. En una de ellas hay un camino muy recto que Gatagán resume en una línea oblicua en tono ocre sobre la mancha verde. Esta línea es un instrumento más para provocar la sensación de profundidad. La sucesión de colinas llega hasta el castillo, pero tras él, aún quedan el humo, las montañas y el cielo abierto, que también da sensación de amplitud espacial. Es curioso cómo ayuda a esto la silueta de las tres grandes aves planeando en el aire y la luz diurna reflejada en las nubes.

La loma sobre la que se encuentra la figura se percibe plana, como un panel recortado delante del paisaje.

La distancia entre el jinete y el castillo también nos la muestra el tamaño parecido que guardan estos dos elementos y que, lógicamente, es muy distinto.

Quizá sea el castillo en llamas el elemento de mayor peso visual en la ilustración. Como dije antes, castillo y jinete compiten en este sentido, pero me inclino más a pensar que el jinete se convierte en un espectador más de esta imagen y que el gran espectáculo es el castillo, completamente blanco, y las llamas y el humo que lo enmarcan.

2.2 Temporalidad:

Aunque el mayor peso en la ilustración recae sobre el castillo, tanto por su contraste lumínico y cromático como por su significado, el jinete a caballo, entonado en un color rojizo, que destaca, aunque no excesivamente, del resto de la estampa, posee también una gran importancia en la ilustración.

La orientación horizontal y, más aun, la diagonal producen tensión en la imagen. Ésta está compuesta de formas verticales (lanza y castillo), horizontales (predominan en la loma y en las montañas del horizonte). Y existe una gran diagonal en el perfil de la columna de humo, destacando contra el cielo, que es un elemento fundamental en el dinamismo de esta imagen.

Dentro de la estructura hay otras líneas diagonales que no se ven pero que están inducidas. Se trata de los lados del triángulo compositivo cuyos vértices se encuentran en el castillo, la figura y la sombra oscura de la loma del primer plano. Los tres lados tienen una orientación diagonal. Esto y su situación desviada hacia la derecha y la parte inferior de la ilustración hacen que la imagen se desequilibre, pero las formas horizontales, junto a otros elementos plásticos (la luz del cielo, el colorido de las montañas del fondo, el pequeño detalle de las aves huyendo del fuego por encima de la cabeza del jinete) refuerzan el peso visual por el lado izquierdo de la imagen consiguiendo así el equilibrio dinámico.



M a c b e t h

El plano de la colina sobre la que se haya el jinete también sirve de contrapeso con la mancha de humo situada en la esquina opuesta de la imagen.

La tensión se produce en las partes menos consistentes de los objetos, como en el volumen ausente del castillo o en las caprichosas formas del humo del incendio.

Por último, si, ya de por sí la escena del castillo en llamas produce tensión en la imagen, ésta aumenta con la función ilustradora de la misma, pues sabemos que este fuego es el punto final de una sucesión de asesinatos y de quién sabe qué otras terribles acciones.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimoséptima ilustración de Macbeth. El trabajo final no parece inspirado en este boceto

3. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Quizá lo más interesante, en mi opinión, de esta imagen como ilustración, es que sin ilustrar un texto concreto está ilustrando la obra y encaja perfectamente dentro de la secuencia ilustrativa.

La razón es que Gatagán cuenta la misma historia con otros medios y desde otro ángulo, respetando al autor literario, pero colaborando con sus ilustra-



M a c b e t h

ciones en el desarrollo del relato. Lo que Gatagán describe aquí, el autor literario lo excluye. Pero el trabajo del ilustrador no cumple sólo una cuestión estética, sino que enriquece la obra dramática desde muchos puntos. Y uno de ellos es el de ser capaz de ofrecerle al lector una imagen, sugerirle una opción que rellene el espacio en blanco que en la obra ilustrada queda entre dos escenas. En lugar de describir en su ilustración la conversación de Ross con Lady Macbeth, o la advertencia del mensajero, o el asesinato, Gatagán considera que dichos momentos no son lo suficientemente interesantes para que formen parte de la secuencia ilustrativa.⁹⁶

Al seleccionar esta escena, por una parte nos muestra la tiranía de Macbeth que destruye todo lo que amaba y poseía el noble Macduff, representado en el castillo del noble en llamas, y por otra, nos cubre un espacio vacío en la historia y que nos sugiere una magnífica razón por la que el noble Ross pudo comunicar a Macduff la muerte de los suyos pese a que en la escena anterior se nos cuenta que éste se marchó del lugar antes de que sucedieran los hechos.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

La incógnita sobre la identidad del personaje situado sobre la colina es comprensible por el tipo de obra que se ilustra: una obra dramática sin referencias descriptivas y en la que, además, se comprimen muchos sucesos en un texto

⁹⁶ Las veintitrés imágenes consecutivas deben ir paralelas al relato escrito, no sólo describiendo, sino sabiendo seleccionar las escenas que merecen ser interpretadas iconicamente para que la sucesión de las mismas recree la historia, destacando sus momentos más significativos y de mayor fuerza.

muy breve lo que provoca, al mismo tiempo, que intervengan un gran número de personajes.

A esto tenemos que sumarle el estilo plástico e ilustrativo de Gatagán. Por un lado, las pinceladas sueltas, los dibujos inacabados, las formas sugerentes, no nos ayudan a reconocer fácilmente a los personajes. Por otro lado, es raro que Gatagán interprete al pie de la letra la obra literaria. Su versión icónica de la historia no trata de ser fiel reflejo de lo que el texto dice, pero tampoco busca crear una nueva versión. Sin embargo, me temo que sus sugerencias ilustrativas llevan al lector a considerar su trabajo justamente como eso: una nueva representación dramática de la obra, una versión en imágenes secuenciales, que nunca es un reflejo fiel del texto al que acompañan sino sugerencias que cambian cada vez que volvemos a leer la obra ilustrada. De ahí que el jinete de la décimo séptima ilustración pueda ser en cada lectura y para cada lector alguien distinto.

Por supuesto, encontramos entre el conjunto de ilustraciones algunas en las que la relación con el texto está mucho más matizada que en otras; momentos en los que Gatagán considera importante su aportación iconográfica, la cual no deja de ser una sugerencia acerca de lo que el texto nos cuenta.

Ⓐnálisis de la decimoctava ilustración:

“Ⓜacbeth, el mismísimo Ⓓiablo”

“Macbeth, el mismísimo Diablo”





Análisis de la decimoctava ilustración:
“Macbeth, el mismísimo Diablo”

Texto correspondiente a la decimoctava ilustración de *Macbeth*

"Mientras esto sucedía, la reina, que había sido su única cómplice en la vileza y en cuyo pecho podía encontrar descanso momentáneo de los horribles sueños que cada noche lo atenazaban, murió, al parecer, por obra de su propia mano, pues ya era incapaz de soportar el peso de la culpa y del odio de todos. Entonces él se encontró solo, sin un alma que lo quisiera o se ocupara de él, ni tan siquiera un amigo a quien confiar sus perversos propósitos.



Perdió interés en la vida y deseaba la muerte, pero el avance del ejército de Malcolm despertó en él los restos de su antiguo coraje y se dispuso a morir, según decía, "llevando una armadura". Además, las vanas promesas de las brujas lo habían llenado de infundada confianza, pues recordaba que los espíritus habían dicho que no debía temer a nadie nacido de mujer y que no sería derrotado hasta que el bosque de Birnam llegara hasta Dunsinane, cosa que le parecía imposible. De modo que se encerró en su castillo, tan inexpugnable que le permitía soportar un sitio, y allí, sombríamente, esperó a que Malcolm se aproximara."⁹⁷

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La decimoctava ilustración ocupa toda la superficie de la página 39 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión es de 270x190 mm. Mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm.

97 Grupo Anaya, op. cit., p.158

(sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 39 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, un detalle de la ilustración, concretamente, la cabeza del rey.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En primer plano se ve a un rey, de pie. El margen derecho de la imagen corta el lado izquierdo de la figura. El rey tiene extendido horizontalmente el brazo derecho con la mano muy abierta, la cabeza, con una corona de cuatro puntas embutida hasta las cejas, se oculta entre las pieles que tiene alrededor del cuello. Una gran tela, a modo de poncho, le cubre todo el cuerpo y, al tener el brazo alzado, la tela cuelga desde éste hasta los pies creando una gran mancha de color. Lleva una gran cadena con un colgante sobre los hombros y delante de él hay una gran espada dorada.

Al fondo se ve otro personaje, robusto y con barba blanca, en un tamaño mucho menor que el de la primera figura, con un casco en su mano derecha y el mango de una espada asomando por su lado izquierdo.

1.2.2 Descripción de la imagen:

Es una imagen en la que aparecen muchos elementos, en comparación con el resto de las ilustraciones. Esto y la técnica a base de manchas sueltas dan como resultado una imagen confusa que hay que observar detenidamente.



M a c b e t h

La derecha de la imagen esta ocupada por la figura del rey de frente y de pie, pero del que sólo vemos su lado derecho. Tiene el brazo derecho alzado y extendido hasta la esquina superior izquierda de la escena. Delante del cuerpo del rey, Gatagán ha colocado una gran espada con funda dorada y las velas humeantes de un lujoso candelabro. En la esquina izquierda de la ilustración hay un gran cirio sobre un soporte dorado. Tras todo esto vemos a la figura masculina vestida de militar y un decorado interior con arcadas y columnas.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Lo que plasma en esta ilustración pueden ser dos momentos de la escena tercera del Acto V. Bien cuando un sirviente aterrorizado comunica a Macbeth que se aproximan las tropas enemigas y que son muchos los soldados, o bien la conversación entre el rey y su escudero. A mi parecer, el ataque furioso de Macbeth al pobre sirviente que le informa, aterrorizado, sobre las tropas enemigas, tiene mucha fuerza. Sin embargo, creo que el personaje que vemos detrás de Macbeth debe de ser Seyton, su escudero, con la armadura del rey en sus manos.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

El acto V comienza con una escena en la que nos enteramos, por una conversación entre el doctor y la dama (personajes que aparecen por primera vez en escena), de que Lady Macbeth ha enfermado, pues la consume el sentido de culpabilidad. Pero esta escena la obvia Gatagán centrándose para la secuen-

cia ilustrativa en el personaje de Macbeth. De hecho, Lady Macbeth ya no volverá a aparecer en las ilustraciones.

Tampoco describe Gatagán otra escena en la que dos nobles escoceses nos ponen al día de la situación de las tropas que se dirigen al castillo de Dusingane para combatir al traidor y de cómo Macbeth se prepara para el ataque.

El texto que hace referencia al momento que se describe en la ilustración es el siguiente:

(Entra SEYTON.)

SEYTON

¿Qué deseáis, majestad?

MACBETH

¿Qué más sabéis?

SEYTON

Se confirma, señor, todo lo que se os dijo.

MACBETH

Lucharé hasta que arranquen la carne de mis huesos.

Dadme mi armadura.

SEYTON

Aún no es necesaria.

MACBETH

He de ponérmela.

Enviad más caballos, que recorran la comarca
y colgad a quien hable de temor. Dadme mi armadura...

[...] (V.iii.30-37)



M a c b e t h

Después de esto se continúa la escena con un diálogo entre Macbeth y el doctor que atiende a Lady Macbeth.

Hay otros momentos que también podrían relacionarse con esta ilustración. Por ejemplo, al principio de la escena quinta, Seyton informa a Macbeth de la muerte de su esposa, y justo después de esto, un mensajero comunica a Macbeth que ha visto avanzar al bosque de Birnam.

Las imágenes de Gatagán son tan imprecisas que se pueden atribuir a distintos momentos de la representación. Sin embargo es muy exacto transmitiendo el drama del personaje y la atmósfera que se respira conforme avanza el relato. Es decir, consigue conectar con el desarrollo y evolución dramática de la obra.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Aunque aparecen muchos elementos, en comparación con la tónica general de la secuencia ilustrativa, Gatagán los agrupa por ubicación en la composición logrando así que la imagen se simplifique bastante. No obstante, no deja de ser una de las más complejas del conjunto.

El rey está situado a lo largo del margen derecho de la imagen. Su cuerpo divide la ilustración diagonalmente. Todo el triángulo superior de dicha división está ocupado por él. El triángulo que queda por debajo de la diagonal es

más pequeño y en él se aprecia el decorado de fondo con la figura, muy pequeña, probablemente de Seyton, escudero de Macbeth.

Existen además una serie de líneas verticales repartidas por la ilustración y distribuidas estratégicamente creando un ritmo que contribuye a que esta ilustración sea especialmente dinámica.

1.4.2 Esquema compositivo:

Si se tratase de una representación, la escena se estructuraría en los siguientes planos: el primero con el cirio que se sale de la ilustración por el margen izquierdo, justo detrás, en primer plano también, las demás velas de la derecha y la gran espada, que parece no estar sujeta por nada ni nadie. En un segundo plano, aunque también muy cerca del lector, se encuentra Macbeth con su brazo alzado, provocando con su túnica y su postura la diagonal que divide en dos la escena. Y tras él, el último plano, con Seyton muy pequeño en proporción con el cuerpo de Macbeth, aunque se le ve robusto, junto a una esbelta columna.

1.4.3 Dirección de escena:

Por una parte tenemos la gran diagonal que cruza la ilustración y que domina sobre toda la composición, y por otra, una serie de elementos verticales esparcidos por toda la ilustración. Indudablemente el elemento de mayor peso visual es Macbeth. Y en torno a él gira la ilustración. Pienso que la dirección de lectura será por ello de arriba a abajo y de izquierda a derecha.



1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

La ilustración entra dentro del grado figurativo no realista, aunque en algunas partes se abstraen los elementos hasta perder casi su significado. La relación que guardan con otros elementos de la composición les permite mantener dicho significado. Llama especialmente la atención en este punto la cabeza de Macbeth, que Gatagán ha deformado hacia la caricaturización agudizando exageradamente sus rasgos.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La figura en el plano del fondo, de un tamaño mucho menor al de Macbeth, es el elemento que más ayuda a crear profundidad espacial. El esquema, como ya hemos visto, es parecido al de otras ilustraciones del conjunto. Éstas se caracterizan porque dan la sensación de un espacio cargado y agobiante, aunque con cierta profundidad. El personaje del primer plano suele abarcar una gran superficie en la ilustración y el resto de los elementos que aparecen se tienen que adaptar al espacio restante, por los laterales, y en cada pequeño hueco que haya podido quedar entre la silueta del personaje y los márgenes aparecen las velas, trozos de elementos arquitectónicos, e incluso otro personaje.

1.6.2 Temporalidad:

En cuanto al tiempo que transcurre en la ilustración; será como máximo el que dura la escena en la que el rey y su escudero mantienen la conversación. Es un diálogo corto, como se ve por el fragmento que he transcrito en el punto 1.3., “Relación con el texto que ilustra”. Tal vez esté interpretando el momento en el que Macbeth dice: “Dadme mi armadura” con lo que incluso el gesto del rey resulta adecuado a la orden.

El dinamismo de la imagen lo producen las tensiones: Los perfiles indefinidos, la gran diagonal, el color rojo de la ropa del rey, los contrastes cromáticos y lumínicos, las formas curvas, etc. Y el ritmo; como el que producen los elementos verticales distribuidos por la base de la ilustración, los adornos repetitivos de la funda de la espada y las diagonales de los hilos de humo que salen de las velas.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

En la estructura de la imagen dije que la ilustración constaba de varios planos.

Los principales son el plano en el que se encuentra Macbeth, y el plano del fondo con Seyton de cuerpo entero. Delante de Macbeth hay unos cirios y una gran espada, y a la izquierda de la imagen, saliéndose por la esquina inferior izquierda, otro gran cirio.



M a c b e t h

En la imagen se distingue tan sólo un gran plano que es la túnica roja de Macbeth que se extiende ocupando más de la mitad de la superficie.

1.7.2 La línea:

Predomina una línea color cyan contorneando algunos de los elementos de la ilustración. Siguiendo el estilo de toda la secuencia, la línea es irregular e intermitente y en algunas zonas parece que se tratase del filo de un plano que queda por debajo de otra superficie.

1.7.3 Luz y color:

La cara de Macbeth está enmarcada por una zona poco iluminada, con lo que el color rojo de la túnica, se torna marrón oscuro. Salvo ésta y la parte superior de la ilustración, el resto de la superficie está iluminada. En la esquina inferior derecha la luz de las velas hace que incluso desaparezca el color de la túnica por esa zona.

En la parte superior el rojo de Macbeth contrasta con una paleta de azules grisáceos y en la parte inferior contrasta con los tonos dorados y ocre de la pared y el suelo.

1.7.4 La textura:

Gatagán aplica el color a base de manchas muy redondeadas que suavizan la imagen y al tiempo le dan dinamismo. Sin ser el trazo violento de otras ilustraciones, se percibe como textura.

1.8 Elementos escalares:

La diferencia de tamaño entre los dos personajes que aparecen en la escena consigue dar la sensación de distancia entre ellos y, en consecuencia, de profundidad espacial. La espada, de grandes dimensiones respecto al personaje que tiene junto detrás, también provoca sensación de espacio entre ambos.



2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

La espada aparece hendida en el margen de la ilustración, dividiéndola en dos por la base. Al respetar el blanco del soporte en la parte inferior de la espada se refuerza la sensación de ruptura de la imagen. Tras esta división, surge otra. Ésta se produce en el siguiente plano, donde vemos a Macbeth con el brazo alzado. Su cuerpo, que Gatagán ha conseguido simplificar cubriéndolo casi en su totalidad por la túnica roja, ocupa más de la mitad de la ilustración y la divide diagonalmente.

Esta no es la única diagonal. Vemos que el humo desprendido de las distintas velas sigue también una diagonal, aunque en su caso, en sentido opuesto a la anterior. Son cuatro franjas blancas, sinuosas, colocadas por parejas en distintas zonas de la ilustración.

A dar verticalidad al formato contribuyen varios elementos distribuidos por la base de la imagen. Las velas, el fuste de la columna del decorado e incluso la espada, la cual se encuentra ligeramente inclinada aunque dentro de la verticalidad. El mismo formato de la ilustración refuerza la sensación vertical. A ella la cruzan dos horizontales muy evidentes, por una parte el brazo extendido de Macbeth, que atraviesa de lado a lado la superficie del soporte, y por otra el crucero del mango de la espada, al que Gatagán ha dado un recorrido

muy largo que agudiza dicha horizontalidad y que coincide con el eje horizontal de la composición.

Como he dicho en varios puntos del análisis, la diferencia de tamaño de los dos personajes consigue crear profundidad en la escena, pero también cumple una función psicológica: la personalidad de Macbeth invade la estancia agobiando y dominando al otro personaje.

2.2 Temporalidad:

Gatagán quiere que el mayor peso visual se encuentre en la cabeza de Macbeth, e indudablemente lo consigue, simplemente porque es el elemento de mayor fuerza expresiva e interés de la composición.

Domina la orientación diagonal, lo cual sirve para dar dinamismo a la imagen, pero además, a lo largo de toda la superficie se cruzan vectores verticales, diagonales y horizontales, que lejos de desorganizar -está muy bien estudiada su disposición espacial- acentúan el dinamismo.

La tensión se produce en las partes menos consistentes de los objetos, como en las sinuosas formas del humo de las velas. Pero muy especialmente se encuentra en los ojos invisibles de Macbeth, cuyas formas se confunden con las cejas y éstas a su vez con las sombras del rostro, con lo cual éste se vuelve impreciso y desconcertante.



M a c b e t h

El ritmo lo encontramos especialmente en los elementos verticales distribuidos por la base de la ilustración con distinta distancia entre ellos (cadencia) y distintas alturas, desde el fuste de la columna situada a lo largo del margen izquierdo de la imagen y que llega hasta la esquina superior, hasta las pequeñas velas del 4º cuadrante, que no se elevan ni un tercio de la altura de éste, pasando por la espada enfundada que rompe con el paralelismo de las verticales al inclinarse. Los adornos de los elementos principales son otros instrumentos que utiliza Gatagán para conseguir el ritmo. Es curioso cómo a lo largo de toda la secuencia ha recurrido a los abalorios para provocar el ritmo en la ilustración, así como contrastes necesarios para dar dinamismo a la misma.

La tensión, por último, la provoca también, el momento en el que se encuentra la historia, ya sin marcha atrás.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimooctava ilustración de Macbeth

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Sus imágenes son tan imprecisas que se las puede atribuir a varios momentos de la representación. Sin embargo, Gatagán es muy exacto transmitiendo el drama del personaje y la atmósfera que se respira conforme avanza el relato. Es decir, consigue conectar con el desarrollo y evolución dramática de la obra.



M a c b e t h

La máxima tensión en esta ilustración no la producen los contrastes lumínicos, el cromatismo, las diagonales o el tremendo rostro de Macbeth. El elemento que consigue provocar más tensión es el texto que ilustra; el momento en el que se encuentra la historia, ya sin marcha atrás. El lector se pregunta en este punto hasta dónde va a llegar Macbeth en su lucha por moldear su destino y en qué momento éste se le impondrá y cómo. Por parte de Gatagán, el personaje ha adquirido su máxima expresividad. Sus rasgos se han deformado para que expresen más allá del aspecto físico y que el lector pueda penetrar en la mente obsesionada de Macbeth.

Es una pena, nuevamente, que la maquetación del libro desluzca un efecto de la ilustración, como es la inserción limpia del blanco del margen en la imagen a través de la espada de Macbeth.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a de la secuencia:

Como he dicho en varios puntos del análisis, la diferencia de tamaño de los dos personajes consigue crear profundidad en la escena. Pero también cumple una función psicológica: la personalidad de Macbeth invade la estancia agobiando y dominando al otro personaje. La sensación es mayor cuando el color predominante en el personaje principal y en el espacio alrededor es parecido, como ocurría en la ilustración octava con Lady Macbeth o en la duodécima con el espectro de Banquo. Aquí Gatagán no ha utilizado este recurso, probablemente porque el aspecto de Macbeth es ya tan imponente que se habrá compadecido del pobre Seyton. El rostro del rey se ha adelga-

zado hasta la deformación, su forma se esquematiza formando un triángulo invertido y la nariz y la barba lo dividen en dos partes. La corona se le encaja hasta las cejas y la cabeza se le embute entre los hombros. Su cara ha adquirido el aspecto del diablo.

Gatagán quiere que el mayor peso visual se encuentre en la cabeza de Macbeth, e indudablemente lo consigue, simplemente porque es el elemento de mayor fuerza expresiva e interés de la composición, y de los más interesantes de la obra completa. En ella llega al punto álgido el deterioro de la persona de Macbeth. La delgadez extrema y los desagradables rasgos, así como la maldad y el desprecio de su gesto, lo convierten en esta ilustración en un personaje no sólo malvado y ruin, sino patético y miserable, que se niega a admitir el engaño del que es víctima durante toda la obra.

Análisis de la decimonovena ilustración:

“El bosque de Birnam se mueve”

“El bosque de Birnam se mueve”



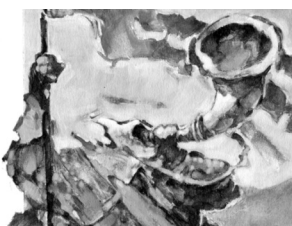


Análisis de la decimonovena ilustración:
“El bosque de Birnam se mueve”

Texto correspondiente a la decimonovena ilustración de *Macbeth*

"**P**ero sucedió que un día llegó hasta él un mensajero, pálido y temblando de terror y casi incapaz de relatar lo que había visto, pues afirmaba que, estando en su puesto de centinela, había dirigido la vista hacia Birnam y en su opinión ¡El bosque había comenzado a avanzar!

-¡Mentiroso esclavo! -gritó Macbeth-. Si no has dicho la verdad, serás colgado vivo del árbol más próximo, donde permanecerás hasta morir de ham-



M a c b e t h

bre; pero si tu historia es cierta, no me importa que con tu mano me hagas correr la misma suerte.

Entonces la resolución de Macbeth comenzó a resquebrajarse, pues dudaba de las equívocas predicciones de los espíritus. No tenía nada que temer hasta el día en que el bosque de Birnam llegara hasta Dunsinane, y ahora resultaba que el bosque se movía.

-Sin embargo -dijo-, si lo que profetizó la bruja resulta cierto, me enfrentaré a ello. No hay escapada posible, ni es posible subsistir. El sol comienza a cansarme y quisiera que mi vida se acabase.

Con tan desesperanzadas palabras salió a enfrentarse a los atacantes que ya habían alcanzado el castillo.

No es difícil explicar por qué el vigía vio que el bosque avanzaba. Cuando el ejército atacante atravesaba el bosque de Birnam, Malcolm, que era un consumado general, dio instrucciones a sus soldados para que cada uno cortara una rama y la llevara ante sí, para ocultar el número real de sus huestes. El avance de los combatientes parapetados tras las ramas, visto en la distancia, tenía la apariencia que había asustado al vigía. Y así se hacían realidad las palabras de los espíritus, pero en un sentido diferente al que Macbeth había creído, lo que hizo que buena parte de su confianza desapareciera.”⁹⁸

98 Grupo Anaya, op. cit., p.158-159

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La decimonovena ilustración ocupa toda la superficie de la página 41 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa levemente, con algunos detalles y trazos, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm., mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm., sin contar con los detalles que sobrepasan el marco.

En la página 40 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro, concretamente, la figura que aparece en la estampa, pero sólo de medio cuerpo.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En la imagen vemos en primer plano un soldado apoyado en un gallardete, soplando por un cuerno en lo alto de una peña, y al fondo un paisaje de montañas.



1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El personaje de la ilustración es, probablemente, el mensajero que, haciendo su guardia, ve cómo el bosque de Birnam avanza. El momento que ha ilustrado Gatagán sería concretamente cuando éste sopla por el cuerno para avisar del extraño peligro.

El soldado está sobre una peña. Se apoya en un gallardete con una larga banderola de cuadros rojos y amarillos que ondea al viento. Sujeta un gran cuerno metálico en su boca echando la cabeza hacia atrás para soplar. Lleva una malla metálica que le cubre hasta la cabeza, una gran capa roja que ondea al viento y una espada cruzándole el pecho.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Se acerca el momento de la batalla y Macbeth ha adoptado una actitud muy agresiva. Entra un mensajero para comunicarle que mientras hacía guardia vio cómo el bosque de Birnam avanzaba hacia Dunsinane. Gatagán ilustra probablemente el momento en el que dicho mensajero ve que el bosque se mueve y toca el cuerno para avisar del peligro.

El siguiente texto hace referencia a la escena en la que el mensajero llega ante el rey para contarle lo sucedido:

(Entra un mensajero.)

MACBETH

Viniste a usar tu lengua. ¡Pronto, cuenta!

MENSAJERO

Mi muy noble señor,
debería informaros de lo que puedo afirmar que vi,
no obstante ignoro cómo hacerlo.

MACBETH

Y bien, háblame, sire.

MENSAJERO

Mientras hacía mi guardia en la colina
dirigí mis ojos sobre Birnam y pareció de pronto
que el bosque comenzaba a moverse.

MACBETH

¡Mientes, miserable!

MENSAJERO

Sufra mi carne vuestra ira si no es cierto.
Puede verse cómo avanza a unas tres millas de distancia.
Afirmo que es un bosque que se mueve.

MACBETH

Si me mientes
del árbol más cercano he de colgarte
hasta que el hambre te consuma. Si es cierto lo que
dices
poco me importa que otro tanto hagas conmigo.
Ya vacila mi ánimo, y comienzo
a dudar del demonio y sus equívocos,
pues miente cuando dice la verdad: "no has de temer has-
ta que Birnam
no venga a Dunsinane"... y ahora un bosque



M a c b e t h

se acerca a Dunsinane. ¡Adelante! ¡A las armas!
Si todo ocurre como afirma, tanto importa.
Comienzo a estar cansado ya del sol.
Quisiera ver destruido el orden de este mundo...
¡Que suene la campana!... ¡Vientos, soplad! ¡Ven, destrucción, ven!
Moriremos, al menos, vestidos de armadura.
(*Salen*) (V.v.29-52)

El siguiente fragmento explica por qué se mueve el bosque de Birnam y que no se trata de ninguna magia:

(Tambores y estandartes. Entran Malcolm, Seyward, Macduff, el hijo de Seyward, Menteth, Cathness, Angus y soldados en formación.)

MALCOLM

Amigos míos, espero que esté cercano el día
en que sean seguras nuestras casas.

MENTETH

No lo dudamos.

SEYWARD

¿Qué bosque hay ante nosotros?

MENTETH

Es el bosque de Birnam.

MALCOLM

Que cada soldado corte una rama
y la lleve ante él; ocultaremos de ese modo
el número de nuestras tropas; y que los espías
al informar sobre nosotros se equivoquen. (V.iv.1-7)

“El bosque de Birnam se mueve”

Esto es lo que ve el mensajero⁹⁹, aunque le parece que el bosque se mueve, y sus palabras coinciden con las palabras que había utilizado la aparición tercera en su premonición:

APARICIÓN TERCERA

Ten el orgullo y temple del león y olvídate
de quien conspira, o se agita o se queja
Macbeth no podrá ser vencido hasta el día
en que el gran bosque de Birnam por la alta colina de
Dunsinane
no avance contra él. (IV.i.89-93)

Vuelve a ocurrir, como en otras ocasiones, que la imagen de Gatagán no ilustra ningún texto concreto, este caso, describe algo que cuenta un personaje y que él interpreta así.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

La simplicidad vuelve a ser una característica predominante en la ilustración de Gatagán. Aquí sólo aparece un personaje de cuerpo entero en primer plano sobre un paisaje de fondo.

99 Manuel Á. Conejero nos advierte a pie de página de esta escena: "Esta breve escena, en la que se reúnen todos los nobles que han de acompañar a Malcolm en su asalto a Dunsinane, nos muestra ya cuán equívocas van a resultar las profecías de las apariciones, realizadas en la escena primera del acto cuarto." op. cit., p. 307



1.4.2 Esquema compositivo:

Es una composición parecida a otras de la secuencia. En primer plano un personaje y tras éste un fondo. El personaje aparece desplazado hacia la izquierda de la imagen, subido a una peña, con un paisaje visto desde lo alto.

1.4.3 Dirección de escena:

El elemento principal es el personaje. Éste es el elemento de mayor peso visual. Claro que se trata de una imagen en la que sólo encontramos a la figura del soldado, con un gallardete en su mano derecha y un cuerno metálico por el que sopla. Debido a la situación de dicho personaje en la composición, la dirección de la lectura será la común: de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

Resaltar tan sólo que la imagen de la figura es vertical pero está vestida con una capa que ondea al viento y cuyo perfil es diagonal, de manera que aunque no está muy claro, sí que apreciamos en la mancha del soldado cierta estructura triangular, coincidiendo los contornos de la capa con los dos lados oblicuos del triángulo.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Dentro del grado de iconicidad figurativo no realista. El paisaje del fondo es una gran mancha en la que podemos distinguir siluetas de montañas por la parte superior, y un arroyo estrecho por la parte inferior, bordeado por una orilla en tono ocre. El resto no es más que una gran mancha verde con distintos tonos y luminosidad.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La imagen se puede dividir en dos planos. En el más cercano al lector se encuentra la figura del soldado en una peña, ocupando toda la franja de la imagen que está pegada al margen izquierdo. Y un plano de fondo, con un paisaje de montañas y bosque visto desde muy alto.

La figura en lo alto de la peña refuerza el formato vertical del soporte. A ello ayuda también la línea vertical del mástil sobre el cual ondea el gallardete. Pese al formato vertical, la ilustración goza de una gran espacialidad. La profundidad la consigue Gatagán con el paisaje, tanto por el punto de vista utilizado en su plasmación como por el aspecto difuso o borroso de los elementos del paisaje, que nos transmiten el efecto visual que provoca el ver algo a gran distancia.

1.6.2 Temporalidad:

Gatagán ha representado en esta ilustración un flashback de un fragmento del texto. Ilustra lo sucedido antes de que el mensajero fuera a contarle al rey lo que había visto; es decir, ilustra el momento en que divisa a los soldados enemigos camuflados con ramas para ocultar su número a Macbeth, y que él confunde con un bosque en movimiento.



El tiempo que transcurre en la ilustración es el que tarda el soldado en soplar su cuerno para que el viento se lleve el aviso de peligro.

El dinamismo de la imagen lo producen las tensiones: los perfiles indefinidos, las diagonales, el contraste cromático y lumínico.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Aparte de los dos planos estructurales de la imagen, nos encontramos con varios planos como elementos plásticos. En primer lugar, el espacio entre rojo y marrón de la capa del soldado y, detrás de éste, los distintos planos que componen el paisaje del fondo. Por una parte, la franja celeste que representa el cielo. Debajo de ésta una franja más fina color lila, que representa las montañas a lo lejos, en el horizonte; y por último el plano que ocupa más superficie, que es el que representa la gran mancha arbórea para la que ha utilizado tonos verdes.

1.7.2 La línea:

Apenas se aprecia aquí la línea en su función de contorno, aunque la encontramos cumpliendo otras funciones; por ejemplo como vector de dirección que refuerza la verticalidad de la composición en el astil del gallardete. O como único elemento para representar el delgado río que cruza horizontalmente el cuarto cuadrante de la imagen.

1.7.3 Luz y color:

La luz es diurna y respeta los colores. Es decir, la ilustración no está entonada en un único color, sino que cada elemento tiene el suyo propio. Tan sólo en la parte inferior del cuerpo del soldado vemos una mancha oscura que supongo que la produce la sombra que da la capa, de manera que por esa parte la imagen se desdibuja y no acierto a entenderla. Y debajo de la peña, con un resultado parecido a la sombra de la loma de la ilustración decimoséptima, se aprecia también una gran mancha oscura.

1.7.4 La textura:

Aparte de la que pueda provocar el trazo del pincel, más rectilíneo en el primer plano y más suave y difuminado en el paisaje, también nos encontramos aquí con el efecto conseguido en la malla del personaje, a la cual le da una apariencia de grueso entramado metálico.

1.8 Influencias iconográficas:

Gatagán pone de ejemplo esta ilustración en concreto cuando explica que en sus imágenes ha tratado de que el aspecto del vestuario se asemeje al que se utilizaría en un montaje teatral humilde; por eso son simples y grandes los objetos como la espada o el cuerno y muy rectas las mallas y armaduras, como si fueran pintadas y recortadas en cartón.



1.9 Elementos escalares:

La cabeza del soldado es tan pequeña que cuesta encontrarla. De hecho, no le vemos la cara. Se supone que está oculta bajo la capucha de la malla. El cuerpo es inmenso en comparación con la cabeza, y ésta es diminuta en proporción con el cuerpo de la figura.

2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

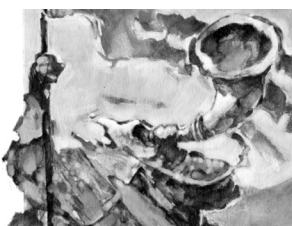
2.1 Espacialidad:

Como dije en la lectura de la imagen, ésta tiene profundidad debido fundamentalmente a la distancia aparente entre el primer plano y el fondo. Esto es así por varias razones. En primer lugar, se ve un paisaje muy amplio, lo que da sensación de que lo estamos viendo desde un punto de vista muy distante, que amplía nuestro campo de visión. Y en segundo lugar, Gatagán le da un tratamiento al paisaje distinto al del primer plano. Utiliza un estilo muy difuminado e impreciso que le da un aspecto desdibujado y borroso parecido al que percibimos al otear en la realidad un paisaje lejano. La superposición de planos horizontales en el fondo también es un recurso que sirve para dar profundidad. Cada franja representa un elemento a cierta distancia del anterior y del posterior, y la horizontalidad de dichas capas también amplía el espacio.

El aspecto de elemento decorativo de una representación teatral llega aquí al extremo de que no sólo la peña y el vestuario del soldado, sino también la figura en sí, parece dibujada y troquelada sobre un panel de cartón. Algo parecido ocurría en la ilustración decimoséptima, en la que la colina del primer plano parecía un panel decorativo.

2.2 Temporalidad:

La deformación de la cabeza produce una tensión dirigida al restablecimiento de su forma original. La deformación de los elementos es una característi-



M a c b e t h

ca propia del estilo de Gatagán en ésta y en todas sus ilustraciones, pero en esta ocasión se trata de una deformación tan exagerada que llama la atención por encima del estilo general.

Los contornos zigzagueantes que se aprecian en la ilustración, especialmente en la capa del soldado, también dan dinamismo. Las formas irregulares, en general, lo producen, pero cuando a ello le sumamos el contorno rebelde de los dibujos de Gatagán, se acentúa el dinamismo.

La estructura de la ilustración tiende a la verticalidad; sin embargo existen algunas líneas oblicuas que se cruzan en la imagen dinamizando la composición. La principal es la diagonal que surge en el contorno de la capa del personaje. Hay dos: una más vertical (el lado derecho de la capa), y otra más horizontal (la parte inferior de la capa). A estas líneas se le unen otras diagonales, como las dos de la espada del soldado (el cuerpo y el crucero de la espada) y las del gallardete, que es una franja ligeramente oblicua que tiende a la horizontalidad. Precisamente en éste encontramos el mayor contraste cromático de la composición. Alterna el amarillo y el rojo sobre un fondo celeste pálido. Son colores mucho más brillantes que los del resto de la composición. También contrastan porque son tonos cálidos en una imagen de tonos fríos.

La distancia entre el primer plano y el último da una cierta sensación de dinamismo al jugar nuestros ojos con el efecto de separación de los dos planos.

Por último, la sinestesia acústica, el sonido del cuerno en la lejanía, es posible que también sea motivo de tensión en la imagen.

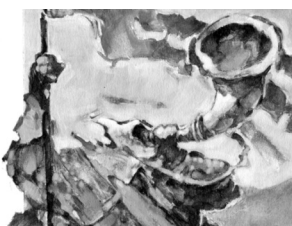


Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la decimonovena ilustración de Macbeth

3. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

La figura del jinete puede ser el elemento de mayor peso visual en composición desde el punto de vista de imagen aislada, pero lo cierto es que desde su función ilustradora; es decir, cuando la observamos junto a la lectura del fragmento, los ojos se nos van hacia el paisaje en busca de los soldados avanzando camuflados con ramas de árboles. Tratamos de averiguar si el ilustrador ha reflejado la engañosa profecía. En la parte inferior de la imagen, en el



M a c b e t h

cuarto cuadrante, justo sobre el río, hay una franja de un verde mucho más vivo que el resto del paisaje, y curiosamente, esa franja proyecta una sombra bajo ella. Pienso que es posible que en ese punto haya querido Gatagán insinuar las tropas avanzando ocultas tras el follaje.

Resulta desde mi punto de vista interesante el hecho de que Gatagán decida representar con una imagen lo que cuenta el mensajero, convirtiéndose en ilustrador dentro de la ilustración. Realmente realiza un flashback en la historia aunque no se perciba en la secuencia ilustrativa, ya que no ilustra en imágenes anteriores momentos posteriores a esta escena.

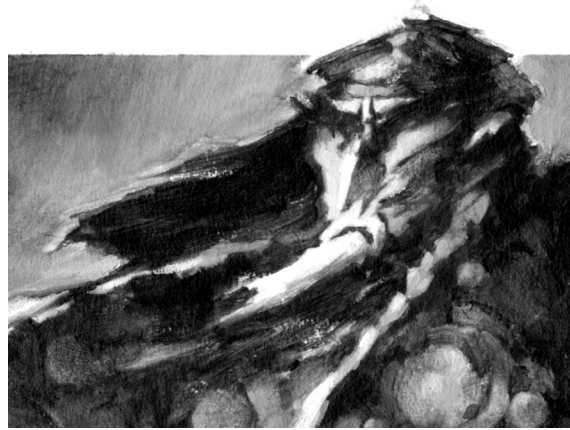
Otro detalle que merece la pena resaltar es el distinto tratamiento que le ha dado al plano del fondo respecto del primer plano. Se ve concretamente en la pincelada; que en el primer plano está más definida, mientras que en el último parece más difuminada. La sensación que a mí me trasmite es la de lejanía: Un paisaje visto desde un punto de vista muy alejado. Mientras que el soldado del primer plano, con el trazo más concreto, no da la misma sensación, sino que sirve para agudizar el efecto de la técnica utilizada en el plano del fondo

Ⓐ Análisis de la vigésima ilustración:

“Ⓐ Macbeth hastiado”

“Macbeth hastiado”





Análisis de la vigésima ilustración:
“Macbeth hastiado”

Texto correspondiente a la vigésima ilustración de *Macbeth*

“Entonces comenzó una seria escaramuza, en la que Macbeth, aunque débilmente apoyado por quienes se llamaban sus amigos, pero que en realidad odiaban al tirano y estaban de parte de Malcolm y Macduff, luchó sin embargo con el máximo encarnizamiento y valor, cortando en pedazos a todos los que se le enfrentaban, hasta que llegó al sitio donde combatía Macduff. Al verlo, recordó que el espíritu le había recomendado evitar a Macduff más que a cualquier otro hombre, y por él se hubiera apartado, pero Macduff, que durante toda la lucha había ido en su busca, le impidió que se alejara y se



M a c b e t h

enfrentaron en fiero combate, mientras Macduff le reprochaba amargamente la muerte de su esposa y de sus hijos. Macbeth, en cuya alma pesaba dolorosamente la muerte de aquella familia, no se hubiera prestado al combate; pero Macduff lo obligó a él, llamándolo tirano, asesino, vasallo del infierno y villano. Entonces Macbeth recordó las palabras del espíritu que decía que nadie nacido de mujer podía hacerle daño y con sonrisa confiada le dijo a Macduff:

-No sacas nada con empeñarte, Macduff. Con más facilidad podrías hacer que la huella de tu espada se imprimiera en el aire que hacerme vulnerable. Mi vida está bajo un encantamiento que dice que nadie nacido de mujer podrá vencerme.

-Olvida tu encantamiento -dijo Macduff-y permite que el espíritu mentiroso al cual has servido te diga, Macbeth, que Macduff no nació de mujer como nacen los hombres, sino que fue arrancado del vientre de su madre."¹⁰⁰

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

100 Grupo Anaya, op. cit., p.159-160

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La vigésima ilustración ocupa toda la superficie de la página 43 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

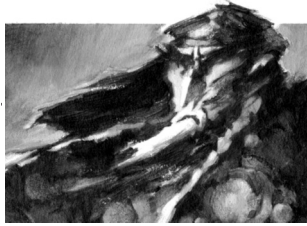
Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm., mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 42 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, al margen del texto, un detalle de la ilustración en blanco y negro, concretamente, el personaje del primer plano.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta imagen vemos en primer plano un personaje vestido con una armadura y una capa, con el rostro agrio y la mirada dirigida hacia el infinito. El



M a c b e t h

personaje se encuentra en lo alto de una peña, con los brazos caídos y los dedos extendidos, tal vez agarrotados por impotencia.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En primer plano y en lo alto de una peña, desplazado hacia el lado derecho de la ilustración, se encuentra el personaje azotado por el viento, con la armadura, la capa rematada con una espesa sobrecapa de pieles y una gran espada asomando por su flanco derecho. Al fondo se puede ver un paisaje y en él un incendio. El punto de vista desde el que está tomada la imagen hace que se vea mucho cielo (y que éste quede inundado por el humo del incendio) y muy poca tierra (tan sólo una franja en la parte inferior de la imagen).

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El aspecto de Macbeth lo dice todo: se mantiene terco y orgulloso sobre la peña, azotado por el viento y por la visión que contempla. De nada ha servido su laborioso plan de tiranía y traición para conseguir la corona, aún sabiendo que lo está perdiendo todo y que ha sido engañado por las brujas, y aunque trata de agarrarse aún a las profecías que parecían favorecerle, intuye que no le quedan esperanzas.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

La imagen que vemos no se corresponde con ningún fragmento de texto de la obra. Las tropas enemigas han derrotado las de Macbeth y lo que vemos al fondo debe ser su castillo incendiado.

Son varios los fragmentos que podrían definir esta ilustración, no tanto en cuanto a la imagen que vemos, sino en lo referente al estado de ánimo del rey que trata de reflejar Gatagán aquí: la derrota y la ruina de su reinado, la rabia incontenible del rey tanto por haber sido engañado como por encontrarse en esta situación. La falta de sentimientos en su rostro y sin embargo la sensación de impotencia en sus manos.

(Entra Macbeth.)

MACBETH

Estoy atado a un potro y no puedo escapar,
pero me enfrentaré al envite como un oso. ¿Dónde está
ése que no ha nacido de mujer? A él y sólo a él
he de temer, y a nadie más. (V.vii.1-4)

(Entran Malcolm y Seyward.)

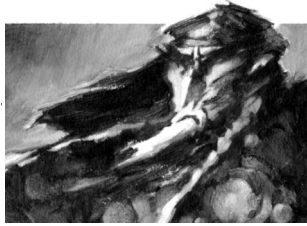
SEYWARD

Por aquí, señor. El castillo se rindió sin resistencia:
Los hombres del tirano luchan en ambas partes
y, valientes, los nobles caballeros pelean en la batalla.
La jornada se anuncia como vuestra
y es poco lo que queda por hacer.

MALCOLM

Hallamos enemigos
luchando a nuestro lado. (V.vii.24-29)

(Entra Macbeth.)



M a c b e t h

MACBETH

¿Por qué tendría que actuar como un necio romano y pe-
recer
sobre mi propia espada? Mientras vea hombres vivos
mejor que sufran ellos las heridas. (V.vii.30-32)

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Desde el punto de vista de imagen aislada se trata de una composición muy simple aunque expresiva. Una única figura en primer plano, desplazada hacia la derecha de la imagen, y un paisaje de fondo. Pero desde el punto de vista de la ilustración es más complejo, ya que en ella trata de transmitir la situación mental de Macbeth en este punto de la lectura, basándose para ello en varios fragmentos dispersos de la escena séptima del quinto acto, pues realmente esta imagen no representa ningún momento concreto de la obra.

1.4.2 Esquema compositivo:

Con un juego parecido al de la ilustración anterior, Gatagán sitúa a un personaje en primer plano, desplazado hacia el margen derecho (en la ilustración anterior desplazó al mensajero hacia la izquierda), y detrás el fondo, que puede ser un decorado o un paisaje real, tomado desde un punto de vista bajo, es decir, con la línea de horizonte en la parte inferior de la imagen. Se parecen muchísimo la estampa anterior y ésta en el esquema, aunque cambia el punto de vista, (en la anterior era muy alto y en ésta muy bajo).

1.4.3 Dirección de escena:

De derecha a izquierda y de arriba abajo. El elemento de mayor peso visual es el personaje, especialmente su cara. Otros elementos de la composición colaboran en la dirección de la lectura. La cabellera al viento, la barba, la capa o la espada son elementos cuya orientación coincide con la de la lectura de la imagen. Se entrecruzan objetos de orientación diagonal y vertical. El cuerpo de Macbeth con su armadura es vertical y cónico, al igual que la columna de humo y fuego que se ve a lo lejos, en el paisaje de detrás.

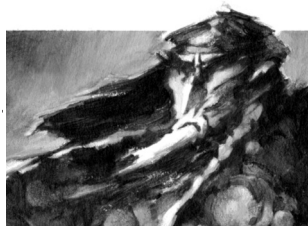
1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

La imagen se encuentra, como todas las demás, dentro del grado de iconicidad figurativo no realista. Salvo por lo que está ardiendo, que debemos suponer que se trata del castillo o del campo de batalla, todo lo demás es perfectamente legible, más incluso que otras ilustraciones de la secuencia.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La esbelta figura de Macbeth refuerza el formato vertical. El mismo efecto causa la columna de humo y fuego del paisaje. El formato vertical de la ilustración no le resta espacialidad. Gatagán consigue sugerir una amplia distancia entre Macbeth y el lugar donde transcurre la acción gracias al punto de vista utilizado, distinto del de la ilustración anterior, aunque con una misma



función: crear sensación de profundidad en la imagen.

Los planos del fondo son estrechos y horizontales, paralelos al soporte.¹⁰¹ La superposición de estos planos horizontales también ayuda a crear espacio dentro de la imagen.

1.6.2 Temporalidad:

En algunas ilustraciones he comentado que es distinta la temporalidad de lo que se cuenta en la ilustración y la temporalidad de esa imagen en sí; es decir, si en la ilustración se está narrando un acontecimiento este transcurre en un periodo de tiempo. Esto es distinto a la temporalidad de la ilustración debido a las tensiones y el ritmo de los elementos que la componen.

Al tratarse de una imagen que representa, en mi opinión, un estado de ánimo más que una escena real, el tiempo que transcurre en la ilustración es indefinido, puede ser un instante o una eternidad. Como ocurría en la ilustración decimoséptima, en la que un jinete y su caballo permanecían observando en la lejanía el castillo en llamas, y a la que me refería diciendo que ni el mismo personaje de la imagen podría decirnos con certeza los minutos u horas que pudo pasar viendo la desoladora imagen, aquí, aunque se trata de un caso distinto, ocurre algo parecido en ese sentido. A cada lector le parecerá que esa imagen representa un determinado periodo de tiempo.

El dinamismo de la imagen lo producen las tensiones: los perfiles indefini-

100 Tan sólo lo habíamos visto salirse de su estilo en este sentido en la ilustración decimoctava, en la que las colinas de la ilustración daban sensación de perpendicularidad respecto al soporte.

dos, las diagonales, la intensidad cromática, etc.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

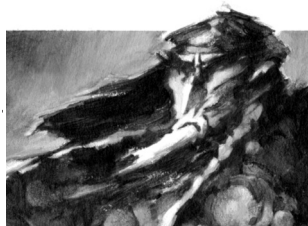
En la estructura de la imagen se ven claramente dos planos, el primer plano con Macbeth sobre la roca y el último, con el paisaje de fondo. Dentro de éste podríamos concretar el plano donde se está produciendo el combate, el de las montañas y el del cielo, pero creo que no merece la pena.

En cuanto al plano como elemento plástico, destaca la gran mancha que representa la capa, en tonos rojos, pero con tantas variaciones tonales y lumínicas que resulta difícil verla como un sólo plano de no ser por el contraste que existe con los colores del entorno. Destaca, quizá por la uniformidad tonal, la cordillera azul en el plano del fondo, y el cielo, por la gran superficie que parece ocupar, aunque realmente está formado por espacios pequeños e irregulares distribuidos por la mayor parte de la imagen.

La armadura, pese a las gruesas tachuelas que la adornan, también da la sensación de plano, y de hecho lo es, sólo que con textura visual.

1.7.2 La línea:

Considero que puede ser en esta ilustración en la que la irregular e intermitente línea de contorno que caracteriza las ilustraciones de Gatagán se vuelva más libre y expresiva. El contorno de la indumentaria de Macbeth tiembla y



M a c b e t h

se agita por el viento o por la rabia que desprende el personaje. Ha modificado tanto el elemento lineal, que lo ha hecho desaparecer. Los trazos que lo constituyen son gruesos, distantes, desiguales, parecidos a pequeñas manchas independientes con sombras e incluso con cambios de color dentro de cada una de ellas.

Esta línea contrasta con otra totalmente distinta y que sólo la utiliza para contornear un elemento: la hoja de la espada. Utiliza una línea recta, fina y clara, que armoniza casi perfectamente con la blanca hoja de metal que contornea.

1.7.3 Luz y color:

Pese a la variedad cromática de la ilustración dominan en ella dos tonos; el sepia de las sombras en el personaje y el azul grisáceo en los elementos ambientales. El humo no destaca especialmente, compenetrándose con los tonos del personaje mejor que con los del fondo.

1.7.4 La textura:

El trazo del pincel vuelve a ser, como ocurría en la ilustración anterior, más agresivo en el primer plano que en el paisaje, aunque aquí son unos trazos aún más rudos, probablemente para transmitir mejor las sensaciones de Macbeth y gracias a que éste tiene un tamaño mayor al del mensajero, con lo que consigue Gatagán perder en detalles y ganar en expresividad.

En cuanto a la textura visual, las toscas tachuelas de la armadura de Macbeth

son un ejemplo de ésta. Un poco exagerado, pero no por ello inválido.

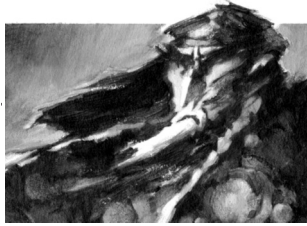
1.8 Influencias iconográficas:

La armadura que lleva Macbeth en esta secuencia está inspirada en la que viste Orson Welles al principio de su adaptación cinematográfica de la obra de Shakespeare.

1.9 Elementos escalares:

El gran tamaño de Macbeth que consigue Gatagán trayéndolo a un primerísimo plano y el pequeño tamaño del fuego donde se está produciendo la batalla consiguen se perciba una gran distancia entre ambos planos.

2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN



2.1 Espacialidad:

La imagen tiene profundidad; está tomada desde un punto de vista bajo desde el que se percibe a Macbeth más altivo y orgulloso y la batalla, más lejana. La gran columna de humo y fuego, levantándose hacia el cielo y aumentando su grosor conforme asciende en la atmósfera, es el otro elemento indispensable para conseguir espacialidad en esta ilustración.

Hay varios elementos horizontales: la llanura donde se desarrolla la batalla, la franja de la cordillera y el cielo, que Gatagán ha utilizado para construir el paisaje y cuya superposición logra sensación de profundidad.

2.2 Temporalidad:

Aunque el mayor peso en la ilustración recae sobre Macbeth con su mirada distante, su gesto amargo y el cuerpo rígido por el odio y el horror que le inundan; el fondo es también importantísimo por varias razones: en primer lugar ilustra la batalla, pero además ilustra lo alejado que se encuentra mentalmente Macbeth de ella y sobre todo que ésta se convierte en una prolongación del rey en cuanto a que ayuda a Gatagán a describir las sensaciones de éste.

Predomina la orientación vertical por el formato, la figura y la columna de humo, pero compite con la orientación diagonal, que se manifiesta también

en la figura, no en sí misma, sino en sus adornos: en la capa y el cabello al viento, y en la espada. Todo ello en la misma dirección, lo cual refuerza esta orientación. Además, como dije antes, la capa y el cabello ondean al viento y la sugerencia de la presencia de éste en la escena supone un vector inducido que también contribuye a afirmar esta orientación. Quizá la figura pese demasiado, y estas diagonales dirigidas hacia el interior de la doble página consigan equilibrar la composición. Naturalmente, tanto la verticalidad como la orientación diagonal producen tensiones en la imagen y en consecuencia dinamismo.

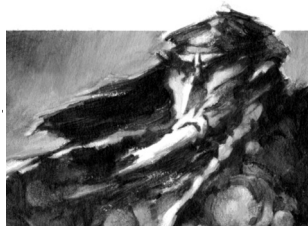
La tensión también la produce la profundidad. Hay varios elementos horizontales (los distintos planos superpuestos del paisaje) que, aunque no tienen mucha fuerza en cuanto a la dirección de escena, son importantes para dar sensación de profundidad.

El gesto del rostro, la rigidez del cuerpo así como las formas rectas y angulosas que predominan en su figura también causan tensión y por consiguiente, confieren dinamismo a la escena.

No hay grandes variaciones lumínicas, aunque sí que las hay cromáticas. Destaca el color de la capa y la reserva del blanco del soporte en la espada.

Las caprichosas y volubles formas del humo producen dinamismo por su irregularidad y su inconsistencia.

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN



3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

En primer lugar creo que el análisis resalta cómo todos los elementos de la ilustración, desde los estructurales hasta los morfológicos y dinámicos, se compenetran para destacar o transmitir el carácter del personaje, así como su amargura y terquedad por una batalla perdida desde el comienzo de la que se niega a retirarse ni siquiera cuando el engaño es tan evidente.

Gatagán consigue sugerir una amplia distancia entre Macbeth y el lugar donde transcurre la acción gracias al punto de vista utilizado, distinto al de la ilustración anterior, aunque con una misma función: crear sensación de profundidad en la imagen. Y en ésta consigue además mostrar la distancia que separa al personaje del lugar donde se lleva a cabo la batalla, lo cual afecta directamente al mensaje que a mí me transmite esta ilustración: Para mí, Macbeth se encuentra tan bloqueado por la trampa en la que se ha dejado caer, que no es capaz de utilizar sus conocimientos estrategias para salvar su reinado. Era un reconocido general y sin embargo no ha tenido estrategia en la batalla por encontrarse muy lejos de la realidad.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

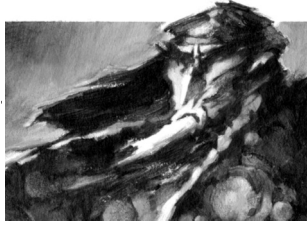
Se parecen muchísimo la anterior y ésta en el esquema, aunque tienen distintas intenciones. En la ilustración decimonovena lo importante es lo que se narra: el momento en el que se cumple una de las profecías de las aparicio-



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la vigésima ilustración de Macbeth

nes. En ésta, lo importante son los sentimientos del personaje, por encima de la historia. Por eso en la ilustración decimonovena el paisaje tiene más fuerza visual, (intuyes que las tropas avanzan por él, camufladas) y en ésta que ahora analizo, la figura de Macbeth tiene mucho más peso que el fondo, aunque Gatagán utiliza también el paisaje como si en él se continuaran las sensaciones del personaje.

Gatagán se aparta de la lectura para hacer una reflexión sobre la situación de Macbeth a esta altura de la historia. En la ilustración decimoctava, se mantenía fiel al texto pero le daba un aspecto a Macbeth, que trasmitía más allá



M a c b e t h

de su deterioro físico y psicológico. Pero aquí recoge de varios fragmentos del texto el estado del reino de Macbeth y su estado de ánimo y trata de transmitirlo a través de la figura de Macbeth y del paisaje. Pero realmente esta ilustración no representa ningún momento concreto de la obra. Es más, durante la escena séptima Macbeth se encuentra dentro del castillo y aquí, salvo que se encuentre en lo alto de una almena semiderruida, el personaje está al aire libre y alejado de la batalla. De hecho, ésta parece estar debatiéndose en el paisaje del fondo.

Análisis de la vigésimo primera

ilustración: “La última batalla”

“La última batalla”





Análisis de la vigésimo primera ilustración:
“La última batalla”

Texto correspondiente a la vigésimo primera ilustración de *Macbeth*

“- Maldita sea la lengua que lo dice -dijo Macbeth, que temblaba sintiendo que sus últimos arrestos de confianza lo abandonaban -y que nunca en el futuro un hombre crea las mentirosas patrañas de brujas y espíritus mendaces que nos engañan con palabras de doble sentido y, mientras mantienen literalmente sus promesas, burlan nuestras esperanzas con significados diferentes. No me enfrentaré a ti.



M a c b e t h

-Vive entonces -dijo Macduff con ironía. Te exponemos como se exponen los monstruos con un cartel pintado que diga: “He aquí al tirano”.

-Nunca -dijo Macbeth, a quien la desesperación le había devuelto el coraje-. No viviré para besar el suelo ante los pies del joven Malcolm mientras soy atormentado por las maldiciones del populacho. Aunque el bosque de Birnam haya llegado hasta Dunsinane y tú, que no has nacido de mujer, te enfrentes a mí, lucharé hasta el final.”¹⁰²

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La vigésimo primera ilustración ocupa toda la superficie de la página 45 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa levemente, con

102 Grupo Anaya, op. cit., p.160

algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración: en la parte superior, por una de las torres del castillo. Y en el margen izquierdo, con un trozo de la capa de uno de los combatientes. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm., mientras que el original, bastante mayor, es de 305x210 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 44 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, la ilustración en blanco y negro.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio figurativo:

En primer plano, dos figuras vestidas con atuendo de guerreros, combaten cuerpo a cuerpo con grandes espadas. El personaje de la derecha levanta la espada sobre su cabeza con las dos manos. Tiene el cuerpo erguido y la capa se le pega a la espalda y la parte trasera de las piernas a causa del viento. Lleva una armadura y se distingue en su rostro una picuda perilla.

El personaje de la izquierda tiene mucho más dinamismo, en el sentido de que parece que se lanza contra el contrincante. Está de perfil y tiene una pierna delante de la otra. La ropa ancha y holgada por las piernas y los brazos se agita con el movimiento, y la capa se levanta horizontalmente por el efecto del viento y del desplazamiento del personaje. Lleva un casco dorado con una punta muy fina en la parte de arriba y una armadura protegiéndole el pecho.



M a c b e t h

1.2.2 Descripción de la imagen:

En esta imagen vemos, en primer plano, a los dos personajes que acabo de describir, combatiendo con espadas sobre un terreno pedregoso y al fondo un castillo. Éste parece tener en pie sólo parte de la construcción, porque a través de sus vanos se ve el cielo como si tan sólo hubiese una fachada. La vestimenta de uno de los combatientes, el de los ropajes muy amplios, me recuerda al tipo de soldados samuráis.

Cada combatiente tiene sujeta la espada con las dos manos por encima de su cabeza con la hoja a la espalda. Ambos están en posición de ataque. Las espadas son enormes en relación con el tamaño de las figuras, y los brazos son excesivamente alargados y están deformados; especialmente el brazo izquierdo del luchador de la derecha de la imagen.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Casi con toda probabilidad lo que aquí ilustra Gatagán es la lucha final entre Macduff y Macbeth.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

La imagen se refiere a un fragmento amplio de la obra. Al encontrarse ambos se produce un diálogo con el que adquiere sentido la profecía de la Aparición segunda:

APARICIÓN SEGUNDA

Sé decidido, sanguinario, valiente: podrás tomar a risa
el poder de los hombres, porque nadie nacido de mujer
hará daño a Macbeth. (IV.i.77-80)

Macduff le hace saber que a él le arrancaron del vientre de su madre antes de tiempo y que, por tanto, las brujas también le han engañado con esta profecía. Al enterarse Macbeth prefiere no luchar, pero luego lo piensa mejor e intenta vencer el combate y con éste también a las brujas. No lo consigue: Cae herido y muere.

(Entra Macbeth.)

MACBETH

¿por qué tendría que actuar como un necio romano y pe-
recer
sobre mi propia espada? Mientras vea hombres vivos
mejor que sufran ellos las heridas.

(Entran Macduff.)

MACDUFF

¡Vuélvete, perro del in-
fierno!

MACBETH

Tu eres entre los hombres, el que más evité.
Apártate de mí, que no soporto
sobre mi alma más sangre de los tuyos.

MACDUFF

Sobran palabras;
mi espada es mi palabra; tú, maldito, tú, más sanguinario
de lo que las palabras puedan expresar.

(Luchan, Sonido de trompas.)

MACBETH



M a c b e t h

No malgastes tus fuerzas.
Más fácil te sería herir al viento invulnerable
con tu acero afilado que hacer que yo sangrara.
Que tu espada caiga sobre frentes más débiles;
mi vida está bajo un hechizo que no cederá
ante un nacido de mujer.

MACDUFF

No fies del hechizo,
y deja que el demonio a quien aún sirves
te diga que del vientre de su madre
fue arrancado Macduff antes de tiempo.

MACBETH

¡Maldita sea la lengua que me habla así,
y que nadie de esa manera abate lo mejor de mi ser!
Nadie crea de nuevo en los demonios impostores
que con dobles sentidos se burlan de nosotros,
manteniendo promesas que al oído susurran,
y no cumpliendo nuestras esperanzas. No lucharé contigo.

MACDUFF

Cede, entonces, cobarde y vive para ser
espectáculo y espanto de las gentes.
Habremos de pintarte, como hacemos con los monstruos
extraños,
y en lo alto de un poste te pondremos; debajo habremos
de escribir:
"Aquí podéis ver al tirano"

MACBETH

No me rendiré
para besar la tierra que ha de pisar el joven Malcolm
y para que las maldiciones de la chusma puedan humi-
llarme.
Aunque el bosque de Birman haya venido a Dunsinane
y estés tú frente a mí, tú, que no has nacido de mujer,

lucharé hasta el final. Delante de mí, arrojo
mi escudo de guerrero. ¡Ponte en guardia, Macduff,
y que la maldición caiga sobre quien el primero diga
"basta"!

(Salen luchando. Sonidos de trompas.)

*(Vuelven a entrar luchando; Macbeth cae herido de
muerte.) (V.vii.30-63)*

En la ilustración vemos a Macbeth y Macduff luchando con grandes espadas frente al castillo. Es una imagen que interpreta bastante bien una representación en escena con los dos actores combatiendo delante del telón pintado con la silueta del castillo sobre un cielo nublado y celeste. El castillo está en alto, como sobre una roca, y parece más bien una ruina, lo que se deduce especialmente por los vanos o ventanales, a través de los cuales se ve el cielo, como si tan sólo quedara levantada la fachada del castillo.

Los personajes están coloreados con tonos cálidos, mientras que en la imagen de fondo predominan los tonos fríos.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Se trata de una imagen muy sencilla desde el punto de vista de imagen aislada. Es una ilustración muy representativa. Quizá la única de la secuencia que cumple con el concepto que ordinariamente se tiene de ilustración. Es decir, representa icónicamente lo que el texto dice; incluso resume lo que el texto relata. Las dos figuras que representan a los dos personajes, combatiendo con



M a c b e t h

el castillo en ruinas como elemento decorativo al fondo. Lo que ocurre es que el castillo en ruinas representa la derrota del reinado de Macbeth y anuncia la derrota en el combate que nos muestra la ilustración.

14.2 Esquema compositivo:

En primer plano, los dos hombres combatiendo con las grandes espadas. En segundo plano, el castillo en ruinas. En esta imagen Gatagán ha situado el elemento decorativo ocupando el lado superior derecho de la imagen, mientras que los personajes se encuentran en el centro de la parte inferior del primer plano. Es la primera vez que coloca un castillo en el lado izquierdo. El esquema es muy sencillo. Tan sólo hay tres elementos y éstos se agrupan en dos planos. En el primero luchan los dos personajes. En el último plano parece haber cierta perspectiva, por la situación del castillo sobre un lugar elevado y por la silueta del paisaje de la derecha, en la que parecen distinguirse construcciones a lo lejos. También el cielo provoca en esta ilustración sensación de profundidad. Y aunque la composición sea aparentemente sencilla, el tratamiento del color y los trazos del pincel le dan un aspecto más complejo.

1.4.3 Dirección de escena:

La lucha entre los dos personajes tiene más fuerza que el castillo, no sólo porque representa la batalla que orientará el final de la obra, sino porque existen en ellos numerosos elementos que le dan tensión y dinamismo a la imagen en ese punto. Sin embargo, pienso que es posible que la dirección de lectura siga siendo de izquierda a derecha y de arriba abajo, porque la mancha del casti-

llo parece caer en picado sobre los dos luchadores, con lo que la lectura de la parte superior puede ser primera y rápida. De esta forma el castillo beneficia a la escena de la lucha, pues la contextualiza antes de que nos recreemos en ella. Posteriormente sí es posible que el lector analice más detenidamente la imagen del castillo.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Como todas las demás ilustraciones, está dentro del grado figurativo no realista, con elementos fácilmente reconocibles junto a otros de legibilidad más compleja. Esquematiza el castillo en ruinas utilizando para ello el contraste lumínico: la luz entra por detrás del edificio, con lo que éste se oscurece perdiendo los posibles detalles y quedando reducido a poco más que una silueta.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

El castillo y los elementos formales que lo constituyen (ventanales, contrafuertes, torres) refuerzan el formato vertical. La figura de Macbeth, a la derecha de la imagen, se encuentra erguida con la capa pegada sobre su espalda, lo cual contribuye también a la tendencia vertical de la imagen.

Aunque, como ocurre en la mayoría de las ilustraciones de la secuencia, la perspectiva es frontal y la profundidad viene dada por la superposición de los



M a c b e t h

planos paralelos al soporte, el tratamiento del color y el trazo favorecen aquí la profundidad. Las nubes y las manchas que insinúan el paisaje a la derecha del castillo le confieren a esta imagen una gran espacialidad. La esbeltez de dicho castillo, debida a su estructura vertical y a su posición elevada en la composición, también favorece la sensación espacial de la imagen. Los planos del fondo son estrechos y horizontales, paralelos al soporte.¹⁰³ La superposición de estos planos horizontales también ayuda a crear espacio dentro de la imagen.

1.6.2 Temporalidad:

La ilustración es una secuencia congelada de un momento del combate entre Macbeth y Macduff. Este hecho no es el que le dará dinamismo a la ilustración, sino la gran variedad de elementos que ha ido utilizando e introduciendo Gatagán en la imagen con este fin. La intención del ilustrador, en mi opinión, es que el elemento dinámico se centre en la escena de los dos combatientes. Por ello es ahí donde mete más tensión, usando contrastes cromáticos, vectores de dirección, deformaciones, diagonales o contornos angulosos e irregulares. En contraposición, la imagen del castillo es mucho más estática, fría y apagada. El contraste de ambos elementos de la composición refuerza el dinamismo de uno y la estaticidad del otro.

¹⁰³ Tan sólo lo habíamos visto salirse de su estilo en este sentido en la ilustración decimoctava, en la que las colinas de la imagen daban sensación de perpendicularidad respecto al soporte.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

En la estructura de la imagen se ven claramente dos planos, el primer plano con los dos personajes luchando, y el último plano con el castillo.

La imagen se caracteriza por tener manchas de varios tonos en toda la composición, de manera que hay poca sensación de tinta plana. Donde más homogéneas son las manchas es en el interior del castillo, donde, pese a los ventanales, predomina claramente una mancha oscura de bastante uniformidad. Y aparte de ésta, la mancha roja que en la parte inferior de la imagen se descompone para dar lugar a las dos capas de los luchadores y, como mucho, la mancha verde del paisaje a la derecha del castillo. Las nubes, por ejemplo, ocupan una superficie más o menos amplia, pero el desvanecimiento de sus contornos hace que no destaquen como planos definidos.

1.7.2 La línea:

Una de las funciones principales de la línea en esta ilustración es contribuir a crear dos ambientes: en la parte inferior hay una gran actividad, no tanto por la acción que se representa sino por el modo de representarla. Gatagán quiere dinamismo en los elementos formales para que se palpe la sensación de agresividad y violencia del combate. De ahí que la línea que emplea para esta parte de la ilustración sea colorida, intermitente, aleatoria y dinámica.



M a c b e t h

Por el contrario, en la parte del fondo, concretamente en el castillo, la línea apenas hace aparición en los contornos y es mucho menos movida.

1.7.3 Luz y color:

Como con la línea, con el color y la luz Gatagán trata de definir dos ambientes. El castillo es más estático y le ha dado para las zonas oscuras un color azul grisáceo, casi negro, mezclado con algo de morado, más brillante y destacado. Para las zonas claras ha usado un tono parduzco. En contraposición, las figuras de los dos hombres vierten sobre la imagen colores cálidos, desde el amarillo intenso al rojo y siena de las capas. Las espadas tienen la hoja blanca, probablemente respetando el color del soporte, y éstas, junto a la barba de Macduff, son los únicos elementos de un blanco puro en la ilustración.

1.8 Elementos escalares:

El gran tamaño de las espadas (en concreto la que lleva Macduff) le sirve a Gatagán para reforzar la violencia del enfrentamiento. Sus vectores de dirección en diagonal también contribuyen a lo mismo, así como el contraste de la pureza de sus líneas frente al tratamiento orgánico del resto de la ilustración y el color blanco de la hoja destacando sobre todos los demás.

2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

2.1 Espacialidad:

Como en el resto de las ilustraciones de la secuencia, el espacio de esta imagen no restituye la tercera dimensión. Es cierto que hay algunos atisbos de tridimensionalidad con la profundidad que representa la elevación sobre la que se halla el castillo, el tamaño del mismo frente al de los personajes que tiene delante o las formas semigeométricas que se sugieren en la mancha verde que simula el paisaje a la derecha del castillo. Pero la construcción de este espacio, como la de la mayoría de los espacios representados en esta secuencia, es muy similar a una escenografía teatral.

La imagen es plana debido lógicamente al soporte bidimensional y a que su tratamiento en imprenta nos impide considerar una textura táctil, pero sobre todo porque no hay intención por parte del autor de crear la tercera dimensión. Todos los elementos se concentran en un espacio muy reducido. El mismo castillo parece pequeño en relación con los dos personajes porque no está lo suficientemente distante como para aceptar la diferencia de tamaño en relación con las figuras. Pero pese a la planitud ofrece, como ya he dicho, cierta profundidad, lo cual es inevitable si está representando una escena exterior, con un edificio y un paisaje natural.

Las manchas pictóricas le sirven a Gatagán para sugerir, sin señalar directamente, ciertas formas: ropajes, ruinas y paisaje. Pone cualquier elemento



M a c b e t h

visual que le brinde la disciplina plástica con la que se expresa al servicio de la plasmación de lo que le trasmite el texto. A ello contribuyen elementos formales como la textura visual, el color y la línea. Todos combinados crean dos ambientes: las ruinas del fondo (muertas, estáticas) y la agitada batalla del primer plano. Desde la ubicación en la imagen hasta la línea tienen como función jerarquizar el espacio diferenciando los elementos notablemente. La línea, por ejemplo, es dinámica, sinuosa y colorida en el contorno de los personajes, y sin embargo apenas aparece alrededor del castillo. Los colores son cálidos en la escena del primer plano, donde la lucha es acalorada, y fríos y oscuros en el castillo, donde tan sólo quedan ruinas y cenizas.

El tamaño de un objeto es indispensable para resaltar la importancia de éste en la composición. Probablemente por ello, Gatagán le ha dado a las dos espadas un tamaño mucho mayor al que las proporciones le sugieren.

Recurre al grado de iconicidad para dar mayor legibilidad a los elementos más importantes para el significado de la ilustración¹⁰⁴ y todo lo demás lo dibuja de manera que se integre mejor en la atmósfera general.

2.2 Temporalidad:

Pienso que el mayor peso de la ilustración cae, lógicamente, sobre la batalla, pero en concreto sobre las espadas.

104 El rostro de Macbeth o la afilada hoja de la espada de Macduff.

Predomina la orientación vertical en la imagen del fondo. En la batalla existe una gran mezcla de orientaciones, probablemente para evocar el dinamismo y acaloramiento de los cuerpos y los metales en una lucha visceral y violenta. La verticalidad del cuerpo de Macbeth y la pureza de la espada de Macduff son tal vez los únicos síntomas de serenidad en toda la escenificación del combate. Todo lo demás son formas sinuosas y curvas frente a diagonales, así como dinamismo y tensión en las manchas, los colores, las líneas.

Me parece que se ve muy clara la diferencia entre el dinamismo de este primer plano y la estaticidad del castillo, de colores armónicos y oscuros y la silueta precisa de los muros de piedra cortada contra el cielo. No dejan de existir elementos dinámicos en él, pero se deben a la naturaleza de la técnica de Gatagán. Los contornos son ondulantes y la verticalidad estructural, así como el ritmo de sus ventanales, resaltan la inevitable libertad del estilo de Gatagán.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Me parece importante señalar que la escena que representa Gatagán se produce en el texto dentro de los muros del castillo, en alguna de sus estancias. Sin embargo, Gatagán no ambienta su ilustración siguiendo el texto. El tamaño de un objeto es indispensable para resaltar la importancia de éste en la composición. Probablemente por ello, Gatagán le ha dado a las dos espadas un tamaño mucho mayor que el que la proporción le sugiere. Se trata de una deformación con intenciones concretas. Por ejemplo, vuelve más agresiva la lucha. Lo mismo ocurre con la postura imposible de los brazos de los dos contrincantes. Los de Macduff son excesivamente largos, como ocurre con la espada, pero el brazo izquierdo de Macbeth tiene dos codos, uno en escorzo y otro de perfil. El resultado, sin embargo, es que ambos cogen sus armas con firmeza y con una terrible fuerza. Se trata de una postura imposible que podríamos llamar sinestesia táctil, y que consigue un efecto altamente dinamizador.

La espada de Macduff aparece completa en la composición. También está más definida por su contorno y es más limpia en el interior. Es una espada más potente. Aunque la orientación diagonal de ambas armas le da al enfrentamiento dinamismo, indudablemente, la postura en ataque de todo el cuerpo de Macduff nos trasmite su furia y determinación en la lucha y, probablemente, con ello Gatagán está sugiriendo al vencedor.



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la vigésimo primera ilustración de Macbeth

Otra lectura podría ser la siguiente: la figura de Macduff parece alocada. Sus formas volubles y la falta de apoyo¹⁰⁵ le dan inestabilidad, y de no ser por su espada, clara y contundente, me inclinaría más a pensar que la batalla la hubiera ganado Macbeth en esta representación iconográfica; pues su porte es mucho más determinante y seguro. Como si tuviera clara una estrategia mientras que el otro se deja llevar por el instinto. Por lo que parece que al abalanzarse Macduff sobre él, dejará caer con violencia la gran espada sobre su cabeza. Pero la espada que sujeta con furia contenida está cortada por el mar-

105 Es posible que se le vea uno de los pies, pero se confunde con el color de la piedra y parece que estuviese flotando.



M a c b e t h

gen derecho de la ilustración, con lo que pierde toda su fuerza. Por el contrario, la de Macduff se convierte en el elemento más definido de toda la ilustración, destacando en ella por sus líneas rectas y limpias y por el color blanco que obtiene Gatagán de conservar intacto el color del soporte. E indudablemente, ésta es la espada que atravesará al contrincante, dándole a Macduff finalmente la victoria.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

Quizá la razón que ha llevado a Gatagán a representar esta escena en un exterior es que le permitía pintar el castillo de Macbeth al completo. No una estancia de éste, donde su destrucción podría ser considerada simplemente como elemento ambiental de la batalla y de la lucha entre Macbeth y Macduff, sino el edificio al completo, el cual no tiene una función meramente decorativa, sino un importante significado para la imagen como ilustración, no sólo del fragmento, sino de toda la secuencia. El castillo representa la destrucción total de Macbeth y de su reino y, ante esta imagen simbólica, Gatagán ilustra la batalla final que desembocará en la muerte física del tirano.

Análisis de la vigésimo segunda

ilustración: “El trofeo”

“El trofeo”





Análisis de la vigésimo segunda ilustración:
“El trofeo”

Texto correspondiente a la vigésimo segunda ilustración de *Macbeth*

“Con estas frenéticas palabras se lanzó sobre Macduff, quien, tras un violento combate, acabó por derrotarlo, cortándole la cabeza, que ofreció a Malcolm, joven y legítimo rey, quien se hizo cargo del gobierno que las maquinaciones del usurpador le habían arrebatado hacía tanto tiempo y ascendió al trono de Duncan el Manso entre las aclamaciones de los nobles y el pueblo.”¹⁰⁶



1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La ilustración vigésimo segunda ocupa toda la superficie de la página 47 del libro de la editorial Grimm Press.

1.1.2 Descripción:

Se halla enmarcada por un margen blanco de 3 mm. y otro negro de 15 mm. que llega hasta el borde de la página. La imagen sobrepasa ligeramente el marco por sus lados izquierdo, derecho y superior. El tamaño de la impresión es de 270x180 mm., mientras que el original, bastante mayor, es de 290x200 mm. (sin contar con los detalles que sobrepasan el marco).

En la página 46 del libro se reproduce, en la parte superior izquierda, en el margen del texto, una miniatura de la ilustración en blanco y negro. La imagen sobrepasa los márgenes con el tejado de la torre del castillo y pequeños trazos del paisaje y la figura del primer plano.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio figurativo:

En primer plano se ve el busto de un guerrero de perfil con el brazo izquierdo levantado, sujetando en el puño lo que parece una cabeza o una máscara azul verdoso. El gesto del personaje es de triunfo. Parece que estuviese emitiendo un grito. Lleva un casco dorado acabado en un pico curvo y tiene un largo bigote y una larga y puntiaguda perilla.

1.2.2 Descripción de la imagen:

En primer plano, el busto del guerrero levantando hacia arriba la cabeza de algún enemigo. Detrás de esta imagen aparece una edificación antigua. Un castillo del que no se distinguen claramente los detalles. Éste corona un terreno elevado coloreado en tono beige claro. El cielo tiene el mismo tono de la tierra.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

La ilustración muestra el momento en que Macduff levanta con gesto victorioso la cabeza de Macbeth, el traidor derrotado.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

El castillo derruido al fondo ya aparecía en la ilustración anterior, pero ahora se alza sobre un cielo más uniforme, y de un tono que tira a beige, parecido



M a c b e t h

al de la tierra sobre la que se asienta el castillo. Los dos elementos de la escena, el busto de Macduff y el castillo, se encuentran aislados en una mancha beige muy uniforme. Es probable que éste sea el fondo con el color más plano de toda la secuencia ilustrativa. El fragmento del texto que se está ilustrando es, en mi opinión, el siguiente:

MACDUFF

Salve, rey, pues tal eres. Mira donde se alza
la infame cabeza del usurpador. El mundo es libre.
Te veo rodeado por lo máspreciado de tu reino;
deseo que mi saludo digan en su interior
y que junto a mí repitan en voz alta:
"Salve a ti, rey de Escocia!"

TODOS

¡Salve a tí, rey de escocia!
(Salen todos, sonido de trompas) (V.vii.83-88)

Aunque éste es el momento concreto que se ilustra, Gatagán trata de describir con la imagen la euforia por la victoria y la actitud triunfal de Macduff mostrando al rey y a los suyos su trofeo, símbolo del final de Macbeth y de su tiranía.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Es una ilustración con pocos elementos y con pocos planos: el castillo en el plano del fondo y el busto del personaje con el brazo alzado sujetando en lo

alto la cabeza de Macbeth, en primer plano. El castillo ocupa el primer cuadrante de la composición. La cabeza de Macbeth y el brazo de Macduff que la sujeta, el segundo cuadrante; y el busto de éste se encuentra en toda la parte inferior de la imagen, aunque su cabeza está sobre el tercer cuadrante.

El brazo del general actúa como nexo de unión entre la cabeza muerta y la suya, ambas con el mismo perfil.

El castillo es una mancha oscura que parece no querer relacionarse con el resto de la ilustración. Está aislado en su cuadrante de la composición, rodeado de nada y separado de la parte inferior de la imagen por la línea horizontal que distingue el cielo de la tierra. Esto hace que no sea fácil ver la estructura triangular formada por los vértices: cabeza de Macbeth, cabeza de Macduff y castillo. Tanto el castillo como el brazo son elementos de orientación vertical. Ambos y especialmente el último, tienen cierta inclinación diagonal.

1.4.2 Esquema compositivo:

En primer plano, ocupando de esquina a esquina la parte inferior de la imagen, se encuentra el busto de Macduff. En la parte superior, ocupando únicamente el primer cuadrante, está el castillo de Macbeth completamente en ruinas. El segundo cuadrante lo deja con el fondo homogéneo de manera que el brazo con la cabeza de Macbeth destaque sobre un color plano.



1.4.3 Direcciones de escena:

El elemento de mayor peso visual es la cabeza de Macbeth, aunque hay muchos elementos que le dan a la figura de Macduff un gran protagonismo; como su grito de victoria, las líneas cinéticas que se repiten hasta en los muros del castillo, o el conjunto cromático que envuelve al personaje.

El brazo es un vector de dirección representado oblicuo muy vertical. El castillo también es un elemento vertical reforzado por los vanos y otras formas arquitectónicas.

Existen además un gran número de líneas curvas en la composición. Concretamente, el cuerpo de Macduff está realizado a base de curvas. La forma de su contorno se repite en los muros del castillo a modo de líneas cinéticas que refuerzan el movimiento basculante de la figura de Macduff. Incluso los trazos de la cabeza de Macbeth, en lo alto del brazo de Macduff, siguen la misma dirección.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Figurativo no realista. El castillo rodeado por un paisaje ausente le da a la ilustración un aspecto onírico. También la cabeza, a la que el texto nos ayuda a identificar con la de Macbeth, parece más bien la de un monstruo que la de un ser humano. Probablemente lo ha hecho Gatagán intencionadamente, pues en eso se convierte Macbeth a lo largo de la novela.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Imagen fija y plana. Los elementos formales están distribuidos en el espacio con muy poco contacto entre ellos. El castillo, en el plano del fondo, se encuentra ocupando la esquina superior izquierda, y el resto del plano es una superficie vacía. Este elemento apenas se cruza con el del primer plano. Esto crea una sensación extraña en la ilustración, avivada por el hecho de que no exista un paisaje unificador.

No existe profundidad, tan sólo el tamaño de los dos elementos es un referente de tridimensionalidad.

1.6.2 Temporalidad

En la mayoría de las ilustraciones contribuía la línea a crear dinamismo. Aquí son las formas de los objetos y el tratamiento pictórico los que contribuyen especialmente a que la imagen sea dinámica. La imagen, por otra parte, no resulta estática por lo inquietante de su composición y de su aspecto.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 Los planos:

Quizá es en esta ilustración donde mejor se ve el efecto del telón de fondo, y sobre éste el actor interpretando. Es de la forma que mejor podría yo enten-



M a c b e t h

der esta composición. Como si el decorado se hubiese pintado sobre cartón de un color marrón o gris, pero no blanco, lo que explicaría el tono general que rodea al castillo, y digamos que una cámara fotografía al actor sólo de hombros para arriba, viéndose su imagen con el decorado de fondo.

1.7.2 El color y la luz:

Igual que en la ilustración anterior, Gatagán crea dos ambientes: en la parte inferior dominan los tonos cálidos, y en la superior, los fríos. El brazo y la cabeza cortada comparten los tonos azules y oscuros del castillo.

1.7.3 La línea:

La función más importante que cumple aquí la línea es la función cinética. No sólo en las líneas repetidas de contorno, sino por ejemplo, en las formas curvas que vemos en la parte inferior izquierda del castillo, son una repetición del pico curvo que adorna el casco del general. El resultado es el efecto de movimiento que nos evoca las líneas cinéticas de las viñetas del cómic. Las líneas se repiten con distinta longitud y forma, a distinta distancia, dando, además de movimiento al objeto, dinamismo a la composición. Otra cosa que las relaciona con el casco es que, aunque forman parte del castillo, tienen todas una mancha ocre por alguna parte que hace que parezcan un reflejo del tono dorado del casco.

1.7.4 La textura:

Destaca la textura que ha logrado Gatagán en la cabeza de Macbeth. Éste es el elemento que aparenta estar más empastado; es decir, con más cantidad de

pigmento de toda la secuencia ilustrativa. Pero además el tratamiento tiene un trazo muy visible que realiza una especie de arco con las pinceladas. Por la parte del rostro éstas están orientadas de abajo arriba y de derecha a izquierda, y van cambiando su orientación progresivamente, de manera que en los cabellos sean opuestas a las de las pinceladas de la cara. También dan sensación de velocidad, tanto por la cantidad de pequeñas y alargadas pinceladas que se acumulan en una zona tan pequeña como por los huecos que deja el trazo, como si éste hubiese sido dado rápidamente.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

Se parece mucho a la anterior, tanto en la estructura y composición como en la distribución de las manchas de color. Arriba y a la izquierda se encuentra en ambas el castillo en ruinas. Abajo, en primer plano, formando una mancha horizontal, se desarrollan los hechos: en la vigesimoprimera, el combate entre Macbeth y Macduff. En ésta, éste último sostiene en alto la cabeza de Macbeth al tiempo que lanza un grito de victoria. Sin embargo, con una serie de cambios en esta última consigue dar un aspecto y un significado distinto. Es más, el parecido de ambas y la ausencia en la última de ciertas características de la anterior producen inquietud en el lector que las observa. El cambio principal es la ausencia de paisaje, y en su lugar un tono homogéneo, entre gris y pardo, rodea el castillo y al personaje.

No existe tridimensionalidad. Pienso que es una imagen de las más planas, pues aunque en otras ilustraciones de la secuencia también aparecen los personajes actuando sobre un fondo liso, éste suele estar lleno de manchas con distinto grado de luminosidad que, al menos, dan sensación de volumen ambiental. Pero aquí, sin llegar a ser totalmente plano el color (es decir, sin variaciones tonales), sí que es muy homogéneo, tanto que desaparece toda sugerencia de profundidad.

El único elemento que nos da información sobre la distancia entre los dos objetos de la composición, el hombre y el castillo, es que este último tiene un tamaño muy pequeño respecto al primero.

Fundamentalmente, lo que hace Gatagán para conseguir este efecto es poner a su servicio cualquier elemento visual que le permita la disciplina plástica con la que se expresa. La estructura en capas de planos horizontales o con elementos que tienen cierta horizontalidad favorece la sensación de agobio, sobre todo porque los planos se aplastan unos contra otros (pues nada sugiere perspectiva) y porque el formato vertical del soporte acorta estos planos dándoles muy poca trayectoria horizontal. La fórmula de representación espacial utilizada por el ilustrador; la superposición, tiene como función comprimir el espacio, más que conseguir amplitud. Los personajes se aplastan uno contra el otro como recortes de un collage. El respaldo del trono también parece pegado sobre el plano del fondo, aunque por la parte inferior Gatagán reduce la cantidad de pigmento quedando como un aura sobre el perfil del personaje del rey, que produce una sensación de atmósfera que sí crea espacio entre estos dos elementos. Pero salvo por esto, todos los objetos se apilan comprimiendo el espacio y evitando la tercera dimensión.

Recurre al grado de iconicidad para dar mayor legibilidad a los elementos más importantes para el significado de la ilustración (los rostros de los protagonistas) y todo lo demás lo desdibuja de manera que se integre mejor en la atmósfera general.



M a c b e t h

Recorre también al color y a la luz para lo mismo, dando uniformidad cromática a la atmósfera general y procurando que la luminosidad no contraste demasiado, aunque siga habiendo ciertas variaciones de luz que den chispa a la ilustración, pues de otra forma ésta perdería el sentido de imagen secuencial que relata una obra dramática de gran dinamismo narrativo. El color general es marrón y carece de demasiada luminosidad. Se trata de una paleta de color bastante triste, aunque elegante.

2.2 Temporalidad:

La temporalidad es otra estructura cualitativa de la imagen que influirá en la interpretación que Gatagán quiere dar a la representación icónica de este fragmento. La acción que se desarrolla en la imagen, Macduff levantando la cabeza de Macbeth y lanzando un grito como gesto de victoria, la utiliza Gatagán para reforzar el dinamismo de la misma. Desde el gesto, el color, la mancha, la textura, la forma, todos estos elementos tienen características que, por la tensión o el ritmo, favorecen el dinamismo.

El brazo actúa de vector de dirección vertical-oblicuo. Es un elemento fundamental en la composición y con un gran peso visual. Dentro del punto de vista de la imagen como ilustración, el peso visual es mayor, pues por una parte representa el gesto de Macduff de triunfo, y por otra, está sujetando la cabeza de Macbeth, que es sin duda un elemento importantísimo, especialmente si tenemos en cuenta el texto.

Los trazos son ágiles en el personaje y en el castillo. Sin embargo, desaparecen o se vuelven más difuminados en el cielo y la tierra que rodea a ambos, con lo que el efecto se ve reforzado por el contraste.

Los colores y la luz son intensos y contrastados en el primer plano, mientras que al fondo los colores resultan más armónicos, aunque el contraste lumínico tiene cierta importancia.

El ilustrador recurre a la sinestesia acústica que ya utilizó en otra ilustración de la secuencia, concretamente en la decimonovena. En esa ocasión un vigilante hacía sonar la trompa. En ésta, Macduff tiene la boca abierta en un grito sordo de victoria.

Las formas curvas de éste personaje son otro elemento con fuerza para crear tensiones. Desde el pincho curvo del casco, la nariz y el abrigo forman una curva que va desde la esquina inferior derecha de la imagen hasta aproximadamente el margen izquierdo en el eje horizontal de la composición.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

La escena se desarrolla en un entorno extraño, casi onírico. Vemos el castillo rodeado de nada. La sugerencia que hacía el ilustrador de un paisaje de campo verde, rocas, edificaciones en la distancia y cielo azul con nubes blancas a base de colores y formas sinuosas que rodean al castillo en la ilustración anterior, ha desaparecido en ésta y esos elementos han sido sustituidos por una mancha homogénea de un color neutro que no aporta ninguna información estructural ni visual a la ilustración. ¿Qué pretende con esto Gatagán? La sensación que a mí me trasmite es de inquietud; como de falsa apariencia de tranquilidad y al mismo tiempo de desolación, pues cielo y tierra se encuentran así, desolados. Sin el más mínimo detalle formal o cromático, tan sólo la visión del castillo derruido y una línea que separa el plano del cielo del plano de la tierra, la ilustración no comparte la aparente alegría y tranquilidad en la que se sumen todos los personajes al ver la cabeza decapitada en la obra escrita. Aquí, esa imagen de triunfo no acaba de convencer. Tal vez con esto pretenda sumar al fragmento que ilustra una información subliminal, donde nos incluye la información del apéndice en el que las brujas ya están trabajando en un nuevo hechizo para alguien, del que tan sólo nos dicen:

BRUJA PRIMERA

Jugo de sapo, aceite de serpiente.

Esto pondrá más loco al jovenzuelo. (APÉNDICE.2.^a)



Boceto realizado por Gatagán a lápiz sobre papel, en tamaño A3, previo a la vigésimo segunda ilustración de Macbeth

Las brujas están elaborando una poción. Ignoramos si la van a utilizar con el nuevo rey, el joven Malcolm, o si por el contrario la utilizarán con Fleance, hijo de Banquo, del cual sabemos por las profecías que su descendencia reinará algún día:

BRUJA TERCERA

[Dirigiéndose a Banquo]

Padre de reyes, aunque no serás rey. (I.iii.66)

Es algo que para mi queda en el aire, pero sí creo que es posible que en esta ilustración Gatagán no nos esté ofreciendo un final feliz y triunfal en el que



M a c b e t h

ganan los buenos y muere el malo, sino que intente mostrarnos más, lo mismo que hace el autor literario cuando al concluir la obra introduce un apéndice por el que sabemos que las brujas continuarán interviniendo en el destino de otras personas.

Indudablemente, esta evocación de la nada produce una fuerte tensión en la imagen, que se exagera además por el contraste respecto a la ilustración anterior, cargada de vida y colorido.

Por otra parte, tanto en la cabeza de Macbeth, como en la de Macduff aprecio elementos que producen dinamismo. En la primera, el trazo del pincel, el cual pinta manchas alargadas que sugieren un movimiento pendular de la cabeza, como si al estar cogida de los pelos pudiera hacer el recorrido propio de la cabeza sujeta por el cuello. Como en la cabeza de Macduff, en la que la forma del casco, especialmente el pincho curvado hacia atrás de la parte superior, y la postura erguida y ligeramente inclinada nuevamente hacia atrás, así como las líneas cinéticas camufladas en el castillo que reproducen la forma del pincho curvo del casco, son elementos que producen tensión y ritmo en la ilustración.

Un elemento curioso es que las dos caras, la de Macduff y la de Macbeth, tienen los perfiles muy parecidos.

3.2 Cómo se adapta la ilustración a la secuencia:

Tal vez esta última ilustración representaría el final de las desgracias de los personajes, si el ambiente que la rodea fuera de alguna forma más optimista, pero pocos elementos nos sugieren algo así. Por el contrario, el color grisáceo en el cielo y el parduzco en la tierra, tan homogéneos que se confunden, le dan un aspecto negativo a la imagen.

La estructura del cuerpo de Macfuff está formada por una serie de líneas curvas que hacen girar al personaje, como si Gatagán con ello nos estuviese indicando que la historia se volverá a repetir. Con ello colabora con el autor literario, quien también, en el apéndice, nos indica algo parecido.

Conclusiones a las ilustraciones

de *Macbeth*



Conclusiones a las ilustraciones de *Macbeth*

En 1996 Gatagán acepta el encargo de la editorial chino-taiwanesa Grimm Press de realizar las ilustraciones para el volumen ocho de la colección juvenil, “Shakespeare”. Concretamente le encargan el que lleva el título de *Macbeth*.

1. La obra global de *Macbeth* de Gatagán está compuesta por veintitrés ilustraciones que, colocadas en su orden secuencial, acompañan al texto que ilustran dando lugar a la representación iconográfica de la obra literaria. El resultado es una obra muy sugerente, variada y abierta a mil interpretaciones.



M a c b e t h

2. La edición es tipo álbum de imágenes e incluye veintidós ilustraciones en formato vertical y una de formato horizontal situada en la página de créditos y en la portada. La sobrecubierta está diseñada a partir de una composición realizada con motivos de las ilustraciones interiores. El libro, con idéntico formato, ha sido editado en chino, inglés y brasileño, este último publicado por la Editorial Dimensao.

3. Las veintitrés ilustraciones son imágenes secuenciales que, sucediéndose en su debido orden, constituyen la ilustración global de la tragedia de *Macbeth*. Independientemente, cada una de ellas funciona como imagen aislada porque tiene significado propio y porque va acompañando a un texto y al mismo tiempo que lo ilustra, éste también la define.

4. El texto que acompañan las ilustraciones es una adaptación para jóvenes de la tragedia de *Macbeth*, incluida en el libro *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare* escrito por los hermanos Charles y Mary Lamb entre 1805 y 1807 con el fin de acercar la obra del autor inglés a los niños.

5. Debido a la baja calidad literaria del texto de los hermanos Lamb, Gatagán decide utilizar como objeto de inspiración la traducción al castellano realizada, en 1980 por el Instituto Shakespeare, bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero, a partir del primer original que se conserva de esta tragedia: la edición *in Folio* de 1623.

6. La adaptación de los hermanos Lamb la utilizó Gatagán para organizar la secuenciación de las ilustraciones. Además tenía que ser fiel a su argumento, el cual varía en hechos importantes del original. Por ejemplo, en la adaptación, Lady Macbeth intenta asesinar al rey Duncan pero el miedo la hace desistir. En el original ella se limita a convencer a su marido de que cometa el regicidio.

7. El ilustrador pone en su obra sentimientos y expresividad de la obra original que no refleja el texto adaptado por los Lamb, porque lo que los actores de sus ilustraciones representan es la obra original (salvo por “La tentativa de asesinato de Lady Macbeth”).

8. También Gatagán se empapó para este trabajo de la película *Macbeth*, de Orson Welles y tuvo en cuenta la de Akira Kurosawa. No le interesó, sin embargo, la obra cinematográfica de Polansky porque, aunque ésta goza de gran prestigio, se aleja absolutamente del planteamiento que para Gatagán debe tener este trabajo.

9. Gatagán realiza este encargo como si se estuviese representando en el teatro una vez más la obra de *Macbeth*. Sus ilustraciones no son sólo interpretaciones del texto que acompañan, sino que se convierten en un montaje con escenario y artistas representando en él. Y es que personajes como Lady Macbeth y Macbeth no se pueden aceptar de otro modo que como actores que interpretan un papel: “Nadie es capaz de tanta maldad si no es dentro de los límites de la literatura y el teatro” (M. A. Conejero, prólogo de la Ed. Cátedra de la colección Clásicos Universales).



10. Desde lo más obvio, como los actores actuando con decorados pintados sobre grandes telones de fondo, con ropajes y adornos realizados con estructuras muy básicas, como si se tratara de la indumentaria utilizada en una representación teatral austera, hasta el estilo pictórico empleado, aparentemente demasiado abstracto, pero que consigue ilustrar con maestría “la reflexión, la duda y la indecisión” que caracteriza a Macbeth y “que también se percibe en sus largos monólogos, en la discusión aclaratoria de sus propios deseos, sus ideas y remordimientos”; son utilizados por Gatagán como herramientas para que sus ilustraciones estén al nivel de una obra como ésta.

11. La mayoría de las ilustraciones tienen detalles que se salen por los márgenes. Este recurso lo utiliza Gatagán para reforzar la continuidad en la secuencia. Las ilustraciones no quedan aisladas dentro de sus límites sino que se salen para conectar mejor con su anterior y su posterior. El problema es que estos detalles estaban pensados para ir sobre fondo blanco y en el álbum de imágenes, texto e ilustración aparecen enmarcados por un margen negro de 15 mm. El resultado es que los detalles parecen superpuestos sobre el margen, no integrados en él, lo que perjudica a la calidad de las ilustraciones, no sólo desde el punto de vista estético, sino que también afecta al significado y al sentido que Gatagán quiso dar a cada imagen y con ello a la obra completa.

12. En cuanto a la técnica, la obra en general la realiza Gatagán a base de pinceladas muy sueltas que insinúan formas y figuras muy poco definidas. Se trata de una imagen “figurativa no realista”: “figurativa” porque se recono-

cen los elementos que se representan en ella y “no realista” por las desproporciones y alteraciones de las relaciones espaciales . Son imágenes especialmente sugerentes, cargadas de simbolismos que hacen trabajar la mente de los lectores y que necesitan de una lectura muy creativa para sacar de ellas el mayor partido.

13. En las ilustraciones que interpretan la obra dramática, Gatagán se centra en la evolución que sufre la personalidad de Macbeth a lo largo de la historia: aparece en las primeras imágenes como un gran general del ejército de Escocia, admirado y reconocido por todos. Hombre orgulloso de sus victorias y sus actos pero al mismo tiempo humilde. Pero tras el primer encuentro con la tentación siente que sucumbe ante ella y comienzan a aflorarle las peores miserias humanas. En varias ilustraciones lo vemos sufrir debatiéndose entre el mal y el bien, en la imagen, Gatagán nos trasmite cómo su físico acusa este sufrimiento. Cuando Macbeth sucumbe definitivamente ante la tentación, su aspecto se deforma y se vuelve entre animal y demoníaco. En la vigésima ilustración, casi al final de la secuencia, Macbeth reconoce el engaño del que ha sido víctima y que éste y su ambición le han llevado a la derrota. Es una imagen magnífica en la que el personaje recupera por un momento su aspecto humano. La última imagen de Macbeth es la de su cabeza decapitada: con un aspecto monstruoso, se parece más a Hyde que a sí mismo.

14. La otra evolución o, mejor dicho, deterioro, que se da en la secuencia ilustrativa de *Macbeth* es la que sufre el castillo, símbolo de la riqueza de Macbeth y quizá de la riqueza de su alma, puesto que cuando más hermoso



M a c b e t h

lo vemos es en la ilustración cuarta, donde ni es rey ni tiene decidido que quiera cometer el asesinato de Duncan para lograr la corona. Cuando vuelve a aparecer el castillo, en las ilustraciones penúltima y última, éste se encuentra en ruinas, como su propio reino y como su alma. En la penúltima imagen, alrededor del castillo aún existe vida, es decir, la tierra está verde y en el cielo se mueven nubes y nubarrones; pero en la última, Gatagán acaba con todo signo de vida. Es una ilustración muerta en la que tan sólo se percibe el terrible grito de victoria del general Macduff.

15. Para desarrollar la obra de *Macbeth*, Gatagán aprovecha la cantidad, poco habitual, de imágenes que le encargan en ambientar la obra. La ilustración de la portada que representa al ejército escocés, que regresa victorioso de sus batallas, no está interpretando ningún texto, puede considerarse anterior a la historia, o un *flashback* que correspondería al momento en el que el soldado herido está narrando la audacia y valentía de Macbeth en la lucha contra los enemigos del rey de Escocia. Otras ilustraciones las utiliza para mejorar el hilo narrativo iconográfico introduciendo escenas serenas, que a lo mejor no cuentan nada especialmente interesante, pero que ayudan a que el lector se relaje y sea mayor el impacto ante las siguientes ilustraciones, donde la violencia y el sentimiento surgen con fuerzas renovadas.

16. Hay un gran porcentaje de ilustraciones en las que el esquema compositivo consiste en un personaje en primer plano, ocupando casi la mitad de la ilustración de arriba a abajo, y detrás de éste, una decoración acorde con el lugar y la época. De estas imágenes, algunas tienen en el plano del fondo, un

personaje en un tamaño mucho menor al que se encuentra en primer plano. La diferencia de tamaño y de ubicación en el espacio la utiliza Gatagán para reforzar la superioridad y autoridad de la personalidad de uno sobre el otro, siempre con respecto al momento de la obra que se está interpretando.

17. La mayoría de las ilustraciones tienen dos direcciones predominantes en su composición, la vertical, que se manifiesta en vectores de dirección representados por medio de lanzas y elementos arquitectónicos y la horizontal (de izquierda a derecha) que coincide con la dirección de lectura de la obra global, con la dirección de la narración y del libro en sí. La ilustración horizontal que ocupa la doble página de créditos y portada, es un ejemplo evidente de esto. El ejército regresa victorioso de la batalla, entrando en la historia desde el margen izquierdo, indicando con su orientación horizontal y paralela al soporte, el comienzo de la obra.

18. En ocasiones ocurre que la dirección de la imagen es contraria al avance de la lectura. Ello se debe a que el ilustrador cree importante que el lector se detenga en ese punto para que los siguientes acontecimientos provoquen mayor impacto sobre él.

19. Gatagán utiliza los planos para compartimentar y estructurar el espacio plástico de sus ilustraciones. Esta secuencia ilustrativa tiene la mayoría de sus ilustraciones estructuradas por planos horizontales superpuestos que organizan el paisaje y dividen el espacio. El suelo puede aparecer en forma de plano vertical (como ocurre en la ilustración primera), como una continuación del



fondo, o como una línea sobre la que se apoyan los personajes. Con la superposición de planos Gatagán sugiere la tercera dimensión en un soporte bidimensional.

20. La línea de contorno, más que línea, se convierte en las ilustraciones de Gatagán en manchas delgadas y sinuosas. Le da a la línea una apariencia orgánica e intuitiva haciéndola siempre diferente, variándole hasta el color incluso dentro del contorno de una misma figura. Este estilo lineal favorece la calidad de la obra plástica, pues le confiere color, dinamismo y espacialidad. Esta línea de contorno tiene muchas otras funciones. Por supuesto la de definir la imagen, pero a veces, al duplicar y triplicar las líneas en una zona, multiplica el color o consigue un gran dinamismo, a modo de líneas cinéticas (en la última ilustración hay una serie de líneas curvas y paralelas entre sí, en la base de la torre izquierda del castillo que repiten el contorno del casco de Macduff, actuando como las típicas líneas cinéticas de movimiento del cómic, pero a diferencia de éstas que suelen ser exclusivamente funcionales, las de Gatagán son también estéticas).

21. La huella que dejan las cerdas del pincel, los dedos, con los que también trabaja Gatagán, o la saturación o transparencia del pigmento, unas veces por cantidad, y otras por escasez de éste; dan lugar a una textura plástica visual que sugiere, pese a lo que luego nos demuestran los originales, que estamos ante la reproducción de una imagen trabajada con grandes cantidades de materia pictórica. Se trata de un efecto totalmente engañoso, pues los originales tienen la superficie casi tan lisa como sus reproducciones.

22. El ilustrador estructura cromáticamente las ilustraciones, utilizando las gamas de colores fríos y calientes para diferenciar los planos y así, al tiempo que organiza el espacio, crea un lenguaje cromático en el que, por lo general, los colores más cálidos y alegres están situados en los primeros planos y en la zona inferior de la ilustración (con frecuencia sobre los personajes), y los tonos azules y grises, en el fondo de las imágenes, coincidiendo con la parte superior de la composición. Digo por lo general, porque utiliza este recurso en muchas de las ilustraciones, pero no en todas. En la ilustración undécima: en primer plano la cabeza y el torso de Banquo cayendo abatido por los puñales de sus asesinos, se convierte en una gran mancha que combina la gama de los ocre, sanguina, sepia e incluso el negro. En el plano del fondo se representa a los asesinos, encapuchados con los brazos alzados con puñales en sus manos y al fondo el cielo nocturno, todo ello envuelto en una gama de azules intensos, sobre la que contrasta la luna blanca.

23. En numerosas ocasiones desde que Macbeth decide cometer el regicidio, Gatagán relaciona a este personaje con un color rojizo. El color adquiere aquí un significado simbólico. El ilustrador marca de color rojo al personaje desde el momento en que decide matar para intervenir en su destino, momento en el que se auto condena y ya, a lo largo de toda la obra, hasta prácticamente el final, este color lo acompaña, señalando el sentimiento de culpa, la necesidad de seguir matando para conservar su corona, y la traición a su rey, a sus principios y a sí mismo.



24. La luz artificial suele ser blanca. Representa de una forma muy original la luz de las velas como si el humo que sale de ellas fuera un fluido luminiscente. No se ve llama ni hay una gradación de colores cálidos como ocurre después en las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*, tan sólo una mancha blanca de sinuosas curvas que sale de la parte superior de la vela y asciende perdiéndose por los márgenes de las ilustraciones. Los perfiles son muy definidos y la sensación es la de una luz muy fría con poca capacidad para iluminar las zonas más alejadas. En ocasiones la mancha blanca se cuele en el cuerpo de la vela.

25. Los espíritus y las apariciones como el puñal, parecen tener luz propia. El tipo de luz que desprenden es la misma que la de las velas: blanca, azulada y fría.

26. Las ilustraciones se realizan para ser impresas sobre un soporte plano, por lo tanto no existe la tercera dimensión. Las de Gatagán son además ilustraciones que no utilizan apenas elementos que sugieran perspectiva como líneas oblicuas o convergentes.

27. La imagen es plana debido a varios hechos:

las características del soporte en el que han sido realizadas,
las limitaciones del soporte sobre el que van impresas,
la ausencia, tanto en los originales como en las copias, de textura táctil,
y el tipo de representación utilizado: la superposición, que da la impresión de que los elementos de los primeros planos son recortes de cartón pegados sobre los fondos.

28. las ilustraciones de *Macbeth* tienen un espacio elástico, que ofrece muchas posibilidades de interpretación: lo mismo nos sugiere una representación teatral con personajes actuando sobre un escenario con decorados de fondo, como pretende el autor en la mayoría de las ilustraciones, que nos sugiere una historia real fuera de ese marco escenográfico, o somos capaces de verlas, como recortes de cartón pegados sobre fondos ilustrados.

29. Para mantener la unidad en la obra, Gatagán utiliza estructuras espaciales parecidas a lo largo de todas las ilustraciones de la secuencia. Generalmente se pueden dividir las ilustraciones en dos planos, un primer plano con un personaje en un tamaño grande, ocupando al menos la mitad vertical de la superficie del soporte, y un plano de fondo con el que ubica y ambienta la ilustración. Otra estructura también muy utilizada consiste en una escena tomada desde un punto de vista alejado, donde vemos a los personajes del primer plano de un tamaño muy pequeño y tras ellos algún elemento de gran tamaño. En algunas no existe ningún elemento ambiental sino tan sólo un fondo liso.

30. La línea objetual, es decir, la que da lugar a un objeto lineal como una lanza o el astil de una bandera o gallardete, ayuda a estructurar la imagen pues a través de ellas se vehiculan las direcciones internas de escena.

31. Quizás el hecho más destacable en cuanto a la temporalidad de la ilustración de una obra literaria es la secuencialidad, la cual implica una construcción espacial muy característica ya que es necesario que la historia se narre en un número determinado de imágenes secuenciales.



32. La obra global estaría compuesta por veintitrés imágenes secuenciales que extraídas de la secuencia y desligadas del texto que acompañan, se convertirían en imágenes aisladas. Cuando más significación pierde la ilustración es al separarla del fragmento que ilustra. Pierde su significación y también parte de su sentido, puesto que fue creada con la función de acompañar e interpretar este texto. Pero aún así, no pierden todo su sentido ni, por supuesto la fuerza, como ocurriría, por ejemplo, con un *frame* de una película y en menor nivel, con una viñeta de un cómic. Ninguna de estas imágenes tienen el mismo significado dentro que fuera de su entorno, pero evidentemente, una ilustración debe guardar por si sola más información que una viñeta y que un *frame*.

33. Las ilustraciones de *Macbeth* tienen gran significación en sí mismas y esto se debe a la forma de ilustrar de Gatagán, que no se limita a interpretar icónicamente lo que lee, sino lo que la lectura le sugiere, con lo cual la imagen adquiere tal cantidad de matices y de posibles interpretaciones que la ilustración funciona por si sola. Naturalmente, el mayor grado de riqueza lo obtiene si se encuentra en su lugar correcto dentro de la ilustración global de la obra y acompañada por la totalidad del texto, pero también es cierto que las ilustraciones de Gatagán tienen valor en si mismas.

34. Algunas de las imágenes están secuencializadas en si mismas, es decir, un único espacio dividido en distintos subespacios en los que suceden acciones secuenciales y no simultáneas. Gatagán aprovecha para ello el tipo de repre-

sentación que utiliza, es decir, la superposición. La ilustración secuencial más evidente es la undécima. Se encuentra dividida en dos “viñetas”, una en la parte superior donde aparecen tres figuras encapuchadas, cada una blandiendo un puñal, y otra en la inferior, donde se ve la cabeza de perfil de Banquo, que cae abatido. Sabemos por el texto que lo que se nos describe iconográficamente es el apuñalamiento y muerte de Banquo. Gatagán separa los dos momentos narrativos mediante la estela o franja horizontal que deja el yelmo de Banquo al caer éste a cámara lenta. Con esta división de la escena, Gatagán prolonga el momento del asesinato y el hecho dramático del cuerpo que se desploma sin vida.

35. Se trata de ilustraciones muy sencillas estructuralmente. Esto lo consigue Gatagán utilizando muy pocos elementos, muy bien relacionados entre sí, lo cual confiere gran claridad espacial y equilibrio compositivo. Puesto que en ninguna ilustración existe una estructura simétrica, se supone que Gatagán consigue equilibrar sus ilustraciones mediante el equilibrio dinámico, utilizando fundamentalmente los elementos morfológicos, dinámicos y escalares de cada imagen como fuerzas físicas que estabilizan la composición y el resultado final de la misma.

36. El equilibrio de la obra general lo consigue, al igual que la secuenciación, mediante la armonización de las imágenes: todas tienen pocos planos, perspectiva frontal, paleta de color parecida, el mismo estilo de línea y mancha y por supuesto el estilo propio del autor.



M a c b e t h

37. La mayoría de los elementos de orientación oblicua que existen en la secuencia se encuentran en la parte final de la obra, con lo que la verticalidad será la que provoque el dinamismo en la mayoría de las imágenes, y al final, ésta actúa en colaboración con las líneas y planos oblicuos, los cuales suelen encontrarse formando las espadas y las capas rojas de los personajes, agitadas por el viento.

38. Otro elemento dinámico que provoca tensión es la deformación. Ésta es utilizada por Gatagán en muchas ocasiones. Especialmente la vemos en la progresión que sufre a lo largo de la obra el personaje de Macbeth. Su rostro llega a convertirse en un triángulo con la barba y barbilla muy prolongadas. Pueden ser muchos los motivos por los que Gatagán deforma a sus personajes y desvirtúa sus proporciones pero principalmente es para influir en el sentido de la obra y en su significación plástica.

39. Existen dos ritmos distintos en la obra de *Macbeth*: el ritmo sincopado de sus elementos compositivos (melodía visual producida por los elementos verticales a lo largo de la secuencia) y el ritmo progresivo con *crescendos* que coinciden con los momentos de mayor fuerza y actividad de la obra, al tiempo que avanza siguiendo la dirección de la lectura literaria.

40. Es muy tentador concebir esta obra como un juego de cajas chinas donde la ilustración encierra a una representación teatral y la representación teatral, a la obra literaria original. El juego de reflejos es aún más complejo si enfrentamos como dos espejos el texto adaptado de Charles y Mary Lamb a la

izquierda y la obra ilustrada a la derecha, donde cada uno contiene algo del otro, como una *mise en abîme*.

41. Esta hipótesis además le daría una gran coherencia racional a toda la secuencia de ilustraciones, y justificaría una serie de rasgos que de otra forma sólo se podrían considerar características de un estilo ya de por sí muy personal. Enumero a continuación algunos de estos rasgos que me hacen pensar que estamos ante la representación gráfica de una obra teatral:

La mayoría de los personajes aparecen de cara al público, exigencia característica del teatro clásico.

Con frecuencia están representados desde un punto de vista muy bajo, especialmente si se encuentran en primer plano.

El número de objetos que aparecen en los escenarios es muy reducido, y su utilización es recurrente en diferentes escenas (candelabros).

En diferentes ilustraciones se observa el mismo fondo plano y monocromo como un telón decorado (la luna siempre se encuentra en el mismo punto del cielo y no corre según pasa la noche).

Los personajes en primer plano con frecuencia traspasan el marco negro de la ilustración, como si se acercaran al borde del escenario y se asomaran a la oscuridad del patio de butacas.

II Parte

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde
de Robert Louis Stevenson



Análisis de la obra global que ilustra

Jekyll y Hyde



Análisis de la obra global que ilustra *Jekyll y Hyde*

1. LECTURA DE LA OBRA GLOBAL

1.1 La edición:

Estas ilustraciones las realizó Gatagán en 1997, para ser reproducidas en un volumen de la colección “Aula de Literatura” de la editorial Vicens Vives junto a la traducción de Carmen García Trevijano del título *Jekyll y Hyde* de R. L. Stevenson.



J e k y l l y H y d e

Los libros de esta colección tienen un tamaño un poco menor al A5 (135X195 mm.), llevan una ilustración en la portada y un número de estampas en el interior que depende de la longitud de la novela. Aunque por lo general viene a ser, una ilustración cada diez páginas.

La publicación de este volumen se ha ido retrasando, hasta el punto de que ha cambiado la maqueta de la colección, que ahora es más lujosa y lleva muchas más ilustraciones por volumen, con lo que Gatagán tendrá que hacer nuevas imágenes para incluirlas entre las que hasta ahora componían la secuencia.

Lo que analizo aquí son las diez primeras y primitivas ilustraciones que hasta ahora componen la obra ilustrada *Jekyll y Hyde*. La obra plástica es dependiente del texto. Las ilustraciones son secuenciales puesto que interpretan una narración, pero se pueden analizar por sí solas, siempre teniendo en cuenta el fragmento de texto que reflejan. Cada ilustración interpreta un fragmento que suele estar en las páginas cercanas a ésta (anteriores o posteriores). En el capítulo que ahora me encuentro, me centro en las características comunes a todas ellas y que le dan carácter unitario al conjunto de la obra.

1.1.1 Introducción a la obra:

Jekyll y Hyde es una novela que relata la lucha entre la razón y el instinto. El Dr. Jekyll descubre una fórmula capaz de disociar la conciencia humana en dos vertientes independientes, una dominada por la razón y la otra por el instinto. Consigue, a través de una droga, dar cuerpo y semblante a sus peores sentimientos e instintos, de manera que en unas ocasiones es “el viejo Henry

Jekyll”, con sus virtudes y defectos, y en otras se convierte en Edward Hyde, “un ser inherentemente maligno y villano” .¹⁰⁷

La colección “Aula de Literatura” está orientada a un público joven y pensada para ser utilizada como instrumento escolar. Por ello al texto y las ilustraciones de esta edición se le unen un análisis de la obra y ejercicios relativos a la novela y a las imágenes que la acompañan, además de numerosas notas a pie de página de carácter didáctico.

Gatagán se inspiró en la traducción de la novela, aunque también se empapó de películas ambientadas en el Londres de la época, no tanto en las películas que versionan esta obra, que por lo general tienen muy poca calidad.

1.2 Lectura de la obra global:

La ilustración global de *Jekyll y Hyde*, está compuesta por diez ilustraciones que, colocadas en su orden secuencial, y acompañadas de la novela que ilustran, dan lugar a la representación iconográfica de la misma. El resultado es, como en *Macbeth*, una obra sugerente, variada y abierta a mil interpretaciones.

De forma parecida al texto, los personajes principales de la obra sufren una evolución en su imagen. Cualquier alteración del aspecto del personaje tiene

107 Palabras que el propio Dr. Jekyll utiliza para describir al monstruo que él mismo había creado. En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson, traducción de Carmen García Trevijano, Ed. Cátedra, Letras Universales, 1995, p.168



J e k y l l y H y d e

una significación. La figura que representa al abogado, Mr. Utterson, no es la misma en su primera aparición (ilustración del capítulo II, “ En busca de Mr. Hyde”,) que en las sucesivas. Al principio, la imagen que de él nos presenta Gatagán es la de un hombre frío, orgulloso, calculador, con un alto nivel de autoestima. En las siguientes representaciones se irá apoderando de él un profundo desasosiego y malestar (ilustración para el capítulo V), que en la última imagen del abogado (ilustración para el capítulo VIII) se tornará en desorientación y fracaso.

En la segunda ilustración, Gatagán interpreta icónicamente el encuentro provocado por Mr. Utterson entre éste y Mr. Hyde, en la puerta de la casa del Soho. El abogado está en una situación muy por encima de la de Hyde: lo ha sorprendido y se siente superior a él. Su rostro delata este sentimiento, al tiempo que el de orgullo y desconfianza y desagrado hacia la persona con la que se entrevista. Aparecen mezclados en él su forma de ser, su carácter y las sensaciones que le produce el encuentro con Hyde. Mr. Utterson aparece situado en el segundo plano, entre el lado derecho y el centro de la imagen y ocupando la mayor superficie de la ilustración.

El otro personaje principal del que aparecen varias representaciones icónicas es Mr. Hyde. Su imagen también evoluciona pero en este caso positivamente. Pasa, en las primeras ilustraciones, de tener un aspecto pequeño y achaparrado, con el rostro (semioculto tras su gabán y su sombrero) y la mirada esquivos; a irse apoderando del espacio de las ilustraciones: su cuerpo se vuelve más voluminoso y su rostro y su mirada adquieren más fuerza.¹⁰⁸

Hyde, por su parte, está en desventaja. No esperaba al abogado y su rostro es de desprecio, rabia y odio. Aunque aparece dibujado en primer plano, ocupa mucha menos superficie que el abogado, además parece que se escapa por la esquina inferior derecha. Su mirada es esquiva. Pienso que en este momento, Gatagán ha querido reflejar la superioridad del abogado sobre Hyde, para luego mostrar cómo cambian los papeles a lo largo de la historia.

Tanto Utterson como Hyde tienen varias categorías de representación, cada una con un resultado visual particular. Se trata de distintas opciones de cualificación de la realidad de cada personaje y esto implica diferentes formas de significación.

Utterson aparece pocas veces representado y quizá esté menos conseguido este efecto al que me refiero. Sin embargo, la evolución de Hyde es muy evidente. Tras el encuentro con Carew y la huída de Hyde después de cometer su asesinato, se observa un cambio en el tipo de representación de este personaje, el cual pasa a ocupar gran parte de la superficie de la imagen y a ahogar, como ocurre en la novena ilustración, “El encuentro con el Dr. Lanyon”, en la que el pobre doctor se ve relegado a una esquinita, en el último plano, con el cuerpo deformado hasta adquirir la forma de una botella, como si el propio Hyde le hubiese limitado su espacio y tiempo (como en realidad ocurre, pues por la entrevista que mantienen ambos, Lanyon sufre tal impresión que no logra vivir con ella y se deja morir).

108 Este proceso evolutivo no se cumple a rajatabla en cada imagen. Existen representaciones del personaje en que no podemos apreciarlo.



J e k y l l y H y d e

La última representación de Hyde, nada tiene que ver con las primeras. En ella éste se siente fuerte y victorioso. Ocupa toda la superficie. Para acentuar el efecto, Gatagán evita cualquier otro elemento en la composición de manera que tan sólo vemos a Hyde en primer plano y de medio cuerpo sobre un fondo oscuro. Se trata de un ser orgulloso y completamente convencido de su victoria, que mira divertido al lector ante el que va a cometer su última fechoría que es su propia muerte y con ésta, la derrota y asesinato del Dr. Jekyll.

1.2.1 Secuenciación:

Tino Gatagán tiene que narrar en diez imágenes la novela. Evidentemente, esto no sería posible de no ir las ilustraciones acompañadas de texto. Hasta el cine mudo, con miles de imágenes para contar una historia, tiene que recurrir a la palabra para darle sentido en algún momento a esa secuencia de imágenes. Mucho más si además se trata de una historia extensa repartida en diez imágenes. Gatagán no ha incluido mucha acción en sus ilustraciones, ni muchos elementos para contar más en una sola imagen. Se limita a momentos de especial trascendencia en la novela, cargados al máximo de sensaciones y expresión. De ellas no aprecio tanto lo que cuenta de la historia como lo que trasmite de los personajes y del ambiente de la novela.

Las estampas están separadas entre ellas por, al menos, diez páginas de texto. Colocadas en su correcto orden, y acompañadas del texto que ilustran, cuentan, a través de un medio iconográfico, la novela *Jekyll y Hyde*.

1.2.2 Repertorio de elementos figurativos:

Los elementos figurativos que componen la ilustración son personajes y objetos u elementos decorativos. Los personajes: (por orden de aparición) Mr. Richard Endfield, Mr. Hyde (aparece en ocho de las diez ilustraciones), niña, Mr. Utterson (aparece en cuatro de las diez ilustraciones), Sir Danvers Carew, Dr. Jekyll, Poole (aparece dos veces) y Dr. Lanyon. Y objetos: faroles en las calles (cuatro en total), una lámpara de una estancia de la mansión de Dr. Jekyll y cortinajes, candiles, ventanas, ventanales (vistos desde el interior), una puerta (del laboratorio), vasos y alambiques (de laboratorio), una copa (la misma en dos representaciones distintas); todo ello enmarcado por elementos arquitectónicos como paredes, escaleras, arcos, y las fachadas de dos edificios (uno de ellos representa la mansión del Dr. Jekyll).

1.3 Grado de iconicidad de la obra:¹⁰⁹

Se trata de una representación “figurativa no realista”, pues aunque se produce la identificación de los elementos representados en ella, las relaciones espaciales están alteradas.

Sin embargo, la iconicidad es suficiente como para determinar las relaciones plásticas que existen entre los elementos figurativos de la obra. Dichos ele-

109 Villafañe, J., op. cit., p. 41-42. Clasifica las imágenes siguiendo unos criterios que formalizan dicha clasificación. Estos criterios van desde “la imagen que restablece todas las propiedades del objeto” (la imagen natural) hasta “las imágenes que tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación” (imagen no figurativa). Las ilustraciones de Gatagán se encuentran dentro del grado de iconicidad que incluye las representaciones figurativas no realistas y el criterio utilizado para designarlas aquí es que se trata de representaciones en las que se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.



J e k y l l y H y d e

mentos están distribuidos a lo largo de la obra de manera que cada una de las ilustraciones que la forman tienen una buena disposición como ilustración aislada. Al mismo tiempo muchos de estos elementos contribuyen a crear una dirección de lectura que se corresponde con el desarrollo narrativo del texto.

La técnica que utiliza Gatagán para estas ilustraciones es un poco más contenida que la empleada para *Macbeth*. Las líneas, aunque varían de color y son caprichosas en la forma y la trayectoria, son también más fieles a los contornos de las figuras, teniendo una ubicación más clara que las de el trabajo anterior. Y lo mismo ocurre con la mancha. Sin embargo, sigue utilizando la deformación y las desproporciones como herramienta de expresión.

Pese a que ambas obras literarias tratan la apariencia y el ser, las formas en *Jekyll y Hyde* están mucho más definidas utilizando su capacidad de sugerir más en el contenido de sus ilustraciones que en el continente. Es posible, que una de las explicaciones sea las limitaciones del trabajo, es decir, no puede ser igual de ambigua una obra cuando cuenta en veintitrés imágenes un texto muy breve que cuando cuenta en diez imágenes un texto relativamente más largo.

1.4 Influencias iconográficas:

1.4.1 Repertorio iconográfico:

Los personajes masculinos están vestidos con ropas elegantes propias de la alta sociedad del siglo XVIII. Todos son hombres (salvo la niña de la prime-

ra ilustración) que visten trajes oscuros con camisas y levitas blancas y lazo o corbata negro. Si la ilustración es de un exterior llevan además sombrero de copa y , en ocasiones capa o abrigo y bastón.

Las mujeres no tienen una gran representación en la novela. Hasta ahora siempre se había recurrido a éstas como víctimas en las historias de terror. Pero Stevenson las elimina consiguiendo que el vacío que dejan por su ausencia intensifique el aspecto sobrecogedor del relato. Utilizando el mismo juego, Gatagán tampoco incluye en sus ilustraciones mujeres. De las tres o cuatro que aparecen en el relato literario, tan sólo representa a una. De haber pintado más, el efecto no hubiera sido el deseado ya que son diez imágenes y siete los personajes que aparecen en ellas.

La obra plástica está ambientada en las calles londinenses del XVIII. Basándose en el ambiente de misterio de la novela, selecciona los momentos de la historia que se desarrollan en la noche o en oscuros atardeceres. Emplea una paleta de colores limitada en la que predominan los tonos ocres, los verdosos y los azules sucios contrastando con colores cálidos y luminosos situados en los puntos donde hay un foco de luz artificial. También con el fin de conseguir este ambiente de misterio, aplica sin reparos allí donde crea que hace falta oscuridad, el color negro.

1.4.1 Antecedentes iconográficos:

Desde 1986, época en que realiza la ilustración para *Diario 16* de “El destripador de Londres”, Gatagán desarrolla un tipo de ilustración concreta para las



J e k y l l y H y d e

grandes obras de literatura clásica. La mayoría de ellas tratan sobre grandes pasiones que producen en el hombre luchas internas. Sus títulos nos dan una clara idea de ello: *Cumbres borrascosas*, *Macbeth*, *La metamorfosis*, *La perla*, *Los crímenes de la calle Morgue*; son algunos de ellos. Es lógico que elementos de la identidad iconográfica apuntada en *Jekyll y Hyde* se detecten en todas esas obras las cuales pueden considerarse, antecedentes de ésta.

1.5 Esquema o estructura de la obra:

1.5.1 Simplicidad:

Gatagán estructura la obra global repartiendo la historia en diez ilustraciones secuenciales. La ilustración de la cubierta no es más que una repetición de otra del interior (concretamente la segunda estampa “En busca de Mr. Hyde”).

Todas las composiciones de las ilustraciones de la secuencia tienen en común que se basan en un esquema compositivo muy sencillo, de pocos planos y pocos elementos sin grandes complicaciones perspectivas ni perfección en las proporciones.

Las ilustraciones, en general, están estructuradas por dos o tres planos superpuestos. El primer plano suelen estar ocupado por los personajes principales y el plano del fondo por un decorado que ambienta la escena. Pero en algunas ilustraciones, parte de los personajes pueden encontrarse en el plano de fondo, por ejemplo, en la primera ilustración, Mr. Endfield, observador que

narra el suceso, está representado de un tamaño muy pequeño, al fondo de la escena, entre dos estructuras arquitectónicas.

1.5.2 Esquema compositivo:

Entre los esquemas compositivos hay uno que utiliza aquí y que he visto en muchos de sus trabajos, entre ellos, en varias de las ilustraciones de *Macbeth*. Consiste en un personaje en primer plano ocupando casi la mitad de la ilustración de arriba abajo, y detrás de éste, en el poco espacio que queda, representa el escenario que ambienta la ilustración. En el espacio que queda para el escenario, sitúa a un personaje pero de un tamaño mucho menor al que se encuentra en primer plano. Gatagán trata con esto de reforzar la superioridad y autoridad de la personalidad de la figura del primer plano sobre la del segundo plano, siempre con respecto al momento de la obra que se está interpretando.

Por lo tanto se trata de un esquema compositivo que busca una solución ilustrativa. En la sexta ilustración correspondiente al capítulo VII, “El relato del Dr. Lanyon”, Gatagán ilustra el momento en el que Hyde se transforma ante los ojos del Dr. Lanyon en la persona de Jekyll. Lo hace con premeditación y alevosía, sabiendo, como luego ocurre, que el doctor no será capaz de vivir después de presenciar la metamorfosis:

“Mi vida ha quedado sacudida en sus raíces; el sueño me ha abandonado; a todas horas del día y de la noche me acompaña el más mortal de los terrores; siento que mis días están contados y que voy a morir”¹¹⁰



J e k y l l y H y d e

La figura de Mr. Hyde asfixia a la del Dr. Lanyon, no sólo por su tamaño y su situación, claramente adelantada del resto de la composición, sino porque toda la escena armoniza con los colores y el trazo que componen a Hyde, como si su espíritu lo inundara todo y el Dr. Lanyon tuviese que sentir necesariamente, que se asfixia en esa habitación.

En la mayoría de las ilustraciones en la que hay un personaje en primer plano ocupando gran parte de la imagen, éste queda ubicado en el lado izquierdo de la composición. La razón por la cual Gatagán sitúa al personaje de mayor tamaño, saliéndose casi por el lado izquierdo de la imagen es que así se equilibra mejor la composición que si fuera al revés; ya que por lo general (sin tener en cuenta otro tipo de influencias), el objeto situado en el lado derecho de una imagen pesa más visualmente que el que se encuentra en el lado izquierdo, y esta sensación es mayor cuando además la ilustración está colocada, como ocurre en este libro, en la página derecha.

Aunque Gatagán desplace hacia fuera del margen izquierdo la figura o el objeto, realmente se queda a la derecha del libro, nunca totalmente en el centro. Por lo tanto es importante que exista un gran peso visual en la parte izquierda de la imagen, salvo que se quiera una dirección de lectura coincidente con la dirección de lectura de la obra escrita o provocar un fuerte impacto en un momento determinado de la secuencia, como ocurre la segunda ilustración, donde Hyde (sólo su cabeza) se escapa por la esquina inferior

110 Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, (Traducción de Carmen García Trevijano) Cátedras Universales, Madrid, 1995, p. 160

derecha de la imagen. Los elementos se equilibran unos con otros y dentro de la secuencia ilustrativa de la obra, se convierte en una ilustración que contrasta con las demás, adquiriendo una gran fuerza.

1.5.3 Direcciones de escena:

Las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* siguen, en general, una dirección de escena que favorece la continuidad de la secuencia y de la lectura de la novela. El mismo texto, actúa como vehículo direccional favoreciendo la fluidez de la lectura de las ilustraciones.

Existen elementos plásticos que acentúan la dirección de lectura, como los detalles de las figuras que se salen de los márgenes de la imagen. En la primera ilustración, la niña huye de la escena por el margen inferior derecho y en la segunda, es Hyde quien se escapa del interrogatorio de Mr. Utterson, también por la esquina inferior derecha. En ambos casos la dirección de lectura de la imagen es de arriba abajo y de izquierda a derecha.

En el trascurso de la novela se producen *flashbacks*, que interrumpen en la dirección habitual de lectura de la obra. Gatagán tiene en cuenta estos cambios y los representa en algunas de sus ilustraciones. Por ejemplo, en la novena ilustración, “Relación completa del caso por Henry Jekyll”¹, ocurre que, tras la muerte de Jekyll y Hyde, Utterson expone el contenido de la carta que el doctor le envió para ser leída en caso de que le ocurriera algo, como así es. Por lo tanto, este capítulo es un *flashback* en la historia.



J e k y l l y H y d e

La ilustración de Gatagán para este fragmento de texto representa la huída de Hyde, tras el asesinato de Carew. El personaje huye por las calles de Londres en sentido contrario al de lectura de la obra, con lo cual, la dirección de escena es contraria a la habitual y no favorece la fluidez de la secuencia sino que la ralentiza. Naturalmente, otros elementos de la imagen siguen favoreciendo la dirección habitual, de manera que, de algún modo, se recobra con cierta rapidez el hilo secuencial.

Algo parecido ocurre en la sexta ilustración, capítulo VIII, “La última noche”, la cual refleja un fragmento muy breve de texto pero de gran intensidad:

“Pero, ¿Qué importancia puede tener la letra? ¡Yo lo he visto con mis propios ojos!”

“¿Lo ha visto?” repitió Mr. Utterson, “¿y cómo?”

“Ocurrió así”, dijo Poole, “Entré repentinamente en el anfiteatro cuando volvía del jardín. Al parecer él había salido para buscar su droga, o lo que fuese, pues la puerta de su gabinete estaba abierta y lo vi revolviendo entre las cajas, al otro extremo de la sala. Levantó la vista cuando yo entré, lanzó una especie de grito, y trepó escaleras arriba hacia el gabinete. Lo vi apenas un minuto, pero se me pusieron los pelos de punta. Señor, si aquél era mi amo, ¿por qué llevaba una máscara sobre su cara? Si era mi amo, ¿por qué chillaba como una rata y se alejaba de mí? He estado a su servicio durante muchos años. Entonces ...”

Y el hombre hizo una pausa y se pasó la mano por la cara."¹¹¹

En la ilustración Gatagán representa en primer plano a Hyde ocultándose entre las sombras del laboratorio, y al fondo a Poole, inmóvil y perplejo, sujetando un quinqué. Hyde huye por el lado izquierdo de la ilustración.

Naturalmente se trata de otro *flashback*, pero además coinciden las dos huidas del personaje, siguiendo un sentido contrario al de lectura, como una actitud rebelde del propio Hyde.

De hecho, hay un momento más en el que éste se dirige de derecha a izquierda, aunque esta vez no de manera tan evidente. Se trata de la primera ilustración, en la que, se supone que tras chocarse con la niña, intenta huir de la escena. Sin embargo, en esta imagen no afecta tanto este cambio de sentido de Hyde a la dirección de lectura, se trata más bien de que él toma una dirección contraria a la de la niña, que es la que tiene verdadera fuerza direccional en la ilustración. En cambio, en los ejemplos anteriores, Hyde desplaza todo su cuerpo hacia delante, convirtiéndose este en un vector de dirección representado que acentúa el cambio de sentido en la lectura de la obra.

1.6 Elementos plásticos:

1.6.1 La línea:¹¹²

Aunque el estilo es básicamente pictórico, existe la línea. Ésta suele aparecer sólo sugerida (mediante la yuxtaposición de dos planos cromáticos) pero en ocasiones Gatagán la materializa, en general no tanto para separar planos, como para que cumpla con alguna otra de sus múltiples funciones. La línea de Gatagán en esta obra tiene una naturaleza y unas cualidades gráficas muy personales.

111 Garrido, M., op. cit., p.140



J e k y l l y H y d e

Función cinética: en estas ilustraciones se aprecian líneas de contorno discontinuas e irregulares en las que el grosor varía aleatoriamente logrando, por una parte, gran fuerza expresiva y por otra, sensación de movimiento. Esta sensación se ve reforzada cuando además la línea zigzaguea (vuelve hacia atrás en su recorrido pisando el tramo dibujado anteriormente) o se repite (dibuja líneas de contorno paralelas adosando dos líneas iguales de distinto color o bien dibujando dos líneas del mismo color, ligeramente separadas entre sí).

Función tridimensional: en ocasiones, objetos compuestos únicamente por dos líneas, tienen aspecto tridimensional. Lo observamos principalmente en algunas de las representaciones de los bastones y en la palillería de los ventanales: una línea oscura, generalmente negra y otra clara y brillante, le sirven para sugerir el volumen de dichos elementos.

Función lumínica: el ilustrador se ayuda de las líneas para crear luz ambiental. Con ellas sugiere el reflejo de los focos de luz artificial y natural sobre los objetos y los personajes. Para el reflejo de la luz natural utiliza la gama de colores fríos (toda la obra plástica se desarrolla durante la noche o en horas de escasa luz solar). Para el reflejo de la luz artificial dibuja las líneas en tonos cálidos (amarillos y ocres).

112 Las funciones de significación gráfica de la línea según Villafañe son: crear vectores de dirección, separar dos planos entre sí, dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado, sugerir la perspectiva y contener las características estructurales de un objeto (la línea como base del dibujo). Op. cit., p.103-105. Cada artista utiliza la línea para darle distintos usos plásticos, y aunque estos que apunta Villafañe son de los más utilizados, existen muchos otros de gran importancia. En el caso de Gatagán, destacaría la línea como elemento cinético y como elemento lumínico.

En ocasiones, las manchas que forman parte de los objetos y figuras de las ilustraciones de la obra se transforman en líneas y al revés. Una mancha que crea la sombra en un determinado objeto se adelgaza hasta quedar transfigurada en una línea de contorno cuya función es delimitar la figura. O la línea que separaba dos planos se funde con uno de ellos para formar parte de él.

1.6.2 El plano:

El plano de representación: corresponde al soporte de la imagen en el que se construye el espacio plástico. Al ser la ilustración una forma de representación plástica cuya principal característica es que va a ser reproducido en imprenta; es interesante observar que el soporte en el que se construye la obra no es el mismo que el soporte en que dicha obra llega a nuestras manos. Del mismo modo que no tiene por qué ser el mismo tamaño, la misma sensación táctil, e incluso, por desgracia, las mismas cualidades lumínicas ni coloristas.

El plano como elemento morfológico: como elemento bidimensional limitado por líneas o por otros planos. Es un elemento icónico de naturaleza espacial. Forma parte de la composición e implica otras características como las referidas a su superficie pictórica y a su bidimensionalidad. Normalmente aparece asociado a otros elementos morfológicos como el color y la textura. Además fragmenta el espacio plástico sugiriendo la tercera dimensión.

En estas ilustraciones dominan los planos frontales y verticales, paralelos al



J e k y l l y H y d e

soporte. Gatagán concibe el espacio como si se tratara de una representación teatral en la que los personajes actúan delante de decorados. Esto se hace más patente por la ausencia de planos horizontales o perpendiculares al soporte que son los que sugieren la profundidad. Sin embargo, cuando este tipo de planos aparece, no los utiliza con esa finalidad sino como simples superficies sobre la que se apoyan los personajes. Los planos frontales, aunque abundantes, no crean espacio sino que parece que se solapan unos con otros.

1.6.3 El color:

La reproducción en la imprenta, puede trastornar algunas de las características morfológicas de la imagen. El color junto con la textura son los elementos que más sufren en el proceso de reproducción en la actualidad. Aunque los procedimientos técnicos han mejorado muchísimo en poco tiempo, y las editoriales encargadas de la publicación de obras literarias ilustradas, se esmeran y obtienen excelentes resultados en las reproducciones. Pero el artista es capaz de percibir cualquier cambio entre la copia y el original por muy sutil que este sea. Es la consecuencia de haber dedicado horas y horas a obtener resultados satisfactorios.

Como elemento morfológico de la imagen, el color tiene presencia material en la composición; de ahí su carácter espacial. Los elementos dinámicos de la imagen no poseen presencia material, con lo que necesitan ser vehiculados por los morfológicos. El color es un elemento morfológico idóneo para crear dinamismo dentro de la imagen.

La espacialidad del color: en su faceta de elemento morfológico, el color contribuye a la creación del espacio plástico de la representación. Confiere al plano, de naturaleza bidimensional, la tercera dimensión. Berger¹¹³ apunta dos opciones espaciales del color: la que obedece a su carácter cromático y la que obedece a su carácter valorista. El valor de los colores proporciona profundidad a la imagen. Las obras plásticas con esta cualidad del color se caracterizan por la presencia de sombras y claroscuros. El carácter cromático del color crea espacios plásticos en los que domina la frontalidad y la bidimensionalidad. Este tipo de construcción puede articular y organizar el espacio por medio de diferentes planos, lo que permite establecer relaciones plásticas de cierta significación.

Por una parte, las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* juegan con el carácter valorista del color: sus escenas, iluminadas al modo del cine expresionista alemán, están dominadas por contrastes de luces y sombras. Potentes claroscuros esculpen los rostros y siluetas de los personajes. En todas las imágenes que componen su obra, la oscuridad de la noche se interrumpe con la luz cálida que emana de un foco artificial que generalmente suele estar materializado en la imagen en forma de farol, para las escenas de exterior, y de lámpara o candil en las interiores.¹¹⁴ Al tiempo que se apoya en la propiedad valorista del color está haciendo uso de las cualidades térmicas de éste. Utiliza la gama fría (de azules y cercanos a éste) para interpretar la fría luz de la noche y la gama cálida (de amarillos para representar las luces artificiales que producen calor así como los objetos iluminados por estos focos).

113 Berger, R., *El conocimiento de la pintura, El arte de comprenderla*, Ed. Noguer, Barcelona 1976. p.15



J e k y l l y H y d e

Aunque degrada los colores, no parece que lo haga con intención de crear profundidad, lo que confirma su desinterés por esta sensación. Sin embargo, si que utiliza el color para articular el espacio posibilitando relaciones plásticas útiles para lograr ritmos en la escena y contrastes progresivos: segmenta el espacio ordenando, por medio del color, los planos que estructuran de imagen.

El dinamismo del color: La característica dinámica del color es el contraste. La construcción del espacio que consigue dando distintos colores a los planos que lo componen, consigue el dinamismo en la imagen. Unas veces utiliza planos consecutivos cubiertos con colores con distinto matiz y otras relaciona planos que tienen el mismo matiz pero distinta intensidad cromática. El resultado es una composición dinámica, cargada de tensiones y ritmo: planos que se suceden y contrastan construyendo ricos pero simples escenarios que, con un repertorio reducido de elementos, logran evocar la atmósfera de suspense y profundo desasosiego que flota permanentemente en la obra literaria.

1.6.4 La textura:

Es uno de los elementos morfológicos a los que aparece asociado el plano. Lo más destacable, según Villafañe es que coexisten en ella unas cualidades táctiles y ópticas.¹¹⁵

114 Tan sólo en tres de las diez ilustraciones, el foco de luz que produce el contraste no aparece en la escena sino que queda sugerido por el reflejo de su luz en distintas superficies de los elementos que componen la ilustración.

Se considera textura visual a aquellas superficies texturadas que sólo afectan al sentido de la vista. En ilustración, la textura tiene importancia visual pero no táctil debido a que la copia no reproduce la superficie del soporte original.

En las ilustraciones originales de Gatagán, se aprecia en ocasiones la textura táctil debido a la estructura material, a la textura del soporte (papel Shoeller mate), a los utensilios con los que pinta y a la técnica que utiliza.

Las texturas dan expresión y calidez a la obra. Con frecuencia Gatagán utiliza las yemas de los dedos para conseguir el efecto que se propone. Hay partes de la obra que están absolutamente empastadas, otras que simplemente tiñen de algún color la superficie del soporte y otras que dejan totalmente virgen el blanco del papel.

1.7 Elementos escalares:

Las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* están realizadas para ser incluidas en un libro de bolsillo de la colección “Aula de Literatura” de Vicens Vives. Su formato viene determinado por este hecho. Las dimensiones de los originales apenas superan en dos centímetros a las copias. Las copias tienen unas dimensiones de 100x160 mm, lo que significa 1:1,6 de ratio. Aunque los formatos de ratio corto son fundamentalmente descriptivos y los de ratio largo

115 Villafañe, J., op. cit., p.110



J e k y l l y H y d e

narrativo, el ilustrador se adapta a las exigencias del libro y aprovecha la secuencialidad de la ilustración para narrar.

Los originales están realizados sobre un soporte duro y de un blanco más puro que el de las páginas del libro. Es habitual en los trabajos de Gatagán que las figuras y objetos de las ilustraciones se salgan de los límites del cuadro, de manera que al tamaño estándar de las imágenes, hay que añadirle los espacios que ocupan las partes de los elementos que ubica fuera y que quedan colocados sobre el espacio en blanco destinado a margen del libro.

2. DEFINICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN

Si extraemos de un cómic una viñeta o de una película un *frame*, es decir, un fragmento exclusivamente espacial, lo destemporalizamos. Pero la alteración o pérdida de significación de una imagen secuencial destemporalizada varía mucho dependiendo de la fórmula de composición que se emplee en la representación. En estas imágenes que se apoyan en un texto literario y en las que se narra en sólo diez ilustraciones todo el relato de Stevenson, el ilustrador compone la secuencia de imágenes teniendo en cuenta bastantes de los principios de las imágenes fijas-aisladas, por ello cada ilustración tiene significación en sí misma.



2.1 Espacialidad:

Se ha definido el espacio plástico de la ilustración de *Jekyll y Hyde* como plano. Se considera plano debido a tres hechos fundamentales: las características físicas del soporte, siendo este una superficie bidimensional, el tipo de textura (la textura táctil que existe en la ilustración original se convierte en la reproducción en textura visual-plana). Y el tratamiento del espacio: la construcción espacial es muy similar a la de una escenografía teatral. Divide el espacio en dos planos: en el primer plano se encuentran, por lo general, los personajes, y en el segundo o fondo, los elementos arquitectónicos que ambientan la ilustración. En no pocas ocasiones Gatagán hace una simbiosis entre la decoración ambiental y los personajes colocando a estos fundidos con el fondo o situando algún objeto en primer plano junto a los personajes.

Tanto el original como la copia se trata de una representación en dos dimensiones. La ilustración, en general, debido a su destino (la copia en imprenta) no suele tener una terminación texturada. Pero, el trabajo, realizado con pintura acrílica por Gatagán, deja las huellas del pincel en la ilustración original (textura táctil) que en la copia pasa a ser textura visual. La sensación táctil en las páginas del libro será la de una superficie totalmente satinada.

Las ilustraciones de Gatagán en esta obra están construidas con el tipo de representación llamado superposición. Existe profundidad pero los planos que la producen se encuentran aplastados unos contra otros. Nos recuerda a

actores interpretando delante de los telones pintados que decoran cada acto de una representación teatral.

El espacio de la ilustración de *Jekyll y Hyde* es elástico y pese a su planitud, existen algunos atisbos de perspectiva que permiten cierta narratividad en profundidad.¹¹⁶ Gatagán utiliza elementos morfológicos como el color, la luz y la línea, con fines de construcción espacial.

2.1.1 Línea, plano y textura asociados al espacio:

La línea como estructura, con la que ha creado los pocos elementos oblicuos que producen cierta perspectiva, como la simulación de los adoquines del suelo en la ilustración segunda, la fachada de la mansión de Jekyll en la quinta, o el ventanal de la sexta ilustración. Con el plano crea el espacio estructurándolo mediante el contraste lumínico y cromático de unos planos con otros. En cuanto a la textura, Gatagán deja la huella de las cerdas del pincel y de los dedos para acentuar movimientos (de desplazamiento de los personajes, de los ropajes en contacto con el viento) y crear tensiones de escenas.

2.2 Temporalidad:

A la forma de representar el tiempo a través de la imagen se le llama temporalidad. El tiempo en la imagen es una adaptación del tiempo real. Según el

¹¹⁶ Como la superposición de los personajes y las líneas de dirección oblicua que aparecen en algunas de las imágenes.



J e k y l l y H y d e

método que se utilice, surgirán diferentes tipos de imágenes. Existen dos tipos de temporalidad icónica que dan lugar a dos tipos de imágenes diferentes: “secuenciales” y “aisladas”. Las imágenes secuenciales reconstruyen el esquema temporal de la realidad, dándole una significación que no tiene. Las imágenes aisladas son una abstracción del tiempo real. En ambos casos el espacio y el tiempo se vuelven inseparables.

Gatagán reconstruye el esquema temporal de la historia. Como se trata de una narración, la obra plástica tiene también una estructura narrativa: la secuencia. Ésta se encuentra reforzada por el texto que acompaña. La segmentación y la jerarquización en un espacio plástico con estas características es posible mediante la temporalidad y el dinamismo.

Para producir temporalidad dentro de cada imagen que compone la obra completa, tratándola como ilustración aislada, Gatagán combina dos tipos de elementos plásticos: elementos espaciales (forma, textura, luz y color) y elementos dinámicos (ritmo y tensión). Una característica fundamental para ayudar a narrar en la imagen es que el formato sea horizontal. Si pusiéramos las diez imágenes de la obra extendidas unas al lado de la otra, tendríamos el formato ideal para la narración visual pero esto no es posible porque la ilustración se encuentra limitada por el soporte en el que va reproducida. Cada una de las imágenes tienen además ratio corto (formato vertical), así lo exige el diseño del libro y así ocurre generalmente con todos los libros de bolsillo. Por ello Gatagán estructura la imagen por medio de planos paralelos al soporte, sustituyendo la horizontalidad por la profundidad, y recurriendo en ocasiones

a la imagen congelada.

2.2.1 Imagen secuencial:

Se trata de una obra plástica, que narra visualmente la obra literaria de Stevenson por medio de subespacios relacionados consecutivamente que producen secuencialidad. Para que dicha secuencialidad sea efectiva el espacio plástico debe estar jerarquizado y segmentado. Ha de ser además dinámico para facilitar la conexión entre los subespacios y la progresión típica de la imagen secuencial.

El número de secuencias y su disposición en las páginas del libro no son suficientes para que el relato se cuente sólo con imágenes. La clave fundamental para que la obra mantenga todo su sentido icónico y narrativo es ser leída al tiempo que la obra escrita y siguiendo su mismo orden. Además, a diferencia de la imágenes secuenciales con menor nivel de dependencia de un texto, en esta obra las imágenes que la componen, es decir los subespacios en los que se fragmenta, tienen gran significación en sí mismos, incluso en ocasiones son narrativos y dinámicos en sí mismos, además de colaborar en el proceso narrativo de la obra conjunta.

2.2.2 Imagen dinámica:

Al estar las ilustraciones separadas por varias páginas de texto, hay ciertas características propias de las imágenes secuenciales que Gatagán no utiliza porque aquí no tiene sentido. Por ejemplo, para crear dinamismo, es neces-



J e k y l l y H y d e

rio recurrir a algunos de los elementos morfológicos de la imagen, especialmente a la forma y el color. Sin embargo, Gatagán no utiliza el contraste cromático situando uno de los colores que participa del contraste en una ilustración y otro en otra ilustración, como se haría en cómic o en una obra cinematográfica, porque no se puede apreciar dicho contraste al estar las imágenes tan distanciadas.

El ilustrador facilita la conexión de las unidades espaciales y las activa adecuadamente para conseguir la progresión típica de la imagen secuencial. Existe un dinamismo objetivo en los elementos figurativos pero éste se debe a los elementos dinámicos que actúan en la obra plástica: la tensión y el ritmo.

La tensión: es una variable dinámica de la imagen fija. Los elementos o partes de estos que tengan una orientación oblicua, aportarán dinamismo a la composición, por ejemplo, las dos veces que Hyde huye, la figura que le representa se encuentra inclinada diagonalmente. También favorece al dinamismo de la composición la figura yaciente de Hyde, de la séptima ilustración así como la copa caída a su lado (ambos con orientación oblicua). Los bastones que sostienen todos los personajes masculinos en las escenas de exterior, aparecen también inclinados, favoreciendo el dinamismo compositivo.

También son altamente dinámicos los elementos que presentan mayor deformación, como el rostro y las manos de Hyde o la única ventana visible en la estancia de la octava ilustración donde conversan Hyde y el doctor Lanyon.

Estas son, junto con las deformaciones causadas por la perspectiva (como los escorzos en los brazos), los elementos que más deforma Gatagán, provocando la tensión, y en consecuencia, el dinamismo.

Otros elementos claves en la dinámica de esta obra son los contrastes lumínicos y cromáticos.

El ritmo: para que exista ritmo en una ilustración fija, tiene que haber una alternancia de elementos potentes frente a otros más débiles. Aquellos que poseen al mismo tiempo propiedades intensivas y cualitativas son los más indicados para crear relaciones rítmicas. Los elementos morfológicos que producen ritmo son: la línea, el plano, el color, la luz, etc.

Las líneas producen ritmo cuando son curvas que interrumpen a rectas, cuando aparecen y desaparecen, se repiten, superponen o zigzaguean.

Los planos, sin embargo, producen el ritmo en la composición cuando se alternan anchos con estrechos (las paredes de la primera ilustración) o claros frente a oscuros. También cuando se inclinan, se curvan o segmentan (los ventanales segmentados con cierta regularidad por la palillería). O bien, como ocurre en la ilustración tercera, “El asesinato de Carew”, cuando dos planos oscuros que enmarcan una escena.



J e k y l l y H y d e

Los contrastes cromáticos y lumínicos dentro de una misma ilustración también son efectivos creando ritmos. Gatagán los utiliza en los ropajes y complementos de los personajes y en las fachadas de los edificios (el contraste de las ventanas oscuras de la fachada de la casa de Jekyll frente a las zonas de las fachadas iluminadas por la luz azul de la noche, en la ilustración quinta y las casas que ocupan el fondo de la ilustración novena).

3. ANÁLISIS PLÁSTICO DE LA COMPOSICIÓN

Aunque *Jekyll y Hyde* se caracteriza por su unidad, ésta es al mismo tiempo muy diversa. La diversidad se debe a la riqueza de recursos expresivos y a composiciones originales y variadas. Y la unidad, a su capacidad para mantener en todas las imágenes el sentimiento general que le produce la novela con muy pocos elementos figurativos: un máximo de tres figuras en cada ilustración, un foco de luz artificial (presente o sugerido), y algún elemento arquitectónico que nos sitúa en los callejones del Londres victoriano o en el interior de sus casas; son elementos más que suficientes para que la obra de Gatagán introduzca al lector en el ambiente de la novela. La estructura interna, la línea, la paleta de colores o la luz, contribuyen a conseguir tanto la unidad como la diversidad en las ilustraciones.



3.1 Dirección de lectura:

Los elementos presentes en las diez imágenes que forman el conjunto de la ilustración, las hacen dependientes unas de otras a nivel compositivo pues a la actividad que estos ejercen en una se suman los de la siguiente. Se trata de una progresión de izquierda a derecha siguiendo la dirección de lectura de la obra plástica y de la obra literaria, salvo en dos ocasiones en las que los personajes fuerzan un cambio en la dirección de lectura de la obra plástica, coincidiendo con un *flashback* de la novela.

Dicho *flashback* se produce en las dos escenas en las que Hyde huye por las sombras: en la sexta ilustración cuando se escabulle de la presencia de Poole “levantó la vista cuando yo entré, lanzó una especie de grito, y trepó escaleras arriba hacia el gabinete” (VIII, 140). Y en la novena ilustración en la que Jekyll narra el asesinato de Carew y la posterior huida de Hyde de la escena del crimen:

“Al dispersarse aquella niebla, me di cuenta de que mi vida estaba perdida, y huí de la escena de aquellos sucesos, gloriándome y temblando a un mismo tiempo, satisfecha y estimulada mi ansia de mal, y más hondo que nunca arraigado mi amor a la vida” (X, 174).

En ambos casos Hyde huye en sentido contrario al normal de lectura de la imagen, como tratando de retrasar dicha lectura y esto produce una alternancia en la secuencia propia de un ritmo sincopado a la vez que sorprendente.

Para conocer como están equilibradas las composiciones de esta secuencia ilustrativa es necesario encontrar su equilibrio, el peso visual de los elementos plás-

ticos que la componen y las direcciones de la imagen. Por ejemplo, es importante la ubicación, el tamaño y el color de los elementos con lo que cobra sentido el que Gatagán coloque las figuras principales de gran tamaño en primer plano y utilizando colores distintos a los de la figuras de fondo, por otra parte, más pequeñas.

3.1 Peso visual

Situar una figura en el punto de fuga de una imagen con profundidad y que se la aisle, como ocurre con la ilustración primera, con Mr. Enfield al fondo de la calle, observando el incidente de Hyde y la niña. La figura que representa al personaje es muy pequeña y, por supuesto, irreconocible. Sin embargo se convierte en un elemento de gran peso visual y que ayuda a equilibrar la composición y se debe a dos hechos fundamentales: su ubicación en el centro de la imagen y en la línea de horizonte, y su aislamiento; se halla enmarcada por dos fachadas e iluminada por una luz artificial e indirecta. Naturalmente, el hecho de que se trate del personaje que está contando la historia refuerza enormemente su peso visual y es algo que se debe tener en cuenta pues constituye un factor indiscutible en la calidad de la ilustración.

“La jerarquización del espacio plástico -característica fundamental de las composiciones con equilibrio dinámico- es producto del peso de cada elemento, pero para que exista tal jerarquización es preciso que todos los elementos se interrelacionen, sólo así es posible establecer esas diferencias en cuanto al peso visual de cada uno. Las direcciones de la imagen son el medio de relación de los elementos representativos, así como el segundo hecho determinante del que depende el equilibrio.”*

* Villafañe, J., op. cit., p.148



J e k y l l y H y d e

Para analizar la obra global *Jekyll y Hyde*, hice como con *Macbeth*, es decir, coloqué las ilustraciones una detrás de otras a modo de viñetas de una página de cómic, para ver mejor la interrelación entre ellas, los juegos de color, de superficies, los contrastes y por supuesto, cómo funcionan las direcciones internas de composición en el conjunto de la obra. Pero, aunque esta disposición de las ilustraciones ayuda al análisis, también conduce a error, pues estas imágenes no fueron creadas para colocarlas consecutivamente sobre un mismo soporte, sino secuencialmente en las páginas de un libro. Los efectos que se captan al disponer de este modo la obra global, son mucho más consistentes que si las vemos una detrás de otra, leyendo además, simultáneamente, el texto que acompañan. Pero con esta forma de trabajo se obtiene una información añadida para el análisis final por lo que es válida en ese sentido.

La mayoría de las ilustraciones tienen dos direcciones predominantes en su composición, la vertical, que se manifiesta tanto en el formato, como en el alargamiento de la mayoría de los elementos figurativos, personajes y arquitecturas, y la orientación de izquierda a derecha que coincide con la dirección de lectura de la obra global, con la dirección de la narración y del libro en sí, salvo en el caso de los *flashbacks* que Gatagán representa icónicamente.

De vez en cuando, a lo largo de la obra global, aparecen ilustraciones que interrumpen por algún motivo la dirección de lectura la obra. Estas rupturas, que normalmente coinciden con momentos álgidos de la obra escrita, estructuran rítmicamente la secuencia aportando dinamismo y asimetría a la obra gráfica. Existen elementos figurativos y morfológicos que, por su fuerza

visual de los personajes y por su orientación, aceleran el ritmo de lectura de la imagen, lo frenan o, como he dicho antes, interrumpen el sentido de lectura de forma impactante. Junto con ilustraciones como las dos que representan huidas de Hyde, otras, como “El incidente de la ventana”, los dos personajes de primer plano caminan en el mismo sentido de lectura de la obra, pero giran las cabezas hacia atrás, interfiriendo en la velocidad de lectura de la ilustración.

Ⓐnálisis de cada secuencia ilustrativa de

Jekyll y Hyde

Ⓐnálisis de la primera ilustración

“La historia de la puerta”

“La historia de la puerta”





Análisis de la primera ilustración:
“La Historia de la puerta”

Texto correspondiente a la primera ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Volvía yo a casa desde algún lugar situado al otro extremo del mundo, hacia las tres de una negra madrugada de invierno, y mi trayecto pasaba por una parte de la ciudad donde no se podía ver literalmente otra cosa que no fueran los faroles. Todo el mundo estaba en la cama mientras yo recorría calle tras calle, calle tras calle: todas iluminadas como si hubiera de pasar por ellas una procesión, y todas tan vacías como una iglesia, hasta que llegó un momento en que me sobrevino ese estado de ánimo en que un hombre empie-



J e k y l l y H y d e

za a echar de menos, mientras aguza al máximo sus oídos, la presencia de un policía. De repente vi dos figuras: una era un renqueante hombrecillo que caminaba a buen paso en dirección al este, y la otra una niña de unos ocho o diez años que bajaba a todo correr por una bocacalle. Bueno, era natural, señor, que al correr por calles convergentes ambos chocaran al llegar a la esquina; y aquí vino la parte horrible de la historia: porque el hombre pasó tranquilamente, pisoteándolo, por encima del cuerpo de la niña, a la que dejó dando gritos en el suelo. Contada, esta escena no impresiona tanto al oído; pero vista, fue infernal. Aquel sujeto no era nada parecido a un hombre; más bien semejaba un maldito Juggernaut.”¹¹⁷

117 Garrido M., op. cit., p.43-46

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La primera ilustración estará ubicada en el Capítulo I, “La historia de la puerta”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará con algunos detalles los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Los elementos figurativos que participan en esta ilustración son las tres figuras humanas y el farol. Además, formando parte del decorado arquitectónico tenemos dos fachadas de casas, una vista de frente y otra en perspectiva, un tramo de escaleras, también con un punto de vista frontal, encima del cual se encuentra una figura masculina vestida de esmoquin y la fachada de otra casa, en sombra.



J e k y l l y H y d e

En el suelo, en primer plano se apoya otra figura masculina, achaparrada, con abrigo y gran sombrero de copa que le oculta parte del rostro. Este plano ocupa toda la parte inferior de la imagen. En él se encuentra además una figura femenina de perfil y en plano americano, más adelantada en la composición, que parece huir por el margen derecho de la ilustración.

1.2.2 Descripción del escenario:

La escena se desarrolla en el exterior, en un cruce de varias calles. Es además una escena nocturna que se encuentra iluminada por dos focos de luz, un farol que aparecen en la imagen, y otro punto de luz del que percibimos su iluminación pero no vemos de dónde procede. El escenario tiene dos alturas o niveles. El más bajo se encuentra en primer plano y es la superficie en la que se mueven dos de las figuras. El nivel más alto se encuentra al fondo de la ilustración, se accede a él por un tramo de escaleras que vemos desde una perspectiva frontal y que se encuentra entre dos fachadas de lo que parecen casas comunes e incluso algo humildes. Entre las dos fachadas y sobre las escaleras se encuentra el tercer personaje, al que se le distingue a lo lejos.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

El aspecto que presentan los personajes en esta ilustración no es casual. En todas las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*, el aspecto se debe en primer lugar a

la actitud del personaje en el texto que se está interpretando. Cada figura se encuentra realizando una acción. La figura del fondo, que representa a Mr. Richard Enfield, se limita a observar. El texto sólo nos dice:

“de repente vi dos figuras” (I, p. 89)

Con lo que Gatagán ha decidido que la actitud del personaje en esta representación sea la de mero observador, aunque el relato continúe:

“Di unas voces de alarma, eché a correr, cogí al caballero por el cuello y le hice regresar a donde ya se había congregado un grupo de personas en torno a la gimiente niña”. (I, p. 89)

Los otros dos personajes caminan cada uno por su lado. La descripción que da Stevenson de ellos (poniéndola en boca de Mr. Enfield) es la siguiente:

“una era un renqueante hombrecillo que caminaba a buen paso en dirección al este, y la otra una niña de unos ocho o diez años que bajaba a todo correr por la bocacalle”. (I, p. 89)

La niña de Gatagán se desplaza con urgencia en la esquina inferior de la composición, de izquierda a derecha, colaborando con la dirección general de lectura de la obra. Es la única representación femenina en toda la obra plástica de Gatagán. Su rostro, rodeado de una caperuza blanca, y su mano, reflejan sorpresa e inseguridad.



J e k y l l y H y d e

En cuanto a Hyde, ésta es la primera vez que, tanto el escritor como el ilustrador, nos lo muestran. En esta ilustración Gatagán lo ha representado como un ser extraño. Achaparrado, vestido con el atuendo de la época que le queda muy ancho y un gran sombrero de copa cubriéndole la cabeza, la cual es desproporcionadamente pequeña. El sombrero le tapa la frente y parcialmente los ojos. Parece mal equilibrado sobre unos pies también muy pequeños. Sus rasgos faciales están ligeramente esbozados, percibiéndose un tono verdoso en el rostro.

El personaje del fondo tiene un nivel de abstracción superior al de los otros dos. Percibimos levemente el perfil de su cara. El ojo es un punto oscuro. Lleva sombrero de copa y el cuerpo ha sido simplificado y estilizado: adivinamos sus hombros y piernas, sólo separadas en la parte inferior de la figura. También se distingue perfectamente la vara del bastón sobre el que se apoya.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Vemos a Mr. Enfield al fondo, observando la escena de pie en lo alto de una escalinata, apoyado sobre un bastón. En primer término se encuentran, a la izquierda Hyde, con la cara semioculta por un sombrero de copa demasiado grande y demasiado embutido, sujetando un bastón con su mano derecha. A la derecha, un poco más adelantada, se encuentra una niña, único personaje femenino que aparece en toda la obra plástica, con una capucha y una capa blancas sobre la cabeza y los hombros. La niña se desplaza de izquierda a derecha, escapando por ese margen de la estampa.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Esta imagen está basada en una estructura compositiva aparentemente simple y equilibrada. Su equilibrio se debe a una serie de tensiones producidas por los agentes plásticos y elementos de la composición que, por su situación asimétrica, tendrían que estar desequilibrados, pero que gracias a la actuación de dichas tensiones se equilibran.

Gatagán ha conseguido en esta primera imagen una composición simple y equilibrada que beneficia al carácter unitario y sobrio de la obra completa.

1.4.2 Esquema compositivo:

Las estructuras principales de la composición son: un triángulo escaleno en el centro de la imagen, que se construye tomando como vértices las cabezas de las tres figuras humanas que aparecen en la escena. Y la fragmentación de la composición en la parte superior de la misma, por tres rectángulos verticales, adosados unos a otros a modo de franjas, que ayudan a equilibrar el triángulo central. Además existen otros polígonos, sobre todo triangulares, por distintas partes de la imagen, que resultan de la combinación de las distintas líneas materializadas o sugeridas de algunos elementos formales del cuadro, como brazos, perfiles, objetos, etc.



1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

La imagen pertenece al nivel de representación figurativo no realista. Los elementos figurativos de la obra se reconocen, aunque poseen distintos niveles de abstracción. Esto significa que el grado de realidad de la ilustración hace posible que analicemos las relaciones plásticas existentes entre los elementos figurativos de la imagen. Por ejemplo, las representaciones de los dos personajes del primer plano conectan con la que está situada en segundo plano, potenciándola y activando la zona del fondo que de otra forma, quedaría privada de protagonismo visual.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La obra plástica es plana debido al soporte bidimensional y a su terminación no texturada. Pero a estas dos características se le suma que la representación no está construida en función de las leyes ópticas, aunque en algunos momentos hay indicios de perspectiva. Bien, pues éste es el primer caso. Gatagán no utiliza las leyes de la perspectiva en toda regla. Utiliza el tipo de representación de superposición, que aplasta los planos unos sobre otros, con lo que es difícil calcular la profundidad entre ellos. Existen en esta escena varios niveles de profundidad señalados por la posición de los tres personajes y por la disminución del tamaño relativo de los mismos: en primer plano está situada la niña, representada en plano americano; el segundo plano lo ocupa la figu-

ra de Hyde, y en el tercer plano o fondo se encuentran los elementos arquitectónicos que ambientan la escena y Mr. Enfield, el tercer personaje, en un tamaño muy reducido.

1.6.2 Temporalidad:

Está basada en la temporalidad propia de las imágenes aisladas, es decir, en la relación temporal de simultaneidad. La simultaneidad permite la ordenación de los elementos espaciales y temporales en un mismo espacio. Esta imagen posee una clara estructura descriptiva, propia de las imágenes aisladas. Al mismo tiempo, el esbozo de profundidad le da cierta narratividad.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

En esta ilustración la línea aparece sugerida y materializada. La pared de la derecha de la imagen, casi negra debido al fuerte contraluz que produce el farol que ilumina la escena, contrasta con el plano de su izquierda, mucho más claro, que recibe luz de otro farol que no aparece en la imagen. La línea aquí no está dibujada, sino claramente insinuada por el contraste cromático y lumínico.

Funciones de la línea: se aprecia la intención de Gatagán de acentuar el movimiento a través de las líneas más que en cualquier otra ilustración de la secuencia. Es por esto que las líneas son especialmente nerviosas en esta



J e k y l l y H y d e

escena, concretamente en los personajes del primer plano. Las zonas claras están contorneadas por una línea oscura y gruesa mientras que las zonas oscuras (el vestido de la niña y el gabán de Hyde), o carecen de líneas de contorno o ésta es clara y cumple dos funciones: una función lumínica; iluminando el perfil de las prendas y otra dinámica, al ser unas líneas irregulares, unas veces ondulantes, otras zigzagueantes, intermitentes, desiguales, reiterativas y pictóricas.

La forja del farol está construida con una línea que se adelgaza y engruesa siguiendo las formas curvas y rectas del hierro. A este uso de la línea se le llama línea objetual.

1.7.2 El plano:

El espacio plástico se halla segmentado por varias superficies rectangulares que sugieren la tercera dimensión en la imagen. El plano actúa en esta ilustración como elemento icónico de naturaleza espacial. Pero cuando se asocia a otros elementos morfológicos, como el color y la luz, funciona además como vehículo de los elementos dinámicos de la imagen. En este caso, estos interactúan confiriendo a la imagen verticalidad y ritmo mediante los contrastes de luz y la alternancia de espacios anchos y estrechos.

Todos los planos de la composición tienden visualmente a la frontalidad, pese a que dos de ellos son perpendiculares al soporte.

1.7.3 El color y la luz:

Colaboran con el plano como vehículos de los elementos dinámicos. La alternancia de colores luminosos y colores oscuros sobre los planos que estructuran el fondo de la imagen, dinamizan la escena y favorecen la progresión de la imagen hacia el lado derecho de la misma.

El color además envuelve toda la escena creando una atmósfera sorprendentemente hedionda e inmundada. Los tonos, tendiendo a cálidos pero sucios y el exceso de zonas oscuras, provocan el tenebrismo propio de las películas alemanas expresionistas. Pero éstas se caracterizaban sobre todo por los fuertes contrastes de luz totalmente blanca y oscuridad. Tal vez ello explique que Gatagán haya reservado los blancos puros en las prendas de los personajes, sin que les afecte la luz ambiental que envuelve la escena.

1.7.4 La textura:

La superficie de la ilustración original está texturada con pinceladas empastadas de pigmentos frente a otras transparentes. Aunque luego en la copia no podemos apreciar la textura táctil, nos queda mucho de ella como textura visual.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

No es un espacio óptico y, en este caso, no restituye la tercera dimensión pese a que hay algunos atisbos de lo contrario, como son los distintos tamaños relativos de los personajes, la superposición de los mismos y la dirección oblicua de una de las paredes del fondo. Tiene una construcción espacial parecida a la de un escenario de teatro. La figura que observa desde el fondo y los elementos arquitectónicos que la rodean estarían pintados sobre una gran tela mientras que las dos figuras del primer plano se moverían por un escenario de dimensiones reducidas.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Simultaneidad:

La secuencialidad de la obra completa salta de unos momentos del relato a otros para mostrarnos la evolución que se va produciendo en el ambiente de la novela y en el aspecto físico y psicológico cada uno de los protagonistas.

La ilustración está tratada por Gatagán como parte de la obra completa y al tiempo como una ilustración con entidad propia. Esto explica su naturaleza simultánea.

2.2.2 Dinamismo:

La estructura temporal de la imagen depende de un espacio único y permanente. Los elementos morfológicos que conforman este espacio necesitan ser acti-

vados por los elementos dinámicos de la imagen: tensión y ritmo. De la combinación de estos dos tipos de elementos icónicos surgen las relaciones plásticas que producen la estructura espacio-temporal de la imagen aislada. La temporalidad de estas imágenes exige elementos de articulación de carácter espacial como son el formato y la dirección de escena y de lectura.

Los formatos de ratio largo (soportes horizontales) favorecen la simultaneidad. Las ilustraciones se han tenido que adaptar al formato del libro y éste tiene las páginas verticales. No es posible recurrir a dicho formato como activador de los elementos dinámicos de cada una de las ilustraciones independientes. Podríamos sustituir el soporte de ratio largo, que permitiría la narratividad horizontal de lo que el texto nos cuenta, por la profundidad.

En imágenes estereoscópicas, se puede narrar la escena desde el fondo de la imagen hacia el primer plano. Pero Gatagán apenas recurre a esta posibilidad. ¿Qué le queda? Aprovechar el sistema de representación en el que nos encontramos. Esta imagen es una ilustración y como tal se apoya en un texto. El texto se encarga de contar todo lo que no puede narrar la imagen y que además, por lo mismo, se hace innecesario plasmar en ella. En su lugar, la ilustración nos informa sobre otras cosas. Se vuelve sobre todo descriptiva. La imagen nos acerca, mejor que el texto a la época, a las calles, a las sensaciones que estas calles producen en los personajes, al carácter de estos personajes y a los sentimientos de los mismos.

El ritmo es otro de los factores de los que depende la temporalidad. Independientemente de que la imagen sea fija o aislada, los planos del fondo de la imagen, el color y la luz, favorecen el dinamismo porque proporcionan ritmo y tensión a la ilustración.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Análisis de la ilustración como elemento secuencial:

La característica principal de cada una de las ilustraciones es, como ocurría con la obra completa, que se trata de la ilustración de un texto (en este caso de un fragmento del primer capítulo de la obra *Jekyll y Hyde*) y que, por lo tanto, necesita del texto para que pueda ser leída en todos los sentidos. Cada ilustración en si misma es un relato icónico.

Esta imagen relata un suceso que le ocurrió a Mr. Enfield y que en la novela está contando a Mr. Utterson. Esta historia será la que mueva al abogado a investigar acerca de un caso que afecta a su amigo el doctor Henri Jekyll, quien además es una persona importante en la alta sociedad londinense de la época. En esta ilustración Gatagán presenta la acción que provoca el desarrollo de la novela.

A lo largo del relato escrito aparecen en muy pocas ocasiones personajes femeninos. Y todos ellos están tratados de forma despectiva. Ninguna mujer de las que aparecen pertenece a clases sociales altas. La niña atropellada, las mujeres enfurecidas que quieren vengarla (I, p. 89,90), la sirvienta que es testigo del asesinato de Carew, con “inclinaciones románticas” (IV, p. 111), que cae desmayada antes de poder pedir ayuda, la maligna vieja, sirvienta en el piso de Hyde (IV, p. 115, 116), la doncella que sirve en la casa de Jekyll, que la última noche se pone histérica y a sollozar (VIII, p. 137, 138) y la humil-

de mujer que ofrece a Hyde una caja de cerillas y recibe a cambio una bofetada (X, p. 179).

Para conservar este ambiente ausente de mujeres, Gatagán pinta sólo a una de las féminas en toda la secuencia. Elige la niña, al principio de la historia, porque ésta es la única, entre todas ellas, que protagoniza una acción trascendental.

3.2 Dirección de escena:

La dirección de escena, que en todas las ilustraciones de la secuencia en general va a ser la misma que la dirección de lectura, viene determinada, no por los movimientos congelados de los personajes del primer plano, como a primera vista nos podría parecer, sino por la ordenación de los elementos espaciales contenidos en la ilustración: la dirección que toma la niña, el hecho de que se salga del cuadro por el cuadrante inferior derecho de la imagen, la mirada de Hyde que intuimos está dirigida hacia la niña y por lo tanto hacia el lado derecho del cuadro, el movimiento de los ropajes realzado por las líneas de contorno, el pico oscuro de la rebeca de la niña, ya fuera del cuadro, señalando hacia la derecha... Todos estos factores favorecen que la dirección de escena coincida con la dirección de lectura y ésta a su vez con la progresión del relato.

Ⓐnálisis de la segunda ilustración:

“En busca de Mr. Hyde”

“En busca de Mr. Hyde”





Análisis de la segunda ilustración:
“En busca de Mr. Hyde”

Texto correspondiente a la segunda ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Era una noche fría, pero serena; la atmósfera parecía helada; las calles, limpias como un salón de baile; las luces de gas, inmóviles en el aire tranquilo, proyectaban dibujos regulares de claridades y sombras. A las diez, cuando se cerraban los comercios, se quedaba la calle muy solitaria y silenciosa, a pesar del sordo fragor de Londres, que llegaba de todas partes. Se percibían de lejos hasta los sonidos más tenues; los ruidos domésticos de las casas vecinas se oían con claridad desde ambas aceras, y el rumor de los pasos de un transeúnte que se acercaba le precedía largo rato [...] sacó la llave



J e k y l l y H y d e

del bolsillo como quien llega a su propia casa. Mr. Utterson se adelantó y lo tocó en el hombro al pasar.

“¿Es usted míster Hyde?”

Míster Hyde se echó hacia atrás sobresaltado; pero el temor fue sólo momentáneo, y, aunque sin mirar al abogado a la cara, contestó con cierto desparpajo: “Así me llamo. ¿Qué quiere usted?”

“He visto que iba usted a entrar” [...]

[Míster Utterson pregunta a míster Hyde] “¿Quiere usted hacerme un favor?”

“Con mucho gusto. ¿Qué es ello?”

“¿Me permite usted que le vea la cara?”

Míster Hyde pareció vacilar, y luego, como obedeciendo a una súbita reflexión, irguió la cabeza con aire de desafío; y los dos se estuvieron mirando fijamente durante unos segundos [...] “Vamos...” dijo míster Utterson, “ése no es un lenguaje decoroso”. Dió el otro un gruñido, que acabó en una salvaje risotada, y en un instante, con rapidez pasmosa, abrió la puerta y desapareció dentro de la casa. Al quedarse sólo el abogado, permaneció inmóvil en el sitio en que lo dejó míster Hyde, como una imagen de la ansiedad.”¹¹⁸

118 Garrido M., op. cit., p.88-89

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La segunda ilustración estará ubicada en el capítulo II, “En busca de Mr. Hyde”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior de la página. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta ilustración, como en el resto, participan pocos elementos figurativos. Los elementos humanos son dos. Ambos llevan sombrero de copa, pero si el que está más atrás lo luce de modo distinguido, el del primer plano, lo lleva sin ningún estilo. Además, éste lleva la ropa con el color desvaído y la cara semioculta entre los cuellos del gabán, que además le queda demasiado grande. El estilo del otro personaje es completamente diferente. Su postura exce-



J e k y l l y H y d e

sivamente elegante, roza la teatralidad. El semblante cuadrado y los rasgos, confeccionados a base de líneas rectas y curvas, resultan muy estrictos. Su mano derecha está vista en escorzo, al igual que el brazo. Lleva un guante y se apoya sobre el mango dorado de un bastón.

1.2.2 Descripción del escenario:

En el fondo se encuentran elementos arquitectónicos: una fachada con ventanas y con un arco de medio punto que atraviesa el edificio y el farol que ilumina la calle.

La esquina superior derecha de la ilustración está ocupada por una mancha negra que simula una parte de un arco y en la esquina opuesta hay una pared oscura inclinada hacia el interior de la imagen. Ambos elementos arropan, unifican y equilibran la escena.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

En esta escena la figura de Mr. Utterson está muy por encima de la de Hyde, tanto desde un punto de vista físico como psicológico: Mr. Utterson ha cogido por sorpresa a Hyde y se siente superior a él. Su rostro delata este sentimiento, al tiempo que el de orgullo, desconfianza y desagrado hacia la persona con la que se entrevista. Aparecen mezclados en él su forma de ser, su carácter y las sensaciones que le produce el encuentro con Hyde.

Hyde, por su parte, está en desventaja. No esperaba al abogado y su rostro es de desprecio, rabia y odio. El hecho de dibujarlo en primer plano y saliéndose de la imagen por la esquina inferior derecha, hace que el lector sienta muy cerca al personaje. Su mirada torcida no parece destinada a Mr. Utterson, sino al lector que observa la escena.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Esta imagen ilustra el encuentro provocado por Mr. Utterson con Mr. Hyde en la puerta de la casa del Soho. Lo que vemos al fondo son partes de la estructura arquitectónica del callejón donde se encuentra la casa. La puerta de la casa por la que, después del encuentro, entra Hyde, estaría delante de éste. Hyde ocupa el primer plano, por lo que la puerta no aparece en la ilustración, aunque queda claramente sugerida por la posición de los dos personajes y por lo que el texto nos cuenta.

En primer plano, como hemos dicho, se encuentra Hyde, aunque de él sólo vemos en la imagen la cabeza con sombrero de copa y su hombro derecho. Está situado en la esquina inferior derecha de la imagen por la que se escapa, rompiendo así los márgenes del cuadro. Detrás, también situado en el lado derecho de la imagen, aunque más desplazado hacia el centro y ocupando todo el espacio desde la parte superior de la ilustración, aparece Mr. Utterson, con el cuerpo de frente, la cabeza en tres cuartos y el brazo derecho, separado del cuerpo, dibujado en escorzo, con la mano apoyada en el pomo de un bastón que tiene la vara en orientación vertical aunque ligeramente inclinada hacia el lado derecho de la composición.



1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Esquema compositivo:

La imagen está ordenada en profundidad por dos planos: en el primer plano se encuentran ubicados los personajes y en el plano de fondo se encuentran los elementos arquitectónicos. Estos dos planos a su vez cuentan con varios niveles.

En el primer plano el personaje que está situado más cerca del lector ocuparía el primer nivel. Detrás de éste se encuentra Mr. Utterson. Por la diferencia de altura sabemos que existe espacio entre ambos aunque nos parezca que están pegados como cromos uno sobre otro.

En el plano del fondo se encuentra, en primer lugar, un fragmento de arco ocupando la esquina superior derecha de la ilustración. Detrás, pero ya dentro del cuadrante superior izquierdo, hay una fachada con una ventana esbozada. A esta pared debe estar sujeto el farol que ilumina la calle. Detrás de éste se encuentra otra fachada, completamente oscura, situada en la esquina superior izquierda de la imagen. Ésta se inclina y es un elemento formal que aporta gran dinamismo a la imagen. Detrás hay un edificio atravesado por un arco en la parte inferior y una ventana con palillería en la parte superior. El interior del arco está coloreado en un tono azul limpio que nos da la sensación de atmósfera y que se extiende por la parte inferior de la imagen hasta quedar interrumpido por la superficie en la que se apoyan los dos personajes.

1.4.2 Direcciones de escena:

Las miradas de los dos personajes, aunque no están enfrentadas, se cruzan en el espacio al llevar cada una de ellas el sentido contrario.

1.5 Grado de iconicidad de la obra:

Al igual que el resto de las ilustraciones del conjunto, pertenece al nivel de representación figurativo no realista, aunque encontramos que dentro de este nivel existen distintos grados de iconicidad. La cara de Hyde es la parte más detallada de la imagen al tiempo que la más abstracta. Sus rasgos se mezclan y se exageran con fuertes contrastes de luz y sombra que, además, le endurecen las facciones. El semblante de Mr. Utterson es mucho más esquemático. Basado en una sencilla estructura, consigue transmitir más allá de los rasgos físicos, sensaciones y sentimientos internos que reflejan visualmente la descripción literaria de Stevenson.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

El espacio en esta imagen es más plano que en la primera ilustración. Aun así, existe cierta profundidad conseguida al superponer en distintos planos a los personajes y a los elementos arquitectónicos.



J e k y l l y H y d e

1.6.2 Temporalidad:

En cuanto a la temporalidad, Gatagán ha seleccionado para esta ilustración un fragmento del texto de gran interés, porque en él se miden las fuerzas por vez primera el abogado y Hyde, pero, por otra parte, es poco narrativo, así que no es necesaria la temporalidad secuencial. De hecho le viene muy bien a esta escena cierta congelación de la imagen como nos sugiere Gatagán, a modo de foto descriptiva que permite observar las miradas desafiantes de ambos “contrincantes”. El tipo de temporalidad utilizada es la simultaneidad.

1.7 Elementos morfológicos:

1.7.1 La línea:

En esta ilustración Gatagán aporta una nueva función a la línea. Recuerda a cómo utilizó la línea objetual en la primera ilustración donde, aprovechando el grosor de la forja del farol, utilizó sólo la línea para dibujarlo. Ahora, para pintar el arco del fondo, comienza perfilándolo con una línea relativamente fina que luego ensancha a conciencia, dándole la forma del canto del arco, de manera que, al tiempo que lo dibuja, provoca un contraluz entre éste y la fachada iluminada por la luz del farol.

De todos modos, especialmente en los personajes, observamos que Gatagán utiliza la línea con intención estética y dinámica pues éstos están clavados en su sitio y sin embargo los ha contorneado con una línea muy viva, llena de contrastes, de grosores, de interrupciones y reiteraciones (perfila dos veces la

misma zona, el interior con una línea oscura y el exterior con una línea muy clara, algo desvaída, que le da luz a la zona).

1.7.2 Color y luz:

Curiosamente, a lo largo de la obra, los espacios exteriores irán perdiendo ese sabor hediondo e inmundado de la atmósfera de las dos primeras ilustraciones. Aquí vemos el inicio de este efecto en el ojo del arco del fondo de la composición, pues, aunque el resto de la imagen está envuelta en un ambiente irrespirable, como el de la primera ilustración, en el ojo del arco Gatagán ha utilizado un color más puro, que da cierta transparencia a la atmósfera pese a seguir representando la oscuridad de la noche.

1.7.3 Textura:

Como en el resto del trabajo, esta ilustración ha perdido la sensación táctil de la materia con la que ha sido pintada, pero conserva el efecto visual de las pinceladas. Además en ella existe una textura de naturaleza visual como es la de los adoquines del suelo, en el cuadrante inferior izquierdo de la composición. Estas líneas contribuyen a integrar esta zona con el resto de la composición, pues, de otra forma, el espacio que texturan tendría demasiada fuerza visual, al ser la zona más clara y espaciosa de la imagen, y produciría una descompensación en la imagen y, probablemente, el desequilibrio de la composición.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN:

2.1 Espacialidad:

La perspectiva en esta ilustración nos la da la superposición de los elementos ocupando distintos planos de profundidad. De las dos figuras humanas, Gatagán coloca a la primera bastante más abajo que la segunda. El desnivel entre ambas nos informa de que existe espacio entre ellas.

La superficie sobre la que se encuentra de pie Mr. Utterson está texturada simulando adoquines. Éstos tan sólo están abocetados sin ocupar toda la superficie, pero es suficiente para crear profundidad.

Por último, existen dos planos para la ambientación arquitectónica. El fondo, como en toda la serie de ilustraciones, a modo de telón de una representación teatral, se desvanece en la parte inferior, transformándose en una mancha color azul compuesta por pinceladas abstractas y queda cortado por la superficie en la que se encuentra el abogado, al fondo de la cual se insinúa parte de una valla.

Tenemos, pues, el espacio entre los personajes; el espacio desde Utterson hasta el fondo de la superficie en la que se encuentra, cuya profundidad viene señalada por los adoquines de la calle, y los dos planos en las estructuras arquitectónicas que decoran el fondo de la escena.

2.2 Temporalidad:

La temporalidad es simultánea. Gatagán incluye en la imagen distintos aspectos, sensaciones y momentos de un fragmento literario extenso del capítulo II:

"Era una noche clara y seca, con hielo en el aire [...] Hacia las diez, cuando las tiendas estaban cerradas, la callejuela era muy solitaria y silenciosa, a pesar del sordo rumor que venía de todos los puntos de Londres. [...] y embargado por un intenso y supersticioso presentimiento de éxito, se ocultó en la entrada del patio [...] Mr. Utterson dio un paso hacia delante y le tocó al pasar en el hombro.

'¿Es usted Mr. Hyde?' Mr. Hyde retrocedió y aspiró resoplando una bocanada de aire. Pero su temor fue sólo momentáneo. Y aunque no miró la cara al abogado, respondió con suficiente frialdad, '¿Cómo me conoció?'

'Por descripción', fue la réplica.

'¿Quién me describió?'

'Tenemos amigos comunes', dijo Mr. Utterson.

'¡Amigos comunes!' repitió Mr. Hyde con alguna aspereza. '¿Quiénes son?'

'Jekyll, por ejemplo', dijo el abogado.

'Él no le ha hablado de mí', gritó Mr. Hyde en un acceso de ira. 'No creía que fuese usted a mentir.' [...] gruñó ruidosamente, estallando en una salvaje risotada; y al siguiente instante, con una extraordinaria rapidez, había abierto la puerta y desaparecido en el interior de la casa. Cuando Mr. Hyde lo dejó, el abogado permaneció allí un rato, semejando ser la estampa misma de la inquietud." (II, p.102-103)

Puede estar ilustrando cualquiera de los momentos que se citan en el texto, incluso varios. El Hyde que aparece en la escena puede ser el que tras emitir una risotada abre la puerta para desaparecer en el interior de la casa, o el que, tras sentir la mano de Mr. Utterson en el hombro supera la sorpresa y responde, sin mirarlo, a la pregunta que le hace el abogado. Éste, por su parte, puede ser el que sale por sorpresa, de su puesto de observación; el que escucha las respuestas a las preguntas que está haciendo a Hyde, o el que se



J e k y l l y H y d e

queda, tras desaparecer Hyde en el interior de la casa, “semejando ser la estampa misma de la inquietud”.

Por esta razón, pese a ser una imagen descriptiva, a la que se le adapta perfectamente la temporalidad simultánea, también tiene bastante de narrativa, en el sentido en que describe un fragmento de texto extenso, donde los personajes, que apenas se están moviendo ni realizando acción alguna, pasan por varios momentos de tensión durante su encuentro.

2.2.1 Dinamismo:

Tensión: una imagen fija es activa porque posee tensiones dirigidas en su seno. El bastón sobre el que se apoya Utterson y la pared de la esquina superior izquierda de la ilustración, aportan dinamismo a la composición debido a su orientación oblicua.

Las líneas oblicuas de cada uno de estos elementos se oponen consiguiendo un equilibrio inestable.

Otro de los agentes plásticos de los que depende la dinámica en la imagen es la proporción. La proporción, percibida como una deformación de un esquema más simple, produce tensiones. El brazo y la mano derechos de Mr. Utterson están en escorzo. La tensión es mayor que si se encontraran orientados paralelos a la superficie del soporte. El mismo mecanismo que producía la tensión en las proporciones (la deformación) es también el elemento dinamizador en las formas: la sutil deformación en el rostro de Hyde, no influye

en la estructura de la representación, pues ésta es reconocida como una representación de un rostro masculino, sin embargo, la deformación formal afecta al dinamismo de la imagen.

Otro elemento plástico capaz de crear tensión en el seno de la imagen es el contraste cromático. En esta imagen se produce un fuerte contraste justo en el centro de la misma. El blanco puro del cuello de la camisa y la levita del abogado contrasta con el color oscuro del traje y el lazo del cuello pero además contrasta con el tono general de la ilustración.

El ritmo: lo observamos en los elementos que poseen al mismo tiempo propiedades cualitativas y cuantitativas, como la línea, la textura, el plano, el color y la luz.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Dirección de lectura:

La estructura compositiva es irregular pero equilibrada. El elemento principal es la diagonal que ocupan los dos personajes. Ésta se encuentra muy desplazada hacia el lado derecho de la imagen (hasta salirse Hyde por él) y necesita de otros elementos que refuercen el lado izquierdo para conseguir el equilibrio inestable en esta ilustración. La estructura diagonal contribuye a la dirección de lectura de la secuencia completa y los elementos secundarios de la estructura evitan que ésta se incline exageradamente y parezca que se cae hacia la derecha. Los elementos que reestablecen el equilibrio son: por el lado izquierdo, la fachada inclinada de la esquina superior, el farol (concretamente la luz del farol) y la mano vestida con el guante blanco apoyada sobre el bastón inclinado. Pero en el lado derecho, en la esquina superior, la curva del arco envuelve la escena y la desplaza hacia su centro.

3.2 Peso visual:

Los elementos de mayor fuerza visual de la composición son los dos personajes, Utterson y Hyde. El primero por su ubicación privilegiada, su tamaño, su mirada, y los contrastes cromáticos y lumínicos de su indumentaria. Hyde sería el último elemento a leer en la imagen debido a su ubicación (cuadrante inferior derecho de la ilustración). Pero por su tamaño y acercamiento al

espectador, por salirse del margen de la ilustración y, por supuesto, por la expresión de su rostro, se nos va la mirada hacia él antes de lo que le correspondería.

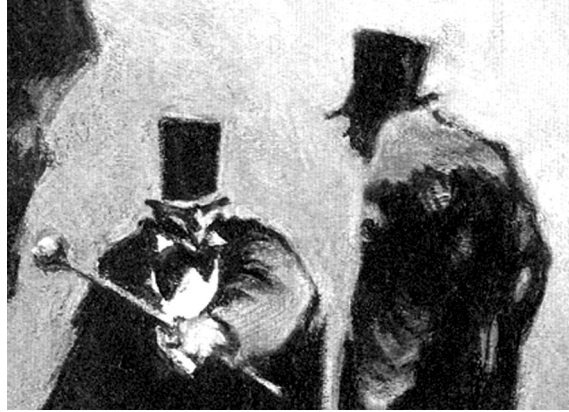
Por último, el farol del fondo de la imagen debe su fuerza visual a la luz que desprende.

Análisis de la tercera ilustración:

“El caso del asesinato de Carew”

“El caso del asesinato de Carew”

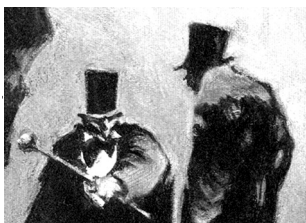




Análisis de la tercera ilustración: “El caso del asesinato de Carew”

Texto correspondiente a la tercera ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Casi un año más tarde, en el mes de octubre del año 18.., Londres se vio sacudida por un crimen de singular ferocidad que despertó enorme interés por la elevada posición de su víctima. Los detalles del caso eran pocos y sorprendentes. Una criada que vivía sola en una casa cercana al río había subido al piso superior para acostarse hacia las once de la noche. Aunque una espesa niebla había envuelto la ciudad durante el crepúsculo, la primera parte de la noche transcurrió serena y despejada, y el callejón, al que se abría la ventana de la muchacha, aparecía brillantemente iluminado por la luz de la luna



J e k y l l y H y d e

llena. Al parecer, la chica tenía inclinaciones románticas, pues se sentó sobre su baúl, situado justamente debajo de la ventana, y se dejó mecer por vagas ensoñaciones. Nunca (solía decir entre abundantes lágrimas cuando más tarde narraba aquella experiencia), nunca se había sentido más en paz con los hombres ni percibido más vívidamente la dulzura del mundo.

Y mientras permanecía allí sentada comenzó a darse cuenta de que un hermoso y anciano caballero de blancos cabellos pasaba por la calleja; y de que otro hombre de muy corta estatura, al que al principio no prestó mucha atención, avanzaba hacia él en sentido opuesto. Cuando se encontraron frente a frente (justo bajo la ventana de la chica), el anciano se inclinó y se dirigió al otro con la más exquisita cortesía. No parecía que lo que hablaban fuera de mucha importancia; más bien, y a juzgar por las varias ocasiones en que señaló en una u otra dirección, se diría que el anciano estaba pidiendo al otro que le orientara en su camino. La luna iluminaba su cara mientras hablaba, y la chica se recreaba contemplando el aire de inocencia y caballerosidad al viejo estilo que se desprendía de aquellas facciones, el sentimiento de nobleza y de satisfacción interior que irradiaba de su persona. Fijó luego su mirada en el otro hombre y experimentó gran sorpresa al reconocer en él a aquel Mr. Hyde que una vez visitara a su amo inspirando en ella tan profundo sentimiento de aversión. Este hombre llevaba un pesado bastón, con el que jugueteaba nerviosamente; no se dignaba contestar una sola palabra y parecía escuchar con impaciencia apenas contenida. Y de repente, estallando en un ataque de cólera, comenzó a patear el suelo, a blandir su bastón, y a comportarse enteramente (según lo describió la doncella) como un loco. El anciano caballero, sorprendido y molesto a todas luces, retrocedió un paso...¹¹⁹

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La tercera ilustración estará ubicada en el Capítulo IV, “El caso del asesinato de Carew”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

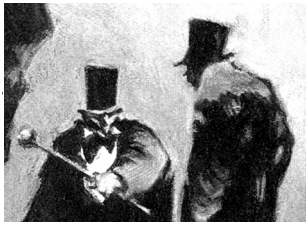
La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En la escena, dos personajes mantienen una conversación a la entrada de un callejón, bajo la luz de un farol. Uno de ellos está de frente. A su izquierda (la derecha de la imagen) se encuentra otro, casi de espaldas a nosotros. De éste tan sólo conseguimos ver parte del perfil de su rostro, pues está oculto por el

119 Garrido, M., op. cit., p.88-89



J e k y l l y H y d e

cuello del gabán y el sombrero de copa y además se encuentra de espaldas a la luz, con lo que la cara queda completamente a oscuras.

1.2.2 Descripción del escenario:

Los personajes están en la boca de un callejón. Dos franjas verticales muy oscuras enmarcan por ambos lados la escena. Se trata de las fachadas de los edificios a ambos lados de la calle. Las figuras de los dos personajes se levantan sobre un cielo azul intenso y quedan iluminadas por la luz de un farol sujeto por una escuadra en la pared de la derecha. En la parte superior de la fachada de la izquierda parece que cuelga un balcón del que tan sólo se distingue la franja inferior de las rejas del mismo, o bien puede que se trate de ramas de un árbol.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Como las demás ilustraciones de *Jekyll y Hyde*, esta imagen consta de muy pocos elementos figurativos: los dos personajes, Hyde y Mr. Danvers Carew, ambos con bastones y sombrero de copa.¹²⁰ Un farol distinto a los que aparecen en la ilustración primera y segunda, con el cristal cóncavo. Y los elementos arquitectónicos a ambos lados de la escena.

En la parte superior hay una serie de formas que se pueden interpretar como

¹²⁰ El bastón de Hyde está en movimiento congelado, mientras que el de Carew descansa apoyado en el suelo.

las ramas y hojas de un árbol a contraluz o como parte de la forja de un balcón. Gatagán no se ha preocupado en definir este elemento que le sirve únicamente para crear ambiente en la ilustración.

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Esquema compositivo:

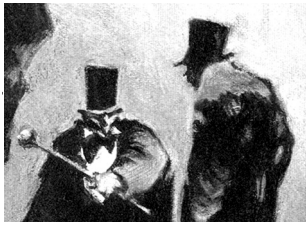
La imagen se halla estructurada por planos rectangulares: tres verticales y dos horizontales. Salvo uno de los horizontales, ninguno está colocado exactamente sobre los ejes del plano, sino que tienen cierta inclinación que alivia el estatismo que produce una escena tan compartimentada.

Las dos figuras humanas, el farol y el entramado abstracto en la parte superior, en el centro de la composición, son las formas orgánicas que contrastan con la rectitud de los elementos arquitectónicos. El farol y los hombres ocupan un triángulo rectángulo central con la base paralela al margen inferior. El ángulo recto estaría entre la base y el lado que parte del farol y pasa por el cuerpo rectilíneo de Carew.

1.4.2 Dirección de escena:

Al triángulo central lo cruzan dos vectores de dirección. Estos son los dos bastones que llevan los personajes.

La dirección de escena y lectura no quedan interrumpidas en esta imagen gracias a la inclinación de los planos hacia el lado derecho, por el que progresan la secuencia de imágenes y el texto del libro.



J e k y l l y H y d e

1.5 Grado de iconicidad de la obra:

Se trata de una ilustración pictórica figurativa no realista. Dentro de la obra encontramos distintos grados de abstracción. El rostro de Hyde y los pies de los dos personajes de la escena tienen un nivel de abstracción mayor que el de otros elementos, como el farol, la mano de Hyde que sostiene el bastón, o el abrigo del personaje que conversa con Hyde. Como ocurría con la primera ilustración, todos estos elementos, los más y los menos abstractos, se penetran entre sí, dándole a la obra, al tiempo que iconicidad, la fuerza expresiva de aquellas formas que rozan la abstracción.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad

Gatagán sigue sin utilizar la perspectiva en toda regla, pero sí que existen en la escena atisbos de profundidad. Los dos edificios en primer plano, y los personajes sobre dos estrechos planos verticales: el primero provoca una sutil perspectiva y el segundo donde se apoyan los personajes, se encarga de sugerir cierta profundidad.

1.6.2 Temporalidad:

La temporalidad de la estampa está basada en la de las imágenes aisladas. El dinamismo que observamos en ella se debe al tratamiento de los elementos plásticos formales y espaciales que provocan la tensión y el ritmo.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

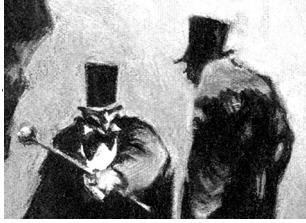
Apenas aparece materializada. Existe sugerida en la imagen. Líneas rectas y curvas consecuencia del contraste entre elementos figurativos y el fondo de la ilustración. Existe una línea clara que contornea los elementos al tiempo que ilumina sus perfiles.

1.7.2 El plano:

Gatagán se ha basado especialmente en este elemento morfológico para estructurar la imagen. Ésta consta de tres planos verticales principales que dividen la composición en tres franjas, las laterales más estrechas que la central. La profundidad está acentuada por dos estrechos planos horizontales en la parte inferior de la imagen que crean dos niveles en el suelo. Con el primero provoca una sutil perspectiva. En el segundo es donde se apoyan los personajes, quienes además se funden con la superficie. Seguido de éste se encuentra el fondo de la imagen.

1.7.3 Color y luz:

Todos los elementos de la ilustración están ambientados con las mismas tonalidades: marrones y pardas. Carecen de luz, lo que las oscurece hasta ennegrecerlas. Esta oscuridad y monocromía contrasta con el colorido del fondo que se pasea por las gamas fría y cálida. Comienza con un azul intenso que se degrada y se mezcla con la luz amarillenta que emana del farol, pasa por



J e k y l l y H y d e

infinidad de azules, verdes amarillos y naranjas que potencian el espacio vacío del fondo de la imagen.

1.7.4 Textura:

En la parte superior de la imagen, el entramado de líneas curvas y rectas que cruzan por encima del plano del fondo, crean una textura rítmica, dinámica y asimétrica. En el resto de la imagen, pero especialmente en las ropas de los personajes y en el plano del fondo, los trazos del pincel han dado lugar a una textura táctil y visual que, además de dar expresión y calidez, cumplen unas funciones concretas: las pinceladas del fondo de la imagen están influyendo notablemente en la atmósfera del cuadro, la cual se vuelve más sólida y agobiante. Las pinceladas de las ropas de los personajes, especialmente las de Hyde, confieren a la imagen gran dinamismo, dando la impresión de que las ropas están azotadas por el viento. Con estas mismas pinceladas insinúa los pliegues de los abrigos y aporta pesadez a las telas.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN:

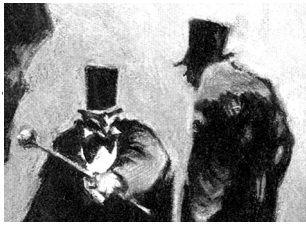
2.1 Espacialidad:

La ilustración es plana aunque con pequeñas dosis de perspectiva que favorecen la narratividad y el dinamismo en la escena. Se halla enmarcada por dos muros verticales a derecha e izquierda de la ilustración. El muro de la derecha se une al suelo por una línea diagonal que provoca profundidad. Pero lo que da a la imagen más perspectiva es que las dos figuras de los personajes están dibujadas a un tamaño reducido, dando la impresión de que se encuentran alejados. La ilustración consta de dos planos. A diferencia de las ilustraciones primera y segunda, aquí, en el primer plano se encuentran los elementos arquitectónicos, que enmarcan la escena a modo de telón o cortinaje de teatro, y en el plano del fondo actúan los personajes.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Secuencialización:

La imagen es descriptiva y narrativa. Los elementos espaciales activados por los elementos dinámicos permiten una temporalidad de naturaleza simultánea. La presencia, aunque escasa, de profundidad en la imagen favorece la simultaneidad. Al tratarse de ilustración, el trascurso de la acción viene descrito en el texto por lo que no es necesario que en la imagen se describa todo lo que ocurre. Aquí más bien se nos presenta la escena, un momento de la historia, que nos permite conocerla visualmente e imaginarnos el desarrollo de



J e k y l l y H y d e

la misma sobre este escenario y con los personajes que participan en la acción, que son como nos los representa Gatagán. Lo que el ilustrador nos permite conocer con esta imagen es algo que va más allá de la simple representación icónica del texto. Nos sugiere la psicología de los personajes, otras posibilidades y otro punto de vista distinto del que nos ofrece el escritor o del que cada lector pueda descubrir.

2.2.2 Dinamismo:

El dinamismo de esta imagen fija y aislada es posible gracias a los atributos dinámicos: tensión y ritmo; vehiculados por los elementos espaciales y formales de la imagen.

Tensión: los tres planos que construyen la imagen no están totalmente en vertical sino que se inclinan ligeramente hacia el lado derecho de la ilustración. Esto rompe el estatismo que producen tres planos paralelos. Lo mismo ocurre con el primer plano horizontal de la escena. Éste es ligeramente más ancho por su lado derecho. El segundo plano sin embargo es completamente paralelo al margen inferior del cuadro. El estatismo que, pese a la leve oblicuidad, pueden causar estos planos tan regulares, lo rompen elementos lineales que actúan como vectores de dirección, como los bastones de los personajes.

Ritmo: cuando se produce regularidad y simetría se pierde actividad y dinamismo, pero no ritmo. Gatagán rompe la cadencia con el contraste lumínico y el colorido inesperado del plano central.

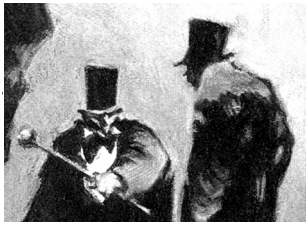
3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

La imagen visual que Gatagán trasmite de Sir Danvers Carew, es muy distinta de la narración. En su deseo de sugerir y opinar con la interpretación icónica que hace de la obra escrita, Gatagán observa que las personas que describen a este personaje en el relato literario dan una opinión subjetiva de él, que no tiene por qué coincidir con la suya y ni tan siquiera con la realidad objetiva.

"La chica tenía inclinaciones románticas [...] y se dejó mecer por vagas ensoñaciones [...] mientras permanecía allí sentada comenzó a darse cuenta de que un hermoso y anciano caballero de blancos cabellos pasaba por la calleja [...] el anciano se inclinó y se dirigió al otro con la más exquisita cortesía. [...] La luna iluminaba su cara mientras hablaba, y la chica se recreaba contemplando el aire de inocencia y caballerosidad al viejo estilo que se desprendía de aquellas facciones, el sentimiento de nobleza y de satisfacción interior que irradiaba de su persona" (IV, p. 111-112)

Así pues, a diferencia del texto, el Carew que dibuja Gatagán no representa al patriarca urbano ideal de la época victoriana. Puede ser un patriarca, pero no el ideal. De hecho, se pasea a horas intempestivas; su aspecto es el de un personaje que se oculta, como Hyde; e incluso se atreve a interceptar a un ser como éste en un callejón a altas horas de la madrugada.



J e k y l l y H y d e

Sir Danvers Carew esta representado en la imagen con una figura esbelta, con los hombros inclinados hacia delante. Viste un abrigo marrón claro largo, que le cubre hasta debajo de las rodillas, y un sombrero de copa. Sus piernas se reducen a dos palitos. Lleva las manos en los bolsillos y no parece estar apoyado en su bastón, que cuelga de su brazo derecho. Su postura y su estatura no manifiestan ancianidad. Pero además la representación con la luz a sus espaldas que hace que el rostro quede a oscuras y semioculto por el cuello del abrigo y el sombrero, y la postura en que se encuentra, le dan un aspecto mafioso, lejos del concepto que dicen tener de él los personajes de la novela.

La representación de Hyde que aquí observamos sigue siendo la de una figura pequeña y ancha, con demasiados ropajes y la cabeza muy pequeña en relación con su cuerpo. La pernera de los pantalones se funde con el suelo. Esta solución fija al personaje a la superficie y aparenta gran estabilidad y equilibrio.

3.2 Equilibrio compositivo:

Existe equilibrio en la estructura compositiva de esta imagen debido principalmente a: la verticalidad de todos sus elementos; a los suelos, creando dos franjas horizontales estrechas, una por encima de la otra; a la simetría provocada por las paredes a ambos lados, y al sólido apoyo de los personajes sobre la superficie horizontal.

El personaje de Hyde, debido al movimiento de sus ropajes y a la actividad que muestran su brazo y su bastón, no parece ni estable ni equilibrado, pero los sólidos pilares sobre los que apoya todo su cuerpo y el hecho de que estén soldados al suelo le dan la apariencia y la estabilidad de una estatua de piedra.

Análisis de la cuarta ilustración

“El incidente de la carta”

“El incidente de la carta”





Análisis de la cuarta ilustración:
“El incidente de la carta”

Texto correspondiente a la cuarta ilustración de *Jekyll y Hyde*

“**E**ran las últimas horas de la tarde cuando Mr. Utterson llamaba a la puerta del Dr. Jekyll, que inmediatamente le fue franqueada por Poole; desde allí fue conducido a través de las dependencias de la cocina y de un patio que tiempo atrás fue un jardín, hasta el edificio indiferentemente llamado laboratorio o sala de disección. El doctor había comprado la casa a los herederos de un afamado cirujano, y como sentía más inclinación por la química que por la anatomía, dió otro destino al bloque edificado al fondo del jardín. Era la primera vez que el abogado era recibido en aquella zona de la residencia de



J e k y l l y H y d e

su amigo. Examinó con curiosidad la descuidada construcción carente de ventanas, y deambuló por ella con una desagradable sensación de extrañeza cuando cruzó el anfiteatro, repleto una vez de estudiantes ávidos por aprender y ahora vacío y silencioso; mesas repletas de aparatos de química, cajas vacías desparramadas por aquí y por allá semicubiertas por paja de embalar que apenas si dejaban ver el suelo; todo ello iluminado por la mortecina luz que se filtraba a través de una cúpula envuelta en niebla. Del fondo de la sala unas escaleras subían hasta una puerta tapizada de fieltro rojo; y al atravesar esta puerta Mr. Utterson se encontró al fin en el gabinete del doctor. Era una habitación amplia, rodeada de armarios con puertas de cristal y amueblada, entre otras cosas, con un espejo de cuerpo entero y una mesa de trabajo; y abriéndose sobre el patio, tres ventanas llenas de polvo y defendidas por rejas de hierro. Ardía un fuego en la chimenea y sobre su repisa había una lámpara encendida, pues hasta en el interior de las casas empezaba a hacerse sentir la niebla. Y allí, muy cerca del fuego, estaba sentado el Dr. Jekyll con apariencia de hallarse mortalmente enfermo. No se levantó a saludar a su visitante; se limitó a alargarle una fría mano y a darle la bienvenida con una voz irreconocible.

“Y bien”, dijo Mr. Utterson tan pronto Poole los hubo dejado solos, “¿has oído las noticias?”

El doctor se estremeció. “Las estaban voceando en la plaza” dijo, “las he oído desde el comedor”.

“Un momento” dijo el abogado. “Carew era cliente mío, pero también lo eres tú; y me gustaría saber qué es lo que estoy haciendo. Espero que no hayas cometido la locura de ocultar a semejante tipo”

“Utterson, te lo juro por Dios”, exclamó el doctor, “te juro por Dios que nunca volveré a mirarlo. Te doy mi palabra de honor que en lo que me resta de vida jamás tendré tratos con él. Todo ha terminado. A decir verdad, tampoco él desea mi ayuda; tú no lo conoces como yo; él se encuentra a salvo, completamente a salvo; grábate estas palabras: nunca más se volverá a oír hablar de él”.

El abogado lo escuchaba con aire sombrío; no le agradaban aquellas febriles maneras de su amigo.

“Pareces estar muy seguro de él”, le dijo; “y por tu propio bien, espero que estés en lo cierto. Si llegara a celebrarse un juicio, podría aparecer tu nombre.”

“Estoy absolutamente seguro de él”, replicó Jekyll; “los fundamentos que tengo para esta certeza no puedo compartíroslos con nadie. Pero hay una cosa sobre la que puedes aconsejarme. Tengo..., he recibido una carta; y no estoy seguro de si debería enseñársela a la policía. Me gustaría dejarla en tus manos, Utterson; tú sabrás juzgar rectamente, estoy seguro de ello; tengo tan gran confianza en ti...”



J e k y l l y H y d e

“¿Temes, quizá, que eso podría conducir a su detención?” , preguntó el abogado

“No”, dijo el otro, “mentiría si dijese que me preocupa lo que le suceda a Hyde; he terminado definitivamente con él. Estaba pensando sólo en mi propia reputación, que a tantos peligros ha quedado expuesta con este horrible asunto”.

Utterson enmudeció pensativo durante un rato; se sentía sorprendido por el egoísmo de su amigo, aunque también aliviado por ello. “Bien”, dijo al fin, “déjame ver la carta”.

La misiva, escrita con letra extrañamente picuda y recta, y firmada por “Edward Hyde”, venía a decir que el benefactor del que escribía, el Dr. Jekyll, a quien tan indignamente había venido pagando desde hacía largo tiempo por sus miles de generosidades, no tenía que alarmarse por su seguridad, pues disponía de medios absolutamente seguros para escapar. La lectura de esta carta produjo al abogado un sentimiento de satisfacción, pues presentaba la intimidad entre Jekyll y Hyde con colores menos sombríos que los que él se había imaginado; e inmediatamente se censuró por sus pasadas sospechas.

“¿Tienes el sobre?”, preguntó.

“Lo quemé”, replicó Jekyll, “antes de decidir qué iba a hacer con la carta. Pero no traía sello. La nota fue entregada en mano”.

“¿Quieres que me la guarde y consulte con la almohada?”, preguntó Utterson. “Quiero que tú decidas enteramente por mí”, fue la respuesta, “he perdido la confianza en mí mismo”.

“Bien, pensaré sobre ello”, dijo el abogado. “Y ahora una cosa más: ¿fue Hyde quien dictó los términos de tu testamento acerca de tu posible desaparición?”

El doctor parecía a punto de desmayarse, apretó los labios y asintió con la cabeza.”¹²¹

121 Garrido, M., op. cit., p.119-122



1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La cuarta ilustración estará ubicada en el Capítulo V, “El incidente de la carta”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta ilustración aparecen dos figuras, una a cada lado de la misma, ambas vestidas de frac y en actitud reflexiva. El personaje de la derecha se encuentra ocupando la ilustración de arriba abajo. Tiene la cabeza girada en posición tres cuartos, y está tomado desde un plano americano. El personaje de la

izquierda se halla en un plano más alejado y ocupa mucha menos superficie de la ilustración que el otro. Aparece de perfil y también en plano americano.

1.2.2 Descripción del escenario:

La escena se desarrolla en un interior. Parece una estancia lujosa en una casa antigua. Al fondo de la misma se ve un gran ventanal cruzado de palillería que divide en cuadros el cristal. Sobre la cabeza del personaje de la derecha cuelga una lámpara de techo con dos quinqués con pantallas de cristal. En la esquina superior derecha del ventanal reposa un cortinaje apenas esbozado.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

En la ilustración aparecen dos personajes, Mr. Utterson, al lado izquierdo de la imagen y cuyo lateral derecho se pierde por los límites del soporte; y el Dr. Jekyll, a la derecha de la estampa. Su representación tiene un tamaño mucho menor que la del abogado. El abogado tiene mucho más poder en esta ilustración que el doctor. Éste está mintiendo para ocultar una realidad muy grave. Se siente débil física y emocionalmente. El abogado, sin saberlo, está ejerciendo aquí una gran presión sobre su amigo. Está actuando desde la rectitud y la honestidad. De ahí que el cuerpo de este personaje sea de mayor tamaño y se encuentre en primer plano mientras que el del doctor queda relegado a un segundo plano y convertido en apenas una figurita.



J e k y l l y H y d e

1.3.2 Descripción de la ilustración:

La cuarta imagen de la secuencia nos ilustra la entrevista que mantienen Mr. Utterson y el Dr. Jekyll, tras el asesinato de Carew, en la que el doctor se muestra abatido y arrepentido de su relación con Hyde. La imagen depende del texto que iconiza. Sin éste perdería toda su significación.

Decorando la escena interior, el gabinete del laboratorio del doctor, predomina un gran ventanal al fondo, interrumpido por la palillería, que forma cuadros rectangulares verticales.

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Como siempre, con muy pocos elementos en la composición, Gatagán consigue crear una escena que ambienta y describe lo que el texto nos cuenta y que, además, penetra más allá de la superficialidad de la imagen y se convierte en un instrumento de inmersión en las profundidades del relato y en la relación y el interior de los personajes.

1.4.2 Esquema compositivo:

Tan sólo dos personajes sobre un escenario interior.

Una lámpara y un ventanal son suficientes para ambientar la escena en una elegante estancia de un edificio victoriano. Por supuesto, Gatagán se aprovecha del texto para expresar con pocos elementos la situación de los persona-

jes y el lugar en el que se ubican. Eso es saber ilustrar y entender el sentido de la ilustración, e incluso llevar el significado de esta palabra a su máxima e innovadora expresión.

Las dos figuras, una más adelantada que la otra, ambas en un plano americano, enmarcan la escena. Si la imagen anterior la enmarcaban los elementos arquitectónicos y las figuras quedaban en el centro, aquí se cambian los papeles. Entre los dos personajes, el ventanal, único elemento arquitectónico, decora la escena. A la derecha, sobre la cabeza de uno de los personajes, se encuentra el foco de luz, que aquí es doble, es decir, una lámpara de techo con dos quinqués.

1.4.3 Direcciones de escena:

El orden interno de los elementos de la composición nos obliga a una lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo. El lugar de mayor peso visual de la imagen lo ocupa la cabeza de Utterson. Ésta además es un elemento dominante en la composición debido a varios motivos: es un elemento fundamental en la ilustración por su tamaño relativo, y es el sector de la imagen con mayor cúmulo de detalles. Tiene además gran fuerza colorista y gran capacidad expresiva.

1.5 Grado de iconicidad de la obra:

Imagen pictórica figurativa no realista. Como en la imagen anterior, existen dentro de esta ilustración distintos niveles de abstracción.



J e k y l l y H y d e

La mayor abstracción se encuentra en los elementos arquitectónicos que ambientan la escena interior. En la esquina superior derecha figura algo parecido a un cortinaje rojo, pero está cruzado por unas líneas verticales y horizontales que provocan confusión en esa zona de la imagen y abstraen la forma figurativa original del elemento. La pared, en la parte inferior, justo debajo del amplio ventanal, está texturada con una serie de pinceladas color óxido que enriquecen la imagen pero que, al tiempo, le confieren un grado de abstracción mayor por esa zona.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

El espacio sigue siendo plano, quizás en esta escena más aun que en las demás. Distinguimos dos planos. En el primero se encuentra Mr. Utterson, que ocupa todo el lado izquierdo de la imagen, (el cuadrante superior y el inferior) e incluso está cortado por los márgenes izquierdo e inferior y se sale por el margen superior. En el segundo plano se encuentran el doctor, la lámpara y el telón de fondo, constituido por el ventanal y el cortinaje rojo de la esquina superior derecha.

1.6.2 Temporalidad:

Esta imagen cuenta una escena que se desarrolla a lo largo de varias páginas del libro. Lo que significa que, aunque no sea excesivamente activa, se produce durante un periodo de tiempo más o menos extenso. La imagen no repre-

senta un momento congelado en el tiempo y por tanto no puede considerarse estática sino dinámica. Para conseguir este dinamismo en una imagen fija aislada es necesario el tipo de temporalidad simultánea, pero al ser ilustración, ésta tampoco es fundamental, porque como hemos dicho, el desplazamiento en el tiempo viene dado por el texto.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

Gatagán en esta imagen ha recurrido poco a la línea de contorno, salvo para perfilar el rostro y el cuello de la camisa de Mr. Utterson, las pantallas de la lámpara y la mano de Jekyll.

Aquí, como en otras ilustraciones, utiliza la línea para crear objetos cuya materialidad y estructura la componen la misma línea, como la palillería o reja del ventanal y como la estructura de hierro o madera de la lámpara. El resto de los objetos que forman la imagen tienen la línea implícita en sus contornos, sugerida mediante la yuxtaposición de dos planos cromáticos.

1.7.2 El plano:

En esta ilustración no aparecen grandes espacios planos regulares como a ocurrido con las otras tres. El fondo es un gran plano paralelo a la superficie del soporte, cubierto por otros elementos: la pared, el gran ventanal y el cortinaje. Se pueden considerar planos otras superficies cuyos perfiles son muy orgánicos, llenos de rectas, curvas y ángulos. Son el traje y la camisa de



J e k y l l y H y d e

Utterson. Éstos apenas tienen elementos en su interior que indiquen cierto volumen, así que, como imagen objetiva, son planos.

1.7.3 El Color y la luz:

Dentro de la monocromía que envuelve la generalidad de la obra, podemos considerar que ésta es la ilustración más colorista. En cada ilustración de la secuencia existe un toque de color que contrasta con el resto de la imagen. En la primera era un lazo fucsia en el pecho de la niña. En la segunda, el arco azul en el fondo de la imagen. En la tercera los efluvios de luz del farol que se mezclaban con el cielo azul. En esta cuarta imagen todos los colores los ha utilizado más saturados y más puros: las cortinas rojizas, el cielo azul que se adivina tras los cristales del ventanal, los ocres de la pared. Los negros son más negros, con menos efectos de luz y sombra para conferirles volumen. Incluso la cara de Utterson está coloreada con tonos imposibles verdes y amarillos.

Por otra parte, los contrastes cromáticos del negro del traje y el blanco del cuello y la levita, ocupan un gran espacio en la composición. El blanco se expande potenciando la superficie que ocupa. Se captan, en una sola mirada, las tres manchas blancas principales de la escena como tres focos de gran fuerza estructural.

1.7.4 La textura:

La textura se aprecia en la parte inferior de los personajes, que parecen disolverse por la zona de los pantalones, especialmente Jekyll, antes de que su

cuerpo llegue a la parte inferior del cuadro desaparece casi por completo y, a través de él se adivina la pared del fondo. Ésta desaparición progresiva del cuerpo de los personajes la realiza Gatagán difuminando las pinceladas y reduciendo la cantidad del pigmento que los materializa, de manera que se perciben más las huellas del pincel, a modo de textura y menos el color que debería rellenar esa parte de la imagen.

La textura también se observa en esas partes de la imagen que antes hemos considerado con un grado de abstracción mayor al resto de la composición: el cortinaje y la pared de debajo del ventanal. Por estos sitios las pinceladas también se hacen más visibles y con ellas la textura que las componen.

1.8 Elementos escalares:

1.8.1 Las proporciones:

La diferencia de tamaño relativo entre los dos personajes, que se debe a la distancia en perspectiva que existe entre los dos, tiene cierta simbología: La personalidad de Mr. Utterson es mucho más fuerte en esta entrevista que la del Dr. Jekyll que, por causas que Utterson ni se imagina, se halla completamente deprimido. Todavía a esta altura del relato, Utterson se cree que está haciendo bien a su amigo con su investigación. Tal vez por eso Gatagán sigue representándolo con esa fuerza, potenciada por el tamaño y por el fuerte contraste cromático de su traje.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

El espacio de la ilustración está muy limitado. Esto se debe, en primer lugar, a que se desarrolla en un interior, por lo tanto, éste no puede ser muy amplio. Los dos personajes están a cierta distancia el uno del otro. El único elemento que nos lo demuestra es la diferencia relativa del tamaño entre los dos. El Dr. Jekyll se encuentra junto a la ventana que está pintada en el “telón de fondo” de la escena. Por lo tanto, el espacio real que Gatagán ha representado en esta ilustración no debe ocupar más de dos metros de profundidad.

El alto de la imagen está alterado también, pero en lugar de procurar espaciosidad, lo que intenta el ilustrador es reducir el espacio. Por ello, la lámpara del techo está demasiado baja, tanto que la vemos por debajo de la cabeza de Utterson y encima de la de Jekyll, a muy poca distancia de éste. Por último, el espacio a lo ancho es también muy limitado. El cuerpo de Utterson ocupa tanta superficie, que sólo queda la mitad del espacio para el resto de los elementos figurativos. Da la impresión de que Gatagán quiere agobiar la escena mediante esta reducción espacial.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Simultaneidad:

La ilustración es narrativa en el sentido de que cuenta un fragmento del texto en el que transcurre una discusión. Pero la imagen en sí no es narrativa y, por

lo tanto no es un relato icónico ni necesita de la secuencialidad. Lo que sí es esta imagen es dinámica. Los elementos espaciales que hay en ella producen tensiones y ritmos propios de una imagen dinámica.

2.2.2 Dinamismo:

Los elementos morfológicos que contribuyen a crear el dinamismo en esta imagen son las proporciones y los contrastes cromáticos.

Salvo la mano de Jekyll, que se sale por el lado derecho de la ilustración, no encontramos vectores de dirección ni materializados ni sugeridos. Sin embargo, existe el dinamismo en la imagen por la tensión que provocan los contrastes cromáticos y por el ritmo conseguido con la asimetría estructural, la diferencia de tamaños entre las dos figuras humanas y el juego compositivo de los elementos principales de la escena.

La palillería que interrumpe el ventanal en el fondo de la imagen, crea un ritmo estático y regular (cadencia) que, obviamente, no contribuye al dinamismo de la imagen. Sí lo hacen las formas onduladas del cortinaje del cuadrante superior derecho de la ilustración.

La luz que resalta en las camisas de los personajes y en la lámpara contrasta con el ambiente cromático del resto de la escena y crea un ritmo activo y ágil que dinamiza la escena más que ningún otro elemento.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Dirección de lectura:

Si siguiendo la dirección de lectura, se halla la lámpara con los dos plafones iluminados con luz blanca. El amplio espacio que ocupa el cuerpo de Utterson, con el contraste de negro y blanco de sus ropas, también contribuye a equilibrar la imagen y, finalmente, la figura de Jekyll, con el rostro extrañamente iluminado, las ropas contrastadas, y la mano deforme, huyendo de la escena por el lado derecho de la ilustración.

La estructura de la imagen contribuye decisivamente en la progresión de la dirección de lectura de la ilustración y de la obra literaria.

El elemento estructural principal de la composición es el polígono de cuatro lados con dos ángulos rectos en la base y dos ángulos obtusos en la parte superior. Esta forma une las cabezas de los dos personajes con una diagonal y baja por los cuerpos de ambos con dos líneas verticales hasta la base de la ilustración. La diagonal que resulta de unir las dos cabezas es la que indica la dirección de lectura de la imagen y podemos considerarla como vector de dirección implícito. La línea vertical de la palillería del fondo de la imagen, pasa por el eje vertical central de ésta, y las horizontales se convierten en nexo de unión entre ambos personajes. Sin estos elementos, el espacio entre los dos los separaría visualmente demasiado y la composición parecería incompleta.

3.2 Análisis de la ilustración dentro de la secuencia:

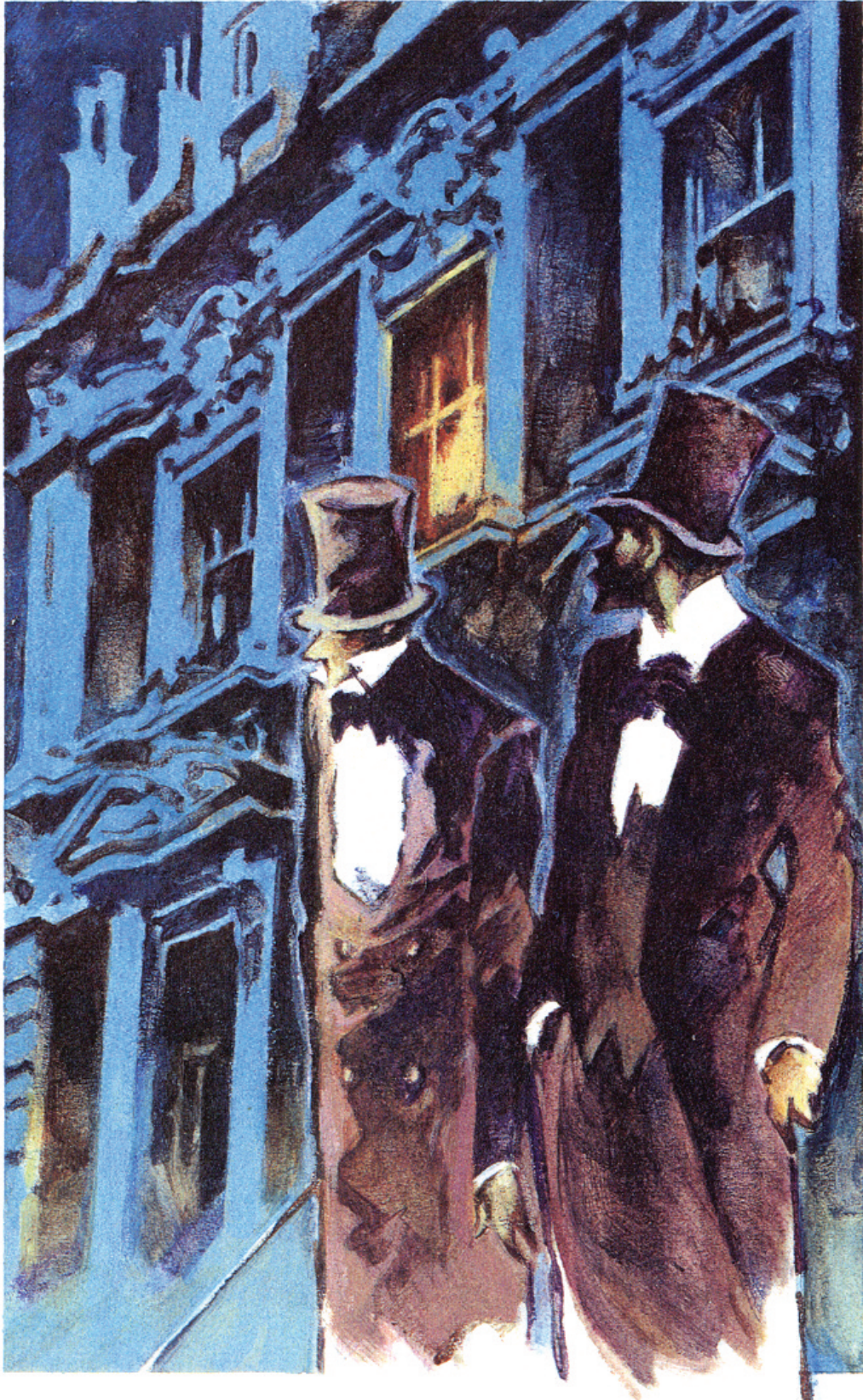
Esta es la segunda vez que nos encontramos con una representación iconográfica del abogado. En esta ocasión aparece serio, como en la segunda ilustración, pero, además, reflexivo. Su gesto ya no es orgulloso, parece más sincero, más transparente. Ha desaparecido en él el sentimiento de superioridad que mostraba en la imagen anterior e incluso sus maneras teatrales. El caso que trata de investigar le está viniendo grande. El personaje que miraba con arrogancia a su contrincante se muestra ahora mucho más humilde.

Por otra parte, ésta es una de las dos ilustraciones en las que no aparece Mr. Hyde, pero en su lugar nos encontramos con su doble. El texto nos describe a un doctor muy deprimido, “con apariencia de estar mortalmente enfermo” y desesperado. Es fácil ver en esta representación visual al personaje con un estado de ánimo parecido: la cabeza ligeramente inclinada hacia delante, la corbata desanudada, los brazos caídos y las manos muy abiertas. En la cara del Dr. Jekyll existe un fuerte contraste de luz y sombra por el que se ocultan sus facciones. De ellas sólo distinguimos el perfil afilado, amplias entradas y pelo largo y bien arreglado. La sombra a la altura de los ojos parece que delata cierto aire de preocupación. La imagen de Jekyll, mucho más pequeña que la de Utterson, nos refleja la falta de autoestima. El abatimiento separaría visualmente demasiado y la composición parecería incompleta.

Ⓐnálisis de la quinta ilustración

“El incidente de la ventana”

“El incidente de la ventana”





Análisis de la quinta ilustración:
“El incidente de la ventana”

Texto correspondiente a la quinta ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Un domingo, cuando Mr. Utterson daba su habitual paseo con Mr. Enfield, la casualidad los empujó a recorrer la calleja; y al llegar frente a la puerta ambos se detuvieron a mirarla.

“Bueno”, dijo Enfield, “al menos aquella historia ha tenido un final. Jamás volveremos a ver a Mr. Hyde”.

“Espero que no”, contestó Utterson, “¿llegué a decirle que una vez me



J e k y l l y H y d e

encontré con él y, al igual que usted, experimenté el mismo sentimiento de repulsión?”

“Era imposible verlo y no experimentarlo”, replicó Enfield.

“Y, a propósito, ¡qué estúpido debí parecerle cuando no supe reconocer esta puerta como la entrada trasera de la casa del Dr. Jekyll! Usted fue en parte el culpable de que lo tuviese que averiguar por mí mismo.”

“Así que por fin lo ha averiguado usted”, dijo Utterson. “Pues entonces entremos en la plazoleta y echemos un vistazo a las ventanas. Si he de serle sincero, estoy preocupado por el pobre Jekyll; y tengo la sensación de que, incluso desde la calle, la presencia de un amigo podría reportarle un gran alivio.” La plazoleta, muy fría y algo húmeda, comenzaba a sumergirse en un crepúsculo prematuro, aunque por encima de los edificios el lejano cielo estaba aún iluminado por el sol poniente. De las tres ventanas, la del centro estaba entreabierta, y sentado junto a ella, tomando el aire con una expresión de tristeza infinita, al igual que un desconsolado prisionero, vio Utterson al Dr. Jekyll. “¡Hola! ¡Jekyll!” gritó. “Espero que estés mejor.”

“Estoy muy deprimido, Utterson”, replicó el doctor con gran tristeza; “muy deprimido. No duraré mucho tiempo, gracias a Dios”.

“Pasas demasiado tiempo recluido”, dijo el abogado. “Deberías salir, activar la circulación de la sangre, como hacemos Mr. Enfield y yo. (Te presento a mi primo, Mr. Enfield... Dr. Jekyll). Baja ahora; toma tu sombrero y date una

pequeña vuelta con nosotros.”

“Eres muy bueno”, suspiró Jekyll, “me gustaría mucho; pero no, no, es totalmente imposible; no me atrevo. Pero, francamente, Utterson, estoy encantado de verte; éste es realmente un gran placer. Te pediría a ti y a Mr. Enfield que subierais, pero la verdad es que el lugar no está como para recibir a nadie”.

“¿Por qué, entonces”, dijo el abogado en tono cordial, “no nos quedamos aquí y hablamos contigo desde la calle?”

“Eso es justamente lo que estaba a punto de proponer”, replicó el doctor con una sonrisa. Pero antes de que acabara de pronunciar estas palabras, la sonrisa desapareció de su rostro para dar paso a una expresión de terror y desesperación tan abyecta que heló la sangre en las venas de los dos caballeros. Fue sólo un atisbo lo que vieron, pues la ventana se cerró inmediatamente; pero aquel atisbo había sido suficiente y ambos abandonaron la plazuela sin pronunciar una sola palabra. En silencio también recorrieron la calleja; y sólo cuando llegaron a una arteria importante, en donde incluso en domingo había signos de vida, Mr. Utterson se volvió al fin y miró a su compañero. Los dos estaban pálidos; y había la misma respuesta de horror en los ojos de cada uno. “¡Que Dios nos asista! ¡Que Dios nos asista!” exclamaba Mr. Utterson. Pero Mr. Enfield sólo acertó a asentir gravemente con la cabeza mientras continuaba andando en silencio.”¹²²

122 Garrido, M., op. cit., p. 131-133



1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La quinta ilustración estará ubicada en el Capítulo VII, “El incidente de la ventana”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

Esta ilustración consta de pocos elementos figurativos, tan sólo dos figuras humanas con un edificio al fondo. Las dos figuras son dos hombres, en el primer plano, cortados a la altura de las rodillas, es decir, plano americano, uno al lado del otro, vestidos de frac, con bastones y sombreros de copa. El de la izquierda lleva el bastón inclinado. Ambos tienen los cuerpos dirigidos hacia el frente con las cabezas giradas hacia atrás.

1.2.2 Descripción del escenario:

Los dos personajes se encuentran en el lado derecho de la ilustración, ocupando, concretamente el cuarto cuadrante. En el resto de la imagen se representa un edificio.

Los colores parecen seguir un orden en la ilustración. En el primer plano, los dos hombres visten contrastes de blancos y negros (el negro algo parduzco). El edificio, que es la única imagen de fondo, está realizado en tonos azules, claros y oscuros, creando fuertes contrastes, salvo una ventana, en el centro mismo de la imagen, que aparece iluminada con tonos cálidos (del amarillo al anaranjado).

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Nos encontramos con dos personajes en primer plano: Mr. Utterson acompañado de Mr. Enfield. Sus cuerpos miran hacia delante, pero sus cabezas y parte del tronco están giradas hacia la izquierda como dando un último vistazo a la ventana de la fachada, que destaca entre las demás por estar iluminada.

Mr. Enfield es una persona con un nivel social algo inferior al de Utterson y Jekyll. Ésta es la segunda vez que aparece representado icónicamente. En la primera ilustración su presencia en la imagen era, pese a su reducido tamaño, muy interesante por ser fundamental en la estructura compositiva de ésta.



J e k y l l y H y d e

Suponemos que Mr. Enfield es el de la derecha de la imagen (parece que lleva bigote y barba y Mr. Utterson en las dos interpretaciones anteriores aparecía afeitado). Sus facciones están semiocultas entre el sombrero, las sombras y la postura totalmente girada hacia atrás.

El personaje situado justo en el eje central de la ilustración debe ser el abogado. La nariz no es tan recta y afilada como en las otras representaciones, pero Gatagán no suele ser muy fiel con las facciones de los personajes.

Esta figura me llama especialmente la atención porque en ella reconocemos unos rasgos muy utilizados por Gatagán desde su ilustración “El destripador de Londres”. En ésta y en otros trabajos posteriores aparece un tipo recto y largo hasta la deformidad, con abrigo estrecho, bastón en mano y la cara semioculta bajo el sombrero.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

En esta imagen Gatagán ilustra el capítulo VII en que Stevenson nos narra “El incidente de la ventana”: Mr. Utterson y Mr. Endfield, en uno de sus paseos dominicales, encuentran al Dr. Jekyll asomado a una ventana de su mansión. Conversan durante unos minutos pero, repentinamente, al doctor se le transforma la cara [“la sonrisa desapareció de su rostro para dar paso a una expresión de terror y desesperación tan abyecta que heló la sangre en las venas de los dos caballeros” (VII, p. 132)] y la ventana se cierra. Los dos paseantes se alejan de allí muy afectados. “Los dos estaban pálidos; y había la misma respuesta de horror en los ojos de cada uno” (VII, p. 132-133).

En la ilustración vemos a los dos caballeros y a sus espaldas un hermoso edificio victoriano con la ventana central iluminada. Ellos tienen el tronco y la cabeza girados para mirar hacia dicha ventana. El relato icónico no coincide exactamente con ningún momento concreto del relato literario. Está interpretando el capítulo en general.

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Esquema compositivo y direcciones de escena:

La imagen está estructurada con diagonales y verticales que cruzan el fondo de la ilustración creando una rejilla en perspectiva. En el eje central está situada la ventana iluminada, que sería además el elemento de mayor peso visual. Los personajes del primer plano se encuentran en el cuadrante derecho de la imagen. Las manchas blancas de su pechera y la ventana son las zonas de máxima luz de la composición. Al unir las obtenemos una estructura triangular que queda situada entre los dos cuadrantes derechos de la imagen. Todos estos factores desplazan la imagen hacia la derecha, pero la rejilla estructural del edificio la equilibra.

Otros elementos que equilibran la imagen son los vectores de dirección inducidos de las miradas de los dos personajes con las cabezas vueltas hacia el lado izquierdo de la ilustración.

1.5 Grado de iconicidad de la obra:

Esta ilustración pertenece al nivel de representación figurativo no realista y también, como ocurre con las demás del conjunto, se mueve en una parcela



amplia de figuración, que va desde unos elementos más figurativos a otros más abstractos. Las manos de los personajes, la parte inferior de sus trajes, la parte baja del edificio, los adornos de la fachada, las chimeneas,... se reconocen perfectamente y, por lo tanto, se encuentran dentro del nivel de representación figurativo no realista, pero poseen un nivel de abstracción mucho mayor que el de otras partes de la obra, como la fachada en general y los trajes y rostros de los personajes, especialmente el de la figura situada a la derecha de la imagen, cuyo grado de figuración es mayor que el del resto de la ilustración.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad

Como en el resto de la secuencia de imágenes, ésta se caracteriza por un número muy bajo de planos. Tan sólo dos. El primero con los dos personajes y el plano del fondo con la fachada de la mansión del doctor. Sin embargo hay una característica particular en esta imagen, en la disposición del plano del fondo, que la diferencia de las demás ilustraciones. En las otras, el fondo estaba paralelo al plano del soporte, en ésta, cruza diagonalmente la imagen produciendo el efecto de perspectiva. Toda la fachada está estructurada por líneas diagonales y verticales. Pero los dos planos son tan evidentes que parece que los personajes estuvieran situados delante de una pantalla en la que se proyectase la imagen del edificio. A ello contribuye también el contraste en la paleta de colores de los dos planos.

1.6.2 Temporalidad:

En cuanto a la temporalidad, aunque, lógicamente, por ser una imagen fija, tiene características propias de la temporalidad simultánea, la diferencia entre los dos planos crea dos momentos distintos, que también se podrían interpretar como propios de una temporalidad secuencializada.¹²³

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

Las funciones de la línea son múltiples. Hasta ahora, hemos detectado en las otras ilustraciones algunas de ellas, como la función dinámica o cinética, la función expresiva, la línea para crear vectores de dirección que también aportan dinamicidad a la imagen, la línea que separa los planos entre sí como la línea de contorno, materializada o implícita. En esta imagen reconocemos la mayoría de las funciones que hemos mencionado, pero además vemos que en la imagen del fondo la perspectiva de la fachada tiene una estructura lineal, que le confiere orden y cadencia.

Otra función de la línea, que hemos presenciado con anterioridad en las ilustraciones pero que merece que señalemos en ésta especialmente, es la mancha que se estiliza hasta convertirse en línea: si nos fijamos en la manga derecha de Utterson, por ejemplo, observamos que ésta pasa de ser una mancha oscura con forma de manga a convertirse en la línea de contorno del abrigo por su parte inferior.

123 Villafañe J., op. cit., p. 211



1.7.2 El plano:

También este elemento morfológico contribuye a la representación gráfica de la estructura del edificio. Su función es secundaria respecto a la de la línea, pero no deja de ser necesaria en la manifestación atensa y equilibrada de los elementos arquitectónicos de la fachada.

1.7.3 Color y luz:

En esta ilustración Gatagán utiliza los colores para intensificar la diferencia entre el primer plano y el plano de fondo, que se comporta como elementos clasificativos. Los personajes los ha entonado con un color pardo, que pasa a ser negro en las zonas con menos cantidad de luz. En ellos produce un contraste entre esas zonas oscuras y el color blanco puro de las camisas.

El fondo está pintado, a excepción de la ventana iluminada, a dos tintas; una azul celeste intenso para las partes de la fachada sobre las que cae la luz de la luna, y otra negra (degradado en algunos puntos a gris o marrón) para las zonas en sombra.

La ventana iluminada resalta entre esa paleta de tonos fríos con una luz cálida amarillenta que rompe la cadencia producida por cómo está pintada la fachada, para transformarla en un ritmo activo y ágil. La luz que reciben uno y otro plano es distinta también y los distancia, dando lugar a dos atmósferas diferentes.

1.7.4 Textura:

La textura que estamos observando en todas las imágenes. La producida por las huellas que dejan las cerdas del pincel y que habitualmente quedan en la parte inferior de la imagen. En esta ilustración ocurre lo mismo, quizá con más intensidad. Tanto en el edificio como en las ropas de los personajes, la imagen se desvanece al llegar a la zona inferior hasta abstraerse y perder su significación para convertirse en trazos y manifestaciones expresivas, cargadas de carácter y sensibilidad.

1.8 Elementos escalares:

1.8.1 Proporción:

Los personajes no guardan una proporción acorde con la distancia que en la realidad les debería separar del edificio. La simplificación de la imagen a dos planos, unida al contraste cromático entre ambos, dan la sensación de que los personajes están actuando delante de una pantalla en la que se proyecta la imagen del edificio.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN:

2.1 Espacialidad:

Pese al efecto de profundidad causado por las líneas convergentes que estructuran el edificio, la imagen es plana; el edificio se asemeja, como he dicho, a una proyección en una pantalla plana y paralela al soporte de la ilustración. Parece que Gatagán hubiera utilizado este recurso para mantener la unicidad de la obra completa. La perspectiva en toda regla de la imagen de la fachada rompería con la tónica general de la obra secuencial de Jekyll y Hyde, en la que destacan las imágenes sin perspectiva o con leves atisbos de ésta, pocos planos y todos ellos frontales.

2.2 Temporalidad:

Como imagen fija aislada tiene características propias de la temporalidad simultánea, pero es de naturaleza narrativa, por lo que su estructura espacial y temporal es secuencializada.

Fórmula de representación: el orden interno de la obra y el fragmento de texto que interpreta, nos hace llevar a cabo una lectura desde el plano del fondo al primer plano. En el plano del fondo se está produciendo un hecho (primera imagen de la secuencia) que hará que los dos personajes del segundo plano se marchen del lugar pero se giren para mirar la ventana iluminada (segunda imagen de la secuencia).

2.2.1 Dinamismo:

Los factores dinámicos (tensión y ritmo) favorecen la narratividad de la escena.

La tensión: las líneas convergentes, que causan la perspectiva de la fachada del edificio, producen al mismo tiempo tensión en la imagen al separarla de la orientación horizontal propia del estado de reposo y estatismo.

El ritmo: el contraste entre la gama cromática utilizada para el plano del fondo y la utilizada para los personajes es otro de los factores espaciales que favorecen el dinamismo. Existe un gran contraste. Además los personajes lucen, como en las demás ilustraciones, un blanco impecable que contrasta con los tonos oscuros del resto del traje. Y la fachada tiene dos colores bien diferenciados, el azul intenso para las zonas bañadas por la luz y el negro para las partes más ocultas. Aunque ambos colores son poco luminosos, la diferencia entre ellos es evidente y provoca el contraste cromático necesario para fomentar la dinamicidad en la imagen.

La estructura de la fachada, con la alternancia de pilares y vanos, produce un ritmo monótono y cadente que la ventana iluminada rompe, transformándolo en un ritmo más activo, inesperado y dinámico.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Es ésta la segunda y última ilustración de la serie en la que no aparece Mr. Hyde. Pero, así como en la anterior lo sustituía su doble, el Dr. Jekyll, por lo que en cierto modo sí que estaba allí, en este caso ocurre algo parecido: en la ventana iluminada de la fachada, se está produciendo la metamorfosis de Jekyll en Hyde. La luz que señala esta ventana entre las demás y la ubicación de ésta en el centro de la composición son elementos plásticos que acentúan este hecho. La presencia de Hyde está implícita en la ilustración. La ventana iluminada del centro del edificio simboliza la dualidad Jekyll-Hyde.

3.2 Peso visual:

Esta misma ventana es el elemento de mayor peso visual de la composición. Pero, evidentemente, esto sólo es así si tenemos en cuenta el texto, y por lo tanto, si vemos esta imagen como ilustración que acompaña a un texto y no como imagen aislada.

La importancia de la ventana es tal, desde el punto de vista de la ilustración, que Gatagán relaciona con ella todos los elementos de la composición, de manera que la convierte en el nexo de unión de todos los elementos. El edificio y los dos personajes.

El edificio, al fondo, está tan distanciado temáticamente de las dos figuras que parece una proyección en una pared. El color, el tratamiento, las líneas, los contrastes, ... Todo es distinto. Sin embargo, los personajes vuelven las cabezas hacia él para mirar la ventana y de esta forma se establece la relación. Las dos figuras forman un grupo, un dúo. Están unidas entre sí por la cercanía y el parecido. Pero ambas forman un triángulo estructural con la ventana. Las dos levitas y la ventana son los elementos de mayor luminosidad de la imagen. La luminosidad es el factor que ha empleado Gatagán para crear esta relación y, en definitiva, para equilibrar la imagen.

¶ Análisis de la sexta ilustración

“La última noche”

“La última noche”





Análisis de la sexta ilustración:
“La última noche”

Texto correspondiente a la sexta ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Pero, ¿Qué importancia puede tener la letra? ¡Yo lo he visto con mis propios ojos!”

“¿Lo ha visto?” repitió Mr. Utterson, “¿y cómo?”

“Ocurrió así”, dijo Poole, “Entré repentinamente en el anfiteatro cuando volvía del jardín. Al parecer él había salido para buscar su droga, o lo que fuese, pues la puerta de su gabinete estaba abierta y lo vi revolviendo entre



J e k y l l y H y d e

las cajas, al otro extremo de la sala. Levantó la vista cuando yo entré, lanzó una especie de grito, y trepó escaleras arriba hacia el gabinete. Lo vi apenas un minuto, pero se me pusieron los pelos de punta. Señor, si aquél era mi amo, ¿por qué llevaba una máscara sobre su cara? Si era mi amo, ¿por qué chillaba como una rata y se alejaba de mí? He estado a su servicio durante muchos años. Entonces ...”

Y el hombre hizo una pausa y se pasó la mano por la cara.”¹²⁴

124 Garrido, M., op. cit., p. 140

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La sexta ilustración estará ubicada en el Capítulo VIII, “La última noche”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta imagen aparecen dos figuras masculinas. Una en primer plano, completamente en sombras y como huyendo. Aunque se trata tan sólo de una silueta, el perfil de la cara sugiere, que más que un hombre se trate de un monstruo u homínido prehistórico.



J e k y l l y H y d e

El otro personaje se encuentra al fondo de la escena, en un tamaño muy pequeño, como si estuviese bastante lejos. Viste un frac, lleva un quinqué en la mano y tiene el rostro lívido, completamente asustado.

1.2.2 Descripción del escenario:

La escena está torcida, parece un efecto de una cámara cinematográfica que provoca una perspectiva surrealista. Se desarrolla en una estancia con cierto aire de antigüedad. En el lado izquierdo de la composición se ve un gran ventanal, con arco de medio punto, y palillería. El ventanal está inclinado hacia el lado izquierdo de la imagen. Lo cruza, en la parte inferior, una barra diagonal que podría estar representando la baranda de una escalera.

En el centro de la base de la ilustración, justo debajo del personaje del primer plano se ven cachivaches de laboratorio.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Los elementos figurativos de esta ilustración son las dos figuras humanas de las que ya hemos hablado, un ventanal al fondo de la imagen, una barra diagonal que lo cruza, que podemos interpretar como la barandilla de la escalera por la que subirá Hyde huyendo de la presencia de Poole, y unos materiales del laboratorio en la parte inferior del tercer cuadrante de la imagen.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

En esta ilustración Gatagán iconiza un fragmento de la obra literaria en el que el mayordomo del Dr. Jekyll cuenta a Mr. Utterson algo que le ocurrió unos días atrás. Stevenson retrocede en el desarrollo de la historia para que se entiendan mejor otros sucesos que transcurren más tarde. La imagen representa el texto y refuerza la significación de éste. La primera ilustración también cuenta un hecho anterior al momento que se narra. En ambos casos, el personaje que relata lo sucedido aparece en el fondo y en un tamaño relativamente inferior al del resto de los personajes que participan de la ilustración.

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Esquema compositivo:

Entre los dos personajes se puede trazar un triángulo que, de algún modo, organiza una escena que se caracteriza por la ausencia de elementos orientativos del espacio. El espacio lo representa una mancha de color, y en ella Gatagán ha colocado el ventanal y los personajes. Pero para que el ventanal tampoco sirva de referencia espacial, lo ha torcido, con lo cual no sabemos donde está ubicado exactamente.

La composición es fundamental para organizar esta imagen, que de otra forma sería un caos. Las mismas líneas que estructuran el ventanal organizan la imagen. El hecho de que se crucen perpendicularmente, formando la palilería, sugiere cierto orden a la composición. Esto, junto con el triángulo que forman las dos figuras y los elementos de laboratorio apoyados en la base de la ilustración, consigue un equilibrio inestable en la composición.



1.4.2 Dirección de escena:

Existe una gran diferencia entre esta imagen y todas las que le precedieron. Los vectores de dirección están orientados en sentido contrario al habitual. La postura de Hyde, inclinado hacia el lado izquierdo de la imagen, la orientación de su cuerpo, la acción de huida precipitada hacia el lado izquierdo son, factores que provocan que la dirección de escena sea opuesta a la dirección habitual.

En la ilustración anterior se prepara el terreno para este cambio cuando Gatagán equilibra la imagen, girando las cabezas de los personajes hacia el lado derecho de la composición, con lo cual, las miradas de ambos, que son vectores de dirección inducidos, están orientadas en sentido contrario a la dirección de escena y a la dirección de lectura.

Otros vectores de dirección de la ilustración (como la barandilla de la escalera y los hierros horizontales de la palillería del ventanal) contribuyen, junto a la representación de Hyde, a cambiar la dirección de escena y en consecuencia, la dirección de lectura, la cual, en lugar de ir de izquierda a derecha y de arriba abajo, irá de abajo arriba y de derecha a izquierda.

1.5 Grado de iconicidad de la obra:

La sexta ilustración que compone la secuencia pertenece al nivel de representación figurativo no realista y como ocurre en todas ellas, algunas partes tienen mayor nivel de abstracción que otras. En este caso, el fondo de la ima-

gen está pintado a base de pinceladas sueltas y dinámicas. Como viene siendo habitual, la parte inferior de la imagen está menos detallada con un estilo más abocetado y suelto que la parte superior, en la que los elementos se detallan, entre otras razones, porque son más importantes para aportar significación al relato icónico y a la ilustración de la obra escrita.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La ilustración parece estar envuelta en una atmósfera espacial en la que no se distinguen los planos que limitan el espacio de la habitación donde se desarrolla la escena. El único elemento que ubica a los personajes en el espacio es el ventanal del fondo, aunque su posición inclinada no deja de desorientar. Y salvo la arista del vano que ocupa el ventanal, en el resto de la imagen no aparece un sólo elemento que nos de una pista sobre la situación de los dos personajes en el espacio. Tampoco hay líneas oblicuas creando una perspectiva que de sentido a la diferencia de tamaño entre Poole y Hyde, la cual se debería a la distancia que los separa.

1.6.2 Temporalidad:

Se trata de una ilustración con temporalidad simultánea, que describe una escena que representa toda la acción. Hyde huye para esconderse tras ser sorprendido por Poole, registrando en el laboratorio en busca de su droga:



J e k y l l y H y d e

“Al parecer él había salido para buscar su droga o lo que fuese, pues la puerta de su gabinete estaba abierta y lo vi revolviendo entre las cajas, al otro extremo de la sala. Levantó la vista cuando yo entré, lanzó una especie de grito, y trepó escaleras arriba hacia el gabinete. Lo vi apenas un minuto, pero se me pusieron los pelos de punta. Señor, si aquél era mi amo, ¿por qué llevaba una máscara sobre su cara? Si era mi amo, ¿por qué chillaba como una rata y se alejaba de mí?” (VII, p. 140-141)

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

Salvo pequeños detalles de la cara de Poole y la mano de Hyde, en esta imagen la línea no contornea las figuras. Gatagán emplea un tratamiento muy pictórico. Las líneas que aparecen lo hacen a modo de objetos, como la palillería del ventanal y la barandilla de la escalera, y en ambos casos se trata de líneas rectas pero sinuosas y orgánicas. La palillería la componen dos líneas paralelas adosadas, una clara, de un tono cálido para representar el lado iluminado, y otra negra, para la zona en sombra.

1.7.2 El plano:

El plano no estructura la ilustración, salvo en el espacio que marca la profundidad del vano del ventanal y en los cristales del mismo. El fondo de la imagen está manchado por completo de color pero el tratamiento y las pinceladas vuelven el espacio aún más confuso.

1.7.3 Color y luz:

El tono general de esta ilustración es muy oscuro. El candil ilumina poco la escena. Se limita a reflejarse en la cara de Poole, en la que crea un fuerte contraste, y en la pared interna del vano del ventanal. Alrededor de la figura de Hyde, Gatagán ha pintado una especie de halo luminoso en un tono anaranjado como si la luz del candil, que le viene por detrás, iluminara su perfil. Este elemento proporciona un gran dinamismo a la ilustración. El resto del personaje, incluida la cara, es prácticamente negro. Se libran la camisa y las manos, aunque esta vez la camisa no mantiene el blanco puro.

La parte superior de la imagen es negra salvo en el ventanal. La pared se va aclarando conforme desciende, y en la zona inferior es bastante mas clara, con lo que la figura en sombra de Hyde contrasta sobre un fondo parduzco. La monotonía cromática de la ilustración la interrumpe el color azul de los cristales del ventanal.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN:

2.1 Espacialidad:

Igualmente podríamos definir esta imagen como estereoscópica ya que al desaparecer tan radicalmente el espacio en ella, se puede interpretar este espacio como la atmósfera del interior de una esfera. La escena tiene tintes oníricos. No existe profundidad ni planos estructurales orientativos. Hyde parece estar por delante de todo. De hecho se sale un poco de la ilustración por el margen inferior. El gran ventanal podría estar en una pared en diagonal como parece, y Poole, delante de esta pared, pero al final de la imagen. Pero aunque trate de organizar los elementos en el espacio, éste sigue siendo muy incierto.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Secuencialización:

La ilustración cuenta todo el relato de Poole icónicamente. Describe sobre todo el espanto y la impresión del pobre mayordomo al tropezarse con Hyde y verlo huir entre las sobras del laboratorio. Por eso es una ilustración narrativa. Probablemente, la más narrativa del conjunto. Es cierto que podría estar contando un instante, y que realmente no están sucediendo dos cosas que no puedan ocurrir simultáneamente, pero también es cierto que abarca el conjunto del relato de Poole, pues se ve todo lo que ocurrió y, en ese sentido, sí que se trata de una ilustración secuencializada.

2.2.2 Dinamismo:

Tensión: el dinamismo está conseguido aquí sobre todo por los elementos que producen tensión. Desde el contraste cromático y lumínico, la textura de las pinceladas y la desorientación espacial, hasta la postura de Hyde o la deformación del perfil de la cara y de la mano.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

En esta ilustración aparecen dos personajes en la escena: en el fondo de la imagen se encuentra Poole, el mayordomo del Dr. Jekyll, el cual aparece por dos veces en toda la obra plástica, y en las dos ocasiones desplazado a un segundo plano con la zona de las piernas inacabada.

Poole es un personaje secundario que participa en varias ocasiones en la novela escrita. Además de abrir la puerta de la mansión a Mr. Utterson, será quien le irá informando sobre las incidencias que le ocurren a su amo. El tamaño relativo y el lugar que ocupa el personaje en las ilustraciones, es proporcional al interés de su participación en la novela, al interés que muestran por él los protagonistas de la historia, y a la clase social a la que pertenece.

Durante toda la novela observamos cierto desprecio por parte de los protagonistas hacia las clases menos acomodadas. Con este sentimiento de desprecio de los personajes y el narrador hacia las clases sociales menos favorecidas, es posible que Stevenson critique la mentalidad clasista y patriarcal de su época.

La otra figura de la ilustración es la de Hyde huyendo por las sombras del laboratorio, en el primer plano. En esta nueva imagen de Hyde, la primera después del asesinato de Carew, comienzan a manifestarse los efectos del desarrollo que se produce en su mente y su cuerpo, conforme realiza más y

mayores fechorías. “Parecía últimamente como si el cuerpo de Edward Hyde hubiese aumentado de estatura, como si yo fuera consciente (mientras portaba aquella forma) de un más generoso flujo sanguíneo” (X, p. 171). El cuerpo está ya menos achaparrado, y la cabeza es un poco más grande.

Aparece en una posición muy dinámica, huyendo en sentido contrario a la dirección de lectura de la imagen y de la narración. Esto puede deberse a dos razones. La primera es que así el ilustrador interpreta el flashback de la novela en la imagen, sería su forma simbólica de representar el retroceso en el tiempo. La otra es que el ilustrador interpreta así la huída atolondrada de Hyde, yendo en sentido contrario a la dirección natural de la narración y retrasando así el progreso de la lectura.

3.2 Equilibrio compositivo:

La falta de líneas que determinen el espacio no afecta al equilibrio de esta imagen. Pero si al personaje principal, al que vemos completamente inclinado hacia delante y el único elemento arquitectónico sufre una perspectiva deformante, ¿qué es lo que confiere a la imagen equilibrio? Parece que el ilustrador ha recurrido a numerosos elementos espaciales y dinámicos para conseguir dar a la ilustración lo que en realidad es un equilibrio inestable.

Aparentemente no hay una estructura compositiva que asiente sólidamente la imagen. El ventanal ocupa el cuadrante superior derecho de la composición. Aunque todas las líneas que lo componen son convergentes, se vuelve verti-



J e k y l l y H y d e

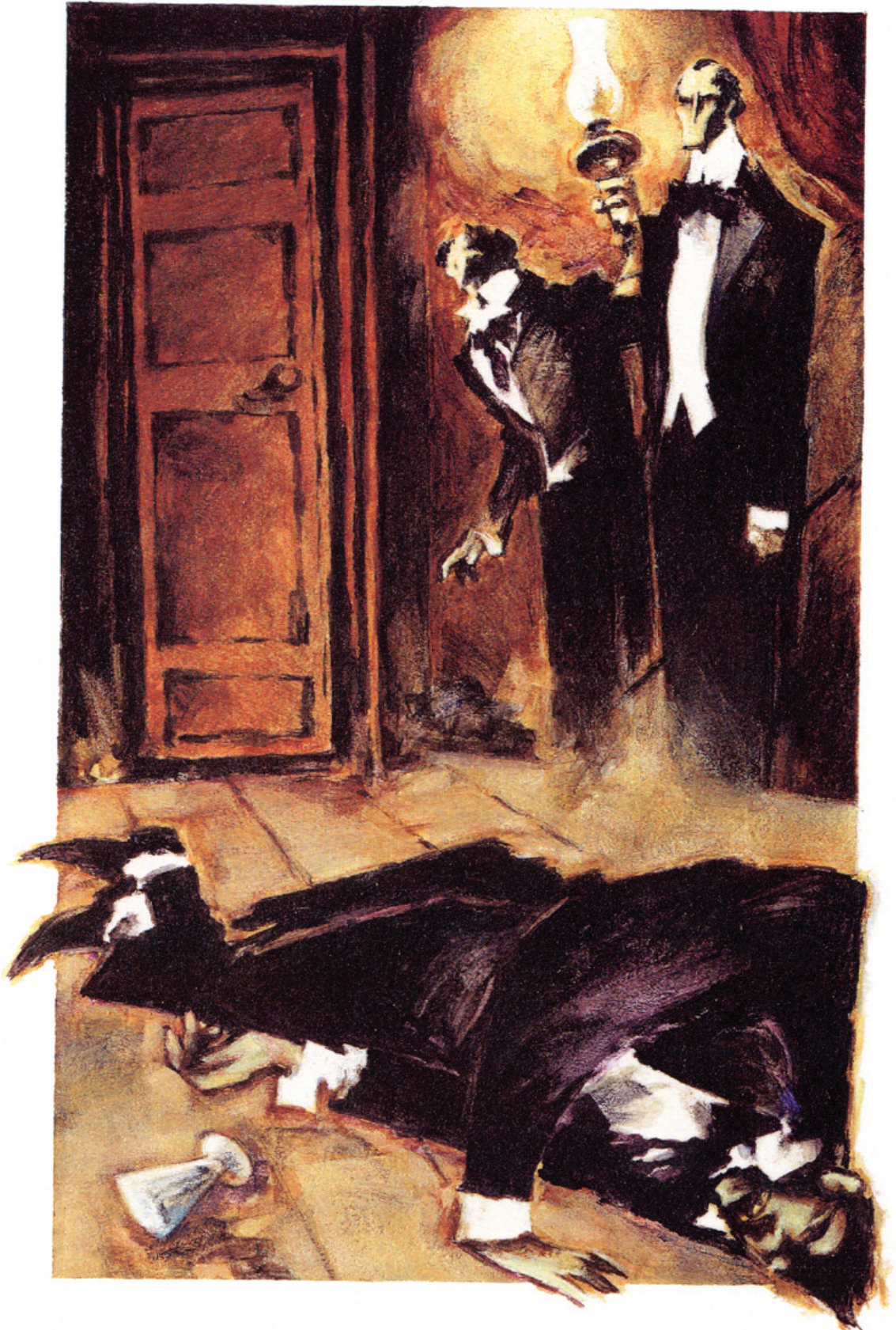
cal en el eje central de la imagen con lo que la composición se asienta notablemente. Además Hyde está tan inclinado hacia delante que en su forzada postura encontramos que sus brazos, la parte superior de la cabeza y los hombros, están colocados casi en horizontal. Ellos se convierten en la base sobre la que se apoya el ventanal y la figura de Poole, la cual contribuye por su parte a equilibrar la imagen ocupando el espacio más vacío de ésta. Su fuerza visual se potencia por la verticalidad y rectitud de su figura, por el elemento del candil que sostiene, cuya luz es la zona de mayor fuerza lumínica en la escena y por sus facciones, que son el elemento más detallado de la ilustración.

El cuerpo de Hyde, pese a la colocación estratégica de los brazos, se sigue cayendo. Por esta razón Gatagán coloca debajo suya los materiales de laboratorio cuyos contrastes de negros sobre blanco y su carácter pictórico ejercen una fuerte carga visual. Con todos estos recursos plásticos se ha conseguido que una imagen con una estructura general poco clara, tenga una presencia simple, unitaria y equilibrada.¹²⁵

Ⓐnálisis de la séptima ilustración

“La última noche”²

“La última noche”2





Análisis de la séptima ilustración:
“La última noche”

Texto correspondiente a la séptima ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Era una noche borrascosa, fría, propia de las inclemencias de marzo, con una luna pálida, recostada sobre el cielo como si la hubiera volcado el viento, y un mar flotante de nubes del más diáfano algodón. El viento dificultaba el habla y agolpaba la sangre en el rostro. Parecía además haber barrido las calles, inusualmente vacías de transeúntes; [...]

“Utterson”, dijo la voz, “¡por el amor de Dios, ten compasión de mí!”



J e k y l l y H y d e

“Ah, esa no es la voz de Jekyll... ¡es la de Hyde!” gritó Utterson. “¡Echemos la puerta abajo, Poole!”

Poole blandió el hacha sobre sus hombros; el golpe hizo temblar al edificio, mas la cerradura y los goznes de la puerta tapizada de rojo resistieron el embate. Un lúgubre alarido, como de mero terror animal, se escapó del gabinete. Alzóse de nuevo el hacha, de nuevo crujieron los paneles de la puerta haciendo temblar el marco; por cuatro veces se descargó el golpe; pero la madera era resistente y los herrajes de buena fragua; mas al quinto, saltó partida en dos la cerradura y trozos de la puerta cayeron al interior sobre la alfombra.

Asustados por su propio estruendo y el silencio que le sucedió, los asaltantes retrocedieron un paso y miraron atentamente lo que había dentro. Ante sus ojos se ofrecía el gabinete a la tranquila luz de la lámpara, con un buen fuego chisporroteando y crepitando en el hogar, la tetera silbando su tenue tonada, uno o dos cajones abiertos, los papeles ordenados con esmero en la mesa de trabajo y, más cerca del fuego, el servicio dispuesto del té; diríase que era la más tranquila habitación de aquella noche de Londres y la más común, a no ser por los armarios de cristales, atiborrados de productos químicos.

Justo en mitad de la estancia yacía el cuerpo de un hombre violentamente contorsionado y aún sacudido por espasmos. Acercáronse a él de puntillas, lo volvieron boca arriba, y contemplaron el rostro de Edward Hyde. Vestía un traje que le estaba demasiado grande, de la talla del doctor; los músculos de su cara se movían aún con una apariencia de vida, pero la vida estaba ya ausente; y por el exprimido frasco que aferraba su mano y el intenso olor a almendras que flotaba en el aire, Utterson supo que estaba contemplando el cuerpo de un suicida.¹²⁵

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La séptima ilustración estará ubicada, como la ilustración anterior, en el Capítulo VIII, “La última noche”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta imagen aparecen tres figuras masculinas, dos de pie en el segundo cuadrante, y una yacente, en diagonal a lo largo del tercer y cuarto cuadrante. De las dos figuras que están de pie, la situada más hacia el centro de la composición levanta con su mano izquierda un candil, y se inclina para obser-

125 Garrido, M., op. cit., p.145



J e k y l l y H y d e

var la persona tumbada. La otra permanece erguida con los brazos caídos a lo largo del cuerpo y el ceño fruncido.

La figura que está en el suelo podría estar muerta. Sus manos, cuerpo y rostro, son tan deformes que no sabría si clasificarlo como humano.

1.2.2 Descripción del escenario:

La imagen está formada por tres elementos. En el primer cuadrante hay una puerta, en el segundo están las dos figuras de pie, con el candil y un esbozo de cortinaje en la esquina del cuadro. La mitad inferior de la imagen está ocupada por el suelo, que parece hecho de tablones de madera, y sobre éste se encuentra el cuerpo yacente y una copa vacía tirada en la esquina inferior izquierda de la composición.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Hay en esta ilustración tres figuras humanas representadas: Mr. Utterson y Poole al fondo de la imagen. Mr. Utterson muy recto y Poole inclinado hacia delante con el brazo izquierdo en alto, sosteniendo un candil. Y Hyde que aparece tumbado en el suelo en primer plano, vestido con un frac, con la piel de las manos y la cara de un tono verdoso.

En el cuadrante superior izquierdo de la imagen hay una puerta de madera con un pomo redondo. La puerta es alta y estrecha. En la esquina superior

derecha de la ilustración hay un pequeño trozo de tela, de lo que parece ser un cortinaje. Junto a Hyde, también en primer plano, vemos una copa con la cavidad cónica. El suelo es de tablones de madera.

1.3 Descripción de la ilustración:

En la séptima ilustración Gatagán nos describe un momento álgido de la historia de *Jekyll y Hyde*: el descubrimiento, por parte de Mr. Utterson y Poole, del cuerpo inerte de Hyde tras la puerta del laboratorio. Esta escena marca el fin de la acción. Los dos capítulos que quedan son dos cartas, ambas dirigidas a Mr. Utterson, una (la del capítulo IX) remitida por el Dr. Lanyon y la otra (el último capítulo) remitida por el Dr. Henri Jekyll.

Esta ilustración es especialmente descriptiva al atenerse de forma fiel a un fragmento muy concreto de la obra literaria. Las demás tienden a interpretar libremente, o contar en una sola imagen varios momentos y sensaciones de los personajes que ocurren en periodos de tiempo diferentes.

“Justo en mitad de la estancia yacía el cuerpo de un hombre violentamente contorsionado y aún sacudido por espasmos.” (VIII, p. 145)

1.4 Esquema o estructura de la imagen:

1.4.1 Esquema compositivo:

La ilustración está dividida en dos partes, una superior, con los elementos en posición vertical: pared, puerta y personajes, todos con orientación vertical.



J e k y l l y H y d e

Y una parte inferior, justo la mitad de la imagen, con todos los elementos oblicuos y situados sobre un plano horizontal con cierta profundidad.

Estas dos partes no están totalmente separadas ya que algunos de los elementos que contienen se relacionan entre sí logrando la unidad compositiva. Concretamente la figura de Utterson y la de Hyde, se pueden unir formando una estructura triangular con base en la diagonal del cuerpo de Hyde. En uno de los vértices se encuentra la cabeza de Hyde, en el otro, los pies, y el vértice superior coincide con la cabeza de Utterson. Este triángulo constituye el nexo de unión entre las dos partes de la imagen.

1.4.2 Dirección de escena:

Tal vez se puede comenzar a leer esta escena desde la puerta, pues los hechos que aquí se describen comienzan en el texto, al conseguir, Utterson y Poole, atravesar la puerta del laboratorio. De ella pasamos a los dos personajes que están de pie, y sus miradas nos conducen al cuerpo de Hyde. La orientación de éste, a su vez, nos traslada hacia fuera de la ilustración por el lado inferior, derecho, justo donde tiene la cabeza.

Esta sería una dirección de lectura lógica, lo cual no quita, que en lo primero que se fije un lector sea en el cuerpo yacente de Hyde, puesto que él, como Poole y Utterson, también estaría impaciente por ver que estaba ocurriendo tras esa puerta.

1.5 Grado de iconicidad de la obra:

Figurativo no realista. El mayor nivel de abstracción de la obra se encuentra en la parte inferior del cuerpo de los dos personajes que están de pie: a partir de las rodillas, las piernas no están acabadas, desaparecen de la imagen.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

El espacio sigue siendo intencionadamente reducido, como en el resto de las ilustraciones. La pared del fondo corta el escenario. La superficie en la que se encuentra tendido Hyde, está representada desde un punto de vista elevado (picado), lo que nos permite ver el cuerpo al completo y al tiempo nos da una idea del poco espacio que ocupa la escena.

El efecto de profundidad lo consigue con las líneas del suelo que convergen hacia el fondo de la ilustración. El cuerpo de Hyde también parece estar en perspectiva.

1.6.2 Temporalidad:

La imagen, por su naturaleza descriptiva, es de temporalidad simultánea. La ilustración describe un momento de la novela y aunque posee un gran dinamismo, este busca dotarla de una interpretación del tiempo basada en la abstracción, lejos de querer transmitir un tiempo lineal y continuo que represente el esquema temporal de la realidad.



J e k y l l y H y d e

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

En esta imagen aparecen unas líneas convergentes en el plano que representa el suelo; forman parte de la estructura compositiva de la obra y proporcionan profundidad a la ilustración.

La línea de contorno sólo la apreciamos en las manos de Hyde y en la puerta.

Las líneas que contornean la puerta son rectas pero orgánicas y parece que, al tiempo que contornean, representan la sombra de los casetones. Son además un elemento expresivo que da plasticidad a la obra. La cortina de la esquina superior derecha de la imagen también tiene una línea por el borde, pero en los demás elementos, la línea material desaparece, y éstos se distinguen del fondo y de los elementos con los que coinciden por el contraste cromático y lumínico.

1.7.2 El plano:

La imagen está formada por dos planos. Uno vertical, al fondo de la escena, que sería el telón de fondo de la representación teatral, y otro horizontal, perpendicular al soporte, aunque tomado desde un punto de vista relativamente alto, que es el que hace de superficie del suelo. El plano vertical tiene una apariencia casi transparente. La puerta nos sirve como referencia para situarlo en el espacio porque por lo demás carece casi por completo de aristas que nos permitan orientarlo en el espacio. Una línea, apenas insinuada junto a la

base de la puerta, que desaparece para volver a aparecer junto al margen derecho de la composición; es la arista que une este plano con la superficie del suelo. Este plano, está coloreado a base de manchas del mismo tono pero con una gran variedad lumínica que anula la apariencia de superficie plana.

La líneas convergentes del suelo dan perspectiva a toda la escena.

1.7.3 Color y luz:

Una luz ambiental amarillenta entona la escena. Sale del candil y provoca contrastes lumínicos en el rostro de los personajes y en la puerta. Los trajes negros impiden que se produzca en ellos el mismo efecto. Al igual que en las otras ilustraciones, las camisas conservan el blanco puro, independientemente del color de la luz ambiental, de manera que existe un gran contraste cromático entre los trajes negros y las camisas blancas.

El tono general va desde el amarillo limón, en las zonas cercanas al cristal del candil, al marrón rojizo en la puerta, las cortinas y la pared. El suelo es un poco más claro, tendiendo al ocre. El negro también domina en la escena provocando una sensación tenebrista. Lo encontramos en los trajes y en las zonas en sombras de las caras de los personajes y de la pared del fondo.

Hay manchas blancas que se acumulan en dos zonas: al fondo, en los dos personajes, Poole y Utterson, el blanco se encuentra en el torso y los puños de los trajes y en el candil situado entre ambos. En el primer plano, en Hyde de nuevo en las ropas, en concreto en la camisa que asoma por las mangas y el



J e k y l l y H y d e

pecho y en los calcetines.

1.7.4 Textura:

La imagen es especialmente pictórica por la pared del fondo, donde Gatagán se permite manchar la zona con variedad de trazos e iluminar la superficie con distintos niveles de luz y sombra. La puerta también está coloreada dejando entrever la textura de los trazos. Lo mismo ocurre con el suelo, especialmente en las zonas donde se insinúa una sombra.

1.8 Elementos escalares:

1.8.1 La proporción:

En esta ilustración, como en otras, los personajes del fondo de la imagen están dibujados en un tamaño demasiado pequeño para la distancia que parece que les separa del cuerpo de Hyde.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN:

2.1 Espacialidad:

Pese a la profundidad que producen las líneas convergentes del suelo y el cuerpo de Hyde, y la intención de crear lejanía exagerando la distancia entre los personajes; la imagen es muy plana. Hay muy poco espacio representado. Las figuras del fondo están pegadas a la pared. La figura del primer plano se encoge para caber entera en el espacio de la ilustración y la cabeza se sale por la esquina inferior derecha, lo que agobia aún más el espacio como si este fuera insuficiente para que cupiera todo el cuerpo yacente. La puerta cierra la composición y corta la poca profundidad que Gatagán se permite en esta imagen.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Simultaneidad:

Es una ilustración especialmente descriptiva. Nos muestra el momento en que, tras entrar en el laboratorio, Poole y Utterson descubren el cuerpo sin vida de Hyde tumbado en el suelo. La imagen tiene temporalidad simultánea. Los elementos plásticos que ayudan a los dinámicos a provocar la simultaneidad son diversos. Participan especialmente los que tienen características cualitativas y cuantitativas como el color, la luz, la textura o la forma.

2.2.2 Dinamismo:

Tensión: la orientación diagonal del cuerpo de Hyde dinamiza la imagen, incluso se percibe algo de perspectiva en el cuerpo. Además encontramos



J e k y l l y H y d e

otras líneas diagonales en ese atisbo de arista entre la pared y el suelo, en las juntas de los tablones del suelo de madera y en la vara que sostiene Utterson con su mano izquierda.

La sinuosidad de las líneas de la puerta también crean cierto dinamismo. No existen líneas para contornear el perfil de Hyde, sin embargo este resalta por la falta de uniformidad que hay en él. Es activo y parece que tiene movimiento.

Las deformidades vehiculan la tensión en la imagen. El principal elemento con importantes desproporciones es la figura de Hyde. La perspectiva causa en él una extraña sensación de deformidad. A esto se le añade que su hombro derecho queda a una distancia excesiva de la cabeza y forma un ángulo recto con el trapecio y el brazo. El resultado es chocante e irreal. Las pinceladas acentúan su irregularidad. La manga de la camisa con ángulos y formas caprichosas, los pelos, las sombras en la cara deforman al tiempo que dan gran expresividad y dinamismo a la composición.

El detalle de los cuerpos inacabados por la parte inferior también provocan tensión e incertidumbre. Gatagán pinta deconstruyendo la imagen.

A lo largo de toda la obra, las manos de los personajes se caracterizan porque renuncian al realismo en favor de una deformación intencionada que les confiere fuerza y expresividad.

La luz en esta ilustración es también una aliada de la tensión: es la causante de dinámicos contrastes, pero al tiempo que responsable del resplandor lleno de pinceladas y trazos interrumpidos y cromáticos que dan movimiento a la atmósfera cargada de incertidumbre en este momento de la historia.



3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN:

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

Tras varias ilustraciones, Utterson y Hyde vuelven a encontrarse juntos en la misma imagen, pero ahora Utterson en el plano del fondo tiene un tamaño y una presencia insignificantes al lado de la figura de Hyde, la cual no sólo es de mayor tamaño y goza de una posición privilegiada en la imagen, sino que además, su nivel de figuración es mayor que el de Utterson.

Poole es de los tres el que pasa más desapercibido. Su función básicamente se reduce a figurar en la imagen y ocupar el escalón más bajo en la escala jerárquica. Porta en su mano izquierda el candil y se inclina hacia delante para ver con curiosidad, pero a cierta distancia, el cuerpo del muerto.

Las facciones de Hyde no se parecen a las de las otras iconografías que de él hemos visto. Tal vez la posición de su cabeza y la orientación de las sombras sobre su rostro, son la causa de esa diferencia física. La postura, tumbado en el suelo de costado con un brazo saliendo de debajo del cuerpo y el otro cayendo desde el hombro hasta el suelo, no es la de “un hombre violentamente contorsionado” (VIII, p. 145) sin embargo, las formas angulosas y las deformidades de su cuerpo, algunas de ellas provocadas intencionadamente y otras resultado de la perspectiva, resultan probablemente más efectistas que si Gatagán se hubiera metido en contorsionar el cuerpo.

Las dos figuras del fondo, cuyas formas se desvanecen por la parte inferior de la imagen, parecen espectros. El candil los ilumina de cerca produciendo un exagerado contraste en los rostros. Ambos rostros, pese a estar apenas esbozados y a su pequeño tamaño, son muy expresivos. El abogado tiene los brazos caídos a lo largo del cuerpo y aunque la cabeza la sigue llevando bien alta, recibe su derrota con teatral dignidad. El puño cerrado y el ceño fruncido son en esta figura, gestos de impotencia y rabia contenidas.

Al fondo de la escena hay una puerta.. En 1996, Gatagán ilustra *La Metamorfosis* de Kafka. En ella hace protagonista de sus ilustraciones a la puerta que separa los dos mundos de la historia: el mundo agobiante y sin esperanza en el que se encuentra encerrado Gregorio Samsa, y el mundo, no menos agobiante y desesperanzador, del exterior, en el que habita su familia. La puerta representa la incomunicación entre esos dos mundos. Existiendo la posibilidad de abrirse, los personajes prefieren que ésta los separe y se convierte en un muro distanciador que los aleja lo más posible de lo que hay al otro lado.

La puerta en esta ilustración también parece tener un significado simbólico. Gatagán recurre por segunda vez a la puerta para representar en sus ilustraciones lo que él entiende que el autor literario ha querido decir con su novela. Al franquearla Utterson, por fin conoce la verdad del caso, pues los siguientes capítulos, la lectura de las dos misivas, le abrirán los ojos a la realidad. Realidad que siempre estuvo delante de él pero que su concepto del honor y la dignidad de la alta sociedad victoriana (la puerta) le impedían ver.



3.2 Equilibrio compositivo:

En la estructura general se aprecia la simplicidad basada en el equilibrio que domina en esta ilustración. Se trata de una construcción cuyo elemento principal es un gran triángulo con base en la diagonal que forma el cuerpo tendido de Hyde. En el vértice superior se encuentra la cabeza de Utterson. Desde ésta parten los dos lados del triángulo para unirse a la base. Varias diagonales, (vectores de dirección) cruzan la composición dándole dinamismo. Las diagonales que consiguen la profundidad del suelo donde yace Hyde cumplen además una función compensatoria que equilibra la composición.

El triángulo principal de la estructura se halla desplazado hacia la derecha. Los principales elementos de la imagen también. La cabeza de Utterson se encuentra en la zona de mayor peso visual de la imagen. El cuadrado que forma el trapecio, el brazo y la mano de Hyde también ocupa un lugar prioritario en la composición, además de ser un elemento de gran peso visual en sí mismo. Todo esto hace que la composición esté desequilibrada hacia la derecha de la imagen. La puerta y las líneas del suelo que convergen hacia ella potencian el cuadrante superior izquierdo tratando con ello de contribuir en el equilibrio inestable de esta composición.

El punto de vista de la ilustración es efectista. Recuerda a los enfoques de cámara cinematográficos, concretamente al picado. La escena está tomada desde un ángulo elevado, de manera que se vea el cuerpo tendido sobre el suelo desde lo alto pero con un poco de perspectiva para que el efecto sea aún

más dramático. Los contrastes radicales son también consecuencia de la influencia del cine, especialmente del cine expresionista alemán en el que se acentuaba el dramatismo de la historia creando fuertes contrastes lumínicos en el rostro de los personajes. El maquillaje también ayudaba a dar teatralidad a las interpretaciones pues potenciaban las zonas en sombra de la cara frente a las partes más blancas e iluminadas. Lo mismo ocurre con los rostros de éstos personajes. La oscuridad, permanentemente iluminada por un foco pequeño y cercano moldea de esta forma las figuras.¹²⁶

¹²⁶ **Picado:** El personaje se observa desde arriba. Se utiliza para empequeñecer al personaje presentándolo como débil e inseguro.

Análisis de la octava ilustración

“El relato del Dr. Qanyon”

“El relato del Dr. Lanyon”





Análisis de la octava ilustración:
“El relato del Dr. Lanyon”

Texto correspondiente a la octava ilustración de *Jekyll y Hyde*

“**P**ara darle ejemplo, me senté en mi sillón habitual, imitando lo mejor que pude mi conducta normal con un paciente, en la medida en que me permitían hacerlo lo tardío de la hora, la naturaleza de mis preocupaciones y el horror que me inspiraba mi visitante.

“Perdóneme, Dr. Lanyon”, replicó con un esforzado alarde de buenas maneras. “Tiene usted toda la razón en lo que dice; y mi impaciencia se ha ade-



J e k y l l y H y d e

lantado a mi cortesía. Vengo aquí a instancias de su colega, el Dr. Henry Jekyll, para un asunto de cierta importancia; y tenía entendido...”, hizo una pausa y se llevó una mano a su garganta, por donde pude ver cómo, a pesar de sus sosegados modales, luchaba contra la inminencia de un ataque de histeria. “Tenía entendido que un cajón...”

Pero aquí sentí piedad de la angustia de mi visitante y quizá también, en alguna medida, de mi creciente curiosidad.

“Ahí está, señor”, dije señalando al cajón, que yacía en el suelo, tras una mesa, aún cubierto con el lienzo.

Se abalanzó a él, mas luego se detuvo, llevándose la mano al corazón; pude oír cómo castañeteaban sus dientes por la compulsiva acción de sus mandíbulas; y su rostro cobró un aspecto tan cadavérico que me sentí alarmado tanto por su vida como por su razón.

“Cálmese”, le dije.

Se volvió a mí con siniestra sonrisa y, como movido por la desesperación, apartó el lienzo. A la vista del contenido emitió un agudo sollozo de tan inmenso alivio que quedé petrificado. Y al punto, con una voz que ya parecía haberse serenado, preguntó, “¿tiene un vaso graduado?”

Me levanté con algún esfuerzo y le di lo que pedía.

Me dio las gracias con amable inclinación de cabeza, midió unas gotas de la tintura roja y añadió uno de los polvos. La mezcla, que tenía al principio una tonalidad rojiza, comenzó a adquirir un color más brillante según se iban fundiendo los cristales, a efervescer perceptiblemente y a despedir pequeñas nubes de vapor. Súbitamente, y en ese mismo momento, la ebullición cesó, y el color del compuesto cambió a un púrpura oscuro que luego se difuminó más lentamente hasta tornarse en un verde acuoso. Mi visitante, que había vigilado con atenta mirada esta metamorfosis, sonrió, puso el vaso sobre la mesa, y luego se volvió a mí mirándome con aire escrutador.

“Y ahora”, dijo, “aclaremos lo que queda por hacer. ¿Será usted prudente? ¿Querrá dejarse aconsejar? ¿Aceptará que me lleve este vaso que tengo en la mano y salga de su casa sin más conversación? ¿O es que ya lo domina el ansia de la curiosidad? Piénselo antes de contestar, pues se hará lo que usted decida. Si usted lo decide, quedará tal y como antes estaba, y no más rico ni más sabio a no ser que el sentimiento de haber prestado servicio a un hombre en mortal necesidad, pueda contarse como un tipo de riqueza del alma. O, si usted prefiere elegirlo, una nueva provincia del conocimiento y nuevas avenidas conducentes al poder y a la fama se abrirán ante usted, aquí, en esta habitación, y en un instante. Y sus ojos quedarán obnubilados por un prodigio capaz de dar al traste con la incredulidad de Satanás”.

“Señor”, dije afectando una frialdad que estaba lejos de poseer realmente, “usted habla en enigma, y espero que no le sorprenda que yo le escuche sin creer muy en serio lo que dice. Pero he llegado demasiado lejos en mi pres-



J e k y l l y H y d e

tación de inexplicables servicios para detenerme ahora antes de presenciar el final”.

“Bien”, replicó mi visitante. “Lanyon, recuerda lo que has juramentado: lo que va a suceder queda sellado por el secreto de nuestra profesión. Y ahora, tú, que durante tiempo te has vinculado a los puntos de vista más estrechos y materiales, tú que has negado la virtud de la medicina trascendental, tú que te has mofado de tus superiores, ¡observa!”

Acercó el vaso a sus labios y lo apuró de un trago. Siguió un grito; giró sobre sí, vaciló, se agarró a la mesa, en la que se sostuvo mirando fijamente y con los ojos inyectados en sangre, jadeando con la boca abierta; y mientras yo lo miraba, creí percibir un cambio: pareció hincharse, su rostro ennegreció súbitamente, sus rasgos parecían desdibujarse y alterarse... y al siguiente instante me levanté de un salto y retrocedí hasta apoyarme en la pared, levantando mi brazo como escudo que me protegiera de aquel prodigio, invadida mi mente por el terror.

“¡Oh Dios!” exclamé una y otra vez: “¡Oh Dios!”; porque allí ante mis ojos, pálido y desencajado, medio desvanecido, buscando a tientas con las manos a su alrededor, como un hombre rescatado de la muerte... ¡allí estaba Henry Jekyll!

Mi mente es incapaz de trasladar al papel lo que él me dijo en la hora siguiente. Vi lo que vi, oí lo que oí, y mi alma sintió náuseas por ello; y sin embar-

go ahora, cuando esa visión ha huido ya de mis ojos, me pregunto si lo creo y no puedo responder. Mi vida ha quedado sacudida en sus raíces; el sueño me ha abandonado; a todas horas del día y de la noche me acompaña el más mortal de los terrores; siento que mis días están contados y que voy a morir; y sin embargo moriré sin creerlo. En cuanto a la torpeza moral que ese hombre me desveló, aun vertiendo lágrimas de penitencia, yo no puedo tenerla presente, ni siquiera en el recuerdo, sin un estremecimiento de horror. Sólo diré una cosa, Utterson, que será más que suficiente (si es que tu mente puede darle crédito). La persona que se coló en mi casa aquella noche, era conocida, según propia confesión de Jekyll, por el nombre de Hyde y perseguida por todos los rincones del país como el asesino de Carew.”¹²⁷

127 Garrido, M., op. cit., p.158-160



1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La octava ilustración estará ubicada en el Capítulo IX, “El relato del doctor Lanyon”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta imagen tan sólo se representan dos figuras con tamaños muy diferentes. En primer plano un personaje con el rostro y las manos monstruosas representado en plano medio. Con sombrero de copa y abrigo de doble pecho. En su mano derecha sostiene una redoma de laboratorio con algo de líquido.

El otro personaje se encuentra a la derecha de la composición, en un tamaño muy pequeño respecto al del primer plano. Está situado de perfil, y parece que viste frac. Su cuerpo se encuentra deformado. Me recuerda a la parte superior de una botella.

1.2.2 Descripción del escenario:

El único elemento que ambienta la escena, además de los dos personajes, es una ventana situada en el segundo cuadrante de la imagen. La particularidad de esta ventana es su evidente deformación. Las líneas que la componen ondulan y la vuelven imprecisa.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

Tres son los elementos que componen la imagen. Dos figuras humanas y una ventana o ventanal.

En primer plano, Hyde, de plano medio, con la redoma parcialmente llena de poción en la mano derecha, ocupa casi todo el espacio de la composición, aunque está desplazado hacia la izquierda de la misma. Lleva puesto el sombrero de copa y un abrigo marrón anaranjado de doble pecho. El recipiente en el que supuestamente se encuentra la poción, es la típica redoma de laboratorio, tiene el cuello largo y una gran panza redonda. Él la sostiene por el cue-



J e k y l l y H y d e

llo. Su mano parece deforme. Los dedos son largos y acaban en unas uñas estrechas y alargadas, muy afiladas, más parecidas a las garras de algún animal que a unas uñas humanas.

Detrás, en el fondo de la imagen se encuentra la figura que representa al Dr. Lanyon. Está de perfil y la vemos también hasta la cintura. Tiene un tamaño mucho menor que la de Hyde. Su rostro y su cuerpo están deformados, abstraídos y simplificados. Apenas se distinguen los rasgos faciales.

Por último, en el cuadrante derecho de la composición hay una ventana con cuatro cristales, muy deformada, que nos recuerda a las ventanas que aparecen en el decorado de la película expresionista alemana *El gabinete del doctor Caligari*.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

En el noveno capítulo de *Jekyll y Hyde* el Dr. Lanyon relata, en una carta dirigida a Mr. Utterson, lo que le sucedió tras recibir un correo certificado con una desesperada petición de ayuda del Dr. Jekyll. En éste, le pide a Lanyon que recoja un cajón del laboratorio y espere por la noche en su gabinete a una persona que le visitaría de su parte para recogerlo.

Pero quién se presenta es Hyde, el cual prepara la poción delante de él y se la bebe, transformándose en Jekyll en su presencia. Lanyon no es capaz de asimilar esta experiencia; como el mismo dice, su vida “quedó sacudida en sus raíces” (IX, p. 160) y muere de puro terror.

La octava ilustración, pues, nos describe el momento en que Hyde se encuentra con Lanyon en su sala de consulta en Cavendish Square, con una redoma con la pócima en su interior.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Como siempre, Gatagán utiliza muy pocos elementos para expresar gran cantidad de sensaciones. En dos o tres planos consigue plasmar la superioridad de un personaje sobre otro: la debilidad y el sufrimiento del Dr. Lanyon, y el disfrute y regocijo de Hyde, que se recrea en su determinación de destrozarse anímica y mentalmente a la persona que está frente a él.

En primer plano, desplazado hacia la izquierda pero ocupando gran parte de la superficie, está Hyde, de plano medio. En lo que queda de espacio en la ilustración, que es muy poco, Gatagán representa la estancia y el otro personaje. De la estancia tan sólo dibuja una ventana deformada; y la figura del doctor la hace esquematizada y en un tamaño muy pequeño.

1.4.2 Esquema compositivo:

La estructura principal es triangular. La base de este triángulo es oblicua y constituye la primera causa de tensión en la estructura compositiva, siguiendo la inclinación del vector de dirección que señala el líquido de la botella que sostiene Hyde. El vértice que une la base al siguiente lado del triángulo, se encontraría fuera de la composición. Este lado sigue la dirección que seña-



J e k y l l y H y d e

la la espalda de Lanyon hasta el vértice superior del triángulo, que estaría ubicado en la esquina derecha del sombrero de copa de Hyde y baja para cerrar el triángulo en una diagonal atravesando la mano de Hyde hasta encontrarse nuevamente con la línea base.

El triángulo une tres de los elementos principales de la composición: la redoma, el doctor Lanyon y la cabeza de Hyde; y deja fuera la ventana.

1.4.3 Direcciones de escena:

Apoyando esta estructura principal, nos encontramos con dos vectores de dirección con orientaciones contrarias. Por una parte, existe un vector que nace en el eje central de la ventana y se dirige hacia la esquina opuesta de la imagen, donde se encuentra la redoma. La original disposición de la ventana potencia la fuerza del vector direccional. Este vector se encarga de unir los únicos elementos realizados en tonos fríos de toda la composición, los cuales contrastan con la gama cálida que predomina en la ilustración. El otro vector direccional sigue la orientación diagonal del brazo izquierdo de Hyde y llega hasta la esquina izquierda de la copa del sombrero.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Se trata, como las demás ilustraciones del conjunto, de una imagen pictórica, figurativa, no realista, con algunos elementos de un nivel de abstracción mayor que otros. La deformidad de la ventana y la figura del doctor Lanyon son los elementos con mayor grado de abstracción y dan a la ilustración el aspecto de una imagen onírica cargada de simbolismos.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

Ésta parece una imagen que representa una pesadilla, un sueño, algo que sucede en el subconsciente de Lanyon, más que la ilustración del momento en que transcurre el suceso en sí.

En la imagen no encontramos perspectiva alguna. Los personajes están pegados uno al otro sin que exista entre ellos espacio. Sólo la gran diferencia de tamaño entre los dos nos permite sugerir la distancia. Sin embargo, esta diferencia tan grande parece tener más bien una intención simbólica y no la intención de dar realismo a la imagen por medio de la perspectiva.

La ventana en la parte superior de la imagen es otro elemento que manifiesta la sensación de irrealidad. Las formas onduladas y sinuosas hacen que ésta parezca más su reflejo en un líquido que la propia ventana.

La figura de Hyde acapara toda la escena. De hecho parece que los otros elementos y el fondo pictórico de la imagen forman parte de él.

1.6.2 Temporalidad:

La temporalidad es la propia de la imagen aislada. La escena necesita del texto para explicarse. Pero no parece estar contando nada concreto de éste, sino que trata de transmitirnos el horror que le queda a Lanyon tras la visión de la metamorfosis de un hombre en otro.



J e k y l l y H y d e

“Mi mente es incapaz de trasladar al papel lo que él me dijo en la hora siguiente, Vi lo que vi, oí lo que oí, y mi alma sintió náuseas por ello; y sin embargo ahora, cuando esa visión ha huido ya de mis ojos, me pregunto si lo creo y no puedo responder. Mi vida ha quedado sacudida en sus raíces; el sueño me ha abandonado; a todas horas del día y de la noche me acompaña el más mortal de los terrores; siento que mis días están contados y que voy a morir; y sin embargo moriré sin creerlo” (IX, p. 160)

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

Ésta es distinta en los dos personajes. En Hyde, se trata de una línea de contorno muy gruesa, intermitente y tosca. Parece estar trazada con un palo con la punta carbonizada. La línea utilizada para Lanyon es mucho más fina, suave y sutil. Contornea la cabeza y el cuello de la camisa.

1.7.2 El plano:

La deformación de la ventana (más estrecha por abajo que por arriba), el fuerte contraste de la parte inferior del fondo (más claro) con la parte superior (casi totalmente negra), así como el poco espacio entre los personajes y la pared, provocan que el plano del fondo parezca que se inclina sobre la estancia por la parte superior y reduzca aún más el espacio en la imagen.

1.7.3 El color y la luz:

Predominan los colores cálidos. La escena está iluminada por una luz artificial, como todas las ilustraciones interiores, pero no aparece ningún foco

representado en la imagen. Sin embargo, el tono general y los fuertes contrastes de luz y sombra en el fondo y en la cara de los personajes sugieren la presencia de una o varias fuentes de luz artificial que, desde fuera de la ilustración, iluminaran la estancia.

Al igual que en el resto, en esta ilustración Gatagán sigue respetando el blanco de las camisas, como si a estas no les afectara la luz ambiental.

De todos los colores de la imagen sólo aparecen los tonos fríos en dos elementos: la redoma que sostiene Hyde, en la esquina inferior izquierda de la imagen, y los cuatro cristales de la ventana, en la esquina opuesta.

1.7.4 La textura:

La imagen ha sido tratada con una técnica muy pictórica. La gran figura en el primer plano y la ausencia de pequeños detalles, permiten que la superficie reciba unas pinceladas sueltas, ágiles y desenfadadas, que dan lugar a texturas visuales que enriquecen notablemente la escena y que le confirieren una impronta impresionista.

1.8 Elementos escalares:

1.8.1 La proporción:

La diferencia de tamaño en los dos personajes es evidente. Lanyon viene a tener el tamaño de la botella que sostiene Hyde. La ventana también es muy pequeña respecto a Hyde. Parece más bien un ventanuco o incluso, por su inclinación, una claraboya.



2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

Ⓐ Son muy pocos los hechos por los que intuimos algo de profundidad: la diferencia de tamaño entre las dos figuras humanas, el que estén solapadas una sobre otra, el brazo que sujeta la redoma (tan sólo vemos la mano, pero suponemos el escorzo), el otro brazo, ensombrecido y acusando también un escorzo, aunque no tan exagerado; el volumen del abrigo de Hyde, las pinceladas sueltas y aleatorias que lo definen y las manchas irregulares del fondo de la imagen.

Esta ilustración quiere, en mi opinión, representar un espacio reducido. Las figuras están pegadas como figurines. Por eso nos da la sensación de una diferencia exagerada de tamaño entre una y otra. Parece que la pared del fondo se inclina hacia delante, dando la sensación de un espacio esférico.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Simultaneidad:

La ilustración tiene una temporalidad simultánea. Cuenta en imágenes lo que el texto con palabras, al tiempo que interpreta la pesadilla que le queda al doctor tras vivir la experiencia que nos narra. Y todo en una sola imagen, sin que podamos distinguir en ella dos acciones que pudieran darse en distintos periodos de tiempo. Al presentarnos visualmente la escena, podemos imaginarnos

el desarrollo de la misma sobre este escenario y con estos personajes. Pero lo que Gatagán nos sugiere en esta ilustración va mas allá de la propia acción: es el terror que destruye a Lanyon y el enorme desconcierto en que queda sumido tras haber presenciado esa visión, que derrumba los pilares cognoscitivos y morales sobre los que él creía que estaban establecidos el mundo y la vida.

2.2.2 Dinamismo:

Los factores que producen la tensión en esta ilustración son la desproporción, la deformación y la orientación.

La desproporción, debida a la gran diferencia de tamaño entre Hyde y los elementos del fondo de la escena (el Dr. Lanyon y la ventana). La deformación, en las formas onduladas y fantasiosas de la ventana, en las líneas irregulares e imprevisibles del contorno de la chaqueta de Hyde y en el cuerpo y la cabeza de Lanyon, sintetizados y deformados tendiendo a parecer una botella. Y la orientación: la oblicuidad de la ventana y la dirección de la mirada de Hyde, también oblicua.



3. ANÁLISIS PLÁSTICO

3.1 Análisis de la imagen como ilustración:

La figura de Hyde aparece ya con un gran tamaño, por supuesto mucho mayor que el del personaje que le acompaña en la escena. Está un poco vuelto hacia el lado derecho de la imagen, donde se encuentra el doctor, y parece que lo mirase de reojo. Los colores de su abrigo entonan con los de la estancia, y los del sombrero con los de su cara. Las manos no son verdosas como la cara, sino amarillentas como las partes más claras de la estancia.

La presencia de Hyde envuelve toda la escena, envuelve incluso al doctor, que parece un apéndice de éste.

El Dr. Lanyon tiene forma de cuello de botella. En el texto Lanyon nos confiesa que se muere por no ser capaz de asimilar lo que vio aquella noche. Su rostro en la ilustración, apenas visible, y su cuerpo, intencionadamente deformado, hacen pensar que esta imagen ilustra la horrible pesadilla que soñó cada día hasta el momento de su muerte.

En la ilustración, Gatagán parece sugerirnos todo esto, pero además que Hyde sabe que la visión de la transformación acabará con la vida de Lanyon. Su mano sostiene la redoma por el cuello, pero sus ojos están dirigidos hacia la figura Lanyon.

"Se volvió a mí con siniestra sonrisa y, como movido por la desesperación, apartó el lienzo. A la vista del contenido emitió un agudo sollozo de tan inmenso alivio que quedé petrificado, Y al punto, con una voz que ya parecía haberse serenado, preguntó, ¿tiene un vaso graduado?' [...] 'Y ahora', dijo, '¿Será usted prudente? ¿Querrá dejarse aconsejar? ¿Aceptaré que me lleve este vaso que tengo en la mano y salga de su casa sin más conversación? ¿O es que ya lo domina el ansia de la curiosidad? Piénselo antes de contestar, pues se hará lo que usted decida. [...] Si usted lo decide, quedará tal y como antes estaba, y no más rico ni más sabio, a no ser que el sentimiento de haber prestado servicio a un hombre en mortal necesidad, pueda contarse como un tipo de riqueza del alma. O, si usted prefiere elegirlo, una nueva provincia del conocimiento y nuevas avenidas conducentes al poder y a la fama se abrirán ante usted, aquí, en esta habitación, y en un instante. Y sus ojos quedarán obnubilados por un prodigio capaz de dar al traste con la incredulidad de Satanás.' " (IX, p. 158-159)

Gatagán representa un espacio agobiante, en el que el doctor se siente acorralado por la personalidad de Hyde. Tan sólo dibuja una ventana muy deformada que me recuerda totalmente a las que decoran la película expresionista *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene,¹²⁸ y que, probablemente la utiliza, como en el film, con la intención de sustituir la realidad objetiva por la visión subjetiva del Dr. Lanyon.

3.2 Dirección de escena:

La estructura es simple y unitaria y el equilibrio es inestable, obtenido a base de crear tensiones dirigidas en el seno de la composición, que dan lugar a una imagen especialmente dinámica.

128 Los decorados y los fuertes contrastes de luz y sombra fueron en esta película fundamentales para sustituir la realidad objetiva por la visión del sujeto.



J e k y l l y H y d e

La escena la dirige en todo momento Hyde. De manera que, aunque el doctor mira y está orientado hacia el lado izquierdo, su posición no tiene mayor importancia, si acaso la de contrarrestar el peso visual de Hyde que, por otra parte, se sirve por sí mismo. Gatagán sitúa al personaje en el lado izquierdo de la imagen, pero mirando y girado hacia el lado derecho. La dirección de escena coincide con su mirada, es decir, con el vector de dirección inducido que provocan la mirada y la orientación de la cabeza, el cuerpo, el brazo y los dedos de Hyde.

Análisis de la novena ilustración

“Relación completa del caso
por Henry Jekyll”

“Relación completa del caso por Hery Jekyll”





Análisis de la novena ilustración:
“Relación completa del caso por Henry Jekyll”

Texto correspondiente a la novena ilustración de *Jekyll y Hyde*

“Al instante despertó en mí el espíritu del infierno, bramando embravecido. Con un arrebató de júbilo, vapuléé al indefenso cuerpo, saboreando con deleite cada golpe; y sólo cuando, en la cumbre de mi delirio, empecé a notar señales de fatiga, me sobrecogió súbitamente el corazón un frío estremecimiento de terror. Al dispersarse aquella niebla, me di cuenta de que mi vida estaba perdida, y huí de la escena de aquellos sucesos, gloriándome y tem-



J e k y l l y H y d e

blando a un mismo tiempo, satisfecha y estimulada mi ansia de mal, y más hondo que nunca arraigado mi amor a la vida. Corrí a la casa del Soho y (para redoblar la seguridad) destruí mis papeles; y luego salí a la calle, alumbrada por los faroles, con el alma presa del mismo y dividido éxtasis, refocilándome en mi crimen, planeando atolondradamente otros, y sin embargo acelerando la marcha, al tiempo que ponía mis cinco sentidos al acecho de los pasos del vengador. Hyde tenía una canción en sus labios mientras mezclaba la droga, que bebió brindando por el difunto. Apenas habíanse disipado las agonías de la transformación, cuando ya estaba Henry Jekyll postrado de rodillas, con un torrente de lágrimas de gratitud y remordimiento, alzando a Dios sus manos entrelazadas. Rasgóse de arriba abajo el velo de la autoindulgencia y contemplé la totalidad de mi vida: la seguí desde los días de la niñez, cuando caminaba de la mano de mi padre, a través de las abnegadas fatigas de mi vida profesional, hasta llegar una y otra vez, con el mismo sentido de irrealidad, a los malditos horrores de aquella velada. A punto estuve de prorrumpir en estentóreos gritos; mas traté de aplacar con lágrimas y oraciones la hedionda multitud de imágenes y sonidos con que me acosaba mi memoria; y entre mis impetraciones, sin embargo, continuaba clavando sus ojos en mi alma la horrible faz de mi iniquidad. Cuando la agudeza de este remordimiento comenzó a extinguirse, vino a sucederla un sentimiento de júbilo.¹²⁹

129 Garrido, M., op. cit., p. 174

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La novena ilustración estará ubicada en el Capítulo X, “Relación completa del caso por Henry Jekyll”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

En esta imagen aparece una sola figura en un tamaño pequeño, que corre de derecha a izquierda en la ilustración. Viste sombrero y abrigo y lleva en una de sus manos un bastón. Llama la atención la inclinación que presenta el cuerpo, como indicando la velocidad que lleva el personaje en la carrera.



J e k y l l y H y d e

1.2.2 Descripción del escenario:

Se trata de un plano general nocturno, en el que se ve una calle de una ciudad con edificios antiguos al fondo, un farol en segundo cuadrante de la composición y un personaje corriendo, situado en el tercer cuadrante, que se escapa por el margen izquierdo de la composición.

La escena entera está entonada en colores azules salvo la zona en la que se encuentra el farol, que ilumina con tonos cálidos el espacio que le rodea.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

La imagen es unitaria. En ella domina una estructura compositiva compleja que equilibra la composición al tiempo que la enlaza con el resto de las imágenes. Uniformidad en el color, y pocos elementos que sin embargo combina utilizando una gran variedad de recursos.

En la ilustración sólo hay una figura humana, la de Hyde huyendo por una calle solitaria de un barrio londinense. La imagen refleja un movimiento congelado, detenido en el tiempo, de la carrera de Hyde.

El personaje lleva sombrero de copa, un bastón roto en su mano izquierda y un abrigo demasiado amplio que se le enreda en el brazo derecho. En primer plano luce un farol de hierro forjado sujeto por una escuadra a una pared que

se encuentra fuera de los límites de la imagen. En primer plano también, en la esquina inferior derecha de la imagen, hay una serie de líneas verticales y horizontales, con grosores variados, que se entrecruzan formando algo parecido a una valla. Tras el farol se ve lo que podría ser el toldo de una tienda y al fondo de la imagen los tejados y chimeneas de un conjunto de edificios decoran la escena. La parte superior de estas casas aparece bien detallada, pero los detalles se van perdiendo conforme descendemos por la fachada, y a partir de la mitad de la ilustración, desaparecen y son sustituidos por un espacio vacío aunque con un rico colorido.

1.3.2 Descripción de la ilustración:

Esta imagen pertenece al capítulo X en el que el Dr. Jekyll confiesa en una carta dirigida a Mr. Utterson cómo y por qué se producen todos los hechos violentos que desembocan en su propia muerte. La ilustración novena describe en concreto la huida de Hyde por las calles de Londres tras asesinar a Sir Danvers Carew. Como el hecho aconteció unos capítulos antes, esta es una imagen retrospectiva que concuerda con el *flashback* que se produce en el texto.

“Con un arrebató de júbilo, vapuléé al indefenso cuerpo, saboreando con deleite cada golpe; y sólo cuando, en la cumbre de mi delirio, empecé a notar señales de fatiga, me sobrecogió súbitamente el corazón un frío estremecimiento de terror. Al dispersarse aquella niebla, me di cuenta de que mi vida estaba perdida, y huí de la escena de aquellos sucesos, gloriándome y temblando a un mismo tiempo, satisfecha y estimulada mi ansia de mal, y más hondo que nunca arraigado mi amor a la vida.” (X, 174)



J e k y l l y H y d e

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Esquema compositivo:

El elemento principal en la estructura general es el triángulo escaleno situado en la esquina inferior izquierda de la imagen cuya hipotenusa es una línea diagonal implícita que divide la ilustración en una amplia zona, iluminada por la luna y el farol, y una zona triangular ensombrecida, por la que corre Hyde.

Una arista vertical de la casa del decorado del fondo divide en dos rectángulos verticales la escena. El derecho es más ancho que el izquierdo. En el izquierdo se encuentra la figura de Hyde, y en el derecho, el farol que ilumina la calle. Bajo el farol existe un gran espacio vacío en la composición, un silencio visual que la libera y le permite respirar.

Debido a que la imagen se cae hacia el lado izquierdo, en la esquina inferior derecha de la composición, una serie de elementos verticales y horizontales a modo de postes y vallas, cuadriculan la imagen fortaleciéndola por esa zona y ayudando a conseguir un equilibrio inestable.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Dentro del nivel de iconicidad figurativo no realista, pero, como en el resto de la secuencia, todos los elementos que componen esta ilustración no tienen el mismo nivel de figuración. Algunas partes de los objetos se abstraen hasta el punto que no se podrían identificar si las sacamos del contexto. Otras, en

cambio, están mucho mejor definidas. Pero en conjunto se trata de una imagen legible, y además tenemos en cuenta que se trata de una ilustración y que por lo tanto, irá acompañada de un texto que mejorará su nivel de comprensión.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La escena se resuelve en dos o tres planos: en el primer plano tan sólo encontramos el foco de luz y el entramado de maderas que componen la valla, en el segundo plano está Mr. Hyde, y prácticamente fundido con éste, Gatagán dibuja un telón de fondo donde se encuentran los elementos arquitectónicos que ambientan la escena. La ilustración tiene una estructura plana.

1.6.2 Temporalidad:

La temporalidad de la imagen es simultánea. Secuencial en el grupo y simultánea como imagen aislada. El tiempo está representado por los elementos dinámicos presentes en la imagen. Éstos hacen posible la sensación del transcurrir del tiempo en la imagen fija.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

Su función fundamental en esta imagen es conferir volumen a los elementos figurativos de la ilustración. Combinando en el decorado del fondo las líneas



J e k y l l y H y d e

oscuras con las líneas más claras (azules) Gatagán da forma y volumen a los elementos arquitectónicos y crea detalles en las fachadas, como las cornisas y las rejas de las ventanas. Con una línea gruesa y oscura define y concluye la forja del farol. Con líneas gruesas y orgánicas consigue que imaginemos la madera vieja y toscamente labrada con que está fabricada la valla del primer plano. Y para el bastón de Hyde, utiliza una línea recta amarillenta¹³⁰ que lo destaca de las arrugas del gabán del personaje. Por último, existe una línea diagonal (no material), insinuada en el perfil de la sombra triangular en la que penetra la figura del personaje en su huída, y otra, también insinuada en la arista vertical e intermitente de la fachada de la casa.

1.7.2 El plano:

Destaca un solo plano, con forma triangular a la izquierda de la imagen. Se trata de la zona en sombra en el tercer cuadrante de la composición. Su superficie está pintada en negro, contrastando con el fondo azul. Su hipotenusa corta en diagonal la ilustración confiriéndole gran dinamismo. Otro gran plano, aunque éste sin un perfil definido, es el silencio visual que Gatagán provoca entre los dos cuadrantes derechos de la composición. En este plano la luz juega un papel muy importante.

1.7.3 El color y la luz:

En esta ilustración se distinguen tres zonas con distinta gama cromática: en la

130 Utiliza la función objetual de la línea al darle significado a este elemento a una única línea amarillenta.

parte superior de la imagen, los elementos arquitectónicos del fondo los ha tratado Gatagán con una gama bicromática. El color azul, casi plano o con muy poca variedad tonal, representa las superficies arquitectónicas iluminadas por la luz de la noche, mientras que las partes más oscuras, realizadas con unos tonos que van del marrón al negro, representan las zonas de las casas a las que no llega la luz lunar. La mayor superficie de este color está en la parte superior de las casas, en los tejados y chimeneas.

Otra zona cromática sería la parte de la imagen a la que le afecta la luz amarillenta procedente del farol. Los tonos azules se transforman en verdosos y los marrones en anaranjados y parduscos. La luz es más intensa en el foco y cae hacia la parte inferior de la imagen suavizándose. Se refleja en los elementos verticales y horizontales de la esquina inferior del cuadro con un tono amarillo intenso.

La tercera gama cromática se encuentra en la sombra proyectada por la que corre ocultándose Hyde. Esta zona tiene forma de triángulo rectángulo. El ángulo recto coincide con la esquina inferior izquierda del cuadro. Aunque se percibe en los detalles una gran variedad de colores, en general domina el blanco y el negro. El negro lo cubre todo y el blanco lo utiliza para dar intensidad a las partes más iluminadas. Aquí es donde mayor fuerza adquiere el contraste lumínico. Y es como la parte oculta de la ilustración. En el resto domina la luz sobre las sombras y aquí, por donde se escapa Hyde, la oscuridad sobre la luz.



J e k y l l y H y d e

1.7.4 La textura:

La textura hace posibles los manchas de luz que mezclan el color de las fachadas del fondo con la luz del farol y que dan un aspecto neblinoso a la escena. Llama la atención el tratamiento que Gatagán da a las ropas de Hyde. Lo ha tratado con una textura desigual. En la reproducción sólo se nota visualmente, pero da la impresión de que el pincel y los pigmentos resbalasen por la superficie del soporte, de manera que cada pincelada tiene los bordes más pigmentados y el interior más transparente. El resultado es una superficie creada a base de líneas de distintas calidades y en todas direcciones que simulan los pliegues del abrigo, los reflejos de luz cayendo sobre la tela, el peso del tejido... muchas sensaciones conseguidas por medio de una aplicación muy sencilla.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

En esta imagen no se aprecia apenas el espacio entre los elementos. Los planos aparecen pegados unos a otros. Sabemos qué está delante de qué, por la superposición. El tamaño relativo a la distancia es apenas perceptible, lo que también aumenta la sensación de falta de espacio entre los planos. Sin embargo con la luz Gatagán consigue el volumen atmosférico: con los contrastes de luz de luna y las sombras que producen los vanos, las cornisas y las aguas de los tejados y con la atmósfera visible gracias al reflejo de la luz del farol en ella.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Simultaneidad:

La imagen nos muestra una acción que se desarrolla en un periodo de tiempo. El personaje escapa de la escena del crimen y huye en dirección contraria a la de lectura, por el margen izquierdo del cuadro. La imagen, como fija y aislada, tiene la temporalidad simultánea y gracias a los elementos dinámicos (tensión y ritmo) Gatagán le da una ordenación sintáctica para que exista una estructura espacio-temporal.



J e k y l l y H y d e

2.2.2 Dinamismo:

El dinamismo en esta ilustración lo produce el ritmo en la disposición de algunos elementos, como la valla del primer plano y las chimeneas en la parte superior de la imagen. Además, cada uno de los elementos figurativos de la ilustración (farol, valla, ventanas, chimeneas, Hyde, ...) están colocados en el escenario como queriendo crear un ritmo dinámico y asimétrico.

El cambio radical que provoca la diagonal que separa una zona dominada por la luz, de otra dominada por la oscuridad (el triángulo rectángulo por el que corre Hyde), crea una fuerte tensión que afecta a toda la imagen y da lugar a un juego dinámico que ayuda al ilustrador a conferir temporalidad a la ilustración. La misma línea diagonal que sugiere el contraste de los dos planos, es una de las principales causantes del dinamismo de esta escena.

Naturalmente, la imagen congelada también nos da una idea de movimiento; no tanto por la postura como por la actividad visual que hay en su representación: la textura de los ropajes, los contrastes lumínicos, las pequeñas manchas de color que rodean su figura actuando, de algún modo de “manchas de contorno”.

La diagonal que existe en el bastón que sostiene en su mano izquierda es otro elemento plástico que vehicula el dinamismo de esta imagen.

3. ANÁLISIS PLÁSTICO

3.1 Análisis de la ilustración como elemento secuencial:

Matagán no interpreta sólo a un hombre que huye en el silencio de la noche. El personaje que se esconde tiene exaltados los sentimientos de triunfo y satisfacción y al tiempo los de temor y desesperación. Se trata de una huída atolondrada, como todos los actos que comete esa noche. Lleva en su mano, a la vista, el arma con el que ha cometido el crimen. El ilustrador lo pinta corriendo. Las pisadas a la carrera aumentarían su sonido en el silencio de la noche. Pero Hyde no tiene la cabeza en esos detalles, aún saborea el asesinato cometido y se regocija en infinidad de sentimientos que lo asaltan.

La huída de Hyde, como en la sexta ilustración, vuelve a ser en el sentido opuesto a la dirección de lectura de la secuencia y del texto. Como ocurría con la otra ilustración, esto se puede deber a dos razones: la primera, es que está ilustrando un flashback, como ocurre en la ilustración sexta, “La última noche”, con Hyde huyendo de derecha a izquierda por las sombras del laboratorio. El cambio de dirección potencia el efecto de la huída. La segunda razón podría ser que el cambio de dirección manifiesta sus prisas y su atolondramiento tras el asesinato. Además podría ser un recurso simbólico que representa a Hyde como un personaje con una moral contraria a la del resto de los personajes.



J e k y l l y H y d e

3.2 Dirección de escena:

La dirección de escena en esta ilustración no coincide con la de lectura del texto ni con la de lectura de toda la secuencia ilustrativa. Aquí Gatagán ha recurrido a cambiar el sentido de lectura de la imagen y ésta se lee de derecha a izquierda y de abajo arriba, con lo que el punto de la superficie pictórica con mayor peso visual, sería teóricamente la esquina superior izquierda. En ésta no hay ningún elemento relevante, sin embargo, al estar en ese lugar, los tejados y la fachada de la casa cobran mayor fuerza, lo que ayuda a equilibrar la imagen que de otra forma pesaría demasiado por la parte inferior izquierda, donde está el enorme triángulo en sombra por el que pasa la figura de Hyde, elemento de gran peso visual. También el foco de luz se encarga de mantener el equilibrio de la imagen.

Con lo señalado hasta ahora, la ilustración se desnivelaría hacia la izquierda, pero el farol, situado casi a la mitad del lado derecho, y la luz que cae de él hasta el margen inferior, potencian lumínicamente esa zona y le confiere el peso visual que necesita para mantener el equilibrio en la imagen.

Personalmente creo que aún así, el triángulo negro y la dirección de huída del personaje hacia el lado izquierdo de la imagen, incluso saliéndose de ésta por el margen, tienen demasiada fuerza visual como para que quede equilibrada la imagen con la luz amarillenta, el farol y la valla en el lado derecho. Si fuera sólo imagen aislada, pero siendo ilustración, es decir, yendo acom-

pañada de un texto que nos trasmite sentimientos que se le pasan por la cabeza en ese momento a Hyde. Su presencia es demasiado importante, y los elementos plásticos utilizados para equilibrar (la luz y el color), no parecen suficientes.

Análisis de la décima ilustración

“Relación completa del caso
por Henry Jekyll”²

“Relación completa del caso por Hery Jekyll”2





Análisis de la décima ilustración:
“Relación completa del caso por Henry Jekyll”²

Texto correspondiente a la décima ilustración de *Jekyll y Hyde*

“**B**ásteme decir que nadie ha sufrido jamás semejantes tormentos; y, sin embargo, el hábito ha traído con ellos no, desde luego, alivio, mas sí un cierto encallecimiento del alma, una cierta aquiescencia a la desesperación; y mi castigo pudiera haber durado años, de no ser por la última calamidad que acaba de sobrevenir y que me ha despojado finalmente de mi propio rostro y naturaleza. Mi provisión de sales, que nunca había renovado desde el día del primer experimento, empezó a agotarse. Envié a por un nuevo suministro y



J e k y l l y H y d e

compuse la droga; prodújose la ebullición y el primer cambio de color, mas no el segundo; la bebí y no tuvo efecto. Sabrás por Poole cómo rebusqué por todo Londres; fue en vano; y ahora estoy persuadido de que mi primer suministro era impuro y de que fue esa desconocida impureza la que prestó eficacia a la droga. Ha transcurrido aproximadamente una semana, y ahora estoy acabando la presente confesión bajo la influencia de la última dosis de las primeras sales. Éste es, pues, si no sobreviene un milagro, el último instante en que Henry Jekyll puede pensar sus pensamientos o ver su propia faz (¡cuán tristemente desfigurada ahora!) en el espejo. Ni debo demorar demasiado la terminación de mi escrito; porque si mi relato ha escapado hasta ahora a la destrucción, ha sido por una combinación de extrema prudencia y extremada buena suerte. Si la agonía del cambio me sobreviniera en el acto mismo de escribirlo, Hyde lo haría trizas; pero una vez que haya pasado algún tiempo después de que yo la deje, su asombroso egoísmo, circunscrito al momento, probablemente salvará, una vez más, a esta narración de su simiesco rencor. Mas, a decir verdad, la fatalidad que se cierne sobre nosotros dos ya lo ha cambiado y abatido. Sé que dentro de media hora, cuando de nuevo, y para siempre, revista esa odiada personalidad, estaré sentado, trémulo y lloroso, en mi sillón, o continuaré deambulando interminablemente de una pared a otra de este aposento (mi último refugio terrenal), mientras presto oídos con el mejor sigilo, atendiendo en un raptó de tensión y pánico, al más leve ruido de amenaza. ¿Morirá Hyde en el patíbulo? ¿O llegará a tener, en el último instante, el valor de liberarse de si mismo? Dios lo sabe; a mi me trae sin cuidado; ésta es la verdadera hora de mi muerte, y lo que venga después le concierne a otro que no soy yo. Aquí pues, mientras dejo la pluma y procedo a sellar mi confesión, a la vida del desdichado Henry Jekyll le pongo fin.”¹³¹

1. LECTURA DE LA ILUSTRACIÓN:

1.1 La edición:

1.1.1 Situación de la ilustración dentro del libro:

La décima ilustración estará ubicada en el Capítulo X, “Relación completa del caso por Henry Jekyll”, ocupando toda una página impar del volumen de la colección “Aula de literatura”, que llevará el título *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, en la editorial Vicens Vives.

1.1.2 Descripción:

La ilustración se encontrará enmarcada por un margen blanco de 18 mm. en la parte superior de la página y 15 mm. en los bordes derecho, izquierdo e inferior. La imagen sobrepasará, con algunos detalles, los márgenes que limitan la ilustración. El tamaño de la impresión será de 160x100 mm.

1.2 Lectura de la ilustración como imagen aislada:

1.2.1 Repertorio iconográfico:

La ilustración contiene una sola figura humana, sosteniendo una copa en su mano derecha. La figura está tomada de plano medio y en tres cuartos y se encuentra desplazada hacia el lado izquierdo de la imagen.

131 Garrido, M., op. cit., p.183-184



J e k y l l y H y d e

1.2.2 Descripción del escenario:

La figura se encuentra sobre un fondo pictórico sin ningún detalle, aunque con gran variedad lumínica y cromática.

1.3 Relación con el texto que ilustra:

1.3.1 Relación de los personajes del texto con la iconografía de la ilustración:

La última ilustración nos muestra a Hyde con una copa en la mano. Si, como parece, Gatagán nos está contando el momento en el que Hyde bebe el cianuro para acabar con su vida y la de Jekyll, tenemos ante nosotros una escena en la que no se detiene Stevenson en el relato escrito; ni siquiera la cuenta, la pasa por alto. Stevenson nos dice en palabras de Jekyll:

“¿Morirá Hyde en el patíbulo? ¿O llegará a tener, en el último instante, el valor de liberarse de sí mismo? Dios lo sabe, a mi me trae sin cuidado; ésta es la verdadera hora de mi muerte, y lo que venga después le concierne a otro que no soy yo. Aquí pues, mientras dejo la pluma y procedo a sellar mi confesión, a la vida del desdichado Henry Jekyll pongo fin”. (X, 184)

Manuel Garrido sugiere que tal vez pudo darse en el instante de extrema desesperación una espontánea y fugaz metamorfosis a favor de Jekyll y tomar éste el veneno.¹³²

132 En la edición que introduce y comenta Richard Dury, *The annotated Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada de la Universidad de Bérnago, Guerini, 1993, éste nos dice que la agonía pudo provocar una rápida serie de transformaciones.

En mi opinión Gatagán sugiere que, tal y como confiesa Jekyll en su carta, él no es capaz de suicidarse, y deja esa posibilidad en manos de Hyde. Jekyll, habla del suicidio, en varias ocasiones a lo largo de la narración, pero para Gatagán será Hyde quien lo ponga en práctica y pese a que unos párrafos antes, cuando Jekyll cuenta el asesinato de Carew dice, “satisfecha y estimulada mi ansia de mal, y más hondo que nunca arraigado mi amor a la vida”, (X, p.174) Gatagán nos muestra a Hyde seguro de lo que va a hacer en el momento de acabar con su vida, con la mirada desafiante y más sinceramente arrogante que el propio Utterson en la ilustración segunda.

1.4 Esquema y estructura de la imagen:

1.4.1 Simplicidad:

Tan sólo una figura sobre un fondo neutro para contarnos el escalofriante final de la novela de Stevenson. El personaje, desplazado hacia el lado izquierdo de la ilustración pero vuelto hacia la derecha, es suficiente para concluir como imagen final de la secuencia. Y esto es posible porque Gatagán sorprende, no con el sentido plástico o compositivo de esta imagen sino con su función ilustrativa, sugiriendo nuevas posibilidades en la novela e introduciendo al lector en ella y convirtiéndolo en un inesperado participante de la historia.

1.5 Grado de iconicidad de la imagen:

Dentro del grado de iconicidad figurativo no realista. Prácticamente es ésta la ilustración en que más homogeneidad guardan todas sus partes con respecto



J e k y l l y H y d e

al nivel de iconicidad. Es decir, si en otras ilustraciones hay partes más abstractas que otras, en ésta, Gatagán no lo ve necesario. Se trata de una imagen de gran complejidad ilustrativa que el autor no habrá querido complicar plásticamente.

1.6 Introducción a la naturaleza espacial y temporalidad de la imagen:

1.6.1 Espacialidad:

La composición es muy sencilla y está bien equilibrada. Es un retrato. La mano de Hyde con la copa se encuentra adelantada, con respecto al resto del cuerpo, en un primer plano. El brazo está en escorzo y el cuerpo en tres cuartos. No vemos la otra mano. El fondo de la ilustración no tiene ningún elemento figurativo. Lo enriquecen elementos como pinceladas que crean texturas y juegos de luces y colores. La parte superior del fondo es oscura, y texturada. La textura es posible porque el color oscuro, negro en algunas partes, deja zonas con menos materia pictórica y con tonos un poco más claros.

1.7 Elementos plásticos:

1.7.1 La línea:

La utiliza especialmente para dibujar los rasgos de la cara con pigmento negro. El resultado es unos trazos primarios, rectos y cortantes que confieren a los rasgos faciales un aspecto fuerte y agresivo.

Las líneas para dibujar y perfilar el traje y la mano son diferentes, exageradamente gruesas y reiterativas. Perfila una y otra vez el mismo elemento con distintas intensidades y distintos colores. Por todas partes sobresale una línea muy fina color anaranjado, que destaca los perfiles y le da luz y dinamismo a la imagen.

1.7.2 El plano:

La imagen se compone de dos elementos: el fondo y la figura. La figura, ocupa dos planos, el del cuerpo y el de la mano. El fondo sirve para potenciar las partes más interesantes de la imagen. Por ejemplo, para potenciar la cabeza oscurece el fondo que la rodea, lo que hace que el rostro cobre más luz y la escena mayor tenebrismo.

Para potenciar la copa, sin embargo, aclara la zona, de manera que parezca que el objeto emite luz. Además, Gatagán utiliza en esta zona una gran variedad cromática, que alegra y contrasta con el resto de la imagen y que, por el contrario, está realizada con una paleta de color limitada y sobria.

1.7.3 El color y la luz:

En esta ocasión, el rostro de Hyde no está tan afectado por el contraste de luz como en el resto de sus interpretaciones. Tan sólo una sombra dura por el lado derecho de su cara. Gatagán ha dejado que Hyde se muestre, por primera vez, sin ningún elemento que le ayude a ocultarse. La sensación que trasmite es la de alguien que ya no tiene la precaución de esconderse ni nada que ocultar. Por eso el contraste lumínico es distinto en esta imagen y se produce entre el



J e k y l l y H y d e

fondo y la figura y no en la figura en sí. El fondo es muy oscuro por la parte superior de la imagen, donde coincide con la cabeza de Hyde. El pelo se confunde con el fondo, con lo que la cara, aunque no es especialmente clara, resalta más. La parte media e inferior del fondo es más clara, especialmente alrededor de la copa, de la que parece que proviniera la luz. Esta zona de mayor intensidad lumínica contrasta con el traje de Hyde, casi negro, y éste, a su vez, con la camisa y cuellos blancos, que es la zona con mayor fuerza lumínica de toda la estampa.

1.7.4 La textura:

Es por esta última parte de la superficie que hemos mencionado, por donde la textura parece volverse más táctil en la imagen original. Se perciben en la copia las huellas del pincel, incluso las sombras del relieve del acrílico siguiendo la dirección del trazado. Los trazos son visibles en otras partes de la imagen, aunque con menos intensidad. Por ejemplo, en la manga de la chaqueta o en las sombras y líneas de contorno de la mano.

2. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN

2.1 Espacialidad:

La perspectiva es innecesaria en la imagen. El fondo sobre el que se encuentra la figura parece al mismo nivel que ésta. No existen sombras proyectadas que nos informen de una posible distancia entre los dos elementos. Ninguna línea oblicua simulando perspectiva; ninguna referencia escalar. El único indicio que se observa de perspectiva es el escorzo del brazo. La mano aparece en un plano por delante del cuerpo del personaje. Sin embargo, la luz que emana de la copa afecta a la superficie del plano del fondo y, ligeramente, a la mano, pero no al traje de Hyde. El resultado es que la mano y la copa parecen pintadas en el fondo.

2.2 Temporalidad:

2.2.1 Simultaneidad:

No está representado el movimiento, ni se está contando ninguna acción que necesite de la secuencialidad. El dinamismo de la imagen se debe a factores plásticos como el contraste cromático y lumínico, la línea, la textura y la estructura compositiva; elementos que favorecen al mismo tiempo la expresividad de la imagen.



3. ANÁLISIS PLÁSTICO

3.1 Análisis de la ilustración como elemento secuencial:

Por supuesto, en esta ilustración Gatagán va más allá del texto y, no sólo nos cuenta un momento, que convierte en fundamental para el relato, al representarlo en la imagen, cuando ni se describe ni se narra en el texto, sino que además, nos descubre la psicología de Hyde en sus últimos momentos de vida, algo a lo que ni siquiera se refiere Stevenson en la obra literaria.

El Hyde que vemos en la imagen muestra hasta donde ha llegado su mente malévol; cómo ha aprovechado la oportunidad de existir, apartado del lado respetable y bondadoso de su persona, desarrollándose hasta superarlo y destruirlo.

En la imagen no sólo vemos la evolución del físico de Hyde, también vemos el poder que ha adquirido. El rostro no es la típica representación de un ser monstruoso. Gatagán utiliza la pintura al estilo de los expresionistas para comunicar, a través de las características fisonómicas del personaje, el drama interior. Y, aunque este hecho lo apreciamos a lo largo de toda la obra, es en esta última ilustración donde mejor se ve la influencia de la tendencia expresionista. Al igual que ocurre en las obras plásticas de este movimiento artístico, Gatagán concilia las estridencias y disonancias de la ilustración con su significado.

En esta ocasión Hyde aparece por primera vez sin ocultarse, sin sombras, sin el sombrero, ni los cuellos del abrigo que le tapen el rostro. La mirada es desafiante: mira al lector y brinda con él, levantando la copa de cianuro. Es el gran protagonista. Al tiempo que se suicida, comete su última maldad: el asesinato de la persona que lo creó y a la que debía su vida.

Su cuerpo ya no es pequeño. Por el contrario, parece elegante y con buena presencia (las descripciones de Stevenson no coinciden en este caso con la interpretación de Gatagán: “Justo en la mitad de la estancia yacía el cuerpo de un hombre violentamente contorsionado y aún sacudido por espasmos. Acercaronse a él de puntillas, lo volvieron boca arriba, y contemplaron el rostro de Edward Hyde. Vestía un traje que le estaba demasiado grande, de la talla del doctor”). (X, p.145). El cuerpo de Hyde que representa Gatagán es el de el personaje que se ha ido nutriendo de los actos malignos que ha cometido y, en este momento, el triunfo sobre Jekyll le hace sentirse y ser aún más fuerte y poderoso.

3.2 Estructura general:

La imagen está estructurada por una diagonal y dos rectángulos: uno, con la figura sobrepasando el eje central que divide el soporte en dos rectángulos verticales y otro, de menor tamaño, ocupado principalmente por el fondo, con parte de la mano y la copa.

La cara de Hyde y la copa son los elementos de mayor peso visual. Cada uno está ubicado cerca de las esquinas de la estampa¹³³ y, al estar en diagonal,



J e k y l l y H y d e

ayudan a equilibrar la composición. La copa tiene mayor fuerza. La situación de ésta sobre el fondo, donde los colores con mayor potencia lumínica la rodean, le confieren la fuerza visual que no le da su ubicación en el cuarto cuadrante. Lo que permite que su zona, ocupada sólo por el fondo, la mano y la copa, se equilibre con respecto a la parte izquierda de la imagen, donde se encuentra la figura de Hyde. Además éste se sale por el margen izquierdo de la imagen. Lo que hace que el peso se desplace más aún hacia ese lado.

Existen dos vectores de dirección: uno materializado, el que se conduce en diagonal, siguiendo la dirección de escena y de lectura, por el brazo de Hyde y pasa por la copa. Y otro sugerido, al que da lugar la mirada de Hyde. Ambos, aunque el último especialmente, están orientados en perpendicular al soporte, dirigiéndose hacia el lector que observa la ilustración.

La copa con el veneno es el último elemento de lectura de la imagen. Ésta nos hace retroceder en la lectura para volver a mirar el rostro de Hyde, el cual brinda con el lector por su inminente suicidio y por el asesinato de su creador.

133 esquina superior izquierda la ocupa la cabeza, la esquina inferior derecha la copa.

Conclusiones a las ilustraciones

de *Jekyll y Hyde*



Conclusiones a las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*

En 1997 Gatagán acepta el encargo de la editorial Vicens Vives de realizar las ilustraciones para un volumen de la colección juvenil, “Aula de literatura”. Concretamente le encargan el que lleva el título de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson.

2. La ilustración global consta de diez imágenes separadas entre ellas por un número variable de páginas de texto. El conjunto de imágenes ilustra la novela de *Jekyll y Hyde* de R. L. Stevenson y cada ilustración interpreta un frag-



J e k y l l y H y d e

mento del texto que suele estar en las páginas cercanas ésta (anteriores o posteriores). La obra plástica es dependiente del texto. Las ilustraciones son secuenciales puesto que interpretan una narración, pero pueden ser analizadas por sí solas, siempre teniendo en cuenta el fragmento de texto que reflejan.

3. Las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* están realizadas para ser incluidas en un libro de bolsillo. Su formato viene determinado por este hecho. Las copias tienen unas dimensiones de 100x160 mm. Los originales apenas superan en dos centímetros a las copias.

4. El material plástico del que se dispone es suficiente para explicar las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*; no sólo para saber qué quiso interpretar Gatagán sino qué sugieren al lector estas imágenes al contemplarlas en el transcurso de la lectura. Los elementos analizados para esta explicación son icónicos.

5. El número de ilustraciones y su disposición en las páginas del libro no son suficientes para que el relato se cuente sólo con imágenes. La clave para que la obra mantenga todo su sentido icónico y narrativo es ser leída al tiempo que la obra escrita. Además, a diferencia de una imagen secuencial, que tiene menor nivel de dependencia de un texto, como el cómic o incluso las ilustraciones de Gatagán para *Macbeth*, en esta obra, las imágenes que la componen deberán tener una gran significación en sí mismas, con muchas de las características de las imágenes fijas aisladas.

6. La edición es tipo libro de bolsillo e incluye diez ilustraciones colocadas entre las páginas del libro y una en la cubierta; todas ellas de formato vertical y a color. El libro, aunque sus ilustraciones se entregaron en el noventa y siete, aún no se ha publicado. Ha pasado tanto tiempo que incluso se ha cambiado el diseño a la colección, que ahora en un poco más grande, más cuidado e incluye muchas más ilustraciones, por lo que Gatagán habrá de hacer nuevas imágenes para intercalarlas entre las ya existentes.

7. El texto que acompaña a las ilustraciones en esta edición es una traducción de *Jekyll y Hyde* al castellano realizada por Carmen García Trevijano. La misma que Gatagán utilizó para inspirarse y para determinar la estructura secuencial de las ilustraciones.

8. También Gatagán se empapó para crear estas ilustraciones de la película *Le testament du docteur Cordelier*, de Jean Renoir, la única que permanece fiel al espíritu de la novela de Stevenson y la que más se acerca al planteamiento que Gatagán quiso dar a este trabajo.

9. Se trata de una representación “figurativa no realista”, pues, aunque se identifican los elementos representados en ella, las relaciones espaciales están alteradas. Sin embargo, la iconicidad es suficiente como para determinar las relaciones plásticas que existen entre los elementos figurativos de la obra. Estos elementos figurativos están distribuidos a lo largo de la secuencia de manera que cada una de las ilustraciones que la forman funciona también



J e k y l l y H y d e

como imagen aislada de la secuencia (siempre acompañada por el fragmento de texto que interpreta). Al mismo tiempo muchos de estos elementos contribuyen a crear una dirección narrativa que se corresponde con el desarrollo narrativo del texto.

10. Los personajes principales de la obra sufren una evolución en su imagen a lo largo de las ilustraciones de la secuencia. Cualquier alteración del aspecto del personaje tiene una significación. La figura que representa al abogado, Mr. Utterson, no es la misma en su primera aparición (ilustración del capítulo II) que en las sucesivas. Al principio la imagen que de él nos presenta Gatagán es la de un hombre frío, orgulloso, calculador, con un alto nivel de autoestima. Pero conforme transcurre la historia, de sus representaciones se apodera un profundo desasosiego y malestar (Ilustración para el capítulo V), que en la última imagen del abogado (Ilustración para capítulo VIII) se convierte en desorientación y fracaso.

11. El otro personaje principal que aparece varias veces representado en la secuencia es Mr. Hyde. Su imagen también evoluciona pero en este caso positivamente. Pasa, en las primeras ilustraciones, de tener un aspecto pequeño y achaparrado, con el rostro (semioculto tras su gabán y su sombrero) y la mirada esquivos a ocupar mayor superficie en las ilustraciones y adquirir mayor volumen corporal y su rostro y su mirada más descarados. En general, este personaje se vuelve más fuerte conforme transcurre la secuencia.

12. Stevenson elimina la presencia de la mujer en su novela, consiguiendo que el vacío que deja por su ausencia intensifique el aspecto sobrecogedor del relato. Apoyándose en la determinación del autor literario, Gatagán tampoco incluye mujeres en sus ilustraciones. De las tres o cuatro que aparecen en el relato escrito, tan sólo representa a una. De haber pintado más, el efecto no hubiera sido el deseado ya que tan sólo son diez imágenes y siete los personajes que aparecen en ellas.

13. Las ilustraciones de Gatagán en esta obra están construidas con el tipo de representación llamado superposición. Existe profundidad pero no líneas oblicuas de perspectiva. Los planos superpuestos parecen aplastados unos contra otros.

14. En estas ilustraciones dominan los planos frontales y verticales, paralelos al soporte, sobre los planos horizontales, perpendiculares al soporte, que son los que sugieren más claramente la perspectiva. Gatagán concibe el espacio como si se tratara de una representación teatral en la que los personajes actúan delante de decorados. Esto se hace más patente por la ausencia de planos horizontales, que pocas veces aparecen sugiriendo profundidad. Los utiliza más bien como superficie sobre la que se apoyan las figuras. Y es que, debido a esta ausencia de planos perpendiculares al soporte, que los planos frontales, aunque abundantes, no crean espacio sino que parece que se solapan unos con otros.



J e k y l l y H y d e

15. La imagen es plana debido a varios hechos: las características del soporte en el que han sido realizadas, las limitaciones del soporte sobre el que van impresas, la ausencia, tanto en los originales como en las copias, de textura táctil, y el tipo de representación utilizado: la superposición, que da la impresión de que los elementos de los primeros planos son recortes de cartón pegados sobre los fondos.

16. El espacio de la ilustración de *Jekyll y Hyde* es elástico y pese a su planitud, existen algunos atisbos de perspectiva que permitirán una cierta narratividad en profundidad (como la superposición de los personajes y las líneas de dirección oblicua que aparecen en algunas de las imágenes).

17. Se trata de una obra plástica única, que narra visualmente la obra literaria de Stevenson. Está dividida en subespacios relacionados consecutivamente creando una secuencia. Para que la secuencia sea efectiva el espacio plástico debe estar jerarquizado y segmentado. Ha de ser además dinámico para facilitar la conexión entre los subespacios y la progresión típica de la imagen secuencial.

18. La mayoría de las ilustraciones tienen detalles que se salen por los márgenes. Este recurso lo utiliza Gatagán para reforzar la continuidad de la lectura y de la secuencia. Las ilustraciones no quedan aisladas dentro de sus límites sino que se salen para conectar mejor con su anterior y su posterior.

134 González Rodríguez, Antonio Manuel, *Las claves del arte Expresionista*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990, p. 22

19. Gatagán también se sirve de los vectores de dirección, elementos propios de las imágenes secuenciales, para conseguir continuidad. La ilustración de una obra literaria es un método de representación que favorece la continuidad. Los personajes y objetos de las distintas imágenes avanzan y señalan hacia el lado derecho de la composición. La intención de crear continuidad no se pierde con el texto sino que se refuerza por el sentido de la lectura y por la acción de pasar las páginas. Tiene en cuenta además los momentos en que ilustra un *flashback*, en el que los personajes cambian de sentido y retroceden participando en el cambio de dirección de la narración.

20. Para producir secuenciación dentro de cada imagen que compone la obra completa, combina dos tipos de elementos plásticos: elementos espaciales (forma, textura, luz y color) y elementos dinámicos (ritmo y tensión). Una característica fundamental para ayudar a narrar en la imagen es que el formato sea horizontal. Si pusiéramos todas las imágenes de la obra unas al lado de la otra, en su correcto orden, tendríamos el formato ideal para la narración visual, pero esto no es posible porque la ilustración se halla limitada por el soporte en el que va reproducida. Todas las imágenes tienen además ratio corto (formato vertical). Por ello Gatagán estructura la imagen por medio de planos paralelos al soporte (representación por superposición), sustituyendo la horizontalidad por la profundidad.

21. Tino Gatagán se inspira en el cine expresionista alemán para ilustrar la novela *Jekyll y Hyde*, que a su vez tiene influencia de la novela gótica de la literatura romántica. Según dice González Rodríguez, el cine expresionista



J e k y l l y H y d e

alemán también está influenciado por la novela gótica del XIX¹³⁴. La obra de Gatagán tiene elementos formales que nos recuerdan a la pintura gótica.

22. El cine expresionista emplea sencillos efectos que Gatagán recoge para aplicarlos en muchas de sus ilustraciones: pinta elegantemente trajeados a los personajes masculinos, con chaquetas muy oscuras que contrastan con levitas, pañuelos y camisas del blanco del papel. Para conseguir mayor dramatismo en el rostro de sus personajes, les da una tonalidad verdosa, con ojeras oscuras y labios muy finos, también oscuros y, en más de una ocasión, con dientes separados y completamente blancos.

23. La obra plástica está ambientada en las calles londinenses del XVIII. Basándose en el ambiente de misterio de la novela, selecciona los momentos de la historia que se desarrollan en la noche o en las últimas horas del atardecer. Emplea una paleta de colores limitada en la que predominan tonos ocre, verdosos y azules sucios, que contrasta con colores cálidos y luminosos que sitúa en los puntos donde haya un foco de luz artificial. También con el fin de conseguir este ambiente de misterio, aplica sin reparos allí donde cree que hace falta oscuridad, el color negro.

24. Aunque la secuencia de las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* se caracterizan por su unidad, ésta es al mismo tiempo muy diversa. La unidad se debe a su capacidad para conseguir en todas las imágenes, con muy pocos elementos figurativos, el sentimiento general de la novela: un máximo de tres figuras en cada ilustración, un foco de luz artificial (presente o sugerido), y algún ele-

mento arquitectónico que nos sitúa en los callejones del Londres victoriano o en el interior de sus casas, son elementos más que suficientes para que la obra de Gatagán introduzca al lector en el ambiente de la novela. La diversidad se debe a la riqueza de recursos expresivos y a composiciones originales y variadas. La estructura interna, la línea, la paleta de colores o la luz, contribuyen a conseguir, tanto la unidad como la diversidad de las ilustraciones.

25. Las ilustraciones originales tienen un acabado aparentemente texturado debido a la estructura material, a la textura del soporte (papel *Shoeller mate*), a los utensilios con los que pinta y a la técnica que utiliza (acrílico puro). El empaste de sus pinceladas es textura, forma y color simultáneamente. Las texturas ayudan a dar expresión y calidez a la obra. Con frecuencia utiliza las yemas de los dedos para conseguir el efecto que se propone. Hay partes de la obra que están absolutamente empastadas, otras que simplemente tiñen de algún color la superficie del soporte y otras que dejan totalmente virgen el blanco del papel.

21. En las ilustraciones de *Jekyll y Hyde*, Gatagán aprovecha el carácter valorista del color: sus escenas, iluminadas al modo del cine expresionista alemán, están dominadas por los contrastes de luces y sombras. Potentes claroscuros esculpen los rostros y siluetas de los personajes. En todas las imágenes que componen su obra, la oscuridad de la noche se rompe con la luz cálida que desprende de un foco artificial, el cual suele estar materializado en forma de farol para las escenas de exterior y de lámpara o candil en las interiores.



J e k y l l y H y d e

26. También hace uso de las cualidades térmicas del color. Utiliza la gama de azules y los cercanos al azul para interpretar la fría luz de la noche y la gama de amarillos para representar las luces artificiales que producen calor y los objetos iluminados por estos focos.

27. Aunque Gatagán degrada en estas ilustraciones los colores, no parece que lo haga con intención de crear profundidad, lo que confirma su desinterés por crear sensación de perspectiva aunque sí que utiliza el color para articular el espacio.

28. La característica dinámica del color es el contraste. La construcción del espacio que consigue dando distintos colores a los planos que lo componen provoca dinamismo en la imagen. Unas veces utiliza planos consecutivos cubiertos con colores con distinto matiz y otras relaciona planos que tienen el mismo matiz pero distinta intensidad cromática. El resultado es una composición dinámica, cargada de tensiones y ritmo: planos que se suceden y se contrastan dando lugar a ricos pero simples escenarios. Con un repertorio reducido de elementos evoca la atmósfera de suspense y profundo desasosiego que flota permanentemente en la obra literaria.

29. Al estar las ilustraciones separadas por varias páginas de texto, hay ciertas características propias de las imágenes secuenciales que Gatagán no utiliza porque no tienen sentido aquí. Por ejemplo, Gatagán no recurre al contraste cromático situando uno de los colores que participa del contraste en una

ilustración, y otro en otra ilustración como se haría en cómic o en una obra cinematográfica porque éste no se puede apreciar al estar las imágenes tan distanciadas.

30. Hyde huye para ocultarse en dos ocasiones. En ambas, la imagen que la representa se haya inclinada diagonalmente. También favorece al dinamismo de la composición la figura yacente de Hyde, de la séptima ilustración, así como la copa caída a su lado. Los bastones que sostienen todos los personajes masculinos en las escenas de exterior, también aparecen inclinados favoreciendo el dinamismo compositivo.

31. Los elementos que presentan mayor deformación también son altamente dinámicos: el rostro y las manos de Hyde y la única ventana visible en la estancia de la octava ilustración donde conversan Hyde y el doctor Lanyon, son, junto con las deformaciones causadas por la perspectiva (como los escorzos en los brazos), los elementos que más ha deformado Gatagán y los que resultan más dinámicos.

32. Para que exista el ritmo en una imagen fija como esta, tiene que producirse una alternancia de elementos potentes y débiles. Los elementos morfológicos que producen aquí el ritmo son: las líneas curvas que interrumpen a las rectas, las líneas que aparecen y desaparecen, las que se repiten, se superponen y zigzaguean... Los planos anchos alternados con estrechos (las paredes de la primera ilustración), los planos que se inclinan o se curvan, los



J e k y l l y H y d e

planos oscuros que enmarcan una escena iluminada (el encuentro de Hyde con Carew en la ilustración tercera) y los planos segmentados rectangularmente por las palillerías de los ventanales.

33. Otra forma de conseguir el ritmo en las ilustraciones es mediante los contrastes cromáticos y lumínicos en los ropajes de los personajes y en las fachadas de los edificios (el contraste de las ventanas oscuras de la fachada de la casa de Jekyll frente a las zonas de las fachadas iluminadas por la luz azul de la noche, en la ilustración quinta).

III Parte



Conclusiones que afectan conjuntamente

a las ilustraciones de *Macbeth* y de *Jekyll*
y *Hyde*



Conclusiones que afectan conjuntamente a las ilustraciones de *Macbeth* y de *Jekyll y Hyde*

Grandes ilustradores como Gatagán han interpretado iconográficamente obras de Literatura clásica con al menos la misma maestría, dentro de su disciplina, que los autores literarios. Sin embargo existen muy pocos estudios realizados sobre este tipo de ilustración. Sobre la trayectoria profesional del ilustrador Tino Gatagán apenas si aparecen algunas breves reseñas en periódicos y revistas especializadas.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

2. Las imágenes que analizo aquí son ilustraciones que resultan de lo que una obra dramática le ha sugerido al ilustrador y nunca podríamos dejar de lado este hecho, porque entonces estaríamos analizando simples imágenes aisladas y no ilustraciones, cuyo valor principal reside precisamente en que están ligadas a una obra de Literatura.

3. La ilustración es una forma de representación plástica. Una de las características propias de esta disciplina es que se crea para ser reproducida en imprenta. Es interesante observar que el soporte de la imagen en el que se construye la obra (plano de representación) no es el mismo que el soporte en que dicha obra llega a manos del lector. Del mismo modo, no tiene por qué ser del mismo tamaño, tener la misma sensación táctil, ni las mismas cualidades lumínicas y coloristas, las cuales, por cierto, se suelen deteriorar en la copia.

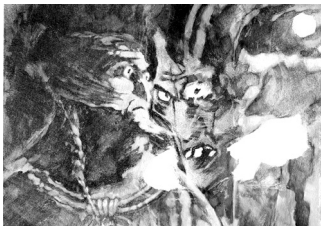
4. El hecho más destacable en cuanto a la espacialidad de la ilustración de una obra literaria es su carácter secuencial, que implica una construcción espacial muy característica ya que hace necesario que la historia se narre en un número determinado de imágenes secuenciales que normalmente no depende del ilustrador, sino del editor.

5. En 1996 la editorial Grimm Press encarga a Gatagán veintitrés imágenes (veintidós de igual formato vertical y una de formato horizontal) relacionadas con la adaptación que los hermanos Charles y Mary Lamb hicieron de la obra

dramática *Macbeth* de William Shakespeare. Gatagán dividió la obra dramática en veintitrés secuencias que, colocadas en su correcto orden y ayudadas por el texto de los hermanos Lamb, narran icónicamente la historia que paralelamente se relata por escrito.

6. Gatagán se basa en la adaptación de los hermanos Lamb para la secuenciación y en la traducción de Manuel Ángel Conejero de la obra original de Shakespeare, para inspirar sus ilustraciones. Incluso recurrió para lo mismo a la adaptación cinematográfica que Orson Welles realizó de esta tragedia. Y aunque las ilustraciones merecerían un texto de la calidad de la obra original, éstas se encuentran limitadas por la adaptación a la que acompañan, incluso algunas de las secuencias no se corresponden en absoluto con la historia original ya que en la adaptación ocurren hechos que cambian considerablemente el sentido de la historia.

7. En 1997 la editorial Vicens Vives le encarga a Gatagán diez ilustraciones interiores y una de portada para la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louise Stevenson. Gatagán utilizó la traducción de Carmen García Trevijano, tanto para la secuenciación como para inspirar su narración iconográfica; inspirándose también en la película *Le Testament du docteur Cordelier* de Jean Renoir, por ser el único film sobre la novela de Stevenson con el espíritu más afín al que quiso transmitir Gatagán en sus ilustraciones.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

8. Existe un paralelismo temático entre, al menos, dos de las obras ilustradas por Gatagán; concretamente, las dos a las que hago alusión en los puntos cinco y siete de las conclusiones: *Macbeth* de William Shakespeare y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. En ambas obras se trata de la apariencia y el ser: en *Macbeth*, a través de la lucha interna entre la tentación por alcanzar el poder y el sentido de culpabilidad; y en *Jekyll y Hyde* a través del desdoblamiento del alma humana.

9. Existe también una estética común en las ilustraciones de estas dos obras de Gatagán: *Macbeth* y *Jekyll y Hyde*, aunque sus coincidencias se desviarán en cada caso según las necesidades expresivas.

10. Las ilustraciones de ambos trabajos tienen carácter de obra dramática. Si la obra de *Macbeth* trata la apariencia y el ser, Gatagán se deja influir por este hecho en su medio gráfico. Pero con *Jekyll y Hyde* no ocurre exactamente lo mismo: Gatagán utiliza su capacidad de sugerir, más en el contenido de sus ilustraciones que en el continente. Por ejemplo, aunque las formas se encuentran también dentro de un estilo expresionista, éstas están mucho más definidas. Es posible que una de las explicaciones sea las limitaciones del trabajo, es decir, no puede ser igual de ambiguo cuando cuenta en veintitrés imágenes un texto muy breve que cuando cuenta en diez imágenes un texto más largo.

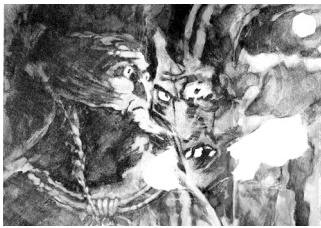
11. Pese a que las dos obras literarias analizan el conflicto, tan viejo como el hombre y su moral, sobre los dos lados de nuestra naturaleza humana, el malo y el bueno resulta complicado compararlas. Sin embargo, sí que es posible

comparar sus ilustraciones puesto que perteneciendo ambas una misma disciplina y basándose en historias distintas, consiguen transmitir el sufrimiento y el deterioro del hombre debido a su naturaleza dual que, en *Jekyll y Hyde* le lleva a dividir en dos su persona para que uno de sus “yos” siga el camino del mal y otro el del bien. Y en *Macbeth*, decide dejar atrás todas sus buenas intenciones para convertirse en el más terrible de los tiranos con tal de, llegar primero, y mantenerse después, en el poder.

12. El ilustrador Tino Gatagán consigue reflejar con imágenes, no la historia que se narra en una obra de Literatura Clásica, sino lo que esta obra transmite más allá del argumento.

13. Cómo este ilustrador analiza dos obras literarias tan distintas para llegar a lo mismo: personajes que gozan de gran prestigio y respeto por parte de su sociedad y que, sin embargo, cuando se les brinda la oportunidad de traicionar sus más nobles principios para alcanzar sus más oscuros deseos, no dudan en hacerlo. Y en ambos casos el resultado final es el mismo: el deterioro de sus almas (que Gatagán consigue traslucir en el aspecto físico), y la muerte como castigo.

14. Las ilustraciones de *Macbeth* y *Jekyll y Hyde* son ambas relatos icónicos en los que están sugeridas gran variedad de posibilidades de interpretar la obra literaria; mantiene el ilustrador el orden y sigue la progresión de la historia, no sólo de los acontecimientos, sino de los personajes; apoyándose, para ello, en la naturaleza narrativa de la ilustración secuencial. En *Jekyll y*



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

Hyde se producen varios *flashbacks* que Gatagán respeta y manifiesta en su secuencia ilustrativa.

15. Las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* realizadas en 1997 para ir en un volumen de la colección “Aula de Literatura” de la Editorial Vicens Vives, consta de diez ilustraciones más portada. Este volumen está a la espera de ser publicado. Debido al retraso, Gatagán tendrá que añadir más ilustraciones intercaladas entre las ya existentes. Es posible que esta ampliación perjudique a la obra plástica y en consecuencia al resultado final, es decir, al libro, puesto que se estudió y desarrolló para ser narrada en tan sólo diez secuencias.

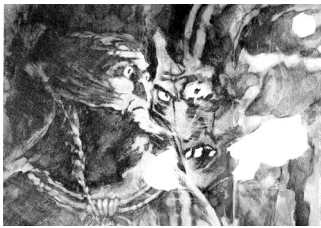
16. La diferencia física de los dos libros, nada más verlos, es de naturaleza cuantitativa: tamaño y grosor. Las ilustraciones de *Macbeth* fueron creadas para ir en las páginas de un álbum de imágenes y las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* para ir en un libro de bolsillo. Y aunque de este último finalmente se ha planteado una edición bastante más lujosa que la proyectada al principio, no deja de ser un libro de bolsillo de tamaño 135x195 mm., tapa blanda, y diez ilustraciones; mientras que el álbum de imágenes de *Macbeth* es de tamaño ligeramente superior al A4, lleva sobrecubierta a color, tapas duras, guardas ilustradas y nada menos que veintitrés ilustraciones más cubierta, la primera de tamaño A3 y las demás de 180x270 mm.

17. Las ilustraciones originales de *Jekyll y Hyde* también son de un tamaño mucho menor que las de *Macbeth*. Al variar el tamaño probablemente varían también los utensilios, es decir, el grosor de los pinceles y tamaño de las espá-

tulas. Lo que sí es seguro es que el tratamiento pictórico es distinto. Si comparamos a simple vista unas y otras ilustraciones encontramos que en las de *Jekyll y Hyde* Gatagán ha sintetizado notablemente el estilo. Es más sobrio en el color y austero en los recursos. Y probablemente, si no tuvo el ilustrador problemas importantes, también debió ser menor el tiempo de ejecución de estas ilustraciones.

18. Debido al reducido número de imágenes para interpretar la novela de *Jekyll y Hyde*, teniendo en cuenta la extensión del texto en comparación con el de la tragedia de *Macbeth*, Gatagán debió tener especial cuidado en seleccionar los momentos y personajes a ilustrar. Pudo tardar lo mismo en determinar cómo enfrentarse a cada una de las obras. En *Macbeth*, Gatagán se encuentra con que debe representar un fragmento y el siguiente también. Esto le hace más fácil, por ejemplo, mostrar la evolución del personaje. Pero interpretar *Jekyll y Hyde*, transmitir desde el desdoblamiento del personaje hasta el ambiente de misterio y terror de la novela en tan sólo diez imágenes, es algo muy complicado que Gatagán consigue solucionar magníficamente. Llega incluso a evitar todas las apariciones de personajes femeninos puesto que estas apenas se ven en la novela escrita y en las diez ilustraciones tan sólo aparece una vez una niña. Prescinde también de las escenas que se desarrollan de día manteniendo así el ambiente misterioso y nocturno durante todas sus imágenes.

19. El problema con el que se encontró al enfrentarse a la obra de *Macbeth* es, precisamente, el contrario, es decir, qué escenas merecían la pena ser



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

representadas dos veces y cómo hacerlo para que las dos ilustraciones resultasen interesantes para el conjunto de la obra. Por ejemplo, la primera y la segunda ilustración cuentan el encuentro de Macbeth y Banquo con las brujas. En la primera ilustración, prescinde del personaje de Banquo y se centra en el de Macbeth y en las brujas, que aunque son tres, las trata como un único ser. En la segunda ilustración, acerca bruscamente las brujas a un primerísimo plano, tanto que los cuerpos se quedan atrás y tan sólo se aproximan las cabezas y una mano huesuda reafirmando las profecías. Las dos ilustraciones se convierten en lo que serían dos cambios de cámara en una película o dos viñetas en una tira de cómic.

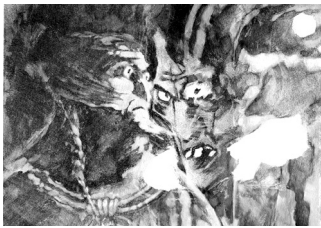
20. Para desarrollar la obra de *Macbeth*, Gatagán aprovechó la abundancia de imágenes para ambientar la obra. La ilustración de la portada, por ejemplo, representa al ejército escocés, con Macbeth a la cabeza, que regresa victorioso de la batalla. Otras ilustraciones las utilizó para mejorar el hilo narrativo iconográfico introduciendo escenas serenas, que a lo mejor no cuentan nada especialmente interesante, pero que ayudan a que el lector se relaje y sea mayor el impacto que sufra con las siguientes ilustraciones, donde la violencia y el sentimiento surgen con fuerzas renovadas.

21. Para las ilustraciones de *Macbeth*, Gatagán trata de transmitir la sensación de que se estuviese representando la obra en un escenario de teatro. Las ilustraciones para *Jekyll y Hyde* están muy influenciadas por este efecto de representación teatral.

22. Ni el vestuario, ni el decorado de las ilustraciones de *Macbeth* son totalmente fieles a la época y el lugar que describen. Lo que hace Gatagán es utilizar elementos que hagan creíble la ubicación en el tiempo de la historia pero con una ambientación completamente libre y atrevida. Hasta el punto de que, por ejemplo, el castillo de Macbeth es una recreación de la portada del Castillo de los Templarios de Ponferrada y el vestuario, sobrio y rudo, está en algunas ilustraciones inspirado en el que utiliza Orson Welles en su película, el cual también quiso crear la sensación de que los personajes fueran actores interpretando una representación teatral.

23. La ambientación de las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* es más fiel a la realidad. Los personajes principales de la novela representan a la figura del patriarca de ciudad del Londres de la época victoriana. La indumentaria representa la forma de vestir de los profesionales mejor situados de la época. Los fondos son calles húmedas de adoquines y fachadas de grandes casas que perfectamente pueden pertenecer al Londres del siglo XIX. Las luces de las calles, el poco mobiliario que se ve en las ilustraciones de interior, los ventanales y las lámparas, son elementos reales del lugar y la época.

24. En ambas obras los personajes principales sufren una evolución de su imagen a lo largo de la secuencia ilustrativa que está directamente relacionada con la evolución que se produce de los mismos en la obra literaria. Gatagán relaciona el aspecto físico con la evolución de la personalidad de los mismos en el transcurso del texto, es decir, conforme avanzan la novela y la



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

obra dramática, los personajes evolucionan, cambian, sufren modificaciones de su personalidad y esto se ve muy bien reflejado en la representación iconográfica de los mismos.

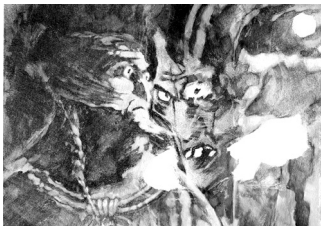
25. En *Jekyll y Hyde* se puede observar, a lo largo de las diez ilustraciones, la evolución de dos de sus personajes: la figura que representa al abogado, Mr. Utterson, no es la misma en su primera aparición que en la última. Al principio Gatagán nos describe a un tipo elegante, calculador y orgulloso. A lo largo de la obra escrita se van apoderando de él sensaciones como malestar y desasosiego. Por ello, en la última ilustración, el personaje que ilustra Gatagán transmite fracaso e impotencia. El otro personaje principal del que se encarga el ilustrador en las representaciones iconográficas es Mr. Hyde. Su imagen también evoluciona pero, en este caso, positivamente: pasa en las primeras ilustraciones de tener un tamaño pequeño y un aspecto achaparrado, y sobre todo de ocultar el rostro y esquivar las miradas, a volverse más voluminoso, ocupando físicamente más superficie de la ilustración, con rostro y la mirada más fuertes y descarados.

26. En las ilustraciones que interpretan la obra dramática, el personaje que evoluciona claramente a lo largo de la secuencia es Macbeth: aparece en las primeras imágenes como general del ejército de Escocia, admirado y reconocido por todos. Gatagán representa a un hombre orgulloso de sus victorias y sus actos pero al mismo tiempo humilde. Pero tras el primer encuentro con la tentación ya siente que sucumbe ante ella y comienzan a aflorar en él las peores miserias humanas. En varias ilustraciones lo vemos sufrir debatiéndose

entre el mal y el bien. La imagen de Gatagán nos trasmite cómo su físico acusa este sufrimiento. Cuando Macbeth sucumbe definitivamente ante la tentación, su aspecto se deforma y se vuelve entre animal y demoníaco. En la vigésima ilustración, casi al final de la secuencia, Macbeth reconoce el engaño del que ha sido víctima y que éste y su ambición le han llevado a la derrota. Es una representación magnífica del personaje en la que recupera por un momento su aspecto humano. La última imagen de Macbeth es la de su cabeza decapitada: con la apariencia de un monstruo, se parece más a Hyde que a sí mismo.

27. La otra evolución o mejor dicho, deterioro, que se da en la secuencia ilustrativa de *Macbeth* es la que sufre su castillo, símbolo de su riqueza y quizá de la riqueza del alma de Macbeth, puesto que cuando más hermoso lo vemos es en la ilustración cuarta, donde aún no es rey ni tiene decidido cometer un asesinato para lograr la corona. Cuando vuelve a aparecer el castillo, en la ilustraciones penúltima y última, éste se encuentra en ruinas, como su propio reino y como su alma. En la penúltima ilustración, alrededor del castillo aún existe vida, es decir, la tierra está verde y en el cielo se mueven nubes y nubarrones; pero en la última, Gatagán acaba con todo signo de vida. Es una ilustración muerta en la que tan sólo se percibe el terrible grito de victoria del general Macduff.

28. En relación al texto que ilustra, también son los dos planteamientos muy distintos: para *Jekyll y Hyde* utilizó la traducción de Carmen García Trevijano, publicada por la Ed. Cátedra, con interesantes notas e introducción de Manuel Garrido que le sirvieron para ubicarse mejor en el texto y en la



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

época y para conectar con el autor inglés Robert Louis Stevenson. Esta es la forma habitual que sigue para ilustrar las obras clásicas literarias: lee la obra, si es extranjera utilizando una traducción al castellano aceptada y reconocida; si se han hecho otras ilustraciones, películas u otro tipo de adaptaciones de cierta calidad, se empapa de ellas y de libros y cualquier tipo de documentación que le pueda acercar a la época, lugar y a la misma historia que tiene que ilustrar. Y tras un tiempo indefinido, que ocupa en macerar la historia y el desarrollo de la misma sobre el papel, comienza a hacer bocetos, primero de toda la obra en conjunto, y luego definiendo cada escena o ilustración.

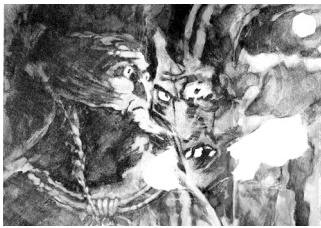
29. El planteamiento que sigue para desarrollar la obra gráfica de *Macbeth* es distinto al habitual. El texto que acompaña a las ilustraciones en el álbum de imágenes de la editorial Grimm Press es la adaptación que de la tragedia de *Macbeth* hicieron en 1806 los hermanos Charles y Mary Lamb. Pero este texto no tiene ni por asomo la calidad del original. De manera que lo que hace es utilizar la adaptación de los Lamb para organizar la secuenciación de las ilustraciones y una buena traducción al castellano de la obra original para inspirarse, junto con la película *Macbeth* de Orson Welles en versión original, subtitulada en castellano. El método de trabajo se vuelve más complejo. Incluso hay escenas añadidas en la adaptación que Gatagán tiene en cuenta para la secuenciación y que las ilustra.

30. La simplicidad estructural es una característica común en las dos obras gráficas: un resultado estructural con una apariencia muy sencilla. Tanto en una obra como en la otra, utiliza Gatagán un repertorio limitado de elemen-

tos plásticos bien relacionados e incluso unificados entre sí: selecciona los personajes que aparecerán en las ilustraciones, pues no todos los que aparecen en la obra escrita tienen suficiente protagonismo como para plasmarlos en las ilustraciones y pueden incluso resultar un motivo de confusión en el lector; selecciona los decorados, el lugar donde va a representar el mayor número de escenas, e incluso las horas del día que deben predominar en la secuencia ilustrativa. Ambos trabajos se basan en una estructura lo más simple que permiten las condiciones de cada obra literaria.

31. En las ilustraciones para *Jekyll y Hyde*, realiza toda la secuenciación en tres ambientes: la mitad de las escenas representan las calles londinenses y el resto son interiores, que se reparten entre lujosas casas victorianas y el laboratorio del Dr. Jekyll. También unifica los objetos que crean el ambiente: ventanas, fachadas, farolas, adoquines del suelo y algún que otro poste para los exteriores y ventanales, quinqués y cortinajes para las escenas de interior. Y por último, limita todas las ilustraciones al intervalo horario que va del anochecer al amanecer con lo que la iluminación ambiental es siempre nocturna, acompañada de luces amarillentas producidas por un medio artificial.

32. En las ilustraciones de *Macbeth*, también divide Gatagán las escenas en interior y exterior y simplifica los lugares a interpretar, así como los objetos que ambientan dichos lugares. Todos los exteriores están ambientados en campos escoceses y en la mayoría aparece el castillo de Macbeth o el de Macduff de fondo, como si del plano medio de una película se tratase. Los interiores están divididos en dos ambientes: el interior del castillo de Macbeth



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

y las cavernas de Aqueronte. El primero lo resuelve casi siempre con dos arcos de medio punto sujetos por una columna pareada con un gran capitel. Las cavernas no tienen una representación tan homogénea y pueden aparecer claramente definidas o con un fondo oscuro en el que no se aprecia ningún detalle.

33. Tanto en una obra como en la otra, los personajes que interpretan son muy pocos y da la sensación de que actúan sobre un escenario: con los actores en primer plano y el decorado al fondo. En cada ilustración participan tan sólo entre uno y tres personajes. Incluso para describir el ejército de Macbeth regresando victorioso de la batalla tan sólo utiliza cuatro figuras y sin embargo su forma de narrar con imágenes hace que parezca un gran ejército.

34. El tipo de representación es por lo general la superposición, lo que refuerza la apariencia de actores interpretando sobre un decorado de fondo y que apenas existan líneas de proyección. Con la superposición de planos Gatagán sugiere la tercera dimensión en un soporte bidimensional.

35. Las ilustraciones se realizan para ser impresas sobre un soporte plano, por lo tanto no existe la tercera dimensión. Las de Gatagán son además ilustraciones que no utilizan apenas elementos que sugieran perspectiva, como líneas oblicuas y de convergencia. La construcción espacial de la mayoría de las imágenes de *Macbeth* y de algunas de las de *Jekyll y Hyde*, es muy parecida en algunos aspectos a una escenografía teatral.

36. Gatagán capta en el texto literario “puertas” abiertas a distintas interpretaciones, que aprovecha para sugerirnos en sus ilustraciones caminos inesperados. Por ejemplo, en el texto de *Jekyll y Hyde* se nos describe al personaje Sir Danvers Carew como un buen exponente de la figura del patriarca urbano del Londres de la época victoriana. Pero este concepto lo pone el autor literario en boca de personajes con muy poca garra y credibilidad. Gatagán aprovecha esta circunstancia y otras (como, sencillamente, el hecho de que Sir Carew pasee por las calles a horas impropias para su edad y posición), para sugerir una nueva visión del personaje: le oculta el rostro con el cuello del abrigo, le echa los hombros hacia delante de manera que la cabeza quede parcialmente hundida entre ellos, lo sitúa de espaldas a la luz para que el rostro quede oculto por la oscuridad; y así es como, a través de la imagen, y sin ir en contra del texto, sino leyendo entre líneas, consigue que el lector avispa-do aprecie las sugerencias a las que le invitan las imágenes.

37. Quizá porque la secuenciación permite gran variedad de espacios y de puntos de vista, las ilustraciones de *Macbeth* tienen un espacio elástico, que ofrece muchas posibilidades de interpretación: lo mismo nos sugiere una representación teatral con personajes actuando sobre un teatro con decorados de fondo, como pretende el autor en muchas de las ilustraciones, que nos sugieren la historia real, fuera de ese marco escenográfico, e incluso que nos parezcan recortes de cartón pegados sobre fondos ilustrados.

38. Para mantener la unidad en la obra, Gatagán utiliza estructuras espaciales parecidas a lo largo de todas las ilustraciones de la secuencia. La estructura



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

más común consiste en las ilustraciones en dos planos: un primer plano con un personaje en un tamaño grande, ocupando al menos la mitad vertical de la superficie del soporte, y un plano de fondo con el que ubica y ambienta la ilustración. Otra estructura que también utiliza con frecuencia consiste en una escena tomada desde un punto de vista alejado, donde vemos a los personajes del primer plano de un tamaño muy pequeño y tras ellos algún elemento arquitectónico ocupando una gran superficie, como el castillo de la cuarta ilustración de *Macbeth* o la fachada de la novena ilustración de *Jekyll y Hyde*. En algunas no existe ningún elemento ambiental sino tan sólo un fondo liso, generalmente con una figura en primer plano.

39. La obra de *Macbeth* cuenta con muy pocas referencias descriptivas. Además la acción se desarrolla en una sucesión rápida y dramática. La de *Jekyll y Hyde* cuenta con muy pocas secuencias ilustrativas para narrar la historia con imágenes. A estos hechos tenemos que sumarle el estilo plástico e ilustrativo de Gatagán. Por un lado, las pinceladas sueltas, los dibujos inacabados y las formas sugerentes y por el otro, es raro que Gatagán interprete al pie de la letra la obra literaria. Su versión en imágenes nunca trata de ser fiel reflejo de lo que el texto dice, sino sugerencias iconográficas que estimulan la creatividad del lector motivándole a sumergirse en la historia en busca de nuevas interpretaciones. Todo esto crea dificultades a la hora de reconocer a los personajes e incluso las escenas que se están representando en determinadas secuencias ilustrativas. El texto acompañando en su correcto orden a las ilustraciones es fundamental para entender el significado de la mayoría de ellas.

40. En el conjunto de las secuencias ilustrativas encontramos que en algunas ilustraciones es más evidente que en otras lo que se describe en el texto. Se trata de escenas o acciones que Gatagán considera importante que se reflejen claramente en la imagen, aunque ésta nunca deje de ser una sugerencia acerca de lo que el texto nos cuenta.

41. Las ilustraciones de Gatagán son imágenes secuenciales que, si las extraemos de la secuencia, podrían considerarse ilustraciones aisladas. Pero, fuera de esa secuencia, siguen interpretando un fragmento de la obra. Por lo tanto, aunque estén aisladas de las demás imágenes, no pierden todo su sentido ni, por supuesto, la fuerza, como ocurriría con un *frame* al extraerlo de una película y, en menor nivel, con una viñeta de un cómic. Ninguno de estas imágenes tienen el mismo significado dentro que fuera de su entorno, pero, evidentemente, una ilustración debe guardar por sí sola más información que las otras dos. Cuando más significación pueden perder las ilustraciones de Gatagán es al separarlas del fragmento que ilustra. Perderán no sólo su significación, sino también su sentido, puesto que fueron creadas para acompañar e interpretar este texto.

42. Pese a lo expuesto en la conclusión anterior, las ilustraciones de Gatagán tienen mucha significación en sí mismas y esto se debe su forma de ilustrar de Gatagán, que no se limita a interpretar icónicamente lo que lee sino lo que la lectura le sugiere, con lo cual la imagen adquiere tal cantidad de matices y de posibles interpretaciones que la ilustración puede funcionar por sí sola.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

43. En el libro de bolsillo donde irían las ilustraciones de *Jekyll y Hyde* puede haber una ilustración por cada diez páginas. Esto no sólo implica que el ilustrador no puede contar toda la historia con imágenes y que tiene que seleccionar los momentos que considera necesario ilustrar, sino que además la secuenciación sufre separaciones tan grandes que las ilustraciones se desconectan unas de otras y, aunque el texto sirve de hilo conductor, se pierde la secuenciación visual.

44. Las ilustraciones de *Macbeth* van una detrás de otra, en todas las páginas impares del libro. Aunque no es lo mismo que las viñetas de una página de cómic, consecutivas sobre la misma superficie, sí que tienen cierta continuidad visual.

45. El equilibrio de la obra general lo consigue, además de por las estructuras comunes de las ilustraciones de la secuencia, mediante la armonización de las imágenes: todas tienen pocos planos, perspectiva frontal, paleta de color parecida, el mismo estilo de línea y mancha y por supuesto, el estilo propio del autor. Las ilustraciones constan de elementos generales, comunes a toda la obra, que la unifican y otros, particulares de cada ilustración, que la diversifican.

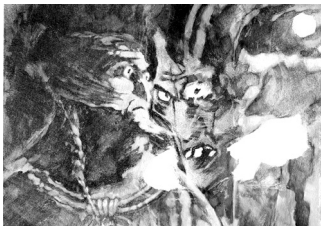
46. Ambas secuencias ilustrativas se encuentran dentro del mismo nivel de realidad, es decir, dentro del grado de iconicidad “figurativo no realista”, en el cual se encuentran representaciones de imágenes que se identifican, pero cuyas relaciones espaciales están alteradas. Sin embargo, en los dos casos la

legibilidad varía según la ilustración e incluso dentro de una misma imagen. Aunque se encuentren en el mismo nivel de realidad, hay ilustraciones más cercanas a la iconicidad y otras a la abstracción.

47. La tensión la provocan la congelación en el tiempo de una figura en movimiento y, sobre todo, la orientación y la forma de la misma. La orientación oblicua es la más dinámica, seguida de la vertical. La verticalidad predomina a lo largo de las ilustraciones de las dos obras, y en ambos casos la orientación oblicua se desarrolla en la parte final de la secuencia, con lo que la verticalidad es la que provoca el dinamismo en la mayoría de las imágenes, y al final de la secuencia, el dinamismo se acentúa con las nuevas líneas y planos diagonales.

48. Otro elemento dinámico al que recurre Gatagán para crear tensiones es la deformación. Especialmente la vemos en la progresión que sufren a lo largo de las obras los protagonistas. Se trata de deformaciones muy intencionadas que consiguen grandes tensiones en la composición y que acompañan el sentido de la obra.

49. Existen dos ritmos distintos en las ilustraciones de Gatagán: el ritmo sincopado de los elementos compositivos (melodía visual producida por los elementos verticales en muchas de las ilustraciones y a lo largo de la secuencia) y el ritmo progresivo que producen *crescendos*, coincidiendo con los momentos de mayor fuerza y actividad de la obra, al tiempo que ésta avanza siguiendo la dirección de la lectura literaria.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

50. Los planos los utiliza Gatagán como los elementos morfológicos más importantes para la estructuración de la escena. Por una parte están los que se sitúan a distinta distancia en profundidad: primer plano, segundo plano, plano de fondo; que estructuran la imagen desde el exterior hacia el interior de ésta. Y por otra están los planos que compartimentan los espacios presentes en las distintas imágenes, ya sea mediante el contraste lumínico o cromático.

51. Gatagán utiliza los planos para compartimentar y estructurar el espacio plástico de sus ilustraciones. En ambas secuencias ilustrativas existen ilustraciones que están estructuradas por planos horizontales que dividen el formato vertical en dos o más espacios. El suelo puede aparecer en forma de plano vertical (como ocurre en la primera ilustración de las dos obras), aunque es más habitual que sea una continuación del fondo y, en ocasiones, una línea sobre la que se apoyan los personajes.

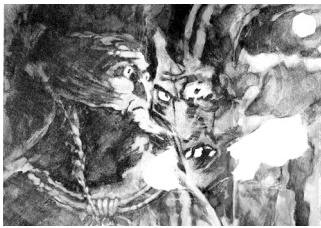
52. Con amplias manchas de un sólo color Gatagán crea fondos que le ayudan a destacar a sus personajes. En *Macbeth*, la silueta de las brujas resalta sobre el cielo gris. El puñal y las manos de Macbeth adquieren luz propia gracias al fuerte contraste que se produce entre aquéllos y el fondo azul. Y la cabeza decapitada que sostiene en alto Macduff en la última ilustración adquiere mayor fuerza visual al quedar aislada sobre el color blanquecino del fondo. En *Jekyll y Hyde*, el cielo que envuelve a las figuras de Jekyll y a Sir Carew y el suelo con orientación casi vertical sobre el que yace el cuerpo de Mr. Hyde en la octava ilustración; planos utilizados para aislar las figuras u objetos con intención de darles mayor peso visual en la composición.

53. Gatagán transforma en manchas delgadas y sinuosas la línea de contorno, dándole una apariencia orgánica e intuitiva y haciendo cada una diferente a las demás incluso dentro del contorno de una misma figura. Pero no es sólo la forma lo especial de sus líneas, también lo es el color. ¿Por qué dar a toda línea el mismo color o colores de acuerdo con el plano que contornean? Utiliza tonos de lo mas inesperados y los aplica con atrevimiento y determinación en zonas sorprendentes de la imagen.

54. Este estilo lineal favorece la calidad de la obra plástica, confiere color, dinamismo y espacialidad. En ocasiones duplica y triplica las líneas en una zona para reforzarla cromáticamente, o para darle dinamismo, a modo de líneas cinéticas. Pero a diferencia de las líneas de cómic que suelen ser exclusivamente funcionales, Gatagán cambia la forma, la densidad y el color a cada una de ellas, consiguiendo con ello, en zonas muy pequeñas de la imagen y en detalles insignificantes, gran fuerza expresiva e interés artístico.

55. Las líneas de *Macbeth* y *Jekyll y Hyde* de Gatagán no definen claramente los contornos, de manera que las figuras y objetos oscilan sin que se pueda determinar con exactitud su ubicación en la composición. De hecho hay momentos en los que la línea pasa a ser mancha que se cuele por distintos objetos de manera que nada está aislado y todo forma parte de todo.

56. También el estilo de trazos sueltos de Gatagán hace que ambos elementos estén muy relacionados entre sí. Las líneas se convierten en manchas y las manchas en líneas y todo el conjunto da lugar a una textura plástica visual que



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

sugiere, que se trata de la reproducción de una imagen trabajada con grandes cantidades de materia pictórica. Pero es simplemente una sensación visual, pues los originales tienen la superficie tan lisa casi como sus reproducciones.

57. La textura pictórica de la superficie de las ilustraciones se debe a la técnica pictórica de Gatagán: la huella que dejan las cerdas del pincel, los dedos, con los que también trabaja, o la consistencia del pigmento, unas veces por cantidad y otras por escasez de éste (manchas, rayados, esparcidos, borrones, etc). Con la textura el ilustrador consigue volumen, profundidad, dinamismo y frescura en sus imágenes.

58. Las manchas sueltas hacen que cada fragmento de la imagen sea rico por sí sólo, como si pudieran dividirse en miniaturas cada una de ellas con valor plástico: las velas, los escudos, un trozo de cielo o de tierra, ... cualquier detalle en el que caiga la mirada del lector está tan lleno de matices y manchas con múltiples formas, colores o densidades, que hace que ningún espacio de la ilustración tenga desperdicio, nada parece hecho para cubrir o completar una zona, todo está trabajado con dedicación para que tenga la apariencia de la espontaneidad.

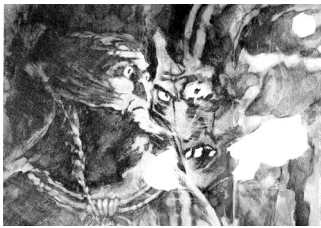
59. Gatagán aplica el color de forma muy distinta en las dos secuencias ilustrativas. En *Macbeth* parece que lo trabajara con aparente alegría y en *Jekyll y Hyde*, por el contrario, existe mucha austeridad y una paleta de color más limitada. Sin embargo, en ambos casos utiliza una serie de recursos que le darán el aspecto unitario y simple a la secuencia sin por ello renunciar a la

diversidad. Por ejemplo, estructura cromáticamente las ilustraciones, utilizando las gamas de colores fríos y calientes para diferenciar los planos y así, al tiempo que organiza el espacio, crea un lenguaje cromático. En *Macbeth*, los colores más cálidos y alegres están situados en los primeros planos y en la zona inferior de la imagen (sobre los personajes), y los tonos azules y grises en el fondo de las imágenes, coincidiendo, por lo general, con la parte superior de la composición.

60. En la obra de *Macbeth* dominan los azules y los ocre; pero más los azules por la sencilla razón de que éstos ocupan los fondos y por tanto, superficies más extensas que los ocre, que sirven para resaltar sobre el fondo azul pequeños detalles, especialmente joyas y objetos dorados como candelabros, fundas y mangos de espadas, etc.

61. Recurre también al carácter simbólico del color: desde que Macbeth decide cometer el regicidio, Gatagán relaciona a este personaje con un color rojizo. Creo que lo que pretende el ilustrador es marcar a Macbeth; el color representa el sentimiento de culpa y la necesidad de tener que seguir matando para conservar la corona.

62. La luz natural es parecida en los dos trabajos. Todas las secuencias en *Jekyll y Hyde* y un gran número de las de *Macbeth*, se desarrollan a la luz de la luna. Gatagán interpreta las escenas iluminadas por la esta luz con grandes contrastes lumínicos y una paleta dominada por la gama de colores fríos. En *Macbeth* existen también escenas que se desarrollan durante el día, en estas



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

no predominan tanto los efectos lumínicos y permanecen intactos los colores que revisten los objetos.

63. La luz artificial tiene un tratamiento distinto en las ilustraciones de cada una de las dos obras. En *Macbeth* este tipo de luz proviene siempre de las velas salvo por dos excepciones: en una de las primeras ilustraciones, a través de los ventanales del castillo se puede ver el interior iluminado por una luz anaranjada. Algo parecido ocurre en la ilustración decimocuarta, en la que Macbeth entra, a las cavernas de Aqueronte y el interior de éstas se halla iluminado con una luz muy cálida, desde anaranjada y amarilla, hasta siena, en las zonas más oscuras. No vemos el foco de iluminación pero sí su efecto sobre la piedra. Gatagán representa aquí el reflejo, en la superficie de la cueva, de la luz que proviene del fuego dónde las brujas cuecen sus ingredientes.

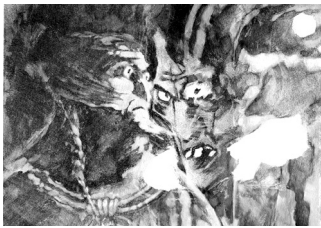
64. Gatagán representa con originalidad la luz de las velas en las ilustraciones de *Macbeth*, como si el humo que sale de ellas fuera un fluido luminoso. No se ve llama ni existe una gradación de colores cálidos, tan sólo una mancha blanca de sinuosas curvas que sale de la parte superior de la vela y asciende perdiéndose por los márgenes de las ilustraciones. Los perfiles son muy definidos y la sensación es la de una luz muy fría con poca capacidad para iluminar las zonas más alejadas. En ocasiones la mancha blanca se cuele incluso por el cuerpo de la vela. En *Jekyll y Hyde*, la luz artificial confiere a la ilustración tonos cálidos: lámparas y quinqués desprenden colores rojos, anaranjados y amarillos. Como todas las ilustraciones transcurren durante la

noche, la paleta cromática se halla muy limitada por tonos fríos y los focos artificiales le sirven al ilustrador para reforzar el colorido de las imágenes.

65. Los espíritus y las apariciones, como el puñal, tienen en *Macbeth* luz propia. El tipo de luz que desprenden vuelve a ser blanca, azulada y fría. Sin embargo, los fuegos de los dos incendios que suceden en dos de las ilustraciones de esta misma obra no desprenden luz: son fuegos sucios envueltos en espesas nubes de humo gris pardusco.

66. De los elementos escalares, Gatagán utiliza la escala para aplicarla a la estructura y composición de las ilustraciones. El ilustrador emplea este elemento escalar con un sentido simbólico, influyendo en la interpretación del texto por parte del lector a través de sus imágenes. En ocasiones vemos ilustraciones en las que varía notablemente el tamaño entre el personaje del primer y del segundo plano. La distancia espacial objetiva que existe entre ellos no es congruente con la diferencia de tamaño. Con esto consigue recalcar la autoridad y superioridad del personaje de mayor tamaño.

67. En cuanto a las proporciones, es decir, la relación entre los objetos representados en las ilustraciones y las partes que los componen; Gatagán suele mantener proporciones creíbles en la mayoría de sus figuras. Resulta difícil reparar en las desproporciones que comete en sus ilustraciones, aunque algunas, si nos fijamos, son muy evidentes. Pero, por alguna razón, las de Gatagán son ilustraciones que tienden a ser creíbles. Quizá el expresionismo con el



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

que carga todas las imágenes hace que las distorsiones parezcan parte del estilo. De hecho, muchas de ellas son necesarias y favorecen el resultado final de la obra. Por ejemplo, las figuras tienden a alargarse hasta la exageración. También alarga desproporcionadamente los brazos, pegándolos a lo largo del cuerpo, tan sólo separados desde las muñecas. Así provoca una aparente rigidez del cuerpo y, en consecuencia, la sensación de impotencia del personaje. No se ve torpeza en el dibujo mal proporcionado sino pericia, agudeza para encontrar la deformación que mejor expresa lo que el ilustrador quiere transmitir.

68. Gatagán se sale de los límites de la ilustración con el fin de obtener una mejor conexión entre las ilustraciones de la secuencia. Esta técnica le da mucha mayor espacialidad a la imagen; la expande más allá de sus marcos, dándole una visión mucho más libre que las ilustraciones que se restringen a sus propios márgenes.

69. La maqueta del libro de la editorial Grimm Press perjudica seriamente las ilustraciones de Gatagán. Los márgenes negros hacen que los elementos que se salen de la ilustración no se integren en ellos sino que parezcan superpuestos y los blancos que penetran desde el exterior en la ilustración no resultan parte de un juego compositivo sino que se convierten en un color más.

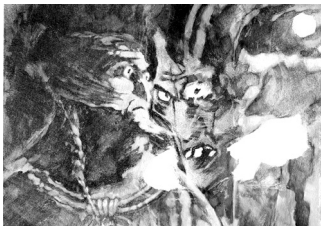
70. Es muy tentador concebir estas obras, y especialmente la de *Macbeth*, como un juego de cajas chinas donde la ilustración encierra a una representación teatral y la representación teatral, a la obra literaria original. El juego de reflejos es más complejo si enfrentamos como dos espejos el texto adaptado de Charles y Mary Lamb a la izquierda y la obra ilustrada a la derecha donde cada uno contiene algo del otro, como una *mise en abîme*.

71. Esta hipótesis además le daría una gran coherencia racional a toda la secuencia de ilustraciones, y justificaría una serie de rasgos que de otra forma sólo se podrían considerar características de un estilo ya de por sí muy personal. Enumero a continuación algunos de estos rasgos que me hacen pensar que estamos ante representaciones gráficas de obras teatrales, en *Macbeth* como recurso esencial y en *Jekyll y Hyde*, asesorio:

La mayoría de los personajes aparecen de cara al público, exigencia característica del teatro clásico.

Con frecuencia están representados desde un punto de vista muy bajo, especialmente si se encuentran en primer plano.

El número de objetos que aparecen en los escenarios es muy reducido, y su utilización es recurrente en diferentes escenas (candelabros).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

En diferentes ilustraciones se observa el mismo fondo plano y monocromo como un telón decorado (la luna siempre se encuentra en el mismo punto del cielo y no corre según pasa la noche).

Los personajes en primer plano con frecuencia traspasan el marco negro de la ilustración, como si se acercaran al borde del escenario y se asomaran a la oscuridad del patio de butacas.

72. Creo que estas conclusiones a las que he llegado son el principio para demostrar la importancia de la labor ilustradora de Tino Gatagán, la evidente aportación que hacen sus ilustraciones a la obra literaria y en especial, el éxito de dicha aportación en la trasmisión del mensaje o mensajes de obras literarias de la categoría de las que aquí he analizado. Pienso que si el análisis de estas ilustraciones me ha llevado a conclusiones tan enriquecedoras y sorprendentes como las que aquí he presentado, se podrían llevar a cabo estudios paralelos entre filólogos y literatos y estudiosos de la ilustración para sacarle el máximo partido a esta fructífera y antiquísima unión entre dos artes tan antiguas como la Historia.

Bibliografía



Bibliografía

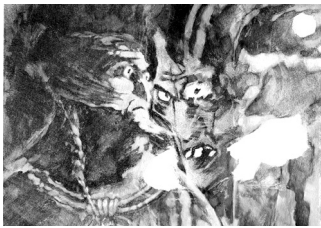
Artículos:

CAPARRÓS, María,

“La Ilustración de libros para niños”, Amigos del Libro, Madrid, 1995, nº 27,
p.29-34

CAPARRÓS, María,

“El niño ante el libro de imágenes”, Comunidad Educativa, Madrid, 1989,
nº 174, p.14-16



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

COLOMER, Teresa,

“El Álbum y el texto”, *Peonza*, Santander 1996, nº 39, p.27-31

“Constantino Gatagán, Ilustradores para niños”, Consejería de Cultura, Zamora, 1981.

“Constantino Gatagán”, *El Urogallo*, Especial Bolonia 89, 1989, p.21-23.

ESCARPIT, Denise,

“La ilustración en libros infantiles y juveniles”, *Peonza*, Santander 1996, nº 39, p.14-21

GARRALÓN, Ana,

“Entrevista a Janine Despinette”, Educación y Biblioteca, Madrid, 1993, nº 36, p.44-45

GATAGÁN, Tino,

“Autorretrato”, *Clij*, nº 67, Barcelona, 1994, p.41

HERNANDEZ CAVA, Felipe,

“La Ilustración infantil y juvenil española”, *Alacena*, Madrid, 1993, nº 15, p.24-25

JEAN, George,

“Las relaciones textos-dibujos en los libros y álbumes para niños”, *GFEN: El poder de leer*, Argentina, Gedisa 1982, p.145-151

Bibliografía

MARTINEZ LLORCA, Ricardo

“El duende de los estereotipos”, CLIJ, Barcelona 1994, nº 65, p.30-36

MELÉNDEZ, Liliana,

“Ilustrar para niños: ¿es transformar la palabra?”, *Cuentaquetecuento*, San José (Costa Rica), 1995, Vol. II, nº 3

NATIVIDADE RODRIGUEZ, Cecilia,

“Experiencia con un Álbum de Imágenes”, *Apuntes de Educación*, nº3, 1989

PACHECO, Miguel Ángel,

“Arte y oficio de ilustrar”, *Primeras Noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, Barcelona, 1994, nº 128, p.16-24

ROEHRICH RUBIO, Esther,

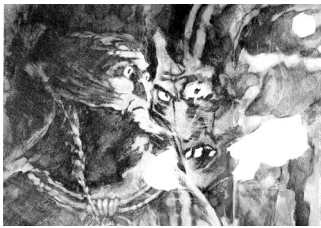
“La Edición del álbum ilustrado”, *Peonza*, Santander, 1996, nº39, p. 36-39

“Tino Gatagán o la ilustración como comunicación”, *Letragorda*, Consejería de Cultura y Educación, Murcia 1986, p.34

“Tino Gatagán, el arte en el libro”, *Asociación Profesional de ilustradores de Madrid*, Madrid 1988, p.76-77.

TURÍN, Adela.

“¡Atención! Album ilustrado.” *Revista Peonza*. nº 39. 1996.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

LÓPEZ NARVÁEZ, Concha,

“Constantino Gatagán: Premio ‘Lazarillo’ de Ilustración 1985”, *Boletín de la Asociación Española del libro infantil y juvenil* 1/86, Madrid 1986, p.13-15.

CONTE, Rafael,

“Imagen de Tino”, en AAVV "Tino Gatagán: El pintor ilustrado" coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

MERINO, Jose María,

“Magia y pasión de pintar”, en AAVV "Tino Gatagán: El pintor ilustrado" coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

MARTÍN, Miguel Ángel,

“Crash”, en AAVV “Tino Gatagán: El pintor ilustrado” coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

APARICIO, Juan Pedro,

“El discurso paralelo”, en AAVV “Tino Gatagán: El pintor ilustrado” coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

Bibliografía

FERNANDEZ, Luis Alonso,

“El grafismo nervioso”, en AAVV “Tino Gatagán: El pintor ilustrado” coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

EGIDO, Juan,

“La línea gorda”, en AAVV “Tino Gatagán: El pintor ilustrado” coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

CARRALERO, José S.,

“La motivación temática”, en AAVV "Tino Gatagán: El pintor ilustrado" coordinado por Alfonso García para Filandon, Complemento Cultural del *Diario de León*, León, 14.04.1996.

ESTEBAN , Ángel.

“Para una poética de la ilustración.” Revista *Piedra Libre*. nº 41. pp 17?23.

ESTEBAN , Ángel.

“Hacia un análisis del libro ilustrado”. Revista *Artefactum*. nº 5.

ESTEBAN, Ángel.

“Ilustración: nuevas tendencias”. Revista *De libros*. nº 21. pp 31.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

GONZALEZ, Juan Manuel.

“El libro como obra de arte”. Revista *Leer*. nº 59. Diciembre 1992.

HERNÁNDEZ, Domingo Luis.

“El objeto y la palabra”. Revista *Leer* nº 59. Diciembre 1992.

LOBATO, Arcadio.

“Estudiar la ilustración hoy. Reflexiones en torno al Simposio de Salamanca”.

Revista *Amigos del Libro*. nº 31. pp 21?32

MARTÍNEZ, Ricardo.

“Mensajes en blanco y negro”. Revista *CLIJ*, nº 50. pp 16?20.

MARTÍNEZ, Ricardo.

“Sobre el alfabeto de la ilustración” . Revista *Amigos del Libro*. Asociación Española del Libro Infantil y Juvenil. nº 33. 1996.

PACHECO, Miguel Ángel.

"España es una cantera de autores plásticos". Revista *De libros*, nº 21. pp 27?28.

PERTÍÑEZ LOPEZ, Jesús.

“La enseñanza de la ilustración en la Universidad.” Revista *Amigos del Libro*. Asociación Española del Libro Infantil y Juvenil. nº 34. 1996.

PERTÍÑEZ LOPEZ, Jesús.

“La imagen didáctica: ilustraciones y gráficos.” Actas del 5º Congreso “El libro de texto. Materiales didácticos”. Universidad Complutense de Madrid. 1997.

esis doctorales:

URÍA, Eurne,

La Ilustración y la Literatura infantil y juvenil y la Educación visual y vasca.

Tesis presentada en la Universidad del País Vasco, 1991

PACHECO, Miguel Ángel,

La Renovación ilustrativa del libro infantil español 1973-1983, Director: Rafael Sánchez Carralero. Tesis presentada en la Universidad de Salamanca, 1995

onferencias:

SOLÉ VENDRELL, Carme,

“Años sesenta y setenta, condicionantes de la no-ficción para los ilustradores”, VI Premi Internacional Catalònia d'Il·lustració, Barcelona, : generalitat. Departament de Cultura, 1995, p.193-200.

GARCÍA PADRINO, Jaime,

“Evolución histórica de la ilustración infantil y juvenil”. Conferencia pronun-



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

ciada el 8 de mayo de 1997 en el “Curso de Ilustración y literatura infantil: ilustraciones relatadas, textos ilustrados”, organizado por la Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.

GATAGÁN, Constantino,

“Con las manos en los bolsillos” o “El cazador de ilustraciones en la selva de los textos”, conferencia pronunciada el 9 de mayo en el “Curso de ilustración y literatura infantil: ilustraciones relatadas, textos ilustrados”, organizado por la Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.

GARCÍA PADRINO, J.

“La ilustración española en el siglo XX”. Conferencia pronunciada en el I Curso de Lengua y Literatura Infantil. Universidad de Granada, 1997.

PACHECO, Miguel Ángel.

“Arte y oficio de ilustrar. Aproximación a un análisis de la ilustración de libros infantiles y juveniles en la España de las últimas décadas.”

Memoria del I Congreso Nacional del Libro Infantil y juvenil. Avila. 1993.

SOLÉ, Carme.

“Años sesenta y setenta. Condicionantes de la no?ficción para los ilustradores”. Memoria del III Premi Internacional Catalònia d'il.lustració. 1995.

Biografías:

BALFOUR, Graham,

La vida de Robert Louis Stevenson, traducción de Juan Ignacio de la Iglesia,
Ed. Hiperión, Madrid, 1994

Libros de carácter científico, social o filosófico de interés en este trabajo:

AA.VV.

The creative illustration book 1994. Nueva York. Martin Salomon, Co. 1994.

AA.VV.

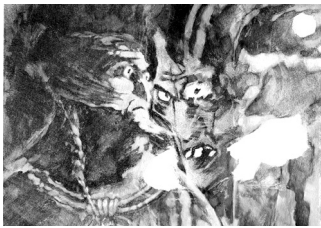
El artista como ilustrador de libros para niños. Exposición internacional de
ilustradores. Granada. Ed. Fundación Santa María. 1987.

AA.VV.

Arte en el libro. Muestra itinerante de la Asociación de Ilustradores.
Valladolid. 1988.

AA.VV.

Multiculturas en los libros españoles infantiles y juveniles. Madrid. Ed.
Anaya. 1994.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

AA.VV.

Guía de ilustradores. Madrid. Asociación Española de Amigos del Libro infantil y Juvenil. 1997.

AA.VV.

Arte y Escritura. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1995.

AA.VV.

Premios Andersen. 1956-1994. Madrid. 1995.

AA.VV.

Premios Nacionales, 1958-1988. Libro infantil y juvenil. Madrid. Asociación Española de Amigos del Libro infantil y Juvenil. 1988.

ALBERTS, Josef

La interacción del color. Madrid. Ed. Alianza Forma. 1988

ARNHEIM, Rudolf.

Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Madrid. Alianza Editorial. 1988.

ARNHEIM, Rudolf.

Arte y percepción visual. Madrid. Alianza Editorial. 1986.

Bibliografía

AUMONT, Jacques.

La imagen. Barcelona. Ed. Paidós. 1990.

BARBIERI, Daniele

Los lenguajes del Cómic. Barcelona. Ed. Paidós. 1993.

BARTHES, Roland.

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona. Ed. Paidós. 1986.

BODE, Andreas.

Text illustration. An endangered Art Form? Revista Bookbird. nº 4. 1994.

BOUCHOT, Henri F.

Les livres à vignettes du XVe au XVIIe. siècle. Paris. E. Rouveyre. 1891.

BOZAL, Valeriano.

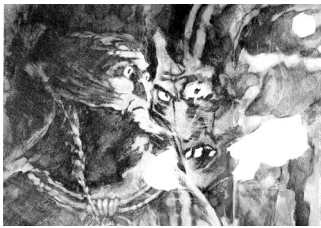
La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid. Alberto Corazón, editor. 1979.

BOZAL, Valeriano.

El lenguaje artístico. Barcelona. Ed. Península. 1970.

BRICKER BALKEN, Debra.

Interactions between artists and writers. Revista Art Journal. vol 52, nº 4
1993. pp 72-80.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

CALABRESE, Omar.

El lenguaje del arte. Barcelona. Ed. Paidós. 1987.

CARRILLO MATEO, Evaristo y otros.

Dinamizar textos. Madrid. Ed. Alhambra. 1989.

COSTA, Joan y BERTIN, J.

Imagen y lenguajes. Barcelona. Ed. Fontanella. 1980.

D.A. Dondis,

(T.O.: *A Primer of Visual Literacy*, The Massachusetts Institute of Technology, 1973) *La sintaxis de la imagen*, 1ª edición: 1976, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, Traducción castellana de Justo G. Beramendi.

DANIELS, Morna.

Victorian book illustration. London. The British Library, pub. 1988.

DESPINETTE, Janine.

Imágenes de mil palabras. Fundación Caja de Pensiones. 1989.

DÍAZ PLAJA, Aurora y otros.

Premios Nacionales 1958-1988. Libro Infantil y juvenil. Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil. Madrid, 1988.

Bibliografía

DONDIS, D. A.

La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

ECO, Umberto.

La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona. Ed. Lumen. 1981.

ECO, Umberto.

Tratado de Semiótica general. Barcelona. Ed. Lumen. 1995.

ECO, Umberto,

Come si fu una tesi di laurea, Tascabili Bompiani, 1977, (tr. Española de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, *Cómo se hace una tesis*, 20 ed. Gedisa, Barcelona 1997).

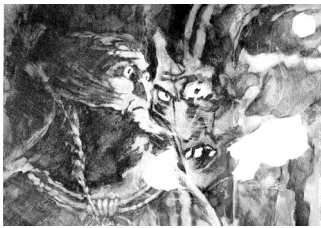
ESCARPIT, Denise.

La literatura infantil y juvenil en España. México. Fondo de Cultura Económica. 1996.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito.

Historia del Libro.

Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Ediciones Pirámide. 1984.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

ESTEBAN , Ángel.

Lenguaje escrito y lenguaje iconográfico.

Revista Artefactum. Diciembre 1988.

FÁBREGAS, Josep.

El arte de leer el rostro. Fisiognomía evolutiva y morfopsicología.

Barcelona. Ed. Martínez Roca. 1993.

FRY, Roger

Visión y diseño. Barcelona. Ed. Paidós Comunicación. 1988

GAMONAL TORRES, Miguel Angel.

La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX.

Granada. Diputación Provincial de Granada. 1983.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Tera.

Ut poesis pictura. Poética del arte visual. Madrid. Ed. Tecnos. 1988.

GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José.

Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra S.A. 1982.

GAUTHIER, G.

Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido.

Madrid. Ed. Cátedra. 1992.

Bibliografía

GERMANI-FABRIS.

Fundamentos del Proyecto gráfico. Barcelona. Ed. Don Bosco. 1973.

GETE-ALONSO, Juan Carlos y BARRIO, Virginio del.

Lenguaje Gráfico. Madrid. Biblioteca de Recursos didácticos Alhambra. 1990.

GOMBRICH, Ernst H.

La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid. Alianza Editorial. 1991.

GOMBRICH, Ernst H.

Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación artística. Madrid. Alianza Editorial.

GOMBRICH, Ernst.

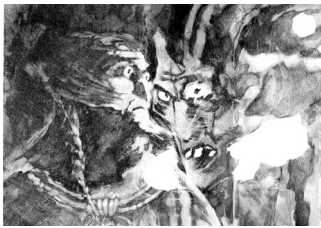
H. Arte, percepción y realidad. Madrid. Paidós Comunicación. 1983.

GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Antonio M.,

Las claves del arte Expresionista, Ed. Planeta, Barcelona, 1990.

GRUPO μ .

Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Madrid. Ed. Cátedra. 1993.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

GUBERN, Román,

La imagen y la cultura de masas, Barcelona, 1983, Ed Bruguera. Primera edición en lengua castellana, Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

GUBERN, Román y GASCA, Luis,

El discurso del cómic, Ed. Cátedra "Signo e imagen", 3ª Edición, Madrid, 1994.

GUBERN, Román,

El lenguaje de los cómics, Ediciones Península, barcelona 1979.

HARTHAN, John.

The history of the illustrated book: The western tradition. London. Ed. Thames and Hudson. 1981.

JOVÉ, Juan José.

El desarrollo de la expresión gráfica. Barcelona. Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Barcelona. 1994.

KAFKA.

La Metamorfosis y otros relatos, traducción de GAUGER,C., edición, introducción y notas de BARJAU, E., ilustraciones de Tino Gatagán, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1997.

Bibliografía

LATORRE, Jose María,

El cine fantástico, "Dirigido por...", Barcelona, 2ª ed., 1990.

LESSING, Gotthold Ephraim.

Laocoonte. Madrid. Ed. Tecnos. 1990

LOWENFELD, Viktor y LAMBERT, Brittain.

Desarrollo de la capacidad creadora. Buenos Aires. Ed. Kapelusz. 1980.

MAGNUS, Günter Hugo.

Manual para dibujantes e ilustradores. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1987.

MARCE I PUIG, Francesc.

Teoría y análisis de las imágenes. Barcelona. Ediciones de la Universidad de Barcelona. 1983.

MOLES, A. y JANISZEWSKI, L.

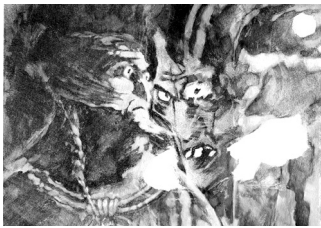
Grafismo funcional. Madrid. Ed. CEAC. 1990.

MORRIS, Charles.

La significación y lo significante. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor. Madrid. Alberto Corazón, Ed. 1974.

MORRIS, Charles.

Fundamentos de la Teoría de los signos. Barcelona. Ed. Paidós Comunicación. 1985.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

MUNARI, Bruno.

Diseño y Comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica.
Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1985.

PACHECO, Miguel Ángel

Tesouro, en Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

PASTOUREAU, Michel.

“L'illustration du livre: comprendre ou rêver?” en *Histoire de l'édition française*. Tomo I. Francia. Ed. Promodis. 1983.

PELTZER, Gonzalo.

Periodismo iconográfico. Madrid. Ed. Rialp. 1991.

PÉREZ CARREÑO, Francisca.

Los placeres del parecido. Icono y representación. Madrid. Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. 1988.

PERICOT, Jordi.

Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen. Barcelona. Editorial Ariel. 1987.

POE, Alan.

El escarabajo de oro y Los crímenes de la calle Morgue, introducción y notas de Javier FORNIELES, Ilustraciones de Tino Gatagán, Ed. Vicens Vives, "Aula de Literatura" Barcelona, 1ª ed. 1988, 2ª ed. y 1ª reimpresión 1995.

Bibliografía

RAMIREZ, Juan Antonio,

Cómo escribir sobre arte y arquitectura, ed. Serval, Barcelona, 1996.

PLASENCIA CLIMENT, Carlos.

El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial.

Universidad Politécnica de Valencia. 1993.

PORCEL, Andrés y Pedro.

"Tebeos: los primeros 100 años". Editorial Valenciana. Catálogo de la Exposición . Madrid. Biblioteca Nacional. 1996.

SELDEN, Raman,

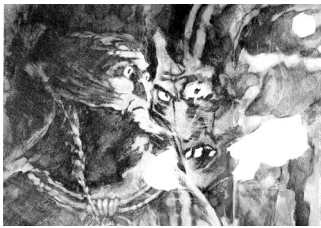
La teoría Literaria contemporánea, título original: A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, traducción de Juan Gabriel López Guix, 1ª edición 1987, Ed. Ariel, Barcelona, 1989.

SIMPSON, Ian.

La nueva guía de la Ilustración. Barcelona. Ed. Blume. 1994.

STEINBECK, Jonh.

La perla, traducción de José Ramón Insa y Francisco Antón, introducción, notas y propuestas de trabajo de Francisco Antón, Ilustraciones de Tino Gatagán, Ed. Vives Vives, "Aula de literatura", primera edición 1994, Barcelona 1999.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

TODOROV, Tzvetan.

Introducción à la littérature fantastique. Paris. Editions du seuil. 1970.

TORRE Y RIZO, Guillermo de la.

El lenguaje de los símbolos gráficos. Introducción a la comunicación visual. Méjico. Ed. Limusa-Noriega. 1992.

URRUTIA, Jorge.

Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible. Valencia. Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y radio-Televisión. 1985

VILCHES, Lorenzo.

Teoría de la imagen periodística. Barcelona. Ediciones Paidos. 1987.

VILCHES, Lorenzo.

La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Barcelona. Ediciones Paidos. 1990.

VILLAFANE, Justo,

Introducción a la teoría de la imagen, Ed. Pirámide, Madrid 1992, 1ª edición, 1985.

VIÑUALES, Jesús,

El comentario de la Obra de Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1ª de. Madrid 1986, 1ª reimpresión, Madrid 1994.

WILLOWS, Dale y HOUGHTON, Harvey.

The psychology of Illustration. New York. Springer-Verlag. 1987.

ZUNZUNEGUI, Santos.

Pensar la imagen. Madrid. Ed. Cátedra-Universidad del País Vasco. 1992.

Estudios monográficos sobre **Macbeth**:

BARTHOLOMEUSZ, D.,

Macbeth and the Players, Cambridge, 1969.

BRADBROOK, M.C.,

The Living Monument, Cambridge, 1976.

BROWN, J.R.,

Shakespeare: Macbeth, Londres, 1963.

BURRELL, A.D.,

“Macbeth: a Study in Paradox”, en *Shakespeare Jahrbuch*, vol. 90, Heidelberg, 1954.

CORIAT, I.H.,

The Hysteria of Lady Macbeth, Nueva York, 1912.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

DANBY, L.F.,

Shakespeare's Doctrine of Nature, Londres, 1972.

DILLON, J.,

Shakespeare at the Solitary Man, Londres, 1981.

ELLIOT, G.R.,

Dramatic Providence in Macbeth; a Study of Shakespeare's Tragic Theme of Humanity and Grace, Princeton, 1958.

EWBANK, I.,

“Some Uses and Limitation of Verbal Symbolism”, en *Shakespeare Survey*, vol. 24, Cambridge, 1971.

FARNHAM, W.,

Shakespeare's Tragic Frontier, Berkseley, 1950.

FRIDEN, A.,

“He shall Live a Man Forbid: Ingmar Bergman's *Macbeth*”, en *Shakespeare Survey*, vol. 36, Cambridge, 1983.

GARDNER, H.,

“Milton and the Tragedy Of Damnation”, *Essays and Studies of the English Association*, New Series, vol. I, 1948.

Bibliografía

HAWKES, T.,

Shakespeare and the Reason, Londres, 1964.

HEILMAN, R.B.,

“The Criminal as Tragic Hero: Dramatic Methods”, en *Shakespeare Survey*, vol. 19, Cambridge, 1966.

KNIGHT, G.W.,

The Wheel of Fire, Londres, 1930.

KNIGHTS, Lc.,

“How Many Children had Lady Macbeth?”, en *Explorations*, Londres, 1946.

MCGEE, A.R.,

“*Macbeth* and the Fairies”, en *Shakespeare Survey*, vol. 19, Cambridge, 1966.

MONTABAUR, L.S.,

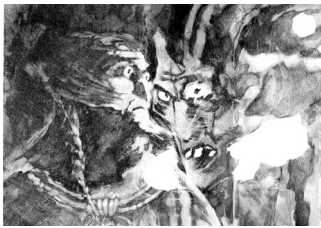
“Die Charakterisierung der Personen durch die Sprache in *Macbeth*”, en *Shakespeare Jahrbuch*, vols. 84-86, Heidelberg, 1948-50.

PALUL., H.N.,

The Royal Play of Macbeth, Nueva York, 1950.

ROBERTSON, J.M.,

Literary Detection. A Symposium on Macbeth, Londres, 1931.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

ROSSITER, A.P.,

Angel mith Horns, Londres, 1951.

STAUFFER, D.A.,

Shakespeare's World of Images. The Development of his Moral Ideas, Nueva York, 1949.

TURNER, F.,

Shakespeare and the Nature of Time, Oxford, 1971.

WAIN, J.,

Macbeth, a Casebook, Londres, 1968.

WALKER, R.,

The Time is Free. A Study on Macbeth, Londres, 1949.

Wickham g.,

“Hell-Cast e and its Door-keeper”, en *Shakespeare Survey*, vol. 19, Cambridge, 1966.

Ediciones de Macbeth:

Ediciones facsímil:

Edición del *Folio* de 1623, en *The Norton Facsimile of the First Folio of*

Shakespeare, preparado por Charlton Hinman, Nueva York, Norton and Company Lnc., 1968.

Otras ediciones:

CLARK W.G. y WRIGHT, W.A.

Cambridge Shakespeare, Cambridge, 1865.

FURNESS, H.H.

New Variorum, Filadelfia, 1873.

WRIGHT, W.A.

Clarendon Shakespeare, Oxford, 1889.

FURNESS, H.H.

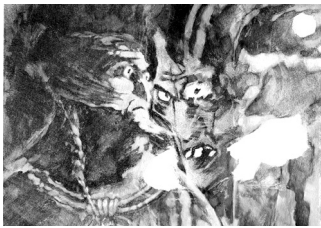
New Variorum, Filadelfia, 1903 (se reproduce el texto de *Folio* de 1625, manteniendo la grafía y puntuación originales).

MUIR K.

New Arden, , Londres, 1951; revisada en 1964.

DOVER WILSON J.,

New Cambridge, 1947; revisada en 1973.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

HUNTER, G.K.

New Penguin, 1967.

Traducciones españolas de Macbeth:

Macbé o los remordimientos, parodia por Manuel García, Madrid, M. de Burgos, 1800.

Macbeth, traducido por Teodoro de la Calle, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1830.

Macbeth, traducido por José García de Villalta, Madrid, J.M^a . Repullés, 1838.

Macbeth, traducido por Gregorio Amado Larrosa, Barcelona, Manero, 1867.

Macbeth, traducido por Guillermo Macpherson, Madrid, Perlado Páez y Cía, 1873.

Macbeth traducido por Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", 1881.

Macbeth, traducido por José M^a Quadrado, Palma, Imprenta de Viuda e Hijos de P.J. Gelabert, 1886.

Bibliografía

Macbeth traducido por José de Elola y Gutiérrez, Madrid, Tip. Suc. de Rivadeneyra, 1904.

Macbeth traducido por Luis París y E. López Marín, Madrid, Sociedad Autores Españoles, 1906.

Macbeth, traducido por José López Tomás, Valladolid, Imprenta castellana, 1906.

Macbeth, traducido por Antonio Ferrer Robert, Barcelona, Salvatella, 1906.

La tragedia de Macbeth, traducido al catalán por Cebriá Monto liu, Barcelona, Tip. "L'Avenç", 1907.

Macbeth, traducido al catalán por Diego Ruiz, Barcelona, Estampa d' E. Domenech, 1908.

Macbeth, traducido por Francisco de Cossío, Valladolid, Colegio de Santiago, 1913.

Macbeth traducido por Rafael Martínez Lafuente, Valencia, Prometeo, 1915.

Macbeth, traducido por Magí Morera i Galicia, Madrid, Tipografía Artística, 1919.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

Macbeth traducido por Celso García Morán, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos de1 S.C. de Jesús, 1921.

Macbeth traducido al catalán por César August Jordana, Barcelona, Talleres y Editorial Barcino, 1928.

La tragedia de Macbeth, traducido por Nicolás González Ruiz, Madrid, Ed. Mediterráneo, 1944.

Macbeth, traducido por José Méndez Herrera, Madrid, Aguilar, 1960.

Macbeth, traducido por Antonio Jiménez-Landi Martínez, Madrid, Aguilar, 1961.

Macbeth traducido por Fernando Díaz-Plaja, Madrid, Alfil-Escelicer, 1964.

Macbeth, traducido por José M^a Valverde, Barcelona, Planeta, 1967.

Macbeth traducido por Jaime Navarra Farré, Barcelona, Bruguera, 1970.

A traxedia de Macbeth, traducido al gallego, por Fernando Pérez Barreiro, Vigo, Galaxia, 1972.

Macbeth traducido por Enrique Chueca y Ramiro Pinilla, Bilbao, Moretón, 1973.

Bibliografía

La tragedia de Macbeth, traducido al catalán por Jordi Pujol Cofán, Girona, Publicacions de Teatre Independent, 1975.

Macbeth traducido por Lelia Cisternas de Mínguez, Barcelona, Bruguera, 1976.

Macbeth, traducido por Manuel Angel Conejero et al., Valencia, Instituto Shakespeare, 1980.

Ediciones de *Jekyll y Hyde* en lengua inglesa:

The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other stories. Edición e introducción de Jenni Calder, Penguin Classics, Penguin, Londres, 1979.

The annotated Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Edición, introducción y notas de Richard Dury, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada de la Universidad de Bérnago, Guerini, 1993.

Ediciones de *Jekyll y Hyde* en lengua española:

El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, traducción de Carmen García Trevijano, introducción y notas de Manuel Garrido, Ed. Cátedras, "Letras Universales", Madrid, 1995.



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, traducción de Editorial Edaf, introducción de Manuel Márquez de la Plata, Ed. Edaf, "Biblioteca Edaf Juvenil", Madrid, 1999.

El Dr. Jekyll y Mr. Hyde, traducción de Carmen Criado, Alianza Editorial, primera Edición 1978, Madrid, 1999.

El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, traducción de Luis Sánchez Bardón en 1981, presentación y apéndice de Alfredo Arias, Ed. Anaya, "Tus libros", Madrid, 2001.

Bibliografía de Tino Gatagán:

ALAN POE, Edgar,

Los asesinatos de la calle Morgue y El escarabajo de oro, Ed. Vicens Vivens, "Colección Aula de Literatura", Barcelona 1996.

ALEIXANDRE, Marilar,

La Expedición del Pacífico, Madrid: Anaya, 1996 (187 p.: il. n.; 19 cm).

ALONSO, Fernando,

A bordo de la gaviota, Madrid: Anaya, 1987 (109 p.: il. col.).

ALONSO, Fernando,

Un Castillo de arena, Valladolid: Miñón, D.L.1983 (70 p.: il. col.; 24 cm).

Bibliografía

Antología poética del Siglo de Oro, Madrid: Anaya, 2001 (170 p.: il. n., fot. n.; 20 cm).

AGTHE, Seck,

Felix el niño de Mónica, Ed. S.M., Colección Roja, Madrid 1996.

BAQUEDANO, Lucía,

Fantasmas de día, Madrid: S.M., 1987 (93 p.: il. n.; 19 cm.).

BARCELÓ, Elia,

El Caso del artista cruel, Barcelona: Edebé, D.L. 1998 (210 p.: il. n.; 19 cm).

BARCELÓ, Elia,

El Caso del artista cruel, Barcelona: Edebé, D.L.1998 (210 p.: il. n.; 20 cm).

BRONTË, Emily,

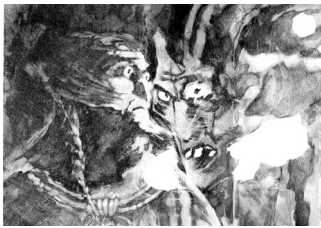
Cumbres borrascosas, Madrid: Anaya, 1998 (375 p.: il. n.; 19 cm).

BYARS, Betsy,

Bingo Brown y el lenguaje del amor, Madrid: Espasa-Calpe, cop.1993 (183 p.: il. n.; 18 cm).

BYARS, Betsy,

Bingo Brown, amante gitano, Madrid: Espasa-Calpe, D.L.1994 (164 p.: il. n.; 18 cm).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

DEL CAÑIZO, Jose Antonio,

Canalla, traidor, morirás, Ed. S.M., Colección Barco de Vapor, Madrid 1995.
(Portada.).

CELA, Camilo Jose,

La colmena, Ed. Vives Vives, Colección Clásicos hispánicos, Madrid 1996.

CONRAD, Joseph,

El Agente secreto, Madrid: Anaya, 2000 (34 p.: il. n.; 20 cm)

El Ojánco, Ed. Anaya, Madrid 1997. En participacion con otros ilustradores.
(Una ilustración.).

DAUDET, Alphonse,

Cartas desde mi molino, Valladolid: Fuente Dorada Ediciones, D.L. 1979
(281 p.: il. n.).

DEFOE, Daniel,

Aventuras del capitán Singleton, Madrid: Anaya, 1996 (315 p.: il. n.; 20 cm).

DICKINSON, Peter,

Los Hijos del diablo, Madrid: Altea, D.L.1987 (168 p.: il. n.; 18 cm.).

DIEZ FERNANDEZ, Jesús,

A devanar, a devanar, Ed. Ave Fenix, "Colección Huerga Fierro", 1995.

Bibliografía

FARIAS, Juan,

La Espada de Liuva, Madrid: S.M.: Ediciones del Prado, D.L.1994 (123 p.: il. n.; 20 cm).

FARIAS, Juan,

La Espada de Liuva, Madrid: S.M., D.L.1990 (123 p.: il. n.; 17 cm).

FUERTE, Gloria,

La Ardilla y su pandilla, Madrid: Escuela Española, D.L.1987 (46 p.: il. col.; 27 cm).

KAFKA,

La metamorfosis y otros relatos, Ed. Vives Vives, Colección Aula de Literatura, Madrid 1997.

Letras para armar poemas, Madrid: Alfaguara, D.L.2000 (131 p.: il. n.; 20 cm).

López Narváez, Concha,

Amigo de palo, Madrid: S.M., D.L.1988 (59 p.: il. col.; 19 cm).

Los Cuentos de Nana Bunilda 4, Barcelona: Toray, D.L.1992 ([17] h.: principalmente il. col.; 22 x 22 cm).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

Los niños primero, Convención sobre los derechos del niño, Ed. Lumen para Unicef, Madrid 1997. En participación con otros ilustradores y escritores. (Una ilustración a color).

MARTÍN, Andreu,

La Guerra de los minúsculos, Madrid: Anaya, 1995 (124 p.: il. col.; 19 cm).

MASEFIELD, John,

Los Personajes de la media noche, Madrid: Altea, D.L.1988 (242 p.: il. n.; 18 cm).

MENDIOLA, José María,

El Cementerio de los Ingleses, Barcelona: Edebé, D.L.1993 (97 p.: il. n.; 20 cm).

MENDIOLA, José María,

El Temblor de los monstruos, Barcelona: Edebé, D.L.1997 (111 p.: il. n.; 19 cm).

MENDO, Miguel Angel,

El Orgullo del profesor Kosmos, Madrid: Altea, 1987 (46 p.: il. n.; 18 cm).

MOLEÓN VIANA, Miguel Angel,

El Rey Arturo cabalga de nuevo, más o menos, Madrid: S.M., D.L.1998 (233 p.: il. col. y n.; 20 cm).

Bibliografía

MURCIANO, Carlos,

La Niña calendulera, Madrid: S.M., D.L.1989 ([13] h.: il. col.; 30 cm).

NÖSTLINGER, Christine,

Filo entra en acción, Madrid: Espasa-Calpe, 1984 (212 p.: il. n.).

OLAIZOLA, José Luis,

El Cazador urbano, Valladolid: Miñón, 1987 (156 p.: il. n.).

PÉREZ-LUCAS, M^a Dolores,

El Juego de las gafas, Valladolid: Miñón, D.L.1983 (111 p.: il. n.).

Poesía española para niños, Madrid: Alfaguara, D.L.1997 (145 p.: il. n.; 20 cm).

RIBEIRO, Joao Ubaldo,

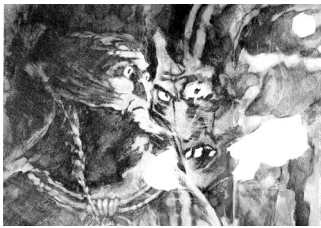
Vida y pasión de Pandonar el Cruel, Madrid: Alfaguara, D.L.1986 (74 p.: il. n.; 19 cm.).

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio,

As Tres preguntas do rei, En: Rodríguez Almodóvar, Antonio: O raposa e o sapo. Sevilla: Algaida, D.L.1987. (P.40-54).

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio,

El Bello Durmiente, En: Cuentos de la Media Lunita: vol.9. Sevilla: Algaida, D.L.1988. (P.22).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio,

El Bello Durmiente, Sevilla: Algaida, D.L.1987 (16 p.: todas il. col.; 25 cm).

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio,

Juanillo el oso, Sevilla: Algaida, 1986 (16 p.: todas il. col.).

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio,

Las Tres preguntas del rey, Sevilla: Algaida, 1985 (15 p.: il. col.).

RUEDA, Lope de,

Pasos y entremeses, Madrid: Anaya, 2001 (142 p.: il. n.; 20 cm).

RUÍZ ZAFÓN, Carlos,

El Príncipe de la niebla, Barcelona: Edebé, D.L.1993 (221 p.: il. n.; 19 cm).

RUÍZ ZAFÓN, Carlos,

Las Luces de septiembre, Barcelona: Edebé, D.L.1995 (279 p. : il. n.; 20 cm).

RUÍZ ZAFÓN, Carlos,

Las Luces de septiembre, Barcelona: Edebé, D.L.1997 (279 p. : il. n.; 20 cm).

SABUGO PINTOR, Angel,

El Libro de la alimentación, León: Nebrija, D.L.1980 (75 p. : il. col.).

Bibliografía

SABUGO PINTOR, Angel,

El Libro del medio ambiente, León: Nebrija, D.L.1980 (76 p. : il. col.).

SALADRIGAS, Robert,

El Viaje prodigioso de Ferrán Piñol, Madrid: Alfaguara, D.L.1987 (147 p.: il. n.; 220 cm.).

SALADRIGAS, Robert,

El Viaje prodigioso de Ferrán Piñol, Madrid : Alfaguara, D.L.1988 (144 p.: il. n.; 22 cm.).

STEINBECK, John,

La perla, Ed. Vicens Vivens, “Colección Aula de Literatura”, Barcelona 1994. (Portada y 10 ilustraciones color).

SALADRIGAS, Robert,

El Viaje prodigioso de Ferrán Piñol, Madrid: Alfaguara, D.L.1989 (164 p.: il. n.; 22 cm).

SALADRIGAS, Robert,

El Viaje prodigioso de Ferrán Piñol, Madrid: Alfaguara, D.L.1990 (173 p.: il. n.; 22 cm).

SALADRIGAS, Robert,

El Viaje prodigioso de Ferrán Piñol, Madrid: Alfaguara, D.L.1991 (161 p.: il. n.; 22 cm).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

SALADRIGAS, Robert,

El Viaje prodigioso de Ferrán Piñol, Madrid : Alfaguara, D.L.1992 (167 p.: il. n.; 22 cm).

SANDMAN-LILIUS, Irmelin,

El Unicornio, Madrid: S.M., D.L.1992 (109 p.: il. n.; 19 cm).

SECK-AGTHE, Monika,

Félix, el niño feliz, Madrid, S.M., D.L.1995 (108 p.: il. n.; 19 cm).

Selección nueva de romances viejos, Madrid: Anaya, D.L.2000 (171 p.: il. n.; 20 cm).

SICHROVSKY, Peter,

La Trampa de la cobra, Barcelona: Edebé, D.L.1996 (154 p.: il. col.; 17 cm).

SIERRA I FABRA, Jordi,

El Gran dragón, Madrid: Anaya, D.L.1990 (131 p.: il. col.; 19 cm).

SINGER, Isaac Bashevis,

Golem, el coloso de barro, Barcelona: Noguer, 1983 (93 p.: il. n).

TEIXIDOR, Emili,

Renco y el tesoro, Madrid: S.M., 1987 (151 p.: il. n.; 19 cm).

Bibliografía

TEIXIDOR, Emili,

Renco y sus amigos, Madrid: S.M., 1989, "Colección Barco de Vapor", 2ª Edición 1996. (Portada color).

TIMM, Uwe,

El Tesoro de Pagensand, Madrid: Anaya, 1999 (184 p.: il. n.; 20 cm).

TOLSTOI, León,

Iván el imbécil, León: Nebrija, D.L.1979 (75 p.: il. col. y n).

TOURNIER, Michel,

Taor y los tres reyes, Barcelona: Noguer, 1986 (135 p.: il. n.).

VEIT, Barbara,

Atención río contaminado, Madrid: Espasa-Calpe, D.L.1996 (166 p.: il. n.; 19 cm).

VEIT, Barbara,

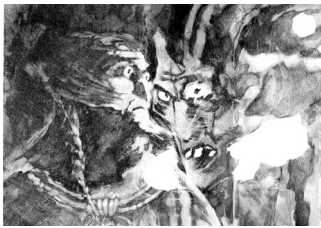
Peligro playa radiactiva, Madrid: Espasa-Calpe, D.L.1995 (193 p.: il. n.; 18 cm).

VILLOT, José María,

El Libro de los deportes olímpicos, León: Nebrija, D.L.1980 (76 p.: il. col.).

WALLACE, Edgar,

Dama del Brasil, Madrid: Altea, D.L. 1984 (143 p.: il. col.).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

WALLACE, Edgar,

El Auténtico Mr. Drake, Madrid: Altea, D.L. 1984 (145 p.: il. n.).

WALLACE, Edgar,

El Jeroglífico, Madrid Altea, D.L.1984 (136 p. il. n).

WALLACE, Edgar,

El Muerto del parque, Madrid: Altea, D.L.1984 (137 p.: il. n.).

WALLACE, Edgar,

La Combinación secreta, Madrid: Altea, D.L.1987 (134 p.: il. n.; 18 cm).

WALLACE , Edgar,

La Mano negra, Madrid: Altea, D.L.1986 (139 p.: il. n.; 18 cm.).

WALLACE, Edgar,

Los Jarrones turcos, Madrid: Altea, D.L.1984 (137 p.: il. n).

WALLACE, Edgar,

S.O.S., Madrid: Altea, 1986 (137 p.: il. n.; 18 cm.).

WALLACE, Edgar,

El Hombre que murió dos veces, Madrid: Altea, D.L.1984 (133 p.: il. n.).

Bibliografía

WALLACE, Edgar,

El Secreto de Amelia Jones, Madrid: Altea, D.L.1986 (141 p.: il. n.; 18 cm.).

WALLACE, Edgar,

El Secreto de Amelia Jones, Madrid: Altea, D.L.1985 (141 p.: il. n.; 18 cm.).

LOUIS STEVENSON, Robert,

El extraño caso del Dr Jekyll y Mr. Hyde, Ed. Vicens Vivens, "Colección Aula de Literatura". Barcelona: (Portada y 10 ilustraciones color).

SHAKESPEARE, William,

Macbeth, Ed. Grimm Press, Taiwan, 1997 (Portada y 25 ilustraciones color).

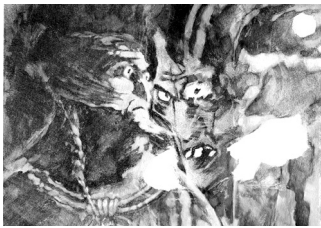
FAULKNER, William

Una fábula Ed. Alfaguara, Colección Alfaguara de Literatura. Madrid. (Portada color).

Mas allá de los rosales, Ed. Edelvives, Colección Ala Delta. Madrid 1998. (Portada color y 22 ilustraciones n.).

MENDIOLA, Jose María,

El temblor de los monstruos, Ed. Edebé, "Colección Periscopio". Barcelona, 1997. (Portada color y 10 ilustraciones n.).



M a c b e t h / J e k y l l y H y d e

FAULKNER, William,

La escapada, Ed. Alfaguara, "Colección Alfaguara de Literatura", Madrid, 1997. Portada.

Poesía española para niños, selección y prólogo de Ana Pelegrin, Ed. Alfaguara, "Colección Alfaguara infantil", Madrid 1997, 2ª Edición 1998. (Portada color e ilustraciones n.).

RAMIREZ LOZANO, Jose A.,

El cuerno de Maltea, Ed. Alfaguara, Fundación Caja Granada 1997, Portada.

ROVIZA FOUN, Carlos,

Der Furst des Nebels, Ed. D.T.V. Junior, Alemania 1996.

SICHROVSKY, Peter,

La trampa de la cobra, Ed. Edebé, "Colección Tucán", Barcelona 1997. (Portada y 10 ilustraciones n.).

