

El color intertextual, activo y transversal en la ilustración de cuentos clásicos: Una mirada Artístico-práctica a *Blancanieves* y *Alicia en el País de las Maravillas* a lo largo del siglo XIX y siglo XX.

Tesis doctoral realizada por: Jeice D Hernández Contreras

Director: Francisco Javier Claramunt Busó

Noviembre 2024

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi familia, especialmente a mi madre, quien siempre me apoyó incondicionalmente; a mi esposo, compañero de aventuras; y a mis hijos, Eric y Tabata, creadores constantes de historias y protagonistas de cuentos.

A mi director de tesis por creer en el proyecto, su paciencia, consejos y dedicación que me enseñaron lecciones que me acompañarán toda la vida.

Resumen

El presente trabajo se enfoca en establecer la función del color desde sus relaciones, generadas dentro y fuera de la imagen junto con aquellas establecidas por el autor debido a sus propias conexiones, evidenciando no solo la importancia del contexto sino, del color como elemento intertextual, activo y transversal en la ilustración de cuentos clásicos, abordado desde un punto de vista artístico-práctico, donde se tiene en cuenta la visión centrada en el hacer del propio artista, y su relación con los elementos plásticos, la técnica y aquellos elementos contextuales e intertextuales que intervinieron en el momento de realizar la imagen. Se analizan estas relaciones desde las características plásticas y simbólicas del color por medio del estudio de las ilustraciones seleccionadas de este tipo de historias desde el siglo XIX hasta el siglo XX, evidenciando sus usos, asociaciones, estructuras y manejo de propiedades a través del tiempo, por medio de un análisis de 8 casos de ilustraciones de los cuentos de *Blancanieves* de los H. Grimm y *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll.

Para dicho análisis se tienen en cuenta diferentes manifestaciones de las ilustraciones a través de la historia: Ilustración para animación, concept art, carteles, libro ilustrado, novela gráfica, cine, y pinturas, entre otros. Se busca mostrar que el color a lo largo del tiempo (Siglo XIX y Siglo XX) en la mayoría de estas ilustraciones se aparta de la lectura meramente descriptiva, es decir, de una función mimética del color, para acercarse a una función interconectada, sémica-plástica donde la conexión de los valores estéticos, sémicos, simbólicos y expresivos del color actúan como un catalizador de significados profundos dentro de la imagen, evidenciando su importancia como medio narrativo de este tipo de ilustraciones, tal y como se plantea en Hernández (2020a). Este hecho posibilita que el color se convierta en un elemento esencial para el sentido de la imagen.

Se estableció una metodología exploratoria, hermenéutica crítica donde se observó y analizó el color dentro de estas imágenes estableciendo como se presenta la función del color desde sus relaciones plásticas, estéticas y sémicas, contemplando su contexto e intertexto. Determinando si ocurren cambios en el manejo de su función plástica y significativa a lo largo de su devenir histórico, si se presentan o no cambios en su papel dentro de la imagen, por qué ocurren estos cambios, qué elementos intervienen, cómo se presentan y con qué se relacionan.

Finalmente, se plantea que el color en estas imágenes desempeña un papel activo, ya que su función y significado está condicionado a los cambios en sus elementos, conexiones y fin, estando además constantemente vinculado al contexto y relaciones intertextuales tanto dentro como fuera de la imagen. Esta continua interacción no solo implica cambios en la forma en que concebimos el color y su función, sino también en su impacto en la imagen. Desde una perspectiva artística y práctica, se sugiere que comprender la función del color en este tipo de ilustraciones requiere verlo como un subsistema de la imagen, siendo a su vez un sistema integrado en ella. Esto nos permite comprenderlo como una entidad completa, en armonía e interacción con los elementos que lo conforman, lo rodean y lo definen en la composición visual.

Resum

Aquest treball s'enfoca a establir la funció del color des de les seues relacions, generades dins i fora de la imatge juntament amb aquelles establides per l'autor a causa de les seues pròpies connexions, evidenciant no només la importància del context, sinó també del color com a element intertextual, actiu i transversal en la il·lustració de contes clàssics. S'aborda des d'un punt de vista artísticopràctic, tenint en compte la visió centrada en l'artista mateix i la seua relació amb els elements plàstics, la tècnica i els elements contextuais intertextuals que van intervenir en el moment de crear la imatge.

S'analitzen aquestes relacions des de les característiques plàstiques i simbòliques del color per mitjà de l'estudi de les il·lustracions seleccionades d'aquest tipus d'històries, des del segle XIX fins al segle XX, evidenciant-ne els usos, les associacions, les estructures i el maneig de propietats a través del temps, mitjançant una anàlisi de 8 casos d'il·lustracions dels contes de *Blancaneu* dels germans Grimm i *Alícia al país de les meravelles* de Lewis Carroll.

Per a aquesta anàlisi es tenen en compte diferents manifestacions de les il·lustracions a través de la història: il·lustració per a animació, concept art, cartells, llibre il·lustrat, novel·la gràfica, cinema i pintures, entre d'altres. Es busca mostrar que el color, al llarg del temps (segles XIX i XX), en la majoria d'aquestes il·lustracions, s'aparta de la lectura merament descriptiva, és a dir, d'una funció mimètica del color, per acostar-se a una funció interconnectada, sèmica-plàstica, on la connexió dels valors estètics, sèmics, simbòlics i expressius del color actuen com un catalitzador de significats profunds dins de la imatge, evidenciant la seua importància com a mitjà narratiu d'aquest tipus d'il·lustracions, tal com es planteja en Hernández (2020a). Aquest fet possibilita que el color es convertisca en un element essencial per al sentit de la imatge.

Es va establir una metodologia exploratòria, hermenèutica crítica on es va observar i analitzar el color dins d'aquestes imatges, establint com es presenta la funció del color des de les relacions plàstiques, estètiques i sèmiques, contemplant el seu context i intertext. S'ha determinat si ocorren canvis en el maneig de la seua funció plàstica i significant al llarg del seu esdevenir històric, si es presenten o no canvis en el seu paper dins de la imatge, per què ocorren aquests canvis, quins elements hi intervenen, com es presenten i amb què es relacionen.

Finalment, es planteja que el color en aquestes imatges exerceix un paper actiu, ja que la seua funció i significat estan condicionats pels canvis en els seus elements, connexions i fi, estant a més constantment vinculat al context i les relacions intertextuals tant dins com fora de la imatge. Aquesta contínua interacció no només implica canvis en la manera com concebem el color i la seua funció, sinó també en el seu impacte en la imatge. Des d'una perspectiva artística i pràctica, se suggereix que comprendre la funció del color en aquest tipus d'il·lustracions requereix veure'l com un subsistema de la imatge, i alhora com un sistema integrat en aquesta. Això ens permet comprendre'l com una entitat completa, en harmonia i interacció amb els elements que el conformen, l'envolten i el defineixen en la composició visual.

Abstract

The present work focuses on establishing the function of color from its relationships, generated inside and outside the image together with those established by the author due to his own connections, evidencing not only the importance of the context but also the importance of color as an intertextual element. It is approached from an artistic-practical point of view, where the vision centered on the artist's own work is taken into account, and its relationship with the plastic elements, the technique and those contextual and intertextual elements that intervened at the moment of making the image. These relationships are analyzed from the plastic and symbolic characteristics of color through the study of selected illustrations of this type of stories from the nineteenth century to the twentieth century, evidencing their uses, associations, structures and management of properties over time, through an analysis of 8 cases of illustrations of the stories of *Snow White* by H.Grimm and *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll.

For such analysis different manifestations of illustrations throughout history are taken into account: Illustration for animation, concept art, posters, illustrated book, graphic novel, cinema, and paintings, among others. The aim is to show that color throughout time (19th and 20th century) in most of these illustrations moves away from a merely descriptive reading, that is, from a mimetic function of color, to an interconnected function, semantic-plastic function where the connection of the aesthetic, semantic, symbolic and expressive values of color act as a catalyst of deep meanings within the image, evidencing its importance as a narrative medium of this type of illustrations, as stated in Hernández (2020a). This fact makes it possible for color to become an essential element for the meaning of the image.

An exploratory, critical hermeneutic methodology was established where color was observed and analyzed within these images, establishing how the function of color is presented from its plastic, aesthetic and semantic relations, contemplating its context and intertext. Determining if changes occur in the handling of its plastic and significant function throughout its historical development, if changes occur or not in its role within the image, why these changes occur, what elements intervene, how they are presented and what they are related to.

Finally, it is proposed that color in these images plays an active role, since its function and meaning is conditioned to changes in its elements, connections and purpose, being also constantly linked to the context and intertextual relationships both inside and outside the image. This continuous interaction not only implies changes in the way we conceive color and its function, but also in its impact on the image. From an artistic and practical perspective, it is suggested that understanding the function of color in this type of illustrations requires seeing it as a subsystem of the image, being at the same time an integrated system in it. This allows us to understand it as a complete entity, in harmony and interaction with the elements that conform it, surround it and define it in the visual composition.

CONTENIDO

Agradecimientos	I
Resumen	III
Resum	V
Abstract	VII
Introducción	2
Parte 1. Consideraciones sobre el Estudio del Color en Cuentos Clásicos y sus representaciones Gráficas.	15
Capítulo 1. Antecedentes generales del estudio del color en los cuentos clásicos y sus ilustraciones.	15
1.1. Estudios sobre la evolución histórica de la técnica del color en las ilustraciones y su reproducción gráfica de los cuentos clásicos.	17
1.2 Estudios sobre el color en las narraciones (texto) y/o ilustraciones de los cuentos clásicos.	31
1.2.1 Estudios sobre el color en los textos de los cuentos clásicos.	32
1.2.2 El color en la ilustración de los cuentos clásicos.	45
1.3. Algunos estudios generales sobre el color de interés específico para esta tesis.	54
Capítulo 2. Cuestiones previas al color en las ilustraciones de los cuentos clásicos.	61
2.1 El contexto y las relaciones intertextuales creadas por la transmisión oral, la industria cinematográfica y editorial y el imaginario popular en su generación de <i>remakes</i> y versiones.	64
2.1.1. El contexto y las relaciones intertextuales en la generación, difusión, adaptación y evolución de las versiones orales de los relatos.	78
2.1.2 El contexto y las relaciones intertextuales en la creación de versiones escritas de los relatos.	80
2.1.3 El contexto y las relaciones intertextuales en la generación de ilustraciones o versiones audiovisuales de los relatos.	95
2.1.4 El contexto, las relaciones intertextuales y la intermedialidad con relación a la elección y aplicación de colores en las ilustraciones o versiones visuales y audiovisuales de los relatos. Cómo estas dinámicas afectan la selección y uso de colores en estas representaciones visuales.	109
2.2 Función y uso del color en la imagen desde sus relaciones intertextuales, intermediales y de contexto.	116

Parte 2. El color como signo plástico y elemento narrativo en las ilustraciones de cuentos clásicos: Análisis de casos. **143**

Capítulo 3. Casos de estudio. Relaciones intertextuales y contextuales con respecto al color activo y transversal en la ilustración de cuentos clásicos. **143**

3.1 El color en las ilustraciones de Alicia y <i>Blancanieves</i> con relación al origen y evolución de la historia.	148
3.2 Análisis de casos.	186
3.2.1 Función del color como signo icónico y signo plástico.	186
3.2.1.1 Caso 1: <i>Blancanieves</i> , 1937, Disney Studios	188
3.2.1.2 Caso 2: Rébecca Dautremer, <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> 2010	210
3.2.1.3 Caso 3: Mary Blair, <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> (1951).	224
3.2.2 El uso del color como signo plástico desde las características formales y estéticas: Relaciones y conexiones del autor con su realidad	242
3.2.2.1 Caso 4 Paula Rego <i>Snow White</i> 1995.	242
3.2.2.2 Caso 5. Ilustraciones de Salvador Dalí para <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> 1969	259
3.2.2.3 Caso 6 <i>Alicia</i> por Jan Svankmajer 1988	290
3.3 El uso del color como signo plástico con características connotativas.	298
3.3.1 Caso 7 <i>Blancanieves</i> (1971) de Mirko Hanák	299
3.3.2 Caso 8. <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> por Yayoi Kusama 2012	310

Parte 3 **320**

Conclusiones. **320**

Capítulo 1. Sobre el estudio del color en Cuentos Clásicos y sus representaciones gráficas.	321
Capítulo 2. Sobre las cuestiones previas al color en las ilustraciones de los cuentos clásicos.	324
Capítulo 3. Sobre el color como signo plástico y elemento narrativo en las ilustraciones de cuentos clásicos	330

Referencias **335**

Índice de Anexos

Anexo 1. Estudio de percepción: Influencia del medio en la percepción de la imagen	357
Anexo 2. Parte de la entrevista personal a Kirsten Thompson (versión original)	362

Índice de Figuras

Figura 1. Caldecott, R. (1881). <i>The Queen of Hearts and Sing a Song for Sixpence</i> [Ilustración].	19
Figura 2. Crane, W. (1874). <i>The Frog Prince and other stories</i> [Ilustración].	20
Figura 3. Edmund, D. (1911). La princesa y el guisante de Hans Christian Andersen [Ilustración].	22
Figura 4. Crane, W. & Evans, E. (1887). <i>The Baby's Own Aesop</i> [Ilustración].	23
Figura 5. Seghers, H. (1625). <i>Los dos árboles</i> [grabado en tinta].	25
Figura 6. Doré, G. (1867). <i>Little Red Riding Hood</i> [Pintura].	28
Figura 7. Sendak, M. (1963). <i>Where the Wild Things Are</i> [Ilustración].	29
Figura 8. Santore, C. (1997). <i>Blancanieves</i> [Ilustración].	40
Figura 9. Nuur y Vieten (2007). <i>Referentes visuales sobre la interpretación e impresiones del cuento Caperucita Roja</i> . [Fotografía e Ilustración].	47
Figura 10. Mavor (2017). Daguerrotipo de una niña muerta, enmarcado en un borde de oro. [Fotografía].	49
Figura 11. Steward A. (s.f.) <i>Blancanieves en el ataúd</i> . [Ilustración].	50
Figura 12. Sisto, E. (1998). <i>Blancanieves</i> [Pintura].	53
Figura 13. Goldstein, D. (2008). <i>Blancanieves</i> . [Fotografía].	54
Figura 14. Perrault. <i>Cenicienta se mide el Zapato</i> [Ilustraciones]. Dore, G. <i>Mediados del siglo XIX</i> . Offterdinger, C. <i>Finales del siglo XIX</i> . Rackham, A. <i>Finales siglo XIX principios siglo XX</i> . Papé, F. C. <i>Principios Siglo XX</i> . McClintock, B. <i>Siglo XXI</i> .	63
Figura 15. Crane, W. (Finales del siglo XIX). <i>Little Red Riding Hood</i> . [Ilustración].	66
Figura 16. Hyman, T. S. (1989) <i>Red Ridding Hood</i> . [Ilustración].	67
Figura 17. Santore, C. (1997). <i>Snow white</i> [Ilustración]. Sanders Rupert (2012) <i>Blancanieves y el Cazador</i> [Película].	69
Figura 18. Sanders, R. (2012) <i>Blancanieves y el Cazador</i> . Imagen promocional de la película <i>Blancanieves y el cazador</i> .	70
Figura 19. Iglesias D (2017) <i>Otra Caperucita Roja</i> [Ilustración].	84
Figura 20. López Salamero y Carmeros Sierra (2015) <i>La Cenicienta que no quería comer perdices</i> . [Ilustración]. <i>La cenicienta que no quería comer perdices</i> de Nunila López Salamero [Vídeo].	85
Figura 21. Dodgson Alice (2024) <i>About Alice's adventures in Wonderland</i> [Manuscrito].	88
Figura 22. Dodgson, manuscrito original de las <i>aventuras subterráneas de Alicia</i> (1863) [Ilustración].	89
Figura 23. Dodgson, (1865) Plano de ilustración manuscrita de <i>Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas</i> titulado "Imágenes para libro". [Manuscrito].	91
Figura 24. Dodgson, En orden; manuscrito <i>Las aventuras de Alicia bajo tierra</i> portada de tapa negra (1863) y La primera edición original de <i>Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas</i> portada roja tal y como lo había pedido el autor (1866). [Manuscrito].	91
Figura 25. John Tenniel. (s. f.) <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> .	92
Figura 26. The Lewis Carroll Society. (2023). <i>La duquesa fea</i> [Pintura].	97
Figura 27. The Lewis Carroll Society, (2023). <i>Sátira de Tom Gauld basada en una de las ilustraciones de Alicia en el País de las Maravillas</i> .	98
Figura 28. The Lewis Carroll Society. (2023). Ilustración de Tenniel (1864) para PUNCH, comparación con imagen de Alicia en la habitación de las puertas.	99

Figura 29. Turner, J. M. W. (1842). <i>La tempestad</i> [Pintura]. <i>The Little Mermaid</i> . [Ilustración].	102
Figura 30. Nielsen, K. (1913). <i>The Little Mermaid</i> . [Ilustración].	104
Figura 31. Disney (1987) <i>Blancanieves</i> [Comic].	106
Figura 32. Disney (1951) <i>Alice in Wonderland</i> . [Película].	112
Figura 33. Disney (1951) <i>Alice in Wonderland</i> . [Película]. .	113
Figura 34. Drescher. (2014). <i>Blancanieves</i> [Ilustración].	126
Figura 35. Millais (1865) <i>Caperucita Roja</i> [Pintura].	128
Figura 36. Las ediciones de Alicia. (2011, 21 noviembre). <i>Propuesta manuscrita propuesta por Tenniel para 'La cola del ratón'</i> [Manuscrito].	134
Figura 37. Rossi, F. (2014) <i>Blancanieves</i> [Ilustración].	136
Figura 38. Ferrer (2001). <i>Piedra a Piedra</i> . [Ilustración]	138
Figura 39. Hannak (1971) <i>Los tres cerditos</i> [Ilustración].	139
Figura 40. Tan, S. (2007). <i>Arrivals</i> [Ilustración, Novela Gráfica]. N	140
Figura 41. Foto tomada por Dodgson a Edith, Lorina y Alice Liddell. (2020).	149
Figura 42. Manuscrito entregado a Alice 1864. Tomado de: <i>Lewis Carroll Society of North America (LCSNA)</i> .	153
Figura 43. Imagen de la primera impresión del 4 de julio de 1865.	154
Figura 44. Imagen de la primera impresión de noviembre de 1865.	155
Figura 45. Fragmento de la carta enviada por Dodgson el 10 de julio de 1864 donde el autor elige el nombre del texto y la carta enviada a Alexander Macmillan (editor de Carroll) donde discute el color de las ilustraciones de <i>Alicia</i> . Tomado de: Carroll, L. (2021).	156
Figura 46. Tenniel, J. (2011, 21 noviembre). <i>Las Ediciones de Alicia</i> .	157
Figura 47. Alicia Liddell, Beatrice Henley y Mary Hilton Bancock. [Fotografías]	158
Figura 48. Ilustraciones hechas por Dodgson usadas como guía para las ilustraciones de Tenniel.	160
Figura 49. Portada de <i>The People's editions of the Alice's Adventures in Wonderland and through the looking glass.</i>	162
Figura 50. Distribución de texto e imagen propuesta por Carroll	163
Figura 51. Versión holandesa de <i>Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas</i> .	164
Figura 52. Portada e ilustración interna de <i>The Nursery Alice</i> .	165
Figura 53. Ilustración coloreada por Tenniel, y comparación entre la ilustración coloreada de Tenniel, [imagen] e ilustración impresa en <i>The Nursery Alice</i> [imagen].	167
Figura 54. Carrol. (1976). Primera versión de Alicia con vestido blanco distinta a la ilustración de Tenniel e ilustración de Iain McCaig, 2001.	168
Figura 55. Versión coloreada de <i>Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas</i>	169
Figura 56. Ilustración de Charles Copeland.	170
Figura 57. Carroll, L. (1890). <i>La oruga hablando con Alicia</i> . Extraído de: Blair's <i>Alice in Wonderland hookah-smoking caterpillar concept painting</i> , 1951.	172
Figura 58. <i>Imágenes de Alicia en el País de las Maravillas de 1916 a 1976</i> .	173
Figura 59. <i>Alice au pays des merveilles</i> ilustrado por Xavier Collette (2010). Adaptación del texto de Carroll a historieta...	175
Figura 60. Imágenes de ilustraciones árabes y griegas de <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> e ilustración por Leonard Wisgard en 1949.	177
Figura 61. Opova, M. (2013, 17 julio). Leonard Weisgard's Stunning 1949 <i>Alice in Wonderland</i> Illustration	178
Figura 62. <i>Blancanieves y los siete enanitos</i> . Campaña publicitaria para prevenir el embarazo a temprana edad.	181
Figura 63. Walt Disney (1937). <i>Blancanieves y los siete enanos.</i>	188
Figura 64. Funcionamiento de la cámara multiplanos.	191

Figura 65. Cuadro conciencia del color de Natalie Kalmus (1935)..	193
Figura 66. <i>Blancanieves y los siete enanos</i> . HD (Doblaje Original 1964)	206
Figura 67. <i>Blancanieves y los siete enanitos</i> ,1937	208
Figura 68. <i>Blancanieves y los siete enanitos</i> (1937)	209
Figura 69. Ilustración de la serie de la Biblia (2017)	213
Figura 70. Carroll, L., & Dautremer, R. (2012). <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> , por Rebecca Dautremer.	216
Figura 71. Imágenes del vídeo de Duarte, D. (2011b, abril 28). Ilustración de <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> .	218
Figura 72. Dautremer, R. (2010) <i>La reina de corazones y los flamencos</i> , y <i>Alicia en: Alicia en el País de las Maravillas</i> .	220
Figura 73. Imagen de la reina de corazones y de una carta con el instrumento para pintar flores.	222
Figura 74. Alice Liddell. Tomado de Sztuki, H. S. I. & Profil, W. M. P. (s. f.). Alice Liddell (1852–1934) [Figura 1] y <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> , 2010. [Figura 2].	223
Figura 75. Scieszka, J. (2008). <i>Alicia en el País de las Maravillas concept art de Mary Blair</i> .	226
Figura 76. Ilustración de Mary Blair <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> . Alicia interactúa con las criaturas del bosque..	231
Figura 77. Ilustración de Mary Blair <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> . <i>Alicia decide que camino escoger</i> .	232
Figura 78. Ilustración de Mary Blair <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> . Alicia está mirando la casa del conejo.	234
Figura 79. Blair. (1951). <i>Alice at tea party</i>	239
Figura 80. Blair. (1951). <i>Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland"</i>	241
Figura 81. Paula Rego the Old Woman who lived in a Shoe, and Paula Rego Little Miss Muffet I.	244
Figura 82. <i>Bailarinas danzantes</i> inspiradas en Walt Disney <i>Fantasia</i> (1995) Pastel en papel montado en aluminio.	245
Figura 83 Bradley, F. (2007). <i>Blancanieves jugando con el trofeo de su padre</i> , 1995. [Pastel en papel montado en aluminio]	247
Figura 84. Bradley, F. (2007). <i>De la serie Blancanieves por Paula Rego</i> .	250
Figura 85. Bradley, F. (2007). <i>Blancanieves envenenada</i> .	252
Figura 86. Imagen del taller de Rego donde se evidencia el uso de referentes para la creación de la imagen..	253
Figura 87. Bradley, F. (2007). Primera imagen: <i>Dormida</i> , segunda imagen: <i>Mujer perro</i> , de la serie Dog Woman	257
Figura 88. Capítulos 4, 5 y 6 de la versión ilustrada de Salvador Dalí 1969	260
Figura 89. Tabla comparativa de valores elaborada por Dalí. Documento manuscrito que muestra una matriz numérica para valorar a grandes pintores.	263
Figura 90. <i>División de 24 tonalidades correspondiente a cada una de las ilustraciones de Alicia en el País de las Maravillas</i> .	266
Figura 91. <i>División de 20 tonalidades correspondiente a las meninas de Velázquez y la lechera de Vermeer</i> .	266
Figura 92. Capítulo 1. <i>En la madriguera del conejo</i>	272
Figura 93. Capítulo 2. <i>Un mar de lágrimas</i>	275
Figura 94. Capítulo 3. <i>Una carrera loca y una larga historia</i>	277
Figura 95. Capítulo 5. <i>Consejos de una oruga</i>	277
Figura 96. Capítulo 4. <i>El conejo envía al pequeño Bill</i>	278
Figura 97. Capítulo 6. Cerdo y pimienta	280

Figura 98. Capítulo 7. <i>Un té de locos</i>	282
Figura 99. Capítulo 11. <i>Quién robó las tartas</i>	283
Figura 100. Detalles de las ilustraciones del capítulo 1 y 2	286
Figura 101. Detalles de la ilustración del capítulo 10	287
Figura 102. Imágenes sacadas del film de <i>Alicia</i> por Svankmajer.	291
Figura 103. Análisis personal de los carteles de la película de Svankmajer Alice.	296
Figura 104. Hanák, M. (2010). <i>Imágenes de animales.</i>	301
Figura 105. <i>Blancanieves</i> 1971 de Mirko Hanák.	302
Figura 106. Imágenes de <i>Blancanieves</i> 1971 de Mirko Hanák.	305
Figura 107. Imágenes de <i>Blancanieves</i> 1971 de Mirko Hanák.	306
Figura 108. Carroll & Kusama, (2012). Ilustración de <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> por Yayoi Kusama <i>Cayendo por el agujero de conejo.</i>	310
Figura 109. Khasnis, G. (2021). Final de <i>Alicia en el País de la Maravillas</i> por Yayoi Kusama.	311
Figura 110. Yayoi Kusama en su estudio 2014.	314
Figura 111. Carroll & Kusama, (2012). Imágenes del libro de <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> por Yayoi Kusama.	316

Índice de Tablas

Tabla 1. Sumario de la comparación entre movimientos artísticos y el arte de los cuentos de hadas	27
Tabla 2. Algunos significados y adjetivos atribuidos al violeta.	198
Tabla 3. Significados sociales y plásticos del violeta, púrpura y magenta en los años 1812, 1937 y 2020.	201
Tabla 4. Relaciones sémicas asociadas a los colores Blanco y azul en el tiempo	227

Introducción

El color a lo largo de la historia ha sido tema de estudio tanto de las ciencias como de las humanidades, el interés por estudiar el color desde distintos abordajes se evidencia a lo largo del tiempo. Al igual que el color, los cuentos clásicos son atractivos y misteriosos. Estas historias que han pasado de generación en generación de manera oral y sin un origen específico, cambiando y evolucionando a medida que son transmitidos de una cultura a otra (Tatar, 1999), envuelven un halo de misterio que, según Bono (2021), es debido a su conexión psicológica, siendo estos mundos canalizadores de nuestra naturaleza interior. Por otro lado, Zipes (2014) expone que este encanto y permanencia de los cuentos de hadas se da por una tradición, su relación con los procesos civilizadores y los cambios de narrativa a lo largo del tiempo. Históricamente, estas narraciones han sido reconocidas por su estrecha relación con el conocimiento, la tradición y los aspectos culturales que transmiten., son nuestro primer acercamiento a la ilustración de distintas realidades y una influencia clara en cómo nos relacionamos, comportamos y vemos el mundo, (Hernández, Torres Ardila & Camargo, 2020). De esta manera los cuentos clásicos no solo forman parte inseparable de nuestra vida, si no, del folklora e historia de la humanidad.

Sin embargo, a pesar de sus características particulares (las del color y las de los cuentos clásicos) existen pocos estudios que abarquen el tema del color en la ilustración de este tipo de historias de manera específica, tal y como se menciona en Hernández (2019 y 2020). Esta falta de información genera un hueco en el entendimiento de la importancia del color en este tipo de ilustraciones, lo que deriva en un desconocimiento respecto a su efecto y función tanto en la narración como en la percepción de este tipo de imágenes.

Según lo plantea Sanz (2003, p. 11), “Solo determinados trabajos de carácter científico, y muy

pocos de carácter artístico, suelen aclarar - o al menos lo intentan - qué es el color y cuál es la función principal que desempeña.” Aunque en la actualidad existen estudios del color en diversos campos como la lingüística, semiótica, retórica, psicología y las artes, que intentan abordar el color desde enfoques particulares, para aclarar su función, en las artes este enfoque se centra en la mayoría de los casos en una perspectiva técnica o sociocultural, encontrando así la mayor cantidad de información en estas áreas. Un ejemplo de esto es el libro de Albers (1963) que plantea una guía sobre el uso y efectos del color en la pintura dependiendo de los elementos con que se relacione, o Cage (2023) que hace una conexión entre el uso del color en la pintura y distintos ámbitos mostrando la relación con características técnicas, culturales, filosóficas y sociales mostrando cómo cada sociedad entiende y percibe el color de manera distinta, dotándolo de significados y simbología.

Estos estudios relacionados con las artes presentan diferentes enfoques y perspectivas sobre el uso del color de manera general, lo cual es muy útil al querer analizar una imagen ya que tener distintas perspectivas en un mismo tema enriquece el conocimiento de este, sin embargo, genera dificultad al querer determinar algo específico como su función en un tipo de imágenes. Esto sucede especialmente si además hablamos de imágenes con tradición cultural, visual, histórica y social, siendo este el caso de la ilustración de cuentos clásicos.

Si a esto le sumamos la influencia y función de los cuentos clásicos como condicionadores y herramientas de enseñanza, teniendo en cuenta que las imágenes a color de estas historias se convierten en los primeros acercamientos a una cultura visual, se genera una necesidad de entender el color dentro de estas imágenes desde una visión artística práctica, que aborde el color en el hacer y lo plástico, no solo desde la teoría de armonía, contrastes o uso formal al analizar una imagen, sino (teniendo en cuenta su naturaleza) desde su entendimiento holístico

abarcando su función, conexiones y cambios en el tiempo. Se plantea entender el color desde sus relaciones estableciendo la razón del uso de estas características formales en cada caso, evidenciando cómo el color suma significado a la imagen desde su creación fortaleciendo así su papel en la percepción de esta, para esto se elige un periodo de tiempo que abarca el siglo XIX y siglo XX siendo relevante este periodo para entender el manejo del color en estas historias ya que es durante estos siglos que el color en las ilustraciones de cuentos clásicos se afianza generando referencias y estableciendo parámetros que se repiten en la mayoría de ilustraciones a color de este tipo de historias. Es así como se pretende aportar al entendimiento del color en la narrativa de las ilustraciones de este tipo de historias resolviendo la siguiente pregunta: ¿Cómo se presenta la función del color en la ilustración de cuentos clásicos a lo largo del tiempo (siglo XIX y siglo XX) desde un enfoque artístico y práctico (en cuanto al hacer y la creación de la imagen) teniendo en cuenta su finalidad, interacciones y elementos?

Como respuesta a esta pregunta se plantea la siguiente hipótesis:

La función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde un punto de vista artístico y práctico presenta una variación desde comienzos del siglo XIX hasta el siglo XX. Esta variación se presenta en el uso de los valores estéticos y expresivos del color, debido a sus relaciones intertextuales y contextuales, convirtiendo al color en un catalizador activo y sistémico, de significados profundos dentro de la imagen.

Es así como se plantea el objetivo general y los objetivos específicos que se presentan a continuación.

Objetivo general: Establecer la función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde un

punto de vista artístico - práctico evidenciando cómo se presenta el uso de los valores estéticos (elementos formales con valor artístico y de belleza), valores representativos (miméticos) y expresivos (sémicos y simbólicos), determinando los elementos que intervienen, cómo intervienen, sus características, cambios y evolución desde el siglo XIX hasta el siglo XX.

Objetivos Específicos:

1. Determinar a través de los principales estudios que abordan el análisis del color en los cuentos clásicos, la relación que existe entre el color, el texto y las ilustraciones de las historias, así como la importancia del intertexto y contexto del color en la representación visual de este.
2. Fijar los términos y conceptos necesarios para abordar desde una perspectiva artístico-práctica las conexiones del color en la ilustración de cuentos clásicos desde los casos presentados para evitar confusiones terminológicas en esta tesis.
3. Analizar, desde una perspectiva artístico-práctica, la relación entre las características formales y semánticas del color como un elemento plástico en las ilustraciones de cuentos clásicos, a través de casos específicos teniendo en cuenta las conexiones establecidas a través de las relaciones intertextuales y el contexto en la creación de estas imágenes.

Para poder cumplir estos objetivos secundarios y poder llegar a establecer la función del color tal y como se presenta en el objetivo general. Se establece la siguiente metodología.

Metodología

La investigación se basa en una metodología exploratoria debido a la escasez de información sobre el empleo o función del color en las ilustraciones de cuentos clásicos. Estas ilustraciones

son únicas y específicas, ya que acompañan narraciones de origen popular o se han vuelto parte del imaginario cultural debido a su popularidad. Esta singularidad genera una interacción entre el color visual y el color narrativo, que evoluciona con el tiempo y está condicionada por los cambios en su contexto intertextual y contextual. Esta metodología permite la comprensión de las intrincadas conexiones entre el color, la narrativa y la ilustración en un entorno que está continuamente evolucionando; la recolección de datos e información se realiza por medio de bibliografía, netgrafía y fuentes visuales donde se realiza un análisis cualitativo con un enfoque hermenéutico crítico; se realiza una selección de las referencias directas e indirectas que se han hecho sobre el tema y se determinan los elementos que son útiles para el objeto de estudio, en este caso se tuvo que tener en cuenta fuentes que hicieran referencia no solo del color, sino también de literatura y de narrativa visual, realizando una triangulación de resultados para generar una respuesta que se acercara a lo que se buscaba con el estudio.

Igualmente, se utilizaron herramientas cualitativas como: Pruebas directas con un público específico (en este caso se realizó un estudio de percepción para comprobar la teoría de Chatman y establecer la influencia del medio en la percepción de la imagen); entrevistas semiestructuradas como la realizada a Kirsten Thompson, experta en el manejo del color de las ilustraciones y películas de Disney: entrevistas informales como la realizada a la Doctora Carolina Álzate experta en la literatura del siglo XIX latinoamericana y en narrativa visual, recolectando así datos desde diferentes perspectivas que permitieran a raíz de un análisis crítico una visión más objetiva y ajustada sobre el tema. Igualmente se tuvo contacto con Jack Zipes, folklorista, experto en los H. Grimm el cual aportó diferentes referentes bibliográficos. Con respecto al análisis de imágenes se utilizó la metodología planteada en Project Zero de Harvard fundamentada en el análisis del arte donde el elemento principal es la visión crítica para poder establecer conexiones y conceptos de distintas áreas. Se realizó una estancia doctoral en el

Departamento de Arte + Historia del arte de la Universidad de Texas en Arlington de Estados Unidos, donde se realizaron avances en la relación histórica del color y sus usos, entendiendo la práctica de las técnicas para un mejor entendimiento del uso del color, trabajando con la profesora Amanda Alexander. Gracias a este trabajo se recibió una invitación para participar como ponente en el evento organizado por la Universidad de Texas en Arlington sobre arte y vanguardismo donde se expusieron algunos hallazgos de esta tesis. Se trabaja entonces desde una metodología exploratoria, mixta “centrada en el método hermenéutico, realizando un análisis crítico y deductivo contrastando la información a medida que se realiza su recolección” Hernández (2020).

Básicamente se generaron tres fases que se fueron realizando paralelamente dependiendo del punto de la investigación:

En una primera fase se realizó la recolección de datos (de textos e ilustraciones) y se analizaron buscando cuál de ellos habían trabajado directamente o habían hecho referencia al color en la ilustración de cuentos clásicos, se estableció cómo se ha abordado el color y se valoraron los elementos que tienen que ver directamente con el tema junto con aquellos que podían ayudar a conseguir el objetivo planteado. Se generó entonces una segunda fase, donde se depuró la información y se establecieron los conceptos que son relevantes y significativos para la investigación, el análisis de las imágenes y el cumplimiento de los objetivos específicos.

En la tercera fase, debido a que los datos que se recolectaron obedecían a información relacionada pero no de manera directa con el tema desarrollado en la tesis, se realizó una exploración en el análisis del color en cada una de las ilustraciones, esto se hizo desde una disciplina artística, usando las metodologías de observación y análisis planteadas en Project

Zero, donde se tuvo en cuenta la técnica y el sentido sémico, tomando el color como signo plástico, es decir, un elemento con valores estéticos y expresivos capaz de comunicar. Según Saussure (1998) el signo va adquiriendo nuevas características y significados en el tiempo, lo que explica con relación al color, la dificultad de definirlo, las variaciones de asociaciones y de sus significados a lo largo de la historia y a su vez, aquellos significados que prevalecen.

Debido a la variedad de factores que se relacionan con el análisis del color en estas imágenes de tradición popular, para realizar el análisis cualitativo de estas imágenes en el tiempo, se trabajó desde el pensamiento crítico, buscando tener una visión holística que involucró tanto el manejo de la técnica como su sentido y percepción, realizando así una exploración interdisciplinaria relacionada con la imagen, donde se tuvo en cuenta el contexto y las relaciones intertextuales, para finalmente presentar los resultados.

El orden de estas fases no se dio de forma lineal, se presentó más como una itinerancia, durante la investigación se realizaron pruebas y correcciones que fueron nuevamente evaluadas para realizar cambios y poder establecer parámetros más ajustados. De esta manera, se fueron fortaleciendo tanto los conceptos, su análisis y resultados desde lo práctico relacionado con pruebas de técnicas que se realizaron y teórico acercando cada vez el trabajo al cumplimiento del objetivo determinado.

Selección de obras:

Como parte de la metodología para cumplir el objetivo se buscó acotar la elección de estas historias (*Blancanieves* y *Alicia en el País de las Maravillas*) e ilustraciones teniendo en cuenta principalmente cuatro (4) razones:

1. Constante referencia al color en los cuentos originales.

Estos dos cuentos clásicos tienen una continua alusión al color en la narración, manteniéndose en sus ilustraciones como una constante, implicando una conexión entre el color narrado y el color visual que se ha conservado a lo largo del tiempo caracterizando el papel y significado del color dentro del cuento.

2. Permanencia en el tiempo e impacto en la cultura visual

Los cuentos clásicos son historias con un valor folklórico y cultural o historias que han impactado en la cultura permaneciendo en el tiempo a través del imaginario popular, encontrando a lo largo de su existencia distintas versiones y *remakes* tanto de las historias como de sus ilustraciones, generando historia y huella en la cultura, especialmente a partir del siglo XX. Desde que se publicó, *Alicia en el País de las Maravillas* ha sido una fuente de inspiración para muchos artistas de diversas disciplinas visuales, como cine, pintura, escultura y dibujo. A lo largo del tiempo, han surgido múltiples versiones ilustradas del cuento, que han evolucionado y se han adaptado, estableciendo una referencia persistente en la cultura visual y, en ocasiones, superando la popularidad de la historia original escrita por Carroll.

En el caso de *Blancanieves* se vuelve popular al ser escrita para un público infantil, generando a través del tiempo múltiples versiones, entre ellas la de Disney que, al ser el primer largometraje cinematográfico de animación con marcadas innovaciones donde se va perfeccionando el uso del color, convierte las ilustraciones de la historia en un punto de referencia visual para la cultura popular, generando nuevas ilustraciones basadas en la historia.

3. Variedad de técnicas y formatos.

Son historias que tal y como lo plantea Hernández (2020) gracias a su influencia cultural,

existen numerosas versiones y adaptaciones visuales de la obra, presentes en formatos como videojuegos, musicales, ballets, animes, series de televisión, parodias, caricaturas, revistas, cuentos, pinturas, entre otros. Se genera así un gran abanico de ilustraciones e imágenes sobre estos cuentos, lo que nos permite hacer una selección que se adecúe al objeto de estudio de esta investigación

4. Variedad o pluralidad de funciones y características plásticas (aspectos formales, técnicos y expresivos), estéticas (valor artístico y de belleza a través de los elementos formales), sémicas (significados, asociaciones y conexiones simbólicas) y narrativas (forma y cohesión al contar).

Las distintas características del color en las ilustraciones como las plásticas, estéticas, sémicas y narrativas están interrelacionadas y se utilizan de manera diversa en la creación de narrativas visuales, conectando estas características con asociaciones desde el mundo artístico, histórico, simbólico, metafórico o psicológico. Es así como el uso del color en estas ilustraciones permite crear narrativas heterogéneas, en las que se involucran las diversas características del color (Echeverry, 2011, p 20 – 25). Son ilustraciones que trabajan distintas funciones narrativas que obedece a las funciones significantes del color y su empleo desde los aspectos formales, semánticos y expresivos.

Estructura

Es así como, para poder abarcar los variados temas relacionados en esta tesis el análisis se plantea en tres partes, las dos primeras compuestas por diferentes capítulos donde se abordan los distintos temas que convergen en esta tesis. A continuación, se explica cada una de estas partes y los capítulos que se encuentran en ella.

Parte 1.

Consideraciones sobre el Estudio del Color en Cuentos Clásicos y sus Representaciones Gráficas.

Capítulo 1. Antecedentes generales del estudio del color en los cuentos clásicos y sus ilustraciones.

En este capítulo se muestran y analizan los estudios y la información existente sobre el color en la ilustración de cuentos clásicos. El capítulo se divide en secciones para abordar las diversas perspectivas sobre el uso del color en la ilustración estableciendo distintos puntos de vista que abordan el tema.

Se mostrará entonces cómo se ha abordado el estudio del color en el devenir histórico de este tipo de ilustraciones, para lo cual, se analizan las aportaciones de autores como Pastoureau, Mavor, Bettelheim, Tatar, Zipes, y Opie & Luthi, quienes han trabajado directamente o han hecho referencia al color en las ilustraciones de este tipo de historias. Así mismo, se estudia a Kern-Stähler, Weber, Haase, Nikolajeva y Propp, los cuales hacen el análisis del texto, haciendo referencia la mayoría de las veces al color narrado y no al color visual. Esto es relevante ya que, aunque el manejo del color en el texto y en la imagen tienen sus diferencias, muchos de los aspectos mencionados por estos autores en su análisis sobre el color en el texto, son aplicables a la hora de interpretar el color en las imágenes, lo que permite evidenciar en cada caso, cómo se puede decodificar el color en la ilustración desde una perspectiva social, cultural, psicológica, mística o artística.

Igualmente se tendrán en cuenta otros autores como Chatman, Ball, McLuhan, Cage, Albers,

Barthes y Chirimuuta, cuyos trabajos no mencionan directamente el color en las ilustraciones de estas historias, pero sí presentan un análisis relacionado con el color en las imágenes, que, en este caso, es relevante debido a que se pueden relacionar con la importancia de la expresión y sentido del color en este tipo de ilustraciones.

Capítulo 2. Cuestiones generales al color en las ilustraciones de los cuentos clásicos.

En este capítulo se abordan algunas cuestiones generales importantes para esta tesis ya que tratan las conexiones e interrelaciones relacionadas con el color en las ilustraciones de los cuentos clásicos, y que finalmente influyen en su función, ahondando así en el objetivo general de esta tesis. Para abordar de manera ordenada la dinámica en la que el contexto y las relaciones intertextuales creadas por la transmisión oral, la industria cinematográfica, editorial y el imaginario popular funcionan en la generación de *remakes* y versiones, estructuramos en este capítulo subcapítulos en dos secciones que a su vez se subdividen analizando cómo intervienen en la generación, difusión, adaptación y evolución de las versiones orales de los relatos, de sus versiones escritas, de sus ilustraciones o versiones audiovisuales y, finalmente, de sus colores en estas últimas.

En este capítulo se explora cómo la intertextualidad resultante de la transmisión oral, la industria cinematográfica y editorial, y el imaginario popular son claves en la creación de *remakes* y versiones, destacando el contexto y las relaciones intertextuales como elementos fundamentales para estas narrativas y su evolución histórica e ilustraciones. Además, se analiza cómo se ha presentado hasta el momento la función del color en la imagen y su relación con el texto evidenciando como se presentan estas funciones en las ilustraciones de estos cuentos, considerando la naturaleza del color, percepción y uso como medio activo, elemento visual,

plástico y significativo, al igual que su relación con la técnica y el manejo del color como conector de ideas.

Parte 2.

El color como signo plástico y elemento narrativo en las ilustraciones de cuentos clásicos:
Análisis de casos.

Este apartado se divide en ocho subcapítulos, cada uno correspondiente a cada caso de análisis donde se explora basados en los puntos y conceptos establecidos en el capítulo 2, las conexiones que dan origen y sentido a la función de la imagen, estableciendo como está generada, sus características y aporte a la decodificación final de la imagen. Por medio del análisis de casos y la aplicación de los conceptos establecidos desde las conexiones y funciones que se presentan en este tipo de ilustraciones a lo largo del tiempo, entendiendo las características únicas de este tipo de historias clásicas y de sus ilustraciones al estar conectadas a historias sostenidas y con arraigo en la cultura visual, se busca poder establecer la función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde un punto de vista artístico - práctico determinando los elementos que intervienen, cómo intervienen, sus características, cambios y evolución desde el siglo XIX hasta el siglo XX. Pudiendo así responder a la pregunta principal de esta tesis.

Parte 3.

Conclusiones.

En este apartado se exponen los resultados generados por cada una de las partes, mostrando en cada uno de ellos el análisis o hallazgo relevante para el objeto de esta tesis. Se evidencia la

importancia del color en los cambios presentados a lo largo del tiempo en la ilustración de los cuentos clásicos; el manejo del color se presenta como un sistema dinámico que interactúa y es influenciado por su contexto y relaciones intertextuales. Este enfoque revela cómo las características del color se relacionan activamente con los elementos formales y semánticos que conforman la imagen. Así, el color actúa como un subsistema dentro de un sistema mayor, mostrando una interacción continua y multifacética, que por su propia naturaleza permite la generación y asociación de nuevos significados adaptándose y mutando a través del tiempo contribuyendo a la generación, comprensión y percepción de la imagen.

Parte 1.

Consideraciones sobre el Estudio del Color en Cuentos Clásicos y sus representaciones Gráficas.

Capítulo 1. Antecedentes generales del estudio del color en los cuentos clásicos y sus ilustraciones.

El color ha sido tema de interés y estudio para el ser humano desde Aristóteles hasta nuestros días. A través de los siglos, la humanidad ha desarrollado diversas formas de comprender y utilizar el color, las cuales forjan una larga tradición de estudios que lo abordan como tema y que, dependiendo de la metodología utilizada, se pueden categorizar a partir de una perspectiva filosófica, científica, física, psicológica, artística, mística, social, política, cultural o lingüística.

Al tener en cuenta estas distintas perspectivas (especialmente la cultural), al hablar de color en las ilustraciones de cuentos clásicos es necesario recordar que estos cuentos forman parte de la cultura y tradición popular, naciendo como un género del *folklore*, pasando con posterioridad del medio oral al escrito y, finalmente, al medio visual. Esta transición hace que determinar su origen exacto en el tiempo, sea muy complicado. A pesar de este impedimento, podemos encontrar historias que a lo largo del tiempo han sido ilustradas con un manejo del color relevante. Así mismo, son ilustraciones que son consideradas parte del *folklore*, presentándose como testigos de creencias, pensamientos y formas de vida de cada una de las culturas que las originan o transforman.

De igual manera, se encuentran otras historias como la creada por Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas* que, a pesar de no tener su origen en historias orales ni tener toda la tradición de las historias clásicas, se ha convertido en una de ellas. Esto se debe según Douglas-

Fairhurst (2015) a la capacidad de esta historia de mantenerse a lo largo del tiempo atrayendo a varias generaciones de lectores. Según el autor, una de las razones se debe a su influencia en la cultura popular general debido a sus adaptaciones y *remakes* en distintos medios, logrando mantener la historia en el imaginario de las personas, convirtiéndola en un clásico de la literatura que ha inspirado a muchos otros escritores y artistas.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este capítulo se presentan los antecedentes generales del estudio del color en los cuentos clásicos, tanto en sus narraciones, como en sus ilustraciones. Se mostrará entonces cómo se ha abordado el estudio del color en el devenir histórico de este tipo de ilustraciones, para lo cual, se analizan las aportaciones de autores como Pastoureau, Mavor, Bettelheim, Tatar, Zipes, y Opie & Luthi, quienes han trabajado directamente o han hecho referencia al color en las ilustraciones de este tipo de historias. Así mismo, se estudia a Kern-Stähler, Weber, Haase, Nikolajeva y Propp, los cuales hacen el análisis del texto, haciendo referencia la mayoría de las veces al color narrado y no al color visual. Esto es relevante ya que, aunque el manejo del color en el texto y en la imagen tienen sus diferencias, muchos de los aspectos mencionados por estos autores en su análisis sobre el color en el texto, son aplicables a la hora de interpretar el color en las imágenes, lo que permite evidenciar en cada caso, cómo se puede decodificar el color en la ilustración desde una perspectiva social, cultural, psicológica, mística o artística.

Igualmente se tendrán en cuenta otros autores como Chatman, Ball, McLuhan, Cage, Albers, Barthes y Chirimuuta, cuyos trabajos no mencionan directamente el color en las ilustraciones de estas historias, pero sí presentan un análisis relacionado con el color en las imágenes, que, en este caso, es relevante debido a que se pueden relacionar con la importancia de la expresión y sentido del color en este tipo de ilustraciones.

Para poder abarcar los diferentes antecedentes que estudian el color en la ilustración de cuentos clásicos, este capítulo se divide en tres apartados:

1.1. Estudios sobre la evolución histórica de la técnica del color en las ilustraciones y su reproducción gráfica de los cuentos clásicos.

1.2. Estudios sobre el color en las narraciones y/o ilustraciones de los cuentos clásicos.

1.2.1 Estudios sobre el color en los textos de los cuentos clásicos.

1.2.2 Estudios sobre el color en la ilustración de los cuentos clásicos.

1.3. Algunos estudios generales sobre el color de interés específico para esta tesis

1.1. Estudios sobre la evolución histórica de la técnica del color en las ilustraciones y su reproducción gráfica de los cuentos clásicos.

Los primeros escritos relacionados con el color en estas ilustraciones surgen largo tiempo después de su inicial aparición. A pesar de que se encuentran algunas ilustraciones de cuentos clásicos coloreadas a mano que datan de la Edad Media, es el avance de la imprenta en los siglos XVII y XVIII, junto con la masificación de la edición de libros en el siglo XIX, el que aporta relevancia al color en las ilustraciones, y por lo tanto, será en ese momento cuando empiezan a aparecer algunos escritos que hablan de la técnica y el color en la ilustración de cuentos clásicos, especialmente en la llamada Edad de Oro¹ de la ilustración de cuentos (entre 1860 y 1930) como lo evidencia Dalby (1991). A su vez, Kennedy (2016) plantea que la evolución del uso del color en los cuentos infantiles ha sido significativa desde el siglo XIX hasta el siglo XX, pasando del blanco y negro o tintas de un solo color al uso de varios colores, debido en gran parte a las limitaciones tecnológicas y al costo de imprimir en color.

¹ Este periodo destaca por dar gran popularidad a los cuentos de hadas y cuentos infantiles, sin embargo, durante esta época muchos autores y artistas se interesaron en la tradición oral y los cuentos populares, y comenzaron a recopilar y publicar colecciones de cuentos de hadas y otros cuentos tradicionales como los de Charles Perrault, los Hermanos Grimm y los de Hans Christian Andersen.

Encontramos como primera referencia a la técnica del color en estas ilustraciones a Kingman, Foster y Giles (1968), quienes la tratan de manera general y se enfocan específicamente en las primeras ilustraciones a color de los cuentos clásicos. En un capítulo de su libro *Illustrators of children's books 1957 - 1966*, dedicado al color, explican con detalle el uso técnico (la imagen debía ser dividida en cuatro tonos de color para su impresión) y el carácter pictórico que este poseía. Estos autores, en su mayoría artistas plásticos, lograban que sus ilustraciones y el empleo del color asumieran las características propias del ámbito pictórico, lo que hacía que el color tuviera un lugar y peso dentro de las imágenes.

Otro acercamiento al uso técnico del color en estas historias lo presenta John Harthan (1997), quien plantea dos técnicas básicas del color con relación a las ilustraciones: una técnica manual cuando habla de la ilustración de libros científicos y una técnica mixta (entre manual y mecánica) al referirse a las ilustraciones de cuentos clásicos, en las que se utiliza el color como relleno, una herramienta subordinada a los demás elementos de la imagen, principalmente a la línea.

Por otro lado, Meyer (1983) plantea la referencia del color en las ilustraciones de estos cuentos centrándose en los procesos técnicos de impresión, y explica detalladamente cómo fueron cambiando dichas técnicas desde los grabados en madera, en los que se manejan solo dos tonalidades, blanco y negro, pasando por los procesos experimentales de Edmund Evans en 1850, hasta la litografía y los procesos de tres y cuatro tintas que darán a conocer de manera más popular este tipo de ilustraciones durante los primeros años de su edad de oro.

A mediados del siglo XIX, según Kiefer (1994), el uso de la litografía y otros avances tecnológicos permitió la entrada del color a la impresión de ilustraciones de cuentos clásicos, aunque esto aún se restringía, debido a la técnica, a unas pocas tonalidades. Los ilustradores de cuentos infantiles comenzaron a experimentar con la gama de colores disponibles, generando combinaciones de gamas limitadas como se ve en los trabajos de Randolph Caldecott (ver figura 1) o en los trabajos de Walter Crane (ver figura 2).

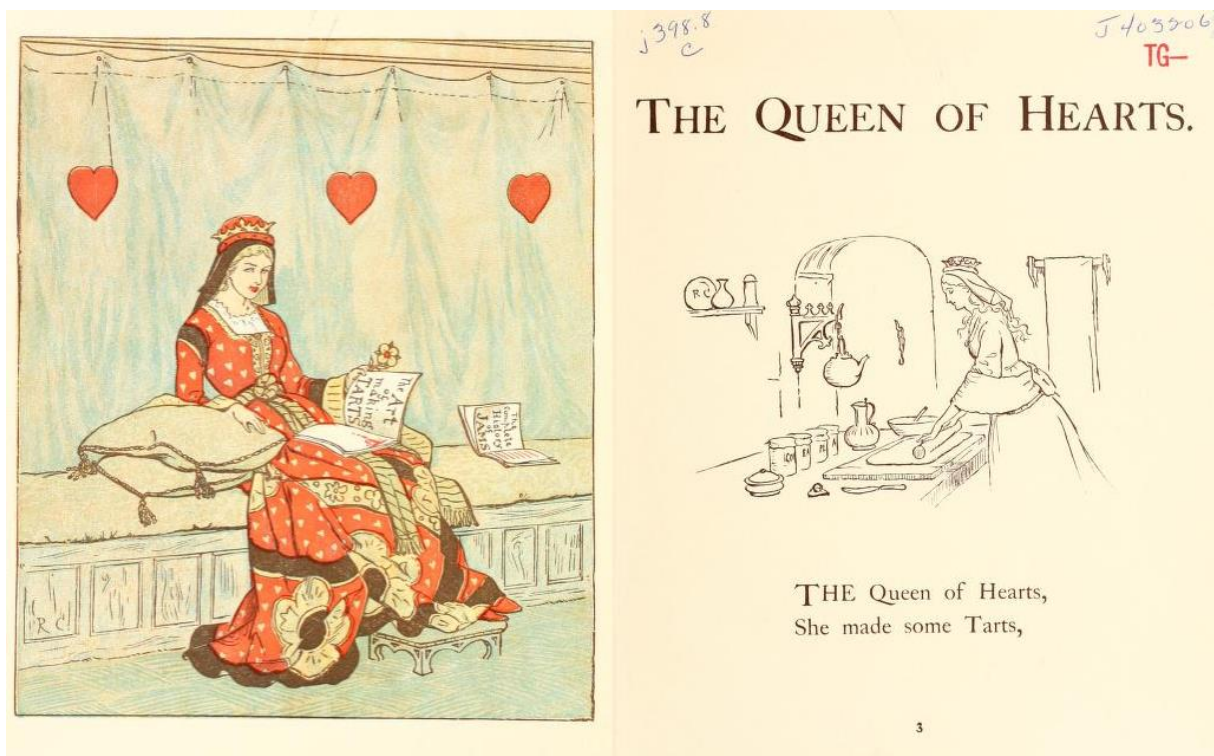


Figura 1. Caldecott, R. (1881). *The Queen of Hearts and Sing a Song for Sixpence* [Ilustración]. Recuperado de: <https://archive.org/details/queenofhearts00cald/page/n3/mode/2up?view=theater>



Figura 2. Crane, W. (1874). *The Frog Prince and other stories* [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/walter-crane/the-frog-prince-and-other-stories-1874>

Una visión diferente se encuentra en el libro de Menges (2008), que aborda el color en las ilustraciones a través de la descripción de las técnicas de los propios ilustradores. Se mencionan diferentes artistas que trabajaron las imágenes de los cuentos clásicos y se hacen pequeñas referencias al uso de técnicas y elementos pictóricos de la época, destacando en algunos el uso del color en las ilustraciones y su manera de mostrarlo; además, se presentan algunas reseñas

como la de Walter Crane (1875, p. 41), que describe el uso técnico del color a través de una técnica japonesa de impresión que le daba un manejo especial en las ilustraciones. También, se alude al uso del no color como el caso de Louis Rhead (1914, p. 129), quien menciona que el propio tamaño de las ilustraciones hacía complicado usar el color para la impresión. Adicionalmente, está la obra de Noel Pocock (*s.f.*, p. 111), la cual refiere el uso de patrones de color para llamar la atención del observador, o la de Edmund Dulac (1911), del que describe su paleta de color como expresiva y señala que un crítico la definió de la siguiente manera: “Cada una de estas pequeñas miniaturas (ilustraciones) iridiscentes que parecen estar hechas de ópalo sobre madreperla, satisface la demanda que Delacroix hizo sobre todas las pinturas: son fiestas de colores para la vista”. (p. 80)

En este caso, no solo se habla de la técnica, sino también de cómo a través de ella se presenta el uso del color desde dos funciones: la primera obedece a los valores simbólicos que se manifiestan en la elección de tonalidades cuya estética permite asociarlo semánticamente según la época, con lo lujoso, lo festivo y alegre², lo cual caracteriza las ilustraciones del artista. Y, segundo, una función que se relaciona con los valores plásticos expresados por los elementos estéticos y de belleza que obedecen al manejo formal del color, en la que se destaca su atracción y agrado a la vista (ver figura 3). Es importante destacar que estas dos funciones basadas en los valores plásticos y simbólicos del color no son mutuamente excluyentes, sino que se complementan para crear una obra única y significativa.

² Según lo presentan Heller (2000) y St Clair (2017).



EDMUND DULAC

plate 23

Figura 3. Edmund, D. (1911). La princesa y el guisante de Hans Christian Andersen [Ilustración]. Tomada de: Menges, J. A. (2008). *Once Upon a Time... A Treasury of Classic Fairy Tale Illustrations*.

Menges evidencia que, al igual que Dulac, la mayoría de los ilustradores de la época de oro de estas historias (finales del siglo XIX, principios del siglo XX) usaban técnicas pictóricas para

lograr efectos plásticos que daban un grado de expresividad único al color en la imagen, lo que caracterizaba a cada uno de los artistas a través de sus ilustraciones.

Según Hunt (2013) el proceso técnico de la cromolitografía tomó relevancia en el siglo XIX haciendo que las ilustraciones de cuentos clásicos se volvieran cada vez más coloridas y detalladas, permitiendo la impresión de esta técnica en una amplia gama de colores. Se basaba principalmente en el uso de varios bloques de madera o varias piedras litográficas (dependiendo de los colores presentes en una cromolitografía, realizarla podía durar meses). Un ejemplo de esto se puede ver en las ilustraciones de la edición de 1887 de *The Baby's Own Aesop* ilustrado por Walter Crane y el grabador de madera e impresor en color Edmund Evans (ver figura 4).



Figura 4. Crane, W. & Evans, E. (1887). *The Baby's Own Aesop* [Ilustración]. Recuperado de: <https://archive.org/details/babysownaesop00craniala/page/32/mode/2up> Pp. 44 - 45.

Por otro lado, Prideaux (2012) no habla específicamente del color en las ilustraciones de los cuentos clásicos, pero sí hace un recorrido técnico del desarrollo del color impreso en el devenir del tiempo, que podemos relacionar directamente con el uso del color en las ilustraciones,

especialmente de los siglos XVII y XVIII, lo cual revela el uso de varias técnicas como: xilografía, fotomecánica y aguafuerte. El autor presenta, con relación a las técnicas de impresión, dos métodos para colorear la imagen: Uno, que utilizaba una única placa en la cual se aplicaba el color por zonas, lo que causaba que cada impresión fuese prácticamente pintada a mano y se le daba un toque único usando oleos, acuarelas o papeles coloreados para crear un efecto de color en la imagen impresa, técnica que básicamente requería que los artistas fueran sus propios impresores (ver figura 5). El segundo método involucra varias placas, cada una destinada a un solo color, por lo que el proceso requería más tecnicismo a la hora de imprimir para que la impresión no se moviera. Aunque generalmente se ha relacionado este método con el uso de tres o cuatro placas, se han encontrado registros en Holanda del uso de diez placas, especialmente al hablar del aguafuerte, para aplicar distintos tonos, proceso que al ser mucho más controlado y específico facilitaba una producción repetida y no necesitaba que el artista fuese su propio impresor.

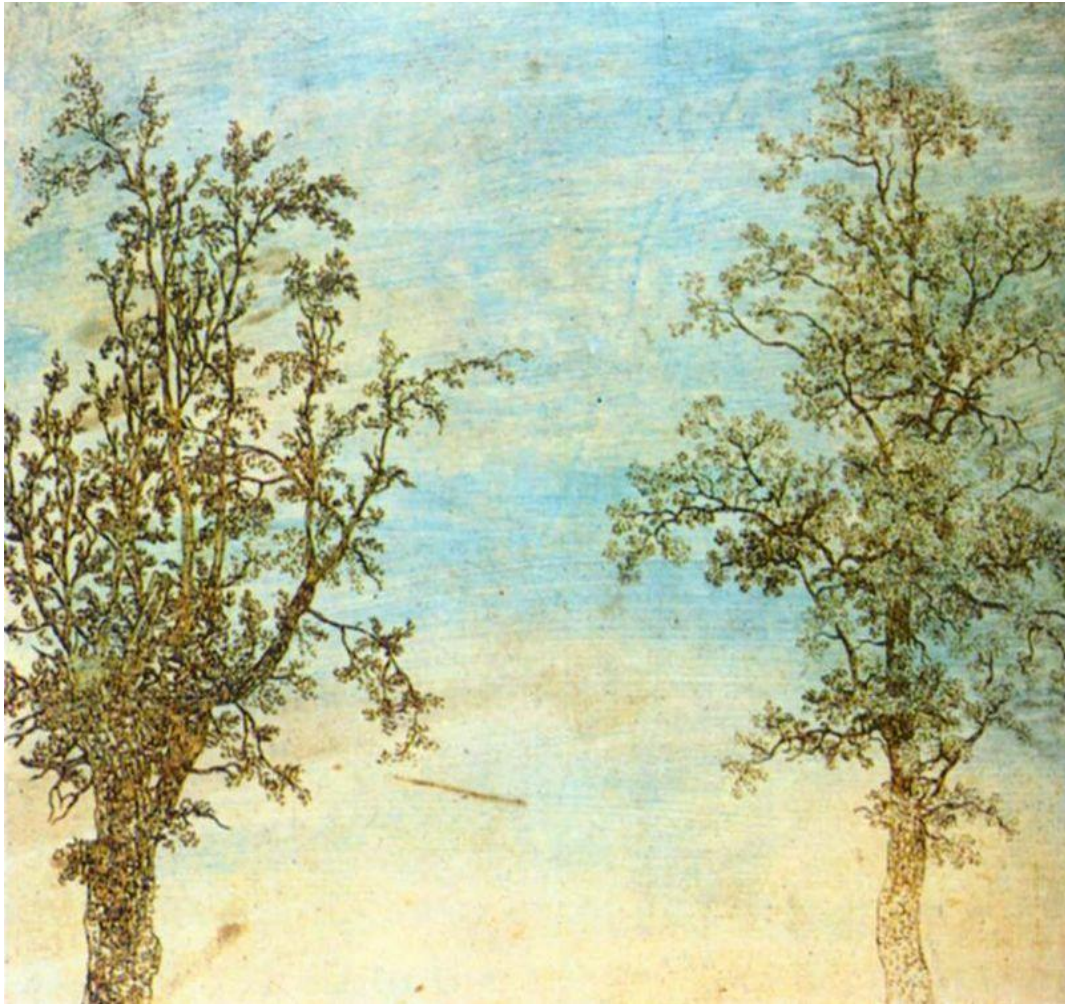


Figura 5. Seghers, H. (1625). *Los dos árboles* [grabado en tinta marrón sobre papel (con color de cuerpo rosa y azul)]. Paisaje grabado en papel coloreado. Extraído de: Rijksmuseum.

Prideaux y Menges, al igual que Ball (2004), terminan mostrando que, a lo largo de la evolución de la impresión de este tipo de ilustraciones, el empleo del color depende de la técnica y de la manera en que los materiales son usados por el artista. Esto da como resultado piezas únicas que, al reproducirse mecánicamente, pierden detalles en textura y generan variaciones en tonalidades al pasar de un medio a otro, pero que según Chatman (1978) conservan su contenido. Por lo tanto, estas imágenes, en su reproducción, ven alteradas sus características plásticas y expresivas dadas en el uso del color desde la técnica en la pieza original.

Por otro lado, desde una visión artístico-técnica, el manejo del color depende en gran parte del

medio, según lo plantea Ball (2004), “el uso del color en la imagen está determinado por los materiales de que dispone el artista tanto o más que por sus inclinaciones personales y el contexto cultural” (p. 14). Ball le da gran importancia al medio y sus avances en el tiempo, y consideraba que el uso del color estaba altamente influenciado ya no solo por un contexto sociocultural, sino económico y tecnológico que se evidenciaba en los avances y posibilidades técnicas de uso de colores. Esta misma idea la presenta Gombrich de manera más general al hablar del medio artístico, diciendo que el artista “no puede transcribir lo que ve, sino solo traducirlo según los recursos de su medio. Está, además, estrictamente limitado a la gama de tonos que su medio le brinda”. (Gombrich, 1998, p. 30)

Para profundizar en el uso del color en la ilustración de cuentos clásicos es necesario considerar estudios que no se enfocan concretamente sobre los aspectos de la reproducción técnica pero que sí se relacionan con el uso técnico del color condicionado por el marco estilístico que se asume, corresponda o no con el de la época de su realización. Este es el caso de Alkhalidi, Izani y Sami (2020) que, aunque no realizan una investigación directa del color, sí examinan los estilos artísticos de las ilustraciones de cuentos clásicos desde el barroco hasta el surrealismo (ver Tabla 1).

Los autores presentan una tabla donde tienen en cuenta el estilo artístico que se desarrollaba en la época con el estilo de las ilustraciones de cuentos clásicos de la misma, estableciendo que no todas las ilustraciones corresponden de manera directa al estilo de la época en que fue creada. Un ejemplo de esto se da en la ilustración de *Caperucita roja* de Gustav Doré de 1867 (ver figura 6), que se desmarca de la tendencia realista de la época con una estética romántica inspirada en una técnica japonesa (Alkhalidi, Izani y Sami, 2020). Los autores hacen igualmente referencia al color al hablar de los elementos gráficos y estéticos dentro de las

características del estilo de una época.

Tabla 1. Sumario de la comparación entre movimientos artísticos y el arte de los cuentos de hadas

No.	Art Movement	Time Period	Link with Fairytale Arts
1	Baroque Art	1600-1725	No
2	Rococo Art	1720-1760	No
3	Neoclassical Art	1760-1830	Yes
4	Romanticism	1800-1900	Yes
5	Realism	1840-1870	No
6	Impressionism	1870-1900	Yes
7	Post Impressionism	1880-1920	Yes
8	Art Nouveau	1890-1910	Yes
9	Expressionism	1905-1925	No
10	Surrealism	From 1920	Yes

Nota. Tomado de Alkhalidi (et al., 2020). *The Evolution of Fairytale Art: The Impact of Styles in Different Periods Plays on Fairy Tale Art*, p. 1459.



Figura 6. Doré, G. (1867). *Little Red Riding Hood* [Pintura]. Extraído de: National Gallery of Victoria, Melbourne. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3918/>

Por otro lado, encontramos a Cech (2005) que, aunque no hace referencia directa a la ilustración de cuentos clásicos sí plantea que, a medida que avanzaba el siglo XX, los cuentos infantiles comenzaron a ser ilustrados con una amplia gama de estilos y técnicas que buscaban acercarse a la simbología del color, utilizando diferentes tonalidades para representar distintos estados de ánimo y emociones. Un ejemplo de esto (según el autor) se puede ver en la paleta de tonos terrosos y verdes para crear un ambiente de fantasía utilizado en las ilustraciones de Maurice Sendak para *Where the Wild Things Are* (1963). (ver figura 7)

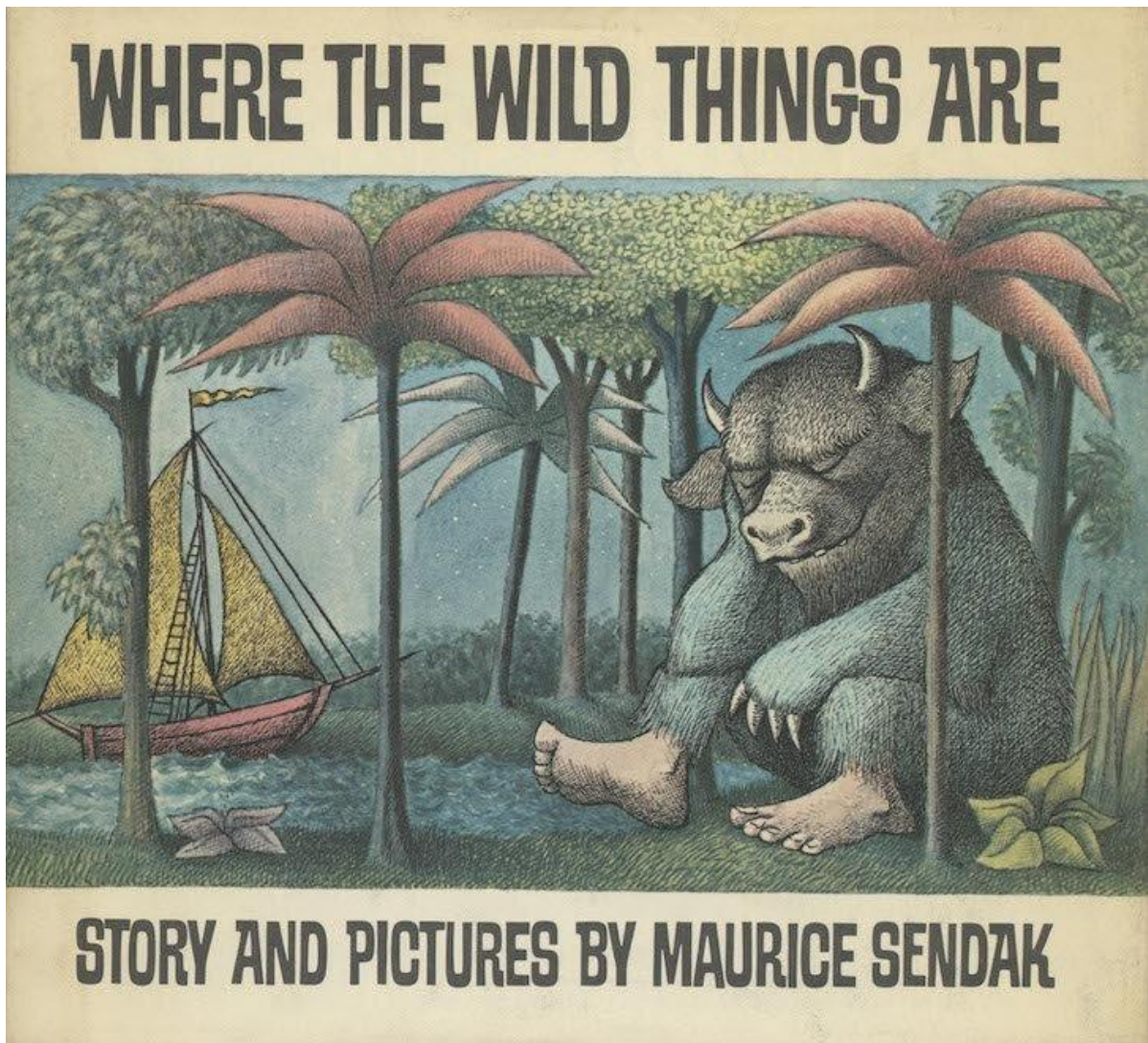


Figura 7. Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things Are* [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.sendakfoundation.org/works/books>

Haciendo referencia a las ilustraciones tanto de cuentos clásicos como cuentos infantiles de principio del siglo XX, encontramos a Thompson (2014c) que explica que los cuentos comenzaron a ser ilustrados con técnicas más avanzadas a la hora de hacer el original, como la acuarela y el gouache, lo que permitió una mayor profundidad y riqueza de color en las ilustraciones, dando pie a que los artistas unieran técnicas y experimentaran nuevas combinaciones de colores, generando como resultado colores más expresivos.

Kimber (2014) argumenta que el uso técnico del color en los libros ilustrados de los cuentos

ha evolucionado y se han adaptado para transmitir diferentes significados y emociones a medida que las expectativas culturales y los gustos estéticos cambian, mencionando que las técnicas, convenciones y códigos de color utilizados en la ilustración de cuentos clásicos de 1930 hasta la actualidad han cambiado y dependen de las tendencias y conexiones socioculturales del momento.

Los estudios sobre la evolución histórica de la técnica del color en las reproducciones gráficas de los cuentos clásicos han experimentado un cambio significativo en enfoque y perspectiva a lo largo del tiempo, especialmente durante los siglos XIX y XX. Ilustradores como Chris Riddell utilizan inicialmente técnicas analógicas para luego digitalizar la imagen, mientras que otros, como Dylan Cole, son considerados *Digital Matte-Painters*³, destacando a finales del siglo XX principios de siglo XXI como artistas conceptuales que ilustran paisajes y escenarios imposibles con técnicas digitales. Este cambio se debe en gran parte al avance de las técnicas gráficas y digitales, que han permitido una mayor independencia entre la técnica analógica de creación del original y la técnica de su reproducción, así como el desarrollo de nuevas técnicas impulsadas por la tecnología. Aunque se es consciente de esta evolución, en esta tesis se trabajan con ilustraciones durante los siglos XIX y XX donde el color es generado originalmente de manera analógica, aunque para su reproducción se utilicen medios digitales.

Según lo presentado en este apartado, los artistas tenían que considerar la reproducción impresa desde el principio, teniendo en cuenta aspectos como la separación por tintas y planchas, lo que limitaba las propias dimensiones expresivas del color en la técnica. En ese contexto, rara vez el original se asemejaba al resultado final de una ilustración impresa. Sin embargo, a medida

³ *Digital Matte-Painters* hace referencia a artistas conceptuales digitales expertos en crear espacios y escenarios que no pueden ser creados en la realidad basados en la técnica que lleva su mismo nombre.

que las posibilidades de reproducción técnica se van mejorando, el original puede ser concebido sin necesidad de tener nociones detalladas sobre su técnica de reproducción. Este cambio ha abierto las puertas a la combinación y experimentación de técnicas y colores, sin establecer restricciones generadas por la reproducción, permitiendo una exploración más libre y creativa en la representación visual de estas historias.

Al observar cómo se ha presentado el color desde la técnica en este tipo de ilustraciones, se evidencia que, desde el comienzo, el uso del color se relaciona con la habilidad e intención del artista o ilustrador. Este interviene las imágenes o aplica el color con el fin de generar distintas conexiones, la mayoría de las veces asociadas con la realidad, elementos de textura, expresivos o con conceptos sociales relacionados con el color. Estos elementos técnicos, combinados con la expresión del artista en el uso del color, han sido una constante en la evolución histórica de las ilustraciones. Esto es relevante para esta tesis, ya que se relaciona directamente con la técnica del propio artista ilustrador de estas historias, evidenciando la importancia de tener en cuenta la conjunción entre técnica, sentido, contexto e intertexto al analizar el uso del color en este tipo de imágenes.

1.2 Estudios sobre el color en las narraciones (texto) y/o ilustraciones de los cuentos clásicos.

Debido a su arraigo y permanencia en el imaginario y cultura occidental, gracias a su capacidad de adaptarse, evolucionar y adecuarse a distintos formatos a lo largo de los siglos (sumado a su capacidad formativa y socializadora para transmitir valores culturales y morales), estos cuentos han gozado a lo largo del tiempo de diferentes estudios de distintos enfoques y disciplinas que buscan entender la naturaleza, impacto y relación de estos relatos populares con la cultura y la sociedad. Entre los diferentes elementos estudiados, el color, usado en sus textos como

elemento simbólico en muchos de ellos, ha corrido una suerte similar. Por ello, encontramos estudios que abordan el color en los textos de cuentos clásicos desde estudios culturales, sociales, políticos, religiosos, antropológicos o psicológicos, entre otros. Sin embargo, con relación a las imágenes se encuentran pocos autores que se centren en las ilustraciones de este tipo de historias. Para abordar estos dos temas este apartado se divide en dos: El color en los textos de los cuentos clásicos y el color en las ilustraciones de los cuentos clásicos.

1.2.1 Estudios sobre el color en los textos de los cuentos clásicos.

A continuación, se nombran estudios del color a partir del análisis del texto de estas historias. Aunque algunos autores hacen unas pequeñas referencias al color en la ilustración de cuentos clásicos, como se verá a continuación, la mayoría de estos estudios se enfocan en la función del color como símbolo y en la referencia o significado que se le otorga, siendo esta la clave para entender el uso, impacto y finalidad del color en este tipo de textos. Esto es relevante para esta tesis ya que comúnmente se entiende que la referencia simbólica del color, su decodificación, al ser establecida por un contexto sociocultural, se mantendrá sin alteraciones al ser trasladada de modo similar del texto a la imagen mientras no se modifique o cambie dicho contexto. Es lo que sucedería con la capa de *Caperucita roja* o con la manzana envenenada de *Blancanieves*, tanto en el texto como en la imagen el significado simbólico del color rojo (en este caso) se establece casi igual en ambos medios, y los posibles cambios de su codificación a lo largo del devenir histórico se aplicarán igualmente al medio visual y al textual. Sin embargo, a lo largo de esta tesis se verá como esto no es del todo cierto y en algunos casos, este significado simbólico adquiere nuevas connotaciones al pasar de un medio a otro.

Con relación a la función del color en los textos es importante tener en cuenta que este a lo largo del tiempo ha sido identificado como un elemento sémico y simbólico. Bachelard (1958)

plantea que cada color tiene su propio simbolismo y significado en la literatura. Según el autor, cada tonalidad se relaciona o asocia con un significado en particular, diferenciando así entre lo que puede significar un rojo oscuro (violencia) y un rojo claro (amor). El autor plantea que el color en la literatura es evocador de sensaciones y sentimientos. Esto significa que actúa como un signo connotativo, que según Barthes (1964) obedecen a los signos que tienen un significado cultural y subjetivo (ver apartado 2.1.1.2). Es decir, su significado no está exclusivamente determinado por la relación directa con el objeto representado, sino por la interpretación que se le atribuye desde la sociedad, la cultura o la perspectiva individual.

Por otro lado, el historiador del arte Prown (1982) argumenta que “Todos los objetos, no sólo las obras de arte con un contenido narrativo, imaginario, metafórico y simbólico muy desarrollado son transmisores de signos y señales, ya sean enviados o recibidos consciente o inconscientemente” (p. 12). Prown sostiene que diversos elementos artísticos y literarios pueden considerarse objetos o materiales culturales, entre ellos las ilustraciones y los relatos escritos entre los que podemos catalogar las historias clásicas. Según él, analizar estos "objetos" es esencial para entender de manera más clara un momento histórico o cultural. Comprender cómo se crean, su función y objetivo, amplía nuestra comprensión de la cultura y sociedad que los produjo.

Desde esta perspectiva, el color en estos textos puede ser clave para entender ciertos elementos socioculturales, y si le sumamos su lectura de signo generador de conexiones sémicas y expresivas, es natural que logre reflejar las experiencias culturales, sociales y emocionales de una sociedad, actuando como símbolo de estos significados. Aunque el autor no se refiere directamente a la literatura de historias clásicas o al color en ellas, su perspectiva es importante en esta tesis, ya que plantea la correlación entre estos escritos y los elementos socioculturales

que pueden identificarse a través de ellos, evidenciando una conexión intertextual y contextual que contribuye a una comprensión más amplia del tema estudiado, en este caso la función del color en los cuentos clásicos.

En las últimas décadas, cuatro visiones se han destacado sobre las demás al enfocar su estudio o análisis en los elementos significantes o contenidos simbólicos de los cuentos clásicos, entre ellos el color destaca con un rol influyente en la manera que las historias son interpretadas y llevadas a las imágenes de los relatos. Estos estudios emplean metodologías y perspectivas diversas, las cuales no se excluyen mutuamente, ya que en su mayoría se complementan.

Aunque estas interpretaciones están planteadas para un amplio espectro de la narrativa clásica, que incluye también mitos y leyendas, muchos de los ejemplos utilizados por los autores se centran en cuentos clásicos de los H. Grimm, Perrault y Andersen. Uno de los más usados para ejemplificar, probablemente por tener una presencia del color significativa en toda la historia, es la versión de *Blancanieves* de los hermanos Grimm.

Estos estudios son los siguientes:

1. El enfoque social-antropológico de Propp (1928) sostiene que estas narraciones se fundamentan en ritos y aspectos relacionados con el desarrollo social.
2. El enfoque psicoanalítico de Bettelheim (1976) se centra en interpretar los contenidos simbólicos de los cuentos desde una perspectiva sexualizada.
3. El enfoque místico de Varley (1982) y Pastoureau (2017) se enfoca en el significado mágico de los colores, especialmente blanco, rojo y negro, asociándolos con protección o portales a otros mundos.
4. El enfoque sociocultural de Zipes (2014) y Tatar (2022) explica que los cambios en la

lectura, interpretación y uso de los elementos de estos relatos están vinculados a las transformaciones en el contexto sociocultural a lo largo de la historia.

Estos cuatro estudios tienen en común la interpretación social y psicológica. En cada uno de ellos, aunque se plantean desde perspectivas distintas, podemos encontrar una valoración y caracterización del color dado por el contexto sociocultural o histórico. Además, estos cuatro estudios se centran en los significados del color que son atribuidos por la sociedad y que se siguen alimentando en el tiempo con nuevos, parecidos o antiguos significados. A continuación, se explicarán un poco más a profundidad algunos autores que encajan en estas cuatro visiones mostrando así cómo es interpretado el color en estos textos.

Propp (1928) plantea que al igual que en el resto de literatura, el color en el texto de los cuentos folclóricos se presenta como un signo connotativo⁴ y destaca como un elemento simbólico. Para Propp los colores en los cuentos clásicos no son simplemente elementos descriptivos, sino que tienen una función estructural y simbólica en la trama. Es así como plantea que los personajes de este tipo de cuentos a menudo están asociados con ciertos colores simbólicos que representan su carácter y su función en la historia. Al igual que lo hace Nikolajeva (2014) señala que los colores pueden cambiar a lo largo de la historia para reflejar el desarrollo del personaje o la trama. Teniendo en cuenta esto último Nikolajeva profundiza en su libro sobre el uso del color en la literatura como un elemento narrativo de intangibles.

Uno de los ejemplos que plantean los enfoques señalados es el presentado por Nikolajeva (2014, p. 244-247), en el caso de Ana Shirley, la protagonista de *Ana de las tejas verdes*, la

⁴ Barthes (1964) plantea que un signo connotativo es aquel que va más allá de su significado literal o denotativo y tiene un significado cultural o simbólico que se construye socialmente. Es decir, el signo connotativo es interpretado de manera diferente según el contexto cultural y social en el que se utilice.

autora del libro utiliza los colores para representar el estado de ánimo y las emociones de Ana según las circunstancias que atraviesa. Estos colores cambian a medida que el personaje progresa o experimenta diferentes momentos a lo largo de la historia, destacando así la importancia del color como símbolo y herramienta que refleja el desarrollo físico y psicológico del protagonista.

Por otro lado, Bettelheim (1976) explora la dimensión psicológica y simbólica de los cuentos de hadas y destaca el uso del color no solo como un elemento simbólico, sino también metafórico para representar los aspectos más oscuros de la psique humana, como los miedos, las envidias, los celos, los conflictos internos y los deseos inconscientes. Así, considera estos cuentos para los niños como una forma de procesar y comprender sus propias emociones. El autor sugiere que los colores en estos cuentos se utilizan para representar diferentes aspectos de la psique humana, y que pueden ser una forma efectiva de comunicar ideas y sentimientos de manera simbólica. Unida a esta idea encontramos a Mavor (2013) que a través de sus escritos evidencia que los elementos significativos y simbólicos con relación al color se adaptan, mantienen o cambian según lo va haciendo la sociedad, su interpretación depende de las relaciones y conexiones que esta realiza con los miedos, el pasado o la niñez. El desarrollo conceptual de Mavor resulta relevante para esta tesis, pues destaca la importancia de las conexiones internas tanto del espectador como del autor respecto al color y su experiencia para el entendimiento de este. Estas conexiones tienen un impacto significativo en el uso y la función del color en el contexto de los textos e imágenes analizados.

A continuación, queremos entrar en los detalles de cómo los autores Vladimir Propp y Bruno Bettelheim abordan el cuento de *Blancanieves*, ejemplificando sus perspectivas sobre el uso del color y sus relaciones internas entre los elementos del relato. Creemos que este análisis

resulta relevante porque estas dos perspectivas podemos apreciarlas igualmente extendidas en sus ilustraciones, lo cual, según Zipes, está relacionado con el contexto sociocultural actual en que se desarrollan (ver apartado 1.2.2). Además, en este caso se evidencia cómo el enfoque y la interpretación del cuento se relacionan con otros elementos, lo que resalta la importancia de las relaciones intertextuales en la asociación del color en estos relatos, concepto relevante en la ilustración de estas historias.

En su libro *Las raíces históricas del cuento*, según el enfoque social-antropológico de Vladimir Propp (1984), los diversos elementos que conforman el cuento se basan en ritos y aspectos relacionados con el desarrollo social y la iniciación en antiguas estructuras socioeconómicas. Estos elementos se ven reflejados en las transformaciones y cambios que han experimentado los cuentos a lo largo de la historia (p. 23); en las culturas antiguas se consideraba que todo rito estaba constituido por un conjunto de símbolos, los cuales trascienden a las palabras, gestos y elementos utilizados en él. Según el planteamiento del autor, al comienzo de *Blancanieves* los lectores somos testigos de un ritual que pone el punto de partida de la historia. Así la sangre roja, el blanco de la nieve, el negro ébano y las palabras pronunciadas por la madre de Blancanieves son los elementos que forman parte del ritual, pues la unión de estos elementos simbólicos marca no solo el inicio del cuento, sino los que terminan caracterizando simbólicamente a la propia protagonista, en este caso, Blancanieves:

Había una vez, en pleno invierno, cuando los copos de nieve caían sin cesar del cielo, una reina que estaba sentada junto a un ventanal cuyo marco era de ébano negro. Mientras cosía, miraba la nieve a través de la ventana, pero, de pronto, se pinchó un dedo y tres gotas de sangre cayeron sobre la nieve. Aquel color rojo era tan bonito sobre la nieve blanca, que la reina pensó para sí: «Me gustaría tener una niña tan blanca como la nieve,

tan roja como la sangre y con el cabello tan negro como la madera de esta ventana». Poco tiempo después, tuvo una niña blanca como la nieve, roja como la sangre y con el pelo negro como el ébano; y por esta razón la llamó Blancanieves. Al poco tiempo de nacer la niña, la reina murió y, al cabo de un año, el rey volvió a casarse. (Bettelheim, 2013, p. 209)

Por otra parte, Bruno Bettelheim (2013) en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, plantea la relación entre el blanco nieve, el rojo sangre y el negro ébano junto con las palabras de la madre de Blancanieves desde un enfoque distinto a la relación planteada por Propp, pues el autor habla del color rojo y su interacción con los otros elementos como referente sexual y medio para introducir al niño lector en lo que a esto se refiere:

La historia comienza cuando la madre de Blancanieves se pincha un dedo y tres gotas de sangre resbalan sobre la nieve. Aquí se indican ya los problemas que plantea la historia: la inocencia sexual y la pureza contrastan con el deseo sexual, simbolizado por la sangre roja. Los cuentos de hadas preparan al niño para que acepte un hecho todavía más traumático: la hemorragia sexual como en la menstruación o, más tarde, en la relación sexual cuando se rompe el himen. Al oír las primeras frases de «*Blancanieves*», el pequeño descubre que el hecho de sangrar —tres gotas de sangre (tres porque es el número que, en el inconsciente, está más íntimamente relacionado con el sexo) — es una condición previa para la fecundación, pues precede necesariamente al nacimiento de un niño. En este caso, la hemorragia (sexual) está ligada a un suceso «feliz»; sin otras explicaciones más detalladas, el pequeño aprende que ningún niño —ni tan solo él— puede venir al mundo sin que se dé antes esta hemorragia (p. 209).

Aunque estas dos interpretaciones propuestas por Propp y Bettelheim son los puntos de vista más usados en las ilustraciones de estas historias (explicadas o justificadas por el ámbito psicoanalítico y social-antropológico) sobre el significado de los cuentos, no son las únicas existentes en el origen de los cuentos clásicos. Existe una conexión cromática muy importante relacionada con creencias místicas y rasgos socioculturales, que caracterizan ya no solo el color en general, sino el uso de ciertos colores específicos en los relatos y que se encuentran presentes en varios puntos de la historia. Según Pastoureau (2017), los significados simbólicos del color pertenecen a distintos ámbitos, sin embargo, han prevalecido algunos de ellos especialmente en las historias clásicas debido a que en ellas este tiene toques altamente significativos: “estadística y semióticamente tres colores están sobre los otros: blanco, rojo y negro”. (pp. 135-137) (ver figura 8)



Figura 8. Santore, C. (1997). *Blancanieves* [Ilustración]. Tanto en el texto como en las imágenes son mencionadas las 3 tonalidades. Extraída de: Pinterest.

Como se mencionó con anterioridad, la mayoría de las historias consideradas clásicas tienen la combinación de estas tres tonalidades. Sin embargo, no siempre estas tonalidades son dadas

desde el texto original, pues depende de la versión que se popularice, de los colores que tomen relevancia en esa versión que la convierte en una historia clásica. Así sucede en el caso de *El Mago de Oz* que menciona en el texto original dos de los tres colores (blanco y negro)⁵ y es en su versión cinematográfica que la tonalidad roja es incluida. Otra historia que utiliza estas tres tonalidades es *Caperucita roja* que introduce el blanco en la mantequilla que lleva la niña, el rojo en su capa y el negro en el pelaje del lobo.

Estos tres colores también son mencionados por Helen Varley (1982) como parte simbólica-mágica de los cuentos de hadas. Esta función simbólica-mágica hacía que el color rojo fuese un amuleto contra la mala fortuna y que los deseos oscuros identificados por el negro queden contrastados por su opuesto, el blanco, el cual se acercaba mucho más a la pureza y bien espiritual.

El uso retórico del negro, blanco y rojo está basado en premisas compartidas que cohesionan a un grupo social. Esta "ideología" proviene de creencias acerca de la percepción humana, de asociaciones metonímicas (sangre, noche, fuego) y del orden metafórico, es decir, de la memoria cultural (luto, guerra, pureza, diablo, infierno, emblemas políticos, nacionalidades, etc.). Algunas de las creencias o asociaciones más frecuentes en la cultura occidental actual son: "Lo negro es siniestro", "Lo negro es inquietante, misterioso", "Lo negro deprime", "Lo blanco es limpio, aséptico", "El blanco es pureza", "El blanco es neutralidad", "El rojo excita la visión, es alterante", "La sangre (roja) es sinónimo de peligro", "El rojo es vital, pasional", "El rojo es alegría". (Caivano y López, 2004, p. 30)

⁵ El rojo es relacionado con las zapatillas debido a que la versión cinematográfica de esta historia destaca este tono en los zapatos usados por la bruja, sin embargo, en el texto estos son plateados.

Estos tres colores han caracterizado de una u otra manera este tipo de historias a lo largo del tiempo, permaneciendo tanto en el texto como en su representación visual. Esto se debe principalmente a que identificaban elementos puntuales en los relatos literarios originales, cuyo significado y función eran cruciales para la narrativa de la historia. Debido a las asociaciones y relaciones que se establecen a través del color, su presencia se aseguraba en las versiones visuales de las historias. De esta manera, se mantuvieron como referente del propio cuento y estas referencias cromáticas se convierten en parte de la cultura visual, se vuelven iconos y símbolos directos de la narrativa clásica, como el pelo negro de *Blancanieves*, el conejo blanco de *Alicia en el País de las maravillas* o la capa roja de *Caperucita*.

Otros autores que han estudiado el color desde esta línea son Hudgens, Dumars, Stöckel y Attebery, y aunque todos mencionan el color como elemento místico en estos relatos, cada uno lo aborda de manera distinta:

Hudgens (2011) argumenta que los colores en estas historias son elementos simbólicos que también pueden utilizarse para transmitir mensajes emocionales y espirituales. Según ella, los colores a menudo se utilizan para representar aspectos, como el bien y el mal, la vida y la muerte, la inocencia y la culpa, entre otros. Un ejemplo de esto puede encontrarse en el cuento de *La Cenicienta*, en el que el vestido de la heroína se convierte en un símbolo de su pureza e inocencia, mientras que los vestidos de las hermanastras malvadas son oscuros, simbolizando su maldad y su falta de bondad.

Dumars (2003) se enfoca en cómo los colores en estos relatos pueden tener un poder místico y son utilizados para transmitir mensajes filosóficos y espirituales. Según ella, los colores pueden

representar diferentes aspectos de la naturaleza humana, como la ira, la pasión, el amor y la muerte, pudiendo evocar emociones específicas en el lector por medio de la creación de atmósferas.

Stöckel (2010) plantea que los cuentos de hadas utilizan los colores para representar la transformación y el desarrollo espiritual. De acuerdo con la autora, los colores pueden ser empleados para simbolizar distintos aspectos del crecimiento espiritual, como la iluminación, la sabiduría y la purificación. Además, sugiere que el uso de colores en este tipo de historias puede transmitir un mensaje de renovación y esperanza, al mismo tiempo que puede inspirar a los lectores a buscar su propia evolución espiritual. Un ejemplo puede encontrarse en la historia en que el *Patito feo* que se transforma en un gran cisne blanco, de Hans Christian Andersen.

Attebery (1995) también se enfoca en cómo los colores se utilizan como símbolos y en cómo estos símbolos cambian con el tiempo y la cultura. Según él, los colores pueden representar distintas cosas en diferentes culturas y épocas, y pueden ser utilizados para transmitir mensajes distintos a diferentes audiencias. Un ejemplo de esto puede encontrarse en la historia de *Blancanieves*, en el que el color de la manzana envenenada según el autor cambia de rojo a amarillo dependiendo de la versión dada por la cultura en que se presente el cuento.

Dentro de la tendencia simbólica encontramos también a Shane (1933) quien se refiere específicamente a la historia de *Alicia en el País de las Maravillas* como una historia de controversias religiosas aludiendo que estas están evidenciadas en la historia a través del color, siendo este un símbolo de estos significados de la Inglaterra Victoriana. “El tarro de mermelada de naranja, por ejemplo, simboliza el protestantismo (por Guillermo Orange, evidentemente);

la batalla del caballero rojo y el caballero blanco es el sonado enfrentamiento entre Thomas Huxley y el obispo Samuel Wilberforce...” (Gardner, 2017, p. xiv)

Por otro lado, y de manera complementaria a lo expuesto, encontramos desde un punto de vista sociocultural la perspectiva de Zipes (2014), el cual indica que hay un desarrollo en las diversas interpretaciones y enfoques sobre el simbolismo en los cuentos clásicos que está relacionada con los cambios que sufre la sociedad. A Zipes le interesa estudiar las modificaciones que se han generado en estos cuentos relacionadas con su contexto sociocultural, atribuyendo los cambios en las historias (versiones como las que genera Disney) a los cambios socioculturales y las distintas ideas que se plasman en las nuevas propuestas de estas historias.

Otro autor que relaciona los cambios del color con los cambios socioculturales en algunos de sus escritos es Pastoureau (2001-2019) que en sus estudios sobre el color profundiza en las transformaciones y asociaciones generadas por la sociedad mostrando que dan lugar a interpretaciones antropológicas, históricas y mágico-simbólicas en torno al color. Estas interpretaciones se relacionan con el uso del color a lo largo del desarrollo cultural y artístico, los hechos históricos y las creencias populares. Cage (1993) profundiza aún más en estas conexiones culturales, hablando del color simbólico y del sonido del color, y evidencia cómo el uso del color ha cambiado a lo largo del tiempo en relación con la cultura. Además, Cage destaca cómo el color se relaciona con las creencias de cada cultura, cómo se refleja en sus fiestas, celebraciones y vestimenta. En conjunto, su obra sugiere que el color es un elemento culturalmente cargado que puede transmitir significados profundos y complejos.

Igualmente se encuentran otros autores que consideran la unión de estas visiones estudiando el color desde la combinación de dos o más de ellas. Un ejemplo de esto lo encontramos en

Thompson (1955), que explica que el color en los cuentos folclóricos puede ser utilizado para representar símbolos y emociones, pues pueden tener significados culturales específicos y transmitir ideas y emociones en un nivel subconsciente. Otros autores que se acercan a la propuesta de Thompson son Lüthi (1989) y Tatar (2014), pues proponen que el color en los cuentos de hadas se presenta de manera simbólica y puede ser utilizado para representar temas y emociones, argumentando que los colores en los cuentos populares pueden tener un significado profundo, y que a menudo se utilizan para representar temas universales como la muerte, el renacimiento y la transformación de un personaje o una situación.

Otro autor que considera más de una de estas versiones es Dundes (1999) quien plantea en su libro, *Interpreting folklore*, que el color en la literatura folclórica puede ser utilizado para "crear un ambiente, dar una impresión de tiempo o lugar, o simplemente evocar emociones" (p. 48). Así, el color tiene el potencial de ser utilizado de diversas formas, como elemento simbólico o para evocar un gran número de emociones y significados, variando al igual que las historias folclóricas de una cultura a otra, pudiendo llegar a reflejar las diferentes creencias, costumbres y tradiciones de cada sociedad.

1.2.2 El color en la ilustración de los cuentos clásicos.

Al igual que el color en la literatura, el color en las ilustraciones puede tener una relevancia simbólica o meramente descriptiva. Sin embargo, a diferencia del color en el texto el color visual incluye las características estéticas y formales que ayudan a la expresión. Es así como el color, manteniendo su carácter connotativo como signo, pasa de ser un signo lingüístico en el texto a un signo plástico en la imagen. Sin que esto quiera decir que pierda su carácter de signo

lingüístico⁶.

A continuación, mencionaremos estudios sobre el uso del color en los cuentos clásicos, centrándonos en las ilustraciones e imágenes relacionadas con estas historias. Estos estudios varían desde enfoques más generales hasta enfoques más específicos. Algunos escritores, como Nuur, investigan estas narrativas desde las asociaciones, relaciones e impresiones que provocaron, mientras que otros, como Mavor, abordan el tema desde las asociaciones intertextuales con que estos pueden relacionarse. Además de estos autores, volvemos a mencionar a Pastoureau y Zipes, quienes no sólo han abordado el tema del color en la narrativa textual, sino que también han explorado su evolución en el ámbito visual, ofreciendo diversas perspectivas y líneas de investigación sobre el uso del color en las ilustraciones de estos cuentos.

Como se mencionó hace un momento, un estudio que se acerca a estas imágenes desde las impresiones que puede dejar tanto el texto como la imagen se encuentra en el libro de Nuur y Vieten (2007). En este, las relaciones intertextuales toman relevancia mostrando cómo personas variadas y trabajadores de distintas áreas relacionan el cuento de *Caperucita roja* con otros tipos de significados, evidenciando sus conexiones dentro de la imagen, su valor sémico y las emociones que evoca en el espectador. Nuur y Vieten exponen estas conexiones a través de imágenes hechas por aquéllos que leyeron y vieron el cuento, centrándose en la imagen referencial que se les quedó, es decir, la imagen con la que terminan conectando esta historia. (ver figura 9)

⁶ El color puede considerarse como un signo lingüístico en el contexto de la semiótica y la comunicación visual debido a su capacidad para transmitir significados y mensajes a través de asociaciones culturales y sociales



43 Copyright Kiki Smith courtesy Pace Editions Inc., New York



36



26



53



48

Figura 9. Nuur y Vieten (2007). *Referentes visuales sobre la interpretación e impresiones del cuento Caperucita Roja.* [Fotografía e Ilustración]. Las impresiones provienen de personas de diferentes profesiones: 26-Laures Moes (1981, NL) desempleado; 53-Maarten van Zwetselaar (1965, DE) estudiante de comunicación; 43-Kiki Smith (1954, NL) artista; 36-Piter Reiith (1956, NL) alumno; 48-Milan Tilder (1974, NL) trabajador social. Tomado de Nuur y Vieten. (2007). Tomado de: Aftérouge.

El libro destaca cómo la historia de *Caperucita* genera "impresiones" directamente relacionadas con el significado del color rojo, además de su narrativa general. Estas "impresiones" se traducen en imágenes creadas por las personas después de leer el cuento y se resumen en cuatro aspectos: identificador de memoria, preferencia sexual, referencia social del periodo en que se redactó la historia y comunicador de mensajes. Estos aspectos también se asocian con el color rojo en estas historias dependiendo de la perspectiva en que es estudiado el color en la imagen, como lo señala Pastoureau (2017).

Estas imágenes se crean después de leer el cuento y no son una representación literal de la historia, sino una consecuencia de la lectura. No surgen como un recuerdo del cuento, sino

como una asociación relacionada con la memoria y la interpretación individual del color rojo por parte de los participantes. Por ejemplo, una imagen muestra una advertencia de no pasar debido al color rojo, interpretado como un símbolo de alerta.

En el caso de Nuur, la asociación se basa en el color rojo, la narrativa y la impresión que deja en el observador después de la lectura. Esto demuestra que la interpretación del significado del color en estas historias es altamente subjetiva, ya que depende de la experiencia individual de cada lector y espectador, teniendo en cuenta tanto la imagen como el texto. Esto es relevante en el estudio porque sugiere que los significados profundos del color en estas imágenes están relacionados no solo con el contexto, sino también con las conexiones intertextuales.

Una de las referencias más recientes es Mavor (2017), que plantea el uso del color en las ilustraciones de cuentos clásicos la autora investiga las relaciones de los colores en los clásicos con el color en imágenes de la realidad unidas a un contexto histórico y sociocultural específico. De este modo, realiza comparativas desde el manejo del contexto histórico entre las imágenes visuales que se generan en los cuentos clásicos y aquellas que pertenecen a la realidad, así conecta las historias clásicas y sus historias derivadas con contextos sociales e históricos.

Mavor a través de sus escritos evidencia que los elementos significativos y simbólicos con relación al color se adaptan, mantienen o cambian según lo va haciendo la sociedad, su interpretación depende de las relaciones y conexiones que esta realiza ya sea con los miedos, el pasado o la niñez, reflejando dichas asociaciones en las imágenes de este tipo de historias (ver figura 10). Este desarrollo conceptual de Mavor es importante para esta tesis, gracias a que se plantea la relación que existe con las conexiones internas hechas por el artista creador y el espectador, que terminan por afectar la narrativa del color en la imagen.

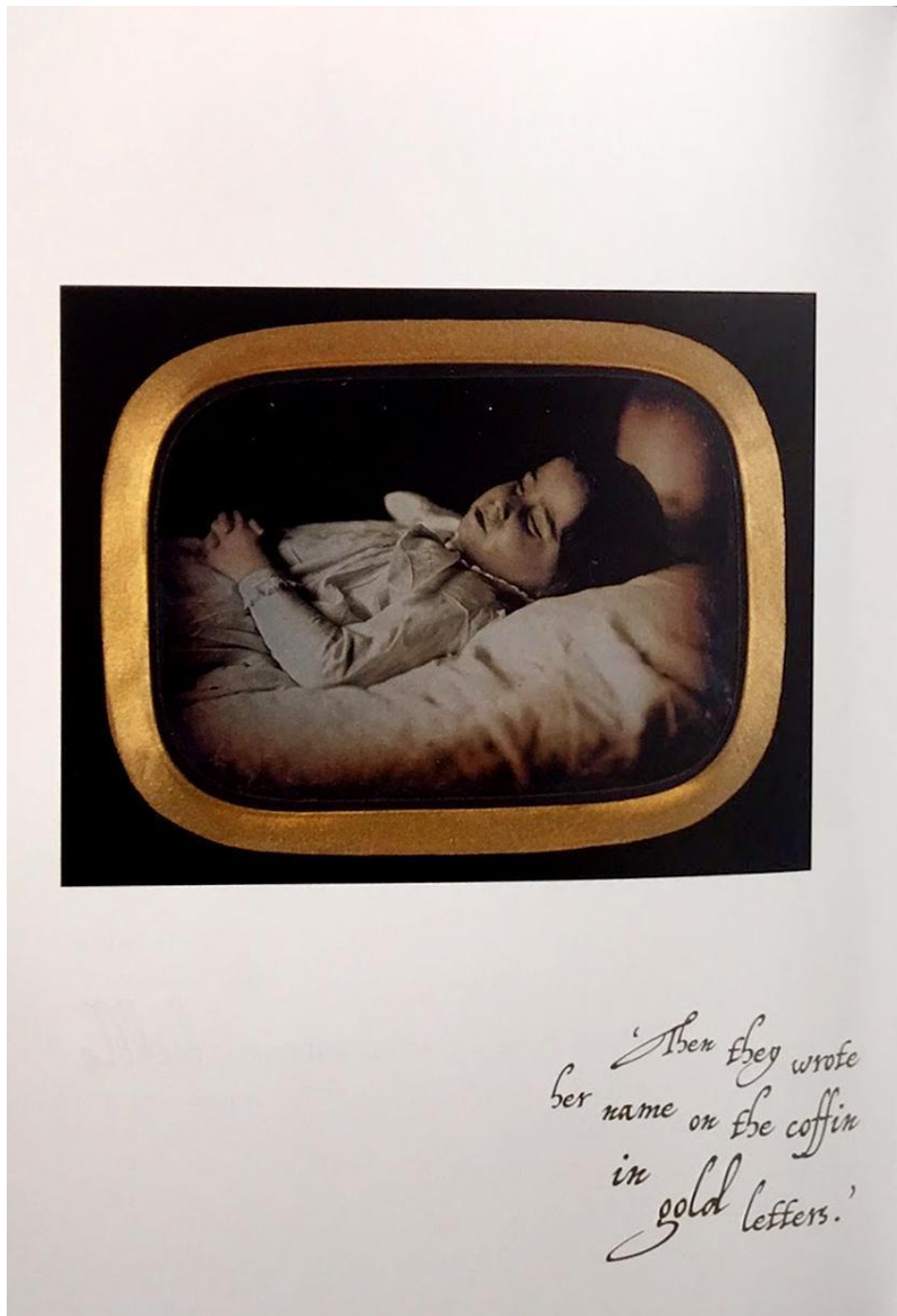


Figura 10. Mavor (2017). Daguerrotipo de una niña muerta, enmarcado en un borde de oro. [Fotografía]. p. 120.

Esta imagen pertenece a una de las comparaciones hechas por la autora que está relacionada con el cuento de *Blancanieves*. Presenta a la niña acostada en el ataúd de vidrio con incrustaciones de oro, como si estuviera atrapada en un daguerrotipo:

“preciosos y únicos objetos eran generalmente guardados en cajas con ornamentos, incluyendo cajas de oro y marcos, guardados bajo vidrio. Mejillas y labios eran algunas veces coloreados a mano con rojo”. (p. 121) (ver figura 11)



Figura 11. Steward A. (s.f.) *Blancanieves en el ataúd*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/380624605985091234/>

La autora evidencia la importancia del intertexto al crear o realizar las imágenes de estas historias sacando a relucir las conexiones generadas para su creación. Este mismo tema lo evidencia en su libro *Blue Mythologies, Reflections on a Color* (2013) donde la autora estudia

las relaciones del color azul realizando varias reflexiones, las cuales obedecen a las asociaciones que se pueden hacer del color azul. Entre estas asociaciones hace referencia a la memoria y los cuentos clásicos, y toma como ejemplos ciertos personajes de los cuentos como *Blancanieves* o *Pinocho*. Se evidencia cómo el azul se relaciona no solo con los recuerdos sino también con la niñez, por lo que este color puede establecer una conexión directa con los recuerdos e imágenes que suscitan estas historias y los diferentes elementos importantes durante la infancia, como pueden ser los sueños y/o la fantasía. Según lo plantea la autora es por esto que este color es usado y relacionado desde el mundo visual en estas historias con estos dos conceptos. Mavor (2013) y Pastoureau (2017a) mencionan la relación existente entre el color real y el de los recuerdos señalando que, en estos últimos, el color sufre una transformación que tiene que ver con nuestras experiencias y las impresiones que nos causó ese mismo recuerdo.

Por otro lado, Zipes (2014) en las páginas 295-354 expone una evolución no solo del texto de los cuentos sino también de su narrativa visual donde se presentan transformaciones estéticas y sémicas dependiendo de la perspectiva desde la que se aborda el tema, lo que genera, por ejemplo, versiones asexuadas de *Blancanieves* o *Alicia en el País de las Maravillas* que no obedecen ni en forma ni en sentido a las planteadas por los H. Grimm o Carroll. Estas deconstrucciones⁷, según Zipes, obedecen a los cambios en las visiones sociales y culturales del momento, proporcionando como ejemplo algunas versiones actuales de la historia de *Blancanieves* que contienen una mirada crítica y escéptica “con el propósito de perturbar a los espectadores y recordarles que el mundo está dislocado y que estos cuentos no ofrecen una

⁷ Se toma el término deconstrucción según lo plantea Jacques Derrida (1967) donde la deconstrucción cuestiona y desestabiliza las jerarquías, mostrando cómo los opuestos están interconectados y dependen mutuamente. Examina cómo las ideas de presencia y ausencia se entrelazan y cómo la ausencia está presente en la presencia misma. Describe cómo los significados se diseminan en múltiples direcciones, desafiando cualquier intento de establecer un significado definitivo y sostiene que los textos y las estructuras de significado son descentrados y fluidos.

alternativa para la gris realidad” (Zipes, p. 265). Es así como cataloga de subversivas las imágenes de Elena Sisto (ver figura 11) y Dina Goldstein (ver figura 12) basadas en *Blancanieves*.

Esta perspectiva planteada por Zipes es relevante para esta tesis ya que plantea una evolución de narrativa y significados en las imágenes que es relacionada con el contexto sociocultural y personal del artista, lo cual es tenido en cuenta para el análisis del color en este tipo de ilustraciones, ya que relaciona contexto y relaciones intertextuales para la creación y evolución de estas, dos conceptos relevantes para el desarrollo de este trabajo. Teniendo en cuenta lo anterior a continuación se explica un poco más el planteamiento de Zipes con relación a la evolución de las imágenes de estas historias.

La propuesta visual de estas artistas, según Zipes, desafía los estereotipos al presentar al personaje principal de Blancanieves en un contexto diferente al del cuento tradicional. Aprovechando la familiaridad de los espectadores con la historia original de *Blancanieves*, estas autoras modifican el contexto de la niña, transformándola en una adulta en la actualidad. Su enfoque visual ofrece una perspectiva femenina única que diverge del planteamiento original del cuento. En esta reinterpretación, la crítica y la sátira son evidentes gracias a las alusiones intertextuales a la historia clásica y a sus propias ilustraciones. El cuento clásico solía retratar a Blancanieves como una princesa cariñosa e inocente que, a pesar de sus dificultades, tenía una belleza clásica y un final feliz. Sin embargo, las nuevas ilustraciones representan a mujeres que viven en la realidad histórica de su tiempo, lo que refleja una narrativa muy distinta a la de la historia que da origen y se relaciona con las imágenes.



Figura 12. Sisto, E. (1998). *Blancanieves* [Pintura]. Extraído de: *Snow White*, 1998, oil on Linen, 24 x 36 inches. Photo Julio Grinblatt. <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m528.htm>

Elena Sisto (ver figura 12) cambia la imagen de Blancanieves que obedece al estereotipo planteado por la cultura visual para el cuento por unos rasgos más naturales y una piel morena que la acercan a una mujer de una realidad social y racial más plural, criticando de esta manera los estereotipos implícitos y normalizados culturalmente en este relato.



Figura 13. Goldstein, D. (2008). *Blancanieves*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses/>

En la ilustración (o fotografía) de Dina Goldstein (ver figura 13) se utiliza un mecanismo similar al comentado para la ilustración anterior. En este caso, la relación intertextual con el relato de *Blancanieves* se establece fundamentalmente a nivel visual, mediante el empleo de los colores del traje de la princesa en las ilustraciones de su versión de Disney, aunque también a nivel textual, en una referencia al conocido “...y fueron felices y comieron perdices” o “vivieron felices para siempre”. Estas relaciones intertextuales son las que permiten producir y comprender los significados críticos de carácter feminista tan manifiestos en la imagen de Goldstein.

1.3. Algunos estudios generales sobre el color de interés específico para esta tesis.

En este apartado se presentan algunos estudios generales sobre el color que nos ofrecen algunas aportaciones de relevante utilidad para nuestro estudio y que son de interés particular para esta

tesis, ya que trabajan o ayudan a entender el color desde una perspectiva más activa, es decir, como un elemento correlacional que desde su característica de signo permite generar distintas asociaciones entre la visualización del color y su sentido. Según estos estudios, la relación de sentido y forma se da de manera natural y constante por el contacto, conexiones y relaciones que el color ejerce con el resto de los elementos formales, contextuales o asociativos, dentro y fuera del texto y la imagen.

El primer autor que utilizaremos como referencia es Albers (1963). Este autor se enfoca en el uso formal del color y su relación con la percepción visual, brindando una guía para su uso en la pintura. Albers sostiene que el color es un fenómeno perceptual que emerge de la interacción entre la luz, nuestros receptores oculares y el proceso de interpretación en el cerebro. Lo que hace que su teoría sea distintiva es su enfoque en la interacción de colores, donde los colores pueden cambiar notablemente dependiendo de su contexto. Esta interacción de colores se traduce en efectos ópticos que influyen en nuestra percepción subjetiva, lo que significa que un color puede parecer más o menos vibrante y con aspecto tonal distinto según el color que lo rodea.

Además, Albers exploró el concepto de contraste simultáneo, donde la apariencia de tono, saturación y luminosidad de un color puede alterarse cuando se encuentra junto a otro. Su teoría resalta cómo nuestra percepción del color está intrincadamente ligada al propio contexto cromático, a la relación entre colores, y cómo esta comprensión formal y perceptual puede aplicarse en diversas disciplinas con relación a la imagen. Esto es relevante para nuestro estudio porque marca una diferencia importante en cómo funciona el color como elemento literario y como elemento visual. Esto demuestra que las relaciones que se forman a través del color no solo están relacionadas con el contexto general de la historia, sino también con aspectos

visuales y formales que al interactuar con el color pueden afectar nuestra percepción de este.

Un estudio desde la psicología del color de relevancia para esta tesis es el de Heller (2000) que plantea una perspectiva psicológica y subjetiva de la percepción del color, sobre todo de su decodificación sémica yendo más allá de su percepción visual, en el ámbito de su significado, dando a entender que la forma en que es leído y entendido el color no solo depende de él en sí, sino de cómo, con qué, cuándo y quién se relacione con su significado. En su libro plantea que el significado del color depende de aquello con lo que lo correlacionamos, siendo estas conexiones determinantes en nuestro entendimiento de este:

“los resultados del estudio muestran que colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gustos, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento. El simbolismo psicológico y la tradición histórica permiten explicar por qué esto es así”. (Heller, 2000, p. 17)

Otro enfoque relevante para esta tesis sobre el color es el presentado por la profesora Chirimuuta en su libro "Outside Color" (2017). Chirimuuta propone una visión "adverbialista" del color, la cual se basa en dos conceptos principales:

Uno, el color no se atribuye a las sustancias, sino a las actividades. Esto implica que la experiencia es relevante en la apreciación del color, lo cual influye en la manera que lo percibimos. Por lo tanto, la función de la visión del color no es simplemente la detección de colores, sino la percepción mejorada de cosas y escenas Chirimuuta (2017). Y dos el proceso de captación del color a través de los sentidos hace que la estabilidad del color, debido a la

propia percepción, sea transitoria. Es decir, la percepción del color es un fenómeno dinámico y cambiante.

El enfoque de Chirimutta se centra en el carácter experiencial y transitorio de la percepción del color, en contraposición a la idea de que el color es una propiedad inherente de las sustancias. Chirimutta se basa en los dos puntos anteriores para argumentar que la decodificación del color se genera en el momento en que recibimos el estímulo y lo codificamos en experiencias cromáticas. Entendiendo entonces que, dependiendo de las experiencias particulares, otra persona vería (o modificaría como experiencia cromática) el color de manera distinta. Es por esto por lo que según lo plantea la propia autora, la manera correcta de describir el color cuando miramos el cielo, sería: *Percibo el cielo de color azul, en vez de, el cielo es azul.*⁸

El estudio de Chatman (1978) es relevante para este trabajo, ya que, aunque no se centra específicamente en el color, profundiza en la narrativa y explora el aporte narrativo del color a la imagen. Según Chatman, el color, en términos narrativos, puede trasladarse de un medio a otro manteniendo la esencia que da sentido y caracteriza la historia, lo que sugiere una relación no dependiente entre sentido y forma. Esto implica que distintas versiones de una misma historia (ya sea textual o visual) pueden existir sin que se pierda su esencia. La relevancia de este estudio radica en su aplicación a la interpretación del color como un signo plástico en los

⁸ Otros autores también se han acercado a la idea del color a partir de la experiencia como Wittgenstein (2010) que plantea que el significado del color no está determinado simplemente por la descripción de un objeto, sino que está intrínsecamente relacionado con cómo lo descubrimos y comprendemos a través del lenguaje y la experiencia. Nuestras percepciones y asociaciones con el color están mediadas por nuestra experiencia cultural y social, lo que significa que el significado y la interpretación del color pueden variar según el contexto en el que nos encontremos y las experiencias cromáticas que hayamos tenido.

cuentos clásicos. En estas ilustraciones, el contenido semántico del color puede variar, ya que su significado es otorgado por la sociedad y depende de los cambios socioculturales y el contexto en que se generan e interpretan estas imágenes. Sin embargo, a pesar de estos cambios, existe una continuidad de valores semánticos asociados al uso formal de los colores en las imágenes, debido a su carácter de pertenencia a la cultura popular. Un ejemplo de esto es evidente en las distintas representaciones de *Blancanieves*, donde el personaje principal conserva estereotipos de los tonos (rojo, negro, amarillo y blanco) que la identifican universalmente en cualquier imagen. En este caso el sentido y la forma sí serían interdependientes.

Desde esta perspectiva, el vínculo del color con el medio en los cuentos clásicos se relaciona más con la teoría de McLuhan (1969), que plantea que la forma en que se comunica un mensaje es tan importante como el propio mensaje. El autor expone que cada medio tiene su propia forma de representación y cada forma de representación implica una modificación del mensaje y tiene un impacto diferente en la manera en que las personas lo aprehenden, pues el medio afecta la percepción y la comprensión del mundo volviéndose una extensión de los sentidos.

Considerando lo anterior en el contexto de los cuentos clásicos, donde el color juega un papel crucial como vehículo para transmitir significados y emociones, nuestra percepción y comprensión de estas historias varían según el medio en el que el color se manifiesta, ya sea visual o escrito. Por ejemplo, al mencionar el color blanco en la literatura, si aplicamos la teoría de Albers, al no tener un contexto cromático, su interpretación sería muy específica. Sin embargo, al trasladarlo al medio visual, si lo hacemos sin ningún contexto cromático, la interpretación cromática del blanco podría perder o ganar sentido, aunque cada individuo lo visualice con matices distintos. Es relevante comprender estos cambios y variaciones que se

presentan con respecto al medio, la técnica y la forma en relación con su significado para poder establecer la función del color desde una perspectiva artística práctica acercándonos así al objetivo de esta tesis.

Para concluir lo planteado en este capítulo, los estudios previamente mencionados sobre el abordaje del color en los cuentos clásicos, como los de Menges, Prideaux, Ball, Cech, Thompson y Kimber, nos llevan desde una visión centrada en las posibilidades técnicas, donde el artista ilustrador dotaba de expresión y significado mediante la técnica y el uso formal del color, hacia un enfoque más simbólico del color. En este último, el color no solo evidencia expresión técnica, sino también sentido asociado en cada imagen. Esta evolución genera diversas interpretaciones del color en estas historias, especialmente por su carácter folclórico, social y cultural, donde el color actúa como comunicador de estos elementos.

Estudios como los de Bachelard, Mavor, Nuur o Prown consideran los valores simbólicos del color y su relación sociocultural, comprendiendo la función del color en cada caso como un signo con forma y significado. Dependiendo de la perspectiva en que es abordado el color, se generan estudios más específicos desde la literatura y el ámbito visual, como las de Propp (social-antropológico), Bettelheim (psicoanalítico con un enfoque sexualizado), Pastoureau (místico y mágico) y Zipes o Tatar (transformaciones del contexto sociocultural). Esta evolución del entendimiento de la función del color pasa del ámbito técnico al ámbito sémico, donde se valora el manejo formal del color como elemento expresivo, evolucionando hacia las asociaciones y conexiones que puede generar. En última instancia, el color se entiende en el medio visual como un signo plástico, lo que abarca un todo relacionado con el sentido y la forma, entendiendo así que su función se relaciona con las conexiones con el medio, los

elementos formales, el sentido, la percepción, la experiencia y las relaciones intertextuales como lo presentan Albers, Heller, Chirimuuta y McLuhan.

Por lo tanto, es crucial recolectar y comprender la información de manera holística para establecer la función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde una perspectiva artístico-práctica, para lo que se genera un enfoque crítico-exploratorio⁹ a través del análisis de las imágenes. Esto implica apreciar cómo se emplean los valores estéticos y expresivos, identificando sus características, cambios y evolución en el siglo XIX y siglo XX. Teniendo en cuenta las relaciones contextuales y conexiones intertextuales que influyen en la función del color, se entiende el color como un elemento activo donde su función depende precisamente de las interacciones y relaciones presentadas por el autor de la imagen y el decodificador de esta. El color adquiere una dimensión multi sémica y adaptable integrándose dinámicamente tanto dentro como fuera de la imagen, en relación con los demás elementos visuales y con el contexto histórico, cultural, social y personal de los artistas y los receptores.

Precisamente, esta visión activa del color, en la que convergen diferentes elementos contextuales y relaciones intertextuales en los que el color interviene generando varias interacciones para su decodificación y entendimiento, es la que se toma en cuenta para esta investigación. Nos apartaremos entonces de la concepción del color como elemento aislado e inerte supeditado a la forma que obedece a asociaciones básicas miméticas o abstractas y nos acercaremos a una visión más holística y “adverbialista” que nos permita ver en un contexto actual la percepción del color en las ilustraciones de los cuentos clásicos como elemento significativo y expresivo desde un punto de vista artístico práctico y donde el color actúa como signo plástico. No intentaremos definirlo ni limitarlo, se trata de verlo desde una perspectiva

⁹ Es decir, analizar y comprender el color y su función en los cuentos clásicos de manera holística, involucrando diferentes perspectivas y considerando tanto los aspectos internos como externos del fenómeno.

artística, que evidencia las características plásticas y significantes de su funcionamiento en la práctica de manera cronológica y en contexto.

Capítulo 2. Cuestiones previas al color en las ilustraciones de los cuentos clásicos.

Antes de abordar el análisis de casos creemos conveniente tratar y asentar algunas cuestiones previas y de carácter general sobre algunos aspectos que nos parecen determinantes o de interés para acotar o entender el desarrollo de los capítulos posteriores.

Así, a lo largo del capítulo, abordaremos algunas características implícitas en la naturaleza de los relatos o cuentos clásicos de *Blancanieves* y *Alicia en el País de las Maravillas* que son resultado de su origen, evolución y difusión y que contextualizan, condicionan y afectan, tanto la creación de sus ilustraciones, como su evolución en una especie de concatenación sin fin de *remakes*, versiones, apropiaciones, etc.

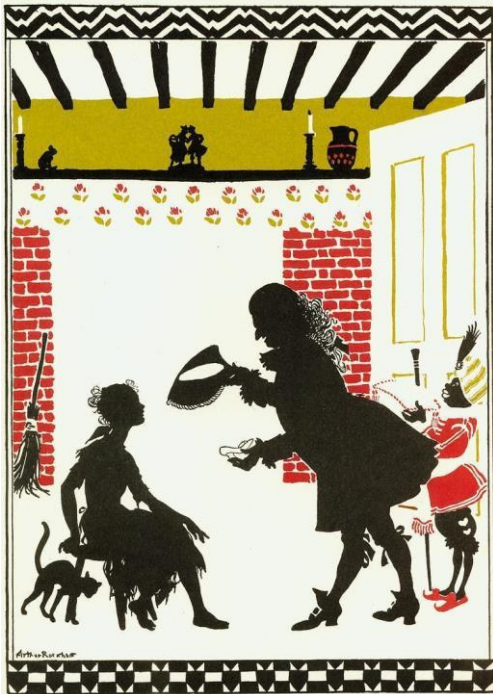
Así, por una parte, que los cuentos clásicos sean el resultado de una combinación única de elementos culturales, históricos y sociales remarca la acusada influencia del contexto en su creación, evolución y sucesivos cambios a lo largo del tiempo. Un simple pero revelador ejemplo de cómo se evidencia el contexto y su función en la creación de diferentes versiones de ilustraciones para el mismo pasaje del mismo cuento se presenta a continuación en la figura 14. En estas imágenes se muestra cómo el contexto histórico, social y cultural del momento en el que se creó la ilustración se ve reflejado, no solo en el manejo de la técnica, sino también en las características estéticas, estilísticas y formales de la imagen, la puesta en escena del acto o cuadro narrativo (atrezzo, vestuario, decoración) y la caracterización social e histórica de los personajes.



Dore Gustav mediados del siglo XIX.



Offterdinger Carl finales del siglo XIX



Rackham Arthur finales Siglo XIX principios S.XX



Papé Frank Cheyne Principios Siglo XX



McClintock Barbara, siglo XXI.

Figura 14. Perrault. *Cenicienta se mide el Zapato* [Ilustraciones]. Extraído de: Pinterest. Arriba a la izquierda: Dore, G. *Mediados del siglo XIX*. Arriba a la Derecha: Offterdinger, C. *Finales del siglo XIX*. Medio a la Izquierda: Rackham, A. *Finales siglo XIX principios siglo XX*. Medio a la Derecha: Papé, F. C. *Principios Siglo XX*. Abajo: McClintock, B. *Siglo XXI*.

Por otra parte, y como explicaremos con detalle más adelante, el origen y transmisión oral de los cuentos y el largo recorrido de su evolución histórica, construido por una innumerable sucesión de versiones y *remakes* textuales y visuales efectuados a partir de la apropiación, adaptación, cambio y revisión de las anteriores, evidencia la importancia de la intertextualidad o de las relaciones intertextuales en su continua generación o regeneración.

Por tanto, en un primer apartado nos centraremos en dos aspectos esenciales: las relaciones intertextuales y el contexto, pues son pilares fundamentales en la génesis y desarrollo de narrativas orales y escritas, ejerciendo una influencia crucial en la creación y evolución histórica de las ilustraciones y versiones visuales o audiovisuales asociadas a estas narrativas. Lógicamente, esto es importante para esta tesis, ya que estas mismas dinámicas también juegan un papel esencial en lo que concierne al uso y función del color en la creación de estas imágenes.

En el segundo apartado, exploraremos el concepto de relaciones intertextuales y de contexto, y su papel en la función de diferentes versiones de estas historias, tanto textuales como visuales. Esto nos permitirá evidenciar la relación entre estos conceptos y la creación de este tipo de imágenes a lo largo del tiempo. Se planteará así una terminología relevante para el análisis de casos. El establecer cómo se utilizan estos conceptos es clave, ya que, dadas las propias características del campo de estudio, se quiere evitar la generación de confusión en los conceptos que se empleen en esta tesis. También en un subcapítulo de este apartado se presentan las distintas funciones del color establecidas hasta el momento en las ilustraciones y la importancia de entender el contexto y las relaciones intertextuales de una manera holística para la comprensión de la función del color en las imágenes.

2.1 El contexto y las relaciones intertextuales creadas por la transmisión oral, la industria cinematográfica y editorial y el imaginario popular en su generación de *remakes* y versiones.

El contexto debemos entenderlo como el marco de circunstancias, factores, condiciones y elementos que rodean o influyen en la creación del texto e imágenes. En el ámbito de las ciencias sociales, las artes y humanidades, el contexto se refiere al conjunto de circunstancias y condiciones que rodean un fenómeno, evento o situación, y que influyen en su significado y comprensión. El contexto puede ser analizado desde diferentes perspectivas, incluyendo el histórico, cultural, social, político, económico, entre otros. Básicamente, el contexto es fundamental para una adecuada interpretación y comprensión de los fenómenos sociales y humanos y aquello que nace y es originario de la sociedad.

Entre los autores más destacados que han abordado la noción de contexto se encuentra Geertz (1973), quien enfatiza la importancia de la interpretación cultural y simbólica en la

comprensión de los fenómenos sociales, y Foucault (1972), quien destaca la relación entre el poder y el conocimiento en la construcción de los contextos de la realidad. Atendiendo a los cuentos, y según lo expresado por Warner¹⁰ (1984), Cage (2023), Propp (1928) y Bettelheim (1989), el contexto histórico y las relaciones socioculturales influyen en las versiones de las historias de varias maneras:

1. Temas y valores: Los cuentos clásicos reflejan los valores y preocupaciones de la sociedad en la que se originaron. Por ejemplo, "*Caperucita Roja*", un cuento popular originario de Europa, aborda dos perspectivas distintas según su versión, en línea con las sensibilidades de su época. La versión de Perrault, datada en 1697, se centra en la importancia de la obediencia y el apego a las normas como forma general de evitar el peligro. Este enfoque puede vincularse con la rigidez de la sociedad francesa de esa época, donde el respeto por las autoridades y las normas sociales era fundamental para mantener el orden. Por otro lado, la versión de los hermanos Grimm, publicada en 1812, se enfoca en el riesgo específico de desobedecer las advertencias parentales y la necesidad de precaución ante los extraños en particular. Este énfasis refleja el contexto de la Alemania del siglo XIX, donde las preocupaciones por la seguridad de la familia y la preservación de la tradición cultural eran prominentes debido a los cambios sociales y políticos que experimentaba el país. (ver figura 15)

¹⁰ Argumenta que los cuentos populares son una forma de "mitología popular", es decir: Estos cuentos no son solo una simple narración de eventos o personajes, sino que también incluyen una dimensión simbólica que refleja las creencias y valores de una comunidad. Estos se transmiten de generación en generación siendo parte de la cultura popular.



Figura 15. Crane, W. (Finales del siglo XIX). *Little Red Riding Hood*. [Ilustración]. Versión de Perrault
 Licensed under CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/?ref=openverse>



Figura 16. Hyman, T. S. (1989) *Red Ridding Hood*. [Ilustración]. Versión hermanos Grimm.

2. Personajes: Los personajes de los cuentos populares también son influenciados por el contexto histórico y sociocultural. Por ejemplo, en algunas versiones de *Blancanieves*, la protagonista es más sumisa y pasiva, lo que refleja los valores patriarcales de la sociedad en la que se originó la historia. En otras versiones más actuales, la protagonista Blancanieves es retratada como una mujer valiente y decidida que está dispuesta a desafiar las expectativas de género de su época. Si tenemos en cuenta los últimos *remakes*, podemos ver como la protagonista ha evolucionado, desde el vestuario hasta su actitud se presenta con mayor seguridad y poder, evidenciando como en la sociedad actual el valor de la mujer ha cambiado. (ver figura 17)



Figura 17. Santore, C. (1997). *Snow white* [Ilustración]. Sanders Rupert (2012) *Blancanieves y el Cazador* [Película].



Figura 18. Sanders, R. (2012) *Blancanieves y el Cazador*. Imagen promocional de la película *Blancanieves y el cazador*.

3. Elementos culturales: Las versiones de los cuentos clásicos también pueden incluir elementos y detalles que reflejen la cultura específica de la época en que fue creada la historia, formas de pensar en que se crea el *remake* y el lugar de origen. Por ejemplo, algunas versiones de *Caperucita Roja* incluye detalles sobre la vida rural en Europa en el siglo XVIII, mientras que algunas versiones de *Alí Babá y los 40 ladrones* contienen detalles sobre la cultura y la sociedad del mundo árabe medieval o como en la versión de *Blancanieves y el cazador* de 2012 (ver figura 18) que aunque está ambientada en una época con características medievales conservando algunos rasgos de la época que se describe en la historia original, las características de la princesa obedecen a una posición sociocultural del siglo XXI.

Estos tres puntos son importantes para el desarrollo de esta tesis ya que se establecen como características de las imágenes a analizar desde el contexto para entender cómo los temas y valores, el análisis de los personajes y los elementos culturales influyen o no en el manejo y uso del color en la imagen.

Además del peso específico del contexto en la generación y regeneración de estos relatos y sus ilustraciones, hay que tener en cuenta que las historias hoy conocidas como historias clásicas han sido transmitidas de generación en generación llegando hasta la actualidad. En este recorrido, los escritores reconocieron que “las historias no estaban escritas en granito. Eran tan elásticas, maleables y resilientes, que podían estirarse y ser modeladas en nuevas formas estrafalarias sin perder su masa narrativa¹¹” Tatar (2012, Prefacio xvi). Según la autora, esta capacidad de cambio y adaptación no solo fortaleció la permanencia en el tiempo de estas historias, si no que permitió generar un impacto en la cultura popular logrando ser recordadas y usadas en distintos ámbitos tanto sociales, artísticos, culturales, gráficos o religiosos, convirtiéndolos así en historias clásicas¹².

Un ejemplo de esta maleabilidad, capacidad de mutación y adaptación en sucesivas versiones se presenta en La Cenicienta que propone Philip (1989). Según el autor, existen diversas versiones de esta historia, que no solo fueron creadas a partir de la propuesta de Perrault en 1697 (que era considerada la inicial), pues, la versión de este también se basó en otras historias. Incluso dentro de otras reediciones escritas, los elementos narrativos de la historia, aunque importantes, pueden variar. El autor explica que este es el caso de dos elementos clave al comienzo de la historia: la partida y muerte del padre de Cenicienta y el trato que le da la

¹¹ El término "masa narrativa" se refiere al núcleo o la esencia fundamental de una historia o narración. En otras palabras, se trata de la parte central y coherente de una historia que la mantiene unida y le da significado. En este contexto, se sugiere que las historias tienen una cualidad intrínseca que les permite adaptarse y cambiar de forma, pero sin perder su esencia o su núcleo narrativo. Esta cualidad de "masa narrativa" implica que las historias pueden ser flexibles y maleables, lo que permite reinterpretaciones y nuevas formas sin que la historia original se desintegre o pierda su identidad básica.

¹² Se refieren a narrativas o relatos que han perdurado a través de las generaciones, dejando una huella profunda en la cultura popular y asegurando su continuidad a lo largo del tiempo. A medida que transcurren los años, estas historias han experimentado transformaciones y adaptaciones en respuesta a los cambios en la sociedad. Sin embargo, estas nuevas versiones siguen manteniendo un vínculo narrativo y semántico con las historias originales que les dieron origen. Esto permite que, a pesar de la evolución y las modificaciones que hayan experimentado, sea posible identificar el origen o la referencia de la historia que le dio origen.

madrastra a la niña. En las diferentes versiones, se puede observar un cambio en el orden de estos acontecimientos, lo que genera nuevas historias. Sin embargo, dado que son elementos fundamentales de la masa narrativa, se mantienen, lo que permite identificar la historia o su origen como una variante basada en Cenicienta (p. 3).

Lo mismo ocurre con el desenlace de la historia, donde las hermanastras son castigadas al final de la narración. Philip demuestra cómo, influenciado por diversas culturas, se introducen cambios narrativos en este pasaje sin perder la conexión con la esencia narrativa de la historia, que en este caso implica un castigo a las hermanastras. Así, a continuación vemos como Philip presenta diversas versiones del final de *Cenicienta* donde se evidencia no solo la transformación del cuento relacionada con la cultura (contexto), sino también su capacidad de adaptación manteniendo su base narrativa.

– los ojos de las muchachas serán picoteados por palomas (según el cuento de los Grimm) -... Una Cenicienta indonesia forzará a su hermanastra a meterse en un caldero de agua hirviendo, luego su cuerpo será hecho pedazos, escabechado y enviado a la madre de la muchacha como *salazón de carne para* la próxima comida. Una Cenicienta filipina acaba cuando la madrastra y su hija son *descuartizadas usando caballos salvajes*. Otras versiones de la historia concluyen una nota más leve. Una Cenicienta toscana muestra a las hermanastras haciendo el ridículo al ponerse tanto maquillaje que parecieran llevar máscaras. Una versión italiana revela que las celosas muchachas se ponían *furiosas como perros* cuando escuchan que Cenicienta se había casado con un príncipe. (Prefacio, p. xxxiv)

Estos cambios en las versiones se presentan principalmente porque las historias se van adaptando al contexto en que son contadas. Esto incluye los valores y conocimientos culturales que son transmitidos a través de los relatos. (Ong, 1982)

En este punto es importante establecer a qué nos referimos en esta tesis como relaciones intertextuales y su aplicación en los relatos o textos clásicos y sus ilustraciones. El intertexto se define como la relación entre textos, sin embargo, este concepto como se verá a continuación se amplía entendiendo *texto* también como la información visual que podemos encontrar en una imagen logrando así “leer las imágenes” y al mismo tiempo identificar relaciones de éstas con otras imágenes, textos literarios o ideas socioculturales, políticas, religiosas etc.

Kristeva (1969) ve la intertextualidad como la relación entre textos, donde un texto está constituido por la trama de otros textos. Para ella, los textos no son entidades cerradas e independientes compuestos por signos, sino que funciona como un lenguaje que está entrelazado con otros textos a través de citas, referencias, parodias, etc. Los textos son generados a través de la interacción con esas otras referencias que nutren la información del propio texto ya compuesto. Barthes (1967) además relaciona la intertextualidad no sólo en la creación del texto sino en la interpretación de este, según Barthes la interpretación depende de la influencia generada por otros textos, considerando que el autor es solo una parte del proceso de creación textual y que el significado de un texto es generado por la interacción entre el lector y el texto, así como por las influencias de otros textos con que haya tenido contacto el lector.

Otro autor que recoge la idea de Barthes ampliando su concepto y acercándose al uso del término de intertextualidad en esta tesis, es Eco (1979), que aborda la intertextualidad desde una perspectiva semiótica, analizando cómo los textos se relacionan entre sí y cómo estos

vínculos afectan la interpretación y comprensión de un texto. Eco sostiene que los textos son sistemas de signos que no existen en un vacío, sino que están interconectados dentro de un sistema más amplio de significación. La interpretación de un texto es un proceso activo en el que el lector participa de manera fundamental, utilizando su competencia semiótica, es decir, su capacidad para reconocer y relacionar los signos, un texto no solo se relaciona con otros textos literarios, sino también con otros tipos de discurso, como la cultura popular, la historia, la filosofía, etc. Eco destaca la importancia de la competencia cultural del lector para reconocer estas referencias intertextuales. El significado de un texto se construye intertextualmente, ya que ningún texto se interpreta de forma aislada, sino en relación con otros discursos que el lector ha leído o conoce.

Este concepto es relevante para esta tesis ya que se plantea el intertexto desde sus relaciones, no se genera una idea de este de forma aislada sino, como una conexión sistémica fundamental donde la relación con otros discursos se vuelve esencial para la comprensión del propio texto, idea que es base clave (como se verá más adelante) para la comprensión de la función del color en las imágenes.

Por otro lado, Mitchell (1994) y (2005) plantea que al igual que los textos, las imágenes están empapadas de significado cultural y se relacionan entre sí en un diálogo continuo, su interpretación está profundamente influenciada por otras imágenes y por el contexto cultural en el que se encuentran. Esta intertextualidad visual implica que una imagen puede hacer referencia, aludir, dialogar o interactuar con otras imágenes, creando una red de significados que enriquece y complejiza su comprensión.

Barthes (1980) considera también la relación entre imagen, texto y contexto, argumentando que la interpretación de una fotografía está influenciada por las asociaciones personales del espectador, así como por el contexto cultural en el que se encuentra la imagen, sugiere que las imágenes pueden generar intertextualidad con otros tipos de texto, como las palabras escritas, lo que agrega capas adicionales de significado. Riffaterre (1990) por otro lado plantea la intertextualidad en relación al texto y la imagen sugiriendo que las imágenes pueden hacer referencia a otras imágenes dentro de un mismo contexto cultural, creando así una red de significados intertextuales. Riffaterre evidencia la conexión directa y la línea borrosa entre el contexto y las relaciones intertextuales donde el contexto a través de las interacciones se vuelve parte del intertexto. Esta idea es fundamental en esta tesis, ya que, como se observará en el análisis de casos, elementos que normalmente se verían como parte del entorno o contexto, en ciertas imágenes se convierten en referencias intertextuales que afectan de manera directa el empleo, el significado y la representación del color, lo cual a su vez impacta en el significado general de la imagen.

Stafford (1996, 2007) va un poco más allá y plantea que la intertextualidad en las imágenes abarca la interacción con otros tipos de lecturas, tanto textuales como orales. Según Stafford, una imagen puede referenciar y asociarse con cualquier otra forma de información, sin importar su formato. La intertextualidad en este caso permite que las imágenes establezcan conexiones y diálogos con una amplia gama de textos y contextos, enriqueciendo así su interpretación y significado¹³.

¹³ Estas relaciones entre texto, contexto, imagen e intertexto se aborda nuevamente más adelante en este capítulo en el apartado 2.1.3

Si tenemos en cuenta las definiciones planteadas de intertexto en la imagen, así como aquellas que proponen que el texto puede ser interpretado no solo como un conjunto de signos literarios, sino también como un conjunto de signos visuales, tal y como lo plantea Barthes, podemos extender igualmente el concepto de relaciones intertextuales (propuesto anteriormente al hablar del intertexto en los textos) al ámbito visual.

De esta manera, siguiendo los planteamientos de autores como Stafford, Mitchell y Eco, el intertexto se daría en la interacción con distintos elementos y medios. Trasladado esto al caso de la imagen y, específicamente, al color, podemos encontrar que este no solo se relaciona con otras tonalidades para su descripción formal o semántica, sino que también puede verse influenciado o conectado con otros elementos, ya formen o no parte del entorno visual. El color en la imagen no solo se articula intertextualmente con otros recursos cromáticos, sino que puede establecer vínculos intertextuales con diversos componentes visuales, textuales, tangibles o intangibles, incluso aquellos que tradicionalmente se considerarían parte del contexto general, pero que terminan influyendo de manera significativa en el uso, el significado y la configuración del color dentro de la propia imagen.

Se establece entonces, para esta tesis, el término "relaciones intertextuales", ya que para el análisis de casos se tiene en cuenta las conexiones que pueden darse con el color para definir su función. Esto implica entender que el contexto actúa como marco de estas interrelaciones. De este modo, elementos socioculturales, históricos o políticos, al relacionarse e influir en el color, pueden pasar de ser parte del contexto a convertirse en elementos activos dentro de las relaciones intertextuales para el uso, la creación, el sentido, la forma y la función del color dentro de la propia imagen. Por lo tanto, en este caso, resulta más pertinente hablar de "relaciones intertextuales" que solo de intertexto.

Es así que, el concepto de "relaciones intertextuales" permite comprender de manera más adecuada cómo diversos factores, de distintos orígenes y medios, como aquellos que inicialmente podrían considerarse parte del entorno o el contexto de la imagen, terminan influyendo de manera directa en los aspectos cromáticos de la misma, convirtiéndose en elementos clave para el análisis y la comprensión de la función y el significado del color en dichas representaciones visuales.

Es precisamente la combinación de estos dos - del contexto y las relaciones intertextuales - lo que nos brinda una idea más cercana a la función del color en la imagen y un entendimiento más completo de esta. Es así como el contexto mejora la comprensión de la función del color, respondiendo a aspectos de: cómo, cuándo, dónde y por qué tiene ciertas características. Sin embargo, son las relaciones intertextuales las que permiten entender de dónde surgen esos elementos, por qué se trabajan de una manera determinada, explicando los orígenes, los vínculos y las influencias que conforman las características que son evidenciadas en la imagen. Entender estas relaciones intertextuales y el contexto para el análisis de casos es relevante teniendo en cuenta que se trata de la función del color en ilustraciones de cuentos clásicos, lo que implica que ya se tiene de manera natural y por el propio origen de estas historias unas relaciones y conexiones heredadas, traspasadas y evolucionadas a través del tiempo.

Desde esta perspectiva y teniendo en cuenta la capacidad de cambio de estas historias y su conexión con las relaciones intertextuales (socioculturales y referenciales de otras historias) a continuación se plantea como se presenta la evolución de estas narrativas basada en las relaciones intertextuales y el contexto de los relatos orales y su evolución.

Para abordar de manera ordenada la dinámica en la que el contexto y las relaciones intertextuales creadas por la trasmisión oral, la industria cinematográfica y editorial y el imaginario popular funcionan en la generación de *remakes* y versiones, hemos querido estructurar los siguientes subcapítulos analizando cómo intervienen en la generación, difusión, adaptación y evolución de las versiones orales de los relatos, de sus versiones escritas, de sus ilustraciones o versiones audiovisuales y, finalmente, de sus colores en estas últimas.

2.1.1. El contexto y las relaciones intertextuales en la generación, difusión, adaptación y evolución de las versiones orales de los relatos.

En un principio estas historias tuvieron su origen en la tradición oral adulta, eran narradas para hacer más corto el tiempo dedicado a otras labores como hilar, coser, o rutinas que requerían concentración física, por lo que cambiaban y se adaptaban dependiendo del territorio al que pertenecían y el momento social en que se encontraban, transmitiendo conocimientos y elementos culturales a través de cada uno de los relatos (elementos que se conservan hoy en día) caracterizando así la cultura y pensamiento social de una época.

Por otra parte, la evolución de estos cuentos se fundamentaba no solo en las influencias o relaciones generadas desde el contexto sino también, en las relaciones intertextuales, las que se establecían con otros relatos o con otras versiones previas de esa misma narración. Así, el cuento popular *Cenicienta* fue influenciado por historias similares de todo el mundo, como *Rodopis*, una historia egipcia antigua similar a la historia de *Cenicienta* (Zipes, 2017). Estos cuentos al pertenecer a una tradición oral usan las relaciones intertextuales de manera natural ya que los narradores a menudo incorporaban elementos de otras historias que habían escuchado o leído, adaptándolos en sus propias versiones.

Las versiones orales de las historias, debido a las particularidades de su medio de transmisión, resultaban intrínsecamente difíciles de reproducir en formato escrito. Según Philip (1989), estas versiones presentaban una característica distintiva que no podía transferirse directamente al texto, lo que resultaba en una nueva interpretación. Esto se debía a que el narrador imprimía su entonación y estilo de expresión personal, lo que generaba una versión que era notablemente diferente de la versión escrita. La observación de cómo las versiones orales de las historias presentaban dificultades para ser replicadas exactamente en formato escrito, debido a las peculiaridades de la oralidad, sugiere que la naturaleza de estas historias ya incluía el cambio y la adaptación sociocultural como parte de su esencia. Los narradores orales, al imprimir sus propias entonaciones y estilos personales, inevitablemente introducían modificaciones en la narración, lo que refleja una adaptación orgánica a las particularidades culturales y sociales de su entorno.

Además, el hecho de que estas historias pudieran persistir a través de diversas versiones orales y escritas a lo largo del tiempo demuestra su inherente capacidad para manejar y absorber influencias socioculturales y adaptarse a diferentes contextos. Esta flexibilidad narrativa y su capacidad de incorporar elementos intertextuales evidencia, como se mencionó con anterioridad, que estas historias estaban diseñadas para ser moldeadas por las culturas y las comunidades que las contaban, adaptándose a la evolución sociocultural como parte integral de su dinámica que se repite en el tiempo. Esto se presenta como un concepto relevante para el análisis de imágenes en esta tesis ya que demuestra la capacidad de estas historias para establecer relaciones contextuales e intertextuales con las culturas, relatos, imágenes y épocas en las que se contaban.

2.1.2 El contexto y las relaciones intertextuales en la creación de versiones escritas de los relatos.

La transición de las historias orales a los escritos ocurrió a lo largo de muchos siglos, en diferentes momentos y de distintas maneras en todo el mundo. En el caso de la literatura europea (de donde son originarias la mayoría de las historias a las que pertenecen las ilustraciones tratadas en esta tesis), esta transición comenzó en la Edad Media con la transcripción de poemas y canciones populares en manuscritos iluminados.

Posteriormente, durante el Renacimiento, se inició un interés por la recopilación y publicación de cuentos populares, como el trabajo de Giambattista Basile en Italia, el cual muestra, según Francesco de Sanctis (1866, Volumen 4), referencias a los clásicos griegos evidenciando así una transmisión de la cultura italiana a través de estas historias. La recopilación y publicación de cuentos clásicos por autores como la colección de Charles Perrault, los hermanos Grimm y Cristian Andersen en los siglos XVII, XVIII y XIX ayudó a estandarizar las historias y a hacerlas más accesibles a un público más amplio. La mayoría de estas historias o cuentos se convirtieron en clásicos caracterizándose por su permanencia en el imaginario popular y su impacto en la cultura, generando versiones y *remakes* que fortalecen su presencia dentro de la sociedad a pesar del paso del tiempo.

En estas recopilaciones de cuentos clásicos encontramos *Histoires ou contes du temps passé* (Historias o cuentos de tiempos pasados) de Charles Perrault, publicado en 1697. Esta colección se considera una de las más relevantes para la literatura de historias clásicas y cuentos de hadas¹⁴ que se desarrolló más tarde. Perrault no inventó estas narraciones, las adaptó

¹⁴ Los cuentos de hadas se caracterizan por tener su origen en la tradición oral y transmitir lecciones que pueden estar destinadas a transmitir valores éticos y lecciones de vida, donde el uso de elementos fantásticos es característico. Por otro lado, las historias clásicas donde podemos encontrar cuentos de hadas, abarcan un espectro más amplio, estas historias no siempre tienen su origen en la tradición oral, ni tampoco obedecen a una estructura

tomando historias orales de su época y las modificó para un público cortesano, añadiendo un propósito moralizante y educativo, por lo que las historias dejaron de ser simple entretenimiento para tener un mensaje más pedagógico (Zipes, 1993).

Otra recopilación importante y en este caso de las más relevantes para este trabajo, ya que es la que da origen a una de las historias y a varias de las ilustraciones analizadas en esta tesis, incluye la realizada por los hermanos Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, (Cuentos de la infancia y del hogar), también conocidos como *los Cuentos de Grimm*, publicados por primera vez en 1812. La colección se compone de más de 200 cuentos populares recogidos de tradiciones orales de diferentes regiones de Alemania y otros países europeos, como Francia, Italia y Dinamarca. Según Warner (1995) estos relatos no sólo sirvieron como guía para la creación del género de cuentos clásicos, sino también para difundir la cultura alemana común. Tatar (1987) señala la importancia de los cuentos de los hermanos Grimm en la formación de la imaginación y la creatividad de los niños, así como en la transmisión de valores y enseñanzas importantes. La autora hace una investigación del contexto en que se desarrolla cada una de las historias y expone la importancia de estas como las más influyentes en la historia de la literatura infantil, no solo en Europa, sino en todo el mundo.

Inicialmente, como se evidencia por el origen oral de estos relatos, los hermanos Grimm no son creadores de estas historias, sino que se las apropiaron de la tradición oral, cambiándolas y adaptándolas para su publicación. Según lo plantea Tatar (2012), su objetivo al recolectarlas fue el de captar la voz del pueblo alemán y conservar su profética *Naturepoesie* antes de que muriese, la mayoría de los cuentos no procedían de personas especializadas en contar estos

narrativa fija (de cuento), sin embargo, si se caracterizan por su permanencia en el tiempo y el imaginario popular. Los *folk tales* sin embargo, contienen características de los dos siendo algunos de ellos por su impacto en la cultura popular considerados historias clásicas, como puede ser el caso de *Blancanieves, caperucita roja, o cenicienta*.

relatos, si no de gente común que estaba en la capacidad de recordar y reconstruir los cuentos tradicionales.

Desde sus orígenes estas historias fueron permeables al cambio, tanto es así que los Grimm realizaron transformaciones a estos relatos en cada una de sus dos ediciones siguientes, en otras palabras, las recopilaron de la tradición oral y las editaron según el requerimiento del momento y el público al que estaban dirigidas (que como se mencionó en un principio era un público adulto). Estas historias eran muy diferentes de las versiones que conocemos hoy en día, ya que a menudo incluían violencia, temas oscuros y finales trágicos. Sin embargo, a medida que se fueron publicando nuevas ediciones de los cuentos, los hermanos Grimm hicieron ajustes para hacerlos más apropiados para un público infantil. Por ejemplo, en la versión original de *Blancanieves* la madrastra no es la malvada reina, sino la madre biológica de Blancanieves (Tatar, 1987); en su versión de *Cenicienta* añadieron el hada madrina y los zapatos de cristal, y eliminaron algunos elementos que consideraban inapropiados como la escena en la que las hermanastras de Cenicienta se cortan los dedos de los pies para que cupiesen en los zapatos.

Así, desde sus orígenes estas historias fueron cambiando en función de la adecuación al contexto sociocultural del momento, cambios que la industria cultural sigue haciendo, tanto la editorial como, fundamentalmente, la cinematográfica (Disney) y audiovisual.

De esta manera se encuentran *remakes* que se basan en la versión inmediatamente anterior apropiándose no solo del relato original (que como hemos visto no existe como tal) sino de alguna o algunas de las múltiples versiones, del contínuum de adaptaciones y variantes efectuadas a lo largo de la historia, para adaptarse, dar respuesta o reflejo a algunos elementos de la actualidad, cultura popular o contexto sociocultural, incluso, para revelar aspectos que en

versiones anteriores pasaron desapercibidos, alterando su significado original (o mejor dicho, tradicional), para poder decir lo que se reprime o disimula, para cuestionar la lectura socialmente hegemónica. Esto genera versiones escritas actuales que tocan temas relevantes para la cultura del momento, ya sea para reflexionar, criticar o evidenciar un punto de vista. Así, aunque no se hayan tocado en versiones anteriores estos temas reinterpretados que deconstruyen a la mirada tradicional para generar una nueva, generan una actualización cultural y social de la propia versión de la historia.

Unos ejemplos de esto lo podemos encontrar en *Cuentos clásicos feministas* de Ángela Valley en 2018 donde se encuentran distintas versiones de estos cuentos como *Cenicienta y el reality show* o *Blancanieves y las siete gigantas*, al igual que encontramos otras versiones como *Otra Caperucita Roja*, de Juan Scaliter (con ilustraciones de Delia Iglesias) de 2017 (ver figura 19) y *La Cenicienta que no quería comer perdices*, de Nunila López Salamero y Myriam Carmeros Sierra en 2015 (Verdile & Verdile, 2020) (ver figura 20). Este tipo de referentes son importantes para esta tesis ya que, al hablar de las ilustraciones de estas historias, la mayoría de ellas se basan en los textos y sus cambios también se ven reflejados en las imágenes.



Figura 19. Iglesias D (2017) Otra Caperucita Roja [Ilustración]. Tomada de: Profe Rochi. (2020, 1 junio). Otra caperucita roja [Vídeo]. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=wzIVcpT7DMc>



Figura 20. López Salameiro y Carmeros Sierra (2015) *La Cenicienta que no quería comer perdices*. [Ilustración]. Tomado de: Biblio Poeta Díaz Castro Guitiriz. (2011, 24 noviembre). *La cenicienta que no quería comer perdices* de Nunila López Salameiro [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FxY79rz4xWA>

Como veremos, el origen (sin autor), la naturaleza y evolución mutable, fundamentada en las relaciones intertextuales y el contexto del cuento, se presta especialmente, o es el marco idóneo, para que la generación de ilustraciones y referencias icónicas herede esa misma (o sea de similar) dinámica y naturaleza de contexto y de relaciones intertextuales. Considerando lo mencionado anteriormente, en el análisis del color en las imágenes se tendrán en cuenta estos dos elementos heredados de los relatos originales y su evolución. Estas relaciones aportan capas de significado y conexiones que han sido fundamentales en la construcción de las imágenes, influyendo en la elección, el uso y la función del color.

Con relación a la evolución del cuento escrito de *Alicia en el País de las Maravillas* Kern-Stähler (2016) examina cómo la intertextualidad ha desempeñado un papel fundamental en la generación de nuevos relatos relacionados con estas historias. En dicho análisis, se destaca cómo los autores han recurrido a elementos de cuentos previos para dar forma a nuevas historias y personajes. Un ejemplo ilustrativo de este enfoque es la obra "*Ella Enchanted*" de Gail Carson Levine, la cual, aunque se basa en la narrativa de "*Cenicienta*," también incorpora elementos de otros cuentos de hadas europeos y del género de la literatura fantástica (Levine, 1997).

Por otro lado, en esta tesis también trataremos narraciones como la de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, considerada una historia clásica. A diferencia de *Blancanieves* o los *Cuentos de Grimm*, este relato no es anónimo, de tradición oral y sujeto a múltiples variaciones o versiones en su devenir histórico, si no que tiene un origen y autoría fijada en un relato y texto original, publicado y rubricado por un autor reconocido, al que se le supone unos derechos de autor, reconociéndole su autoría. Sin embargo, como veremos, esto no la eximió en su momento ni posteriormente de sufrir múltiples versiones.

Según Carroll (2016, p. 355), en una de sus cartas a Henry Savile Clarke¹⁵ escrita en agosto de 1886 con motivo de la propuesta de llevar las historias de Alicia al teatro, expresa su aceptación y deseos particulares de conservar ciertos elementos de la historia. En el artículo titulado *Alice on the Stage*, publicado por Carroll en "*The Theatre*" en abril de 1887 con motivo de la adaptación teatral de Henry Savile Clarke llamada "*Alice in Wonderland: A Dream Play for Children*", estrenada el 23 de diciembre de 1886, no solo se aborda las apreciaciones del autor

¹⁵ Dramaturgo menor, crítico y periodista, había escrito antes a Dodgson para tener su autorización y adaptar el escrito al teatro.

con respecto a la adaptación de *Alicia*, sino que también presenta una sincera confesión por parte de Dodgson sobre las variaciones que la historia experimentó desde sus inicios:

De esto hace ya muchos años, pero recuerdo claramente, mientras escribo estas líneas, cómo, en un intento desesperado por encontrar una nueva línea de cuento feérico, había enviado a mi heroína directamente a la madriguera de un conejo, para empezar, sin la menor idea de lo que sucedería después. Y así, por dar gusto a una niña que quería (no recuerdo ningún otro motivo), lo estampé en manuscritos e ilustré con mis propios diseños toscos, diseños que se rebelan contra toda ley de la Anatomía o del Arte (porque nunca había tenido una lección de dibujo), el libro que acabo de publicar en facsímil¹⁶. Al escribirlo agregué muchas ideas nuevas, que parecían surgir por sí solas del material original; y muchas más se añadieron cuando, años después, lo escribí de nuevo para su publicación (p. 369) (ver figura 21).

¹⁶ Se refiere a las aventuras de Alicia subterráneas que se acababa de publicar en facsímil. Alice. (2024, 29 abril). *About «Alice's Adventures in Wonderland», the book - Alice-in-Wonderland.net*. Alice-in-Wonderland.net. <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>

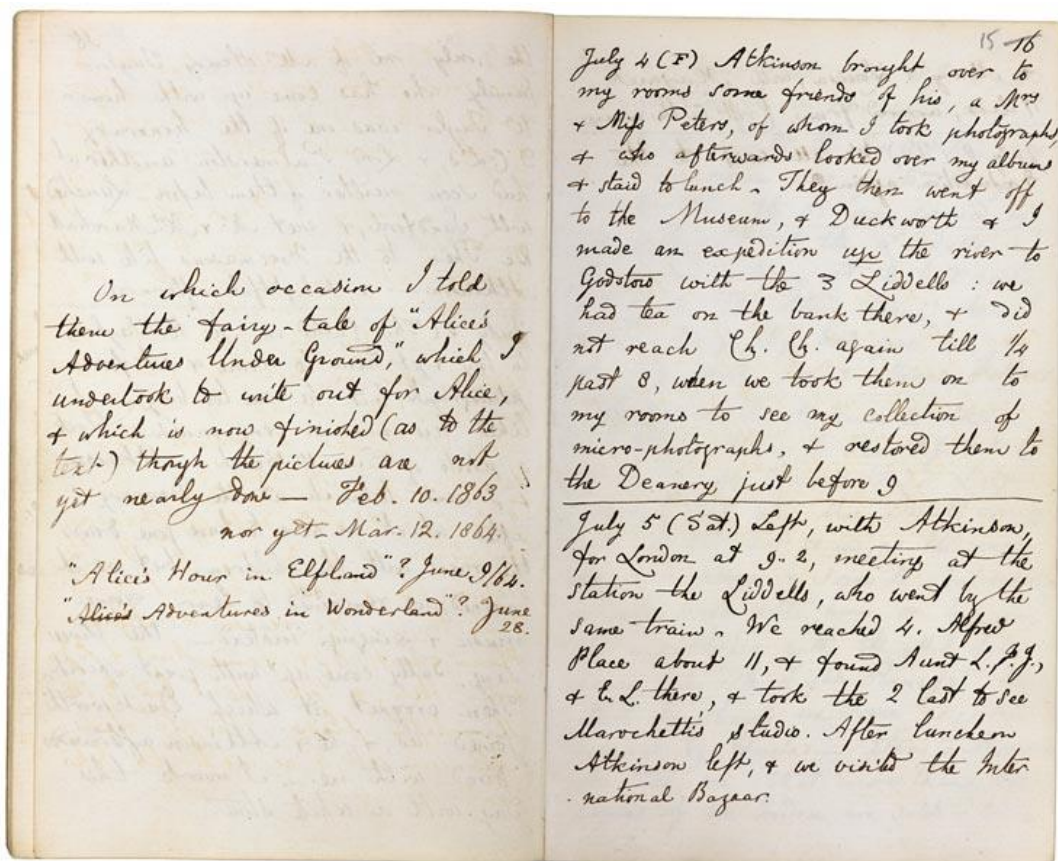
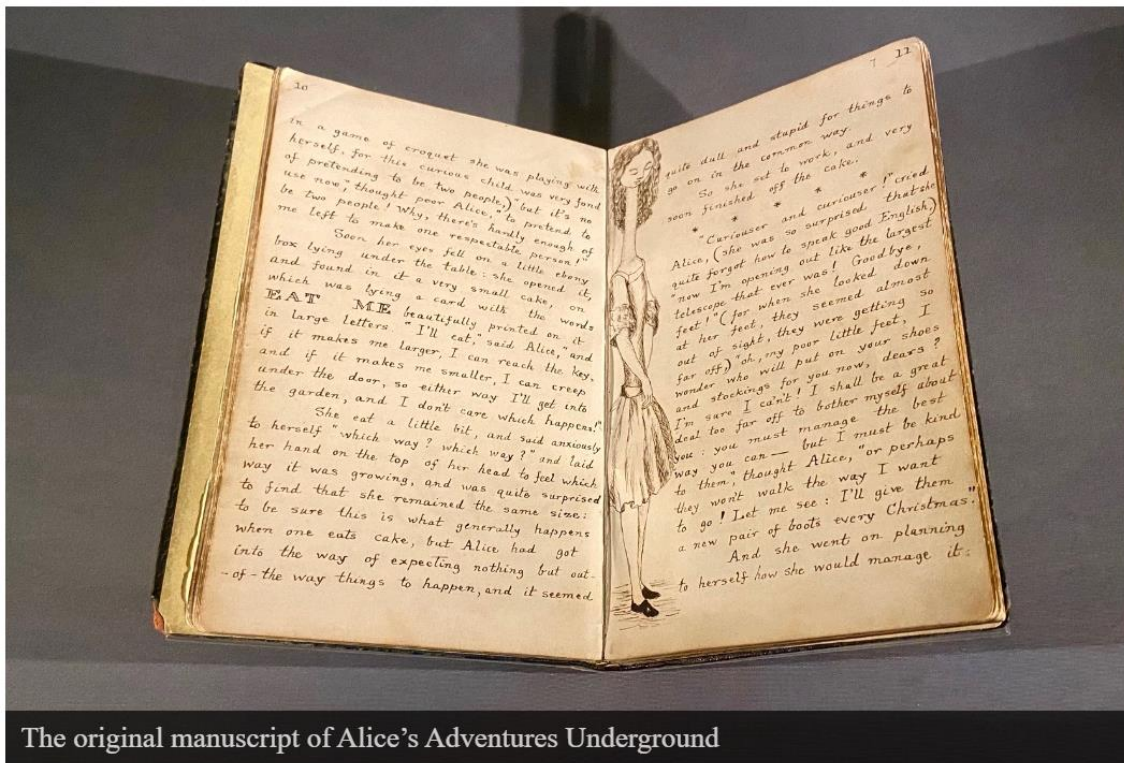


Figura 21. Dodgson Alice (2024) About Alice's adventures in Wonderland [Manuscrito]. Tomado de: Alice. (2023, 3 febrero). About «Alice's adventures in Wonderland», the book - Alice-in-Wonderland.net. <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>

Fue en 1862 el 13 de noviembre que comenzó a escribir la historia que tuvo distintas versiones antes de su publicación oficial. A continuación se presentan cinco versiones determinantes: La primera de ellas fue conocida como el primer manuscrito, terminado en 1863 llevaba por nombre *las aventuras subterráneas de Ali* (ver figura 22). Su segunda versión fue publicada e ilustrada por Dodgson el 13 de septiembre de 1864, y contaba con los bocetos de Dodgson que fueron reemplazados más adelante por los de Tenniel.



The original manuscript of Alice's Adventures Underground

Figura 22. Dodgson, manuscrito original de las aventuras subterráneas de Alicia (1863) [Ilustración]. Tomado de: The Lewis Carroll Society. (2021, 7 septiembre). V & A – Alice: Curiouser and Curiouser Exhibition - The Lewis Carroll Society. The Lewis Carroll Society - Founded In 1969. <https://lewis Carroll Society.org.uk/v-a/>

La tercera versión (manuscrito) fue entregada a Alice como regalo de Navidad, el 26 de noviembre de 1864. En la cuarta versión considerada la versión publicable del último manuscrito, en el que se genera el cambio de *Alicia en el País de las Maravillas* publicada en 1865, Dodgson revisó la historia eliminando las referencias al picnic anterior y amplió considerablemente la historia original; añadió algunos capítulos, alteró algunos poemas y añadió chistes que se le habían ocurrido después. La primera versión no incluía “The Caucus Race”, “Pig and Pepper” y “A Mad Tea-Party”. El Gato de Cheshire no había sido inventado, la Duquesa Fea era llamada “la Marquesa de las Falsas Tortugas”, la parte de la época escolar de la Falsa Tortuga le faltaba y la mayor parte de las escenas del Juicio fueron escritas posteriormente. En esta versión también cambió el título de *Las aventuras subterráneas de Alicia* por el de *Alicia en el País de las Maravillas*, tal y como lo expresa el propio Dodgson,

según las cartas escritas por él, realizó cambios de la versión que le entregó a la niña Liddell a la imprenta conocida popularmente.

La versión con las ilustraciones de Tenniel fue detalladamente estudiada por Dodgson (ver figura 23) sin embargo, a pesar de tener ya el tiraje este fue suprimido, esta primera edición constaba de 2000 copias, pero debido a la insatisfacción de Tenniel con la calidad de impresión de las imágenes, el sangrado de tinta en las páginas, el color, las líneas viudas y el uso de fuentes mixtas, las 50 copias (de presentación) que se habían encuadernado en ese momento, fueron retirados del mercado en un mes. Finalmente se hicieron estos cambios y se genera la versión de 1866 fecha registrada aunque realmente fue nuevamente impresa en noviembre de 1865¹⁷. (ver figura 24)

¹⁷ Esta es la razón por la que en algunos estudios se menciona la fecha de publicación del texto en 1866 y otros, más puristas mencionan que la versión oficial publicada es de 1865.



Figura 23. Dodgson, (1865) Plano de ilustración manuscrita de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* titulado "Imágenes para libro". [Manuscrito]. Tomado de: The Lewis Carroll Society. (2021, 7 septiembre). V & A – Alice: Curiouser and Curiouser Exhibition - The Lewis Carroll Society. The Lewis Carroll Society - Founded In 1969. <https://lewis Carroll Society.org.uk/v-a/>



Figura 24. Dodgson, En orden; manuscrito "Las aventuras de Alicia bajo tierra" portada de tapa negra (1863) y La primera edición original de "*Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*" portada roja tal y como lo había pedido el autor (1866). [Manuscrito]. Tomado de: Alice. (2024b, abril 29). About «Alice's Adventures in Wonderland», the book - Alice-in-Wonderland.net. <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>

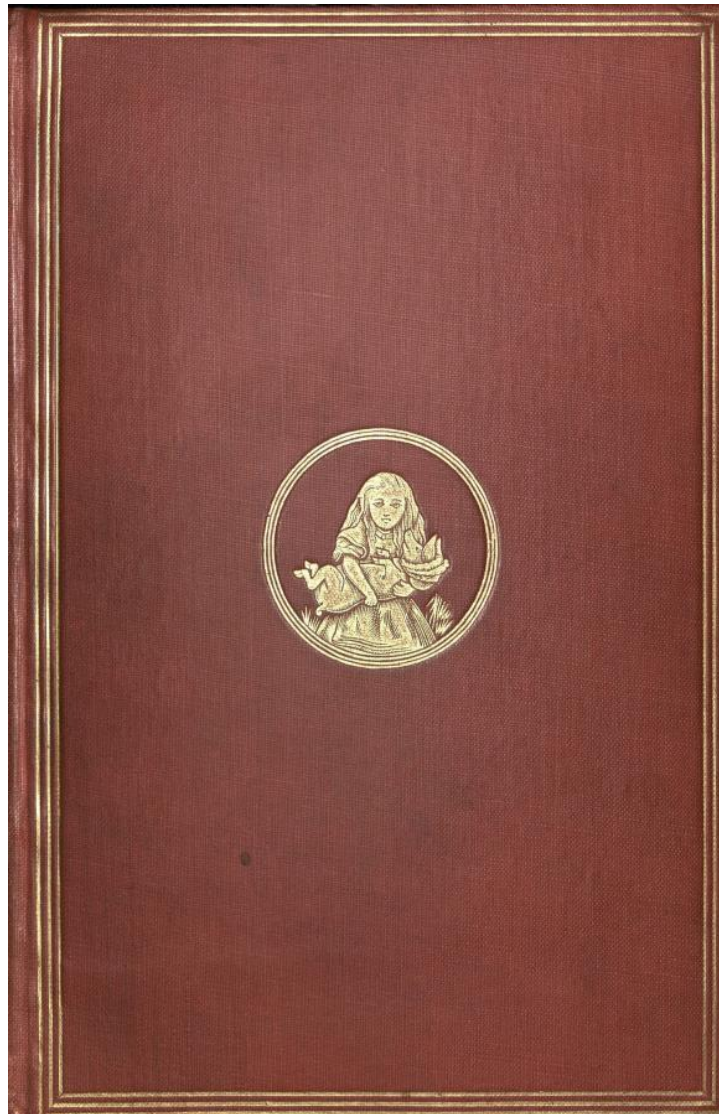


Figura 25. John Tenniel. (s. f.) *Alicia en el País de las Maravillas*. Tomado de: HA! [https://historia-arte.com/obras/alicia-en-el- País -de-las-maravillas](https://historia-arte.com/obras/alicia-en-el-País-de-las-maravillas).

Las distintas versiones del escrito de Alicia no quedaron solo allí, después de su publicación, Dodgson realizó una transformación al texto para cada una de sus publicaciones:

Incluso después de publicar la historia, Dodgson siguió mejorándola. Cada nueva edición presentaba algunos pequeños cambios respecto a la anterior, que Dodgson denominó "erratas".

Hasta 1868, el texto se imprimió en tipografía, por lo que Dodgson pudo realizar correcciones fácilmente. Después de 1868, las páginas se colocaron en electrotipo, lo

que significaba que sólo eran posibles correcciones menores (The Lewis Carroll Society, 2021)¹⁸.

Además de muchos cambios menores, entre otros en la puntuación, la tipografía, la gramática y la ortografía, a veces hubo algunos cambios más notables. Por ejemplo, en la edición setenta y nueve mil seis, publicada en diciembre de 1886, se amplió el poema “Tis the Voice of the Lobster”. También se modificó la forma del poema de la cola del ratón. Dodgson hizo unos 400 cambios en la edición de 1886, lo cual es una cantidad enorme y debe haber supuesto mucho trabajo. (Alice, 2024c)

Aunque la obra *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll se publicó como referencia en 1865, su impacto y popularidad se hicieron más evidentes 41 años después a partir de 1906, cuando expiraron los derechos de autor de las ilustraciones originales de Tenniel. A partir de este momento se abrió una nueva etapa en la que las historias de Alicia fueron adaptadas y visualizadas de múltiples maneras alrededor del mundo a través de diferentes versiones e ilustraciones. Y son precisamente esas versiones visuales o cinematográficas (como la de Disney o la de Tim Burton), diferentes al relato original, las principales causantes de que la historia de Alicia esté tan estrechamente arraigada al imaginario popular¹⁹. Más incluso que su versión escrita “original”, publicada en 1865, a la que acaban desplazando, pues, estas nuevas adaptaciones pueden generar tal impacto en la cultura que acaban sustituyendo en el imaginario colectivo la versión de la que se inspiraron. Es el caso de las versiones de *Alicia*, *Blancanieves*,

¹⁸ Al respecto ver, Goodacre, S. y col. "Las obras de Charles Dodgson: *Alice*". *The Lewis Carroll Society*, 10 de julio de 2017, lewis Carroll Society.org.uk/pages/aboutcharlesdodgson/works/alice.html

¹⁹ En una investigación reciente en 2023 titulada *Visualización de datos cromáticos en ilustraciones a través de una pieza tras-media, teniendo en cuenta el entorno semiótico para el cual han sido creados*. Junto con la universidad Santo Tomas en Bogotá, se realizaron distintas pruebas donde por medio de una entrevista y recolección de datos en redes del todo el mundo, se estableció la versión de Tim Burton de Alicia como el estilo gráfico más asociado con la historia, siendo un referente directo de cómo es relacionada la imagen de Alicia en la actualidad.

Peter Pan o *Pinocho* de Disney o Tim Burton, que con el tiempo, en el imaginario colectivo, se han vuelto más auténticas, reales y originales que las versiones genuinas y/o escritas de Carroll, Grimm, Barrie o Collodi. Y lo mismo sucede con sus anteriores ilustraciones o versiones visuales: las nuevas y más difundidas (Disney o Burton) sustituyen y desplazan a las genuinas como la de John Tenniel.

Teniendo en cuenta lo anterior Desde su comienzo, el texto conocido actualmente como *Alicia en el País de las Maravillas* ha sufrido transformaciones y adaptaciones, tanto en su versión oral contada por primera vez en la barca a las niñas Liddell (la cual se explica un poco más en el capítulo 3) como en su versión manuscrita, y en su versión final con las ilustraciones de Tenniel, cada vez que el autor tuvo la posibilidad de presentar nuevamente su texto este sufrió variaciones. Al igual que los cuentos clásicos de los hermanos Grimm, esta obra también ha experimentado cambios significativos, realizados por el propio autor en sus distintas versiones. Esto rompe con la creencia que al contrario que los relatos orales, un relato escrito y publicado queda excluido de la posibilidad de ser cambiado.

En definitiva, que al igual que las historias de los Grimm, el relato de *Alicia en el País de las Maravillas* ha sufrido adaptaciones y cambios en el texto, y quizá especialmente en sus imágenes (como se evidencia, desde el comienzo las imágenes cambian pasando de la versión de Dodgson a la versión de Tenniel), sufriendo igualmente cambios en las versiones audiovisuales, que son las que de modo hegemónico han asumido la función de construir un imaginario colectivo sumándose a la metodología de producción cultural basada en la copia, adaptación de un modelo y su repetición:

"...toda obra pretendidamente artística-literaria, cinematográfica, musical o pictórica se nutre y apoya en otra pieza anterior -cuando no la adapta directamente- que le sirve de referencia e inspiración, y que esta, a su vez, tarde o temprano y en el mejor de los casos, generará otra versión posterior basada en ella, ofreciéndonos, por tanto, una relectura especular..." López (2022, p. 114).

2.1.3 El contexto y las relaciones intertextuales en la generación de ilustraciones o versiones audiovisuales de los relatos.

Como se mencionó, la intertextualidad se refiere a la relación entre textos, es decir, cómo un texto se relaciona con otros textos anteriores o contemporáneos. Como lo explica Umberto Eco, "cada texto se convierte en un mosaico de citas, enmarcado por referencias a otros textos" (Eco, 1984, p. 702). En otras palabras, ningún texto es completamente original, sino que, siempre se construye a partir de otros textos y referencias culturales. Nos interesa hablar de ello porque, como hemos visto, las relaciones intertextuales y el contexto son parte inherente del origen y evolución de estos relatos y, por consiguiente, de sus ilustraciones y versiones audiovisuales. Lo que implica que al analizar el color en las ilustraciones habrá que contemplarlo y hacerlo asumiendo esas relaciones heredadas de los relatos, de su origen y evolución, relaciones que configuran capas de significación, relaciones con las que se han construido esas imágenes y que fundamentan la elección, uso y/o función del color.

Aunque no pretendemos generar confusión en nuestro escrito, en el que nos interesa diferenciar el color mencionado en el texto y el color materializado en sus imágenes o ilustraciones, al hablar de texto, y por consiguiente, de las relaciones intertextuales, como se mencionó con anterioridad también nos referimos a imágenes. Berger (1972) plantea la fotografía como lenguaje visual: "Ver lo que está delante de nuestros ojos requiere un constante aprendizaje. La

visión no es natural. Y la fotografía no es una forma de ver sino una forma de leer imágenes. La fotografía puede ser el equivalente visual del lenguaje hablado" (p. 13). Esta idea la refuerza Sontag (1977) cuando plantea que la fotografía puede ser interpretada como un texto para su análisis: "Toda fotografía es una generalización de la cosa fotografiada. Una fotografía es tanto una afirmación como una limitación. [...] Las fotografías, que no pueden explicarse a sí mismas, también son una forma de discurso" (p. 16). Sin embargo, esta lectura no solo obedece a la fotografía, sino a cualquier imagen visual, tal y como lo plantea Eco (1968), la imagen debería ser abordada como un texto que al igual que el escrito esta debe ser finalmente interpretada por el espectador.

La imagen en esta tesis es abordada desde este concepto, aplicando las relaciones intertextuales y el contexto para poder interpretar los signos que se presentan en ellas. Según lo plantea Eco, "...en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles... nos vemos obligados a considerar los llamados 'signos icónicos' como textos visuales" que no son analizables ulteriormente ni en signos ni en figuras (Eco, 1977, p. 358). En esta tesis se entiende la imagen como un todo, sin embargo, se plantea que para poder tener un entendimiento general de las ilustraciones es necesario no dividir sus partes sino, entenderlas como un conjunto conectado a través de sus relaciones e interacciones, no se trata de dividir la imagen en signos, se pretende entender el papel de cada uno de los elementos que intervienen en ella, en este caso el color, como elemento sistémico de la imagen, siendo relevante para esto como se mencionó con anterioridad tener en cuenta no solo en contexto sino, sus relaciones intertextuales.

Las relaciones intertextuales, tal como se mencionó al inicio de este capítulo, se refieren en este ámbito de estudio a la conexión entre imágenes y diversos discursos (políticos, culturales,

textuales, visuales, místicos, históricos, etc.) que puedan influir el sentido y forma de estas. Un ejemplo del manejo de relaciones intertextuales en la creación de imágenes lo podemos encontrar en *The Lewis Carroll Society* (2023) donde se muestran diferentes fuentes usadas por Tenniel en la creación de algunas de sus ilustraciones, estas, como se puede ver en la Figura 10, están enmarcadas en un contexto (contexto cultural del autor donde es importante dentro del ámbito artístico conocer las obras o haber visto las obras de la Galería Nacional de Londres donde están distintos retratos y obras de artistas reconocidos. Las relaciones intertextuales se evidencian en el uso de referentes y la aplicación de estos en la imagen.



Figura 26. The Lewis Carroll Society. (2023). *La duquesa fea* [Pintura]. Referencia de Tenniel para la Duquesa, basado en el retrato de Quinten Massys (1513).

A su vez, al conocer las imágenes o representaciones más icónicas o más arraigadas en el imaginario popular de un personaje o historia, en este próximo ejemplo, el de Alicia creado por Disney, permite que posteriores versiones, citas o apropiaciones, aun descontextualizadas del relato "original", puedan ser decodificadas con éxito en su nuevo contexto. Así sucede en esta sátira de Tom Gauld que alude a las relaciones intertextuales del lector asumiendo que este conoce a la Alicia de Disney. (ver figura 27)



Figura 27. The Lewis Carroll Society, (2023). *Sátira de Tom Gauld basada en una de las ilustraciones de Alicia en el País de las Maravillas.*

Otra forma de ver cómo funcionan las relaciones intertextuales en la realización de la imagen son las generadas por el propio artista en el momento de la creación. Tenniel, tres años antes de la creación de Alicia, crea una imagen donde aparece una niña al lado de un león que indiscutiblemente es tomada como referente para Alicia. (ver figura 28).



Figura 28. The Lewis Carroll Society. (2023). Ilustración de Tenniel (1864) para PUNCH, comparación con imagen de Alicia en la habitación de las puertas.

Las relaciones intertextuales se pueden presentar de distintas maneras que permiten que el texto o en este caso la imagen converse con otros textos o referencias dentro de ella ampliando sus significados y enriqueciendo la experiencia de lectura. La activación y reconocimiento de estas relaciones intertextuales por parte del lector es fundamental para una comprensión más profunda y contextualizada del texto, surgen "conexiones discursivo-textuales y receptivo-comprensivas que el lector emplea para la construcción de significado y la comprensión-interpretación" (De Cervantes, s. f.).

Estas conexiones discursivo-textuales en una imagen se refieren a los vínculos y relaciones que esa imagen establece con otros referentes visuales, iconográficos o culturales preexistentes. La imagen dialoga con otras imágenes, obras de arte, símbolos o imaginería que forman parte de un acervo cultural compartido (en este caso aplicaría para la figura 26 y 28). Estas conexiones discursivas se pueden manifestar a través de citas visuales, alusiones, apropiaciones o incluso reinterpretaciones de elementos icónicos presentes en la imagen.

Por otro lado, las conexiones receptivo-comprensivas aluden al papel activo que desempeña el espectador o intérprete de la imagen para identificar y comprender esos vínculos intertextuales. El espectador recurre a sus conocimientos previos, su bagaje cultural y su sensibilidad estética para reconocer y dar sentido a las relaciones que la imagen establece con otros referentes visuales o contextuales (en este caso aplicaría para la figura 27). Las conexiones receptivo-comprensivas y las discursivo-textuales no son excluyentes entre sí, es posible que en una imagen se entretujan estas y otras relaciones intertextuales que como capas van sumando significado a la imagen. Estas conexiones realizadas tanto por el autor como por el receptor de la imagen son fundamentales para una apreciación y comprensión más profunda y enriquecida de esta.

Esta forma de entender las relaciones intertextuales es particularmente relevante en el análisis de los *folks tales* de los que forma parte *Blancanieves* (caso de estudio de esta tesis). Como hemos visto, en su versionado sinfín, cada versión está influenciada por las versiones anteriores y por otros textos y referencias sociales, visuales y culturales que estaban disponibles en ese momento, por lo que las relaciones intertextuales en este caso no solo se limitan a la relación entre elementos de un solo medio, sino que contempla las intertextualidades a modo de red donde intervienen varios medios, a lo que Weber (2014) llama intermedialidad.

El concepto de intermedialidad resulta relevante en esta tesis ya que, además de lo expuesto, en su metodología contemplamos la información de manera holística para estudiar las relaciones que desde otros medios han influenciado la creación de imágenes, y en este caso específico, el manejo del color en las mismas. En los cuentos clásicos, las relaciones intermediales se pueden observar en la relación entre las versiones orales, escritas, ilustradas, cinematográficas, de cómics, videojuegos, etc. Es decir, al tomar elementos de versiones orales

y pasarlas a un medio escrito o elementos de un medio escrito a uno visual se produce un cambio de un medio a otro, generando así la conexión con distintos medios a la que se llama intermedialidad. Desde esta perspectiva, la intermedialidad se da de manera natural en este tipo de historias debido a su naturaleza. Un ejemplo para diferenciar entre las relaciones intertextuales y la intermedialidad lo podemos encontrar en la versión ilustrada del cuento de *La Sirenita* (1837) de Hans Christian Andersen donde el ilustrador Kay Nielsen agregó su propio estilo y visión a las imágenes generando así un ejemplo de uso de las relaciones intertextuales. Además, en una de las ilustraciones se puede observar una referencia a la pintura de Turner, J. M. W. (1842), *La tempestad* (ver figura 29).



Figura 29. Turner, J. M. W. (1842). *La tempestad* [Pintura]. Londres: Great Britain. Y, Nielsen, K. (1913). *The Little Mermaid*. [Ilustración]. London: Hodder & Stoughton. Ilustración de la sirenita por Kay Nielsen, que se basó en la pintura de Turner.

Por otro lado, la intermedialidad se presenta en el momento en que la escena del cuento "*La Sirenita*" de Hans Christian Andersen en la que la sirenita observa el horizonte desde el mar anhelando conocer el mundo de los humanos y poder volver a ver al príncipe, es llevada a la imagen por Nielsen. En este momento, se describe a la sirenita contemplando el mundo humano

con una mezcla de anhelo y tristeza, deseando poder conocerlo. Esta escena es crucial en la narrativa, ya que refleja el deseo profundo de la sirenita (al observar el castillo y sus habitantes) de abandonar su mundo acuático y experimentar la vida humana. En Andersen el motivo principal es el deseo de tener un alma inmortal, posibilidad negada a las sirenas. Este es un punto muy importante en la historia original, aunque en la versión ilustrada de Disney este detalle se omite.

Al describir la escena Andersen cuenta como la sirena se sumerge en una melancolía y luego describe cómo ve el castillo:

Muchas veces a la hora del ocaso o del alba se remontaba al lugar donde había dejado al príncipe. Vio cómo maduraban los frutos del jardín y cómo eran recogidos; vio derretirse la nieve de las altas montañas, pero nunca al príncipe.... Estaba construido de una piedra brillante, de color amarillo claro, con grandes escaleras de mármol, una de las cuales bajaba hasta el mismo mar. (*La Sirenita*, s. f.)

En las ilustraciones de Kay Nielsen, esta escena se visualiza con una sirenita que parece perdida en sus pensamientos, mirando hacia el horizonte desde su hogar submarino. La expresión de melancolía en la escena y la atmósfera etérea creada por Nielsen resaltan los temas de deseo y tristeza que dominan esta parte de la historia. La ilustración no se presta de manera literal, sino que, las imágenes no solo complementan la narrativa, sino que añaden capas de significado. Por ejemplo, la representación de la sirenita en una postura melancólica, observando el horizonte desde las profundidades del mar, no solo ilustra una escena del cuento, sino que también evoca el tema del anhelo y la tristeza de la sirenita por el mundo humano y su amor perdido. Esta intermedialidad permite que el lector experimente una interpretación visual del

texto, enriqueciendo la comprensión y la emocionalidad de la historia. (ver figura 30). La obra de Nielsen, con sus líneas delicadas y colores etéreos, crea una atmósfera visual que resuena con el texto de Andersen, demostrando cómo el arte gráfico puede interactuar con la literatura para generar una experiencia más completa y multisensorial.



Figura 30. Nielsen, K. (1913). The Little Mermaid. [Ilustración]. Tomado de: Ivy, V. (2014, 2 mayo). Una sirenetta Disney alternativa by Kay Nielsen. Colorare la vita. <https://colorarelavita.blogspot.com/2013/09/una-sirenetta-disney-alternativa-by-kay.html>

Con respecto a la intertextualidad y su intervención en la ilustración, Weber (2014) en su capítulo "Intertextualidad e Intermedialidad en la ilustración de los Cuentos de Hadas" del libro *Bilderbuch und Literalität (Libros ilustrados y literacidad)* examina cómo la intertextualidad y la intermedialidad han influido en la ilustración de este tipo de historias. Ella sostiene que la intertextualidad, la práctica de referenciar otras obras literarias o culturales en la ilustración de un cuento de hadas, ha sido un mecanismo utilizado por muchos ilustradores para crear capas de significado y profundidad en sus imágenes. Al igual que la intermedialidad se da de manera

natural en cualquier ilustración de un texto o cuando la historia se lleva a otros medios como el cinematográfico, siendo más relevante en aquellas versiones que aportan más significado a la escena desde la imagen.

Estas versiones y adaptaciones son las que traen estas historias a la actualidad, dándole un nuevo contexto ya sea este dado por el cambio narrativo o, en el caso de la ilustración, por un cambio de estilo, logrando acercar al público actual a estas historias desde una nueva perspectiva gracias a la activación del intertexto del lector, más contemporáneo y adscrito a su cultura e imaginario, que el de las posibles versiones anteriores u "originales" uniéndose entonces en la mayoría de versiones tanto la intertextualidad como la intermedialidad. (ver figura 31)

ofrecen una narrativa más fluida y visualmente orientada. la versión ilustrada de Disney, se observa una asociación directa con la película original. El cambio de medio, de película a cómic, aporta a la modernización y actualización de la imagen. Aunque las ilustraciones sean las mismas, el nuevo formato mejora la tonalidad y nitidez, logrando una presentación más actualizada. Este proceso de adaptación y mejora es un claro ejemplo de intermedialidad, donde un medio transforma la representación visual del otro. En este caso también se evidencia la intertextualidad al existir la relación directa con la película original de Disney.

Sin embargo, la intertextualidad en la ilustración puede adoptar diversas formas, no solo la de referencia directa sino, también a través de referencias semánticas o visuales, así como mediante conexiones históricas, culturales y sociales. Gracias a los cambios intertextuales se puede encontrar en estas historias la inclusión de elementos presentes en otras narrativas, como espejos, bosques y ríos, entre otros, y la posibilidad de crear nuevos personajes inspirados en elementos de otras historias como ocurre con la versión cinematográfica de *Blancanieves y la leyenda del cazador* donde se incorporan elementos como el cuerno de la guerra que es asociado con elementos de conquista, son aspectos de otros relatos que terminan ampliando el universo narrativo enriqueciéndolo y actualizando, gracias a los cambios.

Otros ejemplos que podemos encontrar del uso de la intermedialidad y la intertextualidad en el ámbito cinematográfico se dan a través de adaptaciones como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) de Walt Disney y *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro. En el primer caso, Disney combina elementos intermediales al relacionar la película con la obra original (escrita) de los hermanos Grimm y con su propia producción anterior, *Fantasia*, creando así un diálogo entre diferentes medios y contextos narrativos. Esta adaptación transforma la narrativa oscura de los Grimm en un musical familiar, demostrando cómo la intertextualidad puede

influir en la reinterpretación de una historia. Por otro lado, "*El laberinto del fauno*" utiliza el marco de un cuento de hadas para explorar temas más profundos relacionados con la España de la era Franco, utilizando la intermedialidad para entrelazar elementos visuales y narrativos con referencias históricas y políticas, lo que enriquece la experiencia cinematográfica al superponer capas de significado y contexto sociohistórico.

Lo anterior evidencia cómo las relaciones intertextuales y la intermedialidad es relevante en los *folks tales* en su evolución, sus nuevas versiones, actualizaciones o remakes, desde la creación de las propias historias orales, pasando por las escritas hasta llegar a la creación de nuevas versiones en medios visuales como la ilustración o el cine. Estas narrativas y *remakes* también son influenciados por las historias escritas anteriores, y la cultura visual que las precede. De esta manera las relaciones intertextuales donde encontramos tanto la intertextualidad como la intermedialidad dan valor a las imágenes aportando a su narrativa y forma de interpretarlas.

Es así como el contexto las relaciones intertextuales se vuelven necesarios a la hora de entender este tipo de imágenes, el querer abordarlas solo desde uno de estos dos elementos proporciona no solo una falta de información a la hora de establecer cómo se presenta el color en la imagen, sino que daría un análisis parcial alejándonos mucho más de la respuesta. Al analizar las imágenes se tendrá en cuenta varios tipos de relaciones; Esto incluye no sólo las relaciones contextuales y las intertextuales, sino también las intermediales y las que surgen dentro del propio medio. Entendiendo que el color en la imagen, su función e interpretación no sólo está determinada por el contexto o las relaciones intertextuales, sino también por la percepción del observador y cómo el color se relaciona con los elementos adyacentes en la imagen. Esta

perspectiva integral nos permite explorar la complejidad y función del color en las imágenes, considerando tanto su contenido como su forma visual.

2.1.4 El contexto, las relaciones intertextuales y la intermedialidad con relación a la elección y aplicación de colores en las ilustraciones o versiones visuales y audiovisuales de los relatos. Cómo estas dinámicas afectan la selección y uso de colores en estas representaciones visuales.

En el siguiente apartado se mostrará cómo interviene el contexto y las relaciones intertextuales a la hora de elegir y emplear los colores en las ilustraciones o versiones visuales o audiovisuales de un cuento clásico.

Es decir; los elementos articulatorios de una imagen son los elementos individuales que la componen, estos son los elementos formales como las líneas, las formas, los colores y los objetos, sin embargo, es la unión de estos y las relaciones que se generan de los mismos la que establece el sentido de la imagen y la función de los elementos en ella. Barthes (1964) afirma que estos elementos son indiscernibles, es decir, que no pueden ser separados y analizados por sí mismos sino por medio de cómo se relacionan. Desde esta perspectiva, se entiende que el papel de las relaciones intertextuales y textuales no solo se presenta desde una visión sémica y simbólica sino también desde una perspectiva formal relacionando estas dos características desde el entendimiento del color como signo en la imagen.

El contexto en este caso desempeña un papel fundamental en la definición de la forma en que se interpretan los elementos como el color en la obra. Dado que una imagen se compone de signos interrelacionados, la interpretación de estos puede variar de manera polisémica debido a su propia naturaleza de signo. Este es el caso del color que tal y como lo plantea Batchelor,

(2013) es multisignificativo, es decir, que tiene varios significados que no se excluyen entre sí. Estos significados pueden ser físicos, psicológicos, culturales o simbólicos y son dados por relaciones sociales o culturales lo que genera una dificultad en poder establecer un significado único del mismo o un significado que pueda establecerse como verídico si el contexto cambia.

Es así como estas relaciones intertextuales y de contexto se pueden presentar de dos maneras en el momento de analizar el color en las imágenes: Una con las relaciones intertextuales y contextuales del autor al momento de crear la imagen, es decir: su conocimiento y relación con otras historias o elementos, artísticos, culturales, sociales, políticos, religiosos o visuales que pueden ser referentes a la hora de tomar las decisiones y maneras de uso del color. Dos, con las relaciones intertextuales y contextuales del observador de la imagen, es decir; existe una diferencia entre el contexto y las relaciones intertextuales y contextuales que pueden existir entre el creador y el receptor de la imagen.

Barthes (1980), al igual que Batchelor plantea que la imagen es un signo polisémico mismo concepto que se aplica al color y que cuyo significado según el autor, está sujeto a la interpretación del receptor, quien puede leer la imagen a partir de sus propios conocimientos, experiencias y creencias, en este caso Barthes no contempla las decisiones ni las relaciones generadas por el creador al realizar la imagen, sino que le da sentido a esta en el momento en que es leída por el receptor. Unida a esta idea encontramos la propuesta de Eco (1976) que sostiene que el significado de una imagen no está determinado por el creador, sino que es construido por el receptor a partir de su interacción con la imagen.

Por otro lado, muchos autores como Albers (1963) o Dondis (2017) publicado originalmente en (1973), han expuesto la relevancia de entender las relaciones internas entre los elementos

de la imagen para comprender el funcionamiento de estos dentro de la misma, estas relaciones que se dan de manera formal son determinadas en el momento de la creación de la imagen y la mayoría de ellas corresponden al contexto artístico y los conocimientos o relaciones técnicas del creador de esta, estos conceptos son aplicables no solo a la imagen sino a los elementos que se interrelacionan en ella como el color.

Sin embargo, no siempre la idea del creador de la imagen es radicalmente distinta a la del receptor cuando pertenecen a contextos distintos o tienen como referencia otro tipo de relaciones. Debido a que estas ilustraciones poseen una tradición visual unida al ámbito sociocultural, se presentan además la permanencia de elementos que hacen que tanto el creador como el receptor tengan e identifiquen elementos en común a la hora de tener su interacción con la imagen. Los elementos comunes que perduran a lo largo de estas historias, especialmente en cuanto al uso del color, están intrínsecamente ligados a ciertos conceptos que han mantenido su relevancia a lo largo del tiempo a través de las imágenes. Este fenómeno es lo que, en esta tesis, Hernández (2019) ha denominado como "transversalidad del color".

Esta transversalidad del color se manifiesta a través de tonalidades que han sido históricamente asociadas con conceptos socioculturales, y que han perdurado en el tiempo como parte de nuestra cultura visual debido a la permanencia temporal de estas historias y la conexión de color que se genera en ellas desde el texto o desde el impacto dado por sus versiones visuales. El concepto de transversalidad del color al obedecer a las relaciones ejercidas a través del tiempo y conectadas a una tonalidad específica, haría parte de las llamadas relaciones intertextuales en esta tesis.

Ejemplos de esta relación presentada como transversalidad del color se encuentran en el trabajo de Hernández (2023) y en la investigación conjunta de Hernández y Oliveros (2023), donde se examina cómo se emplea el color en estas imágenes logra poner de manifiesto rasgos socioculturales y políticos que el autor de las imágenes intenta transmitir. Los autores evidencian cómo ciertos elementos cromáticos usados en el vestuario de los personajes principales obedece a lecturas sociales como puede ser el caso del color de la vestimenta de los enanos característica de una clase proletaria o

“En la versión de Disney de *"Alicia en el País de las Maravillas"*, se abordan temas como el derecho a la vida, la libertad y la igualdad, especialmente en el capítulo sobre Alicia y la Reina de Corazones”. El color rojo, asociado con la fuerza y el peligro en la vestimenta de la reina refuerza su personalidad que genera contraste con la del rey cuya vestimenta cambia y es suavizada siendo su capa de un color rojo suave evidenciando la desigualdad. Esta no solo se evidencia en el cambio de tonalidad sino también en el tamaño y los detalles de la vestimenta entre el rey y la reina donde el color negro se vuelve parte esencial del vestido de la reina de corazones asociando conceptos de oscuridad que el rey no posee (p. 320). (ver figura 32)



Figura 32. Disney (1951) *Alice in Wonderland*. [Película]. Tomado de: Hernández y Oliveros. (2023). Image taken from the Disney film *Alice in Wonderland* 1951.



Figura 33. Disney (1951) *Alice in Wonderland*. [Película]. Tomado de: The Disney film *Alice in Wonderland*, 1951.

El traje del rey es más simple y benévolo, con solo tres tonos (rojo, amarillo y blanco), mientras que el de la reina es más oscuro y poderoso, predominando el negro y el rojo.

Otro ejemplo de esto se presenta en el análisis de las imágenes de Alicia por Jan Svankmajer 1988, caso de estudio de esta tesis donde se evidencia cómo el autor refleja en el uso del color el contexto político y social que lo marcó de la niñez. Este tema también es mencionado por Zipes (2001), cuando habla del uso del color en los cuentos clásicos y en la literatura en general unido a los cambios socioculturales e influenciado por estos, y, por tanto, visto como un reflejo de las emociones, los valores y las percepciones del autor y de la sociedad en la que se desarrolla.

El contexto, por otro lado, introduce una serie de atributos que suministran elementos esenciales para su interpretación y la comprensión de la interacción entre los elementos

presentes en ella. Entender el contexto en el que la imagen se origina nos aproxima al significado que el autor trató de comunicar, así como a la forma en que incorporó elementos como el color. Además, nos permite comprender una de las posibilidades de cómo el receptor lo descifra y codifica.

Según lo dicho hasta el momento el poder acercarnos a un entendimiento del color implica tener en cuenta las circunstancias que rodean su uso y significado, incluyendo elementos como el lugar, el periodo de tiempo, la cultura y la religión. Estos factores ejercen una influencia significativa en la percepción y connotaciones del color en cuestión. Cada color refleja las características del contexto sociocultural en el que se aplica, independientemente de cuándo y dónde tenga lugar su utilización. Por lo tanto, acercarse a entender la función del color también implica explorar la época en la que se emplea, su historia, las costumbres de la época y los posibles límites o libertades dados desde la técnica en la aplicación de este, tal y como lo evidencia Cage (1993) y Ball (2004), pues estos son dados por la sociedad y establecidos según las características socioculturales y económicas de la misma. Todo este análisis contribuye a obtener una comprensión más profunda del significado del color y la influencia del contexto y las relaciones intertextuales en su función. En este contexto, el color se convierte en el signo que debe ser interpretado a raíz de sus relaciones intertextuales, mientras que el contexto abarca todos los elementos que posibilitan esta interpretación.

Es fundamental destacar, al tratar el color en estas imágenes, que las influencias artísticas no se originan a partir de relaciones intertextuales. En cambio, se fundamentan en la categorización de un estilo y en la perspectiva del mundo de un autor, lo que a su vez influye en las ideas y pensamientos de otros autores, relacionándose así directamente con el contexto. En contraste, la intertextualidad implica la inclusión de referencias explícitas que hacen alusión

a otro referente ya sea visual o no. Un ejemplo de esto se da en las ilustraciones de Salvador Dalí para *Alicia en el País de las Maravillas* en 1969, caso número 5 de esta tesis, donde se evidencia el uso de una paleta que es sacada de dos artistas que usa como referencia en el manejo del color. En este caso el Artista no se inspiró en una tendencia, sino que toma esta propuesta cromática como referencia directa generando una nueva perspectiva de estas al correlacionarse en la imagen de manera distinta y muy unido al contexto de su época. Es así como se presentan las relaciones intertextuales donde sus referentes pertenecen al siglo XVII y su propuesta se enmarca en el surrealismo, siglo XX.

Dicho esto, en las ilustraciones abordadas en esta tesis, se profundizará en el contexto desde las características y elementos que influyeron en el autor de la obra. No obstante, es importante destacar que esta aproximación no pretende desconocer que la decodificación de la obra desde el punto de vista del receptor puede generar una interpretación completamente diferente. Se comprende que, en ambos, tanto en el creador como en el receptor, aunque existan conexiones que puedan ser interpretadas por los dos de la misma forma, esta se genera y complementa en cada uno de manera distinta debido a la codificación y decodificación que cada uno haga de la imagen y los elementos que interrelacionan en estas.

Con relación a la estética de la imagen se entiende que esta tiene influencias artísticas y que tiene que ver en la mayoría de los casos con la intermedialidad, que como se mencionó tiene un papel relevante al momento de asociar elementos de medios distintos pero que finalmente influyen en cómo está hecha y percibimos la imagen²⁰.

²⁰ La intermedialidad se refiere a la transición de una misma idea a otro medio sin que esta idea pierda su sentido original. Chatman (1978) sostiene que, en este caso, el medio opera de manera independiente al sentido. Sin embargo, en el contexto de las representaciones visuales, el medio influye considerablemente en el sentido, como lo señala McLuhan (1969) al afirmar que "el medio es el mensaje". En relación con esto, considerando que en las representaciones visuales intervienen diversos medios relacionados con la técnica, se llevó a cabo una prueba

2.2 Función y uso del color en la imagen desde sus relaciones intertextuales, intermediales y de contexto.

Teniendo en cuenta el concepto y función de las relaciones intertextuales y contextuales mencionadas con anterioridad y aplicándolas al uso cromático en la imagen de este tipo de historias, se complementa bastante a la comprensión del color como signo plástico, como elemento conector cuya interacción con los demás elementos, visuales y sus significados influye notablemente en la percepción final de la imagen. Es precisamente desde este punto de vista que se analiza el color en las imágenes en la presente investigación. Desde esta perspectiva se entiende el color como un elemento cambiante, adaptable, polisémico y que sufre variaciones con el tiempo, definición que dista mucho del concepto de estático, inmutable y lineal. El color se presenta como un elemento activo e interactivo con los elementos que lo rodean ya sean sémicos o físicos, que adquiere nuevos significados y actúa de manera permeable a los cambios sociales y temporales.

Entendemos entonces el color como medio activo por su interacción constante con los elementos adyacentes en la imagen, y a su vez por sus cualidades mutables, significantes y adaptables en el tiempo, las cuales se presentan y se desarrollan en el momento de codificación y decodificación, siendo origen y detonante de conexiones y asociaciones que terminan dando sentido y forma al color dentro de la imagen.

(consultar anexo 1) para determinar hasta qué punto el uso de distintas técnicas afecta la percepción del mensaje dentro del medio visual.

El concebir el color como parte e influencia de un todo ayuda a comprender la dificultad de describir su función, pues tal y como lo presentaba Barthes los elementos de la imagen no se pueden entender de manera aislada sino como parte de un todo.

Con relación a las relaciones intermediales hay que tener en cuenta que cada medio posee sus características propias que sirven como parámetros para comunicar el mensaje de manera distinta en comparación con los otros, y el mensaje que se transmite y percibimos se ve igualmente afectado por estas limitaciones y características especiales tal y como lo menciona McLuhan (1969) la manera que se transmite el mensaje se vuelve parte de los sentidos, es así cómo estas limitaciones y amplificaciones a los sentidos dadas por los medios ejercen como marco donde se presenta el color. La naturaleza del color dentro de estos límites y opciones dadas por el medio se presenta de distintas maneras ejerciendo conexiones y asociaciones desde las distintas posibilidades que esta genera:

La naturaleza cromática no puede reducirse a lo espacial, aunque el color sea un elemento fundamental en la definición morfológica de los objetos o de sus imágenes. Sus propiedades son, al mismo tiempo intensivas y cualitativas (con relación a intangibles) y, en ese sentido, el color es el elemento idóneo para crear ritmos dentro de la imagen; estos al no poseer una presencia material en la representación, deben ser vinculados por los elementos del espacio...La característica dinámica del color es, por excelencia, *el contraste*. La importancia de este hecho trasciende a su formulación como una más de las funciones plásticas de este elemento: Téngase en cuenta que la forma es posible gracias al contraste lumínico o cromático... otra propiedad dinámica del color está basada en ciertas manifestaciones sinestésicas de este (entre las que están sus cualidades térmicas). (Villafañe, 2016, p. 121)

Se entiende que varios autores han abordado las funciones del color desde distintas perspectivas, dependiendo de sus puntos de análisis. No obstante, aunque podemos identificar diferentes funciones del color como lenguaje dentro de la imagen, algunas de estas funciones se encuentran directamente relacionadas con otras, suponiendo una dificultad para el objetivo que nos proponemos en este capítulo: sistematizar y definir las diferentes funciones del color en la imagen evitando en lo posible la ambigüedad terminológica en esta tesis. A continuación se muestran distintas funciones y como estas son identificadas en la imagen logrando ir estableciendo como se puede dar e identificar la función del color en estas.

Función comunicativa: Esta función está directamente relacionada a la lectura del color como signo, capaz de comunicar y ser conector de ideas desde sus cualidades expresivas y formales. Debido a esta relación, esta función se conecta directamente con todas aquellas que contemplan el color como signo y entre las que encontramos la función plástica, icónica, expresiva y otras más que se presentan a continuación y se relacionan con las anteriores. Así, Sanz (2014) plantea la importancia comunicativa del color en la imagen explicando que el color es un elemento fundamental en la comunicación visual. Según Sanz, el color puede utilizarse de forma estratégica para llamar la atención, destacar información importante y crear una identidad visual coherente, lo que relaciona al color además de con las funciones anteriormente mencionadas, con las funciones estéticas y de carácter formal como la función compositiva, sintáctica o la expresada en el apartado anterior por Villafañe de una función dinámica del color en la imagen.

Teniendo en cuenta lo anterior la función comunicativa del color con relación a estas imágenes se puede clasificar en tres categorías principales en las cuales se pueden relacionar las otras

funciones:

1. Función informativa: El color se utiliza para transmitir información de forma directa o indirecta. Por ejemplo, los colores de los semáforos indican la prohibición o la autorización de paso, y los colores de los alimentos indican su estado de frescura.

Esta se relaciona a su vez con la función esquemática del color que se refiere al color señalético y el color emblemático, Ferrer (1999) explica que “Así como hay códigos escritos para reglamentar el tránsito de las personas, existen colores indicativos para ilustrar gráficamente sus significados” (p. 107), el uso del color en señales de tráfico es un ejemplo del color señalético. Por ejemplo, el rojo se utiliza para indicar detenerse, mientras que el verde se utiliza para indicar que se puede avanzar. De igual manera el color emblemático obedece a los emblemas como el color en las banderas de los países que representa o simboliza significados específicos.

La función informativa también se puede relacionar con la función retórica: Barthes (1977) argumenta que el color en la imagen tiene una función retórica que puede reforzar o modificar el significado del mensaje. Un ejemplo que él presenta es el anuncio de una marca de pasta dental en el que el color verde se utiliza para asociar la marca con la frescura y la limpieza. Aunque los ejemplos más directos se pueden mostrar en la publicidad, también está presente en el color en la ilustración de los cuentos clásicos. La persuasión a través del color y la posibilidad de influir en el receptor es una característica de la propia imagen de estas historias, por lo que se busca que los elementos que la conforman tengan esta misma característica.

Otras funciones que se pueden relacionar con estas y que están muy conectadas entre ellas son

la función referencial y la representativa. Estas dos funciones, junto con la función mimética e icónica, la mayoría de las veces se asumen o entienden como similares o incluso intercambiables, ya que toman el referente de la realidad, aunque la función referencial y representativa no tienen que ser literales. Por otro lado, la función mimética e icónica no sólo involucra las características principales de la apariencia visible de la realidad a representar, sino la mayoría de estas, buscando ser una copia de esa realidad mencionada. La función mimética del color se refiere a la capacidad del color para representar la apariencia visual de objetos o materiales en la naturaleza y la vida real mediante la creación de un juego de semejanzas o mimesis con la apariencia visual del color del objeto (color tonal) representado. Esto se logra mediante la modulación de sus atributos, propiedades o cualidades esenciales (tono, saturación y luminosidad) y matéricas (textura, transparencia, brillo...) en la búsqueda de esa relación de semejanza (mimesis) con la apariencia visual del color del objeto, semejanza que puede ser variable (nivel de iconicidad); y también, mediante el seguimiento de una serie de convenciones culturales como el claroscuro y la perspectiva (contexto cultural).

Si tenemos en cuenta lo que dicen otros autores sobre la función icónica, podemos determinar que estas dos funciones, la icónica y la mimética, en el caso del color se presentan como una misma en las imágenes, donde la función icónica busca la identificación visual con aquello que representa. En el caso del color icónico, se basa en que las características del color en la representación visual son parecidas a lo que representan y son ampliamente reconocidas y distintivas, por lo que la mayoría de las veces se relaciona con elementos figurativos. Según Sanz (2009) “la imagen natural, inspirada por la contemplación del entorno, puede ser interpretada como un colorido en el que es posible identificar ciertos colores específicos y esta identificación puede concentrarse, a su vez, en representaciones icónicas” (p. 30). Y también: “Desde la perspectiva global de las teorías generales de la imagen, la iconicidad puede ser

definida como el grado de analogía visual entre una representación icónica y la imagen natural que construye su referente” (p. 310). Esta analogía es la base de la representación ilusionista y de la función representativa.

Estas funciones que poseen un carácter informativo son ampliamente empleadas en la ilustración de este tipo de historias, sobre todo en los detalles y fondos, dándole contexto a la imagen. Prácticamente se encuentra en todas las ilustraciones, pues esta función es destinada a representar las características de un bosque, una casa o los detalles de los atuendos de los personajes. Del mismo modo, esta función se manifiesta de manera natural a través del uso del color cuando, haciendo uso de relaciones intertextuales e intermediales, se hace referencia directa al color mencionado en el texto, como en el caso de la piel de Blancanieves o el conejo Blanco en Alicia. Como se verá en cada uno de los casos analizados en el capítulo tres, esta función está presente en ocasiones desde una perspectiva retórica, mimética, referencial o esquemática.

2. Función estética: Itten (2004) defiende la idea de que el color no solo tiene una función práctica, sino también una función estética. Según Itten, los colores pueden ser utilizados para crear belleza y placer estético por medio de los elementos formales y el contraste, destacando la importancia de entender las connotaciones culturales y simbólicas asociadas a cada color, puesto que estas influyen en el concepto estético de este.

Esta función se puede relacionar fácilmente con una función compositiva donde el uso del color sirve para crear una composición visual equilibrada y armónica. La función compositiva del color está intrínsecamente relacionada con la sintaxis, gramática y estructura de la imagen, y deben ser abordadas conjuntamente para una comprensión integral. El color organiza y

jerarquiza los elementos visuales dentro de una imagen, guiando la atención del espectador y creando una narrativa visual coherente. A nivel estructural, define las formas y espacios, contribuyendo a la percepción de profundidad y volumen, y estableciendo un balance visual al relacionar distintos elementos compositivos. En la sintaxis de la imagen, el color actúa como un elemento morfológico que interactúa con otros componentes visuales como puntos, líneas y texturas, determinando cómo se combinan y contrastan para formar un todo coherente siguiendo reglas visuales específicas. Abordar estas funciones a la par asegura que el color no solo embellezca la imagen, sino que también facilite su interpretación y coherencia visual. Estas funciones corresponden al plano formal o sintáctico.

3. Función significativa: Esta función se genera en un plano semántico, el color se utiliza para transmitir significados. Donde las cualidades de signo del color toman fuerza con respecto al mensaje, como es el caso de la caperuzita de la historia *Caperucita roja*, donde el rojo es detonante de múltiples relaciones socioculturales, religiosas, místicas y políticas. Esta relación significativa es creada por el contexto y por las relaciones intertextuales que se pueden generar desde este. Esta función se puede relacionar con la función expresiva la cual obedece a la función del color que asocia los significados de este a las conexiones intangibles, sentimientos y asociaciones con sensaciones que genera.

Kandinsky (1989) planteó que el color tiene una capacidad intrínseca para expresar emociones y sensaciones. Esta función del color se asocia con la función plástica del color, desde la perspectiva del color como signo plástico, su función se manifiesta en varias dimensiones que integran la expresividad, la composición y el simbolismo. El color, como elemento plástico, no solo define formas y crea contrastes dentro de la composición visual, sino que también transmite emociones y mensajes subconscientes. Este aspecto se ve reflejado en cómo

diferentes colores pueden evocar respuestas emocionales específicas: el rojo puede transmitir urgencia o pasión, mientras que el azul puede sugerir calma o tristeza. Al mismo tiempo, el color juega un papel crucial en la organización visual de la obra, estableciendo jerarquías y puntos focales que guían la percepción del espectador, creando dinamismo o estabilidad visual. Finalmente, desde un punto de vista simbólico, el color actúa como un signo que puede ser interpretado culturalmente, añadiendo capas de significado a la obra.

Dentro de esta función sémica podemos también encontrar la función simbólica: El color tiene la capacidad de evocar y representar significados culturales y simbólicos específicos. En este sentido, el color se utiliza como un elemento que puede ser asociado con ciertos conceptos o ideas fijados por el contexto sociocultural, histórico, político, religioso, etc. Creando mensajes visuales claros y efectivos. Tal y como lo plantea Cage (2023) el color simbólico tiene que ver con los significados con que se relaciona el color, es decir, se relaciona fuertemente con los significados sémicos dados por la sociedad dependiendo del contexto de esta a las distintas tonalidades, esta función evidencia cómo se pueden ir transmitiendo conceptos a lo largo del tiempo como simple asociación simbólica de una idea.

Aunque estas asociaciones pueden parecer subjetivas, el color, en realidad, se aparta de valoraciones individuales y se vincula con ideas, conceptos y valores colectivos que son reconocidos culturalmente. Por ejemplo, el blanco se asocia frecuentemente con pureza, tranquilidad y limpieza. Estas asociaciones no son arbitrarias, sino que están profundamente arraigadas en contextos históricos, artísticos y socioculturales. El color, por tanto, actúa como un vehículo de comunicación que lleva consigo significados compartidos, facilitando la transmisión de mensajes complejos a través de las imágenes. Este uso simbólico del color permite a las imágenes transmitir una riqueza de información y emociones que son

comprendidas colectivamente.

La función connotativa y denotativa se relacionan con los grupos de funciones anteriores cumpliendo una función significativa y comunicativa desde dos perspectivas distintas: la primera (connotativa) abarca el concepto de intangibles, sentimientos, ideas, conceptos, sensaciones etc. La segunda (denotativa) se refiere más a una descripción de los objetos, por lo que se asocia con las funciones: mimética, representativa e icónica, Birren (1961). Es asociada también con el color, saturado y fantasioso, donde se busca una mimesis con la realidad planteada, ya sea relacionada desde nuestra realidad o una realidad inventada, se busca una descripción desde el color de manera realista como puede pasar con el mundo de Pandora en la película *Avatar* (2009) dirigida por James Cameron.

La función connotativa del color se asocia a la función sémica o significativa del color, se refiere a las relaciones intertextuales y sociales que se han mantenido a lo largo del tiempo. Estas asociaciones no son inamovibles; por el contrario, están íntimamente ligadas a la sociedad y, por lo tanto, cambian conforme la sociedad evoluciona. Esto significa que los cambios sociales generan cambios en las connotaciones del color y en cómo estos se relacionan y son interpretados. Por ejemplo, el color negro puede connotar elegancia y sofisticación en un contexto, mientras que en otro puede simbolizar luto y tristeza. Estas variaciones reflejan las transformaciones culturales y sociales que influyen en la percepción del color y su significado connotativo.

Eco (1979), se refiere a la función del color en la imagen como una forma de connotación que se basa en la cultura y las convenciones sociales. Metz (1974), por su parte, sostiene que el color tiene una función ideológica en la imagen. El autor plantea que el color es una

herramienta para construir significados que transmiten valores y creencias específicas. Por el contrario, la función denotativa refiere a la capacidad descriptiva del color de representar objetos o situaciones de la realidad, por lo que se puede asociar con la función estética. En este caso, el color se utiliza como un elemento que puede ser asociado con objetos o situaciones específicas, el uso denotativo del color ayuda a identificar y distinguir personajes y elementos en las ilustraciones de cuentos, asegurando que los lectores pueden reconocer inmediatamente a Blancanieves por su piel blanca pelo negro y labios rojos, así el resto de su vestimenta cambie (ver figura 34), igualmente el color denotativo se puede dar en un color descriptivo como la manzana roja del cuento *Blancanieves*.

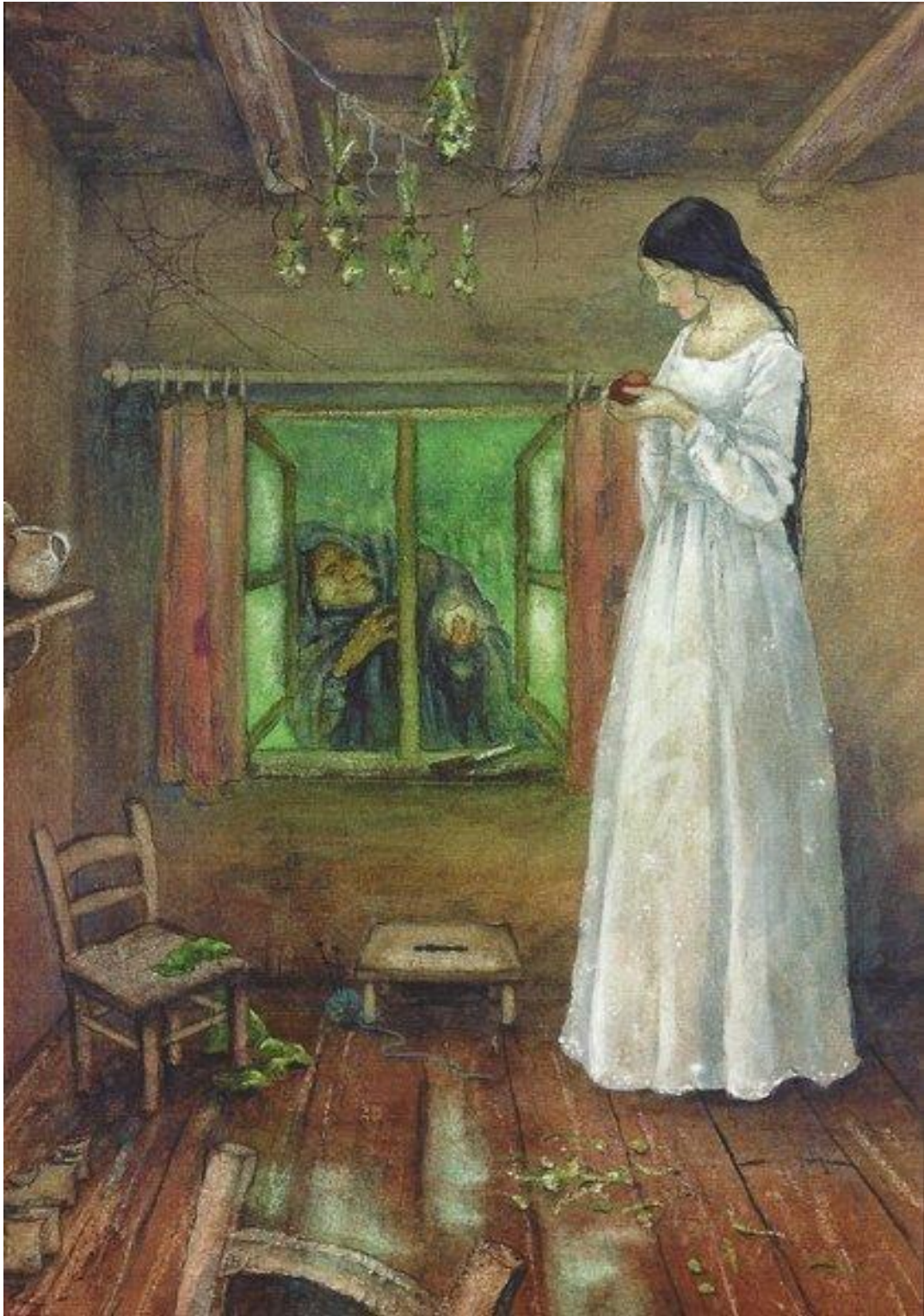


Figura 34. Drescher. (2014). *Blancanieves* [Ilustración]. Tomado de: Ilustración 14,8 X 10,5 cm de “Los 100 cuentos más hermosos de los hermanos Grimm”.

Estas dos funciones aparentemente opuestas al igual que las otras funciones del color pueden encontrarse en una misma imagen aportando cada una al significado de esta, un ejemplo es el

de la caperuza del cuento *Caperucita Roja*, en la ilustración de este cuento el color del manto de Caperucita puede analizarse desde las funciones denotativa y connotativa. Denotativamente, el manto rojo simplemente representa el objeto en sí mismo: un abrigo de color rojo que la niña lleva puesto, identificando visualmente al personaje principal de la historia. Connotativamente, el color rojo del manto transmite significados más profundos y simbólicos, como la inocencia y la vulnerabilidad de Caperucita, así como el peligro y la pasión que ella inconscientemente enfrenta al encontrarse con el lobo en el bosque. Así, el uso del color rojo no solo sirve para identificar a Caperucita visualmente, sino que también enriquece la narración al evocar emociones y asociaciones culturales que profundizan la interpretación del cuento. (ver figura 35)

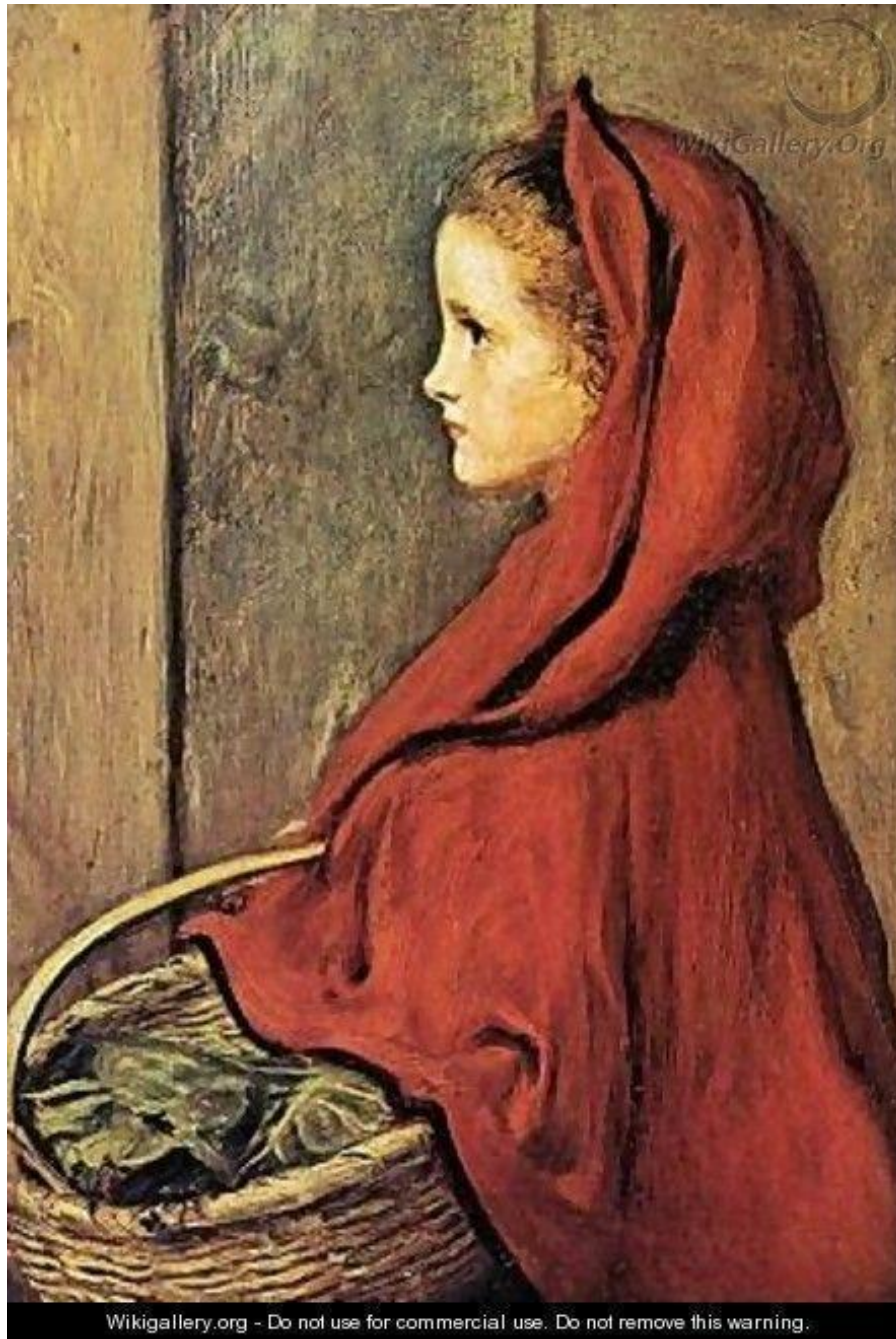


Figura 35. Millais (1865) *Caperucita Roja* [Pintura]. Recuperado de: https://www.wikigallery.org/wiki/painting_143910/Sir-John-Everett-Millais/Red-Riding-Hood

Por otro lado, una función que guarda relación con la función connotativa desde su característica expresiva es la función psicológica, según lo que plantea Heller (2000), tiene que ver con su función connotativa y los significados profundos del color que se han mantenido de generación en generación. Según el estudio que plantea la autora se evidencia cómo los valores

psicológicos del color derivan y están asociados con el uso y manejo del color a lo largo de la historia, convirtiéndose en un signo o expresión de significados intangibles y tangibles dentro de la imagen. Por ejemplo, el amarillo brillante puede ser estimulante y energizante.

Existe una función del color, que dependiendo de su relación con los elementos adyacentes se puede asociar con cualquiera de los tres grupos de funciones mencionados anteriormente, esta es la función plástica, que tiene en cuenta las características formales y estéticas del color, pudiendo ser referente o conector de asociaciones e ideas independiente de cualquier referencia a objetos o situaciones en el mundo real. Según Barthes (1964), el signo plástico se puede usar en la representación visual para generar significado mediante la disposición, el punto de vista, la profundidad de campo y otros componentes visuales, elementos que son generados a partir del manejo de las características visuales del color; sus armonías, elementos formales y características propias como el tono, saturación y luminosidad. La función del color como signo plástico se fortalece a través de sus relaciones intertextuales y contextuales, lo que implica que su efectividad depende de las interacciones formales del color y los significados que surgen de ellas. Aunque el elemento plástico se enfoca en aspectos estéticos, estas conexiones, derivadas de las relaciones intertextuales y el contexto, permiten que el color se vincule con otras funciones dentro de la imagen, generando asociaciones semánticas e informativas a partir de los elementos formales del color.

Esta función es dada de manera directa: el color por su naturaleza de signo pasa de ser un signo literario, a un signo visual, pudiendo tomar distintos matices dependiendo de sus adyacentes. Esto se da principalmente porque el color en la imagen actúa como signo plástico con características sémicas y plásticas que involucran no solo la parte significante sino las características físicas y expresivas, que sumados a la naturaleza adaptable cambiante y

multisémica del color permiten que, al referirnos a la función plástica del color en las imágenes sostenidas y de referencia histórica y cultural, este pueda tener más de una función de forma natural del color en la imagen

Es así como la función del color en la imagen se da desde sus características de signo, elemento sémico, plástico, morfológico y dinámico. Ejerciendo así funciones que tienen relación con su forma de representación ya sean o no icónicas, su expresión, elementos formales, sinestésicos, retóricos y simbólicos, siendo así además de denotativo, connotativo e ideológico, que puede tener un impacto significativo en la percepción y el significado de la imagen.

Teniendo en cuenta lo anterior es importante para el cumplimiento del objetivo de esta tesis establecer la diferencia del color como signo literario y las características que adquiere como signo plástico en la imagen, ya que muchas de estas historias mencionan el color en el texto y luego es trasladado a la imagen. A continuación, se establecen algunas diferencias entre el color como signo literario y el color visual que son importantes para esta tesis, por lo tanto, no se abarcan todas las diferencias en estos dos medios, sino, lo básico para establecer las conexiones necesarias con lo expresado sobre las relaciones intermediales.

El uso del color en las ilustraciones de cuentos clásicos es un tema importante a tener en cuenta, ya que este pasa de ser un signo literario a un signo plástico al pasar del medio escrito al medio visual. Esto hace que el color se fortalezca como elemento visualizador de valores estéticos y expresivos, que están presentes en el texto y son traducidos a través del color en la imagen. Un ejemplo de esto es el concepto intangible de transformación y cambio en un personaje, que puede ser introducido en una frase del texto y representado en la imagen a través de un cambio de tono de vestuario. Según Chatman (1978), el medio escrito tiene sus limitaciones en relación

con el medio visual, ya que debe elegir qué aspectos describir, mientras que en la narrativa visual se pueden cubrir tanto elementos tangibles como intangibles en un mismo momento. Según el autor, la narración literaria tiene la ventaja de poder explorar más a fondo los pensamientos y sentimientos de los personajes, así como los detalles del entorno que los rodea. Además, el lector tiene la posibilidad de imaginar y visualizar los personajes y las situaciones de manera personal y única. Sin embargo, una desventaja es que el autor puede enfrentar limitaciones en su capacidad para mostrar las emociones y la expresión corporal de los personajes, en cambio la imagen presenta la información de una manera sinóptica en diferencia al medio escrito. A continuación se presenta una comparación entre el signo literario y el visual.

Básicamente el medio visual y el medio literario son dos formas distintas de comunicación que utilizan diferentes herramientas para transmitir su mensaje. A continuación, se presentan algunas diferencias comparativas entre estos dos medios:

Naturaleza de la información: El medio visual se basa en elementos visuales, como imágenes, símbolos y colores, para transmitir información, mientras que el medio literario se basa en el lenguaje escrito o hablado, la diferencia entre los dos medios no reside en la naturaleza de la información. En ambos medios se transmite información y significados. La diferencia reside en la diferente naturaleza, convenciones, reglas, características propias del medio y de los signos que lo componen. Barthes (1964), examina cómo los signos y símbolos se utilizan en la cultura para crear significado y cómo estos se pueden presentar de manera distinta según el medio. Barthes argumenta que el medio visual y el medio literario tienen diferentes formas de crear significado y que cada uno tiene su propio conjunto de convenciones y reglas.

Velocidad de procesamiento: El medio visual tiende a ser procesado más rápidamente que el

medio literario, ya que el cerebro humano está procesando constantemente información visual estableciendo conexiones intertextuales de manera directa con otras imágenes. Esto significa que el medio visual puede transmitir información más rápidamente que el medio literario. McLuhan (1964), argumenta que la forma en que la información se transmite tiene un impacto más profundo que el contenido de la información misma. Según McLuhan, el medio visual y el medio literario tienen diferentes efectos en la percepción y el procesamiento de la información.

Uso del espacio: Esta característica dependiendo del texto podría ser equivalente de un medio a otro pudiendo, a través del manejo de tipografía y espacio generar con el propio texto una imagen visual. O establecer jerarquías claras con base en el tamaño o el contraste de este, lo que lo equiparaba al manejo de estos elementos en un medio visual. Este manejo del espacio en ocasiones se traslada de un medio escrito a uno visual generando a través de las palabras imágenes y conexiones visuales que refuerzan la idea del texto ilustrando parte de él, es el caso del texto de *Alicia en el País de las Maravillas* en el capítulo donde se menciona al ratón este es mostrado a través del texto como una imagen. (ver figura 36)

We lived beneath the mat
 Warm and snug and fat
 But one woe, that
 Was the cat!
 To our joys
 a clog, In
 our eyes a
 fog, On our
 hearts a log
 Was the dog!

When the
 cat's away,
 Then
 the mice
 will
 play,
 But, alas!

one day, (So they say)
 Came the dog and
 cat, hunting
 for a
 rat,
 Crushed
 the mice
 all flat,
 Each
 one
 as
 he
 sat

Underneath the mat

and a bone at length

"You are not attending!" said the mouse to Alice severely, "what are you thinking of?"

"I beg your pardon," said Alice very humbly, "you had got to the fifth bend, I think?"

"I had not!" cried the mouse, sharply and very angrily.

"A knot!" said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her, "oh, do let me help to undo it!"

"I shall do nothing of the sort!" said the mouse, getting up and walking away from the party, "you insult me by talking such nonsense!"

"I didn't mean it!" pleaded poor Alice, "but you're so easily offended, you know."

The mouse only growled in reply.

"Please come back and finish your story!" Alice called after it, and the others all joined in chorus "yes, please do!" but the mouse only shook its ears, and walked quickly away, and was soon out of sight.

"What a pity it wouldn't stay!" sighed the Lory, and an old Crab took the opportunity of saying to its daughter "Ah, my dear!

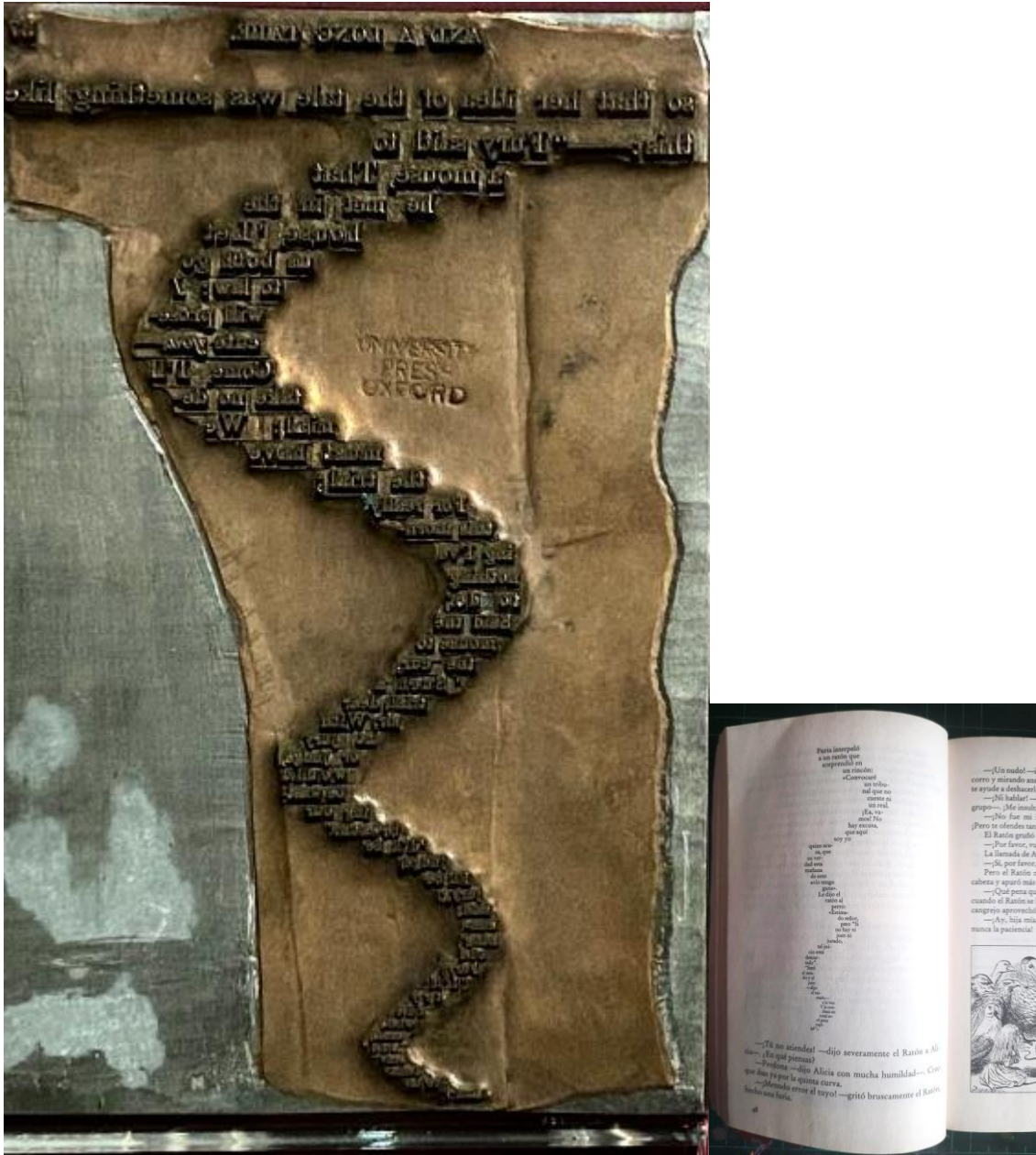


Figura 36. Las ediciones de Alicia. (2011, 21 noviembre). *Propuesta manuscrita propuesta por Tenniel para 'La cola del ratón'* [Manuscrito]. Recuperado: <https://blogdebibliofilia.blogspot.com/2011/11/las-ediciones-de-alicia.html> Tenniel. (1865). *Planchas de impresión de plomo recubiertas de cobre para 'La cola del ratón'* [Placa]. Recuperado: <https://lewis Carroll Society.org.uk/v-a/>

Por otro lado, y con relación al objeto de estudio, la narración literaria y la narración visual son dos medios distintos pero complementarios para contar historias. En la narración literaria, el autor emplea palabras y expresiones para evocar imágenes en la mente del lector (signo literario). En cambio, en la narración visual, el artista utiliza colores, líneas y texturas para crear

imágenes que el espectador puede ver directamente (signo plástico). Aunque ambas formas de narración son distintas las dos pueden darse de manera complementaria; Desde la retórica, Barthes (1964) sugiere que las imágenes pueden ser analizadas en términos de connotación y denotación, similar al análisis de textos. La imagen connotativa está cargada de significados culturales y emocionales, mientras que la denotativa presenta una representación literal. La interacción entre texto e imagen puede intensificar o matizar estos significados, creando una narrativa más rica y compleja.

En términos lingüísticos, la relación entre texto e imagen se puede entender a través de conceptos como el anclaje y el relevo, también propuestos por Barthes. El anclaje se refiere a la función del texto de "anclar" el significado de la imagen, dirigiendo la interpretación del espectador. El relevo, en cambio, describe una relación más dinámica donde texto e imagen se complementan mutuamente, proporcionando información que no está presente en el otro medio.

Un ejemplo que ilustra la relación entre texto e imagen en términos lingüísticos y retóricos es la historia de *Blancanieves*, en la ilustración de este cuento (ver figura 19), podemos observar cómo la imagen y el texto trabajan juntos para enriquecer la narrativa:



Figura 37. Rossi, F. (2014) *Blancanieves* [Ilustración]. Extraído de: Grimm. (2014). *Blanca Nieves*. Children's Book illustration, p. 30.

Blancanieves recibe una manzana roja que le ofrece la Reina Malvada. La imagen por sí sola

transmite la inocencia de Blancanieves y el peligro que representa la manzana.

El texto que acompaña a esta ilustración podría ser: "Blancanieves, confiada, aceptó la manzana sin saber que contenía un veneno mortal." Este texto no solo describe la acción, sino que también agrega una capa de significado al resaltar la confianza de Blancanieves y la traición de la Reina.

Relación Lingüística y Retórica:

Lingüística: El texto utiliza palabras clave como "confiada" y "veneno mortal" para subrayar la ingenuidad de Blancanieves y el peligro. Estas palabras ayudan a dirigir la interpretación del lector y a complementar la información visual proporcionada por la ilustración.

Retórica: La imagen de Blancanieves aceptando la manzana es una metáfora visual de la tentación y la traición. La manzana roja, que es a la vez atractiva y peligrosa, refuerza el mensaje retórico de la historia sobre el engaño y la vulnerabilidad.

La combinación de imagen y texto crea una narrativa más rica y multifacética, utilizando recursos lingüísticos y retóricos para profundizar la comprensión y el impacto emocional del cuento.

Es así como encontramos ilustraciones que aportan a la narración mostrando algo más que antes no estaba en el texto, otras que ilustran lo que el texto dice y otras que se transforman en el eje de la narración y son las ilustraciones las que son acompañadas por el texto. A continuación, se muestran algunos ejemplos:

Libro álbum: Prevalece la comunicación visual sobre la literaria, de ahí que en un libro álbum sea tan importante su conjunto estético. (ver figura 38)



Figura 38. Ferrer (2001). *Piedra a Piedra*. [Ilustración] cuenta las distintas posibilidades de creación y narrativas con piedras. Barcelona: A buen paso.

Cuento ilustrado: Los textos e ilustraciones se complementan actuando como contexto el uno del otro para entender el significado en conjunto. (ver figura 39)

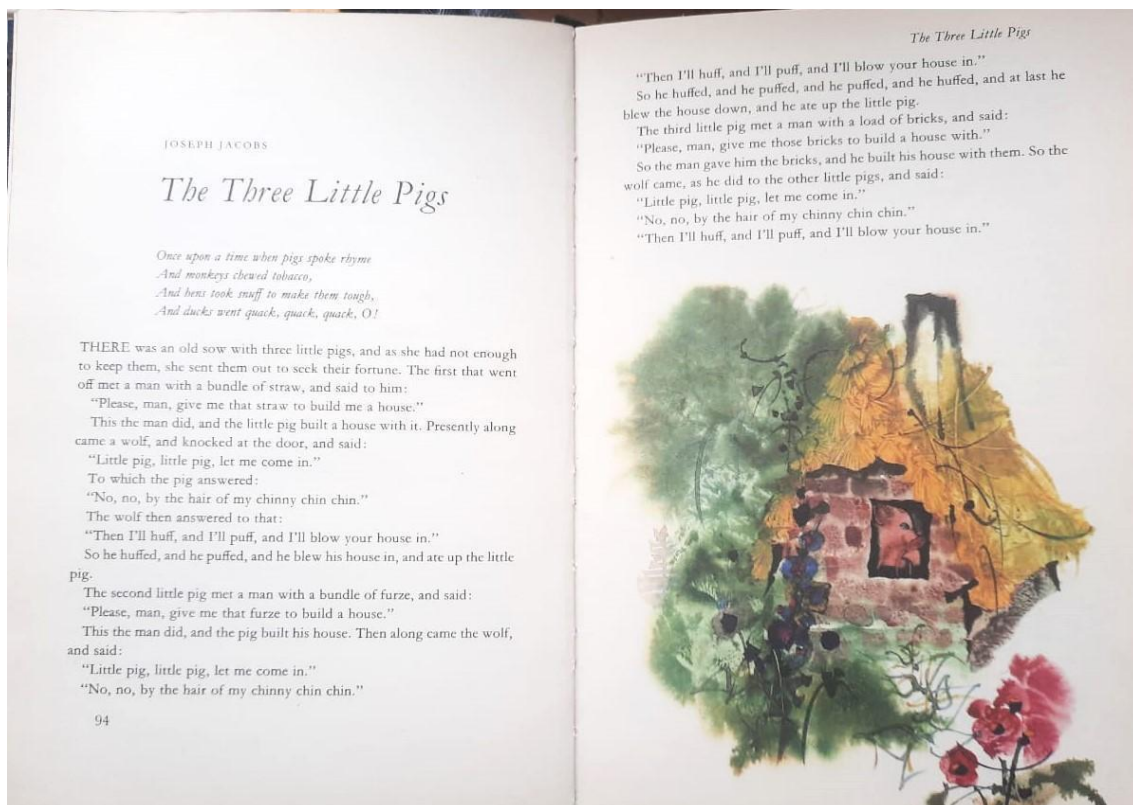


Figura 39. Hannak (1971) Los tres cerditos [Ilustración]. Tomado de: European Fairy Tales, lothrop, lee and Sheppard Company, NY.

Novela gráfica: La novela gráfica replantea los fundamentos de la literatura tradicional al emplear un lenguaje intertextual e intermedial que fusiona el arte visual y la narrativa. Aun así, mantiene elementos literarios como el subjetivismo, la polifonía lingüística y el desarrollo profundo de los personajes.

Es así como, la novela gráfica es una forma de expresión que combina el poder de las imágenes y el texto para crear una experiencia narrativa única, sin perder la riqueza de los recursos literarios convencionales. (ver figura 40)

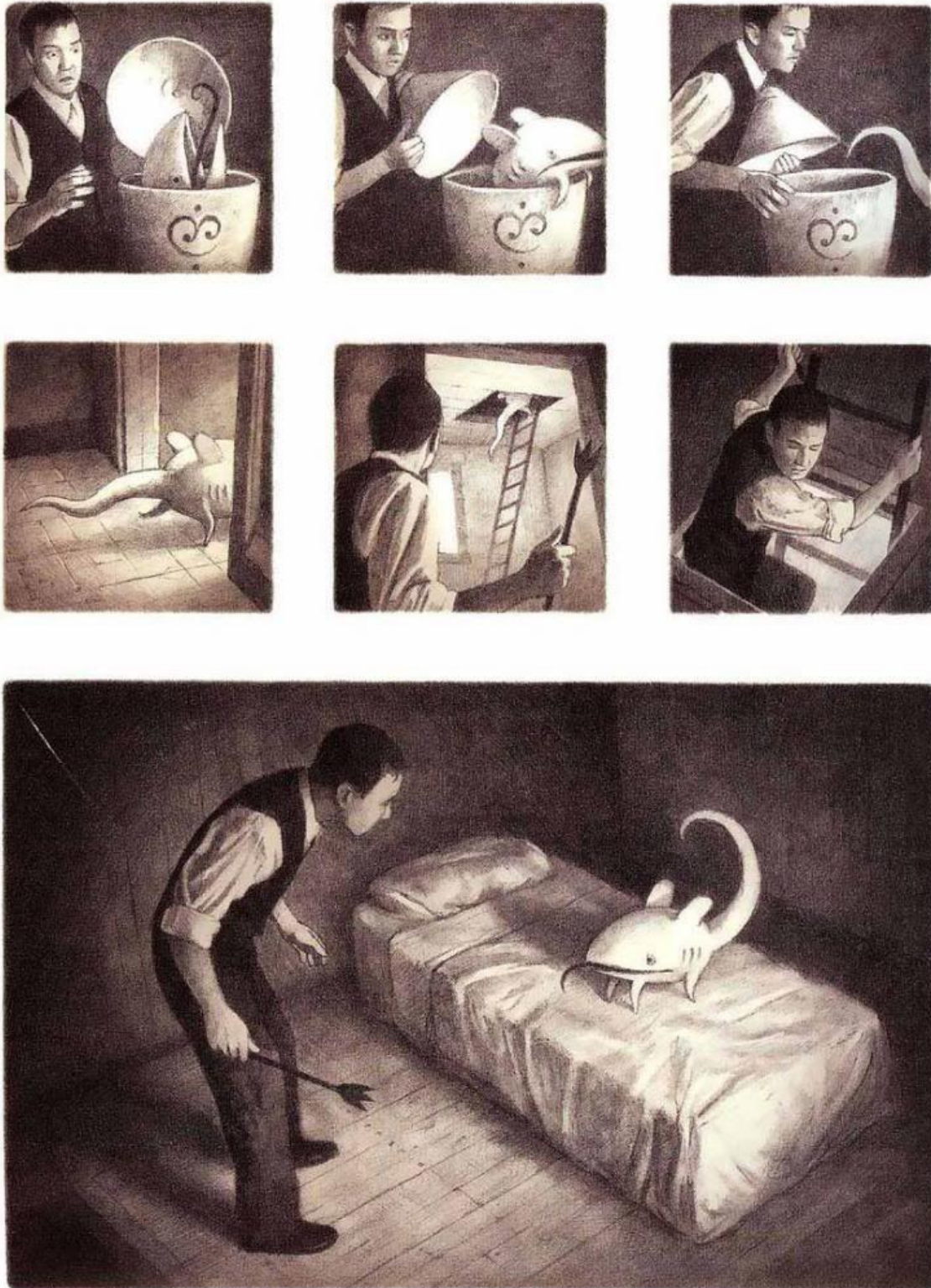


Figura 40. Tan, S. (2007). *Arrivals* [Ilustración, Novela Gráfica]. Novela gráfica sin palabras que explora la experiencia de la migración a través de imágenes detalladas y sutilmente tratadas con cambios de tonalidades muy tenues generadas por el propio material, capturando la esencia del viaje de los migrantes y sus adaptaciones a nuevos entornos.

En este apartado 2.2 se evidencia como el color puede tener múltiples funciones en una imagen y estas pueden simultanearse, por lo que no se puede analizar el color de manera aislada; es necesario entenderlo desde sus relaciones con otros elementos. Esto significa que no se puede especificar una única función del color en la imagen, sino identificar cuál de sus funciones es más visible. Además, su relación con el texto es importante porque añade más capas de significado, enriqueciendo la interpretación de la imagen y la narrativa visual y/o audiovisual.

Dado que es difícil encasillar el color en una única función dentro de la imagen, siendo esto natural en las ilustraciones pero por su naturaleza aún más en la ilustración de cuentos clásicos, en el siguiente capítulo dedicado al análisis de imágenes, se buscaron cuatro puntos de identificación del color relacionados con sus funciones y relaciones, los casos no son presentados de manera cronológica, sino que su orden se establece en cómo se presenta el color en ellos, de esta manera se evidencia cómo estas mismas funciones se han ido transformando en el tiempo. Estos puntos servirán como referencia para el estudio de casos, explorando cómo el color interactúa con el texto para generar capas adicionales de significado y enriquecer la interpretación visual y narrativa. Estos puntos son:

- El uso del color como signo icónico y signo plástico.
- El uso del color como signo plástico desde las características formales y estéticas
- El uso del color como signo plástico con características connotativas.
- El uso del color signo plástico y expresivo como referente simbólico de un intangible.

El análisis de imágenes se enfoca en consolidar los parámetros a evaluar, considerando que el color no se analiza de manera aislada, sino que se estudia en correlación con otros elementos.

En el análisis, se le da relevancia a las relaciones (desde la perspectiva del propio artista) estableciendo cómo se generan las conexiones que, teniendo en cuenta sus relaciones intertextuales y contextuales tanto visuales como aquellas generadas desde el texto, la sociedad y los entornos intangibles de la imagen y externos, son las que influyen en la función del color en la misma. De esta manera, se identifica la función más evidente del color, pero también se comprende cómo es que esta función es generada y los elementos que influyen en ella.

En este trabajo, la importancia del análisis de casos radica en la aplicación de los conceptos de interrelación y conexión del color de manera distinta en cada uno. Al abordar cada análisis, se consideran las conexiones que dan significado y características formales al color, permitiendo catalogarlo en alguna de las funciones mencionadas en el capítulo 2, se entiende que al igual que el color puede ser abordado desde múltiples perspectivas el abordaje de cada uno de estos casos es solo una de las posibilidades de abordaje del mismo, por eso no se pretende dar una última palabra en cada uno de ellos sino, evidenciar como se presenta la función desde sus relaciones. Enfocarse en el proceso de conexión y comprensión de cómo se define la función principal del color en cada imagen permite una comprensión holística que no solo genera un entendimiento del color, o la identificación de una función general, sino, de su aporte y significado a la imagen, sea este o no evidente.

Parte 2

**El color como signo plástico y elemento narrativo en las ilustraciones de cuentos clásicos:
Análisis de casos.**

Capítulo 3. Casos de estudio.

**Relaciones intertextuales y contextuales con respecto al color activo y transversal en la
ilustración de cuentos clásicos.**

El color o uso del color en la imagen ha estado estrechamente vinculado con su contexto histórico, cultural, económico y tecnológico, lo que ha llevado a cambios en el estilo y características plásticas específicas a lo largo del tiempo. Estos cambios en el color están relacionados con los materiales y las posibilidades técnicas disponibles en cada época, así como con las temáticas representadas en las imágenes y valores dados al color, que reflejan la realidad vivida en ese momento.

Sin embargo, al considerar el color como un signo plástico dentro de las imágenes de historias sostenidas en el tiempo (de las cuales forman parte las ilustraciones de cuentos clásicos), surgen relaciones intertextuales desde lo sociocultural, artístico y personal que también influyen en lo estético y en el significado del color en la imagen. Estas relaciones intertextuales añaden una dimensión adicional a la comprensión y decodificación del color, conectando la obra con otros contextos y significados más amplios. En consecuencia, y como parte de la solución a la pregunta planteada en esta tesis, demostraremos a través de la aplicación de los conceptos dados en el capítulo 2, que la función del color en la ilustración de cuentos clásicos, al igual que sus significados en la imagen, no se limita únicamente, como lo plantea Pastoureau (2017) a su contexto, ya sea este histórico, cultural, religioso o místico, o como lo plantea Ball (2004)

al contexto tecnológico y económico, sino que, también están enriquecidas por las conexiones intertextuales relacionadas con lo sociocultural, artístico y personal.

En los diferentes análisis que vamos a emprender en este capítulo, que consideramos vertebrales de esta tesis, se examinan los casos de las ilustraciones de *Blancanieves* Grimm (1812) y *Alicia en el País de las Maravillas* Carroll (1865) para evidenciar la presencia, importancia y peso de relaciones intertextuales y su contexto respecto a la función del color en las imágenes, estableciendo cómo se genera el cambio de función del color y tonalidades durante el siglo XIX y el Siglo XX, pudiendo establecer si la hipótesis planteada²¹ es correcta o no, con relación a este tipo de imágenes.

Es así como a lo largo de este capítulo se pretende demostrar la estrecha relación entre las funciones establecidas del color y las relaciones intertextuales en la obtención, construcción o generación de los valores sémicos y estéticos de la imagen, ya no desde un punto de vista teórico, sino a través del análisis de la aplicación, construcción y conexión de estos conceptos en las imágenes acá presentadas.

Para poder explicar cada uno de los casos y cómo se relaciona el color a través de sus conexiones intertextuales y contextuales, formales, expresivas y sémicas, este capítulo se establece en tres partes. En primer lugar, en el apartado “El color en las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas* y *Blancanieves* con relación al origen y evolución de la historia”, se explicará cómo las ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* y *Blancanieves* y el

²¹ La hipótesis de esta tesis se establece como: La función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde un punto de vista artístico y práctico presenta una variación desde comienzos del siglo XIX hasta el siglo XX. Esta variación se presenta en el uso de los valores estéticos y expresivos del color, debido a sus relaciones intertextuales y contextuales, convirtiendo al color en un catalizador activo y sistémico, de significados profundos dentro de la imagen.

uso del color en ellas, desde su creación, están intrínsecamente vinculadas a la naturaleza cambiante y adaptativa de estas dos historias en particular, aunque la evolución de las historias ya se mencionó en el capítulo 2 para hablar de la creación de los textos de estos relatos. En este caso se evidencia cómo esta naturaleza cambiante del texto influye en el uso del color de sus ilustraciones de este tipo de textos, centrándonos en este capítulo en cómo esto se relaciona con el color en la ilustración. Esta información resulta relevante para poder posteriormente analizar cada caso (correspondiente a un momento histórico distinto) y demostrar cómo se relaciona el color con las historias e ilustraciones originales o anteriores y cómo se manifiesta la función del color en estas imágenes y las razones detrás de ello.

En este capítulo, al analizar cada uno de los casos se parte de la función comunicativa del color como signo visual. Sin embargo, considerando que dependiendo de cómo se maneje el color en la imagen, varias funciones del color pueden coexistir, aunque destaque una de ellas, para realizar un análisis más detallado del color en este tipo de ilustraciones, y teniendo en cuenta lo presentado en el capítulo 2, se realiza una división basada en la función más destacada, aunque esto no excluye ni ignora el análisis de las demás funciones presentes en la imagen. Así este capítulo se divide en tres grupos de la siguiente manera:

1. Función del color como signo icónico y mimético caracterizado por una función denotativa. Casos 1,2 y 3
2. Función connotativa caracterizado por una función expresiva y significante: Relaciones y conexiones del autor con su realidad. Contexto y relaciones intertextuales. Caso 4, 5 y 6
3. Función del color como signo plástico caracterizado por una función estética en relación con la técnica y manejo del color. Caso 7 y 8

Aunque en la mayoría de los casos se emplean abordajes simultáneos, los cuales no son excluyentes entre sí, se ha decidido dividirlos en tres grupos con el propósito de profundizar en cada caso y explorar detenidamente las relaciones intertextuales, de forma o sentido que se establecen desde cada una de las funciones cromáticas. Estas funciones tal y como se explica en el capítulo 2 son establecidas desde enfoques amplios como el icónico o el plástico, ya que estos contienen o se relacionan con otras funciones del color, más específicas, y son las más determinantes al hablar de este tipo de imágenes y la evolución de la función del color en ellas a lo largo del tiempo. De este modo, podremos llegar a establecer cómo desde el color se logra dotar a la imagen de un carácter específico y distintivo acercándonos a confirmar o rebatir la hipótesis de esta tesis.

En cada uno de estos análisis y en relación con la pregunta de investigación ¿Cómo se ha presentado la función del color en la ilustración de cuentos clásicos a lo largo del tiempo (siglo XIX y siglo XX) desde un enfoque artístico y práctico en la función, adaptación y reinterpretación del color como un catalizador activo y sistémico de significados profundos dentro de la imagen? Se busca determinar en cada uno de los análisis y en relación con su función principal los siguientes puntos:

- Las características que presenta el color como signo plástico en las imágenes.
- La relación entre el manejo del color en el texto y la función del color en la imagen.
- Influencia y función del contexto y las relaciones intertextuales en el color de la imagen.

Básicamente, para llevar a cabo el análisis se asumirá el color como signo visual que en su opción de signo icónico o signo plástico puede comunicar. La función expresiva del color como signo plástico será establecida de acuerdo con su relación con la imagen.

Para poder acercarnos a cada una de estas respuestas, las ilustraciones se abordarán individualmente, considerando sus características particulares. El enfoque será singular: en ocasiones, se basarán en distintas técnicas de análisis de imágenes tomadas del Project Zero de Harvard²²; y se intercalarán los casos a medida que se desarrolle el tema, determinando el orden y la cantidad de ilustraciones analizadas en función de las particularidades de cada caso, y su relación con el análisis establecido hasta el momento. De esta manera, se establecerán conexiones y se evidenciarán cambios o similitudes en el uso del color dentro de la narrativa de cada imagen, permitiendo no solo el análisis individual de las ilustraciones, sino también una comparativa entre ellas, donde se van estableciendo elementos comunes, y cuyo resultado se evidenciará en el último apartado de este capítulo.

Este último apartado de conclusiones, basado en el análisis de las imágenes presentadas, establece una dialéctica donde se muestra el tipo de función en estas imágenes, sus características y elementos a tener en cuenta, para finalmente dar una respuesta a la pregunta planteada en esta tesis. Se destaca así, la importancia de considerar los conceptos de color sistémico, transversal y activo para el entendimiento del color y como se presenta y evoluciona su función en la ilustración de estas historias a lo largo del tiempo, logrando ser un catalizador de significados profundos dentro de la imagen.

²² Mencionado en la metodología del primer apartado de esta tesis en la introducción.

3.1 El color en las ilustraciones de *Alicia y Blancanieves* con relación al origen y evolución de la historia.

A continuación se menciona el origen y evolución de *Alicia en el País de las Maravillas* y *Blancanieves* ya tratado en el apartado 2.1.2 donde se analizaba las relaciones intertextuales en la creación escrita de estas historias. Sin embargo, este capítulo evidencia estas relaciones con un enfoque distinto pues, aunque se retoma como fueron generados los relatos, esto se hace con el fin de establecer la relación de esta evolución con los cambios cromáticos en las ilustraciones de estas historias.

La génesis (o creación) del origen de *Alicia en el País de las Maravillas*, según lo cuenta el mismo Carroll en una carta destinada a Tom Taylor, un dramaturgo inglés, se produce por la motivación de entretener a una niña (Alice Liddell) a la que el autor tenía en gran estima, al igual que a sus hermanas Lorina y Edith, (Carroll, 2021) (ver figura 41). Estas se mudaron a Oxford en 1855, porque el padre de Alice, Henry, fue nombrado decano de *Christ Church*, donde vivía Dodgson (más conocido por el seudónimo de Lewis Carroll)²³. En una de las fiestas donde asistían todos los personajes de la alta sociedad Dodgson conoció a Alice. Luego de un tiempo les tomó aprecio y visitaba a las niñas para contarles historias y distraerlas. Según lo muestra en sus cartas, al terminar el texto de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* Carroll se lo regala a la niña Liddell, Alice.

²³ Diario 8 (LCS volumen 4) 9 de mayo de 1862 al 6 de septiembre de 1864. “Quizás el evento más importante registrado en las páginas de este diario fue el viaje en barco de Dodgson con las tres hermanas Liddell, Lorina, Alice y Edith, junto con su amigo Robinson Duckworth, el 4 de julio de 1862, durante el cual se contaron por primera vez *las aventuras de Alicia*”



Figura 41. Foto tomada por Dodgson a Edith, Lorina y Alice Liddell. (2020). Extraído de: BBC News Mundo,

En la redacción del relato varias de las aventuras de las niñas y personajes reales que se relacionaban con ellas fueron transformados para ser parte literaria del mundo de las maravillas del relato. Así, Lorina es Lory (loro), Edith es Eaglet (Aguilucho) y el propio Dodgson, que a causa de su tartamudeo pronunciaba su apellido Do-Do Dodgson, es Dodo (Carroll, 2021). Aun así, desde una perspectiva histórica se considera que este relato no tiene un referente como tal y es generado por la imaginación de Carroll.

Teniendo en cuenta que antes de este período la mayoría de los libros para niños eran escritos con un propósito educativo moralizador, *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* se presenta como un elemento rompedor donde su objetivo principal (tal y como lo expresó el autor en el momento de crearla) era simplemente entretener. El contexto en que se desarrolla la historia, a mediados del siglo XIX en Gran Bretaña, fue un período caracterizado por cambios sociales, políticos y culturales significativos. La Revolución Industrial estaba en pleno auge, lo que llevó a la urbanización y la transformación económica del país. La sociedad victoriana experimentó una serie de contrastes entre el progreso y la tradición, y esto se reflejó en la literatura y el arte de la época. En ese contexto, con la expansión de la educación y los cambios sociales, se reconoció la necesidad de desarrollar una literatura más entretenida y

estimulante, que mostrara los cambios y rompiera con los esquemas hasta el momento, marco ideal para que surgiera, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*.

Rackin (2005) argumenta que las obras de Carroll son productos de una creatividad genuina y original. Según su perspectiva, Carroll creó un universo literario completamente innovador y único que se destacó de otras narrativas de su tiempo. Afirmar que era una historia totalmente original desde el contexto parece ser bastante acertado, sin embargo, nada se crea de la nada. Como ya hemos tratado en el cap. 2.1.2, en la metodología de producción cultural, el intertexto tiene un peso específico tal y como lo plantea López (2022), toda creación artística y literaria, como películas, música o pinturas, se nutre y se inspira en otras obras anteriores, ya sea adaptándolas directamente o utilizándolas como referencia. A su vez, estas obras anteriores eventualmente generarán nuevas interpretaciones o versiones basadas en ellas, ofreciendo así una lectura reflectiva y recíproca entre las diferentes obras.

En resumen, la creación artística es un proceso cíclico donde las obras se influyen y reinterpretan mutuamente, generando una red de referencias y re-lecturas. Así, Rackin sostiene que Carroll se fundamentó en sus conocimientos matemáticos y lingüísticos para crear un mundo imaginativo y desafiante en *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*. Si tenemos en cuenta lo que plantea Weber (2014), podríamos afirmar que la construcción del texto se basó en orígenes o medios diversos tomando en cuenta las conexiones entre elementos de la realidad y las aventuras, relatos o historias previas de Carroll dirigidas a las niñas Liddell, las matemáticas, lingüística y otros conocimientos del propio autor en distintas áreas. Desde esta perspectiva, la creación del escrito se genera a través de conexiones intertextuales que abarcan aspectos socioculturales, literarios y personales propios del autor.

En realidad, y si tenemos en cuenta todos los elementos planteados hasta este momento, tanto el contexto como las relaciones intertextuales son elementos fundamentales en la creación de la historia. Esto es relevante para la tesis, pues evidencia cómo desde el inicio ambos aspectos han estado entrelazados, permitiéndonos comprender la generación e interacción de los elementos tangibles e intangibles que se encuentran interactuando en la historia, pudiendo también relacionar (como se verá más adelante) estos elementos en la creación de las imágenes y el color en ellas.

El proceso de creación de Alicia por parte de Carroll duró tres años, pasando por un proceso que cuenta con una versión oral inicial, que pasó a una escrita (manuscrito) que contenía las ilustraciones de Carroll, y que culminó con una redacción final que incluyó las imágenes de Tenniel²⁴.

La primera versión oral, titulada por Carroll *Las aventuras subterráneas de Alicia*, fue contada por el propio autor el 4 de julio 1862²⁵. Inició la redacción del manuscrito cuatro meses después, el 13 de noviembre, con la intención de terminarlo para diciembre, sin embargo, lo acabó en febrero del siguiente año. Dodgson comenzó a ilustrar el texto, tarea que se demoró hasta septiembre de 1864, con fotografías de los dibujos realizados por el autor. Dos meses después lo envió a Alicia en formato manuscrito como obsequio de navidad.

Ya desde este primer manuscrito se comenzó a generar una relación cromática²⁶, siendo importante el manejo del color en él como elemento denotativo, rítmico y estético. Este primer

²⁴ John Tenniel, un artista británico, destacó como ilustrador, humorista gráfico y caricaturista político. Durante un extenso período de más de cinco décadas, desempeñó el papel principal como caricaturista político en la influyente revista Punch.

²⁵ Esta información aparece en un diario de Charles Dodgson en una expedición en la que participaron las tres niñas Liddell.

²⁶ Se considera que los colores usados en este primer manuscrito influenciaron las siguientes versiones

manuscrito llevaba una portada coloreada por el propio Dogson y las ilustraciones tenían toques de color rojo que funcionaban como un acento que al presentarse en distintas imágenes crea un ritmo visual y dinámico que unifica las imágenes y las caracteriza desde el propio manejo del color. (ver figura 42)

especialmente en las tonalidades azules y rojas que hacen resaltar el resto del texto. Aunque es realmente el color rojo el que está incluido por Dodgson en la versión publicable.

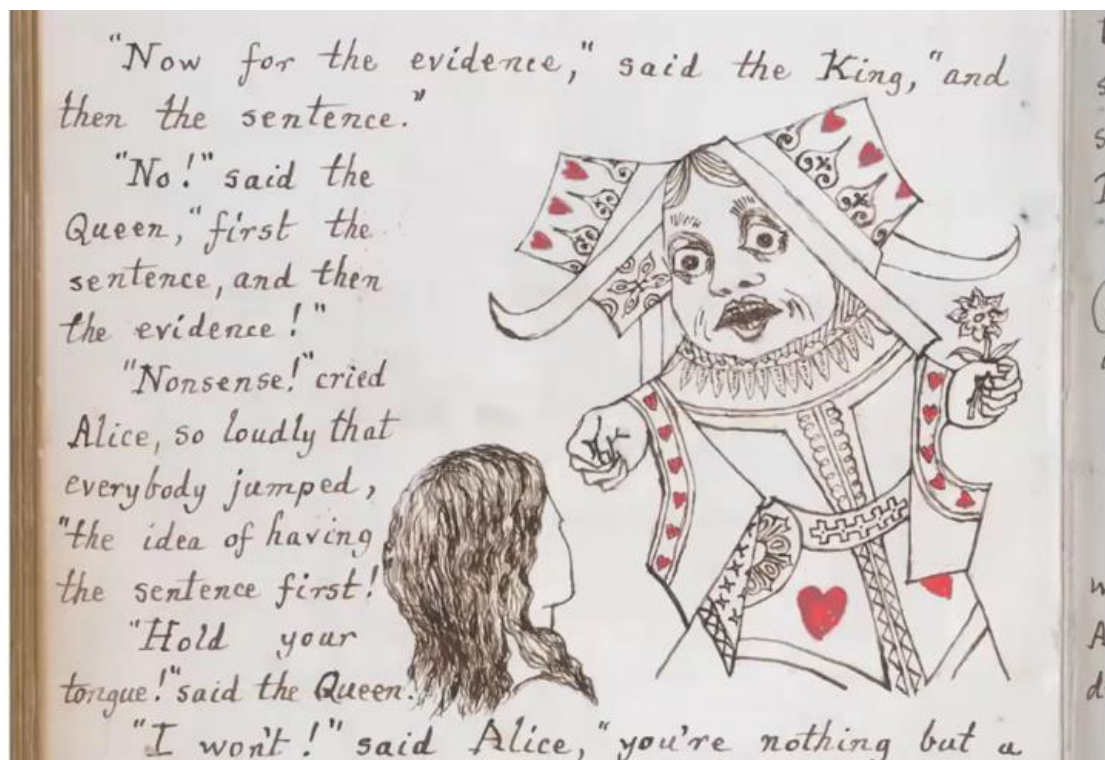
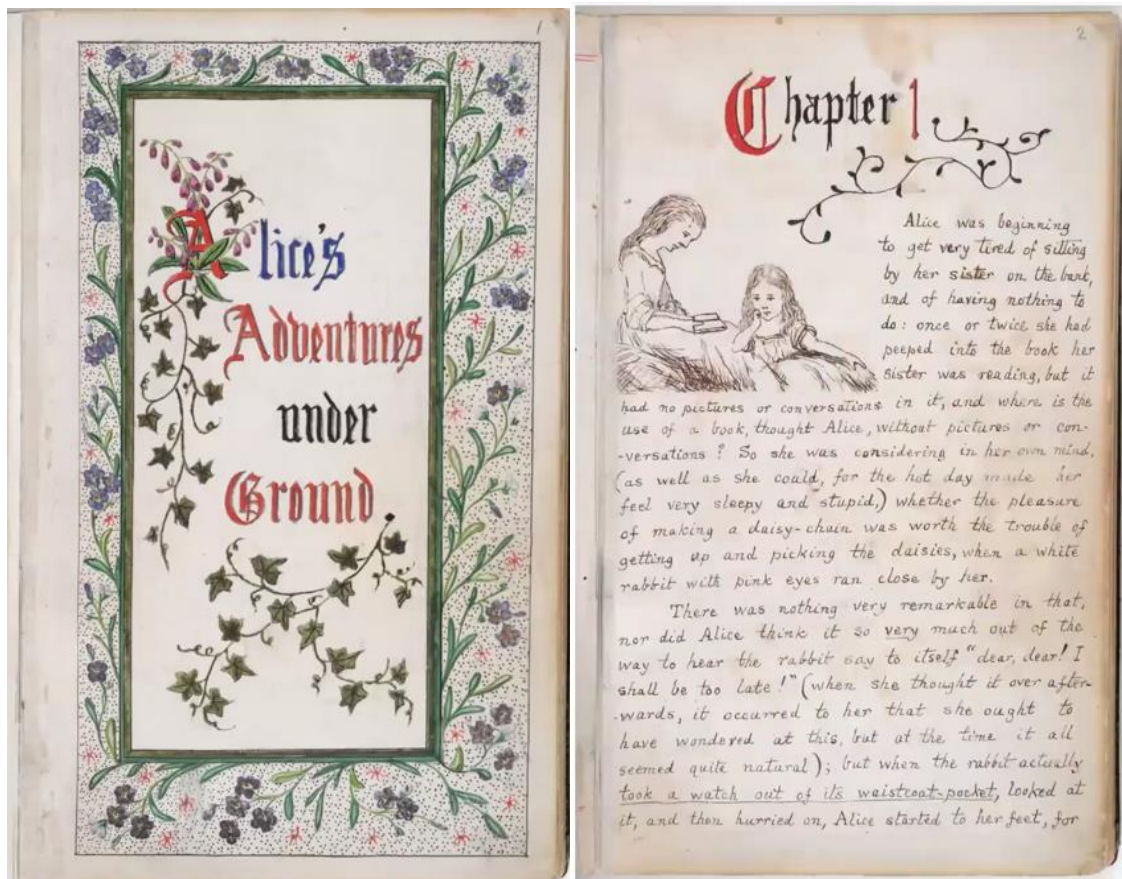


Figura 42. Manuscrito entregado a Alice 1864. Tomado de: *Lewis Carroll Society of North America (LCSNA)*. (2020, 23 octubre). LCSNA FALL20 02 Michael Hancher: «Revising The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books» [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IfSR9q8TVT0>

Por otro lado, a principios de 1864, mientras Dodgson realizaba el manuscrito para Alice, contacta con Tenniel para proponerle hacer las ilustraciones del libro y, posteriormente, el 4 de julio de 1865, exactamente 3 años después del viaje en barco, fue impreso como *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* por Clarendon Press en Oxford University Press y encuadernado por James Burn & Co. de Londres (Alice, 2023). Sin embargo, esta edición fue retirada en un mes del mercado pues Tenniel argumentó que la impresión no era de buena calidad (ver figura 43).



Figura 43. Imagen de la primera impresión del 4 de julio de 1865. Tomado de: *Lewis Carroll Society of North America (LCSNA)*. (2020, 23 octubre). LCSNA FALL20 02 Michael Hancher: «Revising The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books» [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IfSR9q8TVT0>

Según lo expresa Michael Hancher²⁷ en Lewis Carroll Society of North America (LCSNA), (2020) mirando los distintos ejemplares recogidos determinó que la decisión de Tenniel se dió porque la presión hecha al imprimir el texto fue con demasiada presión y así parte del texto traspasó a la imagen quitando limpieza especialmente en las zonas blancas. En la segunda impresión esto fue solucionado (ver figura 44). El 18 noviembre de 1865, con otro impresor, fue publicada la nueva "primera edición" que, sin embargo, fue fechada en 1866. Esta primera edición presentaba bordes dorados en la portada debido al consejo de Macmillan²⁸ a Dodgson para que los incluyera en el diseño.

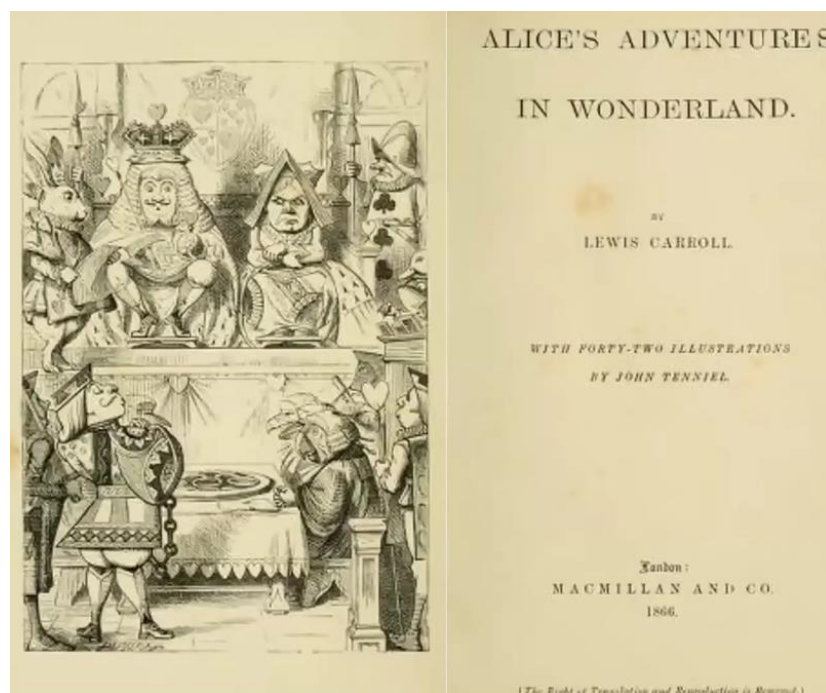


Figura 44. Imagen de la primera impresión de noviembre de 1865. Extraído de: Lewis Carroll Society of North America (LCSNA). (2020, 23 octubre). LCSNA FALL20 02 Michael Hancher: «Revising The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books» [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IfSR9q8TVT0>

²⁷ Hancher es profesor emérito de inglés en la Universidad de Minnesota. Ha escrito extensamente sobre la novela de Alicia, analizando su estructura, personajes, simbolismo y significado. Es considerado una autoridad reconocida en la literatura de Carroll y los estudios sobre Alicia.

²⁸ Alexander Macmillan fue el editor y cofundador de la editorial Macmillan Publishers en el Reino Unido. Él publicó la primera edición de *Alicia en el País de las Maravillas* en 1865.

Además de los elementos dorados de la portada, la primera imagen que tuvo color, únicamente el rojo, se presentó en la portada de su primera edición impresa, propuesta por Dodgson desde un comienzo de su tiraje (ver figura 45), con la finalidad de resultar visualmente atrayente para el público infantil²⁹.

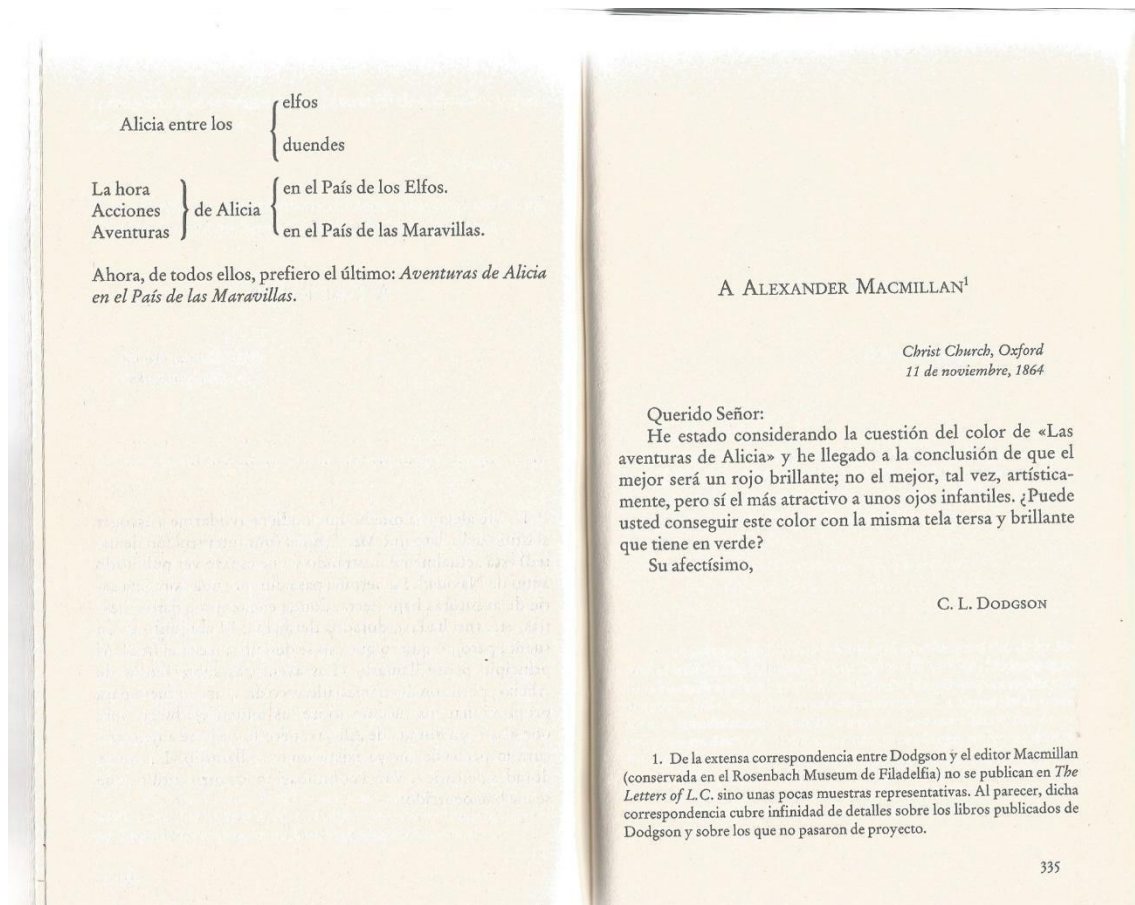


Figura 45. Fragmento de la carta enviada por Dodgson el 10 de julio de 1864 donde el autor elige el nombre del texto y la carta enviada a Alexander Macmillan (editor de Carroll) donde discute el color de las ilustraciones de Alicia. Tomado de: Carroll, L. (2021).

²⁹ Según Heller (2000) el color rojo tiene un poder dinámico y alegre, siendo el color de la fuerza, actividad y agresividad haciendo que llame la atención especialmente si lo comparamos con el Azul ya que según la autora el rojo obedece a lo masculino y el azul a lo femenino. La tonalidad roja según la autora ha perdido su fuerza especialmente por la publicidad ya que es tan usada en esta que, por saturación, ha perdido su capacidad pregnante.. (p. 53 y 63)

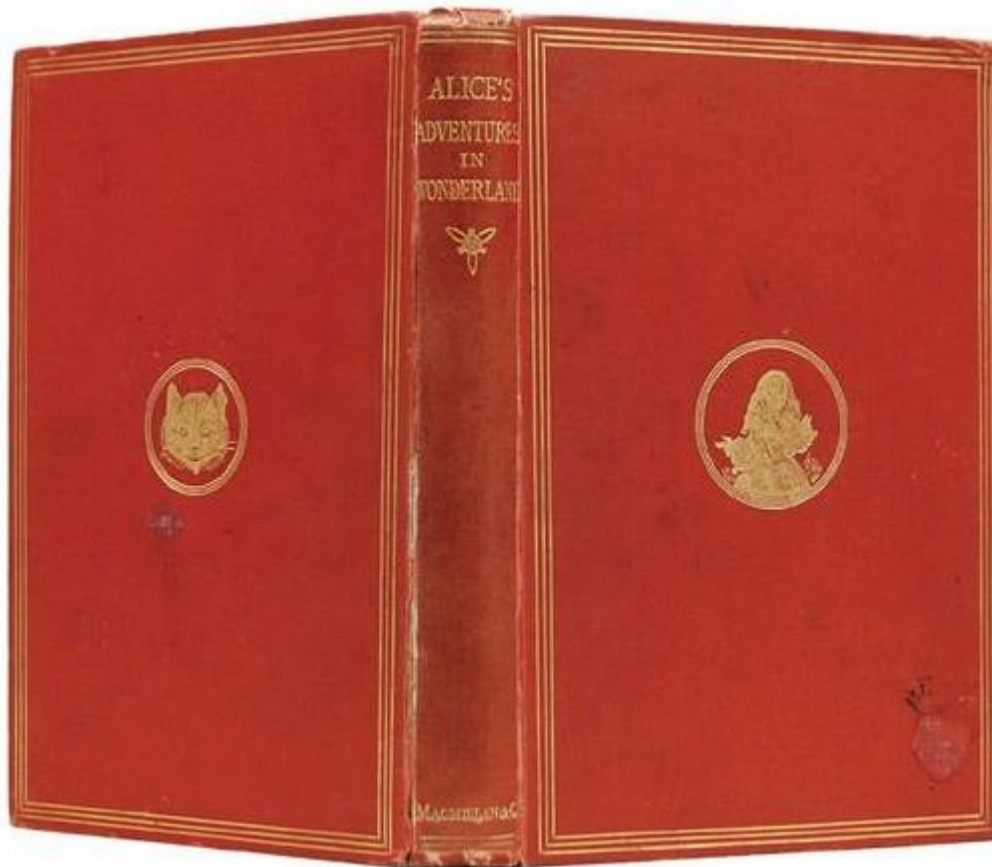


Figura 46. Tenniel, J. (2011, 21 noviembre). *Las Ediciones de Alicia*. Recuperado de: <https://blogdebibliofilia.blogspot.com/2011/11/las-ediciones-de-alicia.html>

Según Carroll (2021), existe una diferencia notoria entre el texto de la versión del manuscrito de 1863 y el de la versión de 1864, pues en esta última el autor introdujo más elementos en la historia:

El notable estirón que ofrece la versión final respecto a la manuscrita afecta sobre todo a partir del capítulo VI. Este – *Cerdo pimienta*- y el siguiente – *Una merienda de locos*- son enteramente nuevos, y en la práctica lo son también, el once – *¿Quién robo las tartas?* - y el doce – *La declaración de Alicia*-, pues en el manuscrito ocupan los dos juntos solo tres páginas. (p. 20)

Con relación a lo anterior y entrando en la creación de las imágenes de la historia, existe un desacuerdo sobre quién fue, si es que existió, la niña o la foto de la niña que inspiró la primera representación visual del personaje de Alicia. Algunos argumentan que el personaje de Alicia en su versión visual no fue inspirado por la imagen de la propia Alicia Liddell, sino por la de Beatrice Henley, de la que tomaría el color de su cabello para el de la heroína de la historia.

Según Carroll (1960) en Alicia anotada “en las Aventuras de *Alicia Bajo Tierra* el manuscrito que precedió al de Aventuras, la representación de Alicia de Carroll se inspiraba en la pintura de su amigo Dante Gabriel Rossetti (en su modelo Annie Miller)” (p. 12).

Por otro lado, Carroll sugiere a Tenniel que se inspire en Mary Hilton Badcock para crear a Alicia, referencia que Tenniel rechaza (según una carta de Dodgson), argumentando que él tiene la capacidad de crear a Alicia sin tener ningún referente directo (ver figura 46). Como se mencionó en el capítulo 2, Tenniel utiliza una de sus propias ilustraciones en 1864 hecha en *PUNCH* para dar forma a la imagen de Alicia.



Figura 47. Alicia Liddell, Beatrice Henley y Mary Hilton Bancock. Fotografías tomadas por Dodgson. Extraído de: Carroll (2021)

Con respecto a la ilustración, Dodgson quería usar sus propios bocetos como ilustraciones del texto, así por consejo de sus amigos artistas e ilustradores decidió buscar a Tenniel para que realizara las ilustraciones del libro. En las cartas enviadas a Tom Taylor³⁰ el 20 de diciembre de 1863, Dodgson le pregunta la posibilidad de que lo contacte con Tenniel para proponerle “si podría encargarse de unos grabados en madera como ilustración de un libro infantil” (Carroll, 2016, p. 331), al ponerse en contacto con Tenniel este acepta. Tenniel utilizó como referencia las primeras imágenes que Dodgson creó para sus ilustraciones de Alicia (ver figura 47), aunque como se comentó con anterioridad, expresó que no necesitaba un referente fotográfico para inspirarse, que él ya tenía suficiente información para el personaje. Estas ilustraciones sufrieron varias correcciones y cambios hechos por Dodgson, sin embargo, siempre respetó las observaciones de Tenniel hasta tal punto de eliminar un capítulo porque el ilustrador no estaba de acuerdo con la imagen.

³⁰ Tom Taylor fue un amigo cercano y biógrafo de Lewis Carroll. Era un dramaturgo, crítico y funcionario público británico que vivió de 1817 a 1880.



Figura 48. Ilustraciones hechas por Dodgson usadas como guía para las ilustraciones de Tenniel. Imagen izquierda ilustración de Dodgson, imagen derecha Ilustración de Tenniel. Tomado de: Lewis Carroll Society of North America (LCSNA). (2020, 23 octubre). LCSNA FALL20 02 Michael Hancher:

«Revising The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books» [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IfSR9q8TVT0>

En otra carta enviada a Taylor el 10 de junio 1864, Dodgson manifiesta que Tenniel ya está ilustrando el libro y que espera verlo terminado en navidad. En esa misma carta Dodgson explica la elección del título del libro, y por qué rechaza opciones como *Las Aventuras Subterráneas de Alicia*, pues este nombre le recordaba más a un texto escolar para enseñar minerales, o el nombre de *La hora dorada de Alicia*, ya que sospechaba que había oído ese nombre en otro lado. Finalmente, se decide por *Alice’s Adventures in Wonderland*, traducido como *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, como se indica en el fragmento izquierdo mostrado en la Figura 45.

Como se va evidenciando hasta el momento, algunos elementos propios del contexto y de posibles conexiones intertextuales son relevantes en la creación de la historia y esto se ha ido reflejando también en la creación de sus imágenes, tanto es así que, el propio autor asumía las relaciones que establecía con otras historias o con lo que había visto y vivido como fuente de inspiración para el texto, sucediendo lo mismo con las imágenes que seguían manteniendo ciertos referentes cromáticos. (ver figura 49)



Figura 49. Portada de The People's editions of the Alice's Adventures in Wonderland and through the looking glass. Extraído de: Alice (2020).

En la mayoría de las ediciones, Carroll se aseguró de que el texto y las ilustraciones se complementaran, eligiendo cuidadosamente y especificando claramente las ubicaciones de las ilustraciones dentro del texto. Por lo general, las referencias textuales se encuentran junto a la ilustración relacionada y los momentos narrativos en el texto y la ilustración también están sincronizados visualmente (ver figura 50). Sin embargo, en las ediciones más baratas, Carroll fue menos cuidadoso con la ubicación de las imágenes y permitió que el texto y las ilustraciones se separaran. En la novena edición de 1897 (y la cuarta edición de *Alice Through the Looking Glass*, impresa el mismo año), se restableció el diseño. Esta edición es una réplica página por página y línea por línea de las ediciones originales, incluida la ubicación de la imagen original (Hancher, 2019, p. 174).

waiting till she fancied she heard the Rabbit just under the window, she suddenly spread



out her hand, and made a snatch in the air. She did not get hold of anything, but she heard a little shriek and a fall, and a crash of broken glass, from which she concluded that it was just possible it had fallen into a cucumber-frame, or something of the sort.

Next came an angry voice—the Rabbit’s—“Pat! Pat! Where are you?” And then a voice she had never heard before, “Sure then I’m here! Digging for apples, yer honour!”

“Digging for apples, indeed!” said the Rabbit angrily. “Here! Come and help me out of *this!*” (Sounds of more broken glass.)

Figura 50. Distribución de texto e imagen propuesta por Carroll donde la imagen obedece directamente al texto planteado directamente como un libro ilustrado. Tomado de: Lewis Carroll Society of North America (LCSNA). (2020, 23 octubre). LCSNA FALL20 02 Michael Hancher: «Revising The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books» [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IfSR9q8Tvt0>

Después de la versión de 1865 el propio Dodgson publicó en 1890 una versión de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* para niños titulada *the Nursery Alice*, escrita para infantes de 0 a 5 años, a la que le realiza cambios notorios con relación a la versión impresa de su referente de 1865, Carroll, L. (2021).

The Nursery Alice es la versión conocida como la primera versión a color hecha por Tenniel que se publicó finalmente en 1889. Sin embargo, Según su diario, Dodgson concibió por primera vez la idea de una versión infantil de Alicia a principios de 1881, quizás inspirado en la traducción holandesa de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* que tenía ilustraciones en color, como escribió en una carta fechada el 12 de abril de 1881 a Helen

Feilden: “¿Te envió una versión holandesa de Alicia con unas ocho imágenes en colores grandes? Sería bueno mostrárselo a los niños pequeños. Pienso en probar yo mismo una Alicia en color: una edición infantil. ¿Qué piensas de eso?” (Ruizenaar, 2021, pág 41). (ver figura 51)

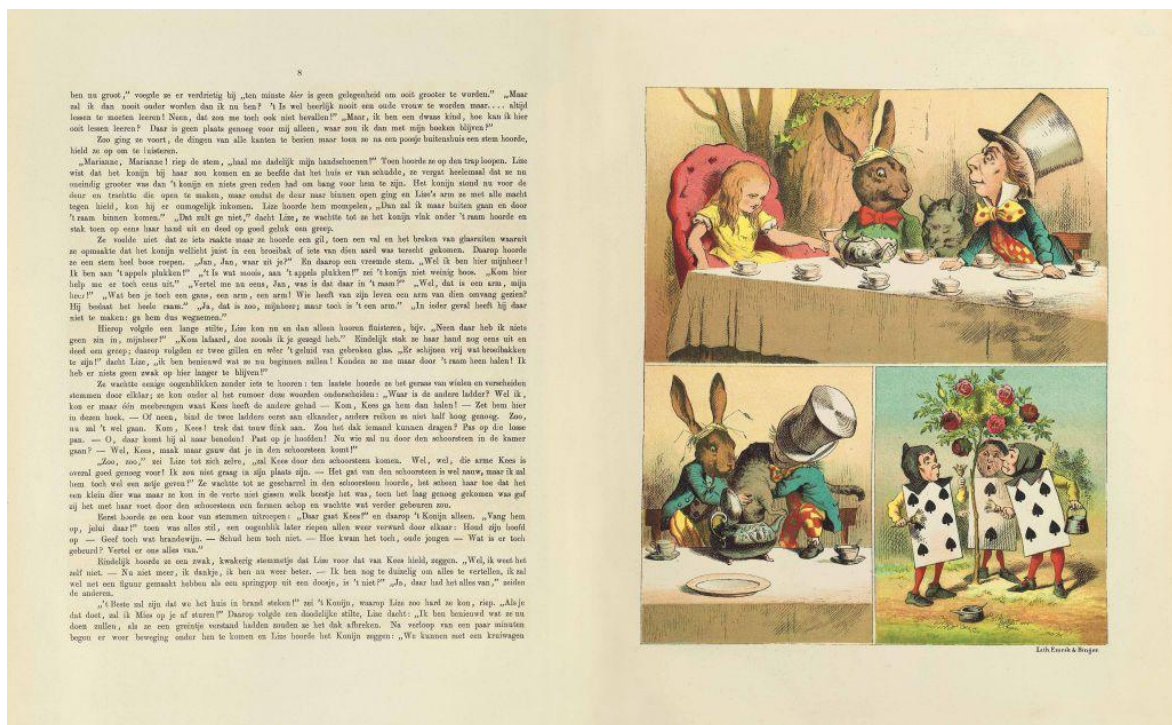
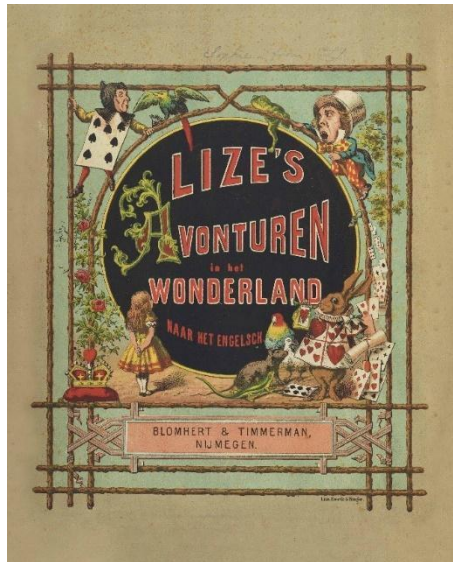


Figura 51. Versión holandesa de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*. Extraído de: Alice. (2020, 31 enero). The Nursery «Alice» - Alice-in-Wonderland.net. Alice-in-Wonderland.net. <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/script/the-nursery-alice/>

The Nursery Alice contenía 20 ilustraciones de Tenniel ampliadas y coloreadas, y tenía una nueva ilustración de portada de E. Gertrude Thomson. (ver figura 52).



Figura 52. Portada e ilustración interna de *The Nursery Alice*. Tomado de: Alice. (2020, 31 enero). *The Nursery «Alice»* en: Alice-in-Wonderland.net. Recuperado en: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/chapters-script/the-nursery-alice/>

Para la publicación de las ilustraciones en *The Nursery Alice* Tenniel realiza una prueba dándole color a la imagen con acuarelas la cual es usada como referencia en la impresión de los grabados usados para esta versión de la historia ³¹ (ver figura 53).

³¹ Los grabados que fueron realizados por Edmun Evans para poder dar color a las ilustraciones están consignados en la *Newberry Library*, y las pruebas de color hechas en siete fases están en *Houghton Libraray*.

Mr. Tenniel

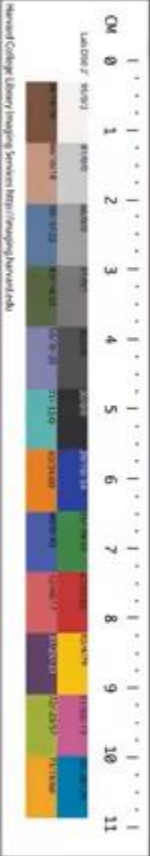




Figura 53. Ilustración coloreada por Tenniel, y comparación entre la ilustración coloreada de Tenniel, [imagen derecha] e ilustración impresa en *The Nursery Alice* [imagen izquierda]. Se evidencia cómo se tratan de mantener las tonalidades propuestas por Tenniel. Tomado de: Lewis Carroll Society of North America (LCSNA). (2020, 23 octubre). LCSNA FALL20 02 Michael Hancher: «Revising The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books» [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IfSR9q8TVT0>

El color en las ilustraciones de Tenniel según lo expuesto por Hancher (2020) está influenciado por la propia paleta del artista proveniente de sus obras pictóricas y de acuarela, donde los tonos terrosos tienen gran relevancia en la imagen. Esto dota la imagen de una estética particular y única que caracteriza al artista.

Según Carroll (1960) la primera versión publicada con dibujos distintos a los de Tenniel, se realiza en Holanda por Jan Leendertz & Zoom, ca. (1887). En esta versión el vestido de Alicia es caracterizado por un color blanco que luego se vuelve a retomar en las versiones contemporáneas. (ver figura 54)



Figura 54. Carroll. (1976). Primera versión de Alicia con vestido blanco distinta a la ilustración de Tenniel e ilustración de Iain McCaig, 2001.

Hancher, por otro lado también habla del color del vestido de Alicia ya que según la propuesta de Tenniel en su versión coloreada este debía ser amarillo, sin embargo para la publicación de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* adaptada para *Very Little Folks* en 1903 generada por Macmillan, el vestido de Alicia estaba entre la tonalidad roja o azul, finalmente atribuye dicho color (azul) a un elemento del contexto que según él sirvió como guía a para elegir esta tonalidad en Alicia: En esa época principios del siglo XX Alice Roosevelt

Longworth (1884-1980) hija del presidente Theodore Roosevelt, una gran celebridad que obtuvo notoriedad por su ingenio, encanto y comportamiento poco convencional, su color favorito era el azul , renombrado “Alica Azul” en honor a ella, haciendo que este color tuviera una notoria popularidad, fue según Hancher la referencia para el vestidos en *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, y tomo más relevancia puesto que en los años 20 este color Alicia Azul tuvo gran auge popular. Más adelante el colorista Fitz Credell recoge las ilustraciones de Tenniel, las colorea en acuarela según el gusto de la época y utiliza dicho Azul para el vestido de Alicia. (Alice, 2020, 31 enero) (ver figura 55)



Figura 55. Versión coloreada de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, por Fitz Kredell. Extraído de: Alice. (2020, 31 enero). The Nursery «Alice» en: [Alice-in-Wonderland.net](https://www.alice-in-wonderland.net/resources/chapters-script/the-nursery-alice/). Recuperado en: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/chapters-script/the-nursery-alice/>

Aun así, según Gardner en Carroll (1960) la primera vez que sale Alicia con un vestido azul es en un dibujo de Charles Copeland, de una edición pirata de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Tomas Cromwell (Boston 1893). (ver figura 56)



Figura 56. Ilustración de Charles Copeland. Extraído de: Carroll (1960)

Es así como encontramos diversas representaciones visuales y audiovisuales de Alicia que muestran una fascinante combinación de estilos y colores que se relacionan tanto con el contexto como con las relaciones intertextuales.

Sin embargo, en la versión escrita después de los cambios generados por Dodgson, se han producido pocos cambios sustanciales a lo largo del tiempo, reconociendo la primera historia publicada en 1865 como original y los cambios suelen deberse más a traducciones de la historia

o adaptaciones a otros medios (teatro, cine...,) que a una clara intención de evolución o versionado del texto en sí.

No obstante, esta evolución de la narrativa se produce más desde lo visual, donde encontramos múltiples versiones donde el cambio de tonalidades está no solo relacionado con el contexto social, cultural, político, etc, si no, también con el contexto técnico según lo plantea Ball (2024). Esto genera que el color, al igual que en la historia de *Blancanieves*, la de *Alicia en el País de las Maravillas* sufra cambios en su narrativa, objetivo y función.

Un ejemplo de esto pasa con las ilustraciones de Blair, autora del *concept art* de Alicia para el *film* Disney de 1951, que, si bien se basa en los colores estandarizados popularmente para representar a la niña, introduce un nuevo enfoque en el uso del color en las imágenes (ver caso 3 de este capítulo) evidenciando un cambio en la función del color pasando de una función mimética a una más expresiva generada por el uso de contraste, colores sólidos y ritmo dentro de la imagen. (ver figura 16)

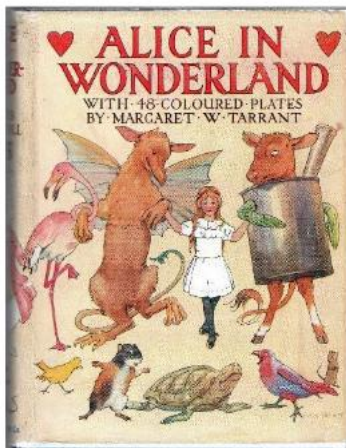


Figura 57. Carroll, L. (1890). La oruga hablando con Alicia. Extraído de: Blair's 'Alice in Wonderland' hookah-smoking caterpillar concept painting, 1951. Tomado de: <https://www.antiquetrader.com/art/mary-blair-disney-artist>

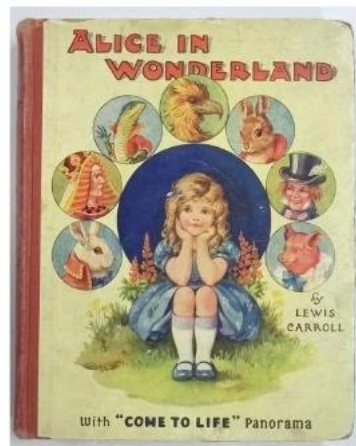
A partir de 1907 (cuando el copyright de Tenniel termina) el repertorio y variedad de usos cromáticos en las nuevas publicaciones ilustradas de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* se amplía, por lo que se pueden encontrar diferentes versiones con una variación de tonos entre rosado, rojo, azul, amarillo, verdes y sombras de diferentes colores dependiendo del país y de las propias versiones de la historia (Susina, 2020). Esto es relevante dentro del análisis de esta tesis ya que evidencia en qué momento se presentan ciertos cambios de color en las imágenes de estas historias y por qué. En este caso se presenta una apertura en la combinación de tonalidades debido al contexto histórico con relación al copyright. Sin

embargo, también se evidencia las relaciones intertextuales del color seleccionado por cada cultura, mostrando que existe una concepción y relación del color individual para cada una de ellas. (ver figura 58).

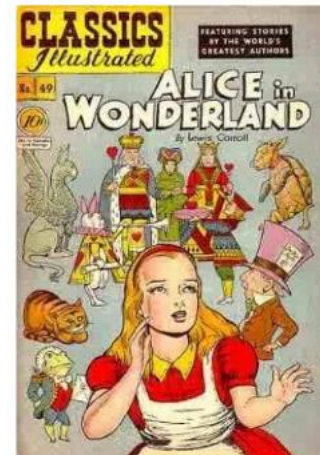
1916



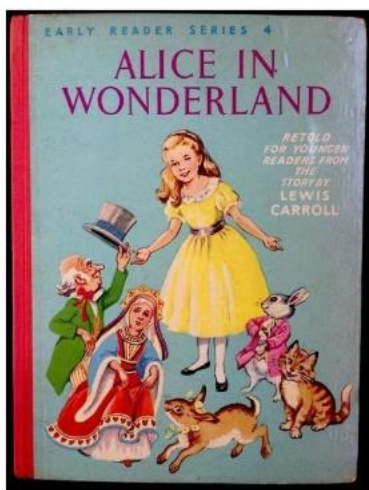
1930



1948



1950



1955



1976

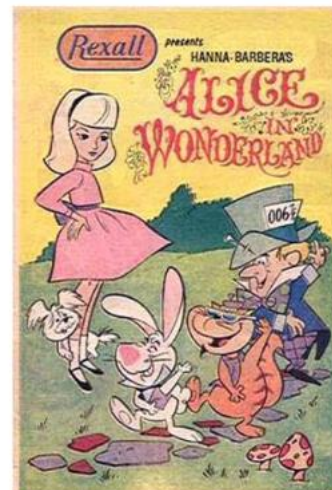


Figura 58. Imágenes de Alicia en el País de las Maravillas de 1916 a 1976. Extraído de: Pinterest.

Las ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* muestran algunos elementos característicos que se han conservado a lo largo de las diferentes interpretaciones gráficas de

la obra. Por ejemplo, la representación del Conejo Blanco con orejas (internas) de color rosa la mayoría de las veces de ojos rojos y nariz rosa, descripción más cercana a lo planteado por Carroll en el texto³², es una constante visual que se repite, al igual que la tonalidad clara de la piel de Alicia y su cabello rubio. Estos elementos físicos distintivos de los personajes principales se han mantenido como puntos de referencia visuales, incluso a pesar de los cambios de estilo y enfoque artístico que han tenido las ilustraciones a lo largo del tiempo.

Más allá de una función mimética, estos colores y rasgos característicos han adquirido un significado simbólico fusionados con una función plástica que ayuda a través de los elementos formales a identificar y definir la esencia de la historia de *las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*. Lejos de ser simples detalles referenciales, estas constantes visuales se han vuelto elementos determinantes en la caracterización de los personajes y en la construcción de la identidad gráfica de la obra. Así, incluso cuando el vestuario, los escenarios u otros elementos visuales varían según el estilo del ilustrador, estos puntos de referencia cromáticos y morfológicos permanecen como pilares que sostienen la iconografía reconocible de la historia.

Hoy en día, seguimos encontrando nuevas versiones ilustradas de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* que, si bien presentan interpretaciones físicas de la protagonista diferentes a la imagen original propuesta por John Tenniel, mantienen ciertos elementos característicos que hacen referencia a las primeras ilustraciones de la historia o a sus imágenes evidenciando así el uso de relaciones intertextuales. Por ejemplo, en la versión de Xavier Collette (ver figura 59), al igual que en la de Rébecca Dautremer presentada en el caso 2 de este capítulo, la apariencia física de Alicia se acerca más a la niña que inspiró el texto original

³² Esto para evidenciar que es un conejo alvino según lo plantea Martin Gardner en Carroll (1960).

de Lewis Carroll, en lugar de la icónica representación de Tenniel. Esto se ve reflejado en detalles como el tono de cabello y otras características faciales y corporales distintas a las establecidas tradicionalmente.



Figura 59. Alice au pays des merveilles ilustrado por Xavier Collette (2010). Adaptación del texto de Carroll a historieta. Se evidencia como la imagen de Alicia no obedece a su referente visual más popular establecido por el propio Carroll a través de las ilustraciones de Tenniel. Tomado de: Chauvel, D, Collette, X., & Carroll, L. (2010). Alice au pays des merveilles.

Sin embargo, estos ilustradores contemporáneos retoman y mantienen otros elementos visuales reconocibles, como la tez clara de Alicia y la presencia del Conejo Blanco. En el caso particular de Collette, incluso recupera detalles como las medias a rayas y el delantal blanco propuestos por Tenniel.

Por su parte, Dautremer utiliza una tonalidad amarilla cercana a la versión de Tenniel, aunque coloca el delantal de Alicia en este tono, logrando así una actualización de la paleta cromática sin perder del todo esa referencia visual característica de la imagen de la niña (ver caso 2). De esta manera, si bien las nuevas interpretaciones gráficas de Alicia introducen variaciones y actualizaciones en ciertos aspectos, se siguen manteniendo constantes visuales que permiten asociar estas ilustraciones modernas con la imagen tradicional y emblemática de la obra.

Es así como podemos encontrar la permanencia de ciertos colores que siguen caracterizando a la niña Alicia, no de una manera meramente descriptiva, mimética o denotativa, sino de forma mucho más referencial, semiótica y connotativa. Este fortalecimiento del significado simbólico de estos elementos cromáticos tiene que ver con el paso del tiempo y la permanencia de la obra en la cultura visual. La iconografía de Alicia se ha trasladado de lo puramente icónico a lo plástico, adquiriendo un valor más allá de la simple representación, con valores estéticos y sémicos que fortalecen la imagen.

Sin embargo, esta permanencia en el tiempo también ha generado nuevas propuestas cromáticas para el resto de los elementos en la representación de Alicia. Estas actualizaciones e innovaciones en la paleta de colores que caracterizan la generalidad de la imagen influyen en el imaginario colectivo sobre la obra, ampliándolo y asociándolo más con el contexto que con las referencias a otras imágenes anteriores.

En lugar de ser directas, las conexiones con las imágenes anteriores se encuentran en los detalles, enriqueciendo el significado y la apariencia de los tonos desde un punto de vista tanto significativo como estético, ampliando la forma en que la gente la interpreta y entiende. Ya no

se asocia tanto con las referencias anteriores, sino que adquiere un significado más ligado al contexto actual gracias a estos ajustes en los colores.

Un claro ejemplo de esto es cómo la ampliación y el cambio del contexto sociocultural e histórico, como marco referencial, abren nuevas posibilidades cromáticas en las ilustraciones modernas de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*. Lejos de mantener una fidelidad estricta a la paleta tradicional, los ilustradores contemporáneos introducen variaciones que renuevan la representación visual, caracterizándolas en un contexto cultural específico, una época, lugar y estilo, sin perder por completo esos elementos icónicos que han trascendido y se han convertido en referentes semióticos de la obra. Un ejemplo de esto se evidencia en las distintas versiones de Alicia de otros países, al igual que en los distintos estilos particulares que han ilustrado la historia donde las características cromáticas capturan la esencia caprichosa e imaginativa del País de las Maravillas, contribuyendo desde la expresión y lo plástico al atractivo atemporal de las obras de Carroll (ver figura 60).

1989

2019

2014

2005



Figura 60. Imágenes de ilustraciones árabes y griegas de *Alicia en el País de las Maravillas* e ilustración por Leonard Wisgard en 1949. Tomado de: Pinterest.



Figura 61. Opova, M. (2013, 17 julio). Leonard Weisgard's Stunning 1949 'Alice in Wonderland' Illustrations. The Atlantic. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/leonard-weisgards-stunning-1949-alice-in-wonderland-illustrations/248012/>

La versión ilustrada de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Leonard Weisgard en 1949 es una de las versiones más conocidas por el manejo de colores brillantes que rompen con lo manejado hasta el momento en estas ilustraciones considerada una de las versiones vanguardistas de esta historia especialmente desde la propuesta de color. Desde el contexto sabemos que en la época de los 40 el expresionismo desde el ámbito sociocultural estaba en auge lo que puede explicar el manejo explosivo del color el uso trasgresor de contrastes y la propuesta armónica disruptiva del autor.

Cabe destacar que, a pesar de las nuevas interpretaciones gráficas y actualizaciones cromáticas que surgen en las ilustraciones contemporáneas de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, también se observa un fenómeno interesante. Existen versiones particulares de la obra en las que, si bien el texto varía en algunas palabras debido a las traducciones a diferentes idiomas, las ilustraciones se mantienen prácticamente iguales, independientemente del país de origen de la edición.

Esto pone de manifiesto cómo ciertos elementos visuales emblemáticos de Alicia han trascendido las fronteras culturales y lingüísticas, convirtiéndose en referentes gráficos reconocibles a nivel global. Así, mientras el texto puede adaptarse y reinterpretarse según el contexto local³³, las ilustraciones conservan una identidad visual compartida que permite

³³ Existe una historia no confirmada sobre la prohibición del libro de Carroll porque "era degradante para los seres humanos conversar con los animales" fue difundida por una columna del New York Times llamada "Topics of the Times", de un escritor anónimo en 1931, donde reivindicaba *Alicia en el país de las maravillas*. El libro fue prohibido en la provincia de Hunan. Luego fue repetido como un hecho por otros medios y libros, lo que provocó que la historia se difundiera. La historia se basó en lo siguiente: En 1931, según un periódico de Shanghai, el presidente del gobierno provincial de Hunan, Ho Chien, acusó a los libros de texto de la escuela primaria de no ajustarse a las normas comunistas. Le parecía absurdo que los animales se estuvieran transformando en criaturas que hablaban el lenguaje humano y se les diera formas respetuosas de dirigirse a ellos. Dijo: "Los libros de texto escolares que no sean lo suficientemente difíciles o cuyas teorías sean simplistas, pero poco prácticas deben ser destruidos por el fuego". (Alice, 2020)

identificar de manera directa las aventuras de Alicia, independientemente de la versión o el idioma. Esta consistencia icónica a través de las traducciones y ediciones internacionales refuerza aún más el carácter semiótico y simbólico que han adquirido ciertos aspectos cromáticos y morfológicos en la representación de la protagonista y su entorno fantástico, siendo el color clave como portador visual de elementos sémicos y formales al hablar de este tipo de ilustraciones.

Vaclavik (2019) plantea que reconocemos el vestido de Alicia en la actualidad por haber sido estandarizado y popularizado por Disney en 1951. Este reconocimiento es dado por el color y no tanto por la forma, ya que a través del tiempo se han presentado distintas versiones que a su vez están relacionadas con la moda, y aunque en el film se le da ciertas características de la época (siglo XIX), su carácter distintivo o estandarizado se lo otorga el color: la niña vestida de azul con blanco, lazo y zapatos negros es la que terminamos identificando como Alicia la protagonista de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*.

Como se evidenció anteriormente Disney no creó el color del vestido de Alicia de manera original sin referentes, sin embargo las características formales y sémicas del color que añadió, junto con el avance técnico que propuso (como se verá en el caso 1 de este capítulo) hicieron que se convirtiera en un referente visual y cultural para la identificación de Alicia. Este “efecto Disney” (los parámetros que propone en sus filmes se convierten en estándares) no se limita únicamente a Alicia, sino que se extiende a varios de los elementos o personajes de otras historias, especialmente desde la perspectiva cromática. Un ejemplo de esto se presenta en la identificación cromática de *Schneewittchen* o *Blancanieves* de los cuentos de los hermanos Grimm. El color se utiliza en la creación de nuevas imágenes para establecer una asociación con el personaje de la niña, sus características y el cuento en sí. Esto agrega nuevas capas de

significado a la imagen, lo que termina por reforzar los diversos mensajes que se desean transmitir en la nueva representación visual. (ver figura 62)

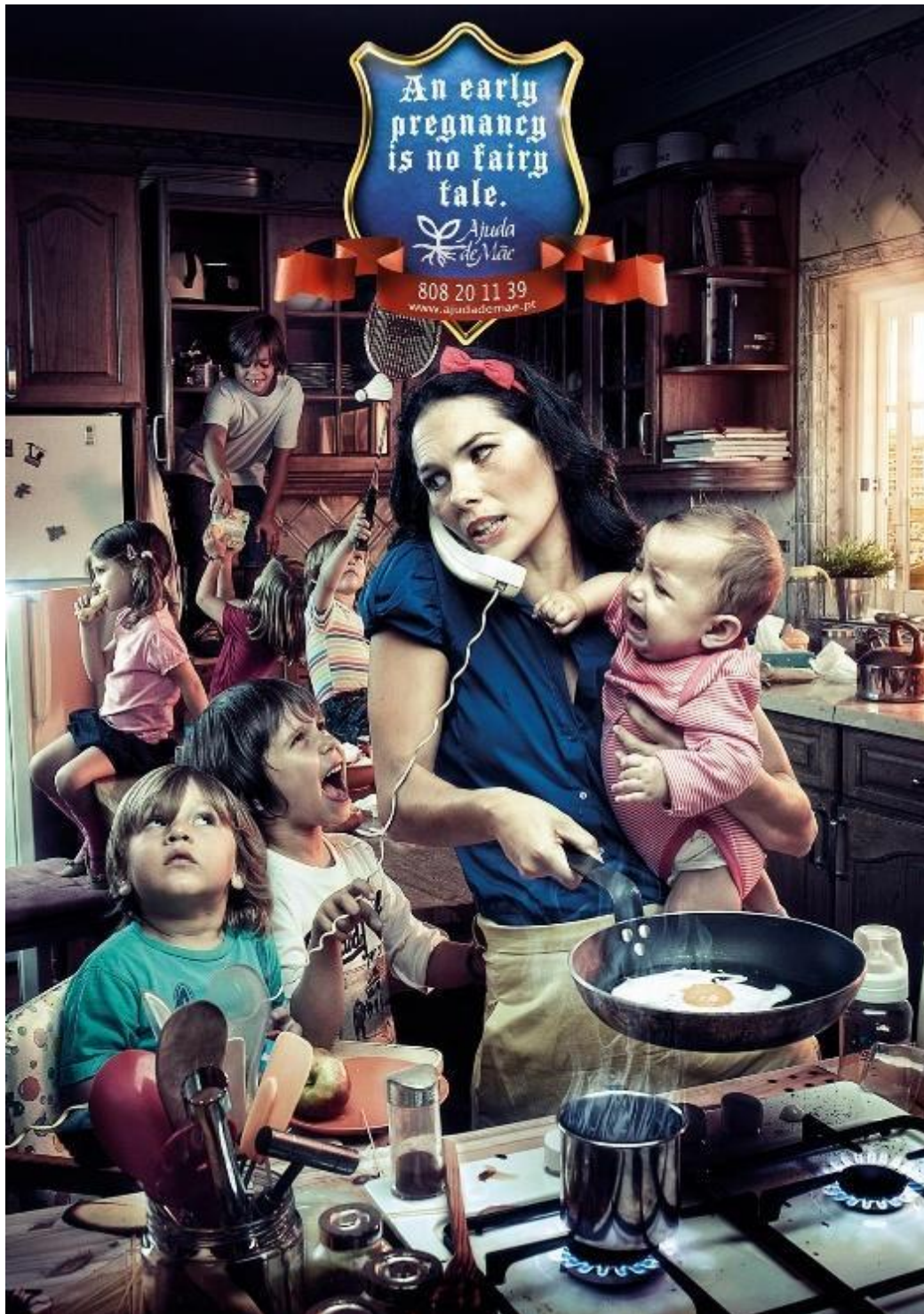


Figura 62. *Blancanieves y los siete enanitos.* Campaña publicitaria para prevenir el embarazo a temprana edad. Tomada de Schrisien (2013, noviembre 19).

Como se mencionó anteriormente, el uso del color en estas historias evoluciona junto con su contexto. Sin embargo, esta evolución no siempre implica un cambio en los colores en sí, sino en cómo se utilizan para generar nuevas asociaciones y conexiones intertextuales. Esto se reflejará en el análisis de casos, donde se podrá observar cómo el color cumple una función comunicativa en la imagen, ya sea que tenga una función icónica o plástica evidente dentro de esta.

El poder generar este tipo de conexiones y asociaciones se debe a que, al igual que en el caso de *las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, las imágenes de *Blancanieves* y *los siete enanitos*³⁴ propuestos por Disney se han mantenido a lo largo del tiempo en la cultura visual. Estas imágenes se han convertido en referentes, perdurando en la narrativa visual debido a su arraigo en la cultura y al uso de ciertos colores que a lo largo de los años han sido identificados con características tangibles e intangibles propias del personaje de la niña.

A continuación, se muestra cómo el origen y evolución de la historia escrita de *Blancanieves* se relaciona con los cambios visuales de está mostrando la relación de las imágenes con el contexto y relaciones intertextuales evidentes desde el origen de la historia. Aunque existen diferentes escritos sobre el origen de *Blancanieves* la mayoría de estos coinciden con lo expuesto por Ferrer:

³⁴ Nombre dado por Disney a *Blancanieves* según Tatar (2012) “*Blancanieves* Solo la versión de los Grimm de la historia alude a la complexión de la heroína en su nombre. La heroína de piel clara se convirtió, a través de la película de Walt Disney en un icono de la belleza femenina para la segunda mitad del siglo XX, *Sneewittchen*, el nombre de *Blancanieves* en bajo alemán es una forma diminutiva y puede traducirse de forma literal como *Blancanievecitas*. El título de la película de Disney al incluir a los siete enanos con *Blancanieves* disuelve el centro de gravedad desde la relación de la heroína y su malvada madrastra a la relación entre la heroína y sus siete cómicos compañeros”. (p. 248)

Los hermanos Grimm se inspiraron en una niña que había vivido en un castillo muy cercano, una niña muy querida por todos y que tuvo una vida de cuento. El historiador Karlheinz Bartels realizó una exhaustiva investigación en la que intentó demostrar que María Sophia Margaretha Catharina von Erthal fue la verdadera Blancanieves del cuento (Ferrer, 2012, párr.1).

Poco después de morir María Sophia, su fama de bondad llegó a oídos de Jacob y Wilhelm Grimm quienes imaginaron a Blancanieves. En el cuento, no sólo María Sophia estaba sacada de la realidad, también el famoso espejo mágico, propiedad de la familia y que, por su forma producía un efecto de reverberación de la voz cuando se hablaba delante de él. [...] Respecto a los enanos, podrían haber sido inspirados por los mineros que trabajaron en las minas de Bieber y que podrían haber sido niños (Ferrer, 2012, párr. 5-6).

A partir del momento en que *Blancanieves* es publicada por primera vez, se generan dos versiones más, en las que los hermanos Grimm corrigieron y revisaron su versión inicial Schneewittchen en tres ediciones diferentes de su colección de cuentos, publicadas en 1812, 1819 y 1857. Cada una de ellas realiza cambios a la anterior. Así, según Grimm, & Grimm, (2014) en la primera versión la Reina Malvada aparece solo como “la madre de Blancanieves” en lugar de ser su madrastra. Además, el final es diferente, ya que la Reina Malvada es obligada a bailar con zapatos de hierro candente hasta morir. En la segunda, publicada en 1819, se cambia el final, de manera que la Reina Malvada es castigada por la justicia divina en lugar de ser sometida a la tortura. Según Burkert, (1987) y Grimm, & Grimm, (2014) los cambios más notorios de estas versiones fueron los siguientes:

- En la versión de 1812, la relación entre la madrastra y Blancanieves no se especifica. En la versión de 1819, se hace referencia a la madrastra como la madre de Blancanieves, pero no se menciona explícitamente que es su madre biológica. En la versión de 1857, se establece este personaje como la madrastra de la niña.
- En todas las versiones de los hermanos Grimm, la madrastra intenta matar a Blancanieves varias veces, aunque los detalles varían. En la versión de 1812, la madrastra solo intenta matar a Blancanieves una vez, con un peine envenenado. En la versión de 1819, también intenta matarla con un corsé y un peine envenenado. En la versión de 1857, se agrega el intento de asesinato con la manzana envenenada.

Esto resulta relevante, ya que demuestra cómo desde el inicio, estas historias reflejan una naturaleza cambiante. Las modificaciones más evidentes son producto de la adaptación de la historia a diferentes contextos, lo que revela distintas formas de ver y entender la sociedad en cada época. Así, observamos variaciones tanto en las versiones de las historias como en los periodos en que fueron realizadas, evidenciando la evolución en la percepción y representación cultural a lo largo del tiempo. Esto no quiere decir que la historia inevitablemente cambie, de un periodo a otro pues puede mantenerse y cambiar más adelante dependiendo de la necesidad o visión de la sociedad tal y como lo plantea Zipes (2014).

Hasta el momento (que sean conocidas), se han generado más de 10 versiones audiovisuales de *Blancanieves*. Incluyendo la de 1937 de Walt Disney que marca desde el color un referente visual a lo largo de la historia, estas versiones han mostrado cambios cromáticos que se pueden relacionar tanto con el contexto en su parte cultural, política y social como con las relaciones intertextuales con sus referentes, evidenciando a su vez distintas concepciones de cambio de

pensamiento social. Estas versiones “son: *Blancanieves, Un Cuento de Terror* (1997), *Mirror Mirror* (2012), *Blancanieves y el Cazador* (2012), y *Blancanieves* (2012). *Once Upon a Time* (2011), o en español: *Érase una vez*, y, por otro lado, está la serie española titulada: *Cuéntame un cuento* (2014)” (Raquel & De Cantabria, 2015, p. 5). También se encuentran *Blancanieves y la leyenda del espejo* (2019), *Blancanieves y los siete enanitos: La historia nunca contada* (2014), *Snow White: A Deadly Summer* (2012).

Las diversas versiones visuales y escritas de *Blancanieves* en el siglo XX y XXI han experimentado cambios significativos en su trama y narrativa. Muchos de estos cambios están vinculados con la época en la que fueron creadas, reflejando las ideologías y transformaciones socioculturales de cada periodo.

Como demostraremos a lo largo de este capítulo estas modificaciones reflejan las relaciones intertextuales visuales que han influido en la creación de estas versiones desde lo sociocultural, político, religioso y referencial. El uso del color como un signo ha sido especialmente relevante en estas adaptaciones, permitiendo, representar, expresar y evocar sentimientos o emociones a través de sus características plásticas. De esta manera, el color se convierte en una herramienta poderosa para denotar y simbolizar elementos emocionales en la narrativa visual.

A continuación, se realizará el análisis de casos evidenciando cómo se ha presentado el contexto y las relaciones intertextuales en relación con la función del color, su significado e interpretación en la imagen, llegando así a poder establecer desde la aplicación práctica de estos conceptos al análisis de la imagen, cómo se presenta la función del color y sus características en las imágenes de historias sostenidas.

3.2 Análisis de casos.

A continuación, se muestran y analizan los casos de estudio en cuanto a la relación del contexto, las relaciones intertextuales y la función del color teniendo en cuenta el color como signo plástico, activo y transversal³⁵ en las imágenes.

3.2.1 Función del color como signo icónico y signo plástico.

Como se evidenció en el capítulo 1 y 2, las funciones del color como signo icónico y signo plástico son las más evidentes en este tipo de ilustraciones. Así, relacionamos el signo icónico con el uso referencial y mimético del color, donde se asocia el color a la apariencia visible de una realidad. El color como signo plástico está relacionado con las características formales del color y por lo tanto con sus valores estéticos y expresivos, tal y como se mencionó en el capítulo anterior; el significado del signo plástico se establece como una semiosis, proceso en el cual el semantismo plástico se presenta como un fenómeno complejo en el que los elementos visuales como formas, colores, texturas y composición, se cargan de significado simbólico y generan respuestas sensoriales y emocionales en el observador.

Esto surge de la interacción entre los conceptos generales que asociamos a ciertos rasgos visuales, las conexiones culturales que establecemos entre elementos iconográficos, las reacciones fisiológicas del cerebro ante ciertos estímulos físicos, los detalles sutiles de las micropartículas texturales, y la manera en que se organizan los elementos en el espacio y la

³⁵ Al hablar del color como elemento transversal nos referimos a los aspectos del color como signo plástico que debido a la cultura visual han permanecido en el tiempo y se presentan transversalmente en las distintas versiones visuales de la historia. Estos aspectos al tomar el color como signo plástico pueden obedecer tanto a elementos formales como sémicos, sin embargo, la mayoría de estos son relacionados con los elementos formales ya que los sémicos al ser dados y relacionarse con los valores y cambios sociales pueden variar a lo largo de la historia. Aun así, estos significados se relacionan entre ellos logrando desde el color tal y como lo plantea Heller (2000) una conexión en el tiempo.

luz. Es una dinámica multifacética que va más allá de la mera descripción formal, cargando a los elementos visuales de significados simbólicos complejos.

Analizar las funciones icónica y plástica en la imagen de estas historias se vuelve relevante para esta tesis, a fin de establecer cómo se genera la conexión icónica o plástica del color desde la creación de estas imágenes, qué elementos intervienen y cómo es visualizada en la imagen. Esto nos permite acercarnos al objetivo de esta tesis logrando comprender cómo la función del color ha evolucionado y se presenta de distintas maneras a través del tiempo.

En el análisis de estas funciones encontramos el caso 1, 2 y 3. En el análisis del caso 1 y 3, donde las ilustraciones pertenecen o son la base para animaciones, se tendrá en cuenta durante el análisis que: “La animación combina el color como pigmento (la pintura aplicada a la superficie de las celdas³⁶) y el color como luz (color óptico de la reproducción fotográfica de esas celdas)”. (Thompson, 2014^a, p. 3). Aunque aparentemente a ojos del espectador estos dos usos del color (como pigmento y como luz) no representa una diferencia a la hora de percibir el color, según la prueba realizada y mostrada en el Anexo 1 el cambio de medio sí presenta una diferencia en las conexiones que se generan desde el color, por lo que no es lo mismo analizar una imagen que es original del espacio RGB, a una impresión que esté hecha o basada en un espacio de color RYB.

El caso 2 por otro lado, aunque trabaja también esta relación icónica y plástica, evidencia el uso de cada uno de estos elementos desde una perspectiva diferente ya que no obedece a una

³⁶ Al hablar de Celdas se refiere a las superficies de vidrio y acetato que eran usadas en esta época para las ilustraciones y que luego serán fotografiadas para poder mostrarlas en una secuencia.

ilustración con fines de movimiento, sino que, es creada como imagen fija que obedece como ilustración de una narrativa.

3.2.1.1 Caso 1: *Blancanieves, 1937, Disney Studios*

Parte del éxito del film de *Blancanieves* en 1937 se produce por las innovaciones presentadas por Disney en este film. En el ámbito del color, se producen innovaciones estéticas y conceptuales muy ligadas a los avances tecnológicos como el Technicolor, la cámara multiplanos y la experimentación con diferentes pigmentos y aglutinantes. El concepto y uso del color en la escena aporta de manera sustancial, marcando diferencias significativas en la percepción y comprensión de la misma. A continuación, se analiza la imagen de la Reina para establecer el uso y función del color en ella, la siguiente imagen (ver figura 63) corresponde a un fotograma donde se ilustra a la reina en las mazmorras del castillo, donde se encuentra su laboratorio, justo antes de elaborar la fórmula de envejecimiento y la manzana envenenada.

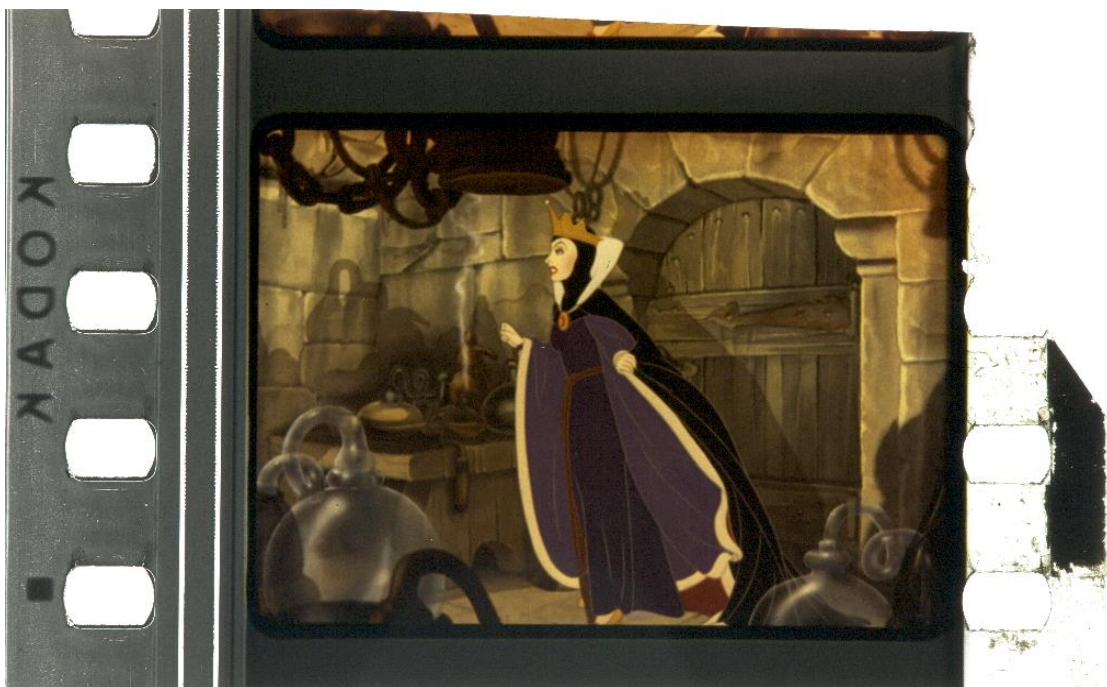


Figura 63. Walt Disney (1937). *Blancanieves y los siete enanos*. Extraído de: Flueckiger, B. Timeline of Historical Film Colors.

En esta escena podemos observar la diferencia entre la función del color en la descripción o representación del fondo en general, que obedece a la descripción del entorno espacial en el que se desarrolla la escena (predominio de la función icónica o del color como signo icónico vinculado a la mimesis ilusionista propia de los códigos de la representación naturalista), y la función del color en la representación del personaje (aunque también está sujeto a lo descriptivo, predomina su función simbólica, su potencial sémico y expresivo y su valor como signo plástico).

El departamento de “Tinta y Pintura” de las instalaciones Disney (reforzado y agrandado para la producción de *Blancanieves*) incluía procesos de creación de colores, en los que la combinación de pigmentos, bases y aglutinantes estaban totalmente controlados para obtener un color específico con una densidad y textura únicas que lograban destacar ciertos efectos y características de la imagen: “la elección de diferentes materiales desde pasteles hasta acuarelas, aceites o lápices también mediaban el grado en que la luz pasaba a través de las *cels* (acetatos o vidrios)”. (Thompson, 2014b, p. 2) También frecuentemente se empleaban agentes que añadían humedad (humidificantes) para retrasar el secado y evitar el cuarteado.

Aunque efectivamente se utilizaban diferentes técnicas, la más común era el *Gouache*, lo que explica la opacidad en los fondos y la intensidad de ciertos colores. Según lo muestra Thompson, tras recolectar varias opiniones de artistas, investigadores, y trabajadores de Disney, el aglutinante más usado era la goma arábiga, empleada en grandes cantidades para lograr que la pintura opaca a base de agua para los fondos tuviese una textura más pegajosa, haciendo más fácil su adherencia y su maleabilidad al aplicarlas para evitar el cuarteado y permitir que el color se hundiera en la mezcla y se asentara en el fondo de las celdas para lograr mayor intensidad y saturación del color.

De esta manera, solo por el manejo del aglutinante se podían generar distintos efectos del color y dar más fortaleza o saturación a los tonos del personaje principal que destacaba en un entorno de color mimético o descriptivo, poco contrastado y sujeto a las convenciones propias del sistema espacial de representación ilusionista mediante la entonación, la modulación de la opacidad, transparencia y translucidez de los colores y, en definitiva, de los gradientes relacionados con la perspectiva, logrando así un tratamiento naturalista del color. Este manejo naturalista del color se ve potenciado por el uso técnico de la cámara multiplano.

El empleo de esta tecnología logró separar de una manera 3D los planos del fondo de los personajes principales, esto hace que los planos de color sobrepuestos resalten un poco más, sumado a el efecto de tridimensionalidad naturalista que, por medio de esta tecnología, mantenía el fondo estático mientras el personaje principal mostraba el movimiento. De esta manera, en el manejo de fondos si la imagen tenía un camino y detrás se veía una casa, el propio fondo podía tener planos distintos que obedecían a celdas separadas ayudando, por medio de la cámara multiplanos, a ir acentuando la perspectiva dentro de la imagen (ver figura 64).

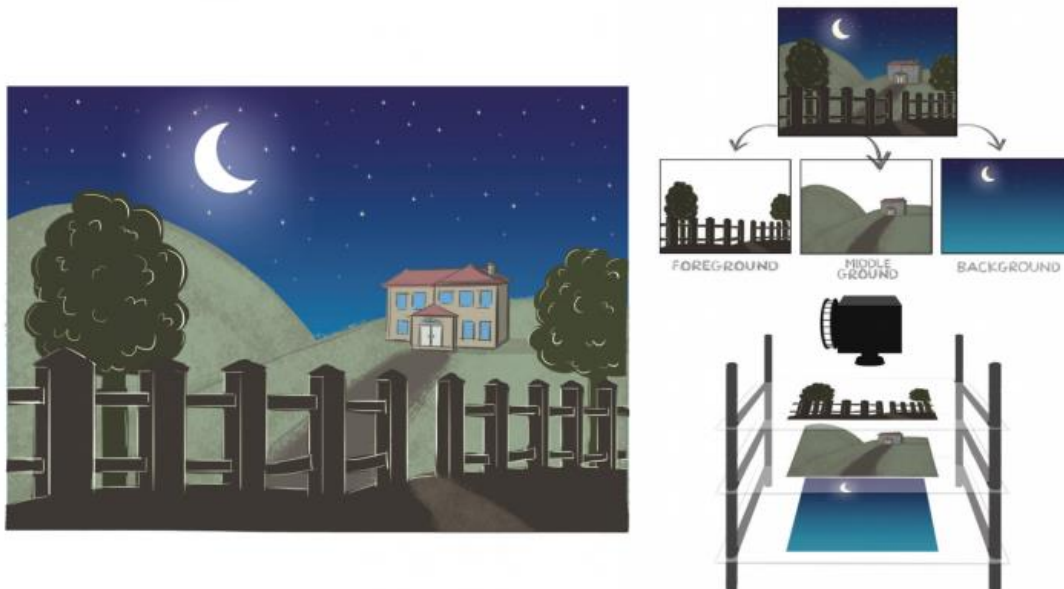


Figura 64. Funcionamiento de la cámara multiplanos. Extraído de: Sin escuela de cine (2020). Cómo la icónica cámara multiplano de Disney cambió la animación (nofilmschool.com)

Por otro lado, en los planos del personaje principal se utilizaban gradientes de color para añadir movimiento y profundidad, resaltando aspectos destacados por el manejo técnico del color. Esto hacía que el personaje (ver figura 1) destacara sobre el fondo debido a sus características cromáticas distintivas, contrastando con la modulación lumínica y los degradados del fondo. Según Thompson, para dar relevancia al personaje principal en la escena se utilizaban ciertos tonos, como el violeta (usado para la reina), que poseía una brillantez y textura únicas que ayudaban a crear los colores de los elementos principales (2014c).

Según lo planteado, y con lo que respecta a esta tesis, el contexto técnico de esta imagen determina cómo se trabaja el color desde la técnica repercutiendo en cómo se muestran las características formales y su resultado estético y formal usando las convenciones de la perspectiva mimética, ilusionista y los gradientes de profundidad, como un elemento de generación de movimiento, profundidad, pero también de cierta dimensión sensorial y emocional, tal y como lo plantea Thompson: “El uso narrativo de Technicolor por parte de

Disney no sólo excede sus funciones naturalistas tradicionales como señales de profundidad, movimiento y tridimensionalidad, sino que también provocó una delicia afectiva y sensual en la abstracción, pureza y movimiento del color”. (Thompson, 2014a, p. 1)

Desde un punto de vista técnico, el plano de profundidad donde se encuentra la figura de la reina presenta una brillantez propia debido a que los colores utilizados tienen una mayor saturación en comparación con el fondo, es decir, son más puros. Igualmente, el uso de tintas planas rompe con las modulaciones de luminosidad propias del claroscuro, generando una estética diferente a la del fondo. Esto permite resaltar la figura principal a través de los tonos neutros creados por la gama de colores tierra y sus adyacentes.

Asimismo, unido a esta tecnología se encuentra el manejo del *Technicolor*³⁷: El *Technicolor*, en el caso específico de *Blancanieves*, el *Technicolor IV*, desarrollado y mostrado para este largometraje, producía saturación en los colores por lo que debía planearse muy bien la escena e imagen para obtener el resultado deseado. Directamente relacionado con esto se encuentra la *Teoría de conciencia del color* de Kalmus (1935)³⁸ empleada en las películas de la época, (siendo esencial para lograr un buen resultado en *Technicolor*.), donde plantea, además de la función icónica o mimética del color respecto a lo representado, una lectura perceptiva del mismo donde la relación de la función sémica, significante, simbólica y expresiva entre la narrativa del film y del color deberían cuadrar perfectamente. Según lo expresa, el color en esta narrativa servía para visualizar las características intangibles de los personajes (ver figura 65) haciendo que su significado se pueda relacionar con el amor, el odio o las características de personalidad como sucede en este caso.

³⁷ Procesos cinematográficos que utilizan películas monocromáticas sincronizadas que luego se superponen, cada una de un color diferente, para producir una impresión en color.

³⁸ Citada en el libro *British Colour Cinema. Practices and Theories* y conocida en el medio por ser "consultora de color" de las películas de Technicolor entre 1934 hasta 1949.

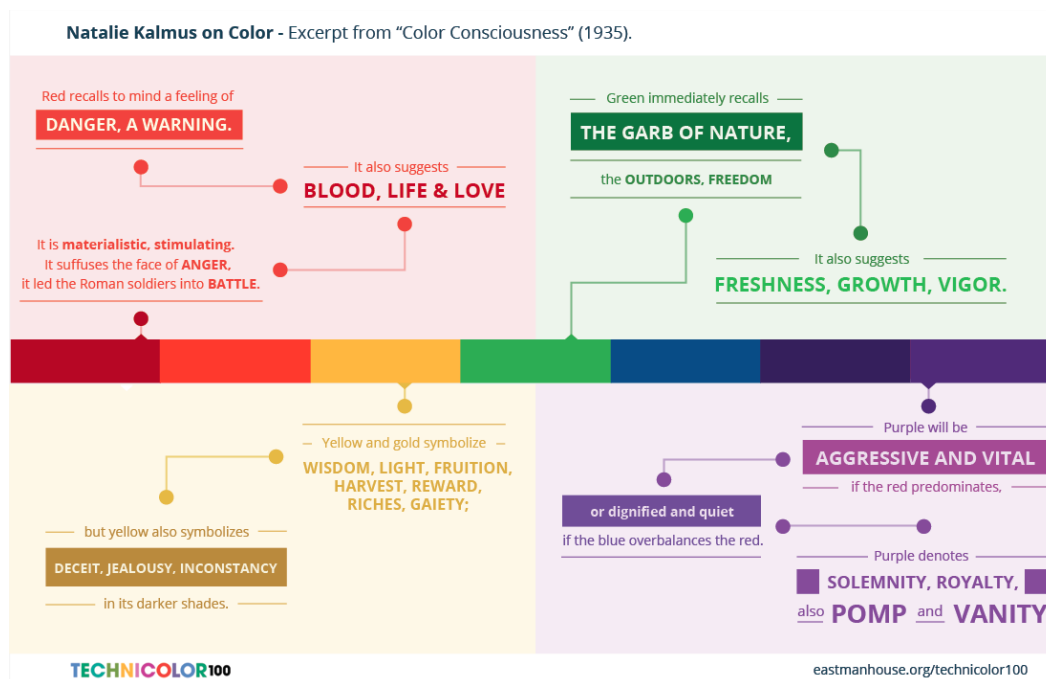


Figura 65. Cuadro “conciencia del color de Natalie Kalmus (1935). Extraído de: Eastmanhouse.org-Technicolor 100. Guía del color según la conciencia del color, planteada por Natalie Kalmus (1935)” en Hernández (2022, p. 204).

Es así como en la imagen de la reina pues el color es vinculado con tonos que obedecen a una función connotativa, a una capacidad significativa que es tomada de otros referentes visuales anteriores, donde la asociación de significante y significado relacionados con la expresión ya se producía en la dirección que interesaba para la narrativa del film. Esta dirección se orientaba por la propuesta de Kalmus en su tabla de la tabla de la figura 23. Es este el caso de la tonalidad del vestido de la reina (próxima al púrpura) que históricamente ha estado relacionado con imágenes de realeza o riqueza ya que este tono, tal y como lo explica St. Clair (2017, p. 170), era difícil y caro de conseguir el pigmento (procedía de un molusco³⁹), razón por la cual solo la realeza lo usaba, fortaleciendo su significado desde la concepción social de poder y dignidad.

³⁹ El color era extraído de las glándulas branquiales de unos moluscos llamados *Murex brandaris* y *Murex trunculus*, que se encontraban en el mar de Tiro por lo que eran difíciles de obtener, además de que para tener suficiente cantidad del tinte había que tener miles de ellos.

Las tonalidades violeta, amarillo y rojo que caracterizan al personaje, a pesar del fuerte contraste que, en un principio podrían plantear, están sutilmente matizados para encajar en el ambiente descrito y, al mismo tiempo, destacar del fondo. De hecho, el color principal del vestido de la reina se presenta en una gama monocromática violeta que contrasta con el color amarillo, matizado, que sirve de elemento cromático de contraste que realza, enmarca y aviva el propio violeta al ser de una gama complementaria. Así, la unión de los dos se vuelve atractiva para el ojo. Además, la distribución cuidadosa de los tonos, considerando el espacio y la cantidad de cada uno, logra un equilibrio visual mediante la proporción entre los contrastes de color y las áreas ocupadas. Esto destaca al violeta como el color dominante, especialmente en comparación con los tonos rojizos y amarillos presentes en los detalles del vestido. Este enfoque sutil crea una armonía visual que mantiene una tensión equilibrada en la composición.

Para Kalmus la asociación de significados del color cambiaba dependiendo si se entendía este solo o en armonía con otros “Agrupando los colores en otra manera podemos encontrar que al mezclar los colores con blanco indica juventud, alegría e informalidad... Cuando se mezclan con negro, los colores muestran estrechez, seriedad, dignidad, pero a veces representan las más básicas emociones de la vida”. (Kalmus, 1935, p. 143)

Al hablar luego de las asociaciones de los colores de manera individual Kalmus evidencia como el amarillo es asociado con los celos y la inconstancia, especialmente al estar combinado con colores más oscuros y particularmente al combinarlo con el verde.

El vestido de la reina no solo está ilustrado con la tonalidad violeta, sino que el blanco y negro están presentes, al igual que el negro, rojo y amarillo. Tal y como lo plantea Kalmus no es lo

mismo identificar un color solo que tomando en cuenta sus adyacentes ya que estos afectan la percepción del color. Según Heller (2000) la combinación de negro con amarillo se relaciona con el egoísmo y la culpa:

El acorde negro-amarillo es uno de los más negativos. Como también el amarillo está cargado de muchos significados negativos, su combinación con el negro los acentúa. Negro- amarillo es egoísmo, la infidelidad y la mentira aspectos mucho más reprochables que los sentimientos negativos asociados a la combinación Negro-rojo. Negro- rojo es el mal derivado de la pasión; Negro- amarillo es el mal premeditado. (p. 131)

Heller (2000) plantea que el negro es también el color de la negación ya que invierte cualquier otro significado, por eso si el rojo significa amor, el rojo acompañado del negro caracteriza el odio. Estas asociaciones sémicas enfatizan las características intangibles de la madrastra potenciando así los significados del violeta y su lectura con las tonalidades adyacentes. “Negro-violeta son los colores de lo misterioso, de la magia. Pero el color decisivo en el efecto mágico no es el negro sino el violeta”. (p. 132)

El blanco por otro lado funciona más como marco del resto de tonalidades resaltando y sirviendo más desde una función mimética y estética relacionada con el cuello y chalecos blancos que según lo presenta Heller son símbolos de estatus, relación que ha permanecido a lo largo del tiempo.

Teniendo en cuenta lo planteado con anterioridad, se puede evidenciar que el tratamiento cromático de la figura del personaje de la reina permite resaltar tanto sus características

tangibles como intangibles gracias a sus características formales (proporcionalidad del contraste cromático) y a la combinación entre función icónica y plástica haciendo que en el manejo del color del personaje principal se presente de manera equilibrada entre estas dos funciones.

Ahora vamos a detenernos en analizar el color violeta que caracteriza al personaje principal de esta escena e imagen. Nos interesa, fundamentalmente, su función plástica o su uso como signo plástico y su condicionamiento sémico determinado por sus relaciones intertextuales (con otros significados en momentos específicos en el tiempo) e intermediales (con el texto).

Para el siguiente análisis se plantea:

1. Revisar el empleo de los colores y de su dimensión significativa en la descripción de los personajes del texto original y compararla con la efectuada en la versión audiovisual o fílmica de Disney de *Blancanieves*.
2. Detenerse en analizar las asociaciones y significados del color violeta contextualizándolo en su devenir histórico.
3. Establecer la relación significativa del color con la lectura final de la imagen.

Tomando como referencia el texto de los Hermanos Grimm, la descripción literaria de la reina evidencia y describe su personalidad a lo largo del relato dándole al personaje características expresivas que más adelante intentaremos analizar si se ven codificadas por medio del color y como se presentan en su versión visual.

Así, en el texto encontramos: “Después de un año, el rey tomó otra esposa. Era una mujer hermosa, pero **orgullosa** y **altiva**, y no podía soportar que nadie más superara su belleza”

(Grimm and Grimm, 1976, p. 187). Incluso más adelante, algunas características son relacionadas con colores a través de un símil directo con su propio significado, los referentes visuales y las intenciones de la reina: "...cuando la reina se entera de que Blancanieves es la más bella, **se puso amarilla y verde de envidia**. Dentro de la significación de los colores en esta época, el verde estaba relacionado con la maldad, brujería y muerte". (Hernández, 2020). Y probablemente, también con el color de la enfermedad, aunque, en esa época, el verde estaba asociado con el peligro, lo tóxico y la muerte, básicamente porque el arsénico era uno de los elementos tóxicos más comunes en el siglo XIX, verdoso en su combinación con el cobre, altamente venenoso y muy utilizada en la fabricación de textiles, papeles pintados y cosméticos.

Estas menciones, unidas a las acciones descritas por los autores en el texto, generan una visión de la personalidad y sentimientos que terminan caracterizando a la madrastra:

Y la **envidia** y el **orgullo** crecían más y más en su corazón como una hierba, de modo que no tenía ritmo de día ni de noche. Llamó a un cazador y dijo: "Llévate a la niña al bosque; ya no la tendré entre mis ojos. Mátala y tráeme de vuelta su corazón como muestra"... El cocinero tuvo que salvarlo, y la **malvada** reina se lo comió, y pensó que estaba comiéndose el corazón de Blancanieves. (Grimm and Grimm, 1976, p. 188).

Según la guía de color de Kalmus, de aplicación en la realización de la película por los estudios Disney, el violeta, al menos con el matiz o tendencia más rojiza, se presenta como el color idóneo para representar el estatus de la reina y sus sentimientos por Blancanieves, pues lo asocia con la agresividad, vitalidad, solemnidad, realeza, pompa y vanidad, que encaja con la

caracterización o descripción textual de la madrastra y sus sentimientos por la belleza de la niña.

Según Héller (2000), St. Clair (2017), el instituto de color Pantone, Pastoureau, M. & Gladding, J. (2017) y Natalie Kalmus (1935), podemos llegar a distinguir diferentes relaciones del color violeta (recopiladas en Tabla 2), determinadas por referentes visuales, interpretaciones psicológicas, históricas, culturales y sociales que se han presentado a lo largo de la historia.

Tabla 2. Algunos significados y adjetivos atribuidos al violeta.

1. Divino
2. Infinito
3. Elite
4. Estatus
5. Reglas
6. Poder
7. Moda
8. Vanidad
9. Sentimientos
10. Maldad
11. Envidia
12. Misterio
13. Magia.
14. Oculto

Nota. Elaboración propia

Según la tabla expuesta podemos ver que el violeta, afín a los púrpuras o al morado, ha simbolizado a través de la historia una unión directa con los sentimientos y lo mágico; en la antigüedad fue considerado símbolo de estatus. Además, Héller (2000, p. 200) también habla de la relación del color azul con el lado místico, la magia y brujería, la espiritualidad, el esoterismo, la atmósfera y la grandeza. Asociación que propone el instituto del color Pantone en 2018⁴⁰ cuando propone este color como color del año. Actualmente, en el mundo de la moda, aunque este color no se asocia con la elegancia (en este momento destinada para el negro y el blanco) sí se asocia con lujos, distinción y calidad.

Como ya hemos comentado, otro de los adjetivos que describen el violeta es el poder (asociación que se mantiene a lo largo de su lectura en el tiempo), “El púrpura violado era en la antigüedad el color de los poderosos. De este modo el color de la violeta se convirtió, junto al nombre de la púrpura, en el color del poder y de la violencia”. (St. Clair, 2017, p. 170). Héller (2000), dice que la relación del púrpura con el poder está dada desde sus inicios, pues solo reyes y reinas podían portarlo y era muy apreciado como símbolo de grandeza y poder, “- Quien sea capaz de leer estas palabras y explicar su significado, será vestido de púrpura y se le pondrá una cadena de oro al cuello- Vestir de púrpura era un privilegio mayor que llevar oro”. (P. 196).

El violeta, según Héller (2000, 193), une cualidades opuestas por estar compuesto del rojo y el azul, una conjunción entre “lo masculino y femenino, de la sensualidad y de la espiritualidad. La unión de los contrarios es lo que determina el simbolismo del color violeta”. La feminidad o conexión del significado de este color con la mujer está dado, según lo muestra la autora, de

⁴⁰ Al respecto se puede consultar la Pagina <https://www.pantone.com/eu/es/articulos/color-of-the-year/color-of-the-year-2018>

manera histórica, usado como uno de los tres colores del feminismo en 1870: “El violeta, color de los soberanos, simboliza la sangre real que corre por las venas de cada luchadora, por el derecho al voto, simboliza su conciencia de la libertad y la dignidad” (p. 207), igualmente como mostraremos más adelante, este color es también asociado con las mujeres adultas.

En la tabla 3⁴¹ podemos ver como ciertos significados tienen su origen y han estado ligados directamente con la feminidad, presentando esta relación femenino-violeta en distintas épocas. Igualmente, podemos notar cómo algunas de las características asociadas a este color, como el poder y el misticismo, son vinculadas especialmente por la Iglesia con la penitencia, la humildad y el sacrificio. Esto es evidente durante la Cuaresma y el Adviento. Estos significados han permanecido en el imaginario popular y pueden resurgir con fuerza dependiendo del contexto histórico. Así, los significados de los colores se relacionan con imágenes ya establecidas y se integran en las narrativas de estas historias, convirtiéndose en referentes para otros.

⁴¹ Esta lista está basada en una comparación de datos de elaboración propia, donde se pretende observar las conexiones y relaciones del violeta en el tiempo. Para entender el color en cada época se tomaron como referencia para el análisis de 1812 los análisis de St Clare, Heller, Sanz y Gallego y Cage, al igual que para los años siguientes a los que se le sumó la lectura de Pantone en la actualidad. Esta comparativa fue presentada en el marco del congreso latinoamericano de diseño 2020 de la universidad de Palermo, Argentina como parte del escrito “Los datos, el color y la ilustración de los cuentos clásicos”. (Encuentro Latinoamericano de Diseño, XV Edición 2020, Pp. 2591-3735)

Tabla 3. Significados sociales y plásticos del violeta, púrpura y magenta en los años 1812, 1937 y 2020.

Significado social o plástico	Significado / Representación	← 1812 / creación del cuento H.Grimm	1937/ Version de Disney	2017 / Actualidad
s	Poder	■	■	■
s	Divino			
s	Élite	■		
s - femenino	Rica		■	■
p	Misterio		■	■
p	Sombras	■		
s	Opulencia			
s	Exeso			
s	Reglas	■		
	Color de la sangre	■		
s	Estatus		■	
s	Realeza		■	
s	Femenino			■
	Espacio - exterior			■
s	Fashion		■	■
s	Infinito	■		■
P	Oculto	■	■	■
s	Leal			
s - femenino	Mujer vieja		■	
s	Devoción	■		

Significado social o plástico	Significado / Representación	←	1812 / creación del cuento H.Grimm	1937/ Version de Disney	2017 / Actualidad
s - femenino	luto de un amor o monarca				
s	Inusual				
s	Maldad				
p	Otro azul				
p	Problemático				
P	Impresionismo				
P	Color de la atmosfera				
s	Creatividad				
s	Magia - Brujería				
s	Vanidad				
s	Envidia				
s	Fortaleza				
s	Solemnidad				
s	Agresividad				
s	Dignidad				
s	Vitalidad				
s	Quietud				
s	Grandeza				
s	Lujos				
s	Distinción				
s	Calidad				
s	Único				
s	Sentimientos				

Nota. Basado en St. Clair (2017), Sanz, J. C. y Gallego, R. (2001), Heller (2000), el instituto de color Pantone, Pastoureau, M. & Gladding, J. (2017) y Natalie Kalmus (1935).

En el caso de Disney, la función del color como signo icónico y signo plástico está balanceada. Al considerar el texto de los Hermanos Grimm en el que se basa la versión de Disney, se pueden establecer conexiones transversales en el tiempo de significados y características cromáticas que aparecen en el escrito y son adjudicados y visualizados por medio del color, logrando describir características de los personajes como la Reina y Blancanieves desde una función denotativa y, a su vez, dotando de significados desde una función connotativa esas mismas características.

En cuanto a su significado psicológico y social, según St. Clair (2017, p. 159-175), el violeta tiene diferentes connotaciones positivas y negativas que no solo se relacionan con el respeto o empoderamiento, sino que también con la soberbia, arrogancia y narcisismo (por lo que no se puede asumir que el significado de poder, aunque se encuentre visible en todas las épocas, en cada una de ellas siga significando lo mismo).

Según la lectura del color Violeta que plantea St. Clair (2017) y la lectura propuesta por el instituto de color Pantone en los últimos años, se puede ver cómo ciertos conceptos se vuelven a asociar en el tiempo y otros son abandonados o caen en desuso, lo que evidencia que aquellos que se retoman no siempre significan lo mismo en cada época por más que se refieran al mismo color, su significado se entiende según el contexto en que es nuevamente interpretado y retomado.

Esto es también evidenciado por Sanz y Gallego (2001, pp. 963 – 967) que dedican al violeta cuatro páginas evidenciando sus variedades y diferentes nombres a lo largo del tiempo. Si a esto le unimos diferentes tonalidades que son relacionadas con el violeta como puede ser el morado, lila y púrpura encontraremos una variedad mucho más alta en cuanto a relaciones, conexiones y cambios de significado, sin entrar a las tonalidades específicas como: lombarda, lirio, lavanda, salvia, pavonazo, etc. Heller (2000) también habla de esto cuando al mencionar la tonalidad violeta comienza con la pregunta ¿Cuántos violetas conoce usted? Y habla de 41 tonos de violeta que están relacionados con el lenguaje ordinario y el pictórico.

De esta manera podemos establecer, según lo mencionado con anterioridad y teniendo como guía la tabla del violeta mostrada en la paginas 66 y 67, que en “1812 la tonalidad violeta era relacionada con la riqueza, concepto que cambió en 1937 y que es retomado en 2020”

Hernández, (2022, p. 205). Por eso, hoy en día la conexión entre el vestido de la reina, la riqueza y el poder nos parece algo completamente normal., aunque quizá en 1937 esta relación no se apreciaba de modo tan directo, ya que los significados y asociaciones de la época de este color eran distintos. Sin embargo, a pesar de que estos significados cambian con el tiempo, están relacionados a través de sus sinónimos. Por ejemplo, los tonos de la gama cromática de los violetas muestran conexiones directas de significado, como se muestra en la tabla 2 pagina 195. Estos cambios y conexiones están influenciados por momentos históricos específicos. De esta manera, podemos encontrar un significado en una época y un sinónimo para ese significado en otra, permitiendo una lectura del color que trasciende a través del tiempo debido a estas conexiones establecidas.

A través del manejo del color se dota a la imagen de información expresiva que es resaltada mediante el uso de puntos de color como el blanco, negro, amarillos y rojos que complementan la gama cromática del vestido de la reina, estos tonos como se mostró con anterioridad, fortalecen el significado del violeta siendo esta tonalidad la que tiene más relevancia según el espacio que ocupa con respecto al resto de tonalidades dentro de la vestimenta y detalles que caracterizan a la reina, sin embargo, están allí según Kalmus para matizar ciertos conceptos: El blanco y negro fortalecen el concepto de poder y estatus, odio y rencor, de igual manera, el color amarillo acentúa el sentido de riqueza y celos y el rojo de su cinturón y forro de la capa refuerza el concepto de peligro, celos, ira, rabia, vehemencia que se pueden asociar igualmente con esa tonalidad que constantemente rodea al personaje, así estos pequeños puntos cromáticos fortalecen y refuerzan lo que percibimos al decodificar el violeta⁴².

⁴² Se hace referencia a la decodificación expuesta con anterioridad del color violeta, dejando un margen, por el carácter polisémico del color, a cambios de significados dependiendo del contexto del color dentro de la imagen que es reducido, orientado o anclado en una dirección significativa más puntual, por los colores que le acompañan en la imagen, escena o diseño cromático del personaje.

La función tanto plástica como icónica relacionada con el vestido están estrechamente vinculadas a las relaciones intertextuales del cuento, tal como se evidenció en la tabla del violeta. Si bien muchas de las asociaciones sémicas planteadas por Kalmus son características de la reina, estas también pueden asociarse de manera intertextual con las distintas versiones de esta historia. Tatar (2012) explica cómo Bettelheim, al analizar algunas versiones de *Blancanieves* de los hermanos Grimm, llegó a la conclusión de que “la historia enciende los deseos edípicos de un padre y una hija, y cómo estos despiertan los celos de la madre que hacen zafarse de la hija”. (p. 249).

En las diferentes versiones de los Grimm, la madre de Blancanieves no muere y pasa a ser la madrastra de la historia al cambiar sus sentimientos hacia la niña, lo que explicaría según se mencionó con anterioridad la relación rojo- negro, amarillo y violeta presente en la imagen de la reina. Este punto de vista de Bettelheim de la historia puede explicar el porqué de los celos y rabia de la reina hacia la niña. Un caso que aborda este punto de vista se presenta en las ilustraciones de Paula Rego analizadas en el caso 4.

A continuación, vamos a tratar cómo la función plástica del color puede servir como visualizador de conceptos e ideas intangibles como lo son la transformación y cambios en el personaje. Por ejemplo, en la escena de transformación de la reina a anciana, se evidencian estos cambios por medio de la variación de tonalidades, contraste, transparencias, uso de colores planos y claroscuro, mostrando así la transformación y el paso de un estado a otro (ver figura 66).

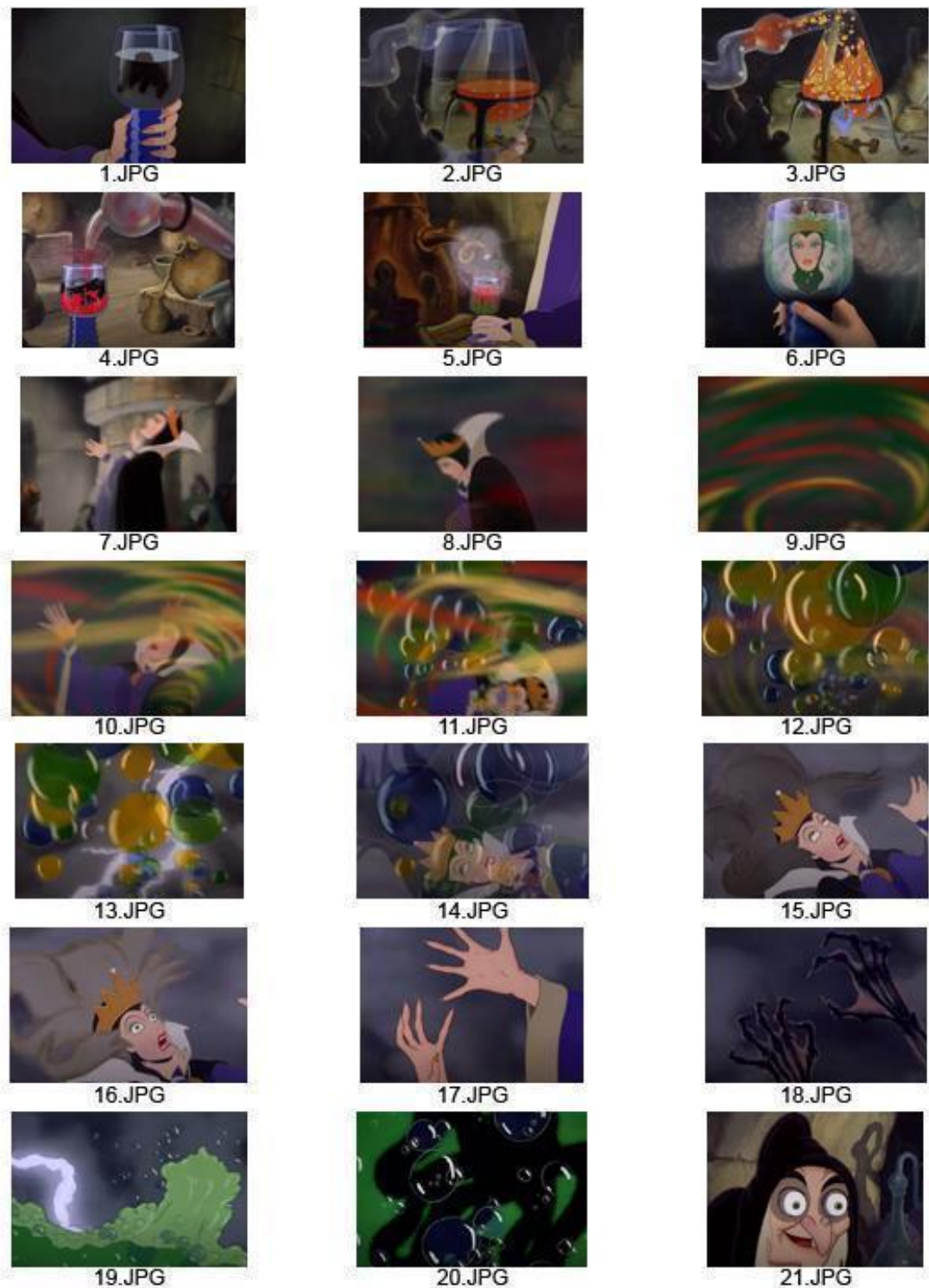


Figura 66. *Blancanieves y los siete enanos*. HD (Doblaje Original 1964), Walt Disney. Extraído de: Escenas de la película min 49:49 -51:21.

Esta secuencia narrativa, en la que el color se utiliza como elemento clave, está estrechamente vinculada a otros componentes presentes en la escena, como el sonido, que varía en ritmo, y el

movimiento, generado por la superposición de planos y el juego de perspectivas. Estos elementos, junto con el manejo de la iluminación y el uso de colores brillantes y saturados que contrastan con los tonos más opacos, menos luminosos y poco saturados, generando un contraste cualitativo⁴³ que centra la atención en puntos específicos dentro de la escena.

Esto enfatiza y crea, con el resto del manejo del color, una percepción de transformación y dinamismo que se acentúa con los cambios de tonalidad a medida que se transita por gradientes, transparencias y contrastes entre diferentes tonos. Se presenta una selección de tonalidades que van del negro a los naranjas, amarillos y algunos toques de azul en contraste, generando un efecto dramático que finalmente, llega al verde, que en los personajes de cuentos de hadas suele tener connotaciones de toxicidad y oscuridad, lo cual se alinea con las intenciones de la narrativa visual. De esta manera, la narrativa del color contribuye de manera significativa a la narrativa general de la escena, reforzando y enfatizando el concepto que se desea transmitir.

Thompson menciona esta misma escena de la siguiente manera:

El hechizo cromático de la Reina sugiere la modalidad cruzada de los sentidos, sinestésicamente cruzando registros auditivos y visuales con color, movimiento y textura hacia abajo del vórtice del color, dentro de las manchas y burbujas de color, que nos envuelven y transforman nuestras percepciones. Somos testigos de la transformación del cuerpo de la Reina a medida que se vuelve transparente en el destello de un rayo, vemos los huesos de su mano como si estar dentro del embudo de color significara que nuestra visión se ha vuelto tan transparente como la animación en los acetatos, en sí misma un modo palimpsesto que depende de la estratificación de

⁴³ Según Itten (2020) “Por cualidad cromática entendemos el grado de pureza o saturación de los colores. Denominamos contraste cualitativo a la oposición entre colores saturados, luminosos y colores apagados, turbios.” (Pag 78).

materiales transparentes y opacos...en el nivel narrativo, la secuencia muestra la materialidad del color como transformadora. El color es, vinculado sinestésicamente a registros visuales, auditivos y táctiles que también son señalados por la reina en exclamaciones: ¡Mira! ¡Mis manos! ¡Mi voz! (Thompson, 2014a, p. 2)

El uso del color como visualizador del cambio también es usado en el caso de las escenas en que Blancanieves es protagonista (ver figuras 67 y 68) aunque de una manera diferente. La jerarquía o importancia dada en los colores para describir el personaje además de ser una descripción de estatus y personalidad de la niña, nos muestra la evolución y cambio de esta.



Figura 67. *Blancanieves y los siete enanitos*, 1937, Walt Disney. Tomado de: Barbara Flueckiger, *Timeline of Historical Film Colors*.



Figura 68. *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) Walt Disney. Tomado de: Imágenes de la película de Disney (Instagram)

Según Nikolajeva (2014) el uso del color y cambio de vestimenta es un recurso narrativo usado por los autores para mostrar los cambios del personaje, ya sean estos cambios evidentes, de estatus o personalidad que al igual puede obedecer a pequeños cambios que pueden ir ocurriendo a través de la historia. (p. 245 -247) Cambios que son traducidos en este caso al medio visual tanto por el estilo del vestuario como por medio del color que caracteriza al personaje.

El uso del color en estas escenas cumple una función dual: por un lado, tiene un propósito mimético que representa la realidad, y por otro, un uso plástico que genera un balance de significados cromáticos a nivel espacial y visual entre el fondo y el personaje. Estas dos funciones se funden en una sola, creando una función activa que reúne estas cualidades y logra una imagen mucho más completa, atemporal, descriptiva y significativa de los elementos tangibles e intangibles de la historia, otorgando así un carácter único a la imagen.

Como se evidencia tanto en la ilustración de la reina como en la de Blancanieves la función icónica y representativa del color en la imagen aparece como función principal, destacándose

por la búsqueda de acercamientos a referentes de la realidad, tanto en los escenarios como en algunas características de los personajes y en efectos como el del humo, la transparencia de objetos de vidrio o el desgaste de superficies mucho más opacas, todas estas tonalidades buscan denotar un escenario específico. Sin embargo, a pesar de que la función mimética, icónica y representativa tiene mayor peso en la imagen⁴⁴, se presentan igualmente con los colores relaciones sémicas que nutren el sentido y narrativa de esta.

Unido a este contexto está el texto de los hermanos Grimm en el cual se basa la versión de Disney. Se pueden establecer conexiones transversales en el tiempo de significados y características cromáticas que aparecen en el escrito y son visualizadas a través del color. Estos colores reflejan los cambios y características de la personalidad y estado tanto de la reina como de Blancanieves, obedeciendo a conexiones y referencias de otras historias o significados heredados socialmente en este tipo de imágenes. Mavor (2023) plantea que las imágenes de estas historias, aunque parecen fantásticas, como el ataúd de cristal acompañado con letras de Oro de Blancanieves, están basadas en referentes de la realidad. Así, las relaciones contextuales, intertextuales e intermediales toman relevancia desde la creación de relaciones cromáticas tanto semánticas como visuales.

3.2.1.2 Caso 2: Rébecca Dautremer, *Alicia en el País de las Maravillas* 2010

Como se mencionó con anterioridad la función del color depende de cómo se establecen sus relaciones, contextualmente sabemos (según se evidenció en el capítulo uno) que os

⁴⁴ Es natural en este tipo de ilustraciones, dado su fin fílmico y la evolución de las imágenes en movimiento, buscar un acercamiento con la realidad. Este proceso comenzó con el cine en blanco y negro y continuó con los primeros sistemas de color como Technicolor y Cinefotocolor. Posteriormente, surgieron otros sistemas como Eastmancolor y Fujicolor, que ofrecían tonalidades más naturales. Esta evolución alcanzó su plenitud en el siglo XX, permitiendo una mayor experimentación estética, simbólica, semiótica y atmosférica con el color.

significados, conexiones y asociaciones del color varían a lo largo del tiempo unido a los avances técnicos y cambios socioculturales.

Al referirnos a imágenes estrechamente relacionadas con la cultura visual y popular, el manejo de las funciones icónicas y plásticas del color puede observarse en estas imágenes a lo largo del tiempo, estableciendo que estas lecturas están presentes en este tipo de ilustraciones, al igual que en la mayoría de las imágenes. Sin embargo, la diferencia a lo largo del siglo XIX y siglo XX se presenta por los cambios en la combinación de estas funciones con otras, generando nuevas relaciones. Esto origina variaciones en la percepción, interpretación y decodificación del sentido y función del color en este tipo de imágenes.

Un ejemplo de esto es la versión de *Alicia en el País de las Maravillas* ilustrada por Rébecca Dautremer de 2010, que combina la función mimética del color con otras, más vinculadas a la experimentación estética, como, fundamentalmente, la estética, expresiva y plástica, que aplica a la creación de atmósferas para transmitir emociones como elemento narrativo y simbólico.

Rébecca Dautremer es una ilustradora francesa nacida en 1971, cuyas ilustraciones han llamado la atención por sus detalles y manejo de la técnica y del color. La autora busca que sus lectores se sumerjan y se tomen el tiempo de explorar las ilustraciones de sus libros, descubriendo nuevos detalles y elementos sorprendidos a medida que van observando. Para lograr esto, incluye intencionalmente pequeños detalles ocultos o inusuales en sus imágenes, “Yo armo un mundo lleno de detalles, porque esos eran los mundos que me gustaban a mí” (Azulay, 2019). (ver figura 69)



una
biblia
antiguo testamento

Philippe Lechermeier
Rébecca Dautremer

EDELVIVES

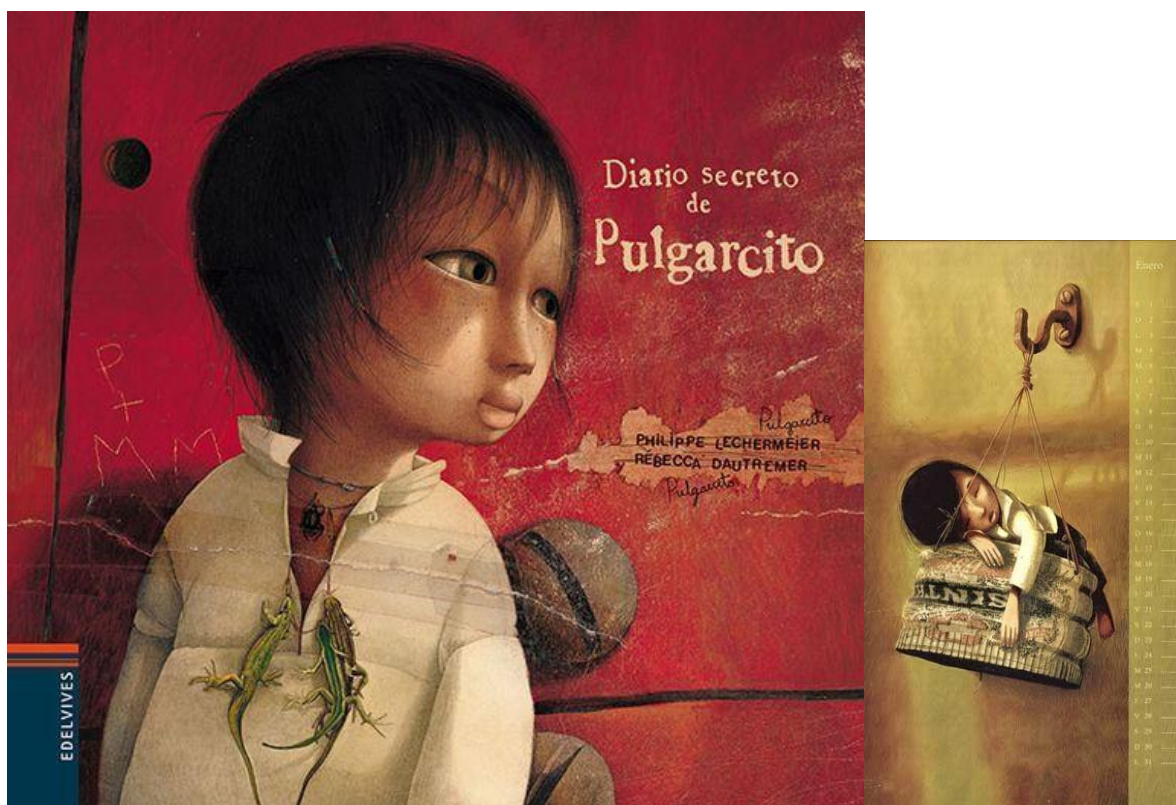


Figura 69. Ilustración de la serie de la Biblia (2017) por Rebecca Dautremer y Diario secreto de Pulgarcito (2010). Tomado de: Lechermeier, P., & Dautremer, R. (2017). Una Biblia. Antiguo Testamento (E. Gallo Krahe, Trad.). Edelvives. Y, Lechermeier, P., & Dautremer, R. (2010). Diario secreto de Pulgarcito (E. Gallo Krahe, Trad.). Edelvives.

A través de los detalles invita a los lectores a detenerse y mirar con atención, fomentando una experiencia de lectura más lenta y cautivadora, donde el descubrimiento de estos elementos inesperados agrega un toque de diversión e intriga a la narrativa visual. Según comenta en sus entrevistas, para hacer sus trabajos ilustrados toma varias referencias de la realidad, compone escenas y luego las fotografía, para que sirvan como referencias de las luces y sombras en sus ilustraciones (Duarte, 2011). Según lo plantea la autora, la construcción de sus ilustraciones están dadas desde lo visual a partir de referentes que ella crea tomando otras imágenes y construyendo nuevas. Uno de sus referentes más usados es el teatro:

Creo que lo que más me inspira son las obras de teatro. Porque podemos comparar un poquito hacer un libro y poner en escena una obra de teatro. La doble página blanca

es como la escena básica, y los actores vienen actuando su rol y la decoración es la escenografía, algo así pasa con la ilustración también, y tenemos cuadros para contar muchas cosas. Se arma el escenario. Sería la noción de cuadro teatral. Azulay(2019).

Dautremer no solo se inspira en el teatro sino en la poesía y en distintas obras de arte, hace uso de la fotografía y el montaje para generar y acercarse a la idea que quiere ilustrar. Toma así diferentes referentes que se ven reflejados en sus ilustraciones haciendo uso de la intermedialidad en sus imágenes.

La ilustradora logra destacar así la función mimética del color dentro de sus ilustraciones, aunque la imagen no pertenezca a la realidad, el uso de tonalidades está basado en referentes reales buscando una mimesis con esta, para lograrlo hace uso también de la función estética del color logrando establecer un estilo particular que mezcla estas dos funciones. En el manejo estético del color, se establece una línea cromática que define la imagen y crea una atmósfera única, transmitiendo sensaciones específicas asociadas con estas tonalidades. Estas sensaciones influyen significativamente en la interpretación de la imagen. (ver figura 70)





Figura 70. Carroll, L., & Dautremer, R. (2012). *Alicia en el País de las Maravillas*, por Rebecca Dautremer. (L. Maristany, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

El color como signo plástico adquiere relevancia en este contexto, donde cada ambiente tiene su tonalidad única relacionada con los colores (amarillos, verdes, azules y tierra) que generan una sensación atmosférica junto con la luz característica del lugar. En esta obra, la autora ha creado un ambiente que interactúa con el personaje de Alicia, quien posee un color amarillo envejecido, acompañado de marrones y colores tierra. Esta combinación de colores dota al ambiente de un significado y expresión específicos, otorgándole un sentido de melancolía. Desde las relaciones intertextuales visuales estamos acostumbrados a ver imágenes envejecidas que toman una tonalidad amarillenta, esto hace que el uso del color sepia se convierta en un evocador de fotografías e imágenes antiguas, reforzando la sensación de nostalgia y añoranza.

Con respecto al uso de estas tonalidades y las relaciones intertextuales que comúnmente se hacen con imágenes que manejan esta tonalidad, la autora responde lo siguiente en una entrevista hecha 6 meses después de salir el libro:

P. ¿Cómo comienza el proyecto de este nuevo libro? ¿Estás de acuerdo en que se trata de una Alicia melancólica?

R. No se me hubiera ocurrido ilustrar este libro si una editorial francesa no me lo hubiese propuesto. De hecho, es una historia que no me gustaba demasiado. Releí de nuevo el libro y empecé a investigar y cuando vi las fotografías de Lewis Carroll me atraparon. Me ha gustado mucho ilustrar el libro, pero sigo pensando que hay algo extraño, oscuro en la historia y por eso creo que mis ilustraciones desprenden tristeza, melancolía. En general creo que mi obra desprende melancolía, pero no es algo que pretendo, sino que me sale así. (Etreros, et al., 2011)

La técnica usada por Dautremer es el *Gouache* y en algunas ilustraciones involucra el lápiz de color, técnica que, según la artista, le permite aplicar el color lentamente, con pequeños golpes, (Malba, 2015). Dentro de su técnica la artista trabaja el color capa por capa, logrando añadir detalles a la imagen y centrándose en generar una apariencia realista a la misma, fortaleciendo así la función mimética del color como se ve en el video de Duarte (2011).

Sin embargo, no es la única manera en que es trabajado el color para buscar la mimesis, en otro video tal y como lo muestra Duarte (2011b), se ve cómo se genera una construcción del personaje ya no desde el relleno de la forma y los detalles sino desde el manejo expresivo de mancha de color que poco a poco termina por generar una forma identificable y descriptiva (ver figura 71)



Figura 71. Imágenes del vídeo de Duarte, D. (2011b, abril 28). Ilustración de *Alicia en el País de las Maravillas*. Tomado de: Duarte, D. (2011b, abril 28). Rebecca Dautremer [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jrFxD05eY6U&feature=youtu.be>

Según lo describe la propia Rebecca la construcción de este tipo de imágenes desde la mancha la genera desde el contraste, la combinación de colores la determina según los adyacentes y

aquello que desea representar (Duarte, 2011). Dándole así a la ilustración un sentido dinámico propio de sus imágenes que, aunque son estáticas crean un recorrido visual iterativo dentro de la propia imagen.

Villafañe (2006) señala, tal y como se explicó en el capítulo 2.2, que esta dinámica está dada por el propio contraste que se puede traducir en movimiento dentro de la imagen. De esta manera el color no sólo cumple con una función mimética y estética si no, una de movimiento a través del manejo expresivo del color. Esto se debe a que, en la decodificación al observar la imagen, el color adquiere un papel activo al interactuar con los demás elementos presentes en la ilustración.

En su versión de Alicia, Dautremer usa los elementos formales del color, desde el manejo de gradientes, de contraste y generación de volúmenes ayudando también a la distribución del espacio por medio del uso de colores complementarios y gradientes de tamaño. El color es usado con un fin descriptivo, uno de los colores que resaltan en sus ilustraciones es el rojo, sin embargo, este es trabajado como elemento mimético y acento para enfatizar elementos dentro del plano visual, no como transmisor de intangibles o descriptor de sentimientos o característica personales, tanto es así que la ilustradora no usa referentes asociativos como puede ser el rojo para la reina de corazones (ver figura 72) o tonalidades azules o rosa que describen la inocencia o la forma de ser de Alicia. Sin embargo, estas tonalidades son manejadas a través del ambiente y los elementos que componen la escena.



Figura 72. Dautremere, R. (2010) “La reina de corazones y los flamencos”, y “Alicia” en: *Alicia en el País de las Maravillas*.

A pesar de que no se manejen los referentes de color conocidos o más usados y representados en la cultura visual, la autora logra establecer estas tonalidades dentro de la escena destacándolas a partir del uso del contraste cuantitativo⁴⁵ y cualitativos, como se puede ver a lo largo de la ilustraciones del cuento, un ejemplo se presenta en el uso de la tonalidad roja y sus derivados al momento de ilustrar a la reina de corazones y las cartas que caracterizan el mundo de esta, para así lograr un equilibrio de tonalidades que refuerza el color ambiente dentro de ellas. (ver figura 73)

⁴⁵ El contraste cuantitativo según Itten (2020) se refiere a la cantidad del color dentro de la superficie (Pag 83)





Figura 73. Imagen de la reina de corazones y de una carta con el instrumento para pintar flores. Extraído de: *Alicia en el País de las Maravillas*, 2010.

Como se puede observar en sus ilustraciones la mayoría de estas se basan en referentes de la realidad como las ruedas en la ilustración de la reina de corazones (ver figura 72) los detalles del sillón (ver figura 71), o ciertas características de los flamencos que aunque transformados son fácilmente identificables, o los rasgos físicos de la niña sacadas de una foto de Alice Liddell, que no obedece al referente visual más conocido de Alicia sino a la niña que inspira el

cuento, evidenciando el uso de relaciones intertextuales dentro de la creación de sus imágenes.
(ver figura 74)



Figura 74. Alice Liddell. Tomado de Sztuki, H. S. I. & Profil, W. M. P. (s. f.). Alice Liddell (1852–1934) [Figura 1] y Alicia. *Alicia en el País de las Maravillas*, 2010. [Figura 2].

El manejo del color icónico o su relación con la realidad, luces y sombras, no le quita su importancia en cuanto a la narrativa del color como descriptor de los objetos y del propio ambiente que genera un sentido distinto a la imagen asociándolo con la función denotativa desde el uso del color fantasioso donde ciertos elementos a pesar de tener un carácter de fantasía usan el color de manera realista, descriptiva e icónica, haciendo referencia a la realidad de ese espacio en específico.

En este caso se evidencia como las relaciones intertextuales son esenciales no solo en la creación de la imagen, sino, en la lectura de esta. Como se evidenció, estas relaciones se generan en el hacer y son fundamentales en la lectura final de la imagen. Aunque como primera instancia la función del color como signo icónico sea la más perceptible, es la función del color

como signo plástico a través del manejo atmosférico la que termina dando un sentido único y caracterizando las ilustraciones en la decodificación final de la imagen. Es así como la relación de las tonalidades en esta obra potencia de manera significativa la parte expresiva del color, lo que influye directamente en el valor sémico de la imagen. Esto dota de significados intangibles a la narrativa interna de la ilustración final, permitiendo que el color transmita emociones y mensajes como el de melancolía más allá de su representación visual.

Esto mismo sucede con el siguiente caso donde a pesar de generarse una función denotativa donde son reconocibles y se describen formas y objetos desde el uso cromático, es la función del color como signo plástico y las relaciones intertextuales las que generan un cambio de narrativa y percepción de la imagen.

3.2.1.3 Caso 3: Mary Blair, *Alicia en el País de las Maravillas* (1951).

El tercer caso corresponde al *concept art*, realizado por Mary Blair para la animación de *Alicia en el País de las Maravillas* de Disney. Su importancia radica en que su propuesta cromática se convirtió en referente de gran influencia en las siguientes ilustraciones del cuento por su intensa expresividad, uso de contrastes complementarios y cambio de lógica en el uso del color como elemento mimético y expresivo, usando los colores desde nuevas armonías como elementos descriptivos de una realidad fantástica y, además, establece los colores del vestido de Alicia: azul, blanco, amarillo y negro para Disney.

Mary Blair, artista plástica, destacó en su época por su estilo en las ilustraciones de cuentos e historias infantiles, especialmente en la combinación y exploración de diferentes técnicas, medios, tonalidades y efectos específicos.

Aunque al comienzo de su carrera la técnica más utilizada fue la acuarela, en la cual destacaba por su manejo técnica en las capas y la brillantez que obtenía para el color, desde 1941⁴⁶ su estilo cambió a partir de un viaje patrocinado por Disney a Latinoamérica y que se realizó en el marco de una estrategia política para fortalecer relaciones con estos países.

El conocer otras culturas le dio a Mary Blair una nueva oportunidad de explorar distintas posibilidades con respecto al color⁴⁷, que, unidas a los lenguajes plásticos del momento generados por las vanguardias pictóricas, dio una nueva perspectiva al color cuya materialización se ve finalmente en la propuesta de ilustración⁴⁸ (concept art) para el *film* elaborado para Disney sobre *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* titulado por Disney como *Alicia en el País de las Maravillas*.

Este caso muestra cómo el contexto y relaciones intertextuales (con la cultura cromática latina de raíces étnicas en su mezcla con las propuestas de la vanguardia artística internacional) intervienen en el uso del color en la creación de este tipo de imágenes. En el caso de Blair, los referentes visuales tomados de Latinoamérica presentaban una paleta de colores más vibrante y contrastada, la cual la artista adaptó para su ilustración generando así los colores que obedecen a las características de Alicia. Aunque estos colores no son mencionados explícitamente en el relato, fueron extraídos basándose en las características descritas de la

⁴⁶En 1941 la artista viaja con la delegación de Disney a Latinoamérica con el objetivo de fortalecer relaciones con sus vecinos (esta política fue implementada por Franklin Delano Roosevelt para afianzar lazos con América Latina y establecer aliados contra las amenazas externas, especialmente bajo el marco de la Segunda Guerra Mundial). Disney decide llevar parte de su equipo de artistas animadores (entre ellos a Mary Blair) para que tomaran ideas para la realización de films que llevaran la esencia latina y de esta manera lograr estrechar lazos con estos países.

⁴⁷ Para la primera parte del siglo XX, momento en que Blair visita Latinoamérica, el arte plástico en general en estos países se movía entre los referentes extranjeros y la búsqueda de un lenguaje propio, por lo que el arte y el color se basaban en la propia cultura y se expresaban visualmente desde la realidad del artista, esto hizo que el manejo del color estuviese caracterizado por colores vivos, brillantes y contrastados que eran tomados del propio entorno (Martínez 2016)

⁴⁸ Aunque el estilo de ilustración de Blair no se adecuaba del todo para el film debido a su poca profundidad, el concepto de color propuesto por Blair sí se llevó a la pantalla, y se convirtió en referente visual del cuento logrando que su uso del color, por ejemplo, en el vestuario de Alicia, quedara como referente para ilustraciones futuras.

niña, junto con las referencias ya existentes, que como se evidenció al principio de este capítulo, ya habían tratado este tipo de combinaciones. (Imagen 75)



Figura 75. Scieszka, J. (2008). *Alicia en el País de las Maravillas concept art de Mary Blair*. Extraído de: *Walt Disney's Alice in Wonderland (Walt Disney's Classic Fairytale)*. Illustrated by M. Blair. Disney Press.

En esta imagen se evidencian las distintas tonalidades que caracterizan a la niña, destacándose un contraste cuantitativo. Las tonalidades blancas y azules toman relevancia debido al espacio que ocupan en comparación con las tonalidades negras de los zapatos y el lazo, las rojas de los labios y mejillas, y las amarillas del cabello.

A continuación, profundizaremos un poco más en el significado o simbolismo de los colores con más relevancia y peso según su contraste cuantitativo de las tonalidades que Blair utilizó

para el vestido de Alicia, evidenciando cómo ha variado su significado en el tiempo. En la tabla 4 se evidencian relaciones sémicas asociadas a los colores Blanco y Azul del vestido de Alicia propuesto por Blair.

Tabla 4. Relaciones sémicas asociadas a los colores Blanco y azul en el tiempo

Significado de las tonalidades Blanco y Azul	Goethe S.XIX		Kalmus S.XX		Mavor y St. Clair : S.XXI	
	Blanco	Azul	Blanco	Azul	Blanco	Azul
Luz						
Espiritual						
Sueños						
Fantasia						
Esperanza						
Neutro						
Pureza						
Doncelléz						
Inocencia						
Limpieza						
Virginidad						
Mental						
Memoria						
Infinito						
Recuerdo						
Calma						
Paz						
Tranquilidad						
Unión						
Estatus						
optimismo						
Añoranza						
Melancolía						
Nostalgia						

En la tabla 2 se comparan los distintos significados plásticos, simbólicos y expresivos asociados a fechas clave en la historia de Alicia: la fecha de creación del texto por Carroll (1865), la propuesta gráfica de Blair (1950-1951) y la interpretación actual (2020). En él se analizan las lecturas de color del siglo XIX, XX y XXI respecto al vestido de Alicia según las

tonalidades blanco y azul propuestas por Blair, destacando los diferentes significados atribuidos a cada tonalidad. Estos significados se agrupan en sinónimos para facilitar la identificación de cómo diversos significados pueden asociarse a un mismo tono, considerando la pluralidad y ambigüedad de interpretaciones del color.

En el gráfico se resaltan los significados que perduran en el tiempo, como la conexión de la luz y lo espiritual con el color blanco, y el optimismo asociado al azul. También se observan los significados compartidos entre estas dos tonalidades, como el concepto de espiritualidad, que se refuerza al estar relacionado con ambas. Otro ejemplo es el de la calma, paz y tranquilidad, que en los siglos XIX y XX estuvieron vinculados a ambos colores. Sin embargo, según St Clare y Mavor en el siglo XXI, el color blanco ha perdido estas asociaciones, mientras que el azul continúa siendo relacionado con estos conceptos.

El gráfico muestra cómo diferentes tonalidades pueden compartir un mismo significado semántico y revela la evolución y persistencia de los significados asociados al color a lo largo del tiempo, así como la pérdida de asociaciones que antes existían con otros significados. Sin embargo, existe una constante: aunque un significado específico pueda desaparecer, el color adquiere nuevas connotaciones relacionadas con sus sinónimos o significados cercanos. Esto sugiere que estos significados no desaparecen realmente, sino que son interpretados de manera diferente según el período en que esta tonalidad es decodificada.

Aunque existen en la actualidad una variedad de posibilidades de acercarnos a la historia y personajes de Alicia como lo plantea Quesada C, Sánchez J. y Solís D (2010), el gráfico muestra una estrecha relación de significados y asociaciones a través del tiempo con las

características de la niña y que pueden ser asociadas desde los significados del color a la descripción de Carroll de Alicia:

Alicia comenzaba a cansarse de estar sentada en la pradera junto a su hermana, sin tener nada que hacer. De vez en cuando echaba una ojeada al libro que leía su hermana, pero no tenía ilustraciones ni diálogos... «¿Y de qué sirve un libro – se preguntaba Alicia – que no tiene dibujos ni conversación?».

Estaba dándole vueltas a la cabeza (eran, desde luego, unas vueltas muy lentas, porque el calor de aquel día de verano le producía a la niña una extraña somnolencia) a la idea de ir a recoger margaritas para tejer con ellas una guirnalda de flores, si conseguía vencer la pereza que en aquellos momentos la invadía..., cuando, de pronto, un conejo blanco con grandes ojos rosados se cruzó ante ella... (Carroll, 1960, capítulo 1).

En varios pasajes de la historia el autor menciona acciones de la niña describiendo su tranquilidad, calma, imaginación, sorpresa, análisis, inocencia y autoaprendizaje, que terminan generando en los lectores una imagen clara de la personalidad soñadora, intrépida, tranquila e inocente de Alicia, personalidad que podemos traducir y relacionar desde los significados del azul y el blanco, y que según Mavor (2013) se relacionan con el color azul desde el ensueño y el recuerdo, la calma, la niñez, al igual que con lo aprendido relacionado y vivido.

Los significados relacionados en el gráfico obedecen a sinónimos o descripción de sentimientos, actitudes o formas de pensar y actuar, que varían según la época pudiendo ser una evidencia de los elementos a los que se le daba más importancia en cada momento según el contexto y cultura, como lo plantea Cage, J. (2001). Según se presenta en el gráfico, la lectura de estos colores ha cambiado desde que fue generado el relato hasta la actualidad, lo que

evidencia un cambio de lectura de este y una codificación distinta del color y sus asociaciones que son transformadas y adaptadas por el contexto en que se generan.

Igualmente, no hay que desconocer que en la lectura de los colores de Alicia hay que tener en cuenta, el tono de su cabello, el negro y rojo.

En esta ilustración, las tonalidades se emplean como un elemento expresivo, donde los trazos de color se asocian con elementos figurativos que representan las características físicas de la niña y su vestido. La paleta cromática utilizada puede relacionarse con la tez de la niña, en armonía con el color de su cabello, elemento que según Heller (2000) también se asocia con la belleza. La vitalidad de la niña se resalta mediante el uso del rojo en su rostro, mientras que las líneas y trazos negros evocan el lazo y los zapatos que lleva puestos. Estos elementos, a su vez, pueden relacionarse con la época victoriana, contexto en el que se publicó por primera vez el cuento.

Además “Cuando los distintos colores están separados entre sí por líneas blancas o negras su carácter particular resalta mucho más” (Itten, 2020, p. 53) Es así como estos pequeños detalles hacen que se resalten características cromáticas y descriptivas relacionadas con la niña. Tal y como lo plantea Itten (2020) “cuando se acentúa un color como principal, el resto tan solo se le añade en pequeñas cantidades para intensificarlo... Al acentuar un color se aumenta su carácter expresivo” (p. 54). Esto es lo que sucede con los colores de Alicia donde el color Blanco y Azul son los dos colores principales acentuados por el resto de tonalidades correspondientes al rojo, negro y amarillo.

El estilo de Mary Blair, caracterizado por su uso vibrante del color, se encuentra estrechamente ligado a la técnica del *gouache*. Esta técnica, que emplea pigmentos opacos y saturados, permite a Blair crear composiciones llenas de luz y vitalidad. A diferencia de otras técnicas de pintura, el *gouache* se aplica generalmente sin mezclar los colores directamente sobre el papel, lo que realza la pureza y la intensidad de cada tono. De esta manera, Blair logra crear imágenes que emanan luminosidad y saturación en su máxima expresión, capturando la esencia fantástica y onírica del País de las Maravillas. (ver figura 76)



Figura 76. Ilustración de Mary Blair *Alicia en el País de las Maravillas*. Alicia interactúa con las criaturas del bosque. (Blair 1951). Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland," gouache on board. Extrñado de: Scieszka, J. (2008). *Walt Disney's Alice in Wonderland (Walt Disney's Classic Fairytale)*.

La luminosidad dentro de la imagen se caracteriza por el uso de tonalidades claras y de blancos, por lo que generalmente la imagen se construye desde las tonalidades oscuras a las más claras

como se ve en la imagen 76. Para lograr el brillo o la luminosidad, se adiciona color blanco intentando no restarle intensidad ni modificar el tono. Por el contrario, la autora utiliza el blanco para dar luminosidad sin que el color pierda intensidad, logrando que los colores claros parezcan poseer una fuerza de saturación propia que resalta entre las tonalidades oscuras. (ver figura 77)



Figura 77. Ilustración de Mary Blair *Alicia en el País de las Maravillas*. *Alicia decide que camino escoger.* (Blair 1951). Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland" gouache on board. Extraído de: Scieszka, J. (2008). *Walt Disney's Alice in Wonderland* (Walt Disney's Classic Fairytale).

Mary Blair, conocida por su manejo innovador del color, no se limitaba a las convenciones cromáticas de su época. Su curiosidad la llevó a explorar técnicas que generaban distintos efectos, como en la representación de árboles: construía sus formas a partir de tonalidades claras y definía los detalles con manchas más oscuras. En ocasiones, Blair combinaba el

gouache con técnicas acuarelísticas, aunque no lograba la misma transparencia que con la acuarela pura (técnica que también empleaba). Sin embargo, esta combinación facilitaba la creación de gradientes, un recurso que la ilustradora utilizaba con frecuencia en los fondos de sus imágenes. El contraste entre gradientes y colores puros intensificaba las tonalidades más saturadas, generando una vibrante sensación de profundidad y dinamismo.

Los colores saturados de Blair son trabajados desde sus características formales a través del manejo de distintos contrastes armónicos y saltos cromáticos que generan un aparente manejo de análogos por contener tonalidades similares. Un ejemplo de esto se presenta en la figura 75, donde en la parte superior de la ilustración, las hojas de los árboles muestran una armonía de tonalidades violeta que se relacionan perfectamente con los azules del resto de las hojas. Al mismo tiempo este tipo de armonía se está generando también en los colores utilizados en la casa desde los colores opuestos, logrando otro contraste de tonos cálidos y fríos.

Blair emplea contrastes diversos, incluyendo el uso de colores cálidos y fríos que sugieren cercanía y lejanía respectivamente. A diferencia de la típica aplicación del gradiente de temperatura de color, como se observa en la figura 78, Blair invierte este efecto otorgando dinamismo a la imagen a través del color: mantiene la saturación del color constante en todo el plano de profundidad y preserva los contrastes, evitando que los tonos se enfríen o difuminen hacia el fondo. Por ejemplo, la casa en el fondo utiliza tonos cálidos como el amarillo y verde cálido, los cuales visualmente avanzan hacia el espectador, mientras que los tonos más fríos como azules y violetas están en primer plano, creando un efecto de inversión cromática que resalta los elementos clave contra el fondo.



Figura 78. Ilustración de Mary Blair *Alicia en el País de las Maravillas*. Alicia está mirando la casa del conejo. (Blair 1951). Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland," gouache on board. Tomado de: The Hilbert Collection. <https://www.hilbertmuseum.com/mary-blair>

En la imagen 78 encontramos otro elemento que destaca en el manejo del color de Blair, el alejamiento, en la representación, de la mimesis tonal y de la perspectiva aérea y lo que esta última supone: la entonación atmosférica y lumínica, basada en las relaciones armónicas en torno a un matiz dominante. En su lugar, trabaja a favor de una representación basada en cierto alejamiento de la mimesis tonal (troncos de árboles violáceos) y más centrada en la perspectiva cromática, donde prima la dinámica del color y sus contrastes, donde se explota los efectos visuales de la sintaxis del color.

Mary Blair abandona la perspectiva mimética utilizada por Disney en las imágenes de *Blancanieves*, que se basa en la unidad cromática a través de una armonía de colores análogos,

también conocida como entonación. En cambio, Blair establece una armonía mucho más vanguardista, trabajando el color desde el equilibrio visual y los efectos dinámicos por medio de contrastes vinculados a la percepción. Esto permite una libertad cromática mediante el manejo de relaciones de complementariedad, dando más relevancia a un uso expresivo del color. Su enfoque se aleja del ilusionismo y de la mimesis de la apariencia de la realidad visible, describiendo una realidad distinta y más artística.

Al igual que la inversión del gradiente de temperatura cromática, Blair utiliza otros recursos que aparentemente también transgreden el manejo más clásico del color, en la creación de ilusión de profundidad. Este es el caso del uso de saturación del color, donde para mostrar profundidad generalmente los objetos cercanos son los más saturados y se va perdiendo saturación al alejarse. Sin embargo, Blair cambia este recurso y en la mayoría de las imágenes el primer plano contiene colores más desaturados o igual de saturados que el fondo.

Igualmente sucede con el gradiente de definición (más definidos los contornos en los planos próximos y menos en el fondo) y con el gradiente de contraste (más contraste entre los colores de delante y menos en los de detrás) que casi está invertido. Al igual que el resto de recursos mencionados como el gradiente de temperatura y el de saturación, estos no los aplica del todo, por el contrario los transgrede de manera sutil. Sin embargo, para evitar un caos compositivo define espacios y formas con líneas marcadas, negras o rojas que terminan contrastando con colores luminosos, como el caso del verde amarillento de la casa, cuidando de no repetir el mismo recurso en todas las formas, como se ve en el manejo de las líneas de la paja del techo, generando así un suave contraste dentro del uso de las tonalidades desde el manejo de la propia línea.

El resultado es visual o perceptivamente plano, aunque el espectador pueda apreciar una perspectiva, gracias a otros recursos como la desaturación cromática del color del cielo del fondo (el único gris), la perspectiva lineal (la del camino que fuga hacia la casa), el gradiente de tamaño (más grande lo cercano y más pequeño lo lejano) y, sobre todo, el traslapo (lo de delante tapa a lo de atrás).

Aunque hay elementos lineales y de tamaño que indican el uso de planos en la imagen, el color, a diferencia de las ilustraciones de *Blancanieves* de Disney, rompe con la idea visual del color icónico asociado a la realidad y se trata desde una perspectiva expresiva. Esto contribuye a la narrativa de manera poco convencional, utilizando el color de forma arbitraria e indefinible dentro de los parámetros formales (Batchelor, 2013). Esta aproximación encaja perfectamente con el mundo de las maravillas al que entra Alicia.

Por otro lado, el uso del color en relación con el texto en el que se basa la imagen enriquece el efecto narrativo. Al considerar el momento específico del texto al que se refiere la ilustración, esta mejora la experiencia de la historia. Por ejemplo, en la ilustración del descubrimiento de Alicia de la casa del conejo (ver figura 75), que no está tan detallada en el texto, la imagen aporta mediante contrastes entre tonalidades frías y cálidas, una descripción mucho más detallada de esta generando una imagen más completa y cohesionada con lo descrito en la historia.

La sintaxis y narrativa del color en este caso se presenta para mostrar un mundo fantástico que rompe con el pensamiento naturalista o mimético. Así, el mundo planteado por Blair maneja una lógica cromática distinta, como hemos visto al analizar la alteración o inversión de los recursos tradicionales para generar ilusión de profundidad. Además, las sombras no obedecen

a las luces ni se puede establecer un vínculo directo con el tiempo, una hora de día a través del cambio de tonos o teniendo alguna referencia cromática con la realidad. Este manejo cromático se asemeja con el mundo que plantea Carroll en el texto de Alicia; desde un comienzo el escritor rompe con el mundo real u ordinario estableciendo una lógica aparentemente contraria donde lo extraordinario es la normalidad y el tiempo y el espacio parecen manejarse desde una perspectiva distinta donde lo extraordinario se percibe como normal en el mundo del cuento.

Alicia encuentra natural que un conejo hable y se comporte como un humano, aunque reconoce retrospectivamente que debería haberla sorprendido. Cuando el conejo muestra un reloj de bolsillo y se apura, Alicia reacciona con asombro genuino al ver algo completamente inusual para ella. El tiempo y el espacio juegan constantemente en la historia, desde el manejo del reloj del conejo hasta el transcurso de la propia historia que al final se resume en un sueño. Otro ejemplo es la madriguera del conejo, que inicialmente parece un túnel recto, se transforma abruptamente en un descenso profundo y surrealista donde la realidad funciona de manera distinta desafiando la gravedad y las expectativas convencionales de Alicia y del lector sobre el mundo convencional:

.....ni tampoco le pareció a Alicia muy extraño oír que el conejo se decía a sí mismo: «¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Voy a llegar tarde!» (Cuando pensó en ello después, decidió que, desde luego, hubiera debido sorprenderla mucho, pero en aquel momento le pareció lo más natural del mundo). Pero cuando el conejo se sacó un reloj de bolsillo del chaleco, lo miró y echó a correr, Alicia se levantó de un salto, porque comprendió de golpe que ella nunca había visto un conejo con chaleco, ni con reloj, y, ardiendo de curiosidad, se puso a correr tras el conejo por la pradera.

..... Al principio, la madriguera del conejo se extendía en línea recta como un túnel, y después torció bruscamente hacia abajo, tan bruscamente que Alicia no tuvo siquiera tiempo de pensar en detenerse y se encontró cayendo por lo que parecía un pozo muy profundo. O el pozo era en verdad profundo, o ella caía muy despacio, porque Alicia, mientras descendía, tuvo tiempo sobrado para mirar a su alrededor y para preguntarse qué iba a suceder después..... (Carroll, 1887)

El uso del color de Blair se relaciona con el texto no por usar colores que son mencionados en este, como sí sucede en *Blancanieves* cuando se menciona el pelo, la piel y los labios de la niña. De hecho, en este caso hay muy pocas menciones de color en el texto (por ejemplo, el conejo blanco o las letras de bronce de la casa del conejo). La relación del color de Blair con el texto está relacionada con la irracionalidad o la poca lógica del mundo en que se encuentra Alicia. Blair lo logra mediante la transgresión de los parámetros que se manejaban habitualmente hasta el momento.

La importancia que Lewis Carroll da a los escenarios en *Alicia en el País de las Maravillas*. La descripción de los lugares y objetos es esencial para entender el mundo y lo que le sucede a Alicia. Su interacción con el escenario es crucial, convirtiéndolo en un elemento principal de la narrativa. Desde que Alicia cae por el agujero del conejo y se describen sus visiones, hasta sus lágrimas que casi la ahogan, y las flores del jardín que cobran vida para hablar con ella, los elementos del fondo demuestran la importancia del escenario en la historia.

A diferencia de las ilustraciones presentadas por Disney en el caso ya comentado de *Blancanieves*, donde el fondo se usa para describir el lugar y resaltar al personaje principal,

Mary Blair rompe con esta tradición. Blair trata el fondo como un escenario, con la misma importancia que los personajes. (ver figura 79).



Figura 79. Blair. (1951). *Alice at tea party*, en: Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland," gouache on board. Recuperado: The Hilbert Collection. <https://www.hilbertmuseum.com/mary-blair>

En esta escena, varios elementos del escenario, como la tetera, adquieren importancia y significación en la narrativa. El humo blanco que sale de la tetera añade movimiento y guía la mirada del espectador hacia el resto de la imagen. Este humo blanco resalta las tonalidades saturadas y complementarias de la imagen, que contrastan con el gradiente de fondo que va de la luz a la oscuridad.

Las tonalidades de la imagen no se presentan como una representación realista, sino como un fondo teatral. El gradiente sugiere un espacio infinito, con sombras dibujadas que parecen

árboles. La mesa y otros elementos escenográficos están iluminados directamente, proyectando sombras negras que aportan dramatismo.

El escenario iluminado desde la esquina inferior izquierda resalta las sombras que resaltan con colores púrpuras, verdes y rosados que guían la atención hacia Alicia. Ella está sentada en una gran silla de color durazno saturado, que contrasta con las otras sillas delineadas en gris oscuro. Blair cuenta la historia de Alicia no a través de los objetos si no a través del manejo del color de estos, dándole importancia a los fondos y a la poca lógica aparente de la historia tratando el color, codificando la historia de Carroll ya no desde una narrativa textual sino desde una narrativa cromática.

Esto sucede igualmente en el resto de las imágenes de Blair sobre *Alicia en el País de las Maravillas*. (ver figura 80)



Figura 80. Blair. (1951). Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland," gouache on board. Extraído de: Profile, V. M. C. (s. f.). *Illustrator of the Week - Mary Blair*. <http://childrensatheneum.blogspot.com/2010/04/illustrator-of-week-mary-blair.html>

En esta imagen, además de aplicar la lógica de contrarios, contrastes y cambio de paradigmas propuesta por Blair, como ya se ha comentado, se evidencia el uso del color desde un concepto rítmico que sintoniza con una dinámica similar sugerida en el texto con los cambios de tamaño, ritmo de velocidad en la caída, cambio de escenarios, y el propio ritmo narrativo de la historia. En la ilustración el dinamismo y el ritmo visual se sugiere con la repetición, la alternancia de cambios y contrastes cromáticos y la ondulación. En el caso de la película de *Alicia en el País de las Maravillas*, Disney dispone de la banda sonora y la música para efectuarlo.

Así, Blair supera la simple descripción mimética de la realidad del País de las maravillas y genera una lectura casi sinfónica de la imagen mediante el manejo de las posibilidades expresivas del color en su disposición compositiva o formal. La autora enfatiza altos y bajos con flores y colores distintos, creando una repetición visual casi sonora.

Esta propuesta rítmica es lo que Weber (2014) denomina "relaciones intermediales", explorando la intersección entre música y secuencias cromáticas. Blair reinterpreta el ritmo sonoro en el visual mediante los recursos cromáticos ya cometados, relacionándolo con la imagen, una idea trabajada previamente por Kandinsky (1982). Esta combinación visual y sonora busca alcanzar un equilibrio entre la narrativa musical y visual, fortaleciendo el mensaje transmitido por la imagen en su versión final.

Lo anterior es crucial para esta tesis, ya que evidencia la complejidad de cómo se presenta la función del color en estas historias en la actualidad. Se aparta de una lectura tradicional en la que el color cumple una función icónica o plástica, y se acerca a una función más interactiva.

Aquí, el color deja de tener un papel pasivo y específico, abriendo la posibilidad de entender cómo sus relaciones y permanencia en el tiempo influyen en el sentido final de la imagen. Tal como lo demuestra Blair, en una misma imagen se pueden observar diversas funciones del color, diferentes armonías y varios tipos de contraste.

Por otro lado, para mostrar cómo se presentan otras funciones dentro de la imagen, se puede observar la relación entre la línea y el color, donde el uso del color como signo plástico y elemento expresivo se enfatiza, permitiendo manchas cromáticas fuera de los límites de la línea, lo que genera una asociación de sensaciones y sentimientos expresados por las flores en el texto planteado por Disney:

“Pero eso no tiene sentido” Alicia se dijo a si misma “las flores no pueden hablar” “Claro que podemos hablar” dijo la rosa. “si hay alguien con quien valga la pena hablar” dijo el Iris. ¡Flores parlantes! Alicia pensó que esto era maravilloso. ¿Pero alguna vez habías tenido algo que pensabas se convertía en maravilloso y...? luego se convertía en algo no tan maravilloso? Luego conocerás qué pasará con Alicia próximamente. (Disney, 2008)

3.2.2 El uso del color como signo plástico desde las características formales y estéticas:

Relaciones y conexiones del autor con su realidad

3.2.2.1 Caso 4 Paula Rego *Snow White* 1995.

La artista portuguesa e inglesa Paula Rego es conocida por sus creaciones figurativas y por las diversas narrativas que transmiten, todas desde su perspectiva singular, rica en subversión y misterio. Su repertorio abarca temas variados, como la literatura, relatos autobiográficos, cuentos de hadas, mitología, historias religiosas y dibujos de Disney.

Una de las características más sobresalientes de Rego es su habilidad para narrar a través de

sus obras visuales. Utiliza elementos de la cultura popular y escenas fácilmente identificables para contar historias personales, expresando sus creencias y visiones sobre el entorno que la rodea. Su trabajo a menudo presenta una crítica mordaz o una reflexión íntima sobre situaciones concretas.

Desde siempre, Rego ha mantenido una conexión con historias y cuentos populares que le permiten hacer sátira de diversas situaciones, ya sean políticas o familiares. Esta afinidad no es un aspecto reciente en su vida, como ella misma ha mencionado en diversas entrevistas. Desde su infancia, estas historias grotescas, pero a la vez hermosas han dejado una impresión perdurable en su memoria. En efecto, sus imágenes artísticas reflejan profundamente su perspectiva única del mundo evidenciando cómo las relaciones intertextuales y su contexto social influyen en la creación y manejo de elementos dentro de estas, no solo en la elección del tema, sino en el sentido de este con respecto a la realidad, tal y como se verá más adelante.

Las primeras imágenes de la artista rompen con la narrativa infantil al reinterpretarlas visualmente como sátiras de la realidad, abordando temas como las relaciones familiares y contextos sociales. Esto se observa en las ilustraciones de *Nursery Rhymes*. En estas obras, el uso del color es limitado; la técnica del grabado se enfoca más en las líneas y en la narración, reservando el color para ciertas imágenes donde se utiliza para destacar y enfatizar elementos específicos dentro de la composición. (ver figura 81)



Figura 81. Paula Rego *the Old Woman who lived in a Shoe*, and Paula Rego *Little Miss Muffet I*.
Extraído de: *Nursery Rhymes*, 1989

En 1995, la artista Paula Rego fue invitada por el curador inglés Philip Dodd a participar en la exposición *Hechizado: Películas y Arte* en la Hayward Gallery, según Bradley (2007). Para esta ocasión, Rego creó una serie de pasteles basados en los avestruces danzantes de la película de Disney *Fantasia* de 1940, donde estas aves se disfrazan de bailarinas y buscan imitar la apariencia humana. La interpretación de Rego presenta una perspectiva singular: mujeres vestidas como bailarinas, a pesar de no serlo (ver figura 82). Esta obra le permitió a Rego expresar su visión sobre el fenómeno de ciertas mujeres que asumen roles específicos para integrarse en la sociedad "Me interesa ver las cosas desde la perspectiva del desvalido. Por lo general, esa es una perspectiva femenina". (Rix, s. f.)

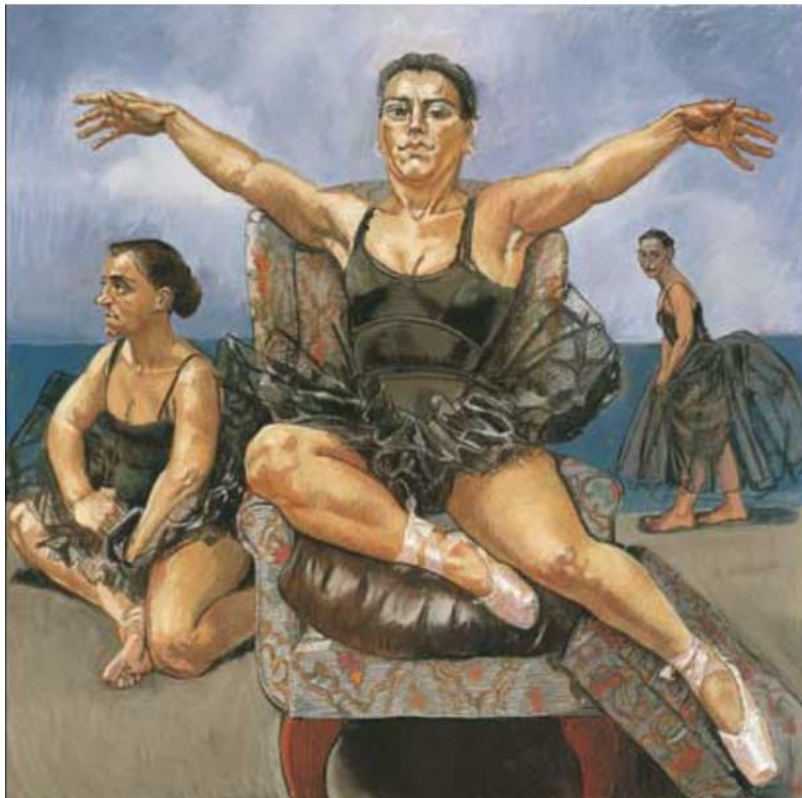


Figura 82. *Bailarinas danzantes* inspiradas en de Walt Disney Fantasía (1995) Pastel en papel montado en aluminio. Extraído de: Rix, J. (s. f.). *Paula Rego – interview*

La relevancia de esta serie para este trabajo se presenta debido a la influencia que tiene sobre las siguientes obras de Paula Rego como *Blancanieves*. Rego establece una conexión entre los avestruces danzantes y Blancanieves mediante la técnica y la temática. Las imágenes de los avestruces complementan las de la princesa. En su versión de *Blancanieves*, Rego refleja la actitud de la protagonista hacia la autoridad de su padre, destacando además el papel de la mujer en la sociedad. Así, resalta su pensamiento sobre la apariencia y obediencia femeninas." A partir de sus propios recuerdos de infancia, el trabajo de Paula Rego ilustra el folclor corrupto, donde el cuento de hadas y el horror convergen para retratar la experiencia femenina" (*Snow White Playing with her Father's Trophies*, 1995).

Rego utiliza sus propias experiencias y recuerdos para reinterpretar los cuentos de hadas, mostrando una perspectiva única y crítica sobre la condición femenina. Esta serie, en particular, es un ejemplo de cómo Rego combina elementos tradicionales de cuentos de hadas con una narrativa visual que desafía las convenciones y destaca temas de poder, género y opresión. (ver figura 83)



Figura 83 Bradley, F. (2007). *Blancanieves jugando con el trofeo de su padre*, 1995. [Pastel en papel montado en aluminio]

Según lo presenta Bradley (2007), “esta imagen es una versión femenina de la teoría de Freud donde se evidencia una lucha sexual por la atención del padre que es retratada por medio de la posición de Blancanieves y su madrastra al fondo” (p. 80), lo que indicaría una relación desde las conexiones intertextuales⁴⁹ de lo planteado por la autora, con las imágenes también sexuadas de Blancanieves y que son basadas igualmente en la teoría psicosexual moderna de

⁴⁹ En este punto no podríamos plantear una relación desde el contexto ya que esta teoría se presentó en 1902 años antes de que la autora comenzara a ejercer este tipo de relaciones en la creación de estas imágenes y teniendo en cuenta que cuando las presentó el contexto mostraba otro tipo de posibles interpretaciones con respecto al color en las imágenes (tal y como se presenta y explica en el capítulo 1 donde se habla del color en este tipo de imágenes hasta la actualidad), en cambio si podríamos establecer que se dan relaciones desde las conexiones intertextuales que se relacionan con esta temática.

Freud. También, y como se verá a continuación, la autora establece relaciones sémicas que terminan de darle un sentido profundo a la imagen.

En la imagen 83, llama la atención que la protagonista no viste como la princesa Disney tradicional. En su lugar, destaca un vestido blanco que contrasta con el fondo rojizo, generando un impacto visual que se acentúa aún más por las tonalidades oscuras utilizadas para describir la vestimenta de la madrastra. El contraste cuantitativo respecto al blanco y al negro evidencia una tensión entre la narrativa de la escena, además de generar capas de significados que fortalecen la narrativa presentada por Rego en ella:

La heroína, representada con un vestido blanco que simboliza la virginidad y la inocencia, parece irónicamente consciente de su propia sexualidad. Sentada como una dama con las piernas extendidas, valora la cabeza de un joven venado entre sus rodillas, representando el despertar sexual e insinuando un afecto impropio hacia su padre. En el fondo, su madrastra se arrodilla como bruja envejecida, mirando con desprecio y envidia. (Bradley, 2007)

En el caso de Rego, el uso del blanco trasciende su connotación tradicional de pureza, virginidad e inocencia. Para ella, este color también simboliza actos sociales significativos como el matrimonio o la primera comunión, otorgándole una relevancia social destacada (The White Review, 2017). Así, el vestido blanco deja de ser únicamente un emblema de pureza y se convierte en un símbolo de importancia social, relacionado además con un subtexto sexual que se manifiesta no sólo a través de la postura y los objetos en la imagen, sino también mediante el uso predominante del color rojo en la composición (Hernández y Oliveros, 2023).

El conjunto de cuadros que conforman la serie de *Blancanieves* por Rego enfatiza la perspectiva donde según Tatar (2012) la historia gira en torno a la relación de la madrastra y Blancanieves donde la madrastra siente celos por la relación del padre con la hija. En la figura 84 se evidencia como la madrastra revisa a Blancanieves, tratándola como una niña siendo esta ya adulta, además de generar un cambio de vestuario y tonalidad, pues ya no está vestida desde la pureza de la novia, sino que hace referencia a los tonos popularmente estandarizados que identifican a la princesa Blancanieves.



Figura 84. Bradley, F. (2007). *De la serie Blancanieves por Paula Rego.*

La rivalidad sutil planteada por Rego para evidenciar problemas familiares y el sentimiento de inferioridad y sometimiento de la mujer, reflejado en las imágenes, se ve enfatizado por su manejo de la propia imagen. Rego utiliza el imaginario cultural del cuento para subvertirlo y crear uno nuevo, donde la princesa inocente ya no lo es, y su historia no concluye con un

príncipe, sino que continúa inmersa en una realidad cotidiana mostrada a través de los entornos, relacionándose con la sexualidad y las relaciones intrafamiliares.

El color posee gran relevancia en estas imágenes, no sólo porque actúa como catalizador de asociaciones con la historia de *Blancanieves*, sino porque se utiliza como elemento semántico para resaltar características no tangibles de la niña, como su inocencia y fortaleza. Sin embargo, en las imágenes donde una mujer está vestida como Blancanieves, estos conceptos se desmoronan. Por otro lado, el rojo aparece constantemente, ya sea como color ambiental o en los objetos que describen la escena, añadiendo un significado adicional sexual y de peligro a la narrativa visual. Las tres imágenes de la serie utilizan la relación con la cultura visual para poder romper con los imaginarios del cuento y expresar lo que la autora sentía con relación a la opresión, la sexualidad y el papel de la mujer en la sociedad. (ver figura 85)



Figura 85. Bradley, F. (2007). *Blancanieves envenenada*.

Por otro lado, y enfocándonos en el manejo de la imagen, en las escenas, aunque parecen ambientadas en un entorno cotidiano, utiliza gradientes y texturas que no obedecen a una luz definida, creando yuxtaposición de planos y diferentes perspectivas⁵⁰, lo que es reforzado por el contraste entre figura y color.

⁵⁰ Tal como la propia Paula Rego comentó en una entrevista para Web of Stories - Life Stories of Remarkable People (2017), le gusta presentar en algunas de sus obras múltiples perspectivas que permiten al espectador apreciar la escena desde diferentes ángulos, ya sea desde arriba, desde abajo, de frente o a través de ella. Esta estrategia enriquece la forma de ver y comprender la narrativa visual planteada por la artista.

Además de la función mimética que se genera desde el color, simultáneamente, este adquiere un carácter plástico que fortalece el sentido expresivo y connotativo de la imagen, dotándola de un profundo significado satírico y crítico. De esta manera, el manejo del color opera en dos niveles: uno referencial y otro que potencia los significados subyacentes en la ilustración. Según la propia Rego, para la creación de estas imágenes crea en su mente distintas ilustraciones con referentes existentes armando la idea que quiere mostrar, (evidenciando la búsqueda mental de referentes visuales) luego usa modelos que son creados por ella desde el collage de manera tridimensional llevando a la realidad la idea que quiere representar y que a su vez usa como referencia, para finalmente realizar la imagen. (ver, web of Stories - Life Stories of Remarkable People, 2017. The process of creating a picture 31/51). (ver figura 86)



Figura 86. Imagen del taller de Rego donde se evidencia el uso de referentes para la creación de la imagen. Tomado de: Paula Rego, *Soñando, Recordando y Pintando En un Estudio* – CEHA, s. f.

Se evidencia así, el uso de las relaciones intertextuales en la creación de la imagen que, como se verá a continuación, tanto los referentes como las relaciones ejercidas por la autora de su entendimiento del mundo se ven reflejados en el uso y función del color.

Según el contexto, en 1995, año en que Paula Rego creó su obra *Blancanieves*, la artista experimentó diversos cambios, tanto en la temática como en la técnica. Específicamente, Rego abandonó la pintura acrílica para adoptar el pastel como su medio preferido, tal como ella misma lo mencionó en entrevistas como la de Web of Stories - Life Stories of Remarkable People (2017b) y The White Review (2017b).

Este cambio de técnica se debió principalmente a que el pastel le permitía evitar las marcas del pincel y le otorgaba mayor facilidad en el manejo de los tonos, al poder trabajar directamente con los distintos grosores y resistencias de los lápices de color. Además, la artista podía realizar correcciones sin tener que esperar el secado, como sucedía con la pintura acrílica. Rego desarrolló una técnica de aplicación por capas, lo que le permitía construir la obra de manera gradual y aportar profundidad a la imagen además de poder expresar su sentir, malestar o tristeza a través de la fuerza al utilizar esta técnica:

Pude conseguir lo que quería mejor que en pintura. No tenía el pincel tambaleante, ya ves, porque lo que realmente me gusta hacer es dibujar. No soy pintor en realidad, soy dibujante. Dibujo mucho, no me gusta cuando pintas y el pincel se dobla. Cuando dibujas puedes empujar tu lápiz o tu pastel, todo es mucho más violento. La pintura es mucho más lírica. Por eso tomé el pastel y no lo he dejado, aunque ahora uso el Conté. Y dibujo.....

Tengo un caballete, papel pegado a una tabla o incluso lienzo. Ahora dibujo directamente del modelo, no tengo que cuadrarlo como solía hacerlo. Nunca mezclo el color. Tengo varias capas, con mucho fijador a base de acrílico muy bueno. Pinto la carne de fondo en tonos verdes, como se hacía antes con la pintura al óleo, tonos verdes, claros y oscuros. Y luego lo arreglo y pinto encima con rosa y melocotón para que haya dos capas por las que pasa el color, así se obtienen sombras y así sucesivamente. Y luego, tomé un pequeño lápiz Conté y lo peino todo junto, lo cepillo y lo dibujo. Y luego otra vez; y luego otra vez; son todas las capas, nunca froto. (The White Review, 2017b)

En el momento en que Rego adoptó una nueva técnica, descubrió posibilidades expresivas únicas con el color, creando una conexión directa entre su idea y su representación visual. Esto hizo que el color se convirtiera en un elemento central de sus obras.

En sus trabajos, el color y la línea se fusionan como medios expresivos primarios. Rego explica que, con la técnica del pastel, no necesita conceptualizar lo que quería representar para luego buscar formas de mostrarlo con manchas de color. En lugar de eso, puede directamente formar objetos o partes físicas de sus personajes, utilizando capas y tonalidades diversas para dar forma y significado a la idea basada en sus referentes.

Este cambio de técnica coincidió naturalmente con una nueva perspectiva sobre la mujer, enfocándose en el vínculo entre la mujer y la sociedad. Este enfoque temático renovado se refleja en su manejo del color, que ahora está íntimamente relacionado con el tema que aborda. Si bien las obras de Rego siempre se han caracterizado por el uso de una paleta cromática oscura, que incluye tonos marrones, negros y rojizos, reflejando temáticas de opresión, 256

autoridad y violencia institucional, vinculadas a sus propias vivencias durante el régimen de Antonio Olivera, en un determinado momento su uso del color experimenta un cambio donde, a pesar de mantener las tonalidades, estas se vuelven más saturadas y puras, evitando las mezclas previas y aplicándolas directamente sobre el lienzo. Este recurso mantiene la fuerza y la intensidad cromática, lo cual se traduce en una transmisión de energía y vitalidad dentro de la imagen. De esta manera, Rego logra potenciar aún más el impacto emocional y expresivo de sus obras, sin perder el vínculo con las vivencias y temáticas que han caracterizado su trabajo artístico. (ver Figura 87).

A continuación se muestran dos imágenes de la serie *Dog Woman*, serie que antecede a *Blancanieves* donde se evidencia el manejo de la técnica, el color y la expresión que luego son usados en la historia de la princesa y la relación con su madrastra.





Figura 87. Bradley, F. (2007). Primera imagen: *Dormida*, segunda imagen: *Mujer perro*, de la serie *Dog Woman*, 1994, 120 x160cm pastel sobre lienzo de Paula Rego. (Hernández, (2023)).

La serie *Dog Woman* de 1994, inspirada en el profundo amor de Rego hacia su esposo, marca un punto de inflexión en su obra., la obra de Paula Rego experimenta un giro significativo en cuanto al uso del color. Desde este punto, la paleta cromática adquiere un carácter cada vez más expresivo y emocional, dejando de ser un mero elemento descriptivo para convertirse en un vehículo capaz de transmitir de forma más directa y visceral las temáticas centrales de su trabajo.

Obras como *Bailarinas Danzantes* y *Blancanieves* dan cuenta de esta evolución, en la que el color logra una relevancia plástica y simbólica fundamental. A través de una aplicación más saturada y pura, sin mezclas previas, Rego consigue acentuar el impacto visual y emocional de

sus representaciones, abordando con mayor contundencia cuestiones como el papel de la mujer, la opresión y las tensiones inherentes a las relaciones familiares y la sexualidad.

En la etapa en que Rego pintó *Blancanieves*, se liberó de varias restricciones que, según ella, limitaban su expresión artística plena. Estas restricciones incluían el concepto contemporáneo de arte, que estaba ligado al collage y el acrílico (técnicas de vanguardia del momento). Rego rompió con estas normas al adoptar el pastel, una técnica que le permitió liberarse de la bidimensionalidad y la construcción rígida, facilitando una expresión más personal y directa.

Simultáneamente, después del fallecimiento de su esposo, Rego empezó a centrarse en temas como la sumisión, la sexualidad y las relaciones familiares, tratándolos con una perspectiva más crítica y sarcástica. Este cambio en sus temáticas y técnicas le permitió explorar y expresar estos temas de una manera que encontraba más auténtica y liberadora.

Según lo expresado, Rego utiliza el color desde una doble perspectiva: por un lado, de manera denotativa, para la descripción de la escena; y por otro, desde un enfoque connotativo, donde el color adquiere significados vinculados a las características del medio plástico y a los referentes íntimos y personales de la autora. De este modo, el color no se limita a una función meramente descriptiva, sino que se convierte en un vehículo capaz de conectar temas íntimos con cuestiones de índole social y cultural, materializando en el plano visual las preocupaciones y visiones propias de Rego.

La autora no abandona la representación figurativa o icónica tradicional, opta por sumarle un enfoque plástico en la descripción de personajes y escenarios. En este enfoque, las propiedades formales del color se convierten en herramientas expresivas que transmiten las emociones y el

mensaje de la autora en relación con la temática abordada. La obra de Rego demuestra cómo, a través del manejo de la técnica, se puede generar un uso cromático expresivo particular que refleja el sentir del artista, conectado con valores connotativos y funciones sémicas del color.

Este uso del color como signo plástico donde las intenciones, sentir y forma de ver el mundo del artista influye notablemente en el resultado visual, se presenta también en el caso de Salvador Dalí y su versión ilustrada de *Alicia en el País de las Maravillas*.

3.2.2.2 Caso 5. Ilustraciones de Salvador Dalí para *Alicia en el País de las Maravillas* 1969

En 1969, un siglo después de que se publicara *Alicia en el País de las Maravillas*, se imprime la versión ilustrada por el artista Salvador Dalí, edición es considerada única ya que se unían dos visiones del mundo bastante diferentes, la de Lewis Carroll y la de Dalí. Sin embargo, estos dos mundos no eran totalmente opuestos, confluían en tres elementos claves (el surrealista, el matemático y el conceptual) compartidos por los autores y que dieron a esta versión un carácter especial.

En la década de los 60, para el aniversario número cien de la obra de Carroll, la editorial Random House propuso a Salvador Dalí ilustrar *Alicia en el País de las Maravillas*. Esta edición fue muy apetecida, rápidamente hizo parte de museos y colecciones privadas, por lo que su consecución se hizo casi imposible. No fue hasta que pasaron cincuenta años, que, para el respectivo aniversario de la publicación original, la Princeton University Press lanzó una colección de lujo que permitió el acceso al ejemplar ilustrado por Dalí.

Dicha publicación reúne doce heliogramas que corresponden a cada uno de los capítulos del libro y un grabado que está destinado a la portada interna del libro (Locstgal, 2010, 1:01). Cada

uno de estos heliogramados posee una gran variedad de tonos derivados del manejo de la imagen original en tinta y *gouache* como se puede ver en la figura 88.



Figura 88. Capítulos 4, 5 y 6 de la versión ilustrada de Salvador Dalí 1969

Con respecto al color, aunque encontramos varios libros escritos por el artista y distintas entrevistas hechas, como la de Jacobo Zabłudovsky (Archivo Televisa News, 2020, 39:47) en noviembre de 1971, la de Wallace (Zumpalov, 2017, 1:00) en 1958 y la de Joaquín Soler (Editrama, 2020, 1:00) el 27 de noviembre de 1977, la mayoría de estas entrevistas, muestran al artista hablando de sus pensamientos y anécdotas, pero no se encuentran referencias al uso del color. Sin embargo, podemos determinar a través de ellas su personalidad vanguardista, revolucionaria y creativa. Aunque en la entrevista de Wallace se hace una mención directa al color esta se realiza sólo para enfatizar la importancia de su personalidad, centrándose en el concepto de que esta es más importante que cualquier otro elemento artístico como lo puede ser el color.

Aunque no se encuentran muchas referencias específicas sobre el manejo del color por parte de Dalí, aparte de las detalladas en su libro *50 secretos mágicos para pintar* (1948), donde el artista explica combinaciones de tonalidades y usos técnicos del color, se puede establecer su enfoque cromático gracias a las numerosas referencias de aquello que le interesaba en sus

escritos y entrevistas. Estos elementos son clave para entender la forma en que Dalí veía y comprendía el mundo, lo que influye significativamente en su uso del color.

El interés por probar diversos ámbitos del arte, técnicas vanguardistas y todo aquello que implique novedad, al igual que la admiración de Dalí por artistas como Vermeer y Velázquez, permiten formar distintas conexiones que nos acercan a su visión del uso y función del color. Una de estas conexiones tiene que ver con el color de las vanguardias del momento. Según Mora (2008), para 1969 el color de las vanguardias artísticas recuperó el uso de los colores primarios para aplicarlos en su estado original, así como se reivindicó un uso del color no supeditado a la representación mimética de la realidad.

Tal y como se presenta en esta tesis, la importancia del contexto está dada desde el marco donde se ejercen las relaciones intertextuales que van a dar sentido y forma al color, estableciéndose como un catalizador de significados profundos dentro de la imagen. Desde esta perspectiva, la obra de Dalí establece, según los escritos, un marco muy claro donde se encuentran sus referentes artísticos y las vanguardias del momento. Sin embargo, tal y como se irá mostrando a continuación, es precisamente su visión personal y las conexiones que realiza de esos referentes lo que lo lleva a establecer una función clara del color en las imágenes, siendo esta ya no un referente tan claro de la historia de Alicia, pero sí, de la manera particular en que Dalí la veía.

Sin embargo, esto se complica un poco cuando se trata de entender el color en Dalí; aunque como él mismo expresó respecto a su paso por las vanguardias en 1977, "...se habla de la misma persona, pero con un avance ideológico violento" (Editrama, 2020, 00:15), estas (surrealismo, cubismo, futurismo entre otras) hacen parte del mundo del artista, pero ya

codificadas y adaptadas a su forma de pensar. Es decir, ya recodificadas a través de sus experiencias y distintas relaciones hechas por el propio artista. Así como encontramos el uso de colores puros típicos de las vanguardias en su obra, también hallamos el uso de mezclas clásicas y gradientes que crean, junto con las tendencias del color vanguardista, un contraste único que define el color en el mundo de Dalí.

En el *Diccionario Akal del color*, Sanz y Gallego (2001) definen el color de Dalí hasta 1925 de la siguiente manera: “Colorido, pictoricista, luminoso y vívido, de tonalidad y valoración contrastadas” (p. 315). También exponen su interés por las vanguardias cubistas, futuristas y la pintura metafísica, su exploración por el hiperrealismo y las aproximaciones a su propia propuesta del color en 1937, la cual acompañará al artista por el resto de su obra. Según estos autores, dicha propuesta fue considerada como paradigma de la actitud surrealista hacia el color. Esta actitud se relaciona con el uso del color de manera personal, onírica y perteneciente a una realidad propia, y descriptiva del mundo irracional al que pertenece.

Si bien la descripción de Sanz y Gallego ofrece un panorama general sobre la perspectiva de Dalí en cuanto al color, es preciso profundizar en la importancia que el artista otorgaba a sus propios intereses e ideas. Para comprender cabalmente el manejo cromático de Dalí, resulta fundamental considerar su admiración por el trabajo de artistas como Fortuny, Vermeer, Rafael y Velázquez (ver figura 89). Dalí se dedicó al estudio de las técnicas de estos maestros, realizando réplicas y obras inspiradas en sus cuadros. Además, creó obras originales que, si bien no eran réplicas directas, se basaban en grandes obras del pasado, evidenciando así el empleo de relaciones intertextuales visuales en la construcción de la imagen y la aplicación del color.

Table comparative de valeurs d'après l'analyse de l'œuvre

GRAFMANSHIP

inspiration - Couleur - Dessin - genialité - composition - originalité

Artiste	inspiration	Couleur	Dessin	genialité	composition	originalité	total
Leonardo da Vinci	17	18	15	19	20	19	20
Mesmerier	5	0	2	3	0	2	17
Ingres	15	12	12	15	0	6	10
Velasquez	20	19	20	19	20	20	
Bugueureau	11	1	1	1	0	0	0
Dali	12	17	10	17	19	18	19
PICASSO	9	19	9	18	20	16	2
RAFAEL	19	19	18	20	20	20	20
MANET	3	1	6	4	0	4	0
WERMEER	20	20	20	20	20	20	20
MONDRIANO	0	0	0	0	0	1	0

FORTUNE

seconde recensement aux l'œuvre - Mesmerier inventeur de l'opéra - Ingres recensement Rafael

Velasquez superieur à l'œuvre - Bugueureau moderniste peintre - Ingres recensement Rafael

PICASSO - M. de B. - au recensement Ingres - Manet - au recensement Ingres - Wermeer, recensement tout à fait - Mondrian

Figura 89. Tabla comparativa de valores elaborada por Dalí. Documento manuscrito que muestra una matriz numérica para valorar a grandes pintores. Fuente: 50 secretos mágicos para pintar, Salvador Dalí, 1948, Dover Publications.

La Figura 89 pone de manifiesto el valor que Dalí concedía a ciertos elementos que consideraba esenciales para la creación de una obra maestra. Además de revelar su proceso analítico y sus opiniones sobre otros artistas, esta figura subraya la importancia que Dalí atribuía al color. Para él, el color figuraba entre los valores básicos que un pintor debía dominar, lo que demuestra la relevancia y el valor intangible que le otorgaba. Al separar el color de otros elementos como la línea o la textura y asociarlo con valores como la inspiración, el ingenio, la originalidad, el misterio y la autenticidad, Dalí lo elevaba a la categoría de intangibles místicos necesarios para el proceso espiritual de creación. Esto nos permite comprender cómo el artista concebía el color, alejándose de lo descriptivo y material para acercarse a lo intangible y espiritual, otorgándole una importancia suprema en sus valores plásticos, expresivos y semióticos.

Asimismo, si tenemos en cuenta la tabla hecha por el artista, dos artistas se destacan en el manejo del color sobre los otros ante los ojos de Dalí, ellos fueron sus referentes clásicos más apreciados: Vermeer (The National Gallery, *s.f.*) y Velázquez (Hernández-Sanjuan, 2019), a quienes menciona en varias de sus entrevistas y escritos para ejemplificar obras de arte que consideraba dignas de admiración y aprendizaje. Para Dalí, Velázquez era su verdadero maestro en el arte de la pintura, por ello está presente como una influencia clara en su obra:

Cuando revisamos sus escritos, encontramos todas estas referencias y muchas más. Su biblioteca privada está llena de obras sobre distintos autores que lo influenciaron a lo largo de su carrera, entre ellos uno en particular al que Dalí procuró destacar muy especialmente: Velázquez. (Ruiz, 2000)

Estas referencias que Dalí lleva a sus obras también incluyen el color. Las paletas de Vermeer y Velázquez compartían el uso de tonalidades ocre, negro marfil, colores básicos y distintos verdes, algunos elaborados combinando pigmentos azules y amarillos. Estas paletas se destacaban por el uso de amarillos, rojos, azules y verdes junto con el blanco y el negro. Según Sanz y Gallego (2001), la paleta de estos dos pintores se desarrolló bajo un colorismo actitudinal realista barroco, caracterizado por el claroscuro luminista y atmosférico.

Velázquez se enfocaba en efectos ambientales y contextuales, utilizando claroscuro y tonalidades terrosas, evidentes en su obra *Las Meninas*, donde se distinguen diez pigmentos, incluyendo bermellón, carmín, blancos, negros y pardos. Por otro lado, Vermeer usaba el color de manera simbólica y esteticista, empleando colores nivelados como blanco frío y negro cálido, tonalidades oliváceas o parduscas, dominantes vivas y colores primarios.

El estudio comparativo de Dalí sobre el manejo del color y técnica de otros artistas (ver figura 89) sumado a los estudios y cuadros realizados a lo largo de los 20 años anteriores a la creación de las ilustraciones de Alicia muestran la influencia de este aprendizaje en la concepción del color del artista⁵¹.

Al observar las paletas de color de las ilustraciones de Alicia (ver figura 90) y compararlas en cuanto al manejo de armonías, contrastes y acento⁵² con las de los otros artistas referidos como Vermeer y Velázquez (ver figura 88) nos permite establecer varias similitudes y conexiones intertextuales hechas por el artista para su creación. Estas relaciones ya no están dadas por una referencia visual, sino, desde el uso de las conexiones cromáticas para usarlas como referencias en sus ilustraciones usando combinaciones básicas y colores tierra, manejado por estos artistas y llevados por Dalí a su obra.



⁵¹ Los diferentes cuadros y estudios basados en estos artistas de la lista de Dalí se encuentran de manera detallada en El Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado/>
⁵² Término usado para el color en el área de la ilustración desde el diseño. El color acento en diseño se refiere a un color específico que se utiliza para destacar y llamar la atención dentro de una composición visual. Este color contrasta con el resto de la paleta de colores utilizada, ya sea por su intensidad o debido al contraste generalmente de opuestos, y obedeciendo a un contraste cuantitativo, siendo estos los que tienen menor porcentaje dentro de la imagen.



Figura 90. División de 24 tonalidades correspondiente a cada una de las ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* de Dalí. Imagen propia, basada en cada una de las ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* de Dalí. Se obtiene la paleta de color de cada una por medio de <https://colorpalette.imageonline.co/es/>

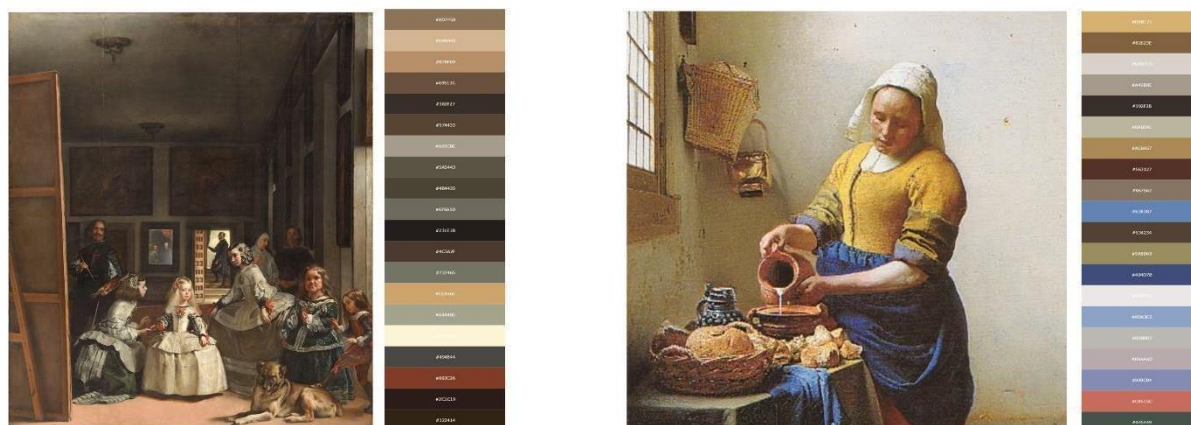


Figura 91. División de 20 tonalidades correspondiente a las *meninas* de Velázquez y la *lechera* de Vermeer. Imagen propia generada de la extracción de la paleta de colores de cada uno de los cuadros los cuales se obtuvieron respectivamente de los museos del Prado y Rijksmuseum. Se obtiene la paleta de color de cada una por medio de <https://colorpalette.imageonline.co/es/>

Las similitudes entre estos artistas no son de extrañar, según Alejandro Vergara (2019), el parecido entre las paletas de los artistas españoles y holandeses se dan especialmente en el uso de los elementos estéticos que se evidencian en las pinturas. Así el autor plantea que en el siglo XVII existía más que una pintura nacionalista una pintura paneuropea que tenía varios puntos en común entre ellos el uso de ciertas tonalidades, puesto que todos los artistas tomaban los

mismos referentes italianos y flamencos para su aprendizaje. Esto evidencia como desde antes que Dalí tomara estos referentes ya se ejercía una cultura de relaciones intertextuales desde lo artístico, en la técnica y uso de los colores que luego Dalí retomaría rehaciendo y estableciendo nuevas relaciones desde su propia perspectiva.

Por otro lado, vale la pena resaltar que unido al análisis y aprendizaje de estos artistas a través del estudio de sus obras, para Dalí el resultado y elección cromática está directamente relacionado con la técnica, posibilidades y avances del medio artístico por lo que en la búsqueda de aprender los secretos de estos artistas el aprendizaje de la técnica era clave, especialmente en lo que concierne al manejo del color. En *50 secretos mágicos para pintar* de Dalí (1948), se hace mención a modo de manual del método para realizar una obra maestra a la relevancia de la técnica en el manejo del color, por lo que el autor da relevancia en dos de sus capítulos al uso del color, mencionando en algunos apartados las técnicas de estos dos artistas clásicos. Dalí concibe el color como una disciplina que exige un dominio tanto de la técnica como del arte. La ciencia, en este sentido, proporciona al artista las herramientas técnicas necesarias para manipular materiales y mezclar pigmentos de manera precisa, creando una relación directa entre el medio artístico y las ideas del creador. Según Dalí, el medio elegido juega un papel fundamental en la materialización de la idea artística, y a menudo la frustración del artista surge de la incapacidad de los materiales disponibles para plasmar fielmente su visión. El arte, por otro lado, reside en la sensibilidad y el conocimiento del artista para seleccionar los colores adecuados que comuniquen con eficacia su mensaje.

Al mencionar su secreto número 25 dice lo siguiente: “Los dos colores más hermosos y útiles son el blanco y el negro, la verdadera nobleza del arte de todo colorista depende del conocimiento de cómo utilizar estos como la base de su trabajo pictórico” (p. 126).

Adicionalmente, explica que no usar estos colores hace que las tonalidades sean desagradables especialmente las de las pieles, está refiriéndose a los impresionistas, pues critica su falta de conocimiento por la física y química de los colores⁵³, que según el artista cambian la realidad y la convierten en una cruel caricatura de lo que sus autores querían mostrar.

Esta explicación de la visión de Dalí y su interés por la técnica es relevante para esta tesis, ya que evidencia la función del color como signo plástico en la relación de la técnica y usos formales con la expresión y el sentido del color.

En los secretos número 26, 27 y 28, Dalí hace referencia al secreto del colorista, que consiste en el uso del amarillo Nápoles, blanco zinc, blanco plata, negro marfil y negro azul. El primero es el color atmosférico por excelencia y color clave en las sombras, que al añadirle un poco de polvo de Aureolina (amarillo claro) toma una tonalidad única. Asimismo, plantea la mezcla de este con el blanco Zinc y el negro. Diferenciando entre el blanco Zinc y el Blanco plata para la mezcla de tonalidades, estos últimos colores se secan de manera rápida en comparación con el negro que era utilizado también por su transparencia. También, menciona el negro marfil como ideal para combinaciones (tal y como lo hacía Velázquez) y el uso del negro azul, que evidencia que la tonalidad negro azul es fría, el blanco plata es cálido y el blanco zinc, frío, características valiosas, ya que, según el autor, parte del secreto de un buen colorista es el manejo de tonalidades cálidas y frías.

Como se ha planteado, la visión particular de Dalí sobre el color está unida directamente con el concepto de pintura y los elementos que intervienen en ella. Según lo expresa el propio

⁵³ Tal y como se explica el Artista usaba distintos conocimientos, químicos y físicos para sus obras, lo que le daba un bagaje en el manejo y experimentación de pigmentos.

artista, la pintura es “representación sobre una superficie de una realidad visual a través de colores...” (Dalí, 1948, p. 18). La realidad visual depende de cada artista, de su forma de ver el mundo y de aquello que quiere representar. Tal como lo menciona el propio Dalí la personalidad es esencial a la hora de entender el manejo de los elementos artísticos y su resultado, la personalidad es imposible de evitar y se quiera o no, “si Dalí copia algo directa y exactamente al referente, el resultado será inevitablemente un Dalí” (Editrama, 2020, 15:59). Es la personalidad, forma de relacionar y capacidad técnica del propio artista la que le da las características particulares a la imagen.

Básicamente, si tenemos en cuenta lo expuesto sobre los intereses y pensamientos de Dalí, nos acercaremos más a un manejo del color unido a la técnica como lo plantea Ball (2004), quien da gran importancia a las características del medio y los avances técnico-pictóricos para el resultado artístico. Nos alejamos entonces de la idea de una elección aleatoria o caprichosa del color en las ilustraciones propuestas por Dalí, es decir que nos separamos de la elección de tonalidades a través del “juego”, concepto expuesto por Huizinga⁵⁴ (1972). Esto no excluye que el artista use este concepto desde su visión onírica y surrealista en el momento de plasmar los colores, aludiendo así a un manejo subconsciente del color dentro de la imagen. Encontramos ciertas actitudes de juego con respecto al color en Dalí en algunas de sus obras como lo presentado sobre su propuesta de la pintura pluvial (Filmoteca Española, 1974, 00:17) o si tenemos en cuenta distintas pruebas y propuestas como la del erizo pintor (Filmoteca Española, 1957, 4:22).

⁵⁴ Huizinga sostiene que en la utilización de ciertos elementos hay una arbitrariedad en la que la lógica no se aplica, debido a un instinto primordial del ser humano. En esta perspectiva, el uso o la disposición de los elementos se da por simple diversión, sin tener otra intención más que explorar qué sucede a través del juego.

En 1969, época en que se realizaron los heliogramas para *Alicia en el País de las Maravillas*, según la referencia de Sanz y Gallego, el concepto y función del color de Dalí se relacionaban con la visualización del mundo onírico planteado por el artista. Un mundo donde el color cumplía una función simbólica en cuanto a que reflejaba ese sueño que no se puede definir del todo, pero que se encuentra unido a los recuerdos y lo fantástico. El color era utilizado como elemento descriptivo del sueño, lo que lleva a expresiones más abstractas y atmosféricas donde es más evidente el uso de armonías y contrastes entre cálidos y fríos. Dalí hace uso del color desde un punto de vista denotativo en cuanto se refiere a una descripción de la realidad onírica planteada por el artista, donde existe un manejo claro de las tonalidades que quiere usar aunque deja un margen para el concepto de juego de Huizinga dejando que exista una relación de tonalidades por medio de veladuras y gradientes acercándose así al concepto de lo etéreo y que describe en gran parte el resultado de las imágenes planteadas por Dalí para Alicia.

Por otro lado, desde el punto de vista técnico, los heliogramas propuestos por el artista para Alicia (técnica que ya venía manejando varios años atrás) le permiten pasar una imagen a color a la placa, de esta manera puede realizar la imagen en la técnica que mejor le parezca, sacarle una fotografía y finalmente pasarla a la placa que reproducirá la ilustración final. En este caso, las ilustraciones fueron hechas bajo una técnica mixta entre tinta y *gouache* que permitió crear varios tipos de efectos saturados, acuarelados y opacos, al igual que distintos tipos de interacciones cromáticas al darse la mezcla de colores por las aguadas, como lo explica el propio Dalí (1948, pp. 29-36).

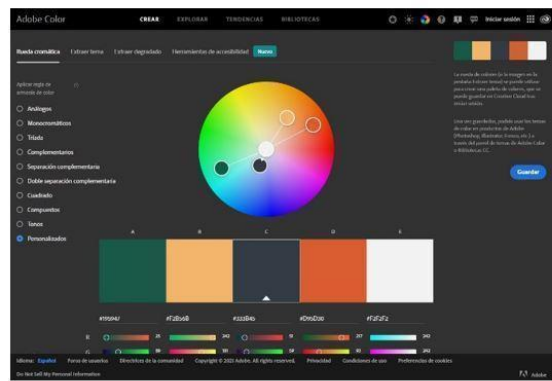
A continuación, a partir de la figura 89 se muestran las imágenes realizadas por Dalí para las ilustraciones de la edición conmemorativa de *Alicia en el País de las Maravillas* de Carroll junto con la imagen correspondiente del estudio de la gama y su círculo cromáticos donde se

identifican las tonalidades principales, evidenciando así, cómo influyeron sus referentes sobre el uso y combinación de colores.

Como se mencionó antes, Dalí realizó trece ilustraciones para esta publicación, pero en el análisis se tendrán en cuenta 8 como ejemplo de las doce que pertenecen a cada uno de los capítulos del relato original. La que fue hecha como comienzo del libro no se toma en consideración, ya que fue elaborada en una técnica diferente y la concepción de color es distinta al resto de imágenes.

Los parámetros establecidos para desarrollar el análisis de las imágenes son aquellos dados por Dalí; los que el artista consideraba clave con respecto al color como el uso de colores cálidos y fríos, el manejo de colores básicos heredados desde el Renacimiento (característica de los pintores clásicos admirados por Dalí): amarillo, azul, rojo, verde, blanco y negro, el uso de contrastes y el manejo del color con respecto a la técnica de Dalí (1948). El análisis se realiza de esta manera para poder establecer la clara conexión desde el hacer con los referentes técnicos más admirados por el pintor en el uso del color.

Para analizar las imágenes, se tiene en cuenta la paleta cromática, las armonías y la imagen final, también las características dadas por la técnica, lo que permite hacer una comparación y análisis descriptivo de la información que conducen a conclusiones más acertadas. La herramienta utilizada para mostrar el círculo cromático es Photoshop. Las imágenes fueron tomadas de la segunda edición de *Alice 'Adventures in Wonderland*, ilustrada por Salvador Dalí en 1965 como un encargo de la Random House y reeditada por la Princeton University Press en 2015.



PALETA DE COLORES

#dd7a3a	#809e96	#303834	#855239
#977a62	#e4a95c	#5a8b8e	#e6d09f
#a8baa2	#b89d84	#3e655a	#6099ad
#e7c37d	#f6ead7	#546e7b	#e8dcc5
#f8ecbe	#c0c5a6	#faf7ef	#c3d7d6
#d9dfd7	#63aea2	#a4cbd5	#78bcd4

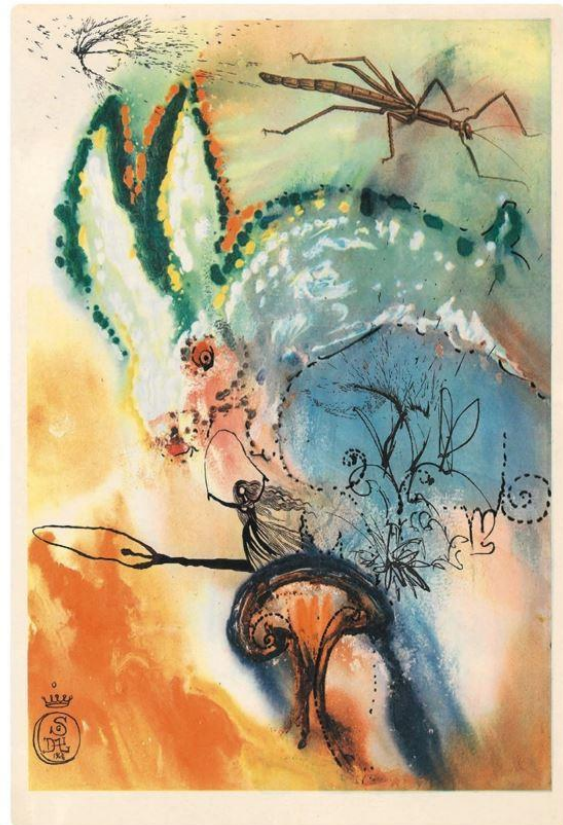


Figura 92. Capítulo 1. En la madriguera del conejo

En esta imagen se puede apreciar como primera medida una combinación armónica de colores cálidos y fríos. Sin embargo, la composición se presenta de manera fragmentaria y heterogénea por medio de la yuxtaposición de planos y figuras creando una comprensión fragmentada del espacio, alejándose de una visión unitaria y homogénea del espacio pictórico, relacionado con la representación ilusoria e infinita propia de la tradición artística. A su vez, se observa una preferencia por tonalidades naranjas, sienas, amarillos, verdes y azules, que generan una sensación de equilibrio cromático. Los colores cálidos como los naranjas y sienas evocan la tierra, mientras que los verdes refuerzan esta conexión con la naturaleza. Por otro lado, el azul aporta profundidad, evocando conceptos de niñez y ensueño, como plantea Mavor (2013). De este modo, la obra logra un balance entre elementos cálidos y fríos, fragmentación y armonía, que invita a una experiencia visual multidimensional.

Dalí utiliza gradientes de temperatura y altera los gradientes de tamaño para confundir al espectador haciendo que no se entienda bien lo que se está viendo, descontextualizándolo de un lugar y tiempo, generando así la percepción del mundo onírico donde el efecto ambientalista del color toma relevancia.

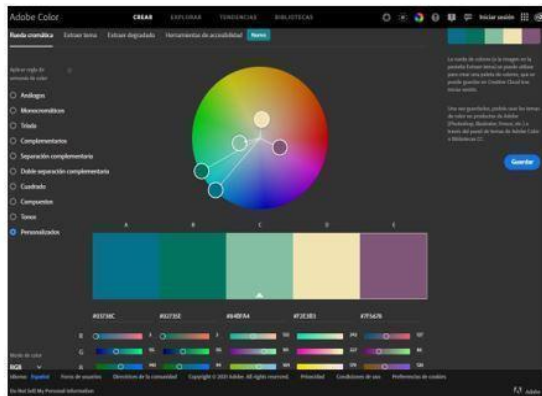
Esta ilustración se relaciona con lo relatado en el primer capítulo de la historia, cuando Alicia cae en el agujero del conejo y con la caída se hunde cada vez más en su propio sueño. Aunque se percibe la aguada, está más presente como ambiente para dejar entrever capas de la imagen y el color líquido. Las luces y sombras del conejo evidencian el uso de blancos y colores claros para destacar los puntos de luz, pero también como descriptores del conejo blanco. Por otro lado, el negro hace parte de la línea que maneja otro tipo de textura y técnica, que crea también un contraste desde la textura en zonas donde el color es usado más desde la materia como el blanco en el cuerpo del conejo.

Igualmente, se evidencia la función denotativa del color desde un punto de vista fantasioso⁵⁵ especialmente en las referencias a los animales donde el color obedece a una descripción del animal del mundo propuesto por Dalí, pero se aleja del uso mimético del mismo. Por otro lado, presenta una función denotativa icónica de manera clara y específica como se ve en el caso de la figura de la esquina superior derecha, sin embargo, esta contrasta a su vez con la descripción cromática del conejo blanco que guarda como referencia algunos puntos de color blanco al igual que los puntos verdes que recuerdan el prado donde ve Alicia por primera vez en conejo. Sumado a esto se percibe cómo se genera un movimiento y ritmo a través del uso de tonalidades opuestas y gradientes de temperatura.

⁵⁵ Como se explica en el capítulo 2 obedece a una descripción de una realidad fantástica, término del color usado con mayor frecuencia en el área del diseño.

En esta imagen se presenta un elemento que aunque no se relaciona directamente con el color, sí evidencia el uso de las relaciones intertextuales del artista, la figura de la niña (Alicia) saltando lazo que también aparece en la portada del libro, ejemplo de cómo el artista utiliza referentes de otros lados que luego son llevados a la imagen:

En el frontispicio se presenta a Alicia saltando la cuerda, cuya silueta recuerda la sombra de la campana que Dalí admiraba en la pared exterior de su colegio durante su juventud y que se aprecia muy claramente en el corto animado “Destino”, creado a partir de la colaboración de Salvador Dalí y Walt Disney, en 1940. Los antecedentes de esta iconografía pueden apreciarse claramente en varias pinturas de Dalí, elaboradas entre 1935 y 1936 y, de acuerdo con Robert Descharnes, se trata de un elemento que fue fuente de motivación para Dalí, desde los años treinta, en virtud de que le recordaba a su hermana saltando la cuerda (Descharnes, 2004, en Zepeda Vázquez, 2013, p. 69)



PALETA DE COLORES

#6e4c56	#1e5d5f	#f5eace	#629d8d
#ccd5bd	#8dbba4	#21272b	#918c72
#359386	#a1c7cb	#7b6a51	#dae4bf
#897f8e	#157495	#b7cbb0	#299aba
#c8dcde	#a7c5ac	#28362a	#8a9994
#8fb289	#67b6ce	#f3e2a0	#40b4d3

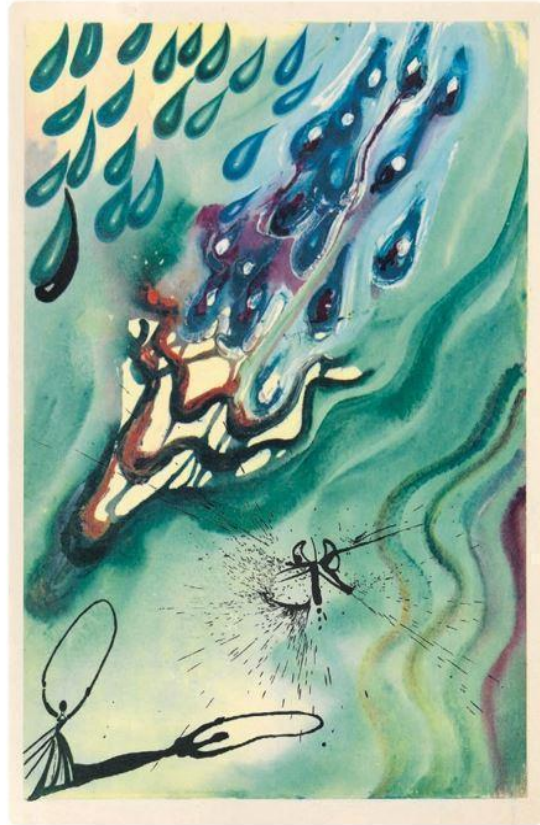


Figura 93. Capítulo 2. *Un mar de lágrimas*

Esta ilustración correspondiente al capítulo 2 muestra el color en constante movimiento, sugerido a través de las líneas ondulantes y el uso de direcciones oblicuas. La figura formada por el agua apunta hacia abajo, generando un contraste con la figura de Alicia, que apunta hacia arriba. Esto se ve acentuado por el uso de aguada y el cambio de tonalidades análogas entre el verde y el azul, como se muestra en el círculo cromático. Es evidente el uso del color malva como tono focal y opuesto al color general de la imagen, proporcionando un contraste que marca los puntos de atención o tono focal y las ondas que también funcionan como eje central de la escena.

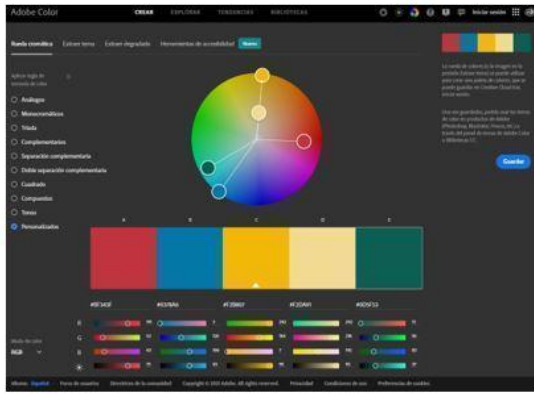
La evocación del agua, proporcionada por el color general de la imagen, crea una conexión con el momento en que Alicia llora e inunda el lugar debido a su tamaño. El uso del blanco de

manera pura y compacta en algunos reflejos de las gotas centrales acentúa los puntos de luz, llamando la atención del espectador y creando una textura diferente debido a su manejo como puntos y no como líneas, como es el caso del resto de gotas en la parte superior izquierda. Asimismo, se presenta una zona sin pigmento que exhibe el soporte, es decir, el papel de tonalidad hueso utilizado por Dalí, que se consolida como parte de la composición cromática de la imagen. En esta zona central, las líneas blancas rodean y dan forma al líquido al que pertenecen las gotas.

Las tonalidades azules se perciben como un líquido pesado debido a la opacidad del pigmento, que, aunque podría relacionarse con liviandad, su materialidad hace que la percepción sea distinta. Las tonalidades oscuras resaltan la forma y dan profundidad; en el caso específico de las gotas, es este cambio de tonalidades lo que las acerca a una apariencia casi tridimensional.

Se presenta entonces el uso del color como signo icónico para describir lo acuoso y las gotas de agua y como signo plástico para indicar un ambiente, líquido, de humedad y transparencia.

Este tipo de manejo, donde se equilibran el uso del color como signo icónico y plástico, se encuentra en varias ilustraciones de Alicia por Dalí. En estas obras, Dalí explora diversos recursos como el uso de tinta, el negro para la descripción lineal de los objetos, y el cambio de tonalidades generado por la oxidación de esta, un efecto que no se logra con cualquier tipo de tinta. Sin embargo, en *50 secretos mágicos para pintar* (1948), Dalí menciona el uso del negro para obtener las tonalidades azules presentes en la ilustración, logrando así un efecto de color en propuestas monocromas. Además, es notorio cómo la mancha de tinta respeta gran parte de la tonalidad del fondo de la imagen, creando un contraste de texturas que genera dinamismo y sensación de impacto (ver figuras 94 y 95).

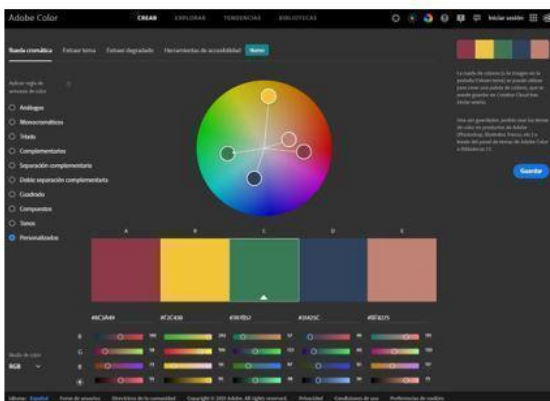


PALETA DE COLORES

#9d917f	#292d2f	#939ba0	#944b45
#b99847	#cbbba2	#466481	#40515e
#beb8b7	#2d80ac	#f9ebd6	#55a2bc
#546e65	#d8c8ba	#bfc8c2	#d7d8ca
#f9f7f0	#b79a99	#efdcb8	#f7efe4
#e4e0d0	#ece5d4	#f1dcc9	#ead4c6



Figura 94. Capítulo 3. Una carrera loca y una larga historia



PALETA DE COLORES

#3d4047	#845a55	#928b7d	#a58e58
#c7a182	#d9c7a3	#456b86	#53875f
#f9ecd9	#c4c7be	#coa19d	#ede0b8
#60a796	#498ab3	#e6c2b5	#e0d2c6
#f4e8c4	#fbfbf7	#d9ded3	#ece5d7
#f6e9cc	#e4e0d3	#faf3ec	#706c8c

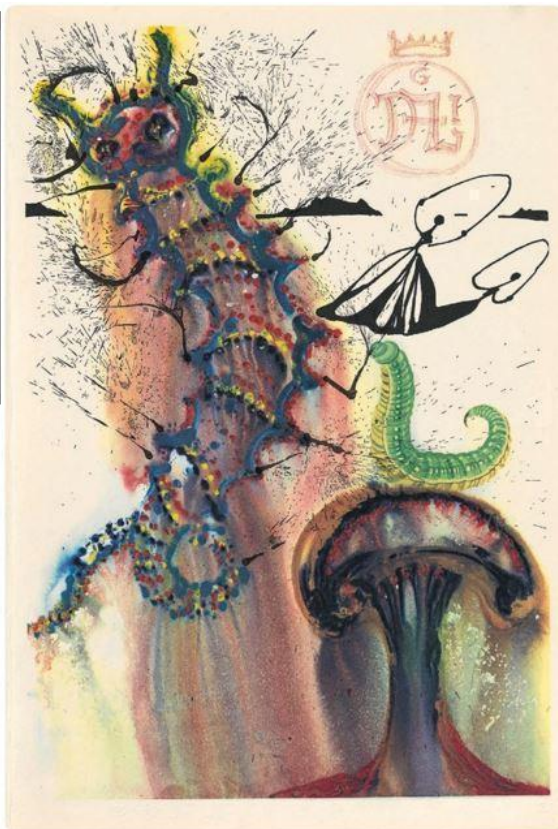


Figura 95. Capítulo 5. Consejos de una oruga

Otra característica de estas ilustraciones es uso de colores de la paleta clásica, blanco, negro, rojo, azul y verde, que forman una conexión de tonalidades que se basan en la derivación y combinación de las mismas, generando armonía y solidez en la imagen. Los negros presentes en la línea por el uso de la tinta logran abarcar partes de la imagen a través de la aguada, lo que forja distintas texturas y cambios de tonalidades como se muestra en el hongo (ver figura 95). Estas tonalidades oscuras limitan y ayudan a crear las formas que componen la imagen haciendo que las tonalidades adyacentes destaquen.

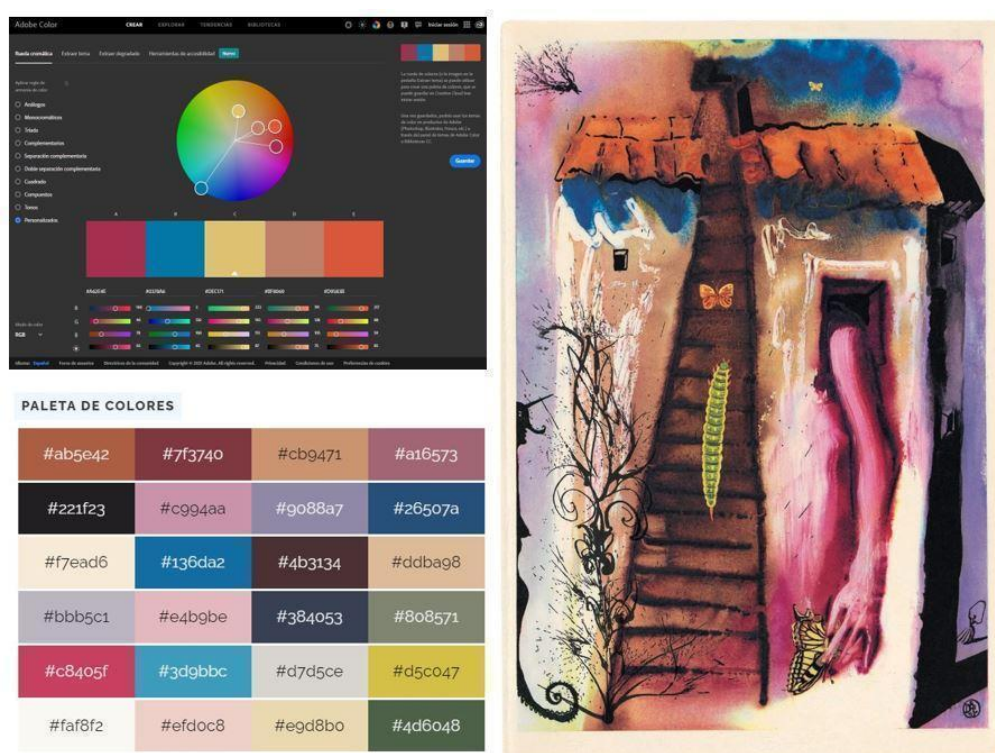


Figura 96. Capítulo 4. El conejo envía al pequeño Bill

El uso de la triada amarillo, azul y rojo se destaca en esta ilustración, donde la variedad de tonalidades se presenta como colores análogos entre el amarillo y el rojo; sin embargo, también encontramos tonalidades derivadas del azul como el verde que se puede ver en la oruga. Aunque se perciben los colores tierra como dominantes dentro de la imagen por la gran

cantidad de espacio que ocupan estos se presentan en un contraste cuantitativo con las tonalidades azules, información que se corrobora con la que nos brinda el círculo cromático. El amarillo cumple un papel particular en la creación de ritmo dentro de la imagen, puesto que hace que la mirada se fije en puntos claves como la gran mariposa que tiene Alicia en la mano, la cual nos lleva a la pequeña mariposa que está en el cielo, evocaciones que sugieren el proceso de transformación de Alicia narrado en este capítulo.

Respecto a la materia, el blanco toma relevancia en las líneas que limitan la casa y en cuanto a representar la textura de la misma, así como la combinación del blanco con el tono rojizo del brazo de Alicia. El azul se presenta para las sombras y como referencia del cielo, ayuda a destacar la tonalidad amarilla en el mismo. El negro dado por la tinta es utilizado como elemento de definición y profundidad que forma la casa y sus detalles como las ventanas y escaleras; así como otras formas y líneas que crean un mecanismo compositivo y de equilibrio como la pequeña Alicia en la parte derecha y la figura antropomorfa de la parte izquierda. Para finalizar, los colores aguados del fondo contrastan con los colores sólidos que componen la casa.

En este caso el uso de gradientes de cálidos y fríos está usado de manera clásica para denotar profundidad con el color frío y lograr un efecto de acercamiento con la tonalidad cálida, a esto habría que sumarle el gradiente de tamaño que parece generar confusión ya que ciertas figuras que deberían verse un poco más pequeñas no lo hacen, sin embargo, si se presenta este gradiente ayudando a identificar distintos planos espaciales dentro de la misma imagen.

La función referencial del color se manifiesta en la escena a través de la descripción de la casa, el brazo, las escaleras y los animales presentes, como la oruga y las mariposas. Estos elementos

comparten un color amarillo que, según Heller (2000), es uno de los más contradictorios. El amarillo simboliza tanto la madurez y el amor sensual como la envidia, los celos, las mentiras y la traición.

El color del fondo vuelve a tomar relevancia como en otras ilustraciones, se convierte en parte esencial del equilibrio de la imagen, ya que se presenta como un espacio casi vacío donde la imagen puede respirar, esto gracias al peso que generan el resto de las tonalidades y su aguada que da más peso a la imagen.

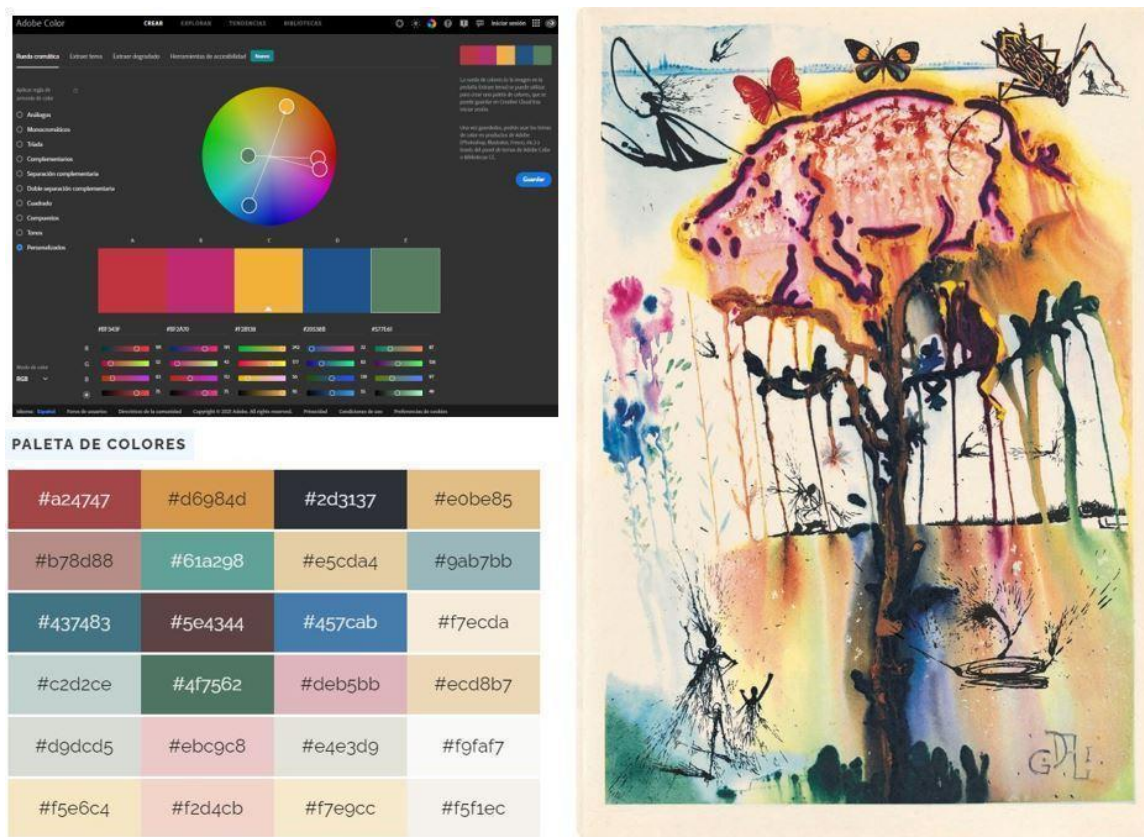


Figura 97. Capítulo 6. Cerdo y pimienta

En esta imagen se evidencia la función denotativa del color en los insectos de la parte superior, las peculiaridades del árbol o la tonalidad rosada del cerdo. Este panorama se entremezcla con la técnica aguada para caracterizar el mundo de ensueño, que nos recuerda la maleabilidad

adjudicada por el artista, y que obedece a su vez a una asociación sinestésica del color con el sentido del tacto. Con relación a este estudio este tipo de mezclas de funciones cobran importancia ya que evidencian, al igual que en las imágenes analizadas en este capítulo, que la función del color en estos casos no es fácil de definir ya que abarca más de una función y no siempre se destaca una sobre la otra.

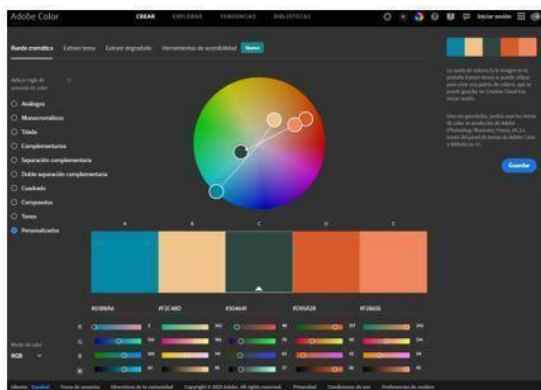
Considerando los elementos y el análisis de estas imágenes hasta el momento, podemos concluir que la función del color se presenta de manera mixta e interconectada. Dentro de la imagen, el color cumple varias funciones, las cuales se enmarcan en un contexto. Sin embargo, este contexto no determina completamente el sentido y la forma del color, dando margen a que otro tipo de interacciones intervengan en cómo se codifica y decodifica el color en la imagen.

Esto también se evidencia en los elementos de la imagen que obedecen a la expresión pura del color a través de la mancha y características formales del mismo, y que deben ser recodificados e interpretados por el espectador para generar relaciones con otras imágenes: la figura sentada en una de las ramas del árbol, que aparentemente representa a un simio y está creada mediante manchas de color, es un ejemplo de estas relaciones en la imagen. Esta figura, aunque abstracta, se puede entender como un mono gracias a la función denotativa de color como signo plástico y la expresividad del color. De este modo, se genera una conexión asociativa y referencial a través de las relaciones intertextuales, permitiendo al espectador interpretar la mancha de color como la figura de un simio.

Las ilustraciones de Dalí para *Alicia en el País de las Maravillas* se caracterizan por el uso magistral de tonalidades puras que se combinan mediante la técnica de la aguada. Esta técnica permite crear gradientes de color que parecen desafiar la lógica visual, generando una

atmósfera onírica donde los planos se fusionan y el espacio se transforma de manera fluida. Los elementos del mundo ilustrado por Dalí parecen permeables entre sí, creando una sensación de dinamismo y constante mutación. Además, el artista emplea gradientes de tamaño que transgreden las reglas tradicionales de la perspectiva, acentuando la sensación de irrealidad y fantasía que permea la obra.

Las líneas de color presentes en varias de las imágenes generan un ritmo visual que vuelve a destacar la multiplicidad de significados del color. De esta manera, el espectador establece una armonía con cada una de las líneas, percibiendo una relación entre ellas que se extiende a lo largo de la composición.



PALETA DE COLORES

#b55d33	#c2aa7a	#404d40	#c87647
#dbd19f	#579079	#9abbao	#1b1916
#1f8fad	#65aea0	#99a197	#f9ebd6
#277381	#c3d3c3	#f3e4b7	#c5c2b7
#fbf8f1	#dcd1c0	#d9dfd0	#f9f1e4
#fbf4db	#e4e1d0	#ece6d4	#f8e8c4

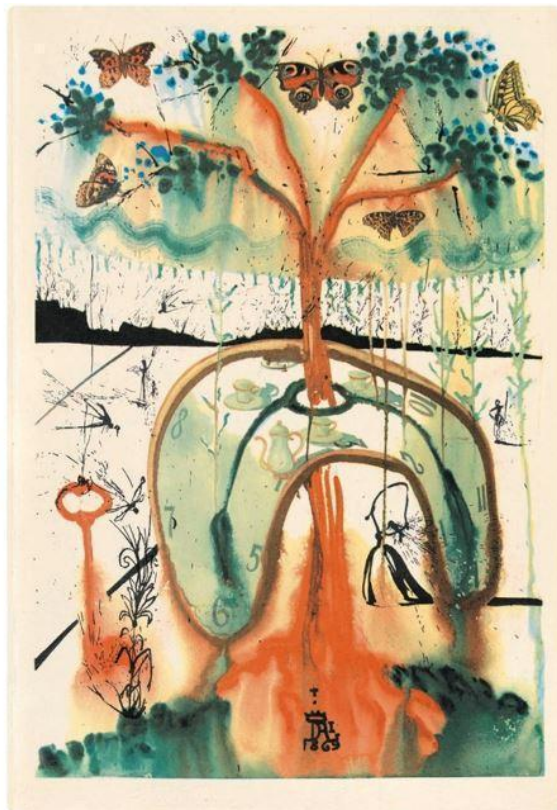


Figura 98. Capítulo 7. Un té de locos

Esta imagen se caracteriza por el uso de tonalidades opuestas que expresan un equilibrio entre tonalidades tierra. El color Siena tostada, utilizado como principal y presente en todas las ilustraciones, logra junto con el verde, gracias al empleo de la mancha, darle forma al árbol. El reloj derretido, enfatizado por la aguada y las tonalidades que pasan de ser sólidas a volverse maleables, completa el centro de la imagen para evocar la relatividad del tiempo y el espacio, teoría que era retomada por Dalí en varias de sus imágenes y que evidencia las referencias visuales intertextuales que usa para mostrar la maleabilidad temporal. Esta ilustración se relaciona de manera perfecta con el acontecimiento principal del capítulo, el encuentro de Alicia con la liebre de marzo y el sombrero que están estancados en el tiempo, puesto que la hora del té nunca termina.

La tonalidad del fondo y el negro desde la línea marcan las luces de la imagen, aunque también es preciso el uso de tonalidades oscuras como el verde para ayudar a dar profundidad.

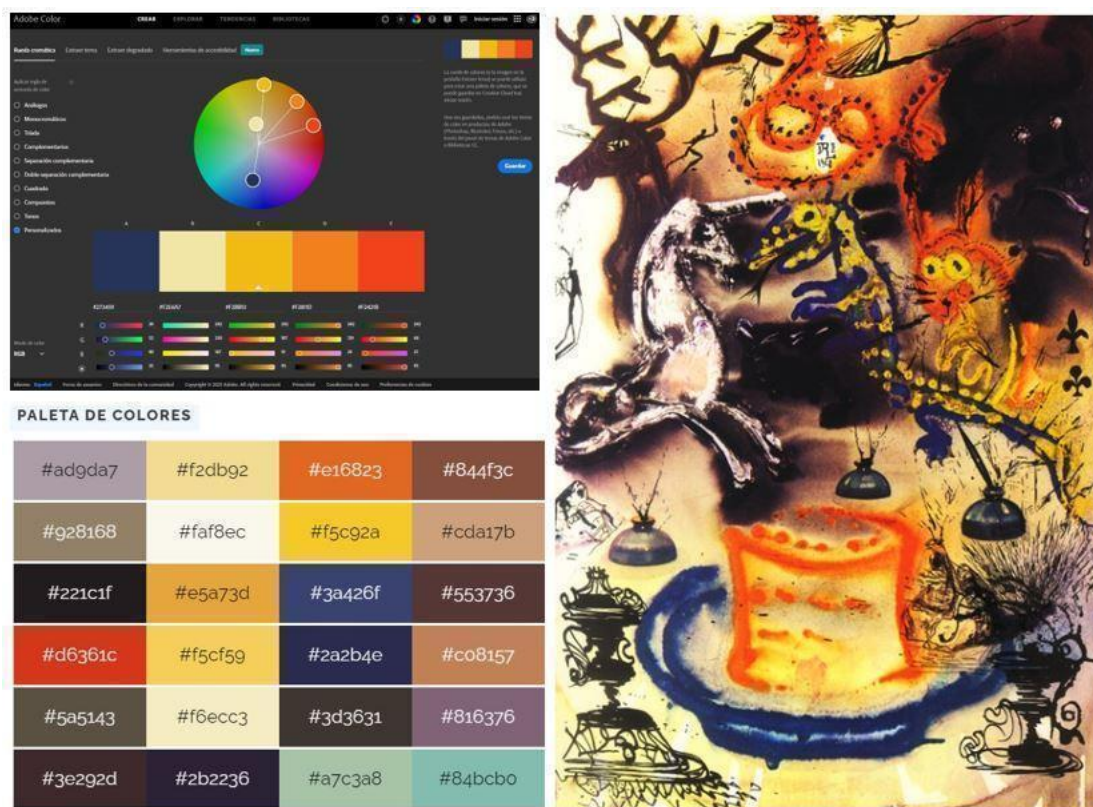


Figura 99. Capítulo 11. Quién robó las tartas

Este capítulo desarrolla un momento de tensión en la historia, el del juicio por el robo de las tartas. Varios testigos comparecen, entre ellos el sombrero y la cocinera, cuyas intervenciones no permiten resolver el asunto. La situación se caracteriza por una gran confusión entre gritos, aplausos reprimidos y personajes, así que como espectadores podemos vincular esta imagen con todo lo narrado en esta escena. Es posible distinguir diferentes animales a través de las manchas que se presentan en la ilustración, por medio del uso del color como línea y su caracterización. Lo interesante es que los animales que nos muestra Dalí, como el gato, unicornio o reno, no son mencionados en el relato, por lo que podemos relacionarlos con el imaginario del artista, quien los sitúa como miembros del jurado que parecen estar juzgando al sombrero, que, en este caso, asumimos como espectadores, es representado por unas líneas de color que forman la figura de un sombrero.

La fuerza y saturación de las tonalidades transmiten la tensión del momento, al igual que se muestran tres tinteros que crean la conexión con todo aquello que están constantemente escribiendo los jurados. Las tonalidades de los tinteros se presentan como descriptivas especialmente en el manejo de luces y sombras que dejan ver su tridimensionalidad.

El fondo se ve muy poco en la imagen por lo que el resto de los colores cobra gran relevancia, estos se presentan como elementos contrastados especialmente entre el amarillo, blanco y negro, así como es notorio el uso de tonalidades opuestas como el naranja y el azul.

Como se comprueba en el círculo cromático y la tabla de tonos, toda la imagen tiene una tendencia a los amarillos y rojos que deja las tonalidades azules como elemento que llama la atención, particularmente porque el azul que evoca el sombrero se encuentra rodeado de

amarillos que lo destacan aún más. Lo que, tal vez, haga alusión a las imágenes de Vermeer desde el uso de tonalidades y el azul como elemento que destaca en la imagen.

En el contexto de este análisis, la relevancia de lo expuesto radica en la comprensión del empleo de elementos formales y las relaciones que surgen de ellos inciden en el resultado final de la imagen. A su vez, para reinterpretar dicha imagen, es fundamental establecer las relaciones que se establecieron durante su decodificación. Estas relaciones, ya sean conscientes o inconscientes, son indispensables para comprender el papel del color en las ilustraciones.

El análisis de las imágenes expuestas en este trabajo es un elemento fundamental para comprender las distintas maneras en que el artista maneja el color. Estas diferentes estrategias cromáticas se ven influenciadas por las conexiones propias y los intereses del artista, que se reflejan en la elección de la paleta y en el manejo del color desde la técnica y el uso de elementos formales.

Análisis general basado en el análisis individual de las imágenes de Dalí.

Al realizar un análisis de las tonalidades de cada una de las ilustraciones creadas por Dalí para la edición conmemorativa de *Alicia en el País de las Maravillas*, es posible reconocer el manejo de la paleta básica pictórica, amarillo, rojo, blanco, verde, azul y negro. En la mayoría de las imágenes se encuentra el uso del color saturado, dicha paleta es tratada desde las características formales del color con el objetivo de generar puntos de tono focal, que contrastan con el color principal de la imagen (como sucede con el azul en la mayoría de estas). Este uso de colores puros y saturados evidencia la conexión de Dalí con el contexto del manejo del color en las vanguardias de la época ya que este manejo del color se presenta como una tendencia de la época con respecto al color como se mencionó con anterioridad.

En la mayoría de las imágenes las tonalidades se mezclan a través de la mancha dejando en puntos clave el color puro, esto logra establecer la definición de la forma como elemento secundario al color, que le da una importancia clara al sentido visual y perceptivo del mismo. Por medio de la combinación de cálidos y fríos se obtiene un equilibrio constante en las ilustraciones, la presencia del negro y de las tonalidades oscuras es vital para la lectura e interpretación ya que estos terminan insinuando formas que dejan entrever detalles que ayudan a definir elementos y personajes.

Teniendo en cuenta la técnica que usa Dalí, los puntos luminosos están dados por el propio fondo en cuanto usa el gouache de manera más traslúcida a modo de acuarela o deja espacios sin tocar por el color para que el color del fondo tome relevancia en la imagen. Sin embargo, teniendo claro que la técnica del Gouache aporta la cualidad de opacidad en los espacios en que es aplicada se evidencia el uso de tonalidades claras para obtener puntos de luz como los presentados en las gotas de agua o el conejo blanco (ver la figura 100).



Figura 100. Detalles de las ilustraciones del capítulo 1 y 2

Considerando lo expuesto, se puede ver que los parámetros que tienen más fuerza en estas ilustraciones son los plásticos, cuya expresión es la que acerca y define la propia imagen para definir sus características y particularidades del capítulo que representa. En este caso el color tiene un valor plástico expresivo gracias al uso de mancha, la aguada, la opacidad y la propia textura formada por la espesura y manera de aplicar el color, a esto se le suman las propias características del negro que conforma las líneas que aportan valores de dinamismo y movimiento (ver la figura 101). Esto evidencia cómo desde las conexiones intertextuales y multimediales se generan asociaciones técnicas que pueden ser llevadas para la construcción de la imagen. Además, no hay que dejar de lado las relaciones obvias con imágenes ya existentes de la obra como las imágenes del conejo, Alicia o el sombrero que son también referencia de la propuesta hecha por Dalí.



Figura 101. Detalles de la ilustración del capítulo 10

Las relaciones generadas por Dalí a partir de sus referentes artísticos con respecto al color son cruciales en la serie de ilustraciones de Alicia. La paleta de colores que plantea no solo cohesiona cada imagen, sino que también define las formas y crea una atmósfera onírica lograda a través de la aguada. Finalmente, el color es lo que aporta el significado fundamental a las ilustraciones, unificando la serie y enriqueciendo su interpretación.

La importancia del contexto y de las relaciones intertextuales se da desde la interpretación del propio artista, es decir, indudablemente influyen en la manera en que la obra es creada y leída, sin embargo, en el caso de Dalí estos son codificados por él mismo para plasmar su propia idea particular.

En el contexto del uso del color por parte de Dalí, es imprescindible mencionar las influencias de las vanguardias y de los artistas que lo impactaron. Las relaciones intertextuales para su selección y uso del color se generan a partir de sus referentes artísticos e imágenes previas creadas por él mismo, influenciadas a su vez por sus experiencias y concepto del arte. Este proceso incluye la búsqueda y entendimiento de la técnica, así como la realización de cuadros como copia y homenaje a Rafael y Fortuny (Museus Dalí, 2019). Tal como menciona el propio artista, estos intereses y estudios culminan inevitablemente en la creación de un estilo distintivo de Dalí.

Al final, todo el contexto y las relaciones intertextuales derivan en la visualización de la realidad que el artista quiere definir y plasmar, la cual corresponde a él mismo, a su propia mirada de lo que lo rodea, una visión ya interiorizada e interpretada debido a la influencia del psicoanálisis, la relatividad del tiempo y el espacio, la física nuclear (bomba atómica), la biología, las matemáticas, la mecánica cuántica, el arte, la religión, el amor y la política. Estos elementos pertenecían al mundo de Dalí e influenciaron su manera de mostrarlo, ya fuese en la pintura, la escritura o el performance; un ejemplo está en su propia firma (que se puede ver en las ilustraciones de los capítulos 1, 5, 7 y 10 de *Alicia en el País de las Maravillas* a modo de sello), creada a partir de una imagen estereoscópica de la caída de una gota de leche.

Tal y como se muestra en Nuzzolo (2011), todos los elementos mencionados anteriormente eran parte de la visualización del mundo de Dalí, de su crecimiento como artista y persona. En entrevista con Mike Wallace, dice: “Lo más importante en mi vida, más que el color, la oscuridad, el color, la pintura [...] más que el dibujo es mi personalidad [...] todas estas maneras de expresión son formas de expresar mi personalidad” (Zumpalov, 2017, 7:21). Dalí consideraba que todo artista pinta su mundo tanto interno como externo refiriéndose a este como una cosmogonía “La cosmogonía de Rafael [...] Rafael vivió en el periodo del renacimiento, Dalí pinta la edad atómica y la edad freudiana nuclear y del psicoanálisis” (Zumpalov, 2017, 10:38). De acuerdo con las citas anteriores, la codificación hecha por Dalí de su contexto y relaciones intertextuales es vital dentro de su obra puesto que se ve reflejada en todo lo que a ella se refiere, tanto como los elementos que la componen, entre ellos, el color.

Por otra parte, la relación con los sucesos narrativos está dada desde el propio imaginario del lector. En realidad, Dalí no propone una ilustración descriptiva del texto como sí alusiva al mundo de Alicia, cada ilustración corresponde a un capítulo y representa elementos destacados de lo que sucede en él. De esta manera, comprobamos que sí existe una relación con el texto original, pero es creada por el propio lector con los elementos presentados por el artista y las relaciones intertextuales visuales y multimediales que pueda tener el propio lector con la historia.

Aunque Dalí no se consideraba buen colorista comparado con sus referentes clásicos, no cabe duda de que la teoría y la técnica las tenía bien estudiadas. Las armonías aplicadas en cada una de las ilustraciones junto con el uso de gradientes de temperatura y tamaño, el uso de análogos, claroscuro, puntos de tono focal y luces y sombras demuestran un concepto claro en cuanto al uso del color, su equilibrio y composición con respecto al espacio y la función del mismo en la

imagen, demostrando así un manejo del color clásico pero a la vez vanguardista donde el color se libera de la forma y da paso a la expresión pura del mismo, la cual es trabajada por el artista desde la generación de ambientes y la función sinestésica del color, donde se genera una confusión de sentidos que se ve reforzada por la yuxtaposición de planos que parece jugar con el ritmo generado en la imagen entre luces y sombras, cambios de forma y ruptura del espacio.

Al igual que Dalí, Svankmayer visualiza a Alicia desde una perspectiva particular donde la fuerza y función del color se caracteriza desde su función como signo plástico y la visión particular de cada artista. Svankmajer emplea el color como un recurso cromático fundamental en la construcción de sus imágenes surrealistas. Para él, el color tiene un propósito plástico y compositivo clave, adquiriendo una cualidad sinestésica. Asocia el color con lo táctil y la textura, convirtiéndolo en parte integral de la estructura visual de sus obras.

3.2.2.3 Caso 6 Alicia por Jan Svankmajer 1988⁵⁶

Jan Svankmajer, artista y cineasta nacido en Praga en 1934, es conocido por su innovador uso de la animación, especialmente el *stop motion*⁵⁷. En su obra cinematográfica, destaca por emplear una combinación de técnicas como la filmación de imagen real y la animación, utilizando la creación artística como un método de expresión personal. Su trabajo se caracteriza por su tactilidad (que considera esencial en su obra), subversión, y estética surrealista y gótica, influenciada por sus experiencias de vida, recuerdos y la infancia. Un claro ejemplo de su estilo

⁵⁶ Este caso fue publicado en la revista cultura latinoamericana en 2023 por lo que la mayoría de textos han sido parafraseados o tomados directamente haciendo referencia a la citación original, referencia: Hernández, J. (2023). El color como elemento sémico y narrativo de características políticas y socioculturales en la ilustración de cuentos clásicos. cultura latinoamericana, 1(37), 194–207. recuperado a partir de <https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/revclat/article/view/544>

⁵⁷ La técnica del stop motion permite generar la sensación de movimiento a través de la presentación sucesiva de una serie de fotografías o imágenes fijas.

es su película *Alice*, una versión particular de *Alicia en el País de las Maravillas* (ver figura 102).



Figura 102. Imágenes sacadas del film de Alicia por Svankmajer. Tomado de: (Alice (Neco z Alenky) 1988 Película Completa en HD «Subtitulada al español», 2019)

En la propuesta cinematográfica de *Alice*, Svankmajer utiliza intencionadamente el color, el ambiente y las cualidades estéticas de los escenarios para evocar recuerdos y vivencias de su infancia, reflejando así su perspectiva personal y la conexión con esa etapa de su vida:

Praga aparece en mis películas con bastante frecuencia. Lo encontrarás en *Alice* y en *Surviving Life (Theory and Practice)*, pero esta no es la Praga de las guías turísticas, sino la Praga de mi infancia. No encontrarás 'las vistas' sino paredes desconchadas, las sucias escaleras de bloques de pisos, sótanos misteriosos, patios escondidos, los suburbios. (Selavy & Stafford, 2014)

En la imagen se aprecia cómo el artista recurre a texturas y gradientes para dar límite a los elementos que se encuentran en la imagen en un entorno oscuro. Un elemento fundamental de su obra es el planteamiento plástico, que desarrolla en un decálogo de diez puntos que publicó en 1999. En este manifiesto, deja clara la relevancia que otorga al mundo táctil y su primacía sobre el sentido de la vista a la hora de construir su propuesta artística. *“La experiencia del cuerpo es más auténtica, libre del lastre del esteticismo. Nunca debes perder de vista el punto de fuga que es la sinestesia.”* (Diario, 2015).

La importancia del sentido táctil es fundamental en la adaptación de Svankmajer en las imágenes de *Alice*; desde el color que es usado desde una perspectiva sinestésica con relación al tacto y las superficies que componen la imagen presentándose como un elemento plástico atmosférico y texturizado; Los espacios representados en la película se ven impregnados por tonalidades rojizas y sus diversos matices, lo que caracteriza y define el mundo de *Alice*.

Desde una perspectiva connotativa, tal y como señala Caldas (2021), este color se asocia al comunismo y a los ideales revolucionarios, estableciendo así un vínculo simbólico entre el entorno ficcional de la historia y las ideas políticas y sociales del comunismo checoslovaco que estuvo presente en gran parte de la vida de Svankmajer y marcaron gran parte de la trayectoria creativa del director. Esta tonalidad con respecto a las asociaciones políticas y sociales se

relaciona desde las relaciones intertextuales con las múltiples imágenes que llevan esa tonalidad y son evidenciadas como apoyo a las ideas comunistas planteando una conexión visual que genera un impacto con sus recuerdos y su concepto particular de lo que son estas historias:

Hasta el momento todas las adaptaciones de *Alicia* (incluida la última de Tim Burton) la presentan como un cuento de hadas, pero Carroll la escribió como un sueño. Y entre un sueño y un cuento de hadas hay una diferencia fundamental. Si bien un cuento de hadas tiene un aspecto educativo: funciona con la moraleja del dedo índice levantado (el bien vence al mal), el sueño, como expresión de nuestro inconsciente, persigue sin concesiones la realización de nuestros deseos más secretos sin tener en cuenta las inhibiciones racionales y morales, porque está impulsada por el principio del placer. Mi Alice es un sueño realizado. (Selavy & Stafford, 2014)

A diferencia de la versión de Disney, Svankmajer concibe su adaptación de *Alicia* como una experiencia onírica, e incluso, como una inquietante pesadilla. El director se aparta deliberadamente de la estética y el enfoque presentados por la compañía de animación, los cuales, en su opinión, responden a una mentira creada con fines comerciales para imponer necesidades ficticias en el público infantil. “Disney es el mayor pervertidor de la imaginación de los niños que ha conocido la humanidad” (Svankmayer en Martínez, 2014b)

Alejándose de las lecturas socialmente aceptadas de los cuentos de hadas, la propuesta de Svankmajer crea una realidad basada en sus propias experiencias. Tal como señala el Diario (2015), el director rompe con la estética convencional al utilizar una paleta cromática surrealista, donde los colores no obedecen a una lógica realista, junto a un estilo gótico

característico de su obra. El uso de gradientes que terminan en oscuridad enfatiza el centro, donde la imagen se genera por la superposición de texturas. La permanencia de la tonalidad roja en los detalles y como color atmosférico dota al mundo de *Alice* de una estética particular, táctil y onírica.

Esta estética busca acercarse a la verdad del mundo de la niña a través del manejo minucioso de los detalles, generando un mundo táctil y extraño, donde sucesos insólitos se presentan con total naturalidad. De este modo, Svankmajer sumerge al espectador en su propia visión del relato fantástico, alejándose de las interpretaciones tradicionales.

La propuesta cromática de Svankmajer se caracteriza por el uso de colores básicos fuertemente saturados, los cuales, a través de contrastes y matices, dotan de fuerza y destacan a los escenarios y objetos representados, algunas tonalidades como el blanco o el azul funcionan para resaltar pequeños detalles dentro de la imagen, generando un contraste cuantitativo en la imagen.

Por su parte, el azul aparece junto con sus adyacentes como contraste de los tonos adyacentes amarillentos y del rojo que aparece en la mayoría de imágenes, generando una atmósfera lumínica y teatral, con zonas de oscuridad que confieren una atmósfera gótica al mundo ficcional mostrado. “El color es percibido más que desde una perspectiva visual, desde una lectura física, agresiva y oscura que conecta con un carácter surrealista onírico de pesadilla donde la realidad mostrada obedece a flashes de recuerdos y sensaciones experimentadas con el entorno y los objetos” (Hernández, 2023).

Este concepto se conecta con el carácter subversivo de la obra de Svankmajer, quien busca

generar una reacción que se aleje de lo convencional, Liberando a los objetos de su propósito original para revelar nuevas dimensiones y significados, “...*el público recibe una pista de que la realidad no tiene que ser como la hemos sentido hasta ahora, ni tal cual nos ha sido presentada*” (Svankmajer en Lorenzo, 2012).

Svankmajer utiliza el color como herramienta para construir una atmósfera física y tangible en sus obras. Los juegos de luz y sombra crean un entorno opresivo y sensorial, cargado de recuerdos y emociones. El artista explora las propiedades formales y estructurales del color para reflejar el estado mental fragmentado y onírico de Alicia. Su enfoque se aleja de la representación naturalista del color, adentrándose en un universo imaginario, perturbador y oscuro. El color adquiere una función sinestésica, asociativa y descriptiva, transportando al espectador a un mundo interior complejo y lleno de ambigüedades.

El rosa, color propuesto por Svankmajer para Alicia, adquiere una dimensión simbólica, representando la infancia, la pureza, los sueños y la fantasía. De acuerdo con Heller (2000), la combinación de rosa, blanco y amarillo (colores presentes en la vestimenta de Alicia) evoca sentimientos de docilidad y dulzura, en contraposición al negro (que predomina en la atmósfera del film,) a menudo utilizado como marco o gradiente (p. 214). Este contraste cromático entre el entorno y Alicia genera una tensión visual que acentúa la atmósfera de pesadilla del film, dotando al color de una función dinámica y de movimiento.

La estrategia cromática empleada a lo largo de la película se ve reflejada y replicada también en las ilustraciones y el diseño de los carteles y material promocional. (ver figura 103)

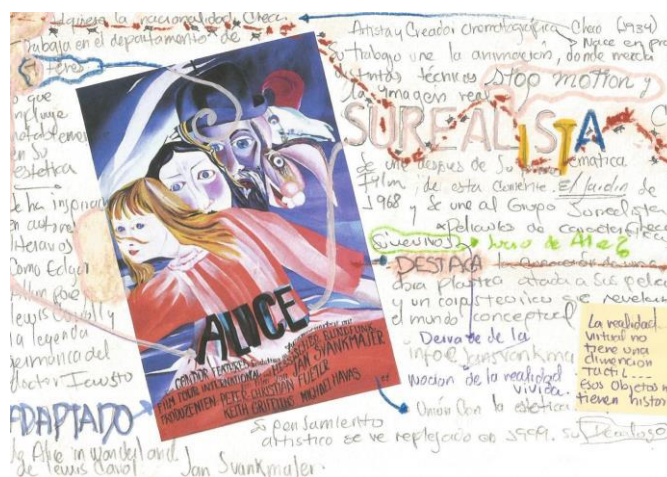
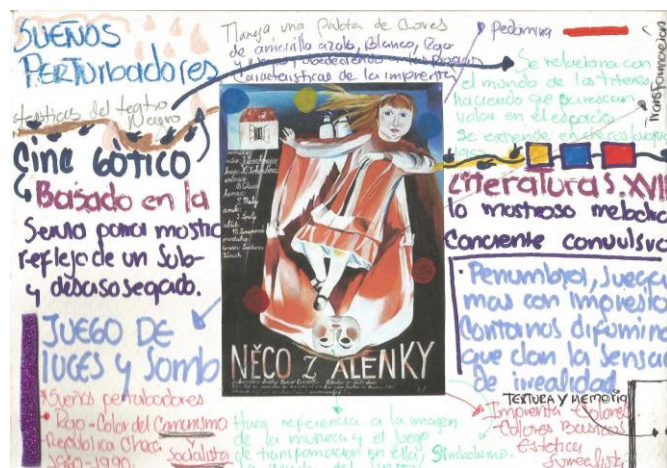
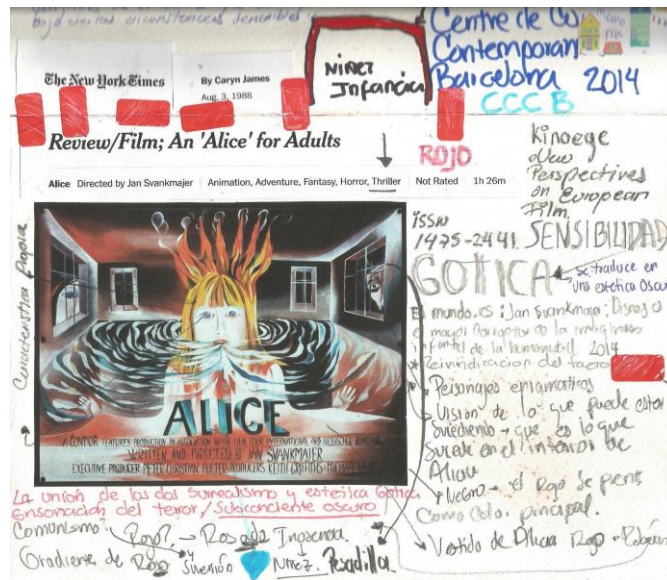


Figura 103. Análisis personal de los carteles de la película de Svankmajer Alice. El Análisis se establece como un mapa mental donde se generan distintas conexiones y relaciones del color con el contexto y relaciones intertextuales del autor. Tomado de: Hernández, J. (2023). El color como elemento sémico y narrativo de características políticas y socioculturales en la ilustración de cuentos clásicos. *cultura latinoamericana*, 1(37), 194–207. recuperado a partir de <https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/revclat/article/view/544>

En el análisis de las ilustraciones y su relación con el film, se evidencia el uso de colores básicos como negro, amarillo, blanco, rojo y azul que dominan la paleta. Los degradados hacia el negro se emplean para crear una atmósfera de penumbra, ensueño y pesadilla. Estos colores también se combinan para representar texturas y diferenciar momentos narrativos, destacando el color como elemento ambiental y el rojo como un tono clave en la historia.

Estas conexiones formales nos llevan más allá de una comprensión puramente visual del color y nos guían hacia una interpretación sensorial. La atención se centra en la interacción del espectador con las texturas, los objetos y la propia percepción de la realidad. El uso magistral de luces, sombras y degradados crea una sensación de profundidad y dimensión, invitando al espectador a adentrarse en este mundo onírico. El escenario teatral, con su magistral manejo del claroscuro y la iluminación, refuerza la idea de una realidad ilusoria, perfectamente alineada con la narrativa perturbadora del viaje de Alicia.

El color, en su relación con el entorno, se convierte en un poderoso detonante de recuerdos, evocando memorias y asociaciones. Los matices tonales cuidadosamente seleccionados establecen conexiones con ideas políticas, sociales y culturales que subyacen en la superficie, enriqueciendo la experiencia del espectador. Estos elementos se codifican y traducen en la imagen desde los signos plásticos, permitiendo que el espectador los asocie con su propia realidad y genere una nueva recodificación de la imagen según sus asociaciones, referentes, contexto, experiencia y visión propia de la realidad.

Esta propuesta de color genera una experiencia sensorial y emocional, donde el espectador no solo observa, sino que también siente y percibe, estableciendo conexiones profundas con la narrativa y los personajes a través de la realidad onírica propuesta por el director, evidenciando

como el color puede expresar como signo plástico desde sus distintas funciones y además establecer relaciones sinestésicas que nutran el lenguaje y mensaje visual fortaleciendo el sentido sémico de la imagen. Ya sea que el espectador conozca o no las relaciones y contexto del creador de la imagen, la ilustración ya se ve nutrida por valores sémicos que fortalecen la imagen y que la irán connotando según la codificación hecha por el receptor.

A continuación, se presentan dos casos que exploran el sentido del color en la técnica artística. A diferencia de los casos anteriores, estos se distinguen por su enfoque completamente distinto, ya que las prioridades están dadas por el color como signo plástico y su relación con los elementos que componen la imagen.

3.3 El uso del color como signo plástico con características connotativas.

Hasta el momento, se ha relacionado el aspecto expresivo e icónico del color con el contexto y las relaciones intertextuales de los referentes visuales y multimediáticos, así como con los objetivos particulares del artista, su cultura, su relación con la sociedad y los cambios socioculturales del momento. Las funciones del color, por otro lado, se han presentado de diversas maneras dependiendo del objetivo e interés en la imagen, logrando entretejer distintas relaciones desde lo formal, mimético, expresivo, sensorial, perceptivo, sémico y plástico, generando distintos acercamientos a un mismo tema y partiendo del conocimiento de las paletas clásicas y características de las imágenes de *Blancanieves* o *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*.

La intención, la expresión, el objetivo y el uso de la técnica son esenciales para entender cómo se establece la función del color teniendo en cuenta la mayor cantidad de elementos desde la perspectiva del artista y cómo se manifiesta en la imagen final. La relación de funciones se da

de manera natural en este tipo de imágenes, proporcionando distintos niveles de significado, relacionados con expresión y asociaciones entre el color y los elementos tangibles e intangibles presentes en la imagen.

Sin embargo, se pueden también encontrar en las ilustraciones de estas historias el uso del color como signo plástico desde su expresión donde la decodificación del color se relaciona directamente con la técnica y con el propio texto ilustrado. En este caso, la función es básicamente denotativa centrándose en la descripción del mundo planteado por el artista a través de la técnica en relación con el texto; este es el caso de la versión ilustrada de *Blancanieves* de Mirko Hanák o la propuesta de *Alicia en el País de las Maravillas* de Yayoi Kusama.

3.3.1 Caso 7 *Blancanieves* (1971) de Mirko Hanák

Mirko Hanák es un artista y diseñador checo, nació en Eslovaquia en 1921 y murió 50 años después por leucemia. A sus 40 años comenzó a publicar libros infantiles entre los que se encuentra *European Fairy Tales* 1971 dentro del cual encontramos la versión ilustrada de *Blancanieves*.

A diferencia de otros artistas que plasmaron en sus obras la violencia y las armas que marcaron su época, producto de su experiencia en la Segunda Guerra Mundial, donde fue reclutado por la Alemania Nazi y logró escapar en 1944, Mirko Hanák se alejó de estas temáticas. Tras finalizar sus estudios, se centró en ilustraciones que exploraban la naturaleza, particularmente animales del campo checoslovaco. El mundo natural se convirtió en su principal fuente de inspiración y fortaleza (Mirko Hanák, 2017). (ver figura 104).





Figura 104. Hanák, M. (2010). *Imágenes de animales*. Recuperado de: <https://one1more2time3.wordpress.com/?s=mirko+hanak>

Las ilustraciones de Mirko Hanák se distinguen por su dominio de técnicas orientales, las cuales le brindan una libertad en el manejo del color que se traduce en una armoniosa conjunción cromática que realza la expresividad del pigmento y su relación con elementos intangibles como la volatilidad, el movimiento, la ligereza y la suavidad. La técnica empleada por Hanák es la tinta china sobre papel de arroz, lo que le permite lograr una amplia variedad de efectos de expansión y transparencia, dando como resultado un manejo plástico del color

que, a través de las manchas, gradientes y concentración de pigmento en algunas zonas, genera dinamismo, contraste y atmósfera, dotando a los personajes de una fuerza y estilo singular que caracterizan las imágenes del autor (ver figura 105).

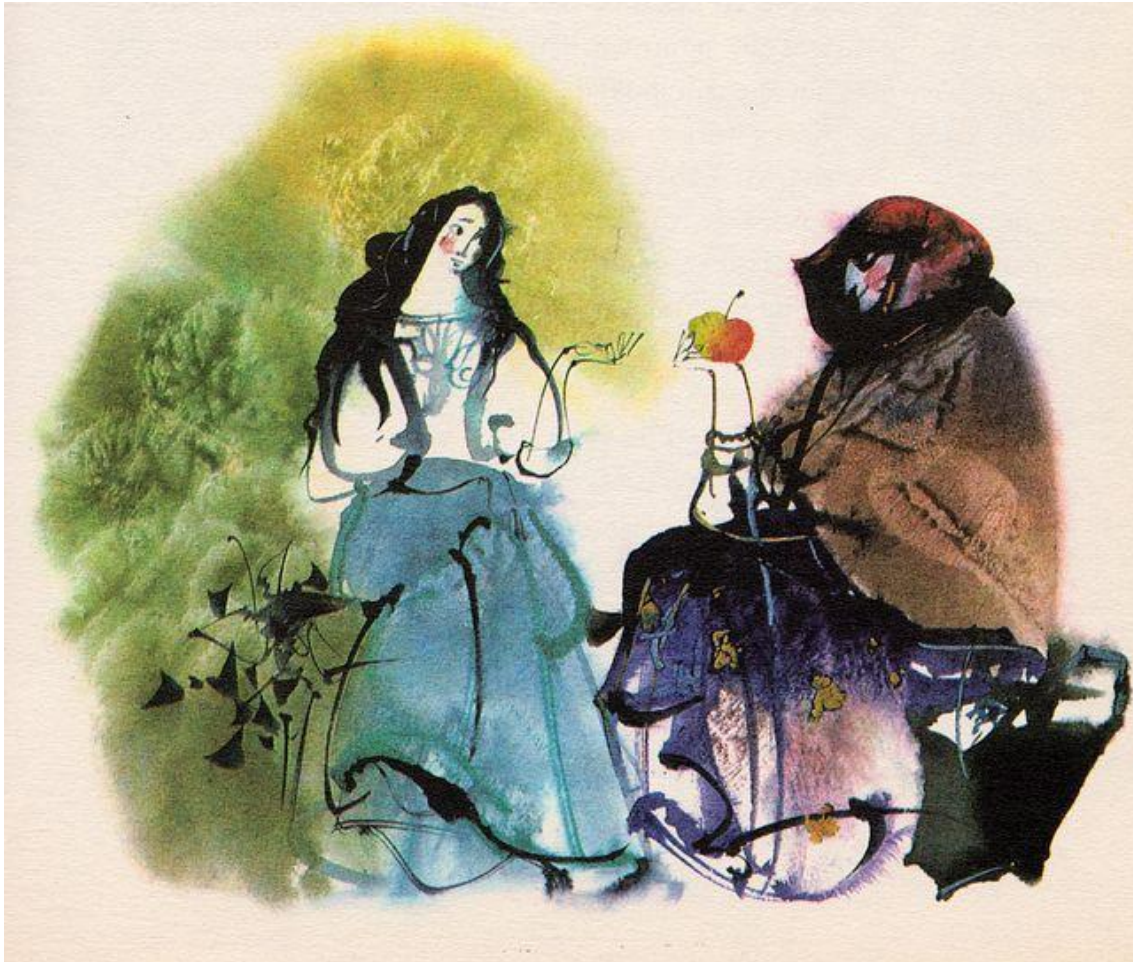


Figura 105. Blancanieves 1971 de Mirko Hanák. Extraído de: European Fairy Tales, lothrop, lee and Sherpard Company, NY

En esta ilustración, la tinta china se emplea como un elemento plástico que, a través de los gradientes y la saturación lograda por la cantidad de pigmento, dota de fuerza a la imagen a través de contrastes cualitativos que brindan una armonía y estética natural a la imagen. Los elementos pictóricos, como la línea y la textura, se trabajan mediante el color, logrando diferenciar, desde la propia técnica, los límites y características táctiles que otorgan sentido final a la imagen.

Un claro ejemplo de esto lo encontramos en la vestimenta de la anciana. Gracias al uso del color, podemos percibir la sensación de peso en la falda debido a la tonalidad azul oscuro empleada, mientras que la blusa se distingue por un tono café más claro. Esta diferencia de material se logra mediante el grado de oscuridad del pigmento seleccionado y los detalles que aportan las manchas propias de cada tonalidad. El manejo de armonías cromáticas permite resaltar detalles específicos, como el uso de colores complementarios –amarillo quemado acercándose al café y azul violeta– que generan una vibración entre estas tonalidades opuestas. Esto nos permite identificar un adorno en la falda de la anciana, dándonos una idea general de su atuendo.

La combinación y contraposición de gradientes cálidos y fríos evidencian la diferencia entre los dos personajes. La manzana, elemento principal dentro de esta escena (en relación al texto), también evidencia en su división cromática que existe un lado mucho más noble y otro más fuerte relacionado con las tonalidades rojas.

El negro cumple un papel esencial dentro de la imagen. Además de dar definición a ciertos elementos, también es trabajado como color atmosférico, dándole un aura particular a la anciana y generando un contraste con la imagen de Blancanieves, que se presenta mucho más clara. Por otro lado, el manejo de la tinta y su oxidación permite darles movimiento a las tonalidades, evidenciando un manejo de líneas de color que dan ritmo y sensación de profundidad desde el manejo de la propia mancha, como se evidencia en el vestido de la anciana.

Una característica que se genera en el manejo de la técnica es la textura que deja el papel y su tono particular, que a su vez sirve como fondo. Esto le da a la imagen una sensación táctil más pronunciada que, unida a los efectos de gradientes y texturas, establece una conexión sensorial entre el color y el sentido de la vista y el tacto. De esta manera, podemos asociar el color translúcido donde el manejo del color se integra al fondo, dando la apariencia de transparencia y sedosidad en contraste con el traje de los enanos o su propio cabello, mostrando así la suavidad de los vestidos de *Blancanieves* (ver figura 106) y la dureza del marco del espejo y la ornamentación de la corona de la reina. (Ver figura 107)

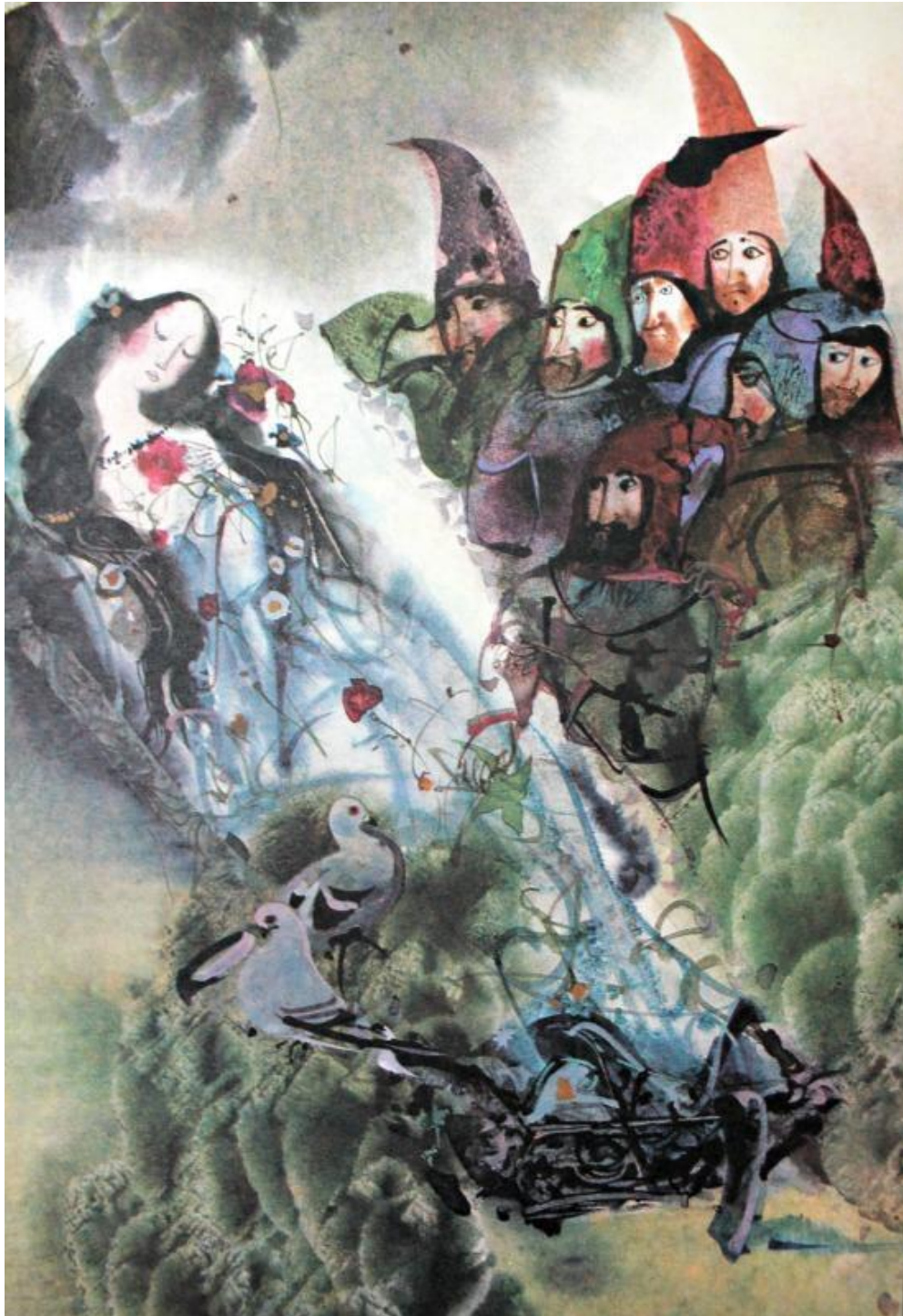


Figura 106. Imágenes de *Blancanieves* 1971 de Mirko Hanák. Tomado de: *European Fairy Tales*, lothrop, lee and Sherpard Company, NY

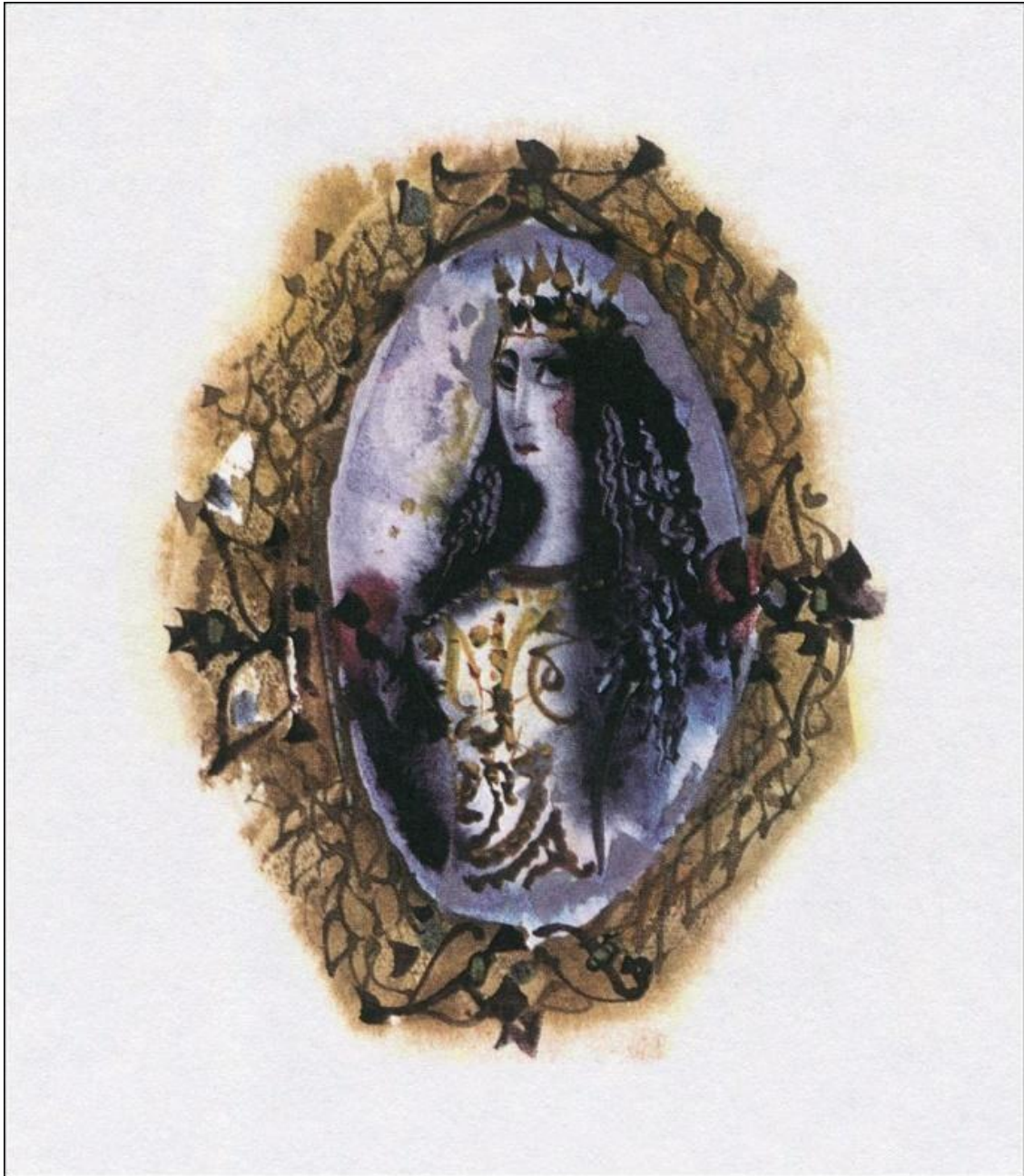


Figura 107. Imágenes de *Blancanieves* 1971 de Mirko Hanák. Extraído de: *European Fairy Tales*, lothrop, lee and Sheppard Company, NY

El autor utiliza la textura del color como recurso narrativo dentro de la imagen. El manejo de contrastes agrega dramatismo, mientras que la línea aporta movimiento y dinamismo. El gradiente de tamaño funciona como herramienta para crear detalles y mostrar características del personaje, así como para evidenciar su importancia en la composición.

A diferencia de Dalí, Hanák logra una unidad espacial en la imagen, a pesar de presentar situaciones distintas como en la ilustración de los enanos y Blancanieves. Esto se consigue mediante una unidad cromática lograda gracias al manejo de la técnica y la armonía planteada.

Hanák logra darle al color su caracterización desde su expresión como signo plástico, logrando identificar con ella objetos, características y personajes a través de la relación con el resto de los elementos de la imagen. Es así cómo podemos identificar la mancha negra como el cabello de Blancanieves o distintas manchas en punta como los gorros de los enanos, el color está antes que la forma y esta obedece al color. Desde la expresividad del color se generan asociaciones figurativas relacionadas con lo que se busca ilustrar del texto. Estos elementos no solo funcionan como referentes de la realidad, sino que también conectan con el texto original.

El singular manejo de la mancha y la línea hacen que podamos asociar estos elementos como parte de una imagen y darles un significado gráfico dentro de la ilustración que nos remite a un detalle; sabemos que el cabello de la reina es ondulado por los referentes visuales que tenemos de estas imágenes logrando asociar las pequeñas líneas blancas con ondulaciones que contrastan en el fondo negro, identificamos elementos específicos como la tela de los vestidos, el espejo, el cabello y la piel de Blancanieves.

En este caso no se trata de un uso mimético del color si no de una asociación mimética por medio de la expresividad, el sentido sémico del color se da a través de la relación con los elementos que son mencionados en la historia y que relacionamos con las manchas cromáticas que presentan pequeños detalles que nos permiten asociarlo con una forma determinada. Es lo que sucede con el verde de las montañas, el azul gris de las palomas o el color oro que caracteriza los distintos detalles en la imagen de la reina.

En relación con esta tesis, este caso evidencia que, si bien existe una conexión natural entre el color y el resto de los elementos de la imagen al momento de interpretarla, desde sus aspectos formales, expresivos y estéticos, las relaciones intertextuales y contextuales también generan conexiones que no siempre se asocian con elementos intangibles, sociales o psicológicos. De acuerdo con Carrere y Saborit (2000), la mancha, en el sentido de la expresión del color, puede relacionarse con una forma específica pudiendo tal y como lo presentan los autores ser representada en un golpe de color siendo este una mancha o convertirse ese mismo golpe de color en un ojo, dependiendo de cómo se relacione con los elementos adyacente de la imagen. En este caso, la relación entre los elementos de la imagen no se limita a los adyacentes, sino que también se ve influenciada por su relación con el texto.

Dado que la versión de Hanák se trata de un texto ilustrado, la imagen se basa en gran medida en los elementos mencionados en el texto. Esto influye notablemente en la decodificación de la imagen, ya que permite establecer relaciones de fondo y forma a través del color, lo que facilita la identificación de las diferentes características de los elementos en la imagen.

Así, Hanák caracteriza al color en la imagen a partir de su expresión, centrándose en este caso en el color como signo plástico y en su significado a través de las asociaciones y referentes que podemos establecer con él. Básicamente, y teniendo en cuenta el resto de los análisis, podemos afirmar que ese sentido sémico profundo del color en la imagen surge de las distintas conexiones que se establecen en el marco de un contexto, ya sea técnico, cultural, artístico, político, religioso, etc. Estas relaciones no siempre deben generar un sentido sémico de intangibles, psicológicos o tener una relación con el contexto e intención del artista, sino que también pueden obedecer al propio sentido expresivo del color dándole así sentido a la imagen.

3.3.2 Caso 8. *Alicia en el País de las Maravillas* por Yayoi Kusama 2012

Yayoi Kusama, nacida en Matsumoto, Japón, en 1929, se ha convertido en una figura icónica del arte contemporáneo por su estilo único y personal, el cual, aunque se relaciona con el pop art y el minimalismo, no se encasilla completamente en ninguno de estos movimientos. La característica más distintiva de su obra es el uso recurrente de la repetición, especialmente de patrones de puntos (Carroll & Kusama, 2012). Sus distintas obsesiones la llevaron a tomar la decisión de ingresar a una institución mental por voluntad propia, donde reside actualmente. Sin embargo, esto no le impide salir libremente a su taller para continuar con su prolífica producción artística. Kusama considera que la práctica de la repetición forma parte de su tratamiento, ya que le aporta calma y estabilidad (Tate, 2012).

Con respecto al manejo del color la artista no hace ninguna referencia al respecto, sin embargo, en una de sus entrevistas, al explicar cómo realiza un cuadro, cuenta que al encontrarse frente al lienzo las pinturas y el pincel simplemente reacciona y al final se sorprende del resultado (Channel, 2015). El propio hecho de creación se genera como una expresión de la artista, donde no busca un sentido ni algo específico.

Al observar diversas obras de Yayoi Kusama, se puede apreciar un manejo particular del color, donde este se integra como parte y relleno de la línea. Esta característica podría llevar a pensar que la expresión del color en su obra se limita a la forma (ver imágenes en Arte, 2021). Sin embargo, ¿cómo podemos hablar de expresión del color en las obras de Kusama si esto fuera cierto?

En el ámbito del arte, el color como signo plástico se refiere a su capacidad de transmitir significados y emociones a través de sus elementos formales, como el tono, la saturación y el valor. Estos elementos pueden asociarse con ideas y sentimientos específicos, generando una expresión particular del color en función de su uso.

Precisamente, esto es lo que se observa en las obras de Kusama. Una de las razones principales es el carácter abstracto que predomina en su trabajo, donde cada elemento, incluido el color, adquiere relevancia como comunicador dentro de la imagen. De esta manera, el color deja de ser un elemento secundario para convertirse en un protagonista fundamental de esta (ver figura 108)

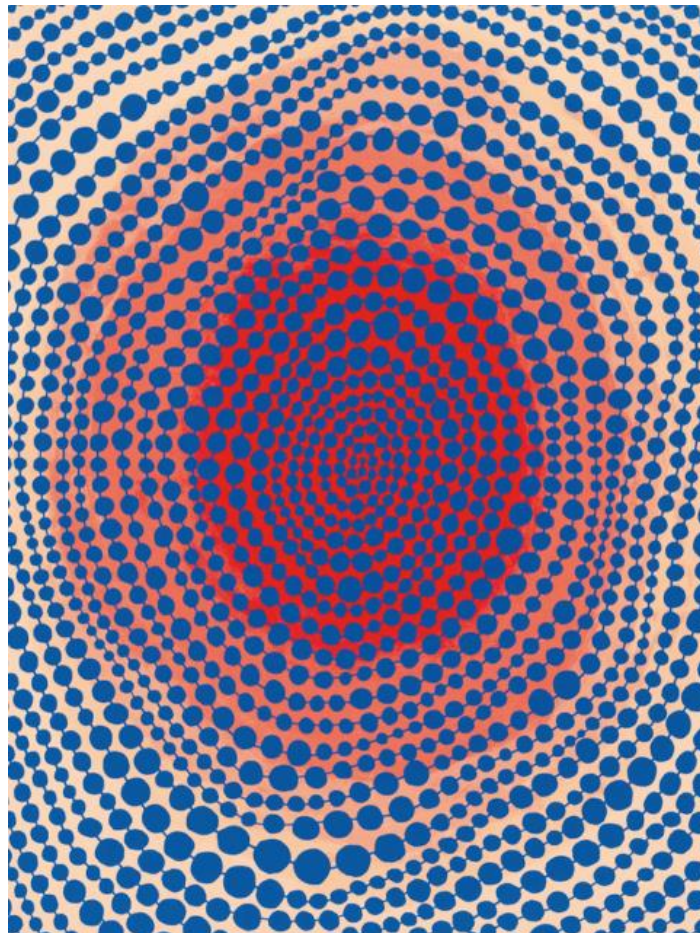


Figura 108. Carroll & Kusama, (2012). Ilustración de *Alicia en el País de las Maravillas* por Yayoi Kusama *Cayendo por el agujero de conejo*.

Esta imagen evidencia más que el manejo de la repetición de una forma, el manejo y repetición del color donde cada punto tiene su propio ritmo y estructura que juega en conjunto con el resto de los puntos a su alrededor, aunque se presenta una repetición de forma, está en realidad no existe ya que cada “punto” es distinto.

Por otro lado, se evidencia el uso de elementos formales del color como son los gradientes de tamaño, y temperatura, jugando con la percepción y la profundidad de la imagen. El contraste de color también es uno de los elementos más explotados por la artista especialmente en el manejo de complementarios y de cantidad del color en la imagen, que tal y como ya se ha venido mostrando a lo largo de este capítulo se presenta como una función más del color traducida en movimiento. (ver figura 109)

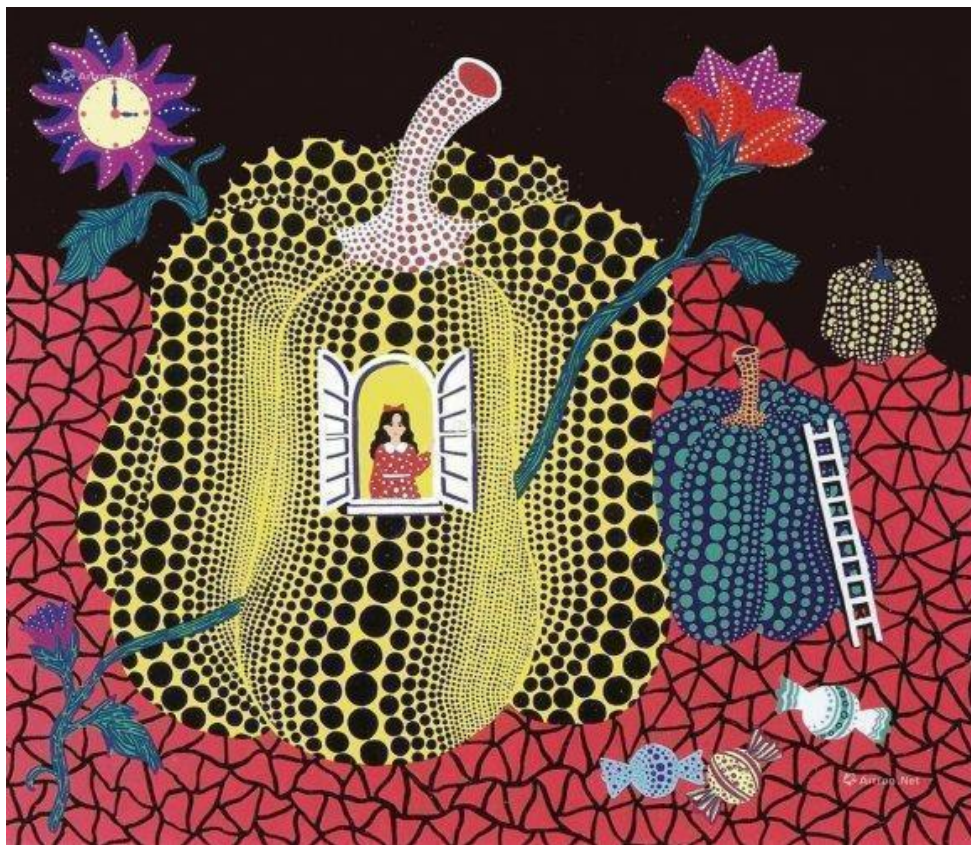


Figura 109. Khasnis, G. (2021). Final de *Alicia en el País de la Maravillas* por Yayoi Kusama.

La imagen 109, perteneciente a las ilustraciones de Yayoi Kusama para *Alicia en el País de las Maravillas*, ejemplifica a la perfección su predilección por una paleta cromática específica. Si bien su obra abarca una amplia gama de tonalidades, Kusama mantiene un particular apego a colores clásicos como el amarillo, azul, rojo, verde, blanco y negro. En esta imagen, se observa un claro dominio del color a través de su vibración, resultado de la relación entre los diferentes colores presentes en la composición. Este juego cromático genera una sensación de movimiento en el ojo del espectador, producto del contraste y la interacción entre colores sólidos y saturados.

Kusama rompe con las reglas tradicionales de la perspectiva, ignorando la profundidad, el tamaño y el volumen. El concepto de luz y sombra también se desvanece gracias al uso de gradientes, reforzando así el carácter ecléctico y conceptual de su obra. En este sentido, el color no adquiere un significado simbólico o psicológico, sino que aporta valor a la imagen a través de su interacción con los demás elementos presentes. La lectura de la obra no se basa en interpretaciones sinestésicas, sémicas o conexiones con la realidad, sino en las relaciones formales que se establecen entre los colores.

Las relaciones intertextuales están dadas por los referentes a las formas que tal y como se presenta en el caso de Hanák se da por asociaciones de forma con imágenes ya conocidas, es por esto por lo que relacionamos un planteamiento de varias curvas con una calabaza o las flores usando lo que Gestalt (s. f.) llamaría principio de totalidad⁵⁸. El autor propone que el todo es la suma de sus partes y que a pesar de que no estén todas ellas en una imagen, el cerebro

⁵⁸ Se refiere a la tendencia que tienen los elementos visuales a agruparse y percibirse como un todo unitario cuando comparten características similares de tono, brillo o saturación.

la completa, logrando una continuidad que ayuda a establecer conexiones con referentes ya existentes pudiendo así darle un contorno y forma a una imagen así esta no la tenga.

Se presenta un manejo de color para engañar al ojo, tratando de mostrar una forma conocida pero que realmente no se presenta en la imagen, es nuestro cerebro que percibe una cantidad de puntos y trata de asociarlos, esto genera una relación del color más activa que sustantiva donde muestra mente es la que une los distintos puntos de color que genera una forma reconocible.

Esto es relevante para esta tesis ya que evidencia cómo el color por medio de los efectos visuales y nuestra forma de percibir el mundo se presenta de manera activa en la interacción con sus adyacentes y en la generación de relaciones intertextuales para su función y significado en la imagen.

Por otro lado, aunque nos fijemos en el manejo del color abstracto de algunas imágenes, la realidad es que no en todas ellas se maneja este concepto ni la técnica que usa es siempre la misma, en la mayoría de las imágenes usa el acrílico directamente como generador de forma y contenido cromático (ver figura 110) pero otras veces usa marcadores estableciendo formas más definidas que luego rellena con el mismo marcador de color.



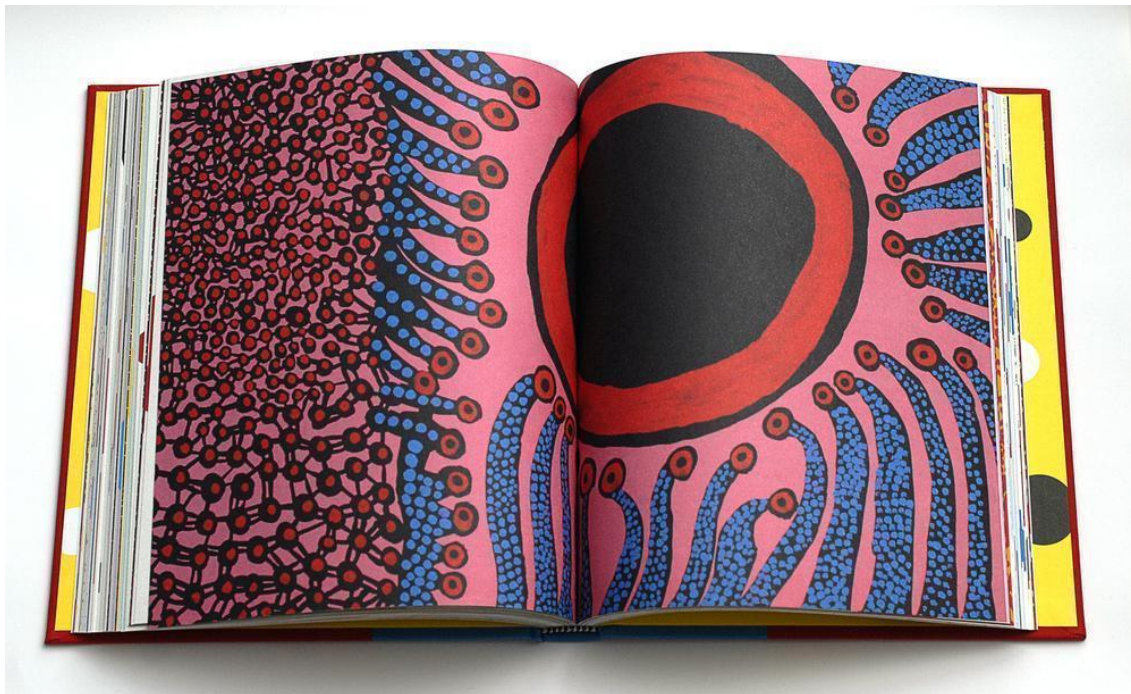
Figura 110. Yayoi Kusama en su estudio 2014. Tomado de: Camarzana, S. (2022, 9 agosto). *Yayoi Kusama: cuando el arte te salva de la locura y del suicidio. El Español*. Recuperado de: https://www.elspanol.com/el-cultural/arte/20220809/yayoi-kusama-arte-salva-locura-suicidio/693930845_0.html

Desde esta perspectiva, la técnica sirve como medio de expresión, pero no es relevante a la hora de analizar la imagen. Ya sea en una técnica u otra, la expresividad del color se mantiene debido a que esta no está ligada a la visualización de la forma si no al significante que en este caso en particular se relaciona con el concepto de punto y repetición, el sentido no obedece a una idea preestablecida si no a la idea de color. Como se mencionó anteriormente, la autora no intenta llevar una idea preconcebida y plasmarla en una imagen, sino, que se deja llevar por los elementos pictóricos y luego reconoce lo que ha pintado.

Todos estos elementos mencionados forman parte de las ilustraciones de Alicia donde Kusama escribe "Yo, Kusama, soy la Alicia en el País de las Maravillas moderna" Kusama había dicho en varias entrevistas que sus cuadros son muestra de su visión del mundo, evidenciando su forma particular de ver las cosas, tal y como lo expresa en (New Art Publications, 2017)

Mi arte se origina en alucinaciones que solo yo puedo ver. Traduzco las alucinaciones y las imágenes obsesivas que me acosan en esculturas y pinturas. Todos mis trabajos al pastel son producto de una neurosis obsesiva y, por lo tanto, están indisolublemente conectados con mi enfermedad. Sin embargo, creo piezas incluso cuando no veo alucinaciones.

Esta mirada particular, obsesiva, no descriptiva, producto de una expresión directa no pensada, figurativa o abstracta, le da el valor al color como signo plástico en la imagen. (ver figura 111). Por otro lado, la autora evidencia el uso de las relaciones con referentes existentes planteando que las imágenes son sacadas del subconsciente que está alimentado por la cultura visual.



CHAPTER SEVEN

**A MAD
TEA-PARTY**

THERE was a table set out under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it; a Dormouse was sitting between them, fast asleep, and the other two were using it as a cushion, resting their elbows on it, and talking over its head. 'Very uncomfortable for the Dormouse,' thought Alice; 'only, as it's asleep, I suppose it doesn't mind!'

The table was a large one, but the three were all crowded together at one corner of it. 'No room! No room!' they cried out when they saw Alice coming. 'There's *plenty* of room!' said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table.

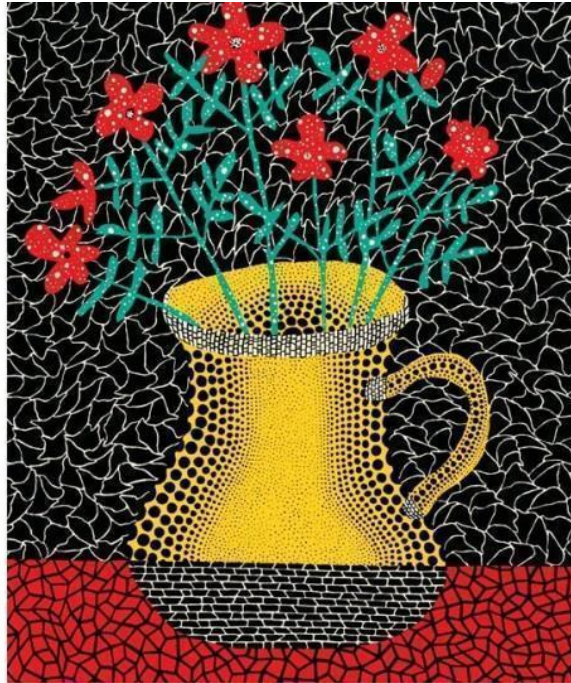
'Have some wine,' the March Hare said in an encouraging tone.

Alice looked all round the table, but there was *nothing* on it but tea.

'I don't see any wine,' she remarked.

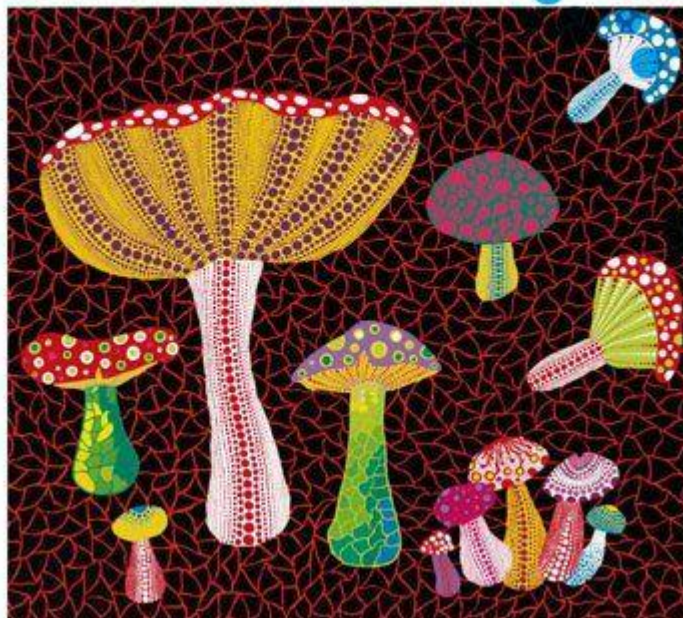
'There isn't any,' said the March Hare.

91



In a minute or two the Caterpillar took the hookah out of its mouth and yawned once or twice, and shook itself. Then it got down off the mushroom, and crawled away in the grass, merely remarking as it went,

**ONE
SIDE
WILL
MAKE
YOU
GROW
TALLER,**



**AND
THE
OTHER
SIDE
WILL
MAKE
YOU
GROW
SHORTER."**

Figura 111. Carroll & Kusama, (2012). Imágenes del libro de *Alicia en el País de las Maravillas* por Yayoi Kusama.

En estas ilustraciones, Yayoi Kusama emplea una combinación de colores planos y gradientes de color que, lejos de presentar una transición real, la simulan en la mente del espectador. Esta ilusión se logra mediante gradientes de tamaño y forma que, a su vez, son resaltados

cromáticamente, generando una percepción de falso volumen y manejo espacial. Sin embargo, esto no significa que la artista carezca de un dominio de la composición cromática. Por el contrario, Kusama mantiene un equilibrio en el uso del color, creando espacios que invitan al espectador a descubrir detalles y elementos ocultos dentro de la imagen.

En este caso, la función del color se acerca al concepto kinestésico, donde el movimiento cromático generado por el cambio de tonalidades guía al ojo del espectador, estableciendo relaciones espaciales con el resto de los elementos presentes en la imagen. De esta manera, el color se presenta como un elemento activo que interactúa con los demás colores de la composición, reforzando la hipótesis de esta tesis: el color como elemento activo en la creación de relaciones adyacentes y conectores visuales, tanto en la creación como en la apreciación de la obra de arte.

Al analizar el color como signo plástico en estas imágenes, se torna evidente la importancia del contexto en el que se generan los cambios cromáticos. Sin embargo, son las conexiones entre estos cambios las que determinan cómo y de qué manera se efectúan en el tiempo. Esto implica una interacción del color con la acción, es decir, el color toma parte activa en el entorno a través del manejo de elementos formales y las asociaciones que se pueden generar dentro con sus adyacentes y fuera de la imagen con las relaciones intertextuales y contextuales que se pueden generar alrededor de ellas.

Comprender en profundidad el color en estas imágenes, enmarcadas en una tradición cultural específica, no puede lograrse únicamente a través del contexto. Es necesario adoptar una perspectiva holística del color, estableciendo las relaciones que interactúan con él desde su creación en la obra hasta su decodificación por parte del espectador. Este enfoque integral

resulta esencial para determinar la función y el valor sémico del color en la imagen. Al considerar tanto el contexto como las relaciones intertextuales en torno al color, junto con su capacidad como signo plástico, su percepción y sus interacciones en la imagen, podemos acercarnos a comprender su papel en la ilustración de historias clásicas, si bien definirlo con precisión sigue siendo un desafío.

Parte 3

Conclusiones.

A continuación, se presentan las conclusiones por capítulos de la tesis para finalmente responder a la pregunta planteada ¿Cómo se presenta la función del color en la ilustración de cuentos clásicos a lo largo del tiempo (siglo XIX y siglo XX) desde un enfoque artístico y práctico (en cuanto al hacer y la creación de la imagen) teniendo en cuenta su finalidad, interacciones y elementos? Así podremos establecer si la hipótesis planteada es correcta: La función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde un punto de vista artístico y práctico presenta una variación desde comienzos del siglo XIX hasta el siglo XX. Esta variación se presenta en el uso de los valores estéticos y expresivos del color, debido a sus relaciones intertextuales y contextuales, convirtiendo al color en un catalizador activo y sistémico, de significados profundos dentro de la imagen.

Esta tesis establece que, al adentrarse en las relaciones presentes al momento de la creación de las imágenes, se genera una comprensión más amplia del color. Esta comprensión permite la deconstrucción, interpretación y construcción de significados complejos, arraigados en diversos contextos: cultural, histórico, artístico, social, político, etc. A estos contextos se le suman las conexiones que el color pueda establecer, bien desde sus características formales o sémicas, presentes en el momento de la creación de la imagen. Estas se interpretan de manera distinta en el momento de su lectura, ya sea porque se realiza en un contexto distinto o porque la experiencia de color y características de percepción particulares del espectador hacen que al decodificar la imagen su lectura sea diferente. Entender la complejidad de la función del color desde las conexiones tanto formales como sémicas junto a los elementos contextuales e intertextuales permite una mayor comprensión del color y su función en este tipo de imágenes, así como los cambios que se han generado con el tiempo y cómo se producen.

Capítulo 1. Sobre el estudio del color en Cuentos Clásicos y sus representaciones gráficas.

Los siguientes párrafos resumen las conclusiones del primer capítulo, enfocado en los estudios sobre el uso del color en los cuentos clásicos y la perspectiva desde la cual se han abordado sus representaciones gráficas. Uno de los puntos a destacar de este capítulo es que el uso del color en las ilustraciones de cuentos clásicos refleja la habilidad e intención artística del ilustrador, mostrando cómo la técnica y el color están interconectados, especialmente a principios del siglo XIX debido a las limitaciones técnicas en la impresión que restringían el manejo del color a ciertas tonalidades. Estas limitaciones permitían a los ilustradores demostrar sus habilidades y manejo de la técnica. Como la mayoría provenía del mundo del arte, la búsqueda de la expresión era natural, y su dominio técnico les permitía establecer un estilo propio y evidenciar conceptos sociales como la elegancia o la riqueza. A lo largo de la evolución histórica de estas ilustraciones la combinación de técnica y expresión en el manejo del color se presenta como una constante, siendo el avance técnico y su relación con el hacer, clave en las posibilidades de manejo del color en estas imágenes.

Los estudios del color en las narraciones y/o ilustraciones de los cuentos clásicos evidencian distintos abordajes desde perspectivas culturales, sociales, políticas, religiosas, antropológicas o psicológicas. En todos ellos, suele destacar mayor atención el análisis de la función sémica y simbólica del color relacionada con los textos de las historias, actuando como un signo connotativo que responde a significados culturales, sociales y contextuales. Esto implica que su significado no está exclusivamente determinado por la relación directa con el objeto representado, sino por la interpretación atribuida por la sociedad, la cultura o la perspectiva individual, siendo el color por su naturaleza sémica, susceptible y permeable a los cambios que se presentan en ella. Esta susceptibilidad se mantiene a lo largo del tiempo adquiriendo nuevos

significados y asociaciones que se ven reflejadas en las imágenes y en el uso del color de estas historias.

Tal y como se evidencia en el capítulo 1 al hablar de la relación entre el color mencionado en el texto y que luego es ilustrado en la imagen, la conexión del color con la imagen se mantiene coherente desde un punto de vista semántico, donde el significado del color mencionado en el texto se refleja de manera similar en la ilustración. El color, en su condición de signo capaz de comunicar y generar asociaciones, conserva en gran medida el mismo sentido en ambos medios, siempre que se mantengan las mismas condiciones contextuales.

Con relación al color analizado en los textos de estas historias, cuatro estudios destacan en el análisis del significado semántico y simbólico del color, sumando diversos autores con posturas similares a lo largo del tiempo. Estos estudios, se generaron en momentos históricos distintos lo que explica su enfoque particular hacia estas historias, pasando de un enfoque estructural (Propp (1928)) generado en un movimiento formalista Ruso donde el sentido y estructura eran esenciales, a un enfoque marcado por un creciente interés en la psicología del desarrollo en la identidad infantil (Bettelheim (1976)) en una época en que se pensaba que estas historias eran simplistas y alejadas de las realidades emocionales de los niños. Estos dos enfoques marcan el abordaje de la mayoría de las imágenes de las ilustraciones de estas historias y se mantienen en el tiempo siendo reinterpretados y transformados en distintos contextos.

A estos dos estudios se les suma más adelante el enfoque místico formulado por Varley (1982), que se presenta en un contexto donde la interpretación de los símbolos y su relevancia cultural toman importancia, extendiéndose también a las imágenes. Esto explica cómo se va generando la evolución de estas ilustraciones, destacando cada vez más el aspecto semiótico, donde los

elementos sociales y culturales se traducen en distintas expresiones visuales como el color. La visión de Jack Zipes (2014) y María Tatar (2022), por otro lado, se presenta en un momento de transformaciones, cambios y crisis socioculturales, evidenciando cómo las imágenes de estas historias toman otra perspectiva, usadas como referentes de realidades utópicas que no obedecen a la actualidad, pero que evidencian asociaciones directas con la sociedad y su cultura. Esto genera una nueva lectura e interpretación de las versiones de estas historias e ilustraciones, que utilizan las asociaciones socioculturales y conexiones semióticas ya existentes en la cultura visual para plantear preguntas sobre las distintas realidades actuales de la sociedad.

Estos enfoques, que inicialmente analizan el color en el texto, se trasladan a la imagen, lo que permite entender por qué algunas imágenes de estas historias poseen características particulares, unidas a características icónicas y semánticas. De este modo, reflejan las creencias, costumbres y tradiciones de cada sociedad.

Según lo expuesto en el capítulo los estudios del color en las ilustraciones de los cuentos clásicos evidencian un cambio notorio en la concepción de este al pasar de un entorno literario a uno visual, donde se incluyen las características estéticas y formales que ayudan a la expresión. La mayoría de los estudios existentes se centran en las características formales o semánticas, contribuyendo a alguna de estas dos áreas en el conocimiento del color. Sin embargo, son los estudios de las ilustraciones de estos cuentos, como los de Mavor, Pastoureau, Prown y Zipes, los que evidencian una estrecha relación de los significados semánticos y simbólicos del color con otros elementos sociales, culturales y contextuales, mostrando cómo el color en estas imágenes se adapta y se ve influido según el entorno y las características plásticas dadas por el autor.

Para comprender el papel del color en las imágenes de estas historias, es fundamental considerar estudios generales que abordan temas como la percepción del color, la interacción de los elementos formales y conceptuales de la imagen, y su manejo con diversos medios. Estos estudios nos permiten establecer una visión holística del color en la imagen, proporcionando un concepto más completo de su función narrativa y expresiva.

En el análisis de las imágenes de estas historias, resulta crucial reconocer que el color adquiere una dimensión multisémica y adaptable. El color se integra dinámicamente tanto dentro como fuera de la imagen, estableciendo relaciones con los demás elementos visuales, el contexto y las diversas conexiones históricas, culturales, sociales y personales que rodean tanto a los artistas como a los receptores.

Capítulo 2. Sobre las cuestiones previas al color en las ilustraciones de los cuentos clásicos.

Los siguientes párrafos obedecen a las conclusiones del capítulo 2 donde se evidencian las distintas conexiones y elementos interconectados que influyen en la función del color, siendo establecidos desde el momento de creación de la imagen y en la decodificación del color de esta. Según lo tratado en este capítulo el contexto y las relaciones intertextuales se presentan como constantes que influyen en la función del color en las ilustraciones de cuentos clásicos. El contexto permite entender las circunstancias y elementos que rodean al color en la historia y la imagen, pudiendo responder preguntas sobre cómo, cuándo, dónde y por qué. El intertexto, por otro lado, identifica las conexiones con otros elementos que influyen en el uso, función del color en la historia o en la imagen, generando cambios o estableciendo ciertas características que se relacionan con referentes anteriores o de otros medios.

Según lo expuesto en el capítulo 2 es más acertado hablar de relaciones intertextuales en el análisis del color en las ilustraciones de historias clásicas, ya que estas son consideradas clásicas debido a su capacidad de permanencia en el tiempo, su impacto cultural y su presencia en el imaginario popular. Esto hace que, de manera natural, se generen relaciones y conexiones con referentes de todo tipo y medios para la creación de nuevas propuestas a partir de la apropiación, adaptación, cambio y revisión de las anteriores. Estas referencias influyen en el uso del color en las imágenes, lo que evidencia la importancia de las relaciones intertextuales en el análisis del color en las nuevas creaciones, generación de imágenes o regeneración de estas.

En el capítulo se evidencia como las versiones orales de los relatos, nacidos originalmente para entretener a un público adulto, se caracterizaban por su naturaleza orgánica y fluida, tanto en su generación como en su difusión, adaptación y evolución. Esta flexibilidad narrativa respondía a su propósito original: cautivar a la audiencia. Contados en diversos entornos y adaptados por cada narrador, estos relatos incorporaban nuevos significados y características a medida que viajaban de un lugar a otro. El contexto y las relaciones intertextuales jugaron un papel crucial en este proceso dinámico, moldeando las historias y enriqueciéndolas con la impronta personal de cada narrador, quien imprimía su propio sentido, ritmo y matiz a la historia.

Las historias escritas también sufrían cambios drásticos por los mismos autores en cada nueva publicación, dependiendo del público al que estaban dirigidas y el contexto en que serían leídas se presentan distintos cambios en las historias buscando adaptarlas al nuevo contexto. La persistencia de estas historias a través de diversas versiones escritas a lo largo del tiempo demuestra su inherente capacidad para adaptarse y absorber influencias socioculturales.

Mantener la misma esencia narrativa aseguraba que lo relevante se preservara, mientras otros elementos cambiaban, se modernizaban o se adaptaban a nuevas ideas y contextos socioculturales e históricos. La importancia de estas historias a lo largo de la cultura es que se volvieron un medio idóneo en la transmisión de valores y enseñanzas, que fueron luego adaptadas para un público infantil, en su mayoría, para inculcar comportamientos y valores sociales.

La naturaleza cambiante y permeable de estas historias se relaciona con la adaptabilidad del color, estableciendo múltiples conexiones con los orígenes artísticos de los ilustradores, quienes utilizan referentes pictóricos, gráficos y del entorno. Estas relaciones añaden capas de significado y han sido fundamentales en la construcción de las imágenes, influyendo en la elección, el uso y la función del color.

En el capítulo 2 se evidencia que tanto en las historias de los Hermanos Grimm como en las *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Carroll, los textos y sus imágenes han sufrido adaptaciones y cambios a lo largo del tiempo debido a los cambios de contexto, la creación de nuevas versiones y su regeneración en otros medios. De manera similar, las versiones audiovisuales han experimentado transformaciones, siendo estas las que predominantemente han asumido la tarea de construir un imaginario colectivo. Esto se suma a la metodología de producción cultural basada en la copia, la adaptación de un modelo y su repetición.

El contexto y las relaciones intertextuales son elementos básicos en la creación de ilustraciones o versiones audiovisuales de los relatos. En las múltiples versiones que existen, cada una se ve influenciada por versiones anteriores y por otros textos, así como por referencias sociales,

visuales y culturales disponibles en ese momento. Las relaciones intertextuales, por lo tanto, no se limitan a un solo medio, sino que se conciben como una red que abarca diversos medios, lo que se conoce como intermedialidad.

Podemos establecer como la función e interpretación del color en la imagen dependen de la decodificación de las relaciones dadas entre los elementos visuales ya establecidos en la imagen y de la percepción del observador. Existen dos perspectivas clave para determinar la función del color en la imagen: la primera perspectiva es la del creador, quien se guía por el contexto artístico, sus conocimientos técnicos, las relaciones que establece y los referentes que utiliza, además de su propia experiencia y la relación con su contexto. Esto no solo aplica a la imagen en su conjunto, sino también a los elementos interrelacionados, como el color. La segunda perspectiva es la del receptor, quien utiliza su experiencia y conocimientos previos, su bagaje cultural y su sensibilidad estética para interpretar el color en la imagen. El espectador recurre a sus referencias visuales y contextuales para reconocer y dar sentido a las relaciones establecidas en la imagen.

Según Cervantes (s. f.) y Hernández (2023), existen diversas formas de entender las conexiones del color en una imagen. Cervantes plantea dos tipos de conexiones: una centrada en el espectador y otra en la imagen. La primera, las conexiones receptivo-comprensivas, que se centra y destacan el papel activo del espectador o intérprete en la identificación y comprensión de los vínculos intertextuales de la imagen y en su decodificación. Segundo, las conexiones discursivo-textuales, que se refieren a los vínculos que se generan desde la narrativa de la imagen, es decir, los creados en el momento de la generación de esta o al recodificar sus elementos donde la relación se establece con otros referentes visuales, iconográficos o culturales preexistentes, generando un diálogo con imágenes, obras de arte, símbolos o

imaginaria que forman parte del acervo cultural compartido. El concepto de transversalidad del color, propuesto por Hernández, fusiona ambos tipos de conexiones, sin excluir ninguna. Se centra en los elementos formales y los valores sémiológicos asociados al color que se mantienen consistentes a lo largo de las múltiples variaciones de las imágenes y que son identificables en la imagen.

En la actualidad, a raíz de los distintos estudios del color, se pueden establecer diferentes funciones del color relacionadas con sus características formales y sémiológicas en la ilustración de cuentos clásicos. La función principal, de comunicación que engloba a todas las demás, se genera de manera natural por estar refiriéndonos al color como un signo capaz de comunicar y ser conector de ideas desde sus cualidades expresivas, sémiológicas y formales. Dentro de esta función principal de comunicación, podemos relacionar otras que, a su vez, se relacionan entre sí y se terminan complementando según su papel dentro de la imagen. Encontramos entonces tres grandes funciones:

Función informativa: El color se utiliza para transmitir información de forma directa o indirecta. Esta función se puede relacionar con la función esquemática, emblemática, retórica, referencial, representativa, mimética e icónica. Estas últimas funciones, dependiendo del estudio que las aborde, pueden ser interpretadas como iguales.

Función estética: En esta función, los colores pueden ser utilizados para crear belleza y placer estético a través de los elementos formales, donde las connotaciones culturales y simbólicas asociadas a cada color se ven reflejadas en la estética de la imagen. Esta función se puede relacionar con la función compositiva, la cual está relacionada con la sintaxis, gramática y estructura de la imagen.

Función significante: Esta función se genera en un plano semántico, el color se utiliza para transmitir significados o asociaciones sémicas, con esta función se pueden relacionar la función expresiva, simbólica, connotativa, denotativa y psicológica.

La función plástica del color se establece en su relación con los elementos adyacentes, se puede asociar con cualquiera de los tres grupos de funciones informativa, estética o significante. La función plástica es una función comunicativa que tiene en cuenta las características formales y estéticas del color, pudiendo este ser referente o conector de asociaciones e ideas, independientemente de cualquier referencia a objetos o situaciones del mundo real y se relaciona directamente con el color como signo plástico: el significado del signo plástico se establece como una semiosis, un proceso en el cual los elementos visuales, como formas, colores, texturas y composiciones, se llenan de significado simbólico y provocan respuestas sensoriales y emocionales en el espectador. Este fenómeno complejo surge de la interacción entre los conceptos generales que asociamos a ciertos rasgos visuales, las conexiones culturales entre elementos iconográficos, las reacciones fisiológicas del cerebro a estímulos físicos, los detalles minuciosos de las texturas, y la forma en que los elementos se organizan en el espacio y la luz. Es una dinámica multifacética que trasciende la simple descripción formal, dotando a los elementos visuales de significados simbólicos complejos

La interacción entre imagen y texto genera un diálogo dinámico entre la ilustración y la escritura, dando lugar a una red de relaciones lingüísticas, retóricas y visuales que enriquecen el significado de los componentes de la imagen. Esta interacción se manifiesta de diversas formas, como cuentos ilustrados, novelas gráficas y álbumes ilustrados. La relación puede adoptar diferentes matices, ya sea complementando, confirmando o incluso creando nuevos

contenidos desde lo visual que acompañan al texto y lo nutren dando nueva información a este. A su vez, esta interacción influye en cómo el lector percibe, interpreta y comprende la obra en su conjunto, otorgando a la imagen mayor o menor protagonismo según el tipo de relación establecida. Esta relación está intrínsecamente ligada a la intención comunicativa de los creadores y afecta directamente a la selección de elementos que componen la propuesta visual, incluido el color.

Capítulo 3. Sobre el color como signo plástico y elemento narrativo en las ilustraciones de cuentos clásicos.

Las relaciones intertextuales y contextuales se conectan en estas imágenes con el color activo y transversal en la ilustración de cuentos clásicos, como se evidenció en los análisis realizados, y revelan una función mixta de sus características como signo plástico. Inevitablemente, al ser ilustraciones, se establece una relación mimética en asociación de aquello que ilustran y, por su origen y naturaleza, una función semiótica, que se integra con la función plástica del color en la imagen. Esto se debe principalmente a que en la mayoría de ellas coexisten diversas funciones, aunque comúnmente se separan en nuestro análisis para su comprensión.

Al abordar la función del color en las imágenes de historias clásicas, dividir las funciones para su comprensión resulta insuficiente, ya que, como se evidenció en la práctica, estas funciones no operan de forma aislada, sino que se interrelacionan. Limitar el color en este tipo de imágenes sólo a categorías individuales como denotativo, connotativo, mimético, icónico o expresivo restringe su función a una sola dimensión, ignorando su rol global dentro de la imagen. Por ello, definirlo únicamente con estos adjetivos resulta limitado para comprender su función en este tipo de ilustraciones.

Para establecer la función del color en las imágenes de historias clásicas y lograr su comprensión, es esencial desarrollar una alfabetización en el color en este tipo de imágenes, es decir, aprender a leer e interpretar su uso en estas ilustraciones. Barthes (1980) señala que todas las imágenes se relacionan con otras anteriores, y en este contexto, las relaciones intertextuales ayudan a significar y resignificar los colores dentro de la imagen. Esto permite hacer inferencias sobre el papel del color y comprender mejor su función.

Estas relaciones cromáticas, ya sean estas textuales, intertextuales, intermediales, de armonía o interacción en la imagen, no solo establecen la relación simbólica y funcional del color dentro de la imagen, sino que también le otorgan una dimensión y valor adicional en la generación de significados. El color se entiende, así, como algo complejo que a lo largo del tiempo se ha alimentado de múltiples relaciones dotándolo de cualidades únicas como catalizador de significados profundos.

Se propone la función del color en la ilustración de cuentos clásicos como una función sistémica, es decir: la comprensión de esta sólo ocurre si se realiza de manera global entendiendo que cada una de sus partes afecta el todo (Bertalanffy & Von Bertalanffy, 1976). La teoría de sistemas, según Osorio (2008/2018), enfatiza que las partes conforman el todo, pero este último no es comprensible si se analiza únicamente a través de sus componentes individuales. Para entender un sistema, tal como lo plantea Ludwig Von Bertalanffy, es necesario adoptar un enfoque holístico, considerando todas sus partes de manera integral. En este sentido, para que un sistema funcione correctamente, es crucial que todos sus elementos permanezcan correlacionados; de lo contrario, el sistema dejaría de operar como tal, pudiendo incluso dañarse o transformarse en uno diferente.

Al comprender el color como parte de un sistema interrelacionado, reconocemos que está intrínsecamente vinculado a otras funciones de la imagen, aunque estas no siempre sean evidentes. Estas funciones se entrelazan y nos permiten entender el papel del color en la imagen. El color no se puede entender de forma aislada; su significado surge de su complejidad y de sus conexiones dentro de un sistema más amplio, que es la imagen en su totalidad. En este contexto, la interacción y la interdependencia de los elementos de la imagen añaden capas de significado al color, dándole sentido y expresión dentro de la composición visual. Esto nos permite identificar su función principal en la imagen.

En este caso, las funciones conocidas del color son parte de una función más amplia y sistémica dentro de la imagen. La interrelación de los elementos icónicos, miméticos, plásticos y expresivos interactúan constantemente. Si alguno de estos elementos falta o uno toma más relevancia que otro, la función más evidente del color en la imagen cambia, alterando la interpretación y generando un sentido diferente en la ilustración. Esto se observa en los casos analizados, donde, a pesar de la presencia de funciones icónicas y plásticas, la alteración de su orden y relación con otras funciones cambia la interpretación del color, como se evidencia en los casos 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

El color como subsistema de la imagen interactúa con el resto de los elementos, repercutiendo en la imagen final, no solo desde la interacción dada por el manejo de la técnica como se evidenció en los casos 7 y 8, sino también, por la relación de combinaciones y expresiones del color que generan nuevas comunicaciones. Esto se muestra en el caso 2 cuando la interacción de tonalidades generaba un ambiente de melancolía que afectó no solo a la percepción de la imagen sino también a la percepción del texto, ejemplo de cómo el color afecta y es afectado por los elementos y características de su entorno.

Con relación a la pregunta de investigación de esta tesis sobre la función del color en estas imágenes, es necesario entender el color de manera holística, especialmente en ilustraciones de cuentos clásicos, donde cumple una función que está conectada a través de distintos tipos de relaciones. El color actúa como un elemento activo que interactúa con diversos componentes internos y externos, generando asociaciones que añaden capas de información y fortalecen su significado dentro de la imagen. Dado que las distintas funciones del color pueden converger en una misma imagen, con algunas siendo más visibles que otras sin ser excluyentes, es mejor establecer su función como sistémica y activa. Esta característica permite que las distintas funciones del color coexistan y se adapten según la codificación y decodificación de estas interacciones, acercándose mucho más a cómo funciona el color en las ilustraciones de este tipo de historias.

A lo largo del siglo XIX al siglo XX se encuentran distintas versiones de las ilustraciones de los cuentos clásicos que mantienen características comunes heredadas de la propia cultura visual y reforzadas por estas, como puede ser, el cabello y piel de Blancanieves o los colores de la manzana, al igual que es conocida la propuesta cromática de Alicia o sus versiones alternas basadas en la versión más conocida, la de Disney o en la actualidad la de Tim Burton. Es así como, tanto el contexto como las relaciones intertextuales son esenciales a la hora de entender la función sistémica del color en este tipo de imágenes y su papel como catalizador de significados profundos dentro de esta.

Las ilustraciones de cuentos clásicos han sufrido cambios significativos en la función del color, durante la línea de tiempo del siglo XIX al siglo XX, teniendo en cuenta que durante este periodo se da el momento histórico más relevante en la ilustración de estos cuentos. Hubo un

cambio notorio al pasar de funciones representativas y estéticas a funciones mucho más expresivas y sémicas que también evidencian características socioculturales de su época. Esto no solo refleja el cambio de contexto y pensamiento sociocultural, sino que, evidencia cómo se van adaptando estas versiones a los distintos momentos que influyen a la sociedad. Sin embargo, no podemos establecer que todas las imágenes sufran un cambio a lo largo del tiempo pasando de valores denotativos a valores connotativos del color, ni que en un momento histórico específico las imágenes de estas historias permanecieron estáticas sin cambios en ellas, ya que por su propia naturaleza esto no sería posible, al igual que no podría contemplarse el color como un elemento estático y unívoco con relación a su uso, sentido y función dentro de la imagen de este tipo de historias.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos establecer que la función del color como signo plástico en la imagen es sistémica, activa y transversal. Desde comienzos del siglo XIX hasta el siglo XX, esta función ha experimentado cambios debido a variaciones contextuales y objetivos en la creación de la imagen, pasando en la mayoría de los casos una progresión de representación mimética a una más expresiva donde los valores sémicos son más relevantes en la decodificación de este tipo de ilustraciones. En este proceso intervienen elementos contextuales, intermediales y conexiones del color, tanto formales como sémicas que van generando capas de sentido, convirtiéndolo en un catalizador activo y sistémico, de significados profundos dentro de la imagen. El color puede ser un elemento clave en la transmisión de significados y en el aporte semántico que se puede lograr a través de estas ilustraciones.

La respuesta a la pregunta de esta tesis: ¿Cómo se presenta la función del color en la ilustración de cuentos clásicos a lo largo del tiempo (siglo XIX y siglo XX) desde un enfoque artístico y práctico (en cuanto al hacer y la creación de la imagen) teniendo en cuenta su finalidad, interacciones y elementos? Y en relación con la hipótesis: La función del color en la ilustración de cuentos clásicos desde un punto de vista artístico y práctico presenta una variación desde comienzos del siglo XIX hasta el siglo XX. Esta variación se presenta en el uso de los valores estéticos y expresivos del color, debido a sus relaciones intertextuales y contextuales, convirtiendo al color en un catalizador activo y sistémico, de significados profundos dentro de la imagen.

Se puede establecer, que la hipótesis planteada es correcta. Según la información presentada, desde un punto de vista artístico-práctico, la función del color en la ilustración de cuentos clásicos a lo largo del siglo XIX y XX, teniendo en cuenta su finalidad, interacciones y elementos, se presenta como sistémica, activa y transversal. Lo que implica su constante correlación, interacción y conexión con los elementos contextuales e intertextuales de la imagen, donde distintas funciones cromáticas interactúan y sus elementos formales y sémicos coexisten, aportando diferentes matices y significados al color. La variación en la función del color según las relaciones establecidas se presenta dependiendo de las características propias del color según el propósito de la imagen, haciendo que ciertos elementos cromáticos sobresalgan como principales en la composición dándole relevancia a una función u otra. A lo largo del tiempo, diversas asociaciones coexisten y enriquecen los valores sémicos del color en la imagen, consolidando su relevancia en el valor sémico de la narrativa y la comprensión visual de este tipo de ilustraciones.

Referencias

- ~ Akiduki, S. (2019). *Snow White with the Red Hair*, Vol. 1. VIZ Media LLC.
- ~ Albers, J. (1963). *The interaction of color*. Connecticut: Yale University Press.
- ~ Alice. (2024, 29 de abril). *About «Alice's Adventures in Wonderland»*. Alice-in-Wonderland.net. Recuperado de: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>
- ~ Alice. (2020, 8 enero). *Alice on the Stage*. Alice-in-Wonderland.net. Recuperado de: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>
- ~ Alice. (2023, 3 febrero). *About «Alice's adventures in Wonderland*. Alice-in-Wonderland.net. Recuperado de: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>
- ~ Alice. (2024c, abril 29). *About «Alice's Adventures in Wonderland»*. Alice-in-Wonderland.net. Recuperado de: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alices-adventures-in-wonderland/>
- ~ Neco Z. Alenky (Dir.) (1988). *Alice*, [Vídeo]. Película Completa en HD (Subtitulada al español). Recuperado de YouTube. (2019, 15 diciembre). <https://www.youtube.com/watch?v=VBoCgQ3scww&feature=youtu.be>
- ~ Alkhalidi, A., Izani, M. y Sami, H. (2020). The Evolution of Fairytale Art: The Impact of Styles in Different Periods Plays on Fairy Tale Art. *PalArch's Journal of Archaeology of Egypt /Egyptology*, 17(4), pp. 1443-1464. Recuperado de: <https://archives.palarch.nl/index.php/jae/article/view/604>
- ~ Archivo Televisa News. (23 de enero de 2020). *Zabludovsky entrevista a Salvador Dalí*.

- [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OgSQXIseFVo>
- ~ Aristotle (1989). *Aristotle, Minor Works* (Trad. W.S. Hett). Harvard University Press.
(Trabajo original publicado ca. 367-347 a. de C.)
- ~ Arias Gallego, Walter. (f.F) *Gestal Psicología*. Recuperado de: Scribd.
<https://www.scribd.com/presentation/434731143/GESTAL-PSICOLOGIA>
- ~ Arte, P. A. (2021, 27 agosto). *Yayoi Kusama (1929). Pop art. #puntoalarte*. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fTePgDq77oc&feature=youtu.be>
- ~ Attebery, B. (1995). The symbolic use of color in fairy tales. *The Lion and the Unicorn*, 19(2), 160-174.
- ~ Azúa, F. (1996). *Diccionario de las artes* (2a. ed., Diccionarios de autor). Barcelona: Planeta.
- ~ Azulay, D. (2019, 6 mayo). *Cómo piensa Rébecca Dautremer, la gran ilustradora francesa que fascina por igual a niños y adultos*. Recuperado en Infobae: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/05/06/rebecca-dautremer-me-fui-dedicando-mas-a-los-adultos-que-a-la-infancia-y-eso-no-me-gustaba/>
- ~ Bachelard, G. (1971). *La psicología de la imaginación* (Etcheverry, J. L. Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- ~ Ball, P. (2004). *La invención del color*. Madrid: Turner, Fondo de Cultura Económica.
- ~ Barthes, R. (1964). Retórica de la imagen. *Elementos de semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Pp. 211-271
- ~ Barthes, R. (1964). *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- ~ Barthes, R. (1967). *La muerte del autor. Ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI

Editores.

- ~ Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- ~ Basile, G. (1634). *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*. Nápoles: M. Carlone Editor.
- ~ Batchelor, D. (2013). *Cromophobia*. Londres, New York: Reaktion books.
- ~ Bellido, M. F. (s. f.). *Intertextualidad de Barthes*. Recuperado de Scribd. <https://www.scribd.com/document/166345474/Intertextualidad-de-Barthes>
- ~ Bertalanffy, L. Von & Von Bertalanffy, L. (1976). *Teoría general de los sistemas: fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ~ Bettelheim, B. (2013). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Booket
- ~ Birren, F. (1969). Physiological Implication of Color and Illumination. *Illuminating engineering*, 397-402.
- ~ Blackman, C. (1956). *Shrinking Alice* (Serie de 46 pinturas de Alicia con otros personajes). Recuperado de: Pinterest. <https://www.pinterest.com.au/pin/265430971764152626/?d=t&mt=login>
- ~ Blair, M. (1951). Concept art for Walt Disney's 1951 feature motion picture "Alice in Wonderland" [gouache on board]. Hilbert museum of California Art. Recuperado de: <https://www.hilbertmuseum.com/mary-blair>
- ~ David Hand (et al., Director). (1937). *Blancanieves y los siete enanitos*. Los Ángeles: Walt Disney. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=z9sYIXYLVic>
- ~ Bono Tapp, L. (2021). *A un lugar donde crezcan las flores. Prácticas artísticas en torno a la creación de universos ficcionales*. España: Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/170069>

- ~ Bradley, F. (2002). *Paula Rego*. Londres: Tate Publishing.
- ~ Cage, J. (1993). *Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*. London: Thames and Hudson.
- ~ Cage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ~ Cage, J. (2023). *Color y significado. Arte, ciencia y simbología*. Barcelona: Acantilado.
- ~ Caivano, J. y López, M. (2004). Retórica del negro, blanco y rojo: razonabilidad y estética para persuadir con imágenes visuales. *Color: Ciencia, Arte, Proyecto Y Enseñanza* Vol. 1. Buenos Aires: Editorial Diseño/Nobuko. pp. 29-40.
- ~ Caldas, S. (2021). *La paleta perfecta para diseño gráfico e ilustración*. Barcelona: Hoaki Books.
- ~ Caldecott, R. (1881). *The Queen of Hearts and Sing a Song for Sixpence* [Ilustración]. Recuperado de:
<https://archive.org/details/queenofhearts00cald/page/n3/mode/2up?view=theater>
- ~ Calvo, I. (2015). *Cuatro aproximaciones a la teoría de los colores de Johann Wolfgang Goethe*. Diseña Dossier. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/144576>
- ~ Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura (Signo e imagen)*. Madrid: Cátedra.
- ~ Carroll, L. (1960). *Alicia anotada. Alicia en el País de las Maravillas/A través del espejo*. (Martin Gardner Ed.) https://www.academia.edu/27749725/Lewis_Carroll_-_Alicia_anotada_Edici%C3%B3n_de_Martin_Gardner_
- ~ Carroll, L. (1890). *The nursery "Alice"*. Londres: Macmillan and Co. <https://ufdc.ufl.edu/UF00076726/00001>

- ~ Carroll, L. (1887). *Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Macmillan and Co.
<https://sites.google.com/site/lewiscarroll1steditions/first-editions-of-alice-published-elsewhere>
- ~ Carroll, L. (2016). *Alicia en el País de las Maravillas, a través del espejo, la caza del Snark*. Londres: Penguin clásicos.
- ~ Carroll, L. (2015). *Alice's Adventures in Wonderland. 150th Anniversary Edition Illustrated by Salvador Dali*. New Jersey: Princeton University Press. [Obra original publicada en 1865].
- ~ Carroll, L. & Kusama, Y. (2012). *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland: With Artwork by Yayoi Kusama (UK ed.)*. Londres: Penguin Group.
- ~ Carter, A. (1979). *The Snow Child. The Bloody Chamber and Other Stories*. Londres: Penguin Group.
- ~ Cech, J. (2002). *Classic fairy tales: From Hans Christian Andersen and the Brothers Grimm*. Londres: HarperCollins.
- ~ Channel, L. (2015, 8 enero). *Yayoi Kusama Interview: Earth is a Polka Dot* [Vídeo].
Recueperado de: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?t=296&v=21NrNdse7nI&feature=youtu.be>
- ~ Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press
- ~ Chauvel, D., Collette, X. & Carroll, L. (2010). *Alice au pays des merveilles*. Francia: Glénat.
- ~ Chirimuuta, M. (2017). *Outside Color, Perceptual Science and the Puzzle of color in Philosophy*. Cambridge: The MIT Press.
- ~ Crane, W. (1874). *The Frog Prince and other stories* [Ilustración]. Recuperado de:

<https://www.wikiart.org/es/walter-crane/the-frog-prince-and-other-stories-1874>

- ~ Crane, W. (Finales del siglo XIX). *Little Red Riding Hood*. [Ilustración]. Versión de Perrault. Licensed under CC BY 2.0 Recuperado de: https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/?ref=open_verse
- ~ Crane W. (1875). *Little Red Riding Hood*. George Routledge & Sons. Recuperado de: <https://library.si.edu/digital-library/book/littleredriding00cran>
- ~ Coren, S., Ward, L. M. & Enns, J. T. (1999). *Sensation and Perception* (5th ed.). Boston: Harcourt College Pub.
- ~ Dalby, R. (1991). *The golden age of children's book illustration*. New York. Gallery Book
- ~ Dalí, S. (1948). *50 secrets of magic craftsmanship*. New York: Dover publications, Inc.
- ~ Dautremer, R. (2010). *Alicia en el País de las Maravillas*. México: Fondo de cultura económica.
- ~ Da Vinci, L. (2007). *Tratado de la pintura* (Sexta edición). [Trad. por A. González]. Madrid: Akal.
- ~ Derrida, J. (1967). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- ~ De Cervantes, B. V. M. (s.f.). *El intertexto lector*. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-intertexto-lector-0/html/01e1dd60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- ~ De Micheli, M. (2014). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España: Alianza Forma.
- ~ De la Peña, M. del P. (2018). *Manual básico de Historia del Arte*, Segunda edición. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

- ~ De Sanctis, F. (1866). *Storia della letteratura italiana*, Vol. 4. Italia: Barbera.
- ~ La Izquierda Diario. (2015, 4 agosto). *Jan Svankmajer y su decálogo*. Recuperado de: <https://www.laizquierdadiario.com/Jan-Svankmajer-y-su-decalogo>
- ~ Dondis, D. A. (2017). *La Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual*. Editorial GG
- ~ Doré, G. (1867). *Little Red Riding Hood* [Pintura]. Extraído de: National Gallery of Victoria, Melbourne. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3918/>
- ~ Douglas-Fairhurst, R. (2015). *The Story of Alice: Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge: Harvard University Press.
- ~ Duarte, D. (2011b, abril 28). Rebecca Dautremer [Vídeo]. Recuperado: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jrFxD05eY6U&feature=youtu.be>
- ~ Dumars, D. (2003). The mystical power of colors in fairy tales. *Realms of Fantasy*, 10(2), 34-37.
- ~ Dundes, A. (1980). *Interpreting folklore*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- ~ Eco, U. (1968). *La estructura ausente: Introducción a una semiótica de la imagen*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ~ Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. (Trad. de María Pons Trazázabal). Barcelona: Editorial Lumen.
- ~ Eco, U. (1976). *Signo*. Barcelona: Labor.
- ~ Eco, U. (1977). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ~ Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.

- ~ Echeverry, A. (2011). Cine y color. Más allá de la realidad. *Revista La Tadeo* (76). Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- ~ Editrama. (22 de agosto de 2020). Salvador Dalí a fondo/In “Depth”, Edición completa y restaurada. [Video]. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=B9Rn7pz2TGE>
- ~ Edmund, D. (1911). *La princesa y el guisante de Hans Christian Andersen* [Ilustración], en: Menges, J. A. (2008). *Once Upon a Time... A Treasury of Classic Fairy Tale Illustrations*. N.Y.: Dover Fine Art
- ~ Etreros, C. F., Serrano, D. & Barbero, I. G. (2011, 2 junio). *Entrevista a Rebecca Dautremer*. Culturamas. <https://www.culturamas.es/2011/06/02/entrevista-a-rebecca-dautremer/>
- ~ EPVA. (2020, 6 septiembre). Percepción Visual - EPVA. *Educación Plástica y Visual*. <https://educacionplasticayvisual.com/lenguajes-visuales/percepcion-visual/>
- ~ Entrevista, M. B. (2019, 8 julio). *Entrevista completa a Rébecca Dautremer* (Marlon Becerra Entrevista) [Vídeo]. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?t=1197&v=RM6C6et-2yo&feature=youtu.be>
- ~ Fairchild, M. D. (2013). *Color Appearance Models*. Nueva Jersey: Wiley.
- ~ Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ~ Ferrer (2001). *Piedra a Piedra*. [Ilustración] cuenta las distintas posibilidades de creación y narrativas con piedras. Barcelona: A buen paso.
- ~ Ferrer, S. (2012). *La verdadera Blancanieves, María Sophia von Erthal (1729-¿?)*. *Mujeres en la historia*. Recuperado el 3 de junio de 2018 de

<http://www.mujiresenlahistoria.com/2012/12/la-verdadera-blancanieves-mariasophia.html>

- ~ Filmoteca Española. (9 de diciembre de 1957). *NOT N 779 B*. [Video]. rtve. es.
<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-779/1486240/>
- ~ Filmoteca Española. (2 de septiembre de 1974). *NOT N 1651 A*. [Video]. rtve. es.
<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1651/1465250/>
- ~ Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Film Colors*.
<https://filmcolors.org/#/infobox/3001>
- ~ Gage, J. (1993). *Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*. London: Thames and Hudson.
- ~ Garau, A. (1993). *Color Harmonies*. USA: The university of Chicago Press.
- ~ Gardner, M. (2017). *Alicia Anotada. Edición ilustrada*. Madrid: Alianza Editorial.
- ~ Goethe, J.W. (1945) *Teoría de los colores. Colección Luz y sombra*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- ~ Grimm, J. & Grimm, W. (1976). *Cuentos* (trad. por Pedro Gálvez). Madrid: Alianza Editorial.
- ~ Grimm, J., & Grimm, W. (2014). *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Grupo μ (1993): *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ~ Goethe, J. (2014). *Goethe's Theory of Colours*. (Trad. por C. Lock Eastlake). Reino Unido: Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 1810)
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107589438>

- ~ Goldstein, D. (2008). *Blancanieves*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses/>
- ~ Gombrich, E. (1982). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Colección GG arte). Barcelona: Gustavo Gili.
- ~ Hanak, M. (1971). *European Fairy Tales*. [Compilado por Dagmar Sekorova]. Recuperado de Pinterest: <https://co.pinterest.com/pin/196328864992655352/>
- ~ Hanák, M. (2010). *Imágenes de animales*. Recuperado de: <https://one1more2time3.wordpress.com/?s=mirko+hanak>
- ~ Hand, D., Cottrell, W., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P. y Sharpsteen, B. (Directores). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Película]. Walt Disney Productions.
- ~ Harthan, J. (1981). *The history of the illustrated book, the western tradition*. Londres: Thames and Hudson.
- ~ Heller, E. (2000). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ~ Hernández, J. (2020). La transversalidad del color y su papel comunicador en las imágenes visuales, de la literatura a la imagen actual del cuento clásico *Blancanieves*. *Revista KEPES*, 17 (21), pp. 171-194.
- ~ Hernández, J. (2020a). El color como medio narrativo en la ilustración de cuentos clásicos. *GKA VISUAL*. Pp. 251-258.
- ~ Hernández, J. (2022). *El color como medio activo, transversal y directo en la ilustración de Folk Tales*. España: Editorial Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15583>
- ~ Hernandez, J., y Oliveros Aya, C. (2023). El color en los cuentos de hadas y los

- derechos humanos: la transversalidad del color detrás de la narrativa de *Alicia y Blancanieves*. *Novum Jus*, 17(2), 301–328. <https://doi.org/10.14718/NovumJus.2023.17.2.12>
- ~ Hernández, J. (2023). El color como elemento sémico y narrativo de características políticas y socioculturales en la ilustración de cuentos clásicos. *Revista Cultura latinoamericana* 1(37), pp. 194–207.
- ~ Hernández J (2019). La transversalidad del color. *IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2019 Imagen [N] visible*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- ~ Hernández, J., Torres Ardila, D., & Camargo, E. (2020). Era digital en tiempos de pandemia: educación, color, conocimiento y comunicación. *Utopía Y Praxis Latinoamericana*, 25(1), pp. 216-230.
- ~ Hernández-Sanjuán, M. (13 de febrero de 2019). *Memoria audiovisual del Museo del Prado. La paleta de Velázquez (1962)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SIe5kmjUeqM>
- ~ Hjelmslev, L. (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos S.A.
- ~ Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza editorial
- ~ Hudgens, J. E. (2011). The symbolic use of color in literature. *Inquiries Journal*, 3(09), pp. 1-8.
- ~ Hyman, T. S. (1989) *Red Ridding Hood*. [Ilustración]. Versión hermanos Grimm.
- ~ Ida, D. (2013, noviembre 11). *Alice (Neco Z Alenky)- Jan Svankmajer (1988)*. <https://www.nuncalosabre.com/alice-neco-z-alenky-jan-svankmajer-1988/>
- ~ Itten, J. (1973). *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes*

- Itten Based on His Book the Art of Color* (1st ed.). Nueva Jersey: John Wiley & Sons.
- ~ Itten, J. (2020). *El arte del color*. Barcelona: Editorial GG.
- ~ Jung, C.G. (1976). *Psychological Types*. The Collected Works of C. G. Jung (Volumen 6). Nueva Jersey: Princeton University Press (Trabajo original publicado en 1921).
- ~ Kalmus, Natalie M. (1935). Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*. pp. 139-147. Recuperado de:
https://eastman.org/sites/default/files/technicolor/pdfs/ColorConsultants_ColorConsciousness.pdf
- ~ Kandinsky. (1982). *De lo espiritual en el arte* (3a. edición). Barcelona: Barral Editores.
- ~ Khasnis, G. (2021, 11 diciembre). *Alice, seen by waking eyes*. *Deccan Herald*.
<https://www.deccanherald.com/sunday-herald/sunday-herald-art-culture/alice-seen-by-waking-eyes-1059402.html>
- ~ Kingman L., Foster, J. y Giles R. (1968). *Illustrators of children's books 1957 - 1966*. Massachusetts: The horn book, Inc.
- ~ Kimber, J. (2014). Color, code, and convention: The use of color in illustrated children's books from 1930 to the present. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 5(3), pp. 251-266.
- ~ Kennedy, R. (2016). *Children's literature: an illustrated history*. Reino Unido: Oxford University Press.
- ~ Kristeva, J. (1969). *Semiótica: Investigaciones para una Semanáalisis*. Barcelona: Siglo XXI Editores.
- ~ Landa, I. (2010). *Color: A Guide to Basic Facts and Concepts*. USA: Bloomsbury Publishing.

- ~ Freeditorial. (s.f.). *La Sirenita*. Recuperado de: <https://freeditorial.com/es/books/la-sirenita/readonline>
- ~ Lechermeier, P., & Dautremer, R. (2017). *Una Biblia. Antiguo Testamento* (E. Gallo Krahe, Trad.). España: Edelvives.
- ~ Lechermeier, P., & Dautremer, R. (2010). *Diario secreto de Pulgarcito* (E. Gallo Krahe, Trad.). España: Edelvives.
- ~ Levine, J. (2014). *Visual Perception and the Discovery of Abstract Art*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- ~ Lewis C. (2015). *Alice in Wonderland 150th anniversary edition, Illustrated by Salvador Dali*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Locstgal. (22 de febrero de 2010). *Salvador Dalí Illustrations of Alice in Wonderland – What to look for when buying*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=n9_jSL0NL9E
- ~ López, C. (2022). *Remake. Jesse James: Robos, citas y secuelas*. Valencia: Shangrila Ediciones.
- ~ Lorenzo, M. (2012). *Jan Svankmajer. El coleccionismo para la creación artística + Entrevista a Jan Svankmajer. La Otra Escena*. Valencia: Editorial UPV.
- ~ Lüthi, M. (1989). *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- ~ Malba, M. (2015, 18 mayo). *Rebecca Dautremer: Mis Grandes Retos* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gW_hjo5LJuU&feature=youtu.be
- ~ Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.

- ~ Martínez Rojas, C. (2016). Las artes plásticas, 1ª parte:1901 -1950. *Revista Credencial*.
[Acceso el 18 de junio de 2020] Recuperado de:
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/las-artes-plasticas-1a-parte-1901-1950>
- ~ Martínez, L. (2014, febrero 10). Jan Svankmajer: «Disney es el mayor corruptor de la imaginación infantil de la humanidad». *EL MUNDO*.
<https://www.elmundo.es/cultura/2014/10/02/542c4915e2704eb7458b457f.html>
- ~ Mavor, C. (2013). *Blue Mythologies, Reflections on a Color*. Londres: Reaktion Books.
- ~ Mavor, C. (2017). *Aurelia: Art and Literature through the Mouth of the Fairy Tale*. Londres: Reaktion books.
- ~ McLuhan, M. (1969). *El medio es el mensaje, un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós editorial.
- ~ Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- ~ Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- ~ Mirko Hanák. (2017, 28 marzo). *Albatros Media*. Recuperado de:
Mavor<https://www.albatrosmedia.eu/illustrator/mirko-hanak/>
- ~ Menges, J. A. (2008) *Once Upon a Time...: A Treasury of Classic Fairy Tale Illustrations*. Nueva York: Dover Publications.
- ~ Metz, C. (1974). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. New York: Columbia University Press
- ~ Meyer, S. (1983). *A treasury of the great Childrens Book Illustrators*. New York: Harry N, Abrams, Inc., Publishers.

- ~ Moroney, N., Fairchild, M. D., Hunt, R. W. G., Li, C., Luo, M. R., Newman, T., & Robertson, A. R. (2002). The CIECAM02 Color Appearance Model. *IS&T/SID Twelfth Color Imaging Conference*. pp. 23-26.
- ~ Mora, C. (2008). *El color en la moda*. Taiwán: Maomao publications.
- ~ Munsell, A. (2019). *A color notation*. New York: Munsell Color Co. [Trabajo original publicado en 1905]
- ~ Museus Dalí. (19 de agosto de 2019). *Dalí/Rafael, una prolongada ensoñación* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_6b0SZXgD-c
- ~ Newton, I. (1993). A new theory about light and colors. *The American Journal of Physics*, 61(2). Pp. 108-112. [Trabajo original publicado en febrero 19 de 1672] <https://doi.org/10.1119/1.17323>
- ~ New Art Publications. (2017, 30 octubre). *BOMB Magazine | Yayoi Kusama. BOMB Magazine*. Recuperado de: <https://bombmagazine.org/articles/yayoi-kusama/>
- ~ Nielsen, K. (1913). *The Little Mermaid*. [Ilustración]. London: Hodder & Stoughton
- ~ Nikolajeva, M. (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ~ Noel, P. (s.f.). *Grimm's Fairy Tales*. New York: Hodder & Stoughton.
- ~ Nuur, N. y Vieten, L. A. (ed.). (2007). *Aftérouge*. Alemania: Revolver Publishing.
- ~ Nuzzolo, J. [JoeNuzzoloDaliArt]. (27 de diciembre de 2011). *Salvador Dalí - Behind the Mask - Art & Science* [video]. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qlW0IFujpog>
- ~ Ong, W. J. (1982). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de

Cultura Económica.

- ~ Osorio G., J. C. (2008; 2018). *Introducción al pensamiento sistémico*. Cali: Universidad del Valle.
- ~ Palmer, S. E. (1999). *Vision science: Photons to phenomenology*. Estados Unidos: MIT Press.
- ~ Pantone. (2018). *Pantone Color Institute*. [Acceso 10 de junio de 2020]. Recuperado de: <https://www.pantone.com/color-intelligence/color-of-the-year/color-of-the-year-2018>
- ~ Pastoureau, M. (2001). *Blue: the history of a color*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Pastoureau, M. (2009). *Black: the history of a color*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Pacchiarotti S. (2009) *Káñina, Rev. Artes y Letras*. Costa Rica: Univ. Costa Rica XXXIII.
- ~ Pastoureau, M. (2014). *Green: the history of a color*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Pastoureau, M. (2017). *Red: the history of a color*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Pastoureau, M. (2017a). *Los colores de nuestros recuerdos*. Madrid: Editorial perisferica.
- ~ Pastoureau, M. (2019). *Yellow: the history of a color*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Paz, V. (2018). Teoría de la imagen y relaciones intertextuales en seis producciones

- visuales contemporáneas. *Isla Flotante* (8). pp. 113-124.
- ~ Philip, N. (1989). *The Cinderella Story*. Londres: Penguin.
- ~ Popova, M. (s.f.). Leonard Weisgard's Stunning 1949 Alice in Wonderland Illustrations. *The Marginalian*. <https://www.themarginalian.org/2011/11/07/leonard-weisgard-alice/>
- ~ Popova, M. (2013, 17 julio). *Leonard Weisgard's Stunning 1949 'Alice in Wonderland' Illustrations*. Recuperado de The Atlantic: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/leonard-weisgards-stunning-1949-alice-in-wonderland-illustrations/248012/>
- ~ Popova, M. (2012, abril 18). *Alice in Wonderland, as Illustrated by Yayoi Kusama*. Recuperado The Atlantic: <https://theatlantic.com/entertainment/archive/2012/04/alice-in-wonderland-as-illustrated-by-yayoi-kusama/256074/>
- ~ Prideaux, S. T. (2012). *The Development of Colour Printing and the Invention of Aquatint*. Ámsterdam: Plaat Press.
- ~ Propp, V. (1984). *Las raíces históricas del cuento* (Cuarta edición). Colección arte, serie crítica, 50). Madrid: Editorial Fundamentos.
- ~ Prown, J. D. (1982). *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*. Winterthur, Del.: Henry Francis du Pont Winterthur Museum.
- ~ Quesada C, Sánchez J. y Solís D (2010) Wímb lu, *Revista electrónica de estudiantes de psicología* 5(1). Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Pp. 39-47.
- ~ Rackin, D. (2005). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning*. Londres: Palgrave Macmillan.
- ~ Raquel, G. S., & De Cantabria, U. (2015, 7 julio). Análisis comparativo de tres

versiones de Blancanieves. UCrea Repositorio Abierto de la Universidad de Cantabria.

<https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/12223?show=full>

- ~ Real Academia Española. (s.f.). Historia. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/historia?m=form> [Consultado el 22 de noviembre de 2021]
- ~ Rego, P. (1995). *Blancanieves y su madrastra* [Pastel]. Whitworth Art Gallery, Manchester, Reino Unido. <https://historia-arte.com/obras/blancanieves-y-su-madrastra>
- ~ Rego, P. (1994). *Nursery Rhymes*. Londres: Thames and Hudson.
- ~ Rego, P. (s.f.) *Snow White Playing with her Father's Trophies*. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/paula-rego/snow-white-playing-with-her-father-s-trophies-1995>
- ~ Rhead, L. (1914). *Han's Andersen's Fairy Tale and Wonder Stories*. New York, Londres: Harper & Bros.
- ~ Riffaterre, M. (1990). Intertextuality vs. Hypertextuality. *New Literary History*, 21(3). Pp. 579-591.
- ~ Rix, J. (s. f.). *Paula Rego – interview: 'I'm interested in seeing things from the underdog's perspective. Usually that's a female perspective'*. <https://www.studiointernational.com/index.php/paula-rego-interview-obedience-and-defiance-mk-gallery-milton-keynes>
- ~ Rivera, D. (2022, 13 octubre). *El Color Como Un Sistema*. Ciglat. <https://www.ciglat.com/post/el-color-como-un-sistema>
- ~ Rodríguez, Y. (2021, julio 16). *¿Qué es la intertextualidad? Definición -Concepto de intertexto. Literary somnia*. <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/la->

intertextualidad/

- ~ Rossi, F. (2014) *Blancanieves* [Ilustración]. Extraído de: Grimm. (2014). Blanca Nieves. Children's Book illustration
- ~ Ruiz, C. (2000). “¿Qué hay de nuevo? Velázquez”. *Salvador Dalí y Velázquez*. Centro de Estudios Dalinianos, Fundación Gala-Salvador Dalí. <https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/textos-en-descarga/2/que-hay-de-nuevo-velazquez-salvador-dali-y-velazquez>
- ~ Ruizenaar, H. (2021). La primera Alicia holandesa. *Avonturen in het Wonderland de Lize, reedición de 1875 de Lewis Carroll Genootschap*, serie Phlizz n.º 2.
- ~ Saussure, F. (1998). *Curso de lingüística general*. [Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso]. Madrid: Alianza editorial.
- ~ Sanders, R. (2012) *Blancanieves y el Cazador*. Imagen promocional de la película *Blancanieves y el cazador*.
- ~ Santore, C. (1997). *Blancanieves* [Ilustración]. *Extraída* de: Pinterest.
- ~ Sanz, J. C. y Gallego, R. (2001) *Diccionario Akal del Color*. España: Ediciones Akal
- ~ Sanz, J. C. (2003). *El libro del color*. Madrid: Alianza Editorial.
- ~ Schrisien. (2013, noviembre 19). *Snow White and the Seven Children*. Writing Through Media. <https://eng1131fairytale.wordpress.com/2013/11/19/805/>
- ~ Selavy, V. & Stafford, M. (2014, 22 octubre). *Interview with Jan Švankmajer*. *Electric Sheep*. Recuperado de: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/06/14/interview-with-jan-352vankmajer/>
- ~ Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things Are* [Ilustración]. Recuperado de:

<https://www.sendakfoundation.org/works/books>

- ~ Seghers, H. (1625). *Los dos árboles* [grabado en tinta marrón sobre papel (con color de cuerpo rosa y azul)]. Amsterdam, Netherlands: Rijksmuseum.
<https://es.artsdot.com/@/8Y3HHY-Hercules-Seghers-dos-arboles>
- ~ Shane Leslie. (1933). *Lewis Carroll and the Oxford Movement*. 01/01/1900-12/31/1971, Box: 77, Folder: 11. Shane Leslie Papers, GTM-GAMMS163. Georgetown University Manuscripts, Booth Family Center for Special Collections.
- ~ Sisto, E. (1998). *Blancanieves* [Pintura]. Extraído de: *Snow White*, 1998, oil on Linen, 24 x 36 inches. Photo Julio Grinblatt. <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m528.htm>
- ~ Stafford, B. M. (1996). *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*. Estados Unidos: MIT Press.
- ~ Stafford, B. M. (2007). *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*. Estados Unidos: University of Chicago Press
- ~ St Clair, K. (2017). *The Secret Lives of Color*. New York: Ballantine Books.
- ~ Steward A. (s.f.) *Blancanieves en el ataúd*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/380624605985091234/>
- ~ Stöckel, S. (2010). The symbolism of colors in fairy tales. *Anthroposophy Worldwide*, 2. Pp. 1-9.
- ~ Somnia, L. (2022, 24 febrero). *La intertextualidad*. Literary somnia. <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/la-intertextualidad/>
- ~ Street, S. & Watkins, L. (2013). Interview. Christopher Challis. *British Colour Cinema. Practices and Theories*, 10-30. Londres: Palgrave Macmillan.
- ~ St. Clair, Kassia. (2017). *The secret lives of color*. Londres: Penguin books.

- ~ Susina, Jan. (2020). Fashioning Alice: The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860–1901 by Kiera Vaclavik (review). *Children's Literature Association Quarterly* 45 (1). Pp. 84-87. <https://doi.org/10.1353/chq.2020.0007>
- ~ Tan, S. (2007). *The Arrival*. New York: Arthur A. Levine Books.
- ~ Tatar, M. (2012). *The Annotated Brothers Grimm*. Londres: W. W. Norton & Company.
- ~ Tatar, M. (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ~ Tate. (2012, 6 febrero). *Yayoi Kusama – Obsessed with Polka Dots | Tate* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rRZR3nsiIeA&feature=youtu.be>
- ~ Translucency and Disney's World of Color". *Refractory: a Journal of Entertainment Media* (24). <http://refractory.unimelb.edu.au/2014/08/06/thompson/>
- ~ Tenniel, John. (2011, 2 noviembre) *Las Ediciones De Alicia*. Recuperado de: <https://blogdebibliofilia.blogspot.com/2011/11/las-ediciones-de-alicia.html>
- ~ The Lewis Carroll Society. (2023, 12 septiembre). *Alice in Cartoonland Sep2023* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t8B5aPFAwbE>
- ~ The White Review. (2017, 11 octubre). *Interview with Paula Rego*. <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-paula-rego/>
- ~ The White Review. (2017b, octubre 11). *Interview with Paula Rego* [Vídeo]. The White Review. <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-paula-rego/>
- ~ The National Gallery. (s.f). *Vermeer's Palette*. Recuperado el 14 de enero de 2022. <https://www.nationalgallery.org.uk/research/about-research/the-meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette>
- ~ Thompson, K. M. (2014a). "Quick- Like a Bunny!" The Ink and Paint Machine, Female

- Labor and Color Production.” *Animation Studies* (9).
<http://journal.animationstudies.org/kirsten-thompson-quick-like-a-bunny/>
- ~ Thompson, K. M. (2014b). *Animating Ephemeral Surfaces: Transparency, Translucency and Disney's World of Color*. New Zealand: Victoria University of Wellington
- ~ Thompson, K. M. (2014c). Colourful material histories: The Disney paint formulae, the paint laboratory and the ink and paint department. *Animation Practice, Process and Production* 4 (1). Pp. 45-66. https://doi.org/10.1386/ap3.4.1.45_1
- ~ Turner, J. M. W. (1842). *La tempestad* [Pintura]. Londres: Great Britain.
- ~ Vaclavik, Kiera. (2019). *Fashioning Alice: The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860–1901*. London: Bloomsbury Academic. [Acceso el 14 de junio del 2020].
<http://dx.doi.org/10.5040/9781474290418>
- ~ Varley, H. (1982). *El gran libro del color*. Barcelona: Blume.
- ~ Vergara, A. [Museo Nacional del Prado]. (28 de junio de 2019). *Conferencia: "Velázquez, Rembrandt y Vermeer y otras miradas afines en España y Holanda" (LSE)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=T7XChT0aiDo>
- ~ Verdile, L., & Verdile, L. (2020, 14 agosto). *Día de las Infancias: tres versiones alternativas de cuentos clásicos en clave de género. La Primera Piedra*.
<https://www.laprimera piedra.com.ar/2020/08/dia-del-nino-tres-versiones-alternativas-de-cuentos-clasicos-en-clave-de-genero/>
- ~ Villafañe, J. C. (2006). *El color en la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ~ Warner, M. (1995). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

- ~ Watt, B. (2018). *Blancanieves* [Pastel]. Books Inc
- ~ Washington Life Magazine [Editorial] (2012, marzo 19). *White Rabbit Starring Jonathan Jordan*. https://washingtonlife.com/2012/03/21/fashion-shoots-alice-in-wonderland/alice_designarmy_d-2/
- ~ Web of Stories. (2017, 18 septiembre). *Life Stories of Remarkable People. Paula Rego - How my work changed after 1993 (41/51)* [Vídeo]. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4YV2IPMd8nc>
- ~ Web of Stories. (2017, 18 septiembre). *Life Stories of Remarkable People. Paula Rego - Why I chose to use pastels in «Dog Women» (42/51)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NUpOESRWeQg>
- ~ Wittgenstein, L. (2010). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Crítica.
- ~ Wilson, M. (2006). *Wandering significance: An essay on Conceptual Behavior*. Reino Unido: Oxford University Press
- ~ Wölfflin, H. (1950). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Nueva York: Dover Publications.
- ~ Young, T. (1802) *On the theory of light and colours*. Philosophical Transactions of the Royal Society of London 92, parte I, 1802, 12-48. https://makingscience.royalsociety.org/s/rs/items/L_P_11_172
- ~ Zipes, J. (2001). *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- ~ Zipes J. (2014). *El irresistible cuento de hadas, historia cultural y social de un género*. (Primera edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- ~ Zipes, J. (2004). *Breaking the Disney Spell. The Classic Fairy Tales*. (Ed. Maria Tatar).

Nueva York: W.W. Norton & Company.

~ Zumpalov, L. (7 de febrero de 2017). Salvador Dalí interview with Mike Wallace [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YwMs9HBFp_4

Anexo 1. Estudio de percepción: Influencia del medio en la percepción de la imagen

Respecto a la percepción y teniendo en cuenta que los estudios de Chatman (1978) estaban basados en la imagen cinematográfica y no específicamente en el color, se planteó un ejercicio que comprobara si la relación entre el *qué* y el *cómo* al analizar el color podían desligarse tal y como lo establece este autor. Para este ejercicio se usó la metodología Zero de Harvard que consiste en realizar análisis de imágenes desde una visión crítica para aprender y relacionar conceptos de distintas áreas.

El estudio se centró básicamente en analizar una misma imagen en distintos espacios de color y se elaboró un taller durante una clase de color digital, realizada en la Universitaria Virtual Internacional (Uvirtual) en Colombia durante el último período de 2020 y el primer período de 2021. Participaron en dicha prueba más de 100 estudiantes de Diseño Gráfico con el objetivo de establecer si la percepción de la cantidad de tonos intermedios en una imagen afectaba el sentido de esta.

A cada estudiante se le presentó una imagen análoga y otra digital del cuadro de Monet *The Japanese Footbridge*, 1899 (ver Figura 1 y 2 del anexo) donde podía hacer una inmersión en cada imagen observando y detallando la técnica, y relación del color con el resto de los elementos.



Figura 1. Imagen en alta definición del cuadro The Japanese Footbridge, 1899 [óleo sobre lienzo].
Fuente: Claude Monet The Japanese Footbridge, 1899. National Gallery of art in NY.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.74796.html>



Figura 2. Imagen digital experiencia de 360° del cuadro The Japanese Footbridge de Monet. Tomado de: Gigoia Studios. (2016). <https://youtu.be/BxUI9Tbq01s>

Durante la prueba se les mostraba primero una imagen a los estudiantes realizándoles distintas preguntas relacionadas con lo que veían, pero también con los que sentían, según la metodología Zero, preguntas que se volvían a repetir mientras recorrían la segunda imagen logrando así realizar una comparación de las mismas.

Durante el proceso se pedía a los estudiantes que se acercaran y alejaran de la imagen y describieron qué colores veían, qué sentían y olían. El 90 % de los estudiantes respondió que

sentían calma, que oían el viento, los animales y como se movían las hojas, que olían tierra mojada y humedad. Luego, se les presentó una imagen del mismo cuadro, pero cuyo origen y resultado era 100° mecánico, es decir, su realización estuvo desde el principio intervenido por un medio mecánico en este caso nos referimos al digital, y se les hicieron las mismas preguntas, un alto porcentaje de estudiantes respondió que relacionaban la imagen con naturaleza, pero al momento de relacionarlo con sentidos como el oído o el olfato, las respuestas cambiaron en detalles ya algunos no sentían las mismas conexiones que con la imagen anterior .

Como resultado y teniendo en cuenta el objetivo de establecer si la cantidad de tonos intermedios podía cambiar la percepción y el sentido dado al color en la imagen, se pudo establecer que no se generaba un cambio radical en estos, a pesar de poder distinguir más colores en la imagen digital que en la análoga (según la encuesta y probablemente porque el 99% de los participante eran nativos digitales), al final, todos percibían una generalidad verde del color y era esta la que les evocaba los significados y la que generaba las conexiones finales. Sin embargo, manifestaron que no relacionaban el color con sonidos y texturas como si lo hacían en la primera imagen.

Según esta prueba, se pudo determinar que efectivamente el *qué* podía estar separado del *cómo* al hablar de la percepción del color en una imagen en específico y aunque se pudo también comprobar que el *cómo* influía en la percepción de la imagen, esto no cambió de manera radical el significado o la lectura general de esta, pero si cambio en la percepción de asociaciones sinestésicas del color, como olores, sonidos y texturas, afectando la percepción de la imagen desde esos sentidos.

En este caso, el sentido general del color no se vio afectado por la visualización, sin embargo, en el momento de percibir la imagen desde un punto de vista estético, sí se identificaron diferencias y preferencia por una imagen sobre la otra. Esto indica que, el cambio de medio si afecta la percepción de la imagen y que, aunque su sentido sémico general se mantiene al tratar de entender la función del color de manera específica, los valores se ven afectados debido a la diferencia presentada en el medio y cambian, generando distintas asociaciones de una imagen a otra.

Por otro lado al analizar los significados y asociaciones dadas por el color se comprobó que estos obedecían a valores preestablecidos y adjudicados a esa tonalidad en particular (verde) al relacionarla con otros elementos que refieran a vegetación o naturaleza, lo que indica que efectivamente al color se le adjudican y se le relacionan significados dependiendo de sus adyacentes determinado así la manera en que lo percibimos y por lo tanto en cómo determinamos qué tipo de función tiene éste en la imagen.

Anexo 2. Parte de la entrevista personal a Kirsten Thompson (versión original)

K: My work has focused on the materiality of color and color production, see also my answers below:

Also do I say that “Animation combines both color as pigment (the paint applied to the surface of cels) and color as light (optical color of the photographic reproduction of those cels). ”

J: ¿Do you think that using pigment color and light color influence the final reading of color as a narrative entity in the scene?

K: The answer is yes, but it depends on what color pigments and what cinematographic processes are used. Technicolor IV look s very different from Technicolor II. And as my various articles note specific colors used by Disney from Du Pont etc shape the palette of the colors used onscreen.

K: Both apply in any scene as all animation involves a cinematographic process (light color) and material color (pigment color)
Color over time is interpreted and associated with different meanings.

J: ¿Do you consider that the narrative of color in this case is different from the iconic or connotative reading that can be interpreted of it?

K: I don't know how to answer this as the narrative of color is informed by the connotations of color (and which differ in specific historical and cultural contexts). For more on this see books above. And Barbara Fluckiger et al, *Color Mania: The Material of Color in Photography and Film*, Fotomuseum Winterthur, 2019.

Also do I say that "Animation combines both color as pigment (the paint applied to the surface of cels) and color as light (optical color of the photographic reproduction of those cels). "

J: Do you think the narrative of color presented by Disney in 1937 with

Snow White and Alice in Wonderland in 1951

-¿could change over time?

-¿Why?

Yes, Disney's palette changed from the pastels of Technicolor IV and its first two feature films to the more bold color design of Mary Blair in *Alice In Wonderland*. This is shaped by 1) individual artists like Mary Blair who influenced the color palette and 2) changing color styles in mid century modernism, and 3) cinematography (Technicolor).