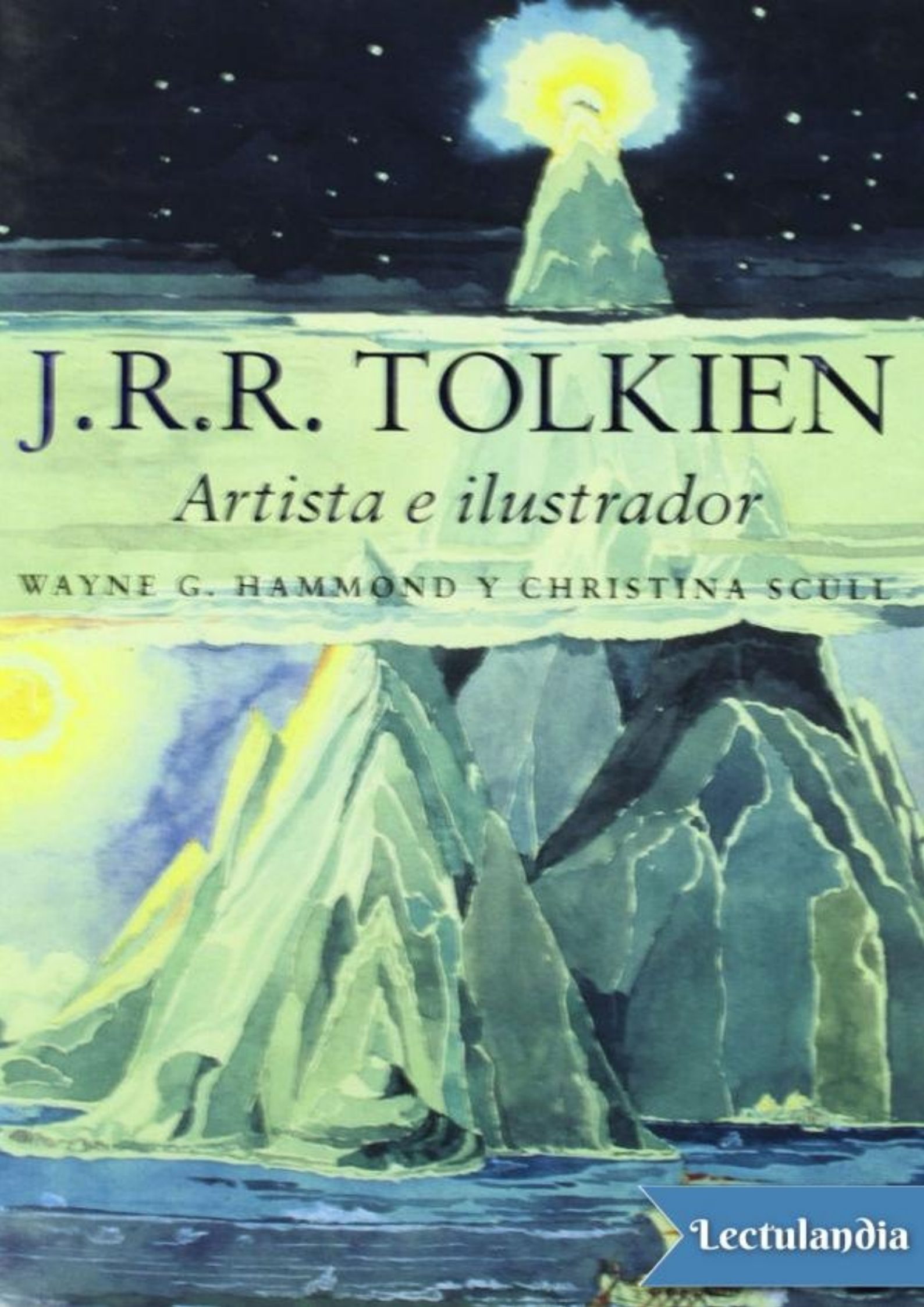


# J.R.R. TOLKIEN

## *Artista e ilustrador*

WAYNE G. HAMMOND Y CHRISTINA SCULL

Lectulandia

J. R. R. Tolkien (1892-1973), renombrado autor de *El Hobbit, El Señor de los Anillos* y *El Silmarillion*, era también un creador de imágenes. Aunque a menudo él mismo comentó que no tenía talento de dibujante, sus pinturas y dibujos han fascinado a generaciones de lectores. En realidad J. R. R. Tolkien fue un auténtico artista, con un sentido natural y agudo del diseño.

*J. R. R. Tolkien, artista e ilustrador* explora todas las dimensiones del arte de Tolkien, desde las pinturas y los dibujos de su infancia hasta las ilustraciones para los relatos de la Tierra Media, y los libros para niños *Cartas de Papá Noel* y *El señor Bliss*. El libro examina además la expresiva caligrafía de Tolkien, y sus aportaciones a la tipografía y al diseño de sus libros.

*J. R. R. Tolkien, artista e ilustrador* contiene 200 reproducciones, muchas de ellas en color y más de la mitad publicadas aquí por primera vez.

Lectulandia

Wayne G. Hammond & Christina Scull

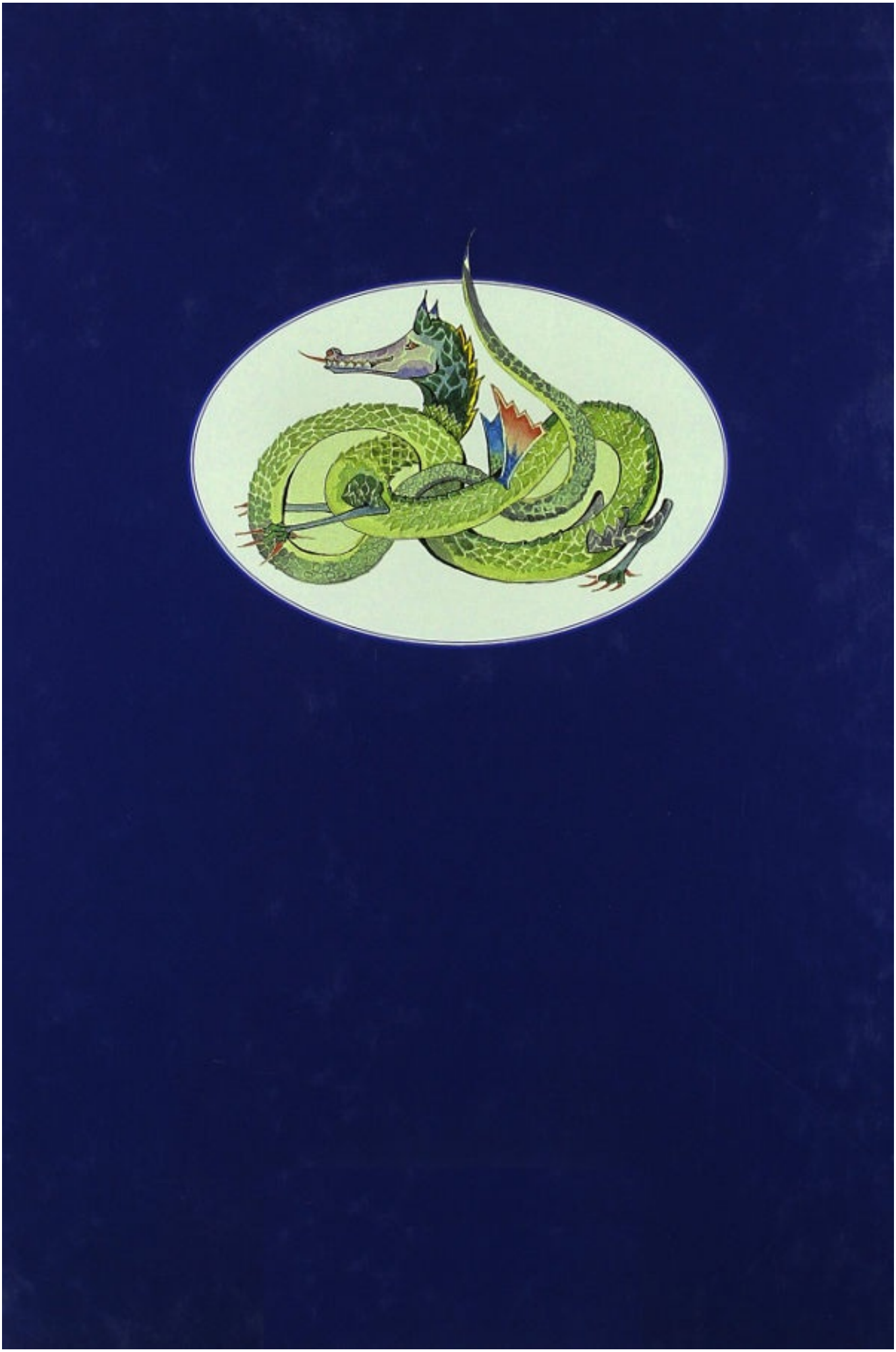
# J. R. R. Tolkien, artista e ilustrador

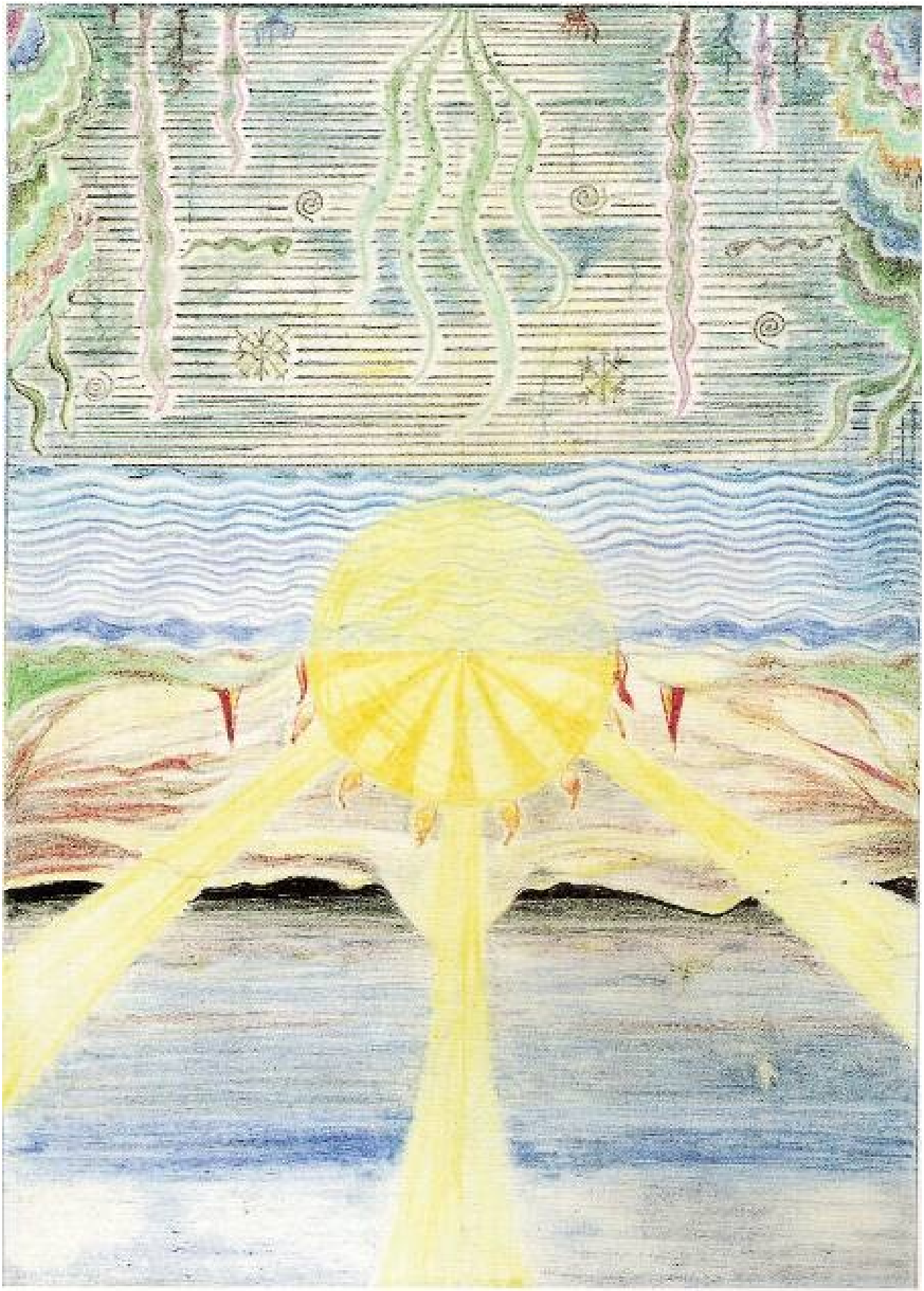
**ePub r1.0**
**Titivillus** 11.02.15

Título original: *J. R. R. Tolkien, Artist & Illustrator*
Wayne G. Hammond & Christina Scull, 1995
Traducción: Ramón Ibero
Ilustraciones: J. R. R. Tolkien
Ilustración de cubierta: *Estancias de Manwë (Taniquetil)*

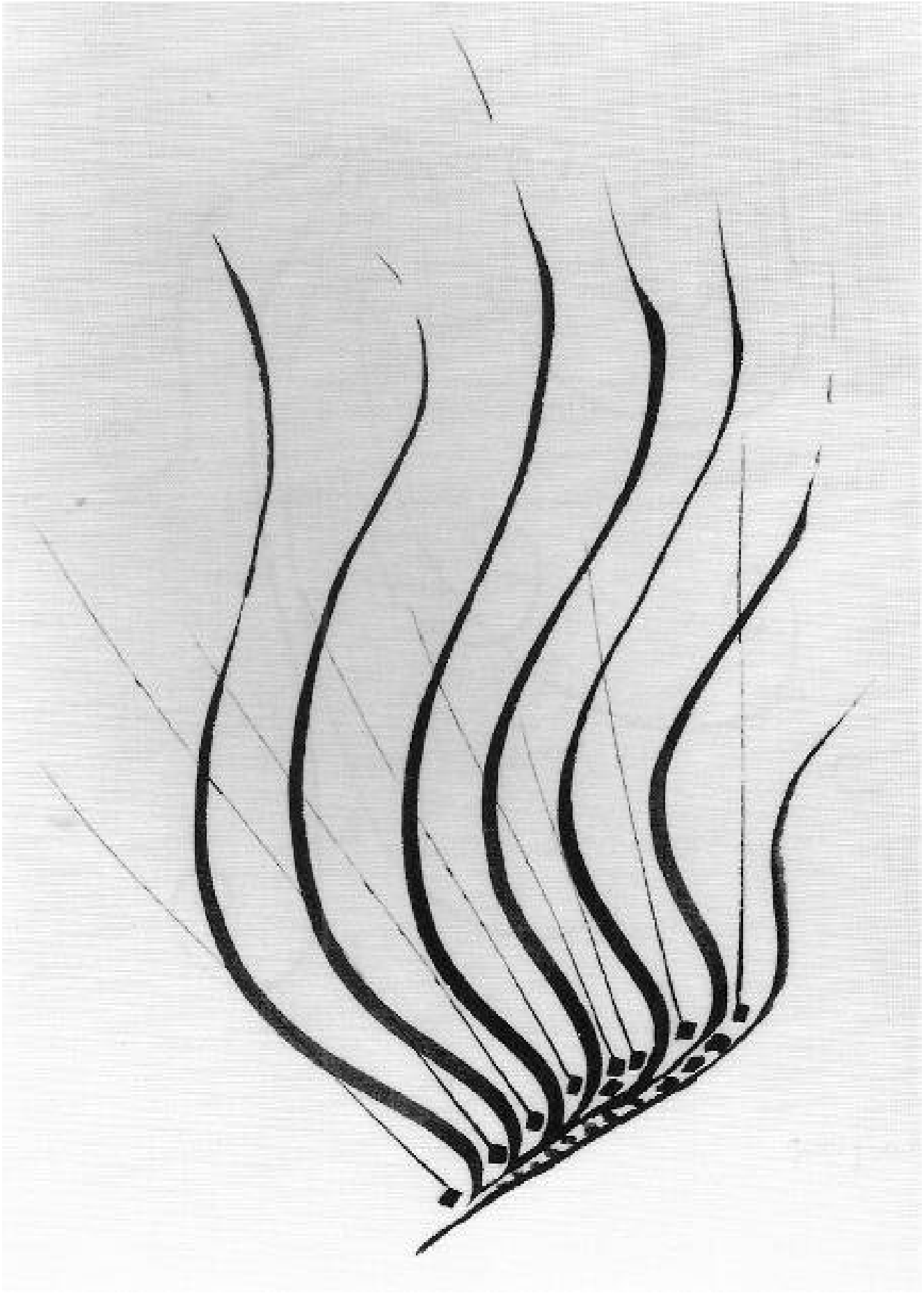
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com





**1** *Las colinas de la Mañana*
Lápiz, lápiz de color, tinta roja y negra



**2** *Amor de hortelano*
Tinta negra

# *PRÓLOGO*

DESDE HACE mucho tiempo tenemos el convencimiento de que el arte de Tolkien merece ser conocido en la misma medida que sus escritos. Uno y otros estuvieron estrechamente unidos, y en sus pinturas y dibujos Tolkien desplegó facultades de invención que por notables igualaban su habilidad en el manejo de la palabra. Sus libros han sido leídos por incontables miles de personas; sin embargo, la mayor parte de su arte ha sido contemplado por muy pocos. Nuestro propósito en este libro es mostrar, con toda la amplitud posible, la insospechada gama del arce de Tolkien y relacionarlo con su vida y con sus escritos, por los que es principalmente conocido. Nuestro objetivo es mucho más amplio que el de *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien* (publicado por primera vez en 1979 [Minotauro, 1992]): nos ocupamos no sólo de su obra más lograda o más madura sino también de su arte temprano y de versiones preliminares o alternativas de dibujos que, como sus manuscritos, proporcionan valiosas percepciones iluminadoras de sus modos de pensar y trabajar. Aun así, no hemos pretendido hacer un catálogo razonado.

Una gran parte del arce de Tolkien ha sobrevivido. Él tenía alma de archivero: parece ser que conservó casi hasta el último retazo de su arte; a veces, literalmente retazos trazados en cualquier papel que tuviera a mano. Una parte de estas obras las conservó cuidadosamente en sobres, y mucho después de hacerlas sacó fotos de ellas y les añadió inscripciones y fechas de ejecución. Pero Tolkien es ese raro archivero que a veces se distrae. No hemos encontrado, por ejemplo, dibujos preliminares para dos de las cinco acuarelas que pintó con destino a *El Hobbit*, y sólo dos bocetos anteriores al dibujo acabado para *El señor Bliss*, aunque alguien habría esperado algo más; y sabemos que Tolkien dio al menos tres de sus dibujos como regalo. Hoy casi codo su arte se conserva, con sus manuscritos, en el Departamento de Manuscritos Occidentales de la Bodleian Library de Oxford, o en el Departamento de Archivos y Colecciones Especiales de las Marquette University Libraries, de Milwaukee, Wisconsin.

En este libro no hemos reproducido ninguna obra en tamaño mayor que el original. Entre las obras seleccionadas hemos reproducido en color casi todas aquellas que originalmente fueron ejecutadas en color; cuando no es así, en el texto describimos sus colores. Las técnicas o procedimientos son mencionados por orden de ejecución o de importancia. Hemos preferido el término «lápiz coloreado» al de «crayón» y al de «tiza» (preferido por Tolkien) por considerarlo más preciso. «Tinta» remite tanto a línea como a lavado. Cuando pudimos elegir entre una obra publicada y una obra inédita de calidad similar para ilustrar un pasaje concreto, optamos por la segunda a fin de incrementar el arte de Tolkien ya impreso; al mismo tiempo hemos incluido citas de sus obras de arte reproducidas en otras publicaciones, principalmente en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*.

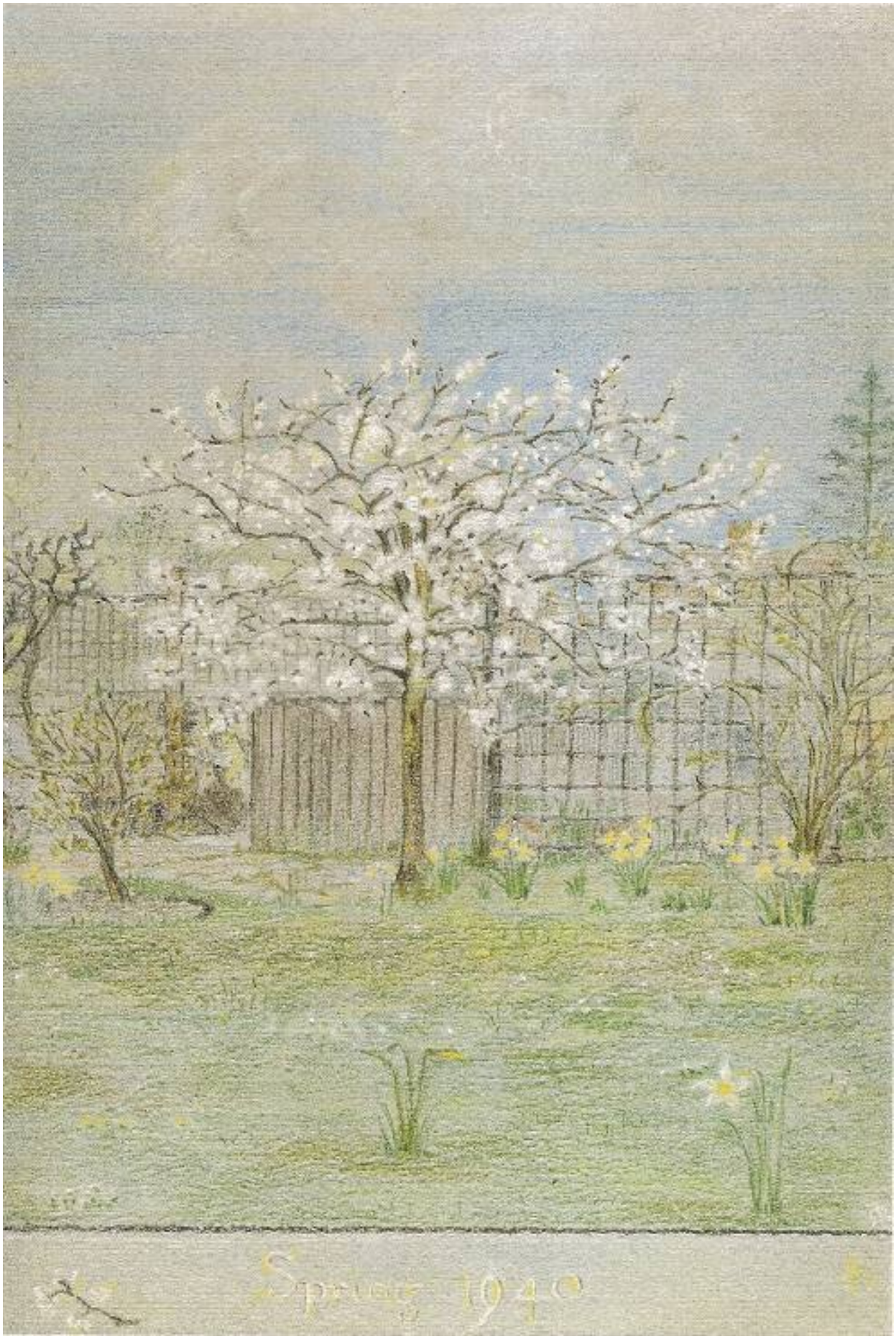
Por necesidad hemos asumido que los lectores conocen al menos las grandes

obras de ficción de Tolkien, *El Hobbit, El Señor de los Anillos y El Silmarillion*. «El Silmarillion», así escrito, denota la mitología en todas las fases de redacción; *El Silmarillion*, el libro publicado por primera vez en 1977 [Minotauro, 1984]. Las citas de *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos* están sacadas de las primeras ediciones, pero referenciadas de manera inteligible para los lectores de cualquier edición; así en *El Hobbit* se menciona el capítulo y en *El Señor de los Anillos* el libro y capítulo de su publicación. En las citas de los escritos de Tolkien hemos preferido las versiones más próximas en el tiempo a las obras de arte sometidas a examen. En consecuencia abundan las referencias a la inapreciable obra *Historia de la Tierra Media*, de Christopher Tolkien, y, cuando el caso lo requiere, a los manuscritos originales. En la bibliografía seleccionada se completa la información sobre las obras de Tolkien y sobre Tolkien citadas a menudo en las notas.

Estamos muy agradecidos a Christopher Tolkien por habernos pedido que escribiéramos este libro y por los muchos y útiles comentarios y sugerencias que aportó en ayuda de nuestro trabajo. Nuestro agradecimiento es asimismo para otros miembros de la familia Tolkien —Priscilla, John, Joanna y Michael George— por su fe en nosotros y por contestar a nuestras numerosas consultas; para Pat y Trevor Reynolds, que visitaron con nosotros muchos de los lugares de Inglaterra donde Tolkien dibujó, atravesaron barrizales y campos de ortigas, subieron por escaleras de escape y descendieron por acantilados para determinar con exactitud dónde se apostó o se sentó; para Denis Bridoux, especialmente por sus sugerencias sobre los capítulos 2 y 6; y para Carl Hostetter, Arden Smith, Patrick Wynne y Chris Gilson por su docto asesoramiento en todos los temas lingüísticos. Judith Priestman y su personal en la Bodleian Library, en especial Colin Harris, Nicola Pound y Martin Maw, Dana Josephson, del departamento de conservación de la Bodleian, y Charles B. Elston, archivero de la Marquette University, fueron siempre comprensivos y serviciales.

Estamos también en deuda con Mary Butler, directora de Harper Collins, y su ayudante, Ali Bailey; y con Mary Bailey; Cathleen Blackburn y F. R. Williamson; David Doughan; John Ellison; Mrs Evans, Mrs Clark y Mr Underhill de Gipsy Green; Charles Noad; John Rateliff y Janice Coulter; el último Taum Santoski; Eileen Terry; Angela Thompson; Peter Thornton; Robert Volz; Andrew Wells; las señoras de Eastbury; y el personal de la British Library, el Institute of Archaelogy, la Staffordshire Local Record Office, el Marión E. Wade Centcr del Wheaton College, la Warwick Tourist Office, la Westminster University Library, el Whitby Archives Heritage Centre y la Williams College Library. Por último, no en menor medida, desearíamos expresar nuestro agradecimiento a Rayner Unwin por su consejo y constante apoyo.

*Wayne G. Hammond y Christina Scull*




**3** *Primavera 1940*
Lápiz, lápiz coloreado

# 1 *Obra temprana*

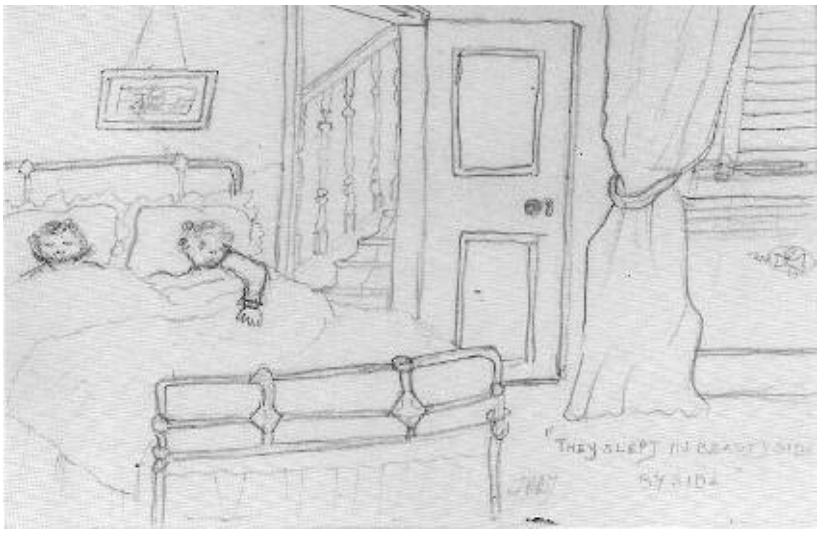
En el relato de Tolkien *Hoja de Niggle*, el personaje del título es un pintor, pero «no un pintor de mucho éxito, en parte porque tenía otras muchas cosas que hacer». Niggle «tenía unos cuantos cuadros comenzados, casi todos demasiado grandes y ambiciosos para su capacidad. Era de esa clase de pintores que hacen mejor las hojas que los árboles. Solía pasarse infinidad de tiempo con una sola hoja, intentando captar su forma, su brillo y los reflejos del rocío en sus bordes».[1] Niggle es visto a menudo como un autorretrato del Tolkien escritor, que se demora en un pasaje o una frase, o del Tolkien filólogo, que examina atentamente una palabra de su interés.

Pero Tolkien era también artista, un artista que pintaba y dibujaba, a pesar de las muchas obligaciones que reclamaban su tiempo, y que, si era necesario, realizaba varias versiones de un mismo dibujo para captar su visión interior, también se parecía a Niggle en que divisaba, con los ojos de la mente, países lejanos, y bosques «que avanzaban sobre las tierras de labor», y «montañas coronadas de nieve»,[2] que traducía en imágenes lo mismo que en palabras. Y parece ser que creía sinceramente de sí mismo la crítica que dirigió a Niggle, que su ambición en arte usualmente excedía a su talento, un punto discutible, a pesar de que se lamentara a menudo de que no sabía dibujar.[3] En sus ochenta y un años de vida realizó muchas pinturas y dibujos, no pocos de ellos en vivo o del natural, pero la mayor parte extraídos de su imaginación, relacionados con su épica «mitología» el Silmarillion o *legendarium* y con sus otros cuentos de la Tierra Media, *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*. Si algunos de sus dibujos eran ambiciosos, ninguno era realmente grande. Él trabajaba invariable en formato pequeño, sobre papel de menos de 30 cm de alto o ancho, a menudo considerablemente más pequeño. Y disfrutaba con el trabajo, aunque se mostraba crítico con los resultados. Era una parte integrante de su vida que no ha sido apreciada debidamente; de hecho, por lo general es pasada por alto,[4] de manera especial cuando guarda relación con sus libros. Como ha observado Christopher Tolkien, su hijo menor y albacea literario,[5] un estudio de la obra escrita de J. R. R. Tolkien no puede considerarse completo si no contempla también su arte.

Tolkien no fue en modo alguno un artista profesional. Pero le gustaba dibujar, y en sus cuadros, lo mismo que en sus escritos, encontró una salida para las visiones que germinaban dentro de sus pensamientos, otro medio de expresión, otro lenguaje, por así decir, entre los varios en los que se comunicaba con fluidez. No era un diletante: no estudió arte en una academia, ni acudía habitualmente a las exposiciones de pintura y escultura, aunque en un momento u otro debió de visitar al menos el British Museum de Londres y el Ashmolean Museum de Oxford. Su hija Priscilla recuerda que en 1955 visitó con él varias galerías de Venecia, incluida una exposición de Giorgione. Tolkien quedó impresionado —recuerda Priscilla— ante las pinturas de Giotto, Fra Filippo Lippi y Botticelli, pero no le gustó el posterior arte religioso

italiano, tal vez porque tenía la sensación de que los artistas habían utilizado motivos religiosos con fines profanos. También admiraba los hábiles retratos de Frans Hals y Van Dyck.[6] A él nunca se le dio bien dibujar figuras, salvo en la modalidad cómica.

Este recuerdo de Tolkien, aunque tardío (de cuando tenía sesenta y tres años) nos dice tanto sobre sus gustos en arte como cualquier testimonio basado en sus palabras llegado hasta nosotros. Sus cartas, tan ilustrativas en otros aspectos son casi irrelevantes en éste. Tampoco se puede averiguar mucho sobre el tema en la biografía, por lo demás excelente, de Tolkien escrita por Humphrey Carpenter. Carpenter cuenta que, cuando estudiaba el bachillerato en Oxford, Tolkien compró grabados japoneses para sus habitaciones; pero en aquella época dichos grabados eran populares, y no parece que ejercieran una gran influencia en su propio arte. Una excepción podría ser tal vez que, en obras como *Glórund sale en busca de Túrin* [47], le sugiriera una simplificación de las formas naturales y el uso de color liso para obtener el efecto de esquema con un motivo repetido indefinidamente, no para el modelado. Carpenter observa asimismo que en cierta ocasión Tolkien comparó su grupo de compañeros de estudios, el «T. C. B. S.», con la «Hermandad Rafaelita»:[7] esto es más prometedor, pues denuncia un interés por el arte, en el contexto del ancho mundo, mayor que el apreciado con anterioridad. Tolkien es descrito a menudo por sus adeptos más entusiastas como alguien que llevó una vida enclaustrada, sin preocuparse apenas de cuanto estaba más allá de sus relatos y las lenguas y las literaturas medievales que integraban su campo profesional. En realidad, sus intereses fueron muy amplios. Sus cartas y escritos misceláneos, especialmente su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, revelan que Tolkien fue una persona excepcionalmente leída y muy instruida. No obstante, para ver el alcance de sus conocimientos de arte hay que fijarse sobre todo en sus pinturas y dibujos.



**4** *Dormían beatíficamente uno al lado del otro*
Lápiz

Ciertamente, Tolkien estuvo al corriente de las artes decorativas que florecieron en Inglaterra cuando él era joven. Nacido en Sudáfrica el año 1892, se trasladó a

Inglaterra en 1895. Un año después murió William Morris, pero el movimiento «Arts and Crafts» que él ayudó a fundar, amén de estilos decorativos afines como el «Art nouveau», persistió hasta entrado el siglo siguiente. A la postre, su efecto se dejó sentir en toda Inglaterra, con especial amplitud en la publicidad y los libros pero también en los productos textiles, las alfombras, los muebles y los edificios. Que Tolkien tomó nota de tales diseños y que éstos fueron un persistente motivo de inspiración para él se ve con claridad en obras tan separadas en el tiempo como sus «Arboles de Amalion» y frisos basados en un esquema repetido de finales de los años veinte [2, 59], los decorativos márgenes de algunos de sus dibujos de 1937 para *El Hobbit* [108, 124] y los elaborados motivos ornamentales que creó en sus últimos años (comentados en el capítulo 6). Parece asimismo claro que comulgó con la filosofía subyacente de Morris y sus seguidores, que volvieron sus ojos a un tiempo mucho más lejano: que las artes «menores» de la artesanía contenían tanta verdad y tanta belleza como las «bellas» artes de la pintura y la escultura. Buscamos casi en vano estas últimas en los escritos de Tolkien (exceptuada *Hoja de Niggle*), pero encontramos un cúmulo de referencias a la artesanía. Nos vienen a la mente los pilares tallados, el suelo de múltiples colores y las «ropas tejidas» de la estancia de Théoden en *El Señor de los Anillos*, al igual que el hierro trabajado y convertido por el herrero de Wootton Major en «formas admirables que parecían tan ligeras y delicadas como un ramo de hojas y flores», y especialmente las gemas de Fëanor, «el más sutil de mente y de manos más hábiles» entre todos los elfos de «El Silmarillion».[8]

El cambio de siglo, a decir verdad hasta dentro de la década de los años treinta, fue también una época de esplendor para ilustradores como Arthur Rackham y Edmund Dulac, Walter Crane y William Heath Robinson, y para artistas menos conocidos pero igualmente dignos de mención como Anne Anderson y Jennie Harbour. En su casa, Tolkien tenía muchos libros ilustrados; había perdido todos los que había tenido en su infancia, pero lo suplió con las bibliotecas que formó para sus hijos y su hija. Como cabría esperar, él estaba especialmente interesado en obras de ficción e historias de hadas ilustradas.[9] Podemos señalar con certeza unos pocos de esos libros de los que tomó préstamos —precisión del detalle e inspiración— para sus propios dibujos. Él admiraba de manera especial la obra de Arthur Rackham, probablemente porque éste dibujó árboles con un carácter distintivo, y los árboles eran una de las pasiones especiales de Tolkien. Su escena de bosque *Taur-na-Fúin* [54] para «El Silmarillion» está en la línea de Rackham, como lo está también *Viejo Hombre Sauce* [147] para *El Señor de los Anillos*. Pero parece que Rackham nunca ejerció una influencia directa en Tolkien, la suya fue sólo una fuente de inspiración entre otras muchas.

De la misma manera que la ficción de Tolkien nació de un gran Caldero de Narrativa en la que el mito y la historia y otras muchas «cosas potentes se cuecen lentamente, durante siglos, en el fuego», estas pinturas y dibujos también fueron

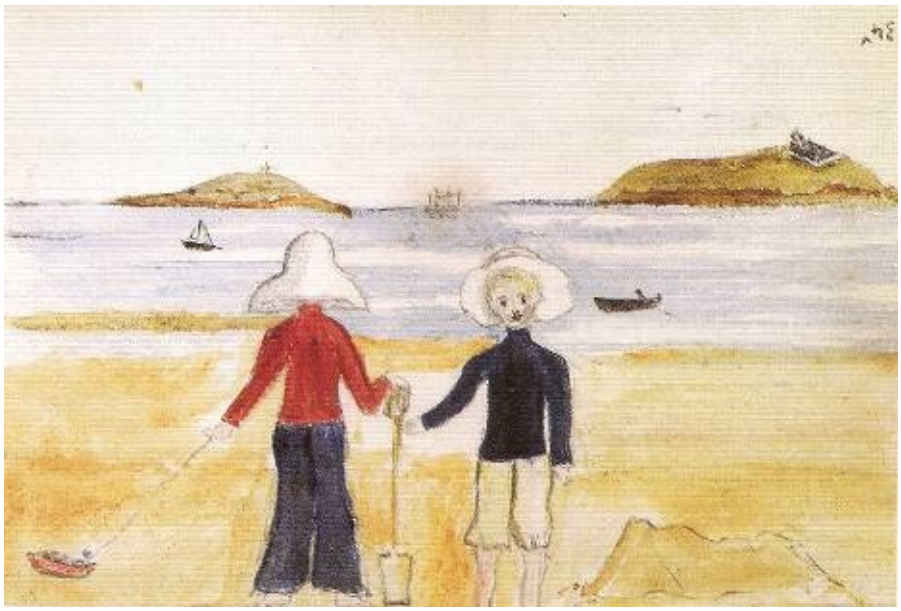
productos de un crisol en el que se mezcló todo el arte que él veía. La contemplación de su propio arte junto con sus escritos sugiere que veía muchísimo. «Mas aunque hablemos de la Marmita —dice Tolkien en *Sobre los cuentos de hadas*—, no hemos de dejar en completo olvido a los Cocineros. La Marmita contiene muchas cosas, pero no por ello los Cocineros meten allí a ciegas la cuchara».[10] El «Art nouveau» era de su gusto y lo sacaba a menudo de la «olla», como sacaba los manuscritos medievales que usaba como modelos para su caligrafía formal (véase Apéndice). Parece ser que en una etapa tardía de su vida se interesó por las pinturas orientales de bambú, que tradujo en decorativos dibujos de hierba [2, 196]. En qué medida fue influido por movimientos o estilos artísticos contemporáneos, aparte del «Art nouveau», es objeto de conjeturas y, en última instancia, resulta estéril indagarlo. Contemplando algunos de los «visionarios» dibujos reproducidos en el capítulo *2*, uno se siente tentado de calificar a Tolkien alternativamente de posimpresionista, expresionista e incluso cubista. Después de todo, su arte no se puede clasificar con nitidez. Ensayó diferentes estilos, pero la mayoría de ellos no se ajustaban a su personalidad y sólo aparecen en su obra una o dos veces. No obstante, esos estilos nos dicen que, como mínimo, estaba aceptablemente familiarizado con el arte moderno y, en ciertos momentos, incluso se sintió atraído por él. ¿Dónde lo vio? Si no en las galerías, lo pudo encontrar, en forma de ilustraciones, en las revistas. Es imposible que no oyera hablar de él: acontecimientos como la muestra posimpresionista de Roger Fry en 1910 y la exposición internacional de los surrealistas en 1936 despertaron interés en toda Inglaterra y provocaron vehementes debates. El propio Tolkien contribuyó con una pequeña nota al debate sobre el surrealismo a finales de los años treinta, cuando rechazó el movimiento en *Sobre los cuentos de hadas*:

> En el Surrealismo, por ejemplo, es habitual hallar una morbidez o un desasosiego que es mucho menos frecuente en la fantasía literaria. A menudo nos hace pensar que la mente que pintó esas imágenes ya estaba enferma, aunque ésta no sea necesariamente la explicación en todos los casos. Con frecuencia, el simple hecho de plasmar este tipo de cosas suscita una curiosa forma de desequilibrio mental, un estado de características y síntomas semejantes a los que se producen en estados febriles agudos, cuando el cerebro desarrolla una inquietante fecundidad y facilidad para crear figuras y percibe formas grotescas o siniestras en todos los objetos circundantes.[11]

Así escribía Tolkien en 1939; un cuarto de siglo antes había producido obras de arte como, por ejemplo, *Más allá* [39], acuarela pintada en enero de 1914, con el inequívoco perfume del *surréalisme*, cuando Apollinaire aún no había acuñado el término. De algunas de estas obras tempranas, en su construcción y en su espíritu, se podría decir también que pertenecen al movimiento simbolista, siempre en el supuesto de que se las quisiera aplicar una etiqueta. En este caso parece adecuado, pues Tolkien compartió parte de la motivación de los simbolistas, perfectamente descrita por el crítico de arte Philippe Jullian:

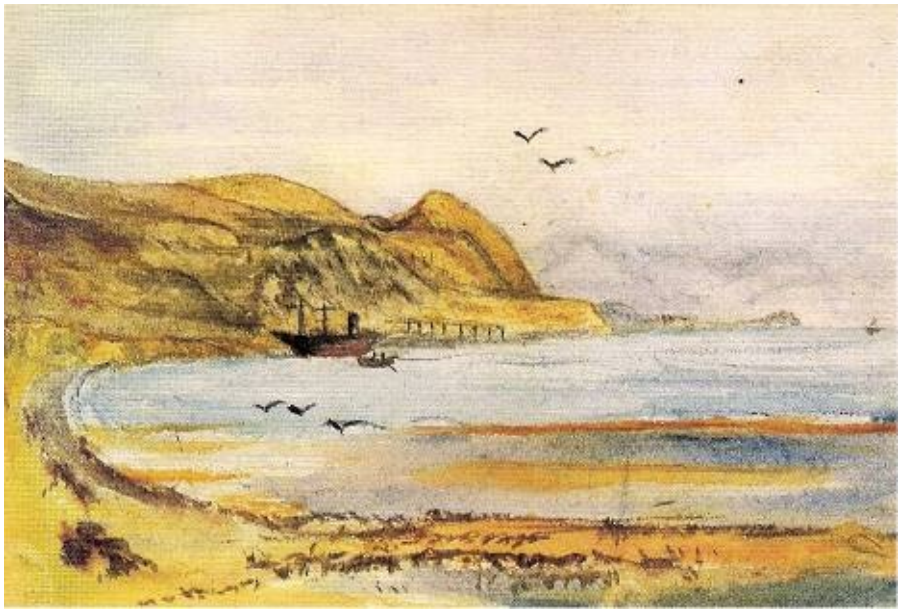
> Las últimas décadas del siglo XIX presenciaron la difusión de un movimiento poético en una Europa invadida por las máquinas. El movimiento recordaba un espeso bosque; sus ramas pretendían ocultar las fábricas y los

ferrocarriles, sus apetitosos frutos tenían la llave para llegar a «cualquier sitio fuera del mundo» y sus lozanas flores inspiraron el Art Nouveau. Las raíces de los árboles penetraban profundamente en el subsuelo de las leyendas célticas y escandinavas, mientras que los pimpollos, sacados de especies exóticas de árboles oriundos de Florencia, Bizancio e incluso la India, producían flores venenosas junto a otras saludables originarias de Inglaterra. La mayoría de los árboles habían sido plantados en Inglaterra por los Prerrafaelistas y en Alemania por los nazarenos y, más tarde, por Wagner.[12]



**5** *Sin título (Dos muchachos en la playa)*
Lápiz, acuarela, tinta negra

Ésta es una declaración sucinta para decir que Tolkien no profesaba amor a las máquinas, con su humo y su ruido. Algunos de sus años más felices los pasó como niño en la tranquila campiña inglesa, en Warwickshire y Worcestershire. Allí él y su hermano Hilary podían explorar los campos, coger bayas y setas, trepar a los árboles. Sus recuerdos de aquellos años, dorados con la edad y por la tristeza de que las aldeas que conoció un día hayan quedado cubiertas de ladrillo rojizo, infundieron sus descripciones del Condado en *El Señor de los Anillos*. También su arte fue inspirado por la naturaleza, profundamente. Contemplar obras como *Primavera 1940* [3] es sentir el amor de Tolkien a las flores y los árboles. Priscilla Tolkien recuerda cuando su padre, sentado en el césped, dibujó este cuadro, un experimento con papel coloreado. La escena reproduce el jardín de la casa de los Tolkien en el número 20 de Northmoor Road, Oxford, y el árbol es un ciruelo Victoria cubierto de flores en lo que debió de ser una primavera memorable. Tolkien ha captado el carácter de la estación del año y del día: uno casi espera que los narcisos se agiten en la brisa.

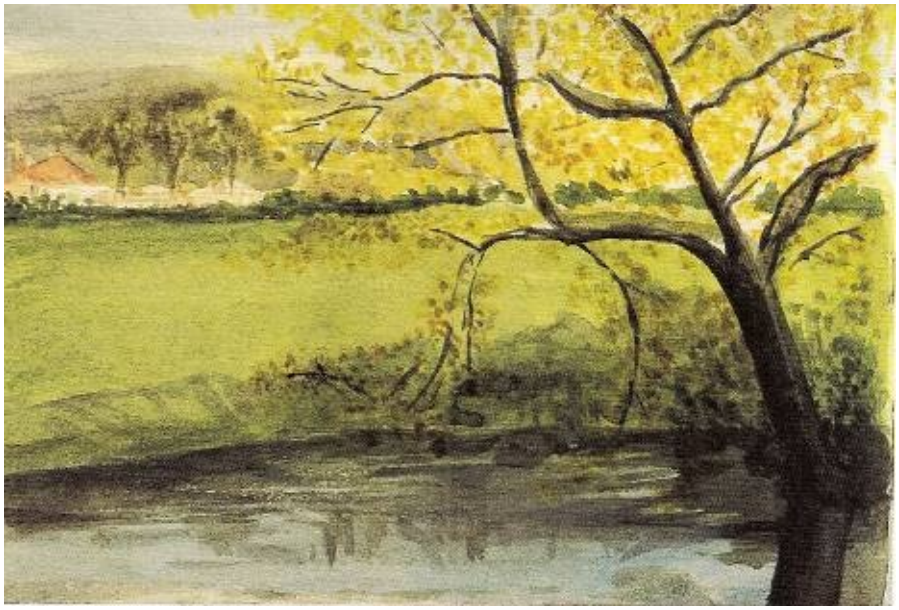


**6** *Sin título (Barco fondeado)*
Lápiz, acuarela, tinta negra

El amor de Tolkien a la naturaleza emergió a edad temprana. En parte provenía de su madre, que le enseñó botánica, entre otros temas. Ella fue también la que le enseñó a pintar y a dibujar. Las primeras lecciones las recibió en Sarehole, aldea situada cerca de Birmingham adonde se trasladaron Ronald y Hilary Tolkien, con su madre ya viuda, en 1896. Mabel Tolkien era una artista hábil, de una familia de grabadores y estampadores, y escribió un texto ornamental que a buen seguro despertó el interés de Tolkien por la escritura decorativa. Algunos de los dibujos del joven Ronald Tolkien fueron realizados en el reverso de un cuaderno que pertenecía a Mabel y contenía su arte juvenil. Mabel estaba orgullosa de la obra de Ronald: en la Navidad de 1903, aparentemente como de costumbre, ella envió algunos dibujos de él a la madre de su padre con una nota en la que decía que «este año a Ronald le ha ido espléndidamente…, desde que terminó [el semestre], 16 de diciembre ha estudiado mucho buscando nuevos temas, y yo con él… Ronald puede elegir un forro de seda del matiz exacto como un verdadero *parisien modiste*».[13] Pero las lecciones terminaron pronto trágicamente.

A principios de 1904 Mabel Tolkien se enteró de que tenía diabetes e ingresó en un hospital. Ronald fue enviado a Hove, Sussex, para que viviera con Jane, hermana menor de Mabel, y su marido, Edwin Neave. Mientras estuvo allí dibujó escenas de su vida para enviárselas a su madre. Una, plasmada en el reverso de una postal [4] enviada por correo desde Brighton el 27 de abril de 1904, muestra evidentemente a la tía Jane y su esposo, con bigotes, en la cama. La puerta abierta sugiere que un día, por la mañana temprano, Tolkien se infiltró sigilosamente en su habitación con lápiz y papel. El título de la obra, *Dormían beatíficamente uno al lado del otro*, podría ser la adaptación de unos versos de la popular poetisa del siglo XIX Felicia Dorothea Hemans en «Las tumbas de un hogar»: «Crecían beatíficamente uno al lado del otro /

llenaban toda una casa de alegría; / Sus tumbas están apartadas, lejos y distantes, / Por montaña, y corriente, y mar». Una «marca» y una inscripción escritas por Tolkien en el reverso («Mesrs Sambo & Nephew Series») probablemente están hechas a imitación de las tarjetas postales comerciales, un temprano interés de Tolkien por la «autentificación» que anticipa obras como las páginas del «Libro de Mazarbul» para *El Señor de los Anillos* [155-156].



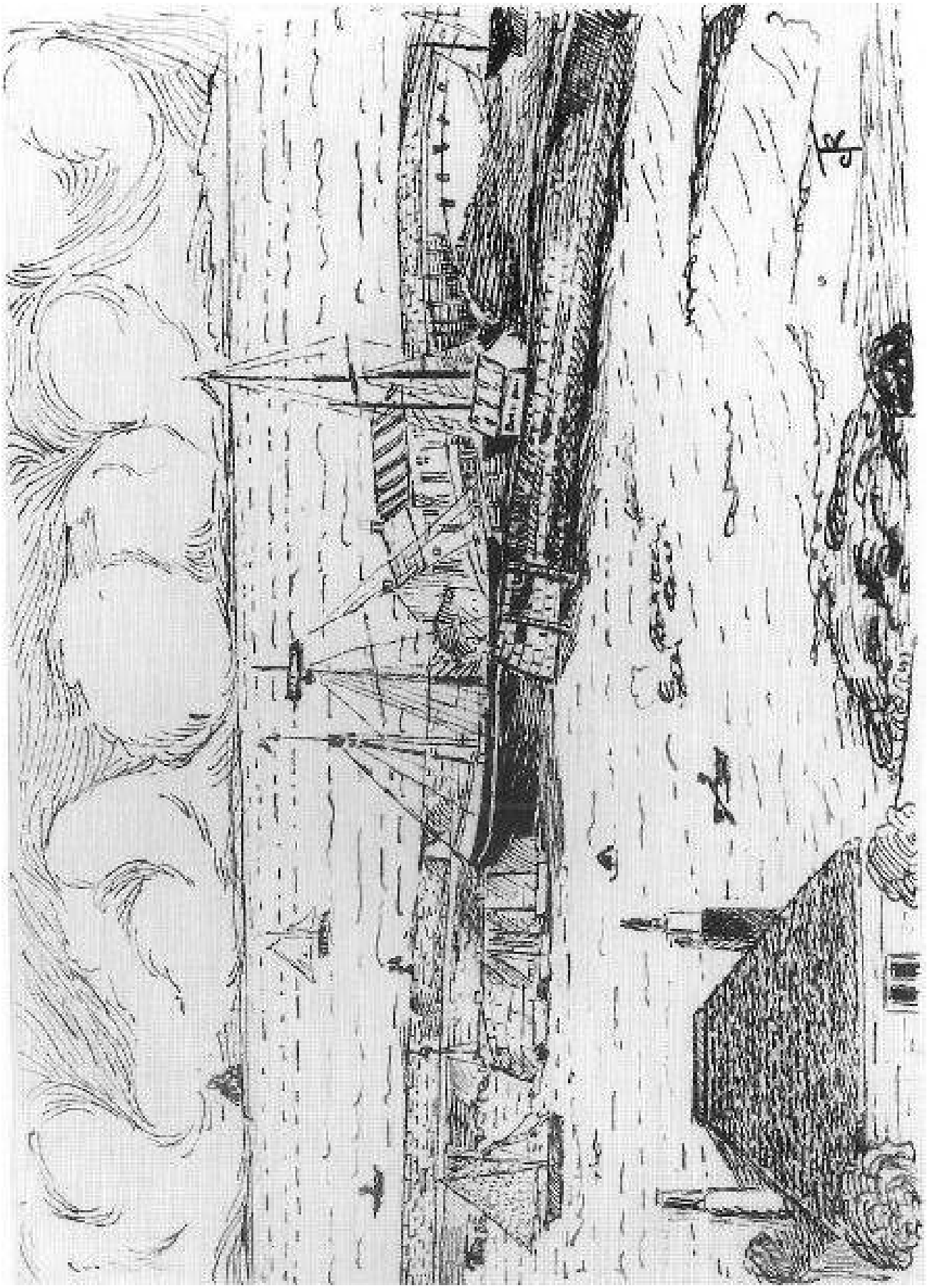
**7** *Sin título (Aliso junto a un riachuelo)*
Lápiz, acuarela

Ninguno de los dibujos de Hove demuestra que Tolkien fuera un artista especialmente hábil a la edad de doce años, pero sí revelan un sentido del humor que iba a reaparecer mucho después, en las cartas de «Papá Noel» y la historia cómica *El señor Bliss* (ver capítulo 3). En uno de tales dibujos, Edwin Neave, empleado de una compañía de seguros, está sentado a un pupitre alto con un calendario de la Guardian Fire Insurance en la pared y la inscripción «TRABAJAMOS SIN PARAR S.P.Q.R.». En otro, con la inscripción «PUES LOS HOMBRES DEBEN TRABAJAR como se ve cada día a las 9 de la mañana», Edwin y Ronald se dirigen a grandes pasos, por el paseo, a la oficina de la Guardian Fire Insurance, haciendo oscilar sus paraguas al andar. Y en un tercero, Ronald y Edwin están sentados en casa, junto al fuego, zurciendo y remendando sus ropas.[14] Uno puede suponer por la inscripción de esta escena doméstica, «Muestra a tía Jane», que la señora Neave visitó a Mabel en el hospital por entonces. Sin embargo, el humor de dos varones que se las arreglan como pueden es compensado por el título del dibujo, *Qué es un hogar sin una madre (o una esposa)*, aún más mordaz a poco que se reflexione. Mabel Tolkien murió poco después, en noviembre de 1904, y Ronald sintió su pérdida durante el resto de sus días. Él no tenía aún trece años cuando ella murió, pero ya le había inculcado la devoción y la fe en la religión católica (a la que se convirtió en 1900), un profundo y perdurable amor a la lengua inglesa y un sólido interés por la pintura y el dibujo.

Muchos de los dibujos tempranos se conservan en un pequeño cuaderno suyo.[15] Ninguno de ellos está fechado, pero se sabe que Tolkien utilizó el cuaderno durante varios años. Los dibujos de delante son acuarelas y muy infantiles; es posible que el primero fuera realizado cuando el artista tenía sólo cuatro o cinco años de edad.[16] Pocos años después parece ser que Tolkien dio la vuelta al cuaderno y empezó nuevamente desde atrás, ahora con más competencia. Entre la obra posterior hay un dibujo de dos muchachos en una playa [5], probablemente el propio Tolkien y Hilary a la edad de unos diez y ocho años respectivamente. Si este dato es correcto, el dibujo fue ejecutado hacia 1902, posiblemente en Bournemouth o Poole, donde los muchachos pasaban las vacaciones, junto al mar, con el padrino de Tolkien. En el centro del dibujo había un barco que, al ser borrado, dejó un tizne.

Su técnica mejoró rápidamente, y Tolkien abordó motivos más ambiciosos. Hay un paisaje marino [6] especialmente sensible, que muestra su comprensión de la perspectiva, definida por la cuidadosa colocación de marcadores tales como una barca, una escollera y unos pájaros. El banco de arena, al extenderse hasta las aguas, proporciona un primer plano firme, mientras que la curva de la costa arrastra al ojo hasta los puntos de acción de la escena y hasta las colinas cercanas y lejanas. Estas últimas siempre tuvieron interés para Tolkien, pues introducen naturalmente un sentido de profundidad en el cuadro y plantean la pregunta ¿qué hay detrás? Sus primeras pinturas y dibujos poseen ese elemento característico, una vía de acceso a otra escena. Él mismo expresó la filosofía oculta tras semejante recurso muchos años después, en palabras de Niggle, cuya alma había alcanzado un sitio en una de sus pinturas hechas realidad:

> Podías seguir andando hasta lograr reunir todo un horizonte en un jardín, o en un cuadro (si uno prefería llamarlo así). Podías seguir andando, pero acaso no indefinidamente. Al fondo estaban las Montañas. Se iban aproximando, muy despacio. No parecían formar parte del cuadro, o en todo caso sólo como nexo de unión con algo más, algo distinto entrevisto tras los árboles, una dimensión más, otro paisaje.[17]

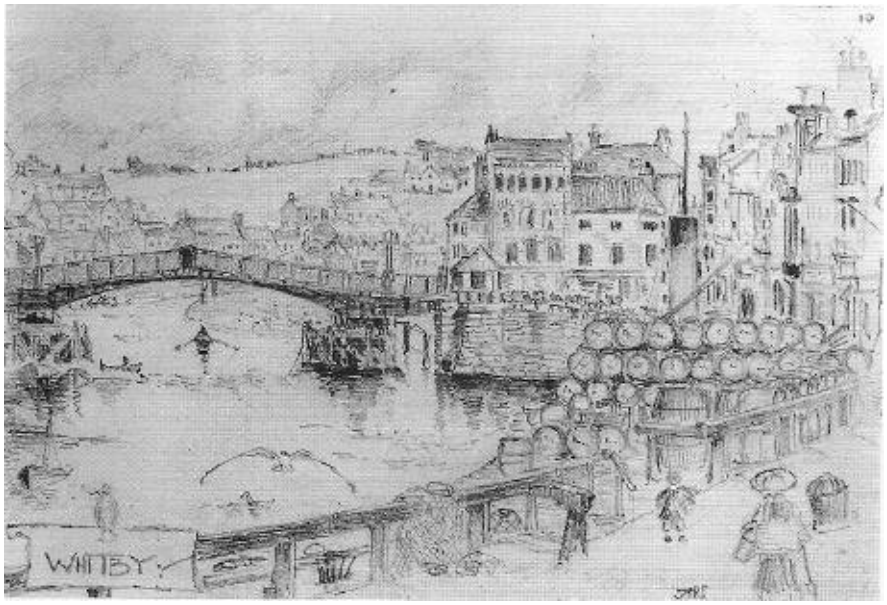


**8** *El Puerto de Lyme Regis desde la ventana de la recepción del Cups Hotel*
Lápiz, tinta negra

Otro recurso compositivo que Tolkien utilizaba a menudo hizo una temprana

aparición en la vista de un río [7], también en el primer cuaderno: un árbol que se inclina desde un lado del dibujo, marcando el primer plano y parte de la perspectiva. Unas construcciones ponen un acento a media distancia. Los colores, especialmente los diferentes matices del verde, son vivos y brillantes, característicos de buena parte de la obra artística de Tolkien. El árbol es probablemente un aliso, que crece cerca del agua. En *El Señor de los Anillos*, Tolkien dice que El Agua, al oeste de Hobbiton, está bordeada por alisos inclinados.

El padre Francis Morgan, sacerdote que pasó a ser tutor de Ronald y Hilary Tolkien tras la muerte de la madre de éstos, los llevó a Lyme Regis, en la costa sur de Inglaterra, durante las vacaciones de verano. Se alojaron en el Three Cups, Broad Street, entonces uno de los mejores hoteles de la ciudad, y con el buen tiempo recorrieron la costa y la campiña. Un boceto hecho por Tolkien [8], fechado en agosto de 1906, muestra el puerto «desde la ventana de la recepción del Cups Hotel», por encima de los tejados de las casas y en dirección al rompeolas. La vista fue tomada, casi con toda certeza, desde una ventana del segundo piso en la parte trasera del hotel. Entonces Tolkien dedicaba más tiempo a su arte, se preocupaba más de detalles como nubes, tejados y paredes de piedra, y había empezado a firmar su obra, a veces con un monograma en vez de sus iniciales.[18]



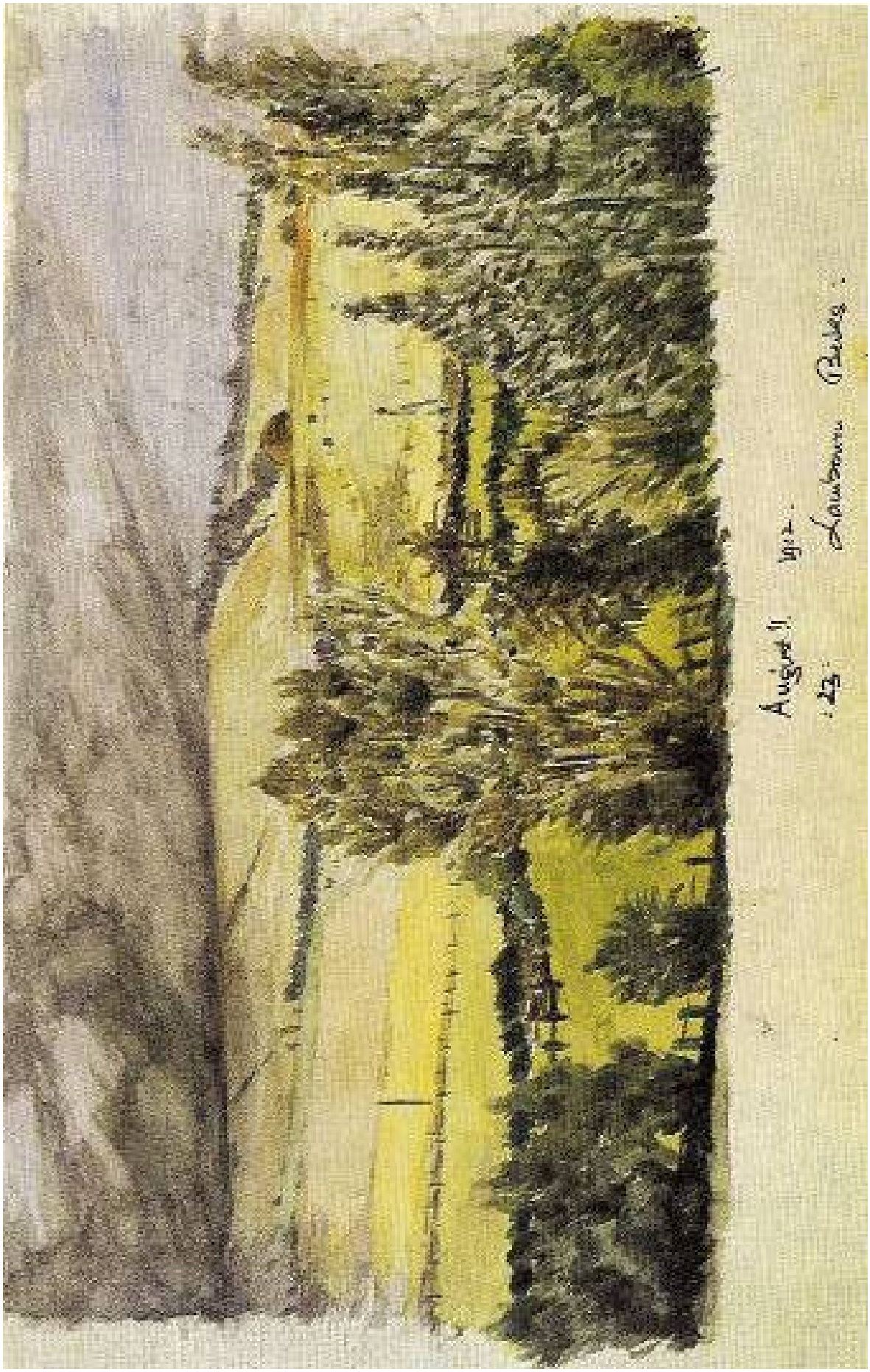

**9** *Withby*
Lápiz

**10** *Ruinas de West End, la Abadía de Whitby*
Lápiz, tinta negra

En el verano de 1910, cuando estaba de vacaciones en Whitby, Yorkshire, hizo dibujos aún más esmerados. Se inspiró en la pintoresca ciudad vieja de Whitby, con su bullicioso puerto de pescadores y los edificios encaramados a los abruptos riscos de una y otra orilla del río Eske. Una vista [9], tomada desde Pier Road a los pies de West Cliff, muestra el puente colgante construido sólo dos años antes de su visita. Las tranquilas aguas de la izquierda contrastan con la animada, bulliciosa ciudad de la derecha. Los barriles estibados contenían pescado, probablemente arenques. En Whitby todavía existe la caseta del guarda del puente, la pequeña estructura con tejado cónico situada a la derecha, pero los demás edificios han dejado el sitio a nuevas edificaciones. Otro dibujo,[19] del East Cliff de Whitby, está cubierto de detalles aplicados tan densamente que la vista parece plana, sin profundidad. Entre otras muchas cosas muestra, ocultos en un amasijo de líneas trazadas con pluma, los «199 escalones» que conducen a las ruinas de la Abadía de Whitby, en lo alto del risco.

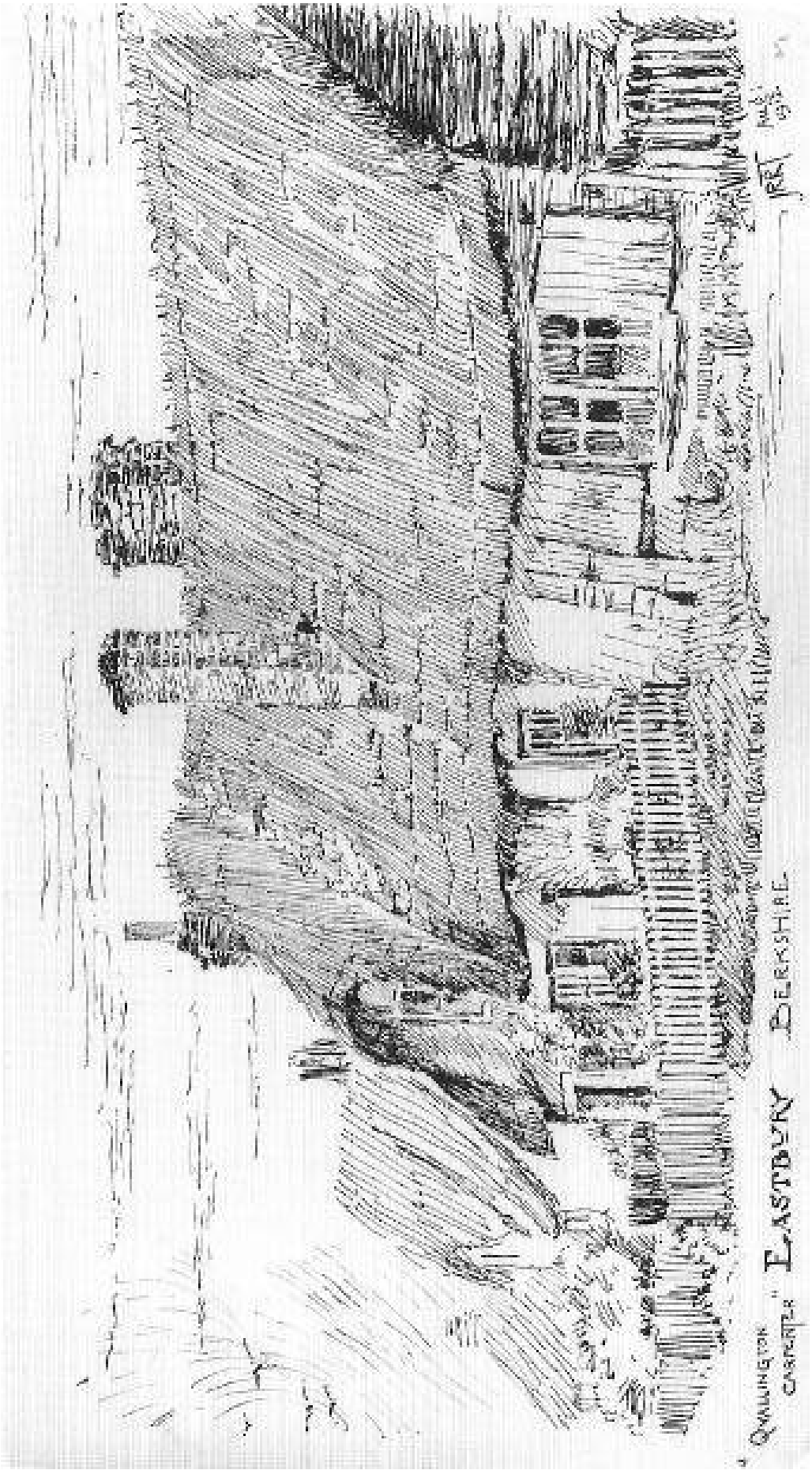
Tolkien realizó la ascensión y dibujó asimismo las ruinas [10]. Le atraían más que a un turista normal: a los dieciocho años ya se interesaba por el inglés antiguo (anglosajón), y Caedmon, el más famoso poeta de esta lengua, había sido monje de Whitby, fundado por santa Hilda el año 657. El lugar también habría sido especialmente significativo para Tolkien como católico, pues el sínodo celebrado allí en el 663 decidió que Northumbria debía seguir las reglas de la Iglesia romana, no de la céltica, en Pascua y en otras materias. La mayor parte de las ruinas de la abadía datan de una reconstrucción realizada en los siglos XII y XIII, y el extremo occidental dibujado por Tolkien es aún posterior, ya que responde al llamado estilo decorado. Su dibujo muestra el interior del extremo oeste, visto desde cerca del cruce y desde un punto claramente más alto que el que se puede alcanzar hoy; tal vez él se subió a unos

escombros que después fueron retirados. La perspectiva está bien tratada y realzada por la hilera de pájaros de arriba, a la derecha. Como en el boceto del puerto (y, mucho después, en algunas obras para *El Hobbit*), Tolkien escribió el título en un «rótulo» dibujado en la composición. En el ángulo inferior derecho está su firma, raramente completa, «Ronald Tolkien»,



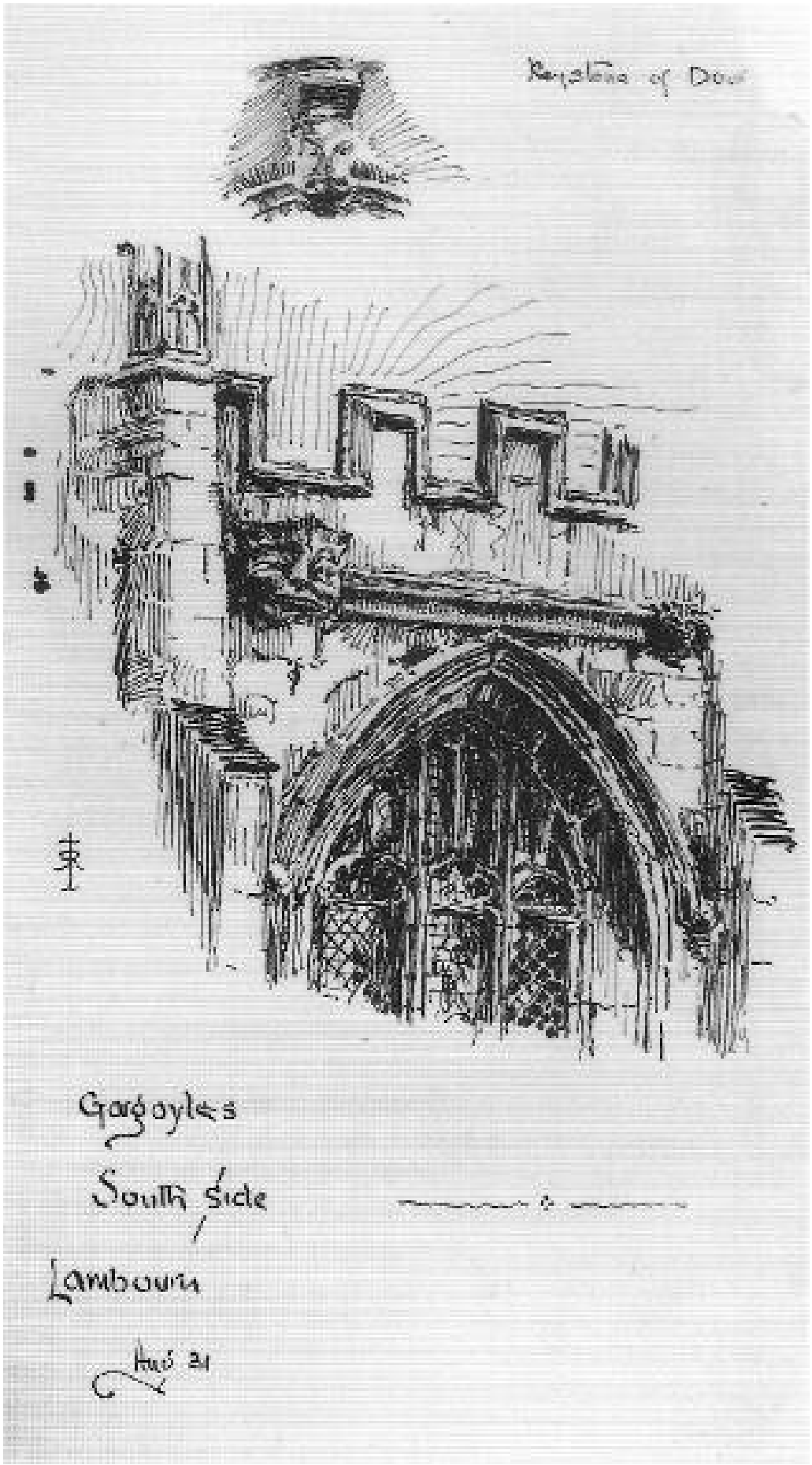
**11** *Lambourn, Berkshire*
Acuarela

Un año después de su visita a Whitby, Tolkien fue a Oxford, al habérsele concedido una exposición clásica abierta en el Exeter College. En 1913 abandonó las lenguas clásicas y estudió inglés, especializándose en inglés antiguo y medio, y en filología. A pesar de las exigencias de sus estudios, no dejó el arte, y de hecho empezó a dibujar más asiduamente y desde el fondo de su imaginación. Pero también continuó anotando lo que veía alrededor. En el verano de 1912 realizó una gira a pie por Berkshire y Buckinghamshire y registró algunos de los sitios visitados en un cuaderno que evidentemente había comprado con este fin.[20] El exponente más temprano de esta serie de pinturas y dibujos, una vista de las cabañas de Lambourn, está fechado el 21 de agosto de 1912. El 23 de agosto, todavía cerca de Lambourn, Tolkien pintó el campo en una gama de sutiles verdes [11], Éste es el tipo de paisaje que uno asocia con el Condado en *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*: árboles, colinas onduladas, setos bien cuidados. Los signos de admiración en la fecha que Tolkien escribió en la acuarela eran probablemente una alusión a la tormenta que se acercaba sobre las colinas.




**12** *«Carpintero Quallington», Eastbury, Berkshire*
Lápiz, tinta negra

El 28 de agosto Tolkien llegó a Eastbury, pintoresca aldea de Berkshire no lejos de Lambourn. Dibujó la calle alta y también dos cabañas cuyas techumbres de paja se combaban bajo el peso de los años. Una de ella subsiste todavía en Eastbury, ahora con la techumbre reparada pero, por lo demás, en gran parte como Tolkien la dibujó. La otra cabaña se quemó hace ya mucho tiempo, pero en su dibujo *Carpintero Quallington* [12] Tolkien preservó el parecido con tanta precisión como una fotografía, y con más carácter.[21] Quallington, carpintero y constructor de ataúdes, era el propietario de la cabaña. Tolkien permaneció en Eastbury sólo uno o dos días y después volvió a Lambourn, donde abocetó detalles de la iglesia medieval de Saint Michael y All Angels. Lambourn fue un importante mercado en tiempos anglosajones —el rey Alfredo tenía aquí una hacienda— y entonces se construyó la iglesia. No se conserva nada de su estructura original, pero su actual puerta oeste es normanda, de finales del siglo XII, con un arco redondo decorado con cheurones y una piedra angular tallada con una cabeza en forma de calavera. El 29 o 30 de agosto[22] Tolkien dibujó toda la puerta y el 31 la piedra angular. Debajo del último dibujo hizo otro, de una gárgola y una ventana gótica situada en el lado sur de la iglesia de Saint Michael [13]. Se esmeró en plasmar la obra de sillería de la iglesia y el tratamiento de la ventana, pero lo que más le interesó fueron sus elementos grotescos, la gárgola y la calavera de la piedra angular.




**13** *Piedra angular de la Puerta y Gárgolas, fachada sur, Lambourn*
Lápiz, tinta negra

En 1908, Ronald y Hilary Tolkien se trasladaron a Birmingham, donde se instalaron en unas habitaciones de Duchess Road. Aquí conocieron a otra inquilina, una huérfana llamada Edith Bratt. Ronald y Edith se hicieron muy amigos y un año después, cuando él tenía diecisiete años y ella veinte, llegaron a la conclusión de que estaban enamorados. Tolkien trabajaba para obtener una beca en Oxford, y su tutor temía que el idilio pudiera distraerle de los estudios. El padre Francis le buscó un nuevo alojamiento y le prohibió ver e incluso escribir a Edith hasta que tuviera veintiún años. Pero, en vez de enfriar el amor de Tolkien, la separación lo intensificó. En el momento justo en el que alcanzó la mayoría de edad, a media noche del 3 de enero de 1913, escribió a Edith. Poco después la convenció de que se casara con él. Cuando Edith decidió también abrazar el catolicismo, los parientes con quienes entonces vivía en Cheltenham la echaron de casa, y se trasladó a Warwick con su prima Jennie Grove. Tolkien la visitaba allí siempre que podía. Se conservan dos dibujos de este importante período de su vida. El primero [14] muestra los jardines de Pageant House, un edificio de estilo georgiano tardío situado en Jury Street, tal como estaban el 18 de junio de 1913. (Desde entonces, los jardines han sido rediseñados, y las casas del fondo han sido derribadas para ensanchar la carretera.) En el reverso de la hoja Tolkien escribió: «Aquí pasamos una mañana muy feliz, Mary [segundo nombre de Edith]: recuerda los primeros días, queridos y dulces, de nuestra libertad». Warwick, con sus árboles, su colina y su castillo, le parecía un lugar de gran belleza y, como lo asociaba con la libertad de ver nuevamente a Edith, le cogió cariño. Incluso lo incorporó a la mitología que iba a desarrollar pronto: en *El libro de los Cuentos Perdidos* Tol Eressëa, la isla de los Elfos, se convertiría en Inglaterra y Kortirion, la ciudad situada en su centro, se convertiría en Warwick. En noviembre de 1915, cuando se encontraba de permiso militar en Warwick, Tolkien escribió un poema, *Kortirion entre los árboles*, que dedicó a la ciudad. «Muy hermosa era Kortirion, y las hadas la amaban, y se hizo rica en canto, y poesía, y en risas claras.»[23]

Su segundo dibujo de Warwick muestra el castillo visto a través del arco de un puente; Tolkien se apostó en Myton Fields, aunque también es posible que ocupara una barca en el río Avon. La gran torre del castillo, que se alzaba por encima de los árboles, le inspiró el que describe en *El libro de los Cuentos Perdidos*, construido en Kortirion por Ingil, hijo de Inwë. La mitología que Tolkien creó procedía en gran parte de su amor a Inglaterra, que expresó en relaciones tales como Warwick-Kortirion; también derivaba de su interés por la lengua. Su primer escrito conocido que guarda relación con su mitología data de septiembre de 1914, cuando se alojaba, con Hilary y su tía Jane (a la sazón viuda), en Phoenix Farm, Gedling, en Nottinghamshire [15]. (Hoy Gedling es un suburbio de Nottingham y más allá de la granja se ha construido un bloque de viviendas.) Inspirado en unos versos del *Cristo* del poeta anglosajón Cynewulf, «éalá! éarendel engla beorhtast», Tolkien escribió un

poema, *El viaje de Eärendel la estrella vespertina*. A partir de este inicio se desarrolló su epopeya «Silmarillion», que iba a ocupar a Tolkien hasta el fin de su vida. Eärendel se convirtió con el tiempo en Eärendil, navegante que se hace a la vola al oeste de la Tierra Media para buscar la ayuda de Valar, el más grande de los poderes angélicos, contra Morgoth, Señor de las Tinieblas; y con un Silmaril, una de las joyas fabricadas por Fëanor, se pone a navegar en el cielo como una estrella, un signo de esperanza para los oprimidos.

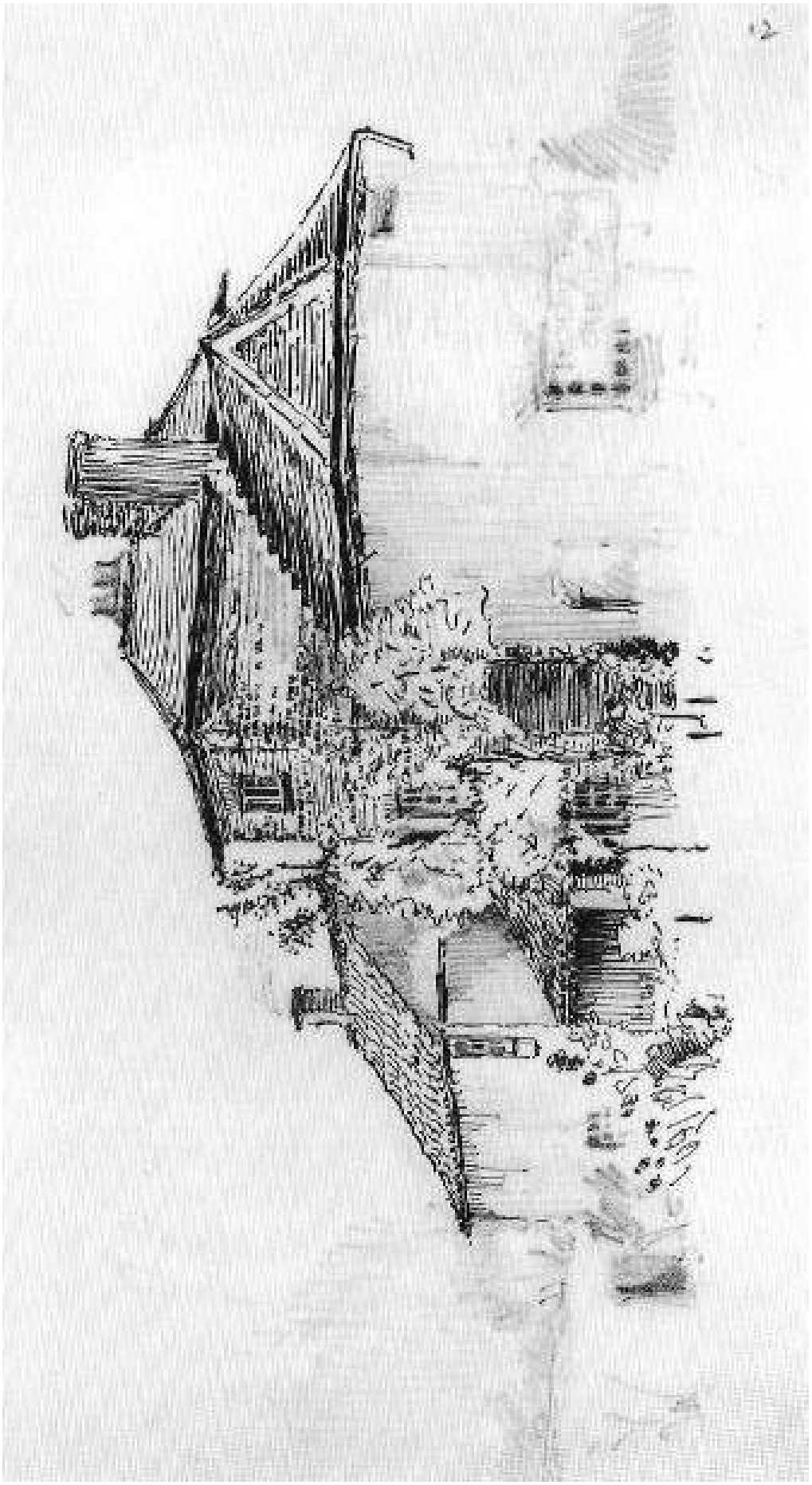
**14** *Jardines de Pageant House, Warwick*
Lápiz, tinta negra

Pero en el verano de 1913 este proceso pertenecía aún al futuro, pues Tolkien dejó a Edith en Warwick y viajó a Worcestershire. El 8 de julio de 1913 estuvo en Bilberry Hill, desde donde se domina King's Norton, y pintó una espléndida vista [16]. Habría podido ser simplemente un bonito paisaje, pero Tolkien le añadió un toque de intimidad mediante el tronco y las ramas de la izquierda, con lo que uno tiene la sensación de contemplar la escena con el artista desde un bosquecillo de abetos. Hoy en día el sitio desde el que Tolkien pintó la escena es un mirador turístico, y la mayoría de los campos que muestra han quedado cubiertos por construcciones; pero la aguja de la iglesia y las chimeneas de King's Norton se divisan todavía en la distancia, y en Bilberry Hill siguen creciendo pinos escoceses. Tolkien conocía bien la comarca, pues estaba cerca de Rednal, donde su madre había pasado los últimos días de su vida, y de Barnt Green, donde vivían sus primos maternos, los Incledon. En su casa pasó él buenos ratos y se alojó a menudo. Sus primas Mary y Marjorie elaboraron un lenguaje, «animálico», que el joven Tolkien aprendió. Posteriormente, él y Mary inventaron juntos otro lenguaje, el «Nevbosh». En 1912, durante las vacaciones de Navidad en Barnt Green, Tolkien escribió una pieza de teatro, *El*

*sabueso, el jefe y la sufragista*, que representaron él y sus primas. Y desde la casa de los Incledon fue desde donde, en enero de 1913, Tolkien escribió a Edith, poniendo fin a su larga separación.

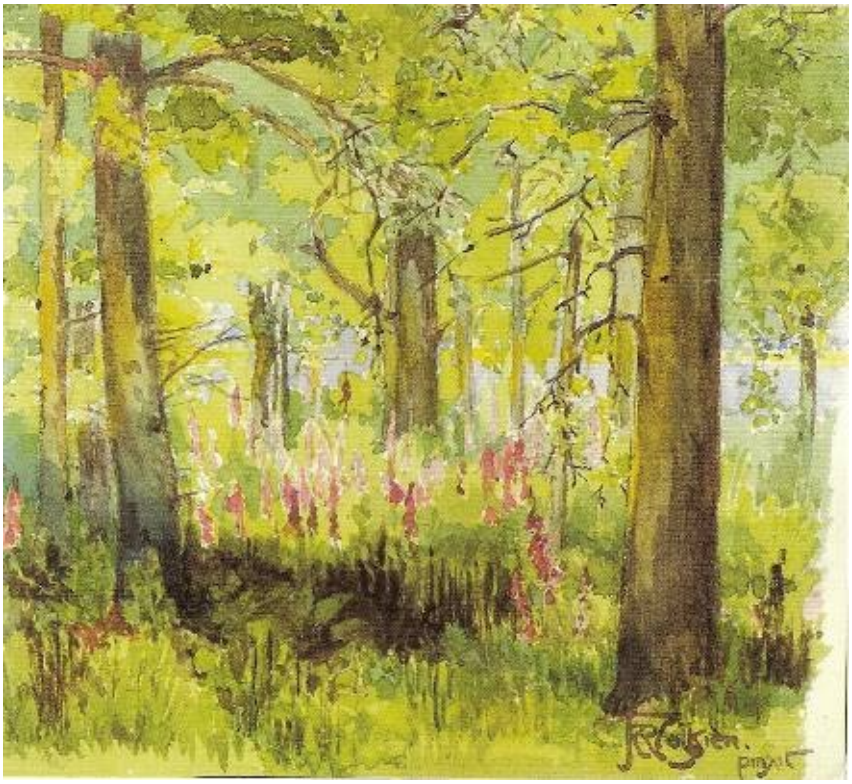
Su arte refleja lo bien que se lo pasó en sus visitas a Barnt Green.[24] Aparte de la buena compañía de sus primas, disfrutó en los bosques que rodeaban la casa de sus primas y en su tradicional jardín de cabañas. Uno piensa en Sam Gamgee, de *El Señor de los Anillos*, que sólo quiere su pequeño jardín y paz para cuidarlo. En *Año de la dedalera* [17], fechado el 2 de julio de 1913, Tolkien plasmó el agradable efecto de la luz del sol que se filtra a través de los árboles, zonas umbrosas en frío contraste y retazos de azul en la lejanía. Presumiblemente, aquel año la abundancia de dedaleras fue inusual y digna de plasmarla. Abajo, a la derecha, hay otra versión de la firma completa de Tolkien, «JRRTolkien pinxit». El 12 de julio pintó la cabaña de los Incledon [18], pero su jardín, en el esplendor de su plena floración, es el verdadero motivo del cuadro. Entre las flores hay delfinios y más dedaleras, cuyos brillantes colores se ven realzados por los árboles oscuros del fondo, mientras que el azul de los delfinios se repite en el cielo y las ventanas de la cabaña.

Como hemos dicho, Tolkien se inspiraba en la naturaleza, y en sus dibujos y acuarelas el paisaje bucólico es un motivo importante. También lo interesaba la arquitectura rural y la dibujaba bien; las cabañas de Eastbury, por ejemplo, y las tiendas y calles de aldea reproducidas en su libro para niños *El señor Bliss*. En cambio, las escenas urbanas son más bien raras en su arte. Incluso las calles de Oxford, ciudad cuyos edificios poseen un fuerte carácter y donde vivió durante la mayor parte de su vida, se ven contadas veces en sus pinturas y dibujos. Probablemente allí había demasiada gente, demasiadas interrupciones: Tolkien conservaba buena parte de su arte con él o en el seno de su familia. Una excepción es una vista de la Turl Street de Oxford [19] realizada hacia 1913. La pared de la izquierda corresponde a Exeter College, desde cuyas aulas Tolkien, estudiante de segunda enseñanza, miraba hacia la Turl Street. El elevado punto desde el que se ve la escena sugiere que la dibujó desde su ventana, mirando a través de la calle y, en dirección sur, hacia la torre de la All Saints' Church, en la High Street. En noviembre de 1913 dibujó una vista similar para la portada del programa de «fumadores» del Exeter College,[25] pero omitió el árbol y parte de una casa para dejar espacio al título y a una bandada de búhos con cabezas humanas que representaba a un censor y a la «policía» de la universidad, y en la parte baja añadió cuatro hombres bien vestidos que bailaban desordenadamente calle arriba.

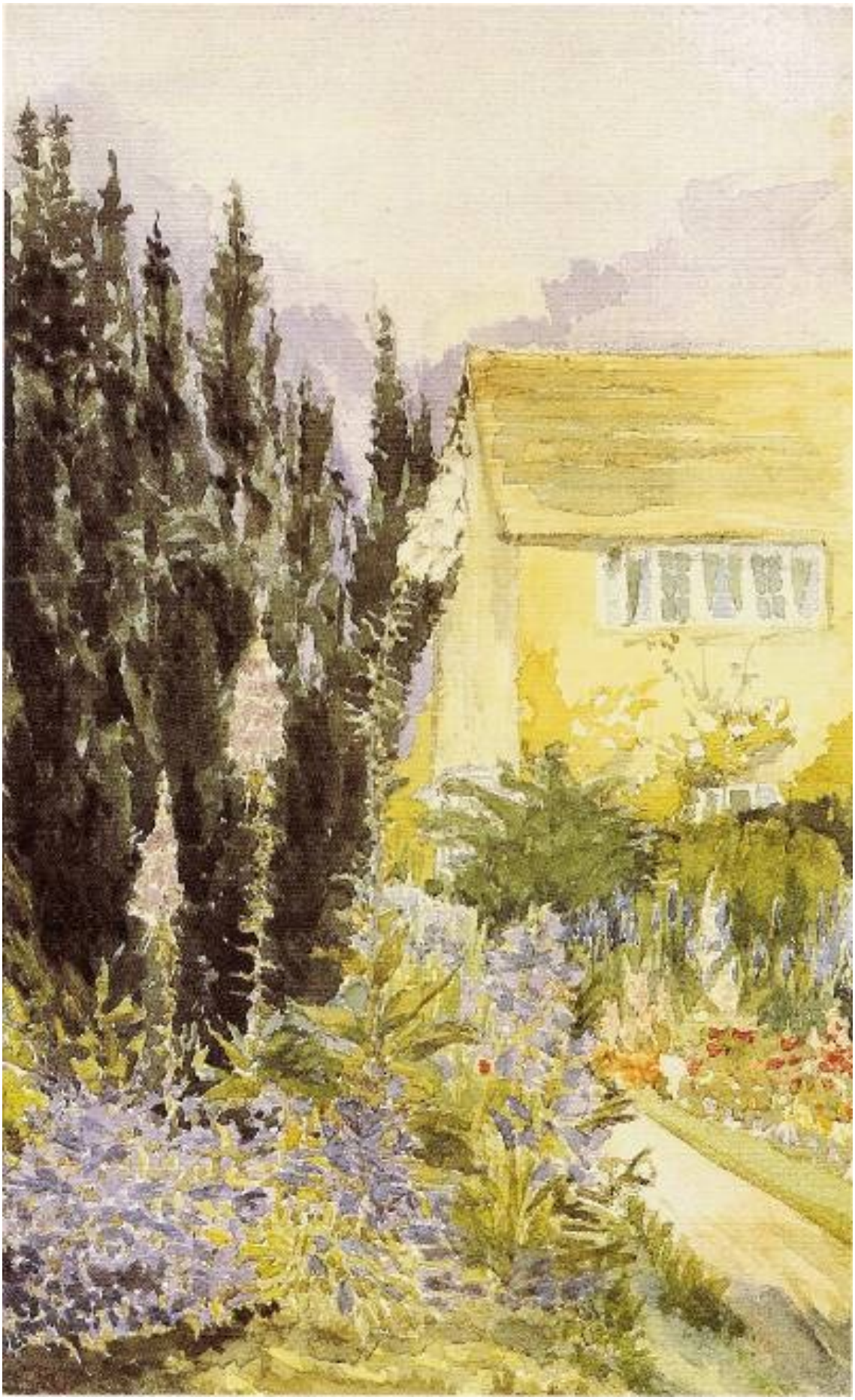


**15** *Phoenix Farm, Gedling*
Lápiz, tinta negra

**16** *King's Norton desde Bilberry Hill*
Acuarela



**17** *Año de la dedalera*
Lápiz, acuarela



**18** *La Cabaña, Barni Green*
Lápiz, acuarela

**19** *Turl Street, Oxford*
Lápiz, tinta negra

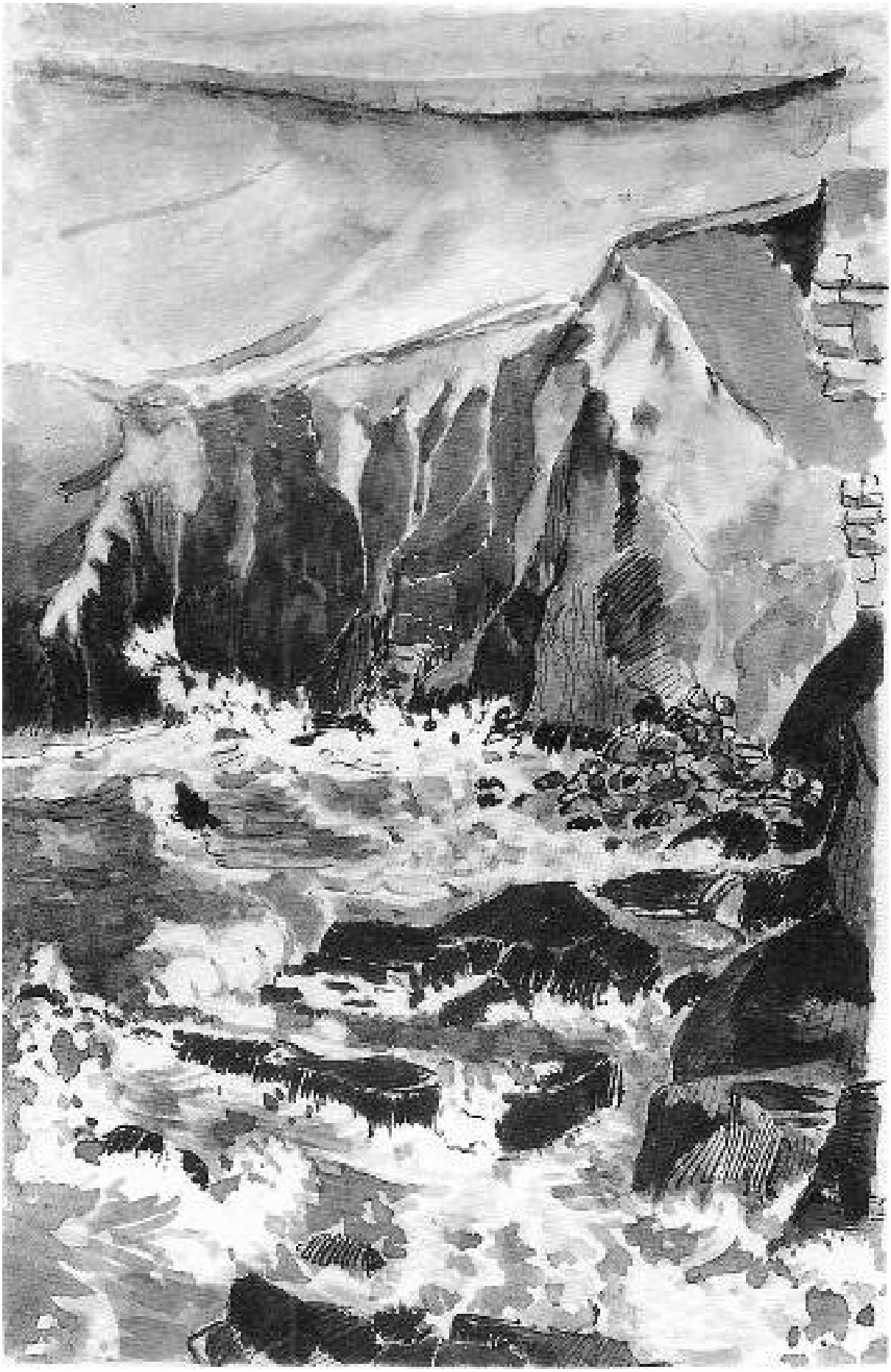
**20** *Caerthilian Cove y Lion Rock*
Tinta negra, color blanco

Las siguientes vacaciones de verano las pasó Tolkien lejos de Oxford, en Cornwall. Se alojó con el padre Vincent Reade cerca del Lizard, la parte más meridional de Inglaterra, y juntos realizaron largos paseos. La península de Lizard se proyecta hacia el Canal de la Mancha y acantilados de diversos colores se precipitan, por tres de sus lados, hasta el suelo, donde hay pequeñas cuevas rocosas y abras. En el transcurso del tiempo, el mar ha ido desgastando los promontorios y cercando las cuevas, de modo que a menudo masas rocosas de formas impresionantes se han despegado o han formado túneles. El paisaje produjo una fuerte impresión en Tolkien, que lo describió en una carta a Edith:

Fuimos por el páramo hasta la parte superior de los riscos de Kynance Cove. Nada que te diga en una carta puede comunicar esa visión. El sol te golpea y la enorme marca del Atlántico rompe y estalla contra las rocas y los arrecifes. El mar ha labrado en los farallones extraños tubos de órgano que producen sonidos de trompetas o lanzan espuma como ballenas, y en todas partes se ven rocas negras y rojas y espuma blanca contra el violeta y el verde transparente del mar.[26]

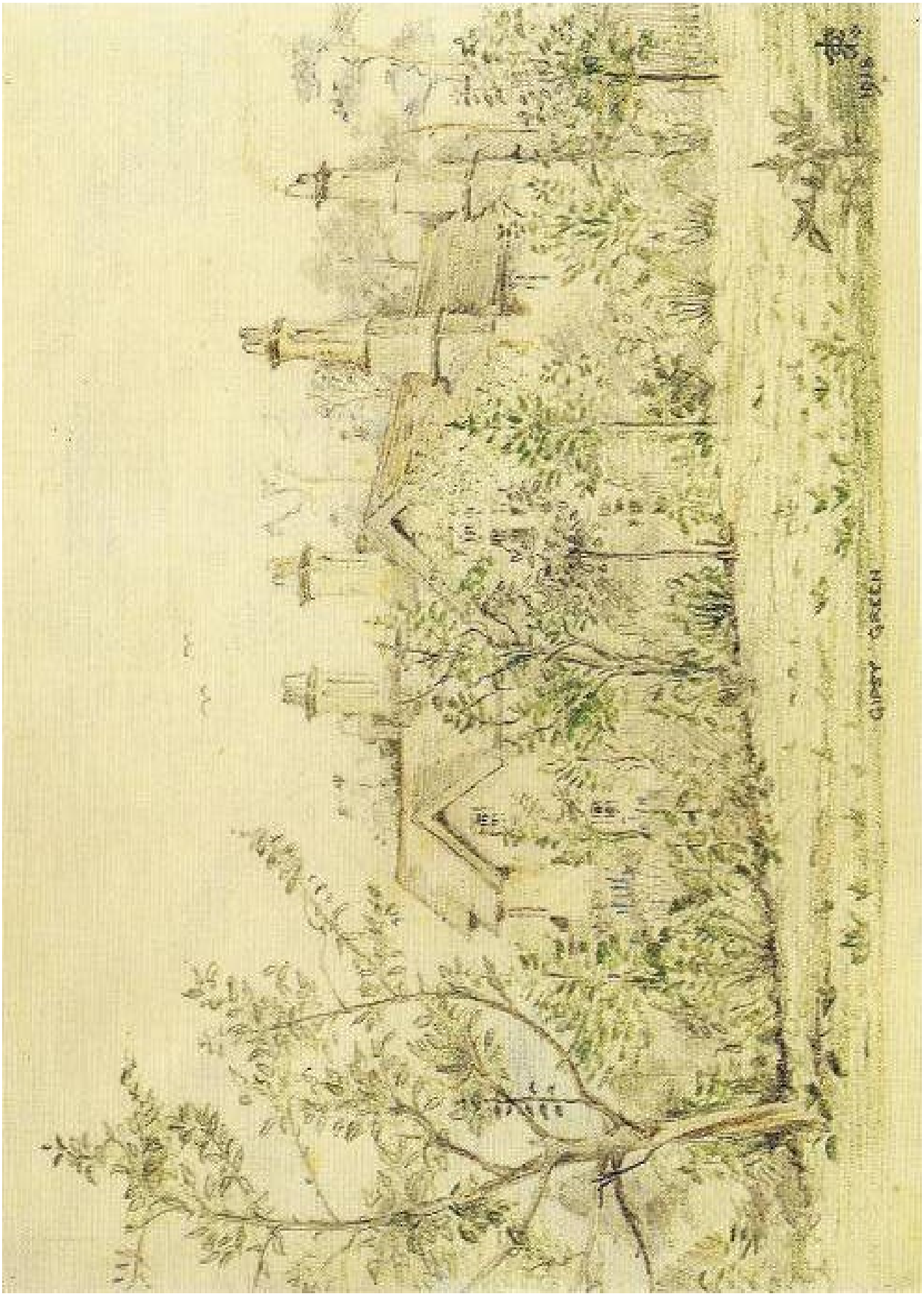
El mar en todos sus aspectos fascinaba a Tolkien e influyó en sus escritos y en su arte. Ese mar, en su estado más sosegado, se puede ver, por ejemplo, en su pintura *Estancias de Manwë* [52], mientras que sus momentos más dramáticos le inspiraron un poema y las ilustraciones correspondientes, *Agua, viento y arena* [42].

Tolkien registró también sus impresiones de Cornwall en el cuaderno que empezó en 1912. El 11 de agosto de 1914 estuvo en una colina contemplando desde allí Cadgwith, pintoresco pueblecito de pescadores en la costa oriental de la península de Lizard, cuyo aspecto en la actualidad es casi exactamente igual que cuando Tolkien lo dibujó hace ahora ochenta años. El 12 de agosto, en la costa oeste de la península abocetó la impresionante Lion Rock [20], así llamada porque parece un león agazapado apuntando hacia el mar con sus zarpas y la cabeza levantada, aunque en el dibujo de Tolkien no *se ve* tan claramente. En éste, detrás de ella aparecen Gull Rock y Asparagus island, ya en el lado más lejano de Kynance Cove. El título que Tolkien inscribió en el dibujo sólo es parcialmente correcto: No es una vista de Caerthilian Cove, sino del mar frente a Pentreath Beach. Desde esta posición, Caerthilian Cove debería quedar detrás del promontorio, a la espalda de Tolkien. Fue un día de tiempo variable: en otro boceto que Tolkien hizo el 12 de agosto, de un rincón no identificado cerca de la península de Lizard [21],[27] las nubes son ahora oscuras y el mar está agitado, en comparación con el aspecto relativamente sosegado y claro que presenta la vista de Lion Rock. Tal vez cuando Tolkien hizo el dibujo no había ya mucha luz; ciertamente soplaba el viento, pues las olas se estrellan con fuerza contra la costa. Para transmitir el sombrío clima de la escena Tolkien combinó tinta y lavado. Aquí, el blanco de la espuma es obtenido dejando al descubierto el fondo del papel, no como en los rompientes de Lion Rock con color.



**21** *Cueva cerca de Lizard*
Tinta negra, acuarela

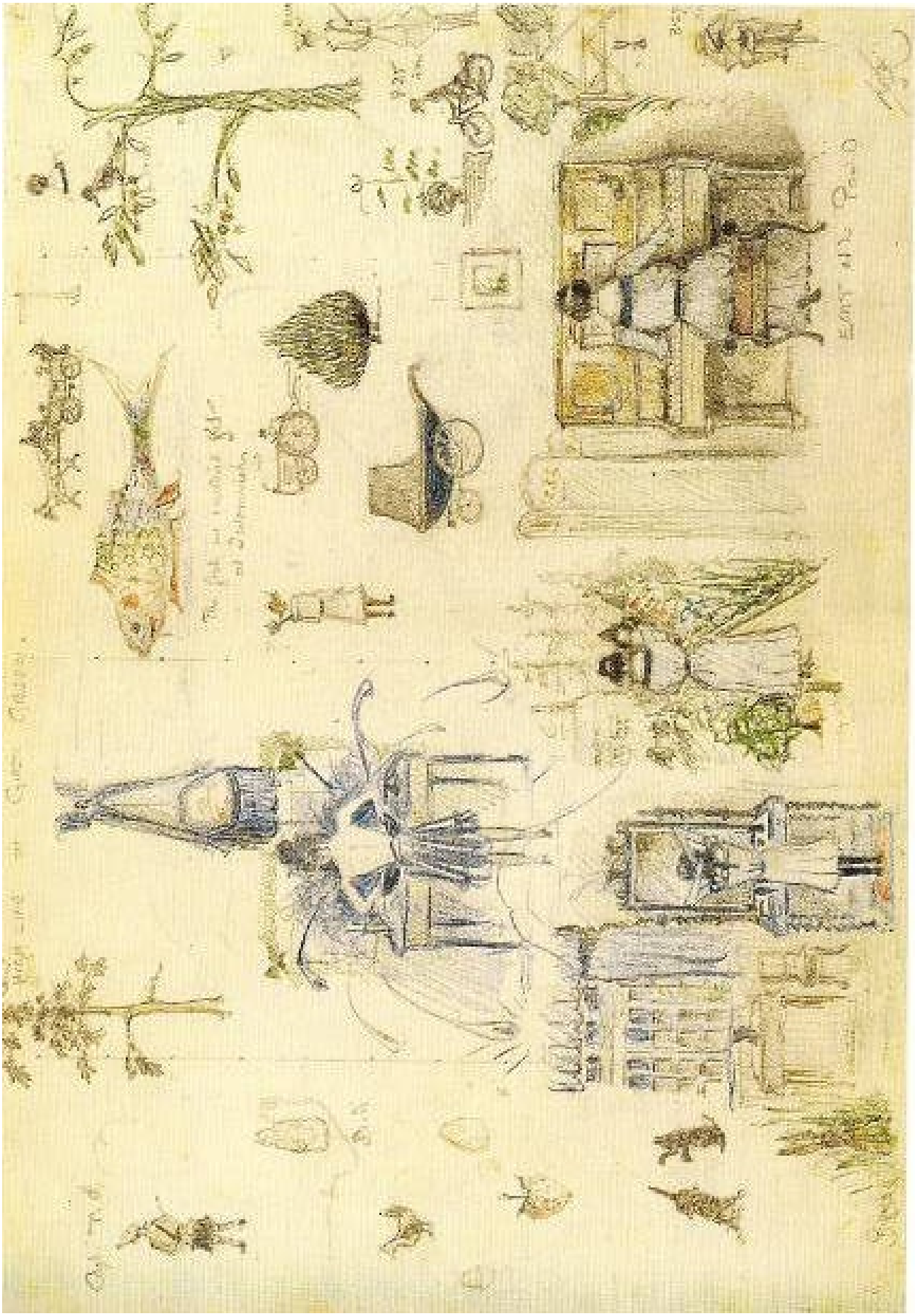
Después de estas vistas, y tres provenientes de unas vacaciones en el norte de Gales,[28] parece ser que Tolkien no realizó más dibujos topográficos hasta que la Primera Guerra Mundial estaba a punto de terminar. Sus experiencias en el frente aparecen hasta cierto punto en sus escritos, de manera especial en *El Señor de los Anillos*, pero Tolkien no dibujó los horrores del conflicto bélico. En 1916, después de la batalla del Somme, regresó a Inglaterra aquejado de la «fiebre de las trincheras» y pasó el resto de la guerra en varios hospitales y campamentos. Edith, acompañada por Jennie Grove y, tras su nacimiento en noviembre de 1917, por John, primer hijo de Tolkien, se desplazaba por todo el país para estar cerca de su marido. En la primavera de 1918, cuando Tolkien fue destinado a un campamento situado en Penkridge, en Staffordshire, la familia encontró alojamiento cerca de allí, en una casa llamada «Gipsy Green». La casa existe todavía, en el Teddesley Estate, y está poco cambiada. Tolkien fue pronto destinado a Yorkshire, pero mientras estuvo en Gipsy Green hizo varios dibujos. Uno [22] muestra la casa y el jardín. Es una descripción más que correcta: la casa está dibujada con detalle, hasta la hiedra del gablete, la profundidad del espacio es indicada por la hilera de árboles y por el cambio de su color en un azul distante. Los árboles que bordean el jardín están reflejados en la distancia por las cuatro altas chimeneas, todo ello formando un interesante conjunto de verticales. Las chimeneas, por prominentes, sugieren que Gipsy Green fue el germen de la Casa de las Cien Chimeneas de Tavrobel, en *El libro de los Cuentos Perdidos*. En su mitología, Tolkien identificaba Tavrobel con Great Haywood, otro pueblecito de Staffordshire situado cerca de Gipsy Green adonde había sido destinado con anterioridad.



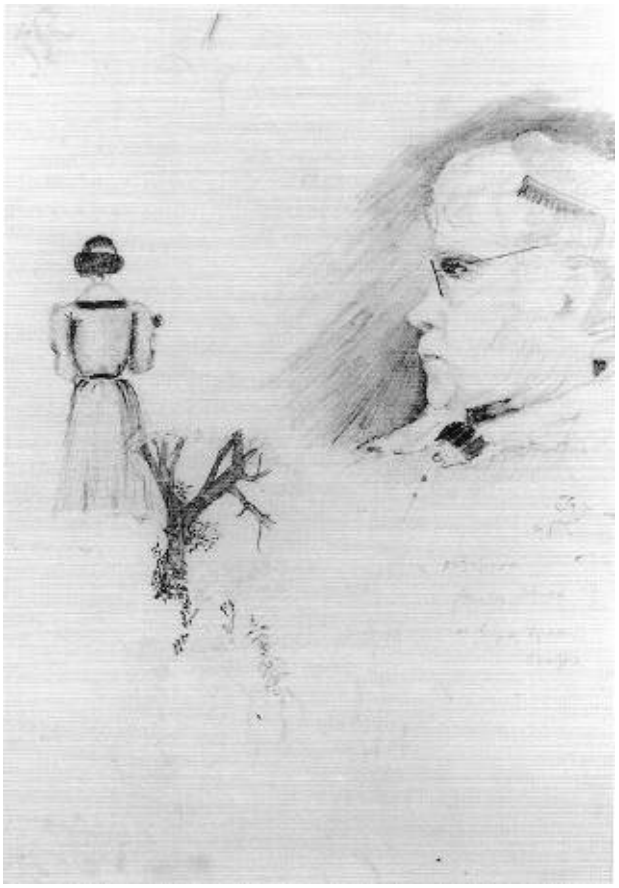
**22** *Gipsy Green*
Lápiz, lápiz coloreado

Tolkien no dibujaba a menudo figuras detalladas, y casi no existen retratos hechos por él del natural, pero mientras estuvo en Gipsy Green ensayó estos dos temas. *Vida elegante en Gipsy Green* [23] contiene varias figuras, aunque muy pequeñas y en su mayor parte captadas por detrás, de modo que no se ven sus caras. La obra es una fascinante serie de bocetos alegres y llenos de vida que recogen aspectos del hogar de Tolkien.[29] Arriba, un poco a la izquierda está el pequeño John en su cuna minuciosamente elaborada; a la derecha está su cochecito; en la parte inferior, en el centro, Edith lleva en brazos a John a través de un jardín. Edith aparece al menos otras tres veces, en posturas naturalistas e incluso íntimas. En una escena se está lavando en una jofaina y haciendo salpicar agua a izquierda y derecha; en otra está en enaguas delante de un espejo, arreglándose el cabello; en una tercera toca el piano (la inscripción reza: «EMT [Edith Mary Tolkien] al piano», posiblemente referencia a la incapacidad de alguien para pronunciar la palabra «piano»). A la derecha Tolkien se dibujó a sí mismo en uniforme militar tres veces. Dos veces monta en bicicleta, una vista lateral con la inscripción «8.25 am» y una vista por detrás a las «8.27 am». En una tercera vista aparece de espaldas, de pie, con la inscripción «9 am». Leídos en orden sucesivo, los tres dibujos registran el recorrido que Tolkien hacía casi a diario entre su casa y el campamento. Arriba, en el árbol de la derecha está posada la corneja domesticada del dueño de la casa, y a la izquierda, observados por un conejo, están sus dos gatos, que según parece bailaban cuando Edith tocaba el piano. «Capt. T. G.» escrito en el ángulo superior de la izquierda alude presumiblemente a un oficial del ejército escocés. La muchacha o mujer con un rastrillo, la figura que conduce el tractor y las personas con el caballo y la carreta no han podido ser identificadas, mientras que el pez con la inscripción «El pez que no pudimos coger en Swanwicks» es un misterio. El dibujo no está fechado, pero las fresas y las flores indican que fue realizado a principios del verano de 1318.

Edith aparece de nuevo en otra hoja de dibujos misceláneos hechos en Gipsy Green [24]. Luce el mismo vestido azul y ha adoptado una postura similar a la de *Vida elegante*, donde se la ve con el pequeño John en brazos, pero aquí parece sostener una flor. En lo alto de la hoja (invertida) se ve de nuevo, toscamente abocetado, a Tolkien de espaldas en su bicicleta. En la parte baja (con un giro de 45 grados en sentido contrario al movimiento de las agujas del reloj) hay un boceto apenas visible de John encaramado en una silla con el respaldo y las patas tallados. El árbol situado entre Edith y John tiene toques verdes y un sombreado azul. El austero perfil de mujer es un retrato de Jennie Grove.[30] Lleva inscrito «J. G.» y «M. J. Grove, Auntie Ah-ee at Gipsy Green, Staffs». Jennie era conocida en la familia como «tiíta Ie», transcrito fonéticamente en la inscripción. Entonces Jennie era una mujer de mediana edad y, aunque sólo medía 1,40 metros, tenía un gran carácter, que Tolkien captó en su esencia. Era casi una segunda madre para Edith y en consecuencia una abuela de facto para los cuatro niños de la familia Tolkien.



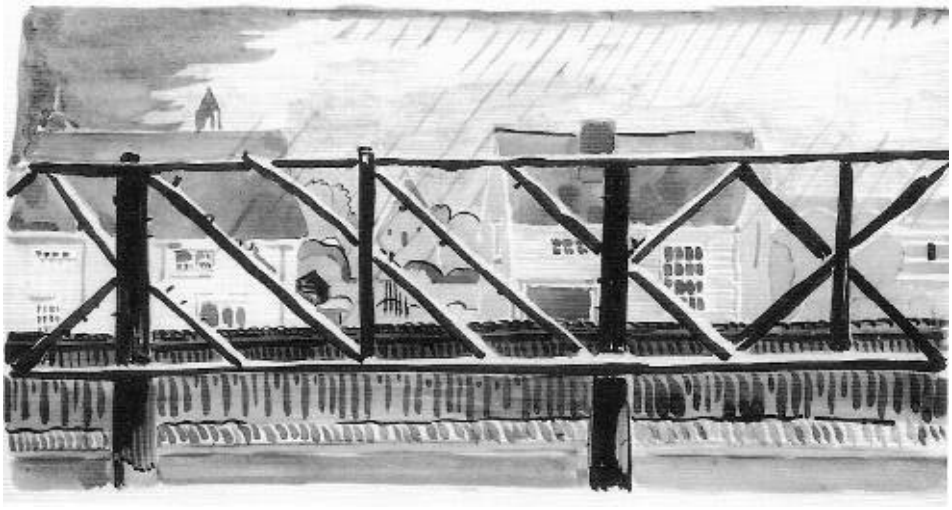
**23** *Vida elegante en Gipsy Green*
Lápiz, lápiz coloreado



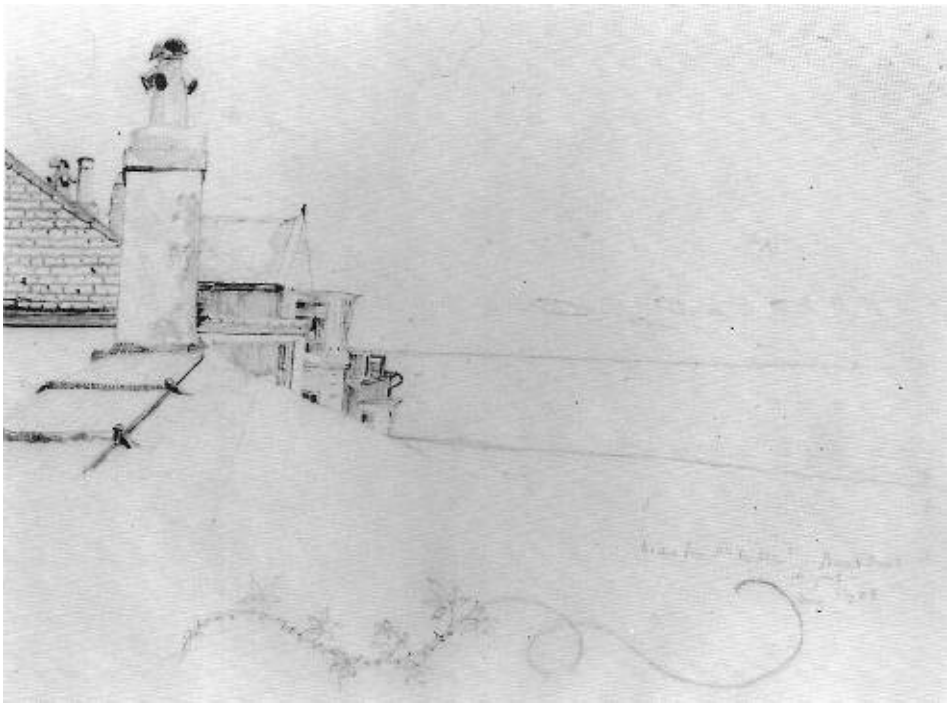
**24** *Sin título (La familia Tolkien y Jennie Grove)*
Lápiz, lápiz azul y verde

En noviembre de 1918, Tolkien y su familia se trasladaron a Oxford, donde aceptó un puesto de lexicógrafo en el «Oxford English Dictionary», y además impartía clases particulares en la universidad. En 1920 fue destinado a la facultad de ingles de la Universidad de Leeds, y la familia se trasladó de nuevo al norte. Unos cinco años después volvieron a Oxford, con lo que Tolkien pudo ocupar un puesto de profesor de anglosajón en Rawlinson and Rosworth. Permaneció como profesor de la Universidad de Oxford desde 1945, en la cátedra de profesor de lengua y literatura inglesas, hasta su jubilación en 1959. Los Tolkien vivieron primeramente en la zona norte de Oxford, que se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del siglo XX para proporcionar casas a los profesores de la universidad cuando las nuevas regulaciones les permitieron casarse. Tolkien pintó una vista de dicha zona [25] en septiembre de 1927, al parecer de memoria, cuando estaba de vacaciones en Lyme Regis.[31] El título *Oh, estar en Oxford (Norte) ahora que allí es verano* es evidentemente una alusión irónica a Browning y probablemente un comentario al clima de Oxford comparado con el más agradable de Dorsct. Tolkien utilizó sus acuarelas más sombrías para describir un día de lluvia: marrones y grises, sólo aliviados por algún amarillo pálido, naranja, verde y verde-azul. Los Tolkien vivieron en el Oxford norte durante veintiún años, sucesivamente en dos casas de Northmoor Road; un dibujo de la primera, en el número 22, aparece con otros dos pequeños bocetos que Tolkien ejecutó al parecer para sus hijos [77]. *Oh y estar en Oxford*

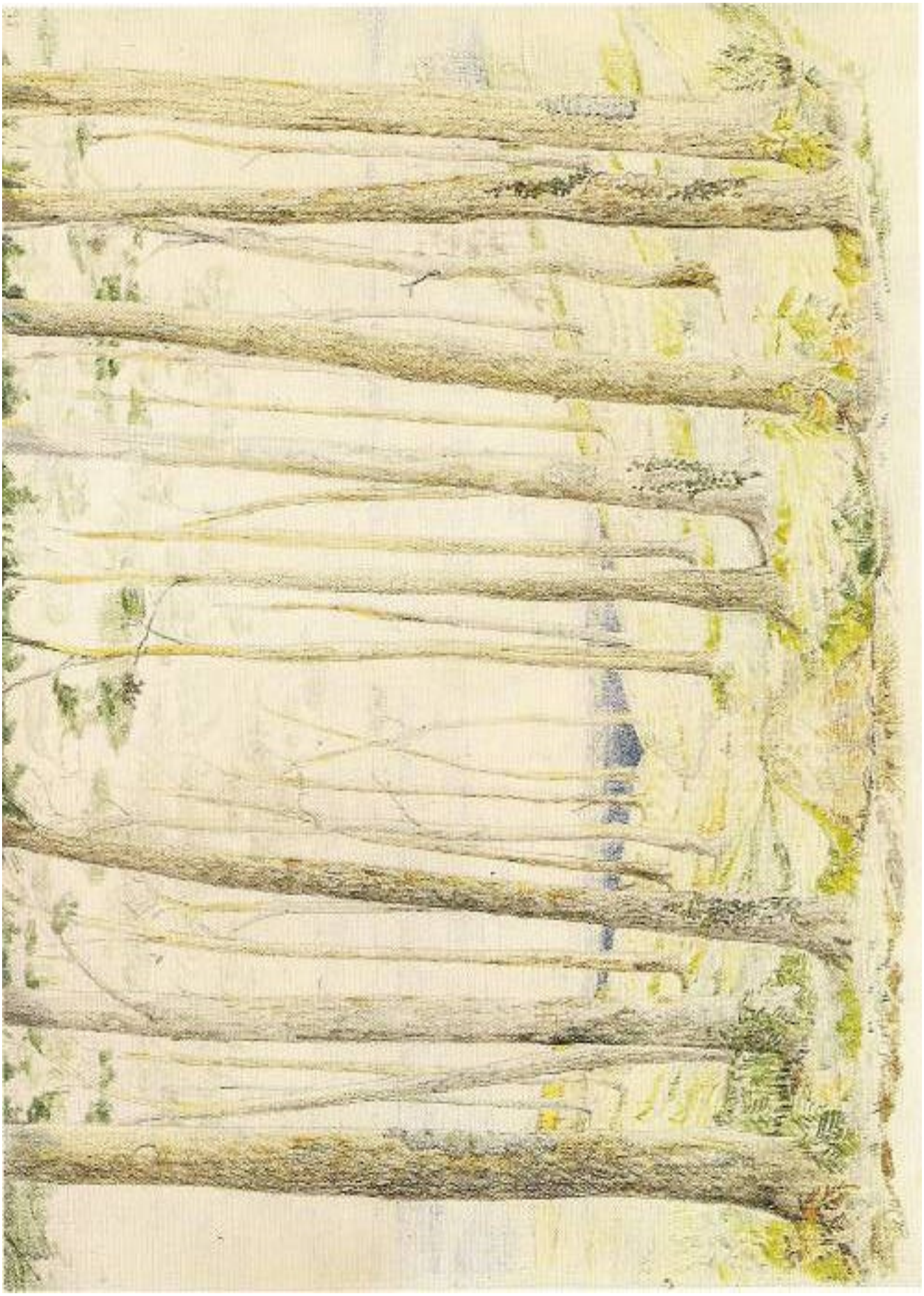
parece mostrar una vista desde una ventana trasera de esa casa.[32]



**25** *Oh, estar en Oxford (Norte) ahora que allí es verano*
Lápiz, acuarela, tinta negra



**26** *Vista desde Mr Wallis' Broad Street, Lyme*
Lápiz



**27** *Tumble Hill, cerca de Lyme R[egis]*
Lápiz, lápiz coloreado

Los Tolkien pasaban a menudo sus vacaciones de verano junto al mar: en Sidmouth, Weston-super-Mare, Milford-on-Sea o Lamorna Cove, pero también —y esto reviste especial interés para su arte— en Lyme Regis. En el verano de 1928, la familia probablemente alquiló unas habitaciones al señor Wallis en la Broad Road de Lyme Regis, como sugiere un boceto de agosto de ese año [26].[33] A Tolkien le parecieron interesantes los tejados de la ciudad, como sin duda lo son todavía, con sus guardavientos provistos de extrañas capuchas. El sol en lo alto de la porción derecha, débilmente abocetada, tal vez inacabada, presenta un rostro, detalle travieso que no aparece en otras muestras del arte topográfico de Tolkien. Los altos y magros árboles de otra obra de agosto de 1928, *Tumble Hill, cerca de Lyme R[egis]* [27], son similares a los que vemos en las ilustraciones que hizo para su mitología en fecha anterior de aquel verano, *Taur-na-Fúin* [54] y *El valle del Sirion* [55]. En todos estos trabajos, Tolkien cuidó los detalles: helechos, hiedras en los troncos, esgrafiado de la corteza de los árboles. Las hojas dibujadas aquí y allá en el ángulo superior de *Tumble Hill* anuncian otro cuadro de árboles, *La puerta del Rey de los Elfos* [121] para *El Hobbit*. «Tumble Hill» es casi con toda seguridad Timber Hill, como se llama hoy; «Tumble» puede ser un nombre usado por los Tolkien, tal vez cuando uno podía deslizarse por la pendiente de Timber Hill. En la década de los veinte era una zona forestal cultivada, con menos árboles y una vista más abierta. En su dibujo, Tolkien conduce al espectador por un estrecho sendero y entre dos árboles que se inclinan hacia dentro para formar un gran arco. La mancha de color amarillo en la distancia, a la izquierda, es presumiblemente Golden Cap, un promontorio situado más allá siguiendo la costa. Hoy, los árboles de Timber Hill son gruesos, sin duda más parecidos a los Taur-nu-Fuin, nacidos de la imaginación de Tolkien, que a los que vemos en *Tumble Hill*; y como quiera que esta sección de la costa, cerca de Lyme Regis, penetra gradualmente en el mar, es posible que la parte pintada por Tolkien haya desaparecido en más de un punto.

En 1928, de hecho desde 1918, casi todo el arte de Tolkien estaba relacionado con los escritos de ficción que progresivamente ocupaban sus pensamientos. Sólo en raras ocasiones, ya en años posteriores, dibujó del natural. Parece ser que había perdido en gran parte el interés por los motivos reales y prefería sus paisajes inventados, los mundos imaginarios son usualmente más interesantes que los nuestros, y los de Tolkien estaban inusualmente bien desarrollados. Pero alguna vez la naturaleza todavía le hablaba y él respondía con no menos talento. Un excelente ejemplo de un dibujo topográfico, de agosto de 1947, es una vista de New Lodge en Stonyhurst, Lancashire. Durante la Segunda Guerra Mundial, el hijo mayor de Tolkien, John, que estudiaba para sacerdote en el English College de Roma, fue evacuado con el colegio a Stonyhurst, la famosa escuela católica para niños. En varias ocasiones entre 1942 y 1947, John se alojó en New Lodge con una familia que alquilaba habitaciones. Tolkien estuvo allí en la primavera de 1946 y de nuevo, con su esposa, en el verano

del mismo año. En agosto de 1947 volvió con su hija Priscilla y en esta ocasión hizo un dibujo del jardín en New Lodge mirando a la parte posterior de la casa [28]. En su composición recuerda la vista de Gipsy Green realizada unos treinta años antes [22]. Aquí, sin embargo, la casa está dibujada con más firmeza, especialmente si se compara con la enmarañada vegetación de la derecha, y en su detallada obra de sillería se aprecia una más densa textura y un mayor interés visual. Las habas del primer plano, a la izquierda, están en plena floración; su color se repite en la chimenea. Uno se pregunta si, cuando dibujó esta escena, Tolkien tenía en la mente la vista de Frodo desde la casa de Tom Bombadil en *El Señor de los Anillos*, libro I, capítulo 7, donde se dice:

Frodo corrió hasta la ventana oriental y se encontró mirando a una huerta, gris de rocío… no podía ver muy lejos a causa de una alca estacada de habas, pero por encima y a lo lejos la cima gris de la colina se alzaba a la luz del amanecer… El cielo anunciaba lluvia, pero la luz se extendía rápidamente, y las flores rojas de las habas comenzaban a brillar entre las hojas verdes y húmedas.

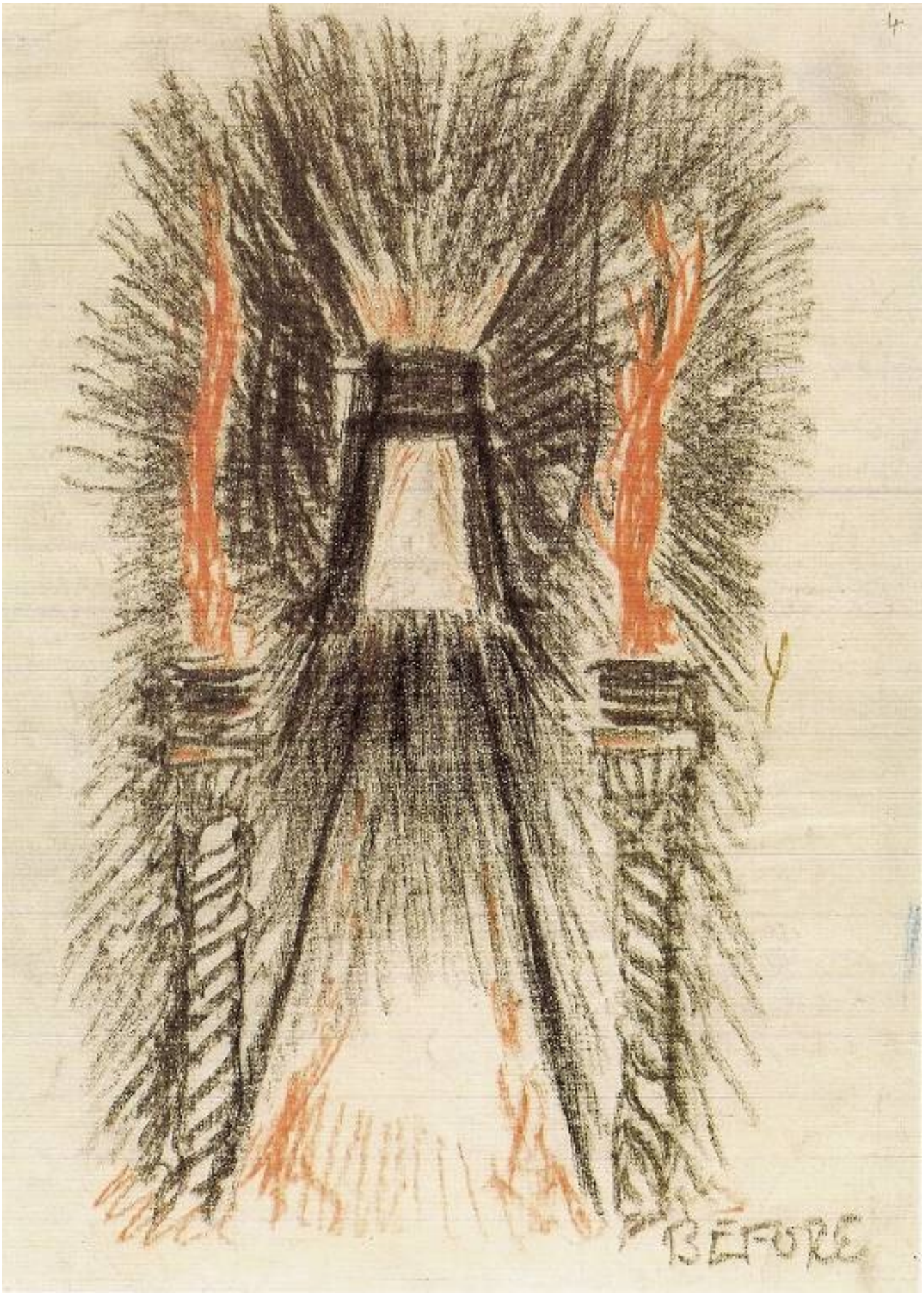
**28** *New Lodge, Stonyhurst*
Lápiz, Lápiz coloreado

Probablemente, los últimos dibujos topográficos que Tolkien realizó datan de unas vacaciones en Irlanda, en agosto de 1952. Parece ser que compró un nuevo cuaderno para esta ocasión,[34] pero usó menos de la mitad de sus treinta y dos hojas. Sin embargo, realizó también algunos dibujos sueltos y los introdujo en el cuaderno. Las inscripciones existentes en los dibujos sugieren que Tolkien se alojó en un hotel o una casa de huéspedes de Castle Cove, en el oeste de Kerry, en la orilla norte del río Kenmarc, cerca del lugar en el que desemboca en el Atlántico. Durante estas vacaciones dibujó nueve vistas del paisaje de Kerry, más de las que hizo de cualquier otro lugar y más impresionistas que sus obras anteriores. Lo que más le impresionó fueron el cielo y el tiempo con sus cambios bruscos. En un boceto inacabado sólo

dibujó el sol crepuscular sobre unas colinas levemente siluetadas. Esta y otras obras inacabadas del cuaderno de Kerry demuestran que su práctica consistía en trazar un esquema general con un lápiz común y en trabajar luego los detalles con un lápiz coloreado, empezando por el cielo y continuando siempre hacia abajo.

Entre las obras acabadas destaca por su refinada técnica y romántico sentido de la composición el dibujo *Verano en Kerry* [29]. Como *Primavera de 1940* [3] ha sido realizado sobre papel de color, pero aquí Tolkien dejó en su estado previo buena parte del fondo del papel gris a fin de que contribuyera a generar el efecto de la iluminación vespertina. Las colinas, con sus contornos bien dibujados, están levemente teñidas de color. Sin embargo, el centro focal de la obra corresponde a las nubes que surcan el cielo. En sus escritos, Tolkien ofreció a menudo detalladas descripciones del cielo y el tiempo atmosférico, pero rara vez hasta estos dibujos tardíos buscó el mismo efecto en su arte.

**29** *Verano en Kerry*
Lápiz, lápiz coloreado




**30** *Antes*
Lápiz, lápiz negro y rojo

# 2 *Visiones, mitos y leyendas*

Al leer las obras de ficción de Tolkien, aunque sea sólo (como hacen muchos) *El Señor de los Anillos*, uno se siente impulsado a elogiarle como visionario en el mejor de los sentidos. Tolkien no sólo tuvo visiones, fuertes e impresionantes, sino que además las hizo asequibles a otros. Sus mundos imaginarios están realizados maravillosamente, son «reales» mientras el lector se encuentra «dentro» de ellos y evocan un sentido de la maravilla que perdura más allá de la lectura. Están basados en nuestra realidad «verdadera», pero la transcienden. Tolkien miraba en torno a él, admiraba profundamente la naturaleza, incluso apreciaba las obras del hombre, pero las veía con una facultad poética. Como escribió en *Sobre los cuentos de hadas*:

> A mí en particular me resulta inconcebible que el techo de la estación de Betchley sea más «real» que las nubes. Y como artefacto, lo encuentro menos inspirador que la legendaria cúpula del firmamento. La pasarela que lleva el andén 4 despierta en mí menos interés que Bifröst [‘arco iris’], guardado por Heimdall con su Gjallarhorn.[35]

Desde muy joven, Tolkien se sintió excitado por mitos y leyendas —por ejemplo, por la historia de Sigurd en *Red Fairy Book*, de Andrew Lang—, y unos y otras vistieron de color sus dibujos y acuarelas. Cuando era muchacho puso el mote de «el ogro blanco» al joven molinero de Sarehole, cuyas ropas estaban cubiertas con el polvo blanco de los huesos viejos, y «el ogro negro» (en parte modelo del Granjero Maggot en *El Señor de los Anillos*) al granjero que le perseguía por robar setas. Una vez, mientras estaba de vacaciones en Lyme Regis, lugar rico en fósiles, Tolkien encontró una quijada prehistórica e imaginó que era una pieza de un dragón petrificado.

Algunas visiones le llegaron cuando estaba despierto, otras en sueños. La más poderosa fue una imagen de la Atlántida, una «espantosa pesadilla de la Ola ineluctable que salía del mar tranquilo o se levantaba como una torre sobre las islas verdes… Siempre termina con el sometimiento, y me despierto jadeando mientras salgo de las aguas profundas».[36] Tolkien se lo «legó» a Faramir, que habla de él a Éowyn en *El Señor de los Anillos*, y fue la base del *Akallabêth*, leyenda tolkieneana de la caída de Númenor que fue una prolongación de «El Silmarillion». El sueño se repitió durante toda su vida, pero fue «exorcizado», así lo creía, tan pronto como escribió sobre él. En este sentido, Tolkien era como otros hombres geniales con intensos poderes de visualización —el nombre de Blake es el primero que nos viene a la mente—, que aceptan la actividad como un don antes que como una maldición y consiguen dominarla. Sus escritos fueron un medio de retener las visiones que le llegaban, de hacerlas reposar (o, al menos, un medio de disminuir su capacidad de perturbar al soñador), asignándoles una finalidad creativa. Y lo mismo es válido referido a su arte.

Es fácil decir que Tolkien era un visionario; a menudo resulta difícil explicar qué significan sus visiones. Algunas, pintadas o dibujadas, están claramente relacionadas con sus escritos, pero otras son imágenes sueltas sobre papel, pensamientos

abstractos, destellos de su psique. ¿Qué se puede hacer con el dibujo titulado *Antes* [30]? ¿Antes de qué? Las antorchas sugieren un lugar sagrado, tal vez una tumba, pero los colores rojo y negro le confieren un aspecto siniestro, y los muros convergentes producen una sensación claustrofobia. La perspectiva lleva irremisiblemente el ojo del observador hasta el fondo del oscuro y desierto pasillo, donde hay algo que no se sabe qué es. La escena tiene la atmósfera de una tragedia griega, si es que no nos trae a la mente la noche del asesinato de Duncan en *Macbeth*: «Ahora sobre medio mundo / la naturaleza parece muerta, y los sueños perversos atormentan». La puerta «megalítica» aparecería también más tarde en las imágenes de Nargothrond [57] para «El Silmarillion» y de la puerta del Rey de los Elfos en *El Hobbit* [120, 121], y en *The Notion Club Papers* es uno de los símbolos mencionados en los sueños de Michael Rarner.[37]

*Después* [31] forma pareja con *Antes* y probablemente fue dibujado en una hoja de papel contigua (actualmente, separada).[38] ¿Hemos pasado por la puerta (de idéntica forma) para descubrir una figura que se mueve a lo largo de una senda iluminada con antorchas? ¿Podría ser *Antes* la entrada a la Muerte y *Después* el alma que sigue su camino? La pose de la figura, inclinada hacia adelante con et brazo extendido, sugiere una profunda emoción y nos trae de nuevo a la memoria el nombre de Shakespeare: el remordimiento de Macbeth por haber asesinado al rey o el sonambulismo de Lady Macbeth. Y es una emoción diferente, más oscura, que la expresada en *Antes*, como lo indican ahora los colores, más fríos que cálidos. Contrasta también por su distanciamiento: con un punto de vista más bajo, y con antorchas que ahora son más una barrera que una puerta, uno no es arrastrado hasta dentro de la escena sino que permanece como observador, mirando (en la imaginación) a medida que la figura se aleja lentamente.

*Maldad* [32] es aún menos explicable. Es una acumulación de detalles evocadores de algo mucho peor que lo que el título describe: un lugar depravado, oculto, y un destino amenazante. La mano que coge la cortina tiene cinco dedos, en vez de cuatro y el pulgar; por una singular coincidencia, prefigura el fantasma —Maddo— imaginado y temido por Michael, segundo hijo de Tolkien, cuando era niño [78], La cortina en sí misma está decorada con caras como murciélagos. Las columnas, surcadas por espirales como en *Antes*, parecen terminar en enormes garras y estar coronadas por criaturas angulosas. Las cúspides del arco son zarpas tendidas hacia la mano. Somos observados por la calavera y por múltiples ojos, mientras nos acurrucamos detrás del brasero, temerosos de entrar en la escena. ¿O es que imaginamos todas esas cosas al leer en el dibujo nuestros propios temores? Es posible que el arco y la «calavera» hayan sido sacados de la puerta oeste de la iglesia de Saint Michael en Lambourn [13].

La imagen de una misteriosa cámara con antorchas o un brasero, aquí como en *Antes* y *Después*, persistió en la imaginación de Tolkien, y uno se siente tentado a ver estos dibujos como precursores visuales de ciertos pasajes de *El libro de los Cuentos*

*Perdidos*, escrito algunos años después. En el cuento que habla de la llegada de Valar, la estancia «más amada» por la diosa de la muerte, Fui Nienna, «era aún más amplia y más oscura que Vê», la estancia de Mando, juez de la muerte.

Allí, delante de un asiento negro ardía en un brasero un único carbón vacilante, y el techo era de alas de murciélago y los pilares que lo sostenían y los muros de alrededor estaban hechos de basalto. Allí iban los hijos de los Hombres a escuchar su destino, y allí son llevados por la multitud de males que la maligna música de Melko incorporó al mundo. La matanza y los incendios, las hambrunas y las desdichas, las enfermedades y los golpes asestados en la oscuridad, la crueldad, el frío penetrante, la angustia y la propia locura los empujan allí; y Fui lee en sus corazones.[39]

**31** *Después*
Lápiz, lápiz coloreado

Más tarde, en el cuento *El encadenamiento de Melko*, la cámara del renegado Vala y las cavernas del Norte «estaban iluminadas por braseros llameantes y magia maligna, y formas extrañas se movían con febriles movimientos de un lado a otro, y serpientes de gran tamaño se enroscaban y desenroscaban sin descanso alrededor de los pilares que sostenían el alto techo».[40] Éstos son cuadros aún más estremecedores que los dibujados por Tolkien, pues nosotros trazamos mentalmente las imágenes en nuestra imaginación libre de ataduras. Tal vez él lo comprendió en su momento; ciertamente Tolkien vio la ventaja del texto sobre el arte en 1939, pues lo expresó en *Sobre los cuentos de hadas*.[41] Pero de momento en él coexistieron felizmente e incluso trabajaron juntos el artista y el escritor.

Después de los ejemplos precedentes, *Pensamiento* [33] parece un dibujo de lectura directa, pero también podría tener un significado complejo. Es conmovedor y eficaz: en la caída del manto sobre los hombros y las rodillas de la figura. La actitud de la figura, que puede ser un varón o una mujer, sentada con la cabeza apoyada en las manos, es una actitud de profunda contemplación, o bien de desesperación y

dolor, como queramos interpretarla. Las estrellas de la silla y la luz que irradia desde lo alto sugieren que se trata de un ser mítico. Podría servir como ilustración de Fui Nienna, que en *El libro de los Cuentos Perdidos* «le complacen la aflicción y las lágrimas», o de Varda, la Vala que en la creación del mundo «había pensado mucho en una luz de blancura y de plata, y en las estrellas», o de Manwë, el más grande de los Valar, que se sentaba «en un trono de maravilla».[42] En escritos posteriores, Manwë es representado en gran medida como un pensador: por ejemplo, en *The Lost Road* «Manwë estaba sentado, sumido en sus pensamientos, y hablaba extensamente a los Valar, revelándoles el juicio del Padre».[43] *Pensamiento*, fechado en 1912, precede en dos años a los primeros escritos sobre «Silmarillion»; una vez más, el arte de Tolkien prefiguraba sus textos. Puede ser significativo que el reverso de la hoja esté ocupado por un simple dibujo de un espacio cúbico cerrado con el título de *Convención*. Tal vez representa una celda de prisión que aprisiona de la misma manera que la convención restringe, en oposición a la radiante libertad del pensamiento.

**32** *Maldad*
Lápiz, lápiz azul

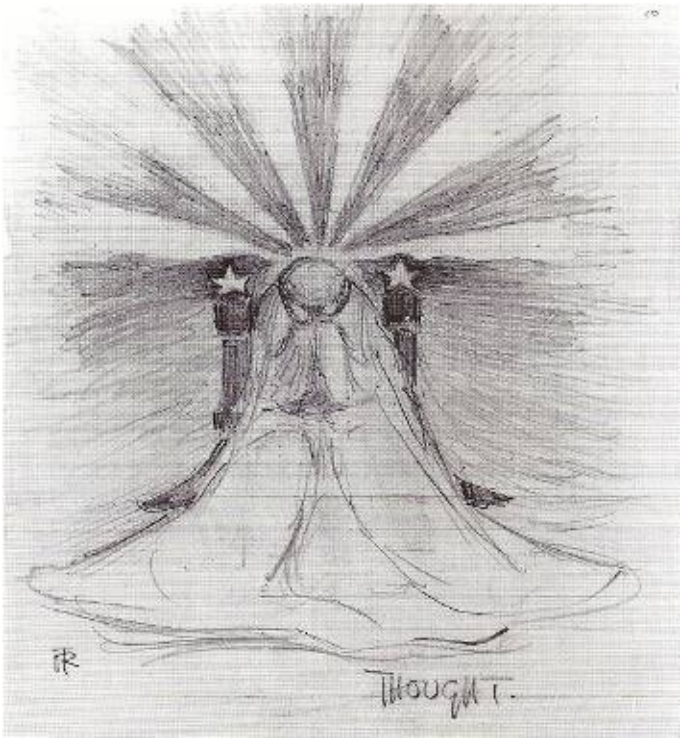
Los símbolos de la libertad aparecen de manera recurrente en el arte de Tolkien como en sus escritos: un portal o una puerta, un sendero o una carretera que lleva a un lugar distante o a un portal o una puerta, una vista lejana detrás del paisaje inmediato. Permiten movimiento y escapada, dos ideales que heredamos de los románticos y que Tolkien desarrolló plena, y esperanzadamente, en la época de *El Hobbit.*[44] En un principio, a menudo no tenía confianza en su arte de ficción y

utilizaba los mismos recursos con diferente ropaje. La atmósfera de *Antes* sugiere que la senda lleva hasta algo desagradable, y la puerta de *Maldad* es lo más nefasto que alguien puede imaginar. Una excepción de este período es la acuarela con el intrigante título de *Undertenishness* [34]. Es atractiva no sólo porque está abundantemente coloreada como un jardín de flores en verano, sino también porque es simétrica, y la simetría siempre satisface al alma humana. Las líneas del centro son como una flecha direccional, pues señala el camino que ha de seguir el observador a lo largo de la senda central. Uno es invitado a penetrar en el paisaje, a pasear entre los árboles y subir a la colina para ver qué hay detrás. Pero volvamos y examinemos atentamente la pintura, entonces veremos que Tolkien ha utilizado un truco visual. El «bosque» es también una mariposa, los «árboles» más lejanos son sus «antenas» y sus «ojos».

De nuevo nos preguntamos, ¿qué significa esto? ¿Representa *Undertenishness* la libertad y la visión de la juventud, cuando todo invita y los colores parecen más brillantes de lo son en realidad, con la mariposa en representación de la naturaleza efímera? ¿O es una expresión de la alegría que Tolkien perdió poco antes de cumplir diez años, cuando se trasladó desde la campiña que tanto amaba hasta Birmingham con sus ruidos y sus humos? Cualquiera que sea su verdadero significado, parece que la acuarela tuvo un compañero, el dibujo a tinta *Grownupishness* [35], que puede arrojar luz por contraste. Esta extraña amalgama de una cabeza alargada, tonsurada, con ojos vacíos, zapatos, círculos, cuadrados, signos de admiración c interrogación, y dos manos de largos dedos, encima de las inscripciones «Invidente: Ciego : Bien envuelto» y «1913 (verano)», está representada en el mismo papel grueso y alargado de *Undertenishness,* lo que sugiere que las dos obras fueron realizadas en la misma época y, que, como *Antes y Después*, están relacionadas entre sí temáticamente. Entonces, ¿podría mostrar *Grownupishness*, además del vistoso cuadro de la juventud, la imagen en blanco y negro de un adulto concreto o de los adultos en general, una visión de cerca, una acritud de introspección? El propio Tolkien se había convertido en un adulto al cumplir veintiún años unos meses antes de realizar el dibujo.

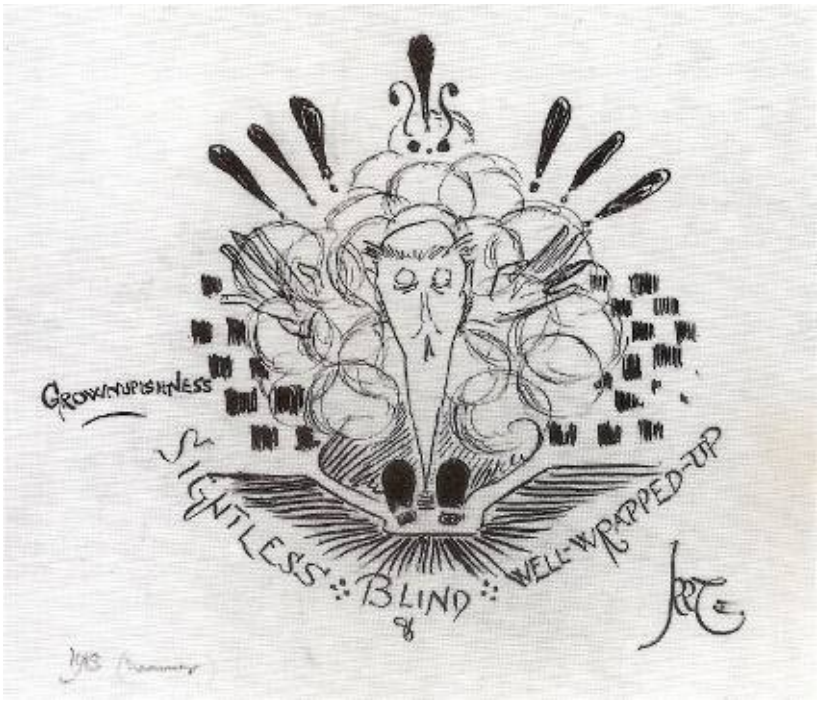
Evidentemente, tales especulaciones sólo pueden ser eso, especulaciones. Pero las imágenes dicen acerca de su joven creador algo que está fuera de toda duda: Tolkien sufría accesos de humor sombrío que, en esta etapa de su vida, a menudo quedaban reflejados en su arte. Las obras que hemos venido examinando en este capítulo son una cara de la moneda; la otra cara corresponde a los sosegados bocetos topográficos de Eastbury y Lambourn, Barnt Green, etc., comentados en el capítulo 1. Humphrey Carpenter ha dicho que Tolkien era «un ser capaz de violentas cambios emocionales…, un hombre de contrastes extremos. Cuando se encontraba deprimido, sentía que no había esperanza, para él ni para el mundo; y, como éste era con frecuencia el ánimo que le llevaba a registrar sus sentimientos sobre el papel, sus diarios tienden a mostrar sólo el aspecto más triste de su naturaleza. Pero cinco

minutos después, en compañía de algún amigo, era capaz de olvidar su tristeza y mostrar el mejor de los humores».[45] Carpenter atribuía esa melancolía a la inseguridad emanada de la muerte de su madre; con referencia al período de 1910 a 1913 hay que considerar también el trauma que supuso para él la separación forzada de su querida Edith Bratt, concluida en 1913, cuando se volvieron a reunir y se casaron. Fue una época de alegría mezclada con incertidumbre, que Tolkien expresó, tanto en su arte como en sus diarios, en forma de pesimismo. Lo encontramos de nuevo en el reverso de *Undertenishness*, en un dibujo de un espacio alto, a modo de túnel, con una figura pequeña que se dispone a bajar por un estrecho sendero hacia una abertura iluminada; pero, al hacerlo, es amenazada desde los lados por enormes figuras a modo de peones de ajedrez. El título de la obra es *Otra gente*, y está claro que alude a quienes estaban impidiendo que Tolkien alcanzara su meta, pero no podemos decir qué meta era ésa. Otra obra de esta vena es *Fin del mundo* [36], en la que una diminuta figura hecha de palillos se lanza alegre (o valientemente) al abismo. Un tema ciertamente pesimista. Pero más allá del fin del mundo se divisa un espectáculo magnífico: el Sol, la Luna, una estrella, todos ellos elementos esenciales de la mitología tolkieneana y motivos frecuentes de su arte, aquí en un cielo agitado como si hubiera sido dibujado por Van Gogh. En su reverso hay una imagen complementaria, *La otra cara del más allá*, en la que una carretera va desde unas colinas lejanas hasta una ventana con persianas, situada en primer plano, a través de la cual un hombre pequeño, ya en el borde del cuadro, mira lo que hay «abajo»; mira, pero, en este caso, no va más allá.

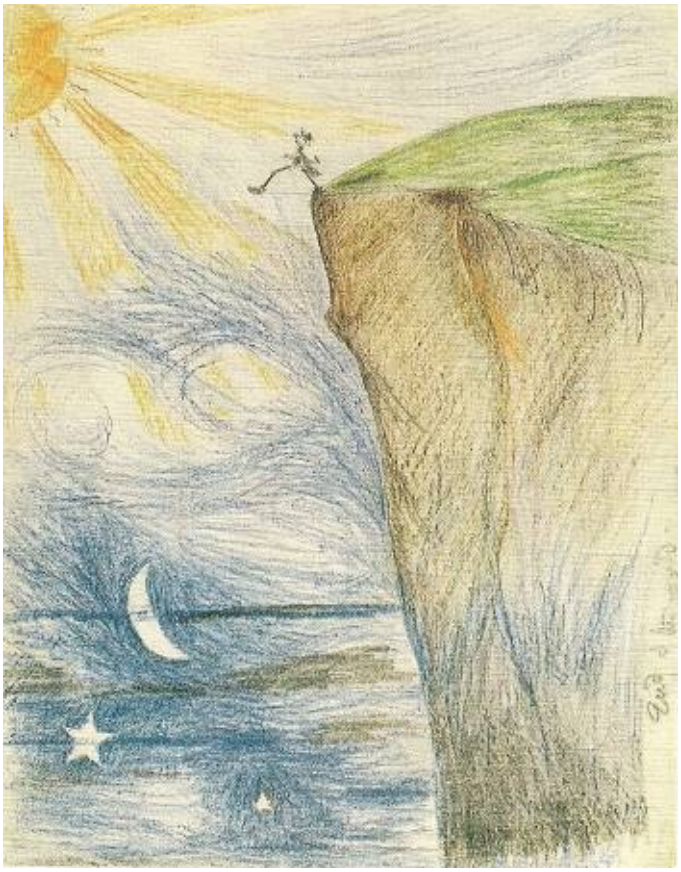



**33** *Pensamiento*
Lápiz, lápiz azul

**34** *Undertenishness*
Acuarela, tinta negra




**35** *Grownupishness*
Tinta negra



**36** *Fin del mundo*
Lápiz, lápiz coloreado

Tolkien realizó al menos veinte de estos cuadros «visionarios» entre diciembre de 1911 y el verano de 1913 más o menos, durante sus dos primeros años como estudiante de bachillerato en Oxford. La vida estudiantil le dejaba tiempo para tener visiones, y para dibujarlas, tiempo en el que se suponía que debía estar leyendo los clásicos, pero su imaginación artística ya se había inflamado y no se la podía frenar. Muchos de los dibujos ejecutados en estos años utilizan papel rayado, lo que sugiere que Tolkien iba arrancando hojas de sus cuadernos escolares. Después los agrupó en un sobre al que puso el título de *Primeras Ishnesses*.[46] La palabra *ishness* la derivó del elemento final de títulos como *Undertenishness* y abarcaba sus representaciones de conceptos simbólicos o abstractos.[47] Al ampliar su gama, el término pasó a referirse a todos los dibujos que hizo de motivos imaginarios, no del natural.

Entre estos últimos había un boceto, hecho probablemente en 1913, de Xanadu según Coleridge [37]. A juzgar por su tosquedad parece que ha sido ejecutado de prisa, en el reverso de una factura de sastre evidentemente cogida en un gesto impulsivo. Tolkien se debió de sentir movido a dibujarlo tan súbitamente como Coleridge se había sentido a escribir *Kubla Khan*, cuando despertó de su sueño. El dibujo muestra la «hendidura, con continuo y confuso hervor», en la que una poderosa fuente se precipita en cascada por una pendiente, cubierta de cedros, para formar el río sagrado, el Alph, que se desliza más abajo, a la izquierda, hasta el interior de las «cavernas inmensas para el hombre». Detrás de la hendidura está la

«augusta cúpula del placer» establecida por Kubla Khan, como una *stupa* budista con un alto pináculo. El estilizado «puente» que cubre la hendidura no aparece en la obra de Coleridge, y tampoco los dos árboles o lámparas dibujados, muy pequeños, en lo alto de los dos acantilados, pero aquí apuntan ya a los Dos Arboles de Valinor en «El Silmarillion». *Kubla Khan* y la visión que Tolkien tiene de él se pueden relacionar también con su descripción del lugar donde los Elfos despertaron en la Tierra Media: «Ahora los lugares alrededor de Koivië-néni, las Aguas del Despertar, son escarpados *y Henos de rocas poderosas, y la corriente* que alimenta esas aguas cae en ellas por una profunda hendedura… una hebra pálida y delgada, pero la salida de ese lago oscuro estaba bajo tierra y fluía por innumerables cavernas cada vez más bajas en el seno del mundo».[48] Los colores del boceto son más fantásticos que realistas; un leve tono rosa en lo alto de los acantilados, azul en las partes sombreadas, rojo a cada lado de las aguas que caen en cascada.

A principios de julio de 1913 Tolkien compró un cuaderno[49] y se lo llevó consigo en la visita que hizo a sus primas de Barnt Green. La mayor parte de este cuaderno se conserva en la Bodleian Library, ahora en forma de hojas sueltas o agrupadas, a pesar de lo cual se puede reconstruir con cierta certeza el orden original de sus hojas.[50] El cuaderno constituye un fascinante documento del desarrollo de Tolkien como artista a lo largo, como mínimo, de quince años y además ayuda a documentar sus escritos. En la primera hoja están sus iniciales; a continuación, en una página de la hoja siguiente, *dibujó dos escenas de Oxford, Broad Street y el vestíbulo* de su colegio universitario, el Exeter, con la anotación «copiado» (presumiblemente calcado de estampas o fotografías) y la fecha del 8 de julio de 1913. Después de éstas, en dos hojas, había vistas de Barnt Green y de Phoenix Farm, Gedling.[51] Tolkien eliminó las tres hojas que contenían dibujos tipográficos de finales de 1913 o principios de 1914, cuando al parecer ya había decidido usar el cuaderno para continuar exclusivamente con su serie de «ishness». En la tapa delantera escribió *The Book of Ishness* y en la tapa trasera dibujó su monograma, curiosamente, en imagen espejo.

**37** *Xanadu*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra

**38** *Sin título (Casa nórdica)*
Lápiz

**39** *Más allá*
Lápiz, acuarela

El primer nuevo dibujo del cuaderno fue *Ei Uchnem*, para ilustrar la canción de los remeros rusos. Aunque incluye una barca en un río —una barca con remos, no remolcada como en el Volga—, se trata de una interpretación muy libre. Sus nubes arremolinadas y sus formas vibrantes hacen pensar una vez más en Van Gogh o en Munch. Junto a éste, en el cuaderno había un dibujo más realista, fechado el 6 de enero de 1914, de un extraño edificio o una casa [38] con un orificio central para los humos y con escalones que parecen conducir a entradas situadas al menos en tres de sus lados. Paredes redondeadas, un tejado en forma de concha de mar y un rayo de

luna le dan un aire de cuento popular o de hadas, y es incluso posible que el dibujo se inspirara en uno de ellos. Pero la puerta y las ventanas ornamentales de la casa recuerdan detalles de la arquitectura del mundo real, del período de gran decorativismo y romanticismo que coincidió con la infancia de Tolkien. Los árboles sugieren un bosque nórdico, tal vez de Finlandia o Rusia, en cualquier caso, Tolkien retuvo la imagen y la volvió a utilizar en 1920, en la primera carta de «Papá Noel» [64].

El 12 de enero de 1914, seis días después de dibujar la romántica «casa nórdica», ensayó un nuevo estilo en la acuarela *Más allá* [39]. Sus elementos están reducidos a formas básicas y pintados en tonos brillantes por categorías: la estrella en rosa, la luna en púrpura, las montañas en índigo, la carretera en rosa, los árboles, parecidos a setas, en negro. Es una obra extraña, como una visión ultramundana de las Pirámides, [52] con una inscripción enigmática, parcialmente borrada: «¡Ay! [?] De un humor horrible». Si el artista pasaba por una crisis no queda reflejado en los colores, que son alegres. *Escena espectral* [40], pintada evidentemente uno o dos días antes[53], refleja mejor un «humor horrible». Su ambientación es ciertamente espectral: los árboles altos, rectos, que enmarcan y dan sombra a la carretera extienden brazos amenazadores hacia una figura como de mago con un báculo, que parece proyectar un círculo de luz en torno a él en el suelo. A la izquierda, a través de un hueco existente en los árboles se ye una colina lejana. Si Tolkien no tenía en mente una historia cuando hizo la acuarela, ésta podría ser fácilmente el punto de partida de una. ¿A quién representa la figura? ¿A dónde se dirige? Y, sobre todo, ¿por qué hay dibujado un gato (al menos eso parece) en la parte posterior de su túnica? La escena recuerda la famosa ilustración de Rudyard Kipling para «El gato que andaba por sí mismo» en su libro *Precisamente así* (1902): un gato baja por una avenida de árboles como la de Tolkien (aunque dibujada con más esmero) y deja atrás setas que recuerdan de cerca los árboles de *Más allá*. En la parte inferior del dibujo de Kipling aparece su monograma «RK», con la R vuelta hacia atrás y reflejando la K; en la base de la pintura de Tolkien se ve su monograma «JRRT», ahora ya casi en su forma final, con cada «R» como imagen espejo de la otra.

**40** *Escena espectral*
Lápiz, acuarela

**41** *La tierra de Pohja*
Lápiz, tinta negra, acuarela

Tolkien llenó algunas otras páginas del cuaderno con «ishnesses», todas ellas igualmente extrañas e inexplicables, hasta finales de 1914.[54] Entonces, concretamente el 27 de diciembre, pintó una ilustración que era un anticipo de cosas que iban a aparecer en su arte y en su mitología. *La tierra de Pohja* [41] emergió de su entusiasmo por el *Kalevala*, poema épico de Lönrot basado en la poesía popular finlandesa. Tolkien había descubierto esa obra en la traducción de Kirby, en 1911, cuando todavía iba a la escuela, 7 más tarde le llevó a estudiar finlandés, idioma que ejerció una considerable influencia en el Quenya, una de las lenguas «élficas» inventadas por él. Asimismo, en un texto que leyó el año 1912 en Oxford elogió el *Kalevala*, de la que dijo que era una balada «llena de ese primitivo sustrato que la literatura europea en su conjunto ha ido cortando y reduciendo sin cesar».[55] En 1914, inflamado con la lectura de las obras de William Morris, inició una versión propia de la historia de *Kalevala* de Kullervo en la línea de la prosa y el verso de Morris. Aunque no llegó a concluirla, esta versión influyó en su cuento de Túrin perteneciente a «El Silmarillion».

En realidad, *La tierra de Pohja* son dos pinturas en una, plasmadas en sendas páginas del cuaderno. Tolkien pintó primero un árbol, o tal vez son tres árboles que crecen juntos, sobre un fondo dividido por una línea diagonal. Después cortó la hoja del cuaderno siguiendo la diagonal, y en la hoja siguiente pintó un fondo alternativo para la parte superior, que se ve cuando se levanta esta parte de la primera hoja. En la primera pintura el fondo superior es de un púrpura intenso; en la segunda se aprecia un gris azulado con carámbanos en uno de los bordes (como se puede ver en [41]). Pohja, o Pohjola, es la tierra del norte que, situada cerca del fin del *Kalevala*, el anciano mago Väinämöinen inunda con una música tan dulce que la Luna se posa en un abedul y el Sol en un abeto para oírla mejor. Louhi, la malvada señora de Pohjola, captura a la Luna y al Sol y los esconde. Entonces,

> Cuando la luna fue arrebatada
> y el sol fue aprisionado
> en lo profundo de la montaña rocosa,
> en las rocas duras como el hierro,
> ella se llevó su brillo,
> y los fuegos de Väinölä,
> dejó las casas sin fuego,
> y no había llama que iluminara las estancias.
> Así, la noche no tenía fin,
> y durante mucho tiempo reinó la más absoluta oscuridad.
> ……
> La escarcha descendió sobre las mieses
> y el ganado sufrió sobremanera,
> y las aves del aire estaban tristes,
> toda la humanidad estaba siempre afligida,
> pues el sol ya no brillaba
> y tampoco brillaba la luna.[56]

Apenas si cabe alguna duda de que la pintura muestra, con la solapa doblada, el Sol en lo alto del abeto y, con la solapa extendida, la tierra castigada por el frío. Es una obra ingeniosa, única en el arte de Tolkien —de hecho, él no se interesó por los efectos mecánicos—[57] y sumamente efectiva. Es además otra pieza precursora de la mitología del «Silmarillion», pues el episodio del *Kalevala* que habla del hurto del Sol y la Luna con toda seguridad influyó en un cuento tan fundamental como es el de la destrucción de los Dos Arboles, el robo de los Silmarils y el oscurecimiento del Valinor.

En la época en la que pintó *La Tierra de Pohja*, Tolkien empezó a escribir poemas de los que luego nació «El Silmarillion» (el primero, como se ha indicado en el capítulo anterior, fue *El viaje de Eärendel, la Estrella del Crepúsculo*, septiembre de 1914); para algunos de ellos también realizó ilustraciones. Cuatro de estos poemas figuraron en *The Book of Ishness* después de *La Tierra de Pohja*. A partir de entonces, casi todo el arte ilustrativo de Tolkien se inspiró, con pocas excepciones, en sus propios escritos. La expansión de su imaginación cuando empezó a crear su mitología fue poco menos que explosiva, y produjo un arte tan impresionante como las palabras que había detrás de él. La acuarela *Agua, viento y arena* [42] contiene una inscripción que dice «Ilustración para Canción del Mar de un Día Antiguo». Se trata de un poema con una compleja historia, del que subsisten tres versiones. La inscripción existente en la primera, «Las Mareas / 4 de diciembre de 1914 / En la Costa Córnica», sugiere que fue inspirado, al menos en parte, por la visita que Tolkien realizó en el verano al Lizard, en Cornwall, cuyo paisaje recogió en dos escenas marinas [20, 21] que hablan de la profunda impresión que éste había producido en él. La segunda versión del poema, más larga, se titula *Canción del Mar de un Día Antiguo* y está fechada en marzo de 191 j. La versión final, revisada y ampliada en la primavera de 1917 con el título de *Los cuernos de Ylmir* (en otros contextos, *Ulmo*, Señor de las Aguas), se convirtió luego en la canción que Tuor dedica a su hijo Eärendel en su exilio, tras la caída de Gondolin:

Yo estaba sentado en la orilla devastada del mar profundo con su eco sonoro.
Su música rugiente, espumeante, batía en cadencia interminable
la tierra por siempre acosada en un eón de asaltos
y se desgarraba en torres y pináculos y se alzaba en grandes bóvedas:
y sus arcos se agitaban con estruendo y junto a sus bases se apilaban los cuerpos
rajados en una vieja guerra en el mar desde los riscos y negros promontorios
por una agresiva tempestad antigua y una poderosa marea primigenia.
……
Mientras el estruendo de grandes batallas sacudía el Mundo debajo de mi roca,
y el muro terrestre se derrumbaba dando lugar al Caos; y la Tierra temblaba con el impacto
donde una cúpula de aguas rugientes golpeaba una goteante fachada negra,
y sus catastróficas fontanas se precipitaban en ensordecedora cascada.[58]

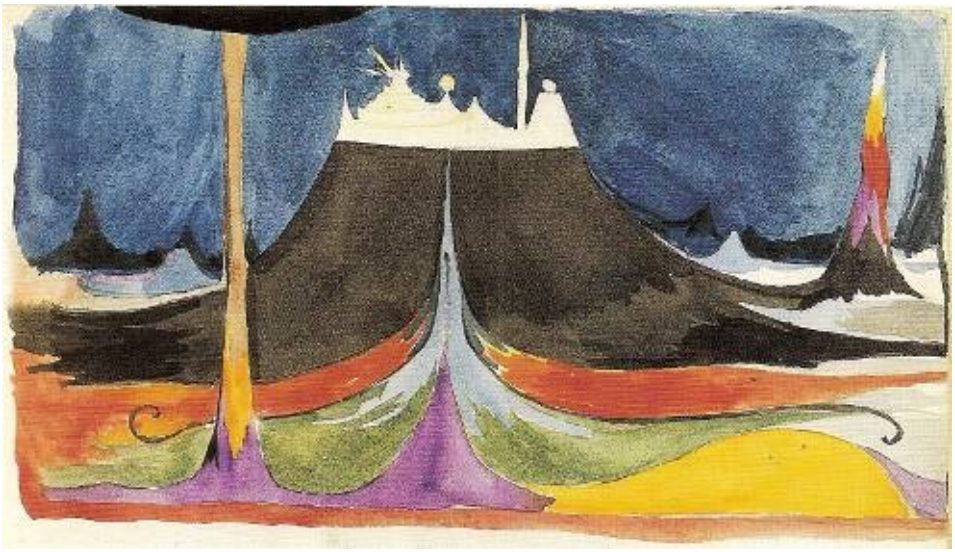
Ciertamente, la pintura capta muy bien el clima emocional de las rocas y las olas en la costa de Cornwall cuando el mar está agitado, pero, como en una ensoñación,

estilizada y adornada con colores extraordinariamente brillantes. Tolkien había oído la llamada del Mar —la música de los Cuernos de Ylmir, gloriosa y triste— y podía transferir los tonos oscuros de esa música a en su arte, si quería.[59] El hecho de que sólo lo hiciera unas pocas veces, y al parecer no después de *Agua*, *Viento y Arena*, sugiere que se sentía incómodo cuando tenía que describir motivos de fuerte dramatismo, o tal vez comprendió que, aunque él era un maestro de la poesía y la prosa, el arte no era su fuerte.

**42** *Agua, viento y arena*
Lápiz, acuarela, color blanco

La posición de *Agua, viento y arena* en *The Book of Ishness* sitúa su ejecución a principios de 1915. Por lo tanto tiene que ilustrar una de las dos primeras versiones del poema, antes de que esta obra fuera añadida a «El Silmarillion» y se le añadieran la historia marco de Turo y «las visiones que una vez, a la hora del crepúsculo, las caracolas de Ylmir hicieron aparecer ante él en la Tierra de los Sauces».[60] Pero ya entonces Tolkien debía de tener en mente la idea de que alguien era transportado hasta el mar en sus pensamientos y su alma, pero no en cuerpo. La pequeña figura que se ve en la acuarela, encerrada en una esfera blanca, está en medio de los elementos y al mismo tiempo separado de ellos. Tal vez representa al propio Tolkien, que ve de cerca la «cascada ensordecedora» del mar como ya hizo en la península de Lizard; pero no podemos descartar la posibilidad de que ésta sea la semilla de la que emergió la historia marco y de que el poema fuera integrado en la leyenda de Tuor. La creatividad de Tolkien a veces trabajaba por delante de su consciencia y en ocasiones el pintor se adelantaba al poeta.

Esto es evidente también en *Tanaqui* [43], acuarela pintada a principios de 1915, a juzgar por su posición en el cuaderno. Su título parece ser una forma temprana de *Taniquetil*, pero la montaña representada a buen seguro no es la que lleva ese nombre en la mitología tolkieneana, «la más alta de las montañas, vestida de la más pura nieve».[61] Probablemente *Tanaqui* se debe asociar con el poema *Kôr*, escrito el 30 de abril de 1915:



**43** *Tanaqui*
Lápiz, acuarela

Una colina atezada, gigantesca, coronada de un baluarte
se yergue mirando un mar azul
bajo un cielo azul, sobre cuyo oscuro fondo
engarzados como contra un suelo de pórfido
resplandecen blancos templos de mármol y deslumbrantes recintos.[62]

En los escritos tempranos de Tolkien Kôr era a la vez la ciudad de los Elfos en

Eldamar y la colina sobre la que estaba construida; en relatos posteriores se la llama Tirion del Túna. En *Tanaqui* Tolkien ilustró detalles que no están en el poema, pero que son expresados después en palabra: en este caso, la esbelta torre de plata de la casa de Inwë, «que subía al cielo como una aguja», descrita en el relato en prosa *The Corning of the Elves and the Making of Kôr.*[63] Allí, «una lámpara blanca de penetrante rayo», colocada en la torre, «brillaba sobre las sombras de la bahía»; en *Tanaqui* la lámpara brilla no desde una torre sino desde un edificio alto y dividido en pisos que está a la izquierda. La construcción azul pálido que aparece en el centro de la acuarela es con toda probabilidad una carretera, pobremente dibujada, que trepa, pendiente arriba, en dirección a la ciudad. Arriba ésta resulta ser un árbol de copa redonda, tal vez un vástago de uno de los Dos Arboles dados por el Valar a los Elfos de Kôr. Una forma similar aparece a la derecha de la alta torre. La escena anuncia el dibujo que Tolkien hizo en 1928 de Gondolin, la ciudad de los Elfos, construida con piedra blanca sobre la colina de Amon Gwareth [58].

Kôr también aparece en la acuarela *Las costas de Faëry* [44], que, inserta de hecho en *The Book of Ishness*, ilustra la versión más temprana del poema con el mismo título. Por la inscripción «Mayo, 10, 1915», que muestra, parece ser que la acuarela fue realizada dos meses antes de la fecha que, erróneamente, Tolkien asignó al poema.[64] El texto original dice:

Al este de la Luna
al oeste del Sol
hay una colina solitaria
sus pies están en el mar verde claro
sus torres son blancas y quietas,
más allá de Taniquetil en Valinor,
allí no llegan estrellas, excepto una sola
que cazaba con la Luna
pues allí crecen, desnudos, los Dos Árboles
que dan la flor argéntea de la Noche;
que dan el fruto globular del Mediodía
en Valinor.
Están las costas de Faëry
con sus playas de guijarros iluminadas por la Luna
cuya espuma es música de plata
en el suelo opalescente
más allá de las grandes sombras del mar
en el extremo de la arena
que se extiende para siempre
desde los pies dorados de Kôr
más allá de Taniquetil
en Valinor.
Oh, al oeste del Sol, al este de la Luna
se encuentra el Puerto de la Estrella
la blanca ciudad del Vagabundo,
y las rocas de Eglamar.
Allí se refugia Wingelot,
mientras Eärendel mira a lo lejos
sobre la magia y el milagro
Tween aquí y Eglamar

fuera, fuera, más allá de Taniquetil
en Valinor, lejos.[65]

**44** *Las costas de Faëry*
Lápiz, tinta negra, acuarela

La expresión «las costas de Faëry» alude, en la mitología tolkieneana, a las tierras situadas a lo largo de la gran bahía, en la costa este de Valinor, Aman, donde o cerca de donde los Elfos construyeron sus moradas. Los Dos Árboles, Silpion (posteriormente Telperion) y Laurelin, proporcionaban luz a Valinor, y su luz era también la que estaba aprisionada en los Silmarils, las joyas que formaban el núcleo duro del *legendarium*. Pero los Arboles fueron envenenados por la araña gigante Ungwë Lianti (posteriormente Ungoliant), tejedora de la oscuridad, a instancias de Melko (posteriormente Melkor, Morgoth), el malvado Vaia. Antes de morir, Silpion dio una última flor de plata que se convirtió en la Luna, y Laurelin un último fruto dorado que se convirtió en el Sol. En la acuarela, los árboles, casi desprovistos de hojas, enmarcan la escena a la manera del «Art nouveau». El árbol de la izquierda tiene una luna creciente encima de una rama curva, y el árbol de la derecha un globo dorado. En consecuencia, los colores de la obra cambian progresivamente de izquierda a derecha, desde la noche oscura hasta el día radiante. La «colina solitaria» situada en el centro es Kôr con sus torres blancas, a sus pies están las arenas doradas y «el Mar verde pálido». Un prefacio en prosa a las versiones posteriores del poema explica que la estrella que «cazaba con la Luna» era Eärendel (Eärendil), en la acuarela una mancha brillante dentro de la curva de la Luna.

La Luna revestía especial interés para Tolkien, y aparece en varios de sus poemas e historias. En marzo de 1915 escribió un poema sobre el Hombre en la Luna, que «tenía zapatos plateados / y barba de hebras plateadas» y «anhelaba la alegría de la Tierra poblada / y la sanguínea corriente de los hombres»:

por una afiligranada escala de telaraña
bajó de prisa como una centella
y rió libre y dichoso,
y rápidamente se precipitó a tierra.
Estaba cansado de coronas de perlas y diamantes,
del pálido minarete
vertiginoso y blanco en la altura lunar
en un mundo engarzado de plata.[66]

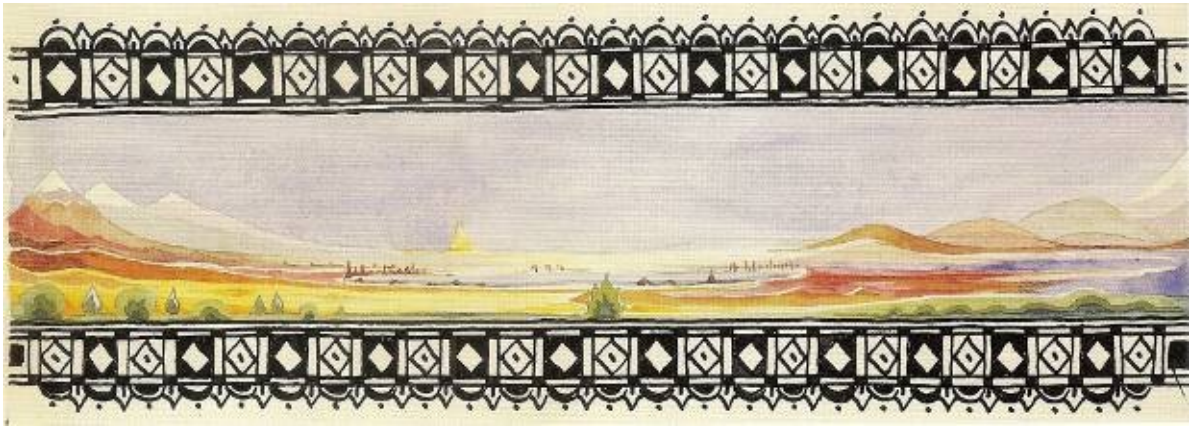
En *The Book of Ishness* Tolkien escribió las cuatro últimas líneas citadas, frente a una ilustración [45]. La escena muestra al Hombre en la Luna, con una larga barba y alto sombrero, que se desliza sobre un hilo en dirección a la tierra. En el poema cae «como caen los meteoros» en el océano y es recogido por un barco y llevado a Norwich, de modo que el «hilo finísimo» apunta hacia East Anglia. En la Tierra podemos identificar las Islas Británicas, Europa, India, África y América del Norte, pero en el Atlántico y el Pacífico hay continentes desconocidos, presumiblemente la Atlántida y Lemuria. Más tarde, en *El Cuento del Sol y de la Luna*, Tolkien dijo que cuando el Valar creó el recipiente de la Luna con la última flor de Silpion lo puso bajo la protección de los espíritus del aire, pero, antes de ser transportado hasta el cielo, un elfo anciano consiguió esconderse. En él construyó «una torrecilla blanca…, a la que sube a menudo y vigila los cielos o el mundo de abajo», y «algunos en verdad lo han llamado el Hombre y la Luna».[67] La presencia del recipiente no es descrita en el poema de 1915; como se dice en el *Cuento*, parece ser que el recipiente deriva de la ilustración: una «isla luciente… Había allí varas, que quizá eran de hielo, y se elevaron sobre ella como feéricos mástiles; a ellos se sujetaron velas, unidas por hebras delgadas…»[68]

**45** *El hombre en la Luna*
Lápiz, acuarela, pintura de plata

A fines de 1916 Tolkien empezó a escribir su mitología cómo un relato plenamente estructurado, *El libro de los Cuentos Perdidos*. Aquí desarrolló la historia de Amán, el Reino Bienaventurado situado en Occidente, y de la Tierra Media, en la que sería conocida como la Primera Edad del Mundo, incorporando ideas que había expresado en sus poemas primerizos y en sus dibujos de «ishness». Pero años después, antes de completar los *Cuentos*, los dejó para escribir el poema *The Children of Húrin*. En 1925 lo abandonó también, pero empezó otro poema, *The Lay of Leithian*, y a partir de 1926 escribió también un *Sketch of the Mythology*, de donde salió la prosa de «Silmarillion» propiamente dicha. Aparte de las invenciones literarias, fue un período de gran actividad en su vida: convalecencia de la «fiebre de las trincheras» tras el servicio militar en Francia, trabajo en el *Oxford English Dictionary*, desempeño de cargos académicos en Leeds y Oxford, cambios de residencia, primeras publicaciones sobre estudios del inglés medio y nacimiento de sus tres hijos. Su arte quedó en buena medida a un lado, exceptuadas unas pocas obras tipográficas (como se explica en el capítulo anterior) y los dibujos que realizó para sus hijos (comentados en el capítulo 3). Sólo añadió cuatro obras a *The Book of Ishness* entre 1915 y 1922,[69] terminando con un pequeño estudio de John, el mayor de sus hijos, en la playa de Filey, Yorkshire. Después de esto, Tolkien abandonó el cuaderno por espacio de cinco años.

De repente, en 1927-1928 Tolkien se mostró muy productivo. De estos años data una larga y notable serie de dibujos, algunos de ellos topográficos,[70] otros

ilustrativos, la mayoría (110 todos) en *The Book of Ishness*. Su destreza había aumentado grandemente. A veces utilizaba todavía colores brillantes, pero ahora éstos eran aplicados con una maestría y una sutileza no observadas con anterioridad en su arte. Su estilo siguió siendo dinámico, pero se hizo más pictórico, hasta el punto de que ahora las grandes líneas de la composición eran casi invisibles, una de las razones de esta mejora fueron a buen seguro la libertad y la relajación que le proporcionaron las vacaciones familiares en Lyme Regis, en 1927 y 1928.[71] Es posible asimismo que sus dotes artísticas respondieran a una seguridad que ahora sentía en su familia y su profesión. Además, entonces ya llevaba más de una década explorando el mundo de «El Silmarillion» y se sentía más seguro a la hora de plasmar sus paisajes inventados.



**46** *Mithrim*
Lápiz, acuarela, tinta negra

Entre éstos estaba la tierra de Hisilómë, también llamada Hithlum o Dorlómin, la tierra de las sombras.[72] En esta región se encontraba el lago, Mithrim, y en sus orillas, del otro lado, acampaban las huestes divididas de los Gnomos (Elfos Noldorin) en espera de su retorno a la Tierra Media, hasta que terminó su rivalidad y se unieron en Morgoth. El lago es mencionado en *El libro de los Cuentos Perdidos*, pero no es descrito hasta más tarde: tenía «amplias aguas pálidas», era un «gran lago», sus «poderosas aguas reflejaban una pálida imagen de las colinas circundantes».[73] El lago y las colinas se pueden ver en la acuarela [46] que Tolkien realizó el año 1927 en Lyme Regis.[74] El pico situado en la lejanía, a la izquierda respecto del centro, es probablemente Thangorodrim: *The Sketch of the Mythology*, de esta misma época, da a entender que las huestes de Gnomos a uno y otro lado del Mithrim podían ver los «vastos humos y vapores… generados y emitidos por Angband, y la cima humeante del Thangorodrim (la más alta de las Montañas de Hierro en torno a la fortaleza Morgoth)».[75] Exceptuadas unas cuantas líneas que representan árboles, Tolkien no trató de representar los bosques de las márgenes mencionados en algunos de sus textos,[76] pero la niebla que flota sobre el lago impide ver con claridad muchos detalles.

Después de *Mithrim* en *The Book of Ishness*, Tolkien pintó *Glórund sale en busca*

*de Túrin* [47] también para ilustrar «El Silmarillion». Primeramente contó la historia de Húrin y el dragón Glorund (posteriormente Glaurung), hacia 1919, en *El libro de los Cuentos Perdidos*. Aquí Glorund es descrito como un «gran dragón» con escamas de bronce bruñido y un aliento con «una mezcla de fuego y humo».[77] Después de destruir las moradas de los Rodothlim (elfos Noldorin fugitivos) en unas cuevas situadas por encima de un torrente, formó un tesoro con sus riquezas y convirtió sus casas en una guarida. Tolkien volvió sobre el cuento en *The Children of Húrin* (1920-1925), uno de cuyos primeros títulos alternativos fue «El dragón dorado». Abandonó el poema antes de llegar al punto en el que debía aparecer el dragón, pero introdujo, en lugar de las Cuevas de los Rodothlim, la gran solidez de Nargothrond con sus puertas de postes y dinteles. Aunque pintado un poco después (septiembre, 1927), Glórund ilustra la escena que Tolkien debió de vislumbrar en la época de los *Cuentos Perdidos*, con una sola entrada en forma de cueva.[78] «Entonces, se marchó de las cuevas y los parajes donde solía dormir», Glorund «cruzó los ríos y se internó en los bosques, y éstos ardían delante de él», dice el *Cuento de Turambar*:[79] En la pintura, el inicio de esta acción es descrita con dramatismo. El dragón avanza directamente hacia nosotros arrojando fuego por sus mandíbulas, y los árboles se agostan a su paso. El sol, con un rostro débilmente dibujado en él, también brilla poderosamente. Mientras tanto, la serenidad de las montañas del fondo contradice la brutal destrucción que tiene lugar en la tierra llana y sus colores fríos contrastan con el oro y el rojo de Glórund. La figura de la bestia, torpemente escorzada, no tiene nada de la sinuosa gracia de los otros dragones que Tolkien dibujó, pero supera a todos ellos en fiereza. Su extraño rostro recuerda las máscaras ceremoniales de África, Asia o de las culturas autóctonas de América.[80]

Tolkien se había sentido fascinado por los dragones desde su infancia, cuando leyó la historia de Sigurd y Fáfnir escrita por Lang. Muchos años después describió sus sentimientos en *Sobre los cuentos de hadas*, donde, al aludir a Fáfnir, le definía como «el príncipe de todos los dragones»:

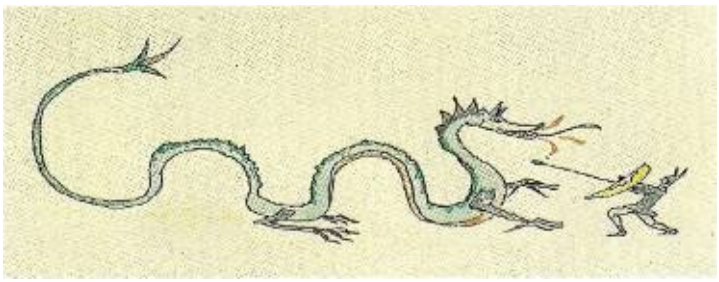
> Jamás me pasó por la imaginación que el dragón fuese de la misma familia que el caballo. Y no era sólo porque viera caballos a diario y jamás ni tan sólo la huella de un saurio. Era que el dragón llevaba patente sobre su lomo la impronta *De Fantasía*. Cualquiera que fuese el mundo en que él viviese, se trataba de Otro Mundo. La fantasía, la creación o el vislumbre de Otros Mundos, ése era el núcleo mismo de esta acucia por el País de las Hadas. Yo penaba por los dragones con un profundo deseo. Claro que yo, con mi tímido cuerpo, no deseaba tenerlos en la vecindad… Pero el mundo que incluía en sí hasta la fantasía de Fáfnir era más rico y bello, cualquiera que fuese el precio del peligro.[81]

Los dragones iban a desempeñar importantes roles en sus escritos: Glórund (Glaurung) en «El Silmarillion», Smaug en *El Hobbit* y Chrysophylax en el *Egidio, el granjero de Ham*, por nombrar sólo tres. También los representó muchas veces en su arte; varios, además de Glórund, aparecen en *The Book of Ishness*.[82] Uno de éstos es un dragón enroscado con una leve mueca en su cara y un centelleo en su ojo [48], debajo del cual aparece inscrito «hringboga heorgte gefysed». Las palabras proceden

de un pasaje del poema *Beowulf*, en ingles antiguo, que dice: «ða wæs hringbogan heorte gefysed / saecce tó séceanne» —«Ahora el corazón de la bestia enroscada estaba dispuesto a salir a luchar»—.[83] Estos versos aparecen en la segunda parte del poema, en la que el héroe, ya envejecido, se enfrenta a su último y más terrible enemigo, un dragón que está devastando su reino. «Ahora venía llameante, deslizándose en curvas y más curvas, dispuesto a enfrentarse a su destino». Pero la bestia tolkieneana es, por su aspecto, más juguetona que peligrosa. No se parece en nada a Glórund, aunque fue pintada también en septiembre de 1927. Glórund es dorado, de piel tersa, sin alas y de cuerpo segmentado. El «dragón enroscado» es verde, con escamas y alas (no aptas para volar) y parecido a una serpiente, con excepción de su cabeza, que recuerda la de un caballo; tiene toscos parientes en la escultura románica, por ejemplo en la pila bautismal de Saint James, Avebury (hacia 1100), y en Southwell Minster (el dragón vencido por San Miguel). La pintura de Tolkien es una de las más bellas. Demuestra el dominio magistral de las acuarelas transparentes que ahora tenía, junto con su habilidad en el trazado de la composición. La creación de esta bestia asimétrica pero aun así cuidadosamente equilibrada, como una decoración céltica con entrelazos de corte naturalista, fue toda una proeza.

**47** *Glórund sale en busca de Túrin*
Lápiz, acuarela, tinta negra

**48** *Hringboga Heorte Gefysed* (Dragón, enroscado, con dos «flores»)
Lápiz, acuarela, tinta negra



**49** *Sin título (Dragón y guerrero)*
Lápiz, tinta negra, acuarela

Tolkien reflexionó profundamente sobre qué aspecto tenían los dragones e incluso abordó el tema en un texto navideño para niños leído el 1 de enero de 1938 en el University Museum de Oxford. Según su descripción había dos tipos de dragones: los que «reptaban» (como Glórund) y los que «tenían alas», pero en general eran criaturas grandes, mortíferas, que se enroscaban como una serpiente. De su «dragón enroscado» dijo: «He aquí un precioso, pequeño gusano en una fase temprana de desarrollo, un dragonete recién salido del cascarón, bonito (como a menudo son las cosas pequeñas)». Refiriéndose a una historia escrita por Saxo Grammaticus y contenida en su *Gesta Danorum*, Tolkien observó que Thóra, hija del conde de Gothland, tenía uno de estos dragonetes en la cajita en la que guardaba sus cosas, y añadió: «Pienso que el fabuloso dragón, el *viejo gusano*, o el *gran dragón*, era así».

Una criatura serpiente, pero con cuatro patas y con garras; su cuello podía ser más o menos largo, pero tenía una cabeza horrible con largas mandíbulas y dientes o lengua de serpiente. Usualmente estaba cubierto con una pesada

coraza, de manera especial la cabeza, el lomo y los costados. A pesar de ello era bastante flexible (se podía mover hacia arriba y hacia abajo, y también a los lados) y, llegado el caso, incluso podía formar nudos con su cuerpo, y tenía una larga potente cola… Algunos tenían alas, el legendario tipo de alas que van juntas con las patas delanteras (en vez de ser patas frontales que se han debilitado)… Un dragón respetable debía medir seis metros o más.[84]

Si el dragón de [48] es un «dragonete», tal vez le salieron las alas al alcanzar la madurez.

Esta vez Tolkien, dibujó también la imagen de un dragón con la cola enroscada en un árbol.[85] La parte inferior de su cuerpo es claramente serpentina, pero la parte superior, extendida horizontalmente sobre el suelo, hace pensar más bien en un cocodrilo. En otro dibujo, de mayo de 1928, se ve un dragón en acción, contendiendo con un guerrero [49]. Tolkien mostró también este dibujo en la lectura que realizó en el University Museum de Oxford para explicar cómo el rey y su sirviente Wiglaf combatieron con el dragón en *Beowulf*. Entonces subrayó que «se podía decir que ésta era la "manera errónea de hacerlo"», y ciertamente, al golpear a su enemigo en la cabeza, provocó la muerte de Beowulf, aunque él ganó la batalla. Pero es posible que originalmente el dibujo no fuera concebido como una ilustración de *Beowulf*. En el poema el dragón es combatido con espadas, y los escudos son descritos como discos; Tolkien, que conocía bien el poema, dibujó a su guerrero con escudo alargado y lanza.

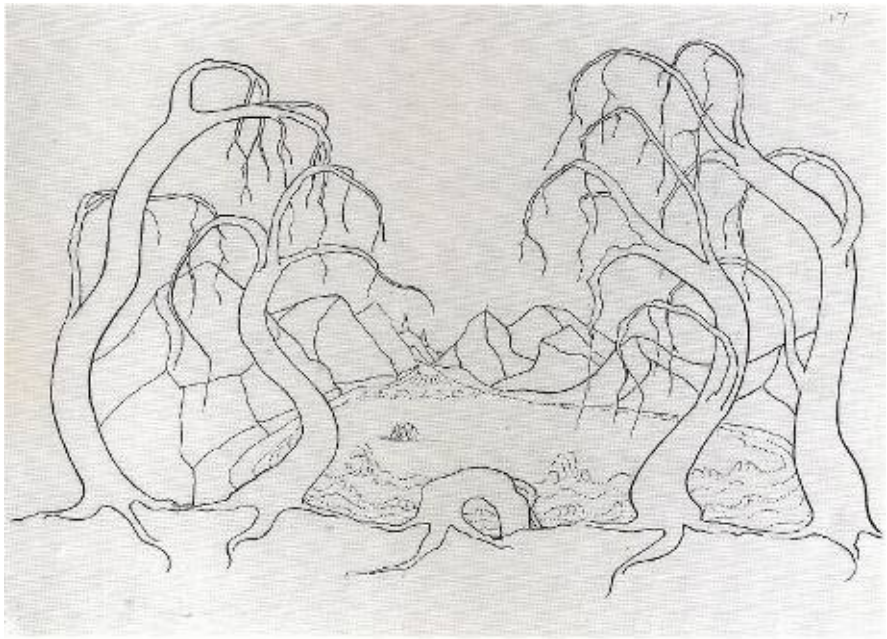
Además, en Oxford Tolkien pronunciaba regularmente conferencias sobre *Beowulf*, obra a la que dedicó dos de sus más significativas publicaciones académicas[86] y cuya influencia se puede apreciar en toda su ficción. En julio de 1928[87] dibujó dos vistas del pantano de Grendel [50, 51], en cada una de las cuales aparece inscrito «wudu wyrtum fæst», el «bosque sujeto por sus raíces». En la primera parte del poema, después de que Beowulf derrote al monstruo Grendel, la corte del rey Hrothgar es atacada por la madre de Grendel que quiere vengarse. Beowulf la sigue hasta su guarida para poner fin al reino del terror en la corte danesa.

En un país recóndito habitan en tierras altas pobladas de lobos, y acantilados barridos por el viento, y los peligrosos pasos de los pantanos, donde desciende el torrente de la montaña bajo las sombras de los precipicios, un río debajo de la tierra. Por lo tanto, medido en millas, no está lejos el pantano, sobre el que cuelgan matorrales escarchados, y un bosque sujeto por sus raíces cubre las aguas con su sombra.

Allí Beowulf encuentra «árboles de montaña que se inclinan sobre la roca blanca, un bosque lúgubre. Debajo se vislumbraba el agua teñida de sangre, agitada». Los dibujos de Tolkien son ilustraciones detalladas y precisas de estos pasajes. El torrente se precipita desde el acantilado, abajo el agua es negra como si contuviera sangre. Los árboles castigados por la escarcha están deformados hasta parecer casi antropomórficos. Es el lado oscuro de la naturaleza, retorcida, siempre agitada, amenazadora, lo que Kenneth Clark llamó (con referencia a la misma parte de *Beowulf*) el paisaje de la fantasía, una expresión de los viejos, obsesivos temores de los días en los que los hombres recorrían las regiones del Norte.[88] Cuando uno

contempla estas escenas piensa inevitablemente en la desolación de Smaug en *El Hobbit* y de Glaurung en «El Silmarillion», el Emyn Mui las Ciénagas de los Muertos en *El Señor de los Anillos*, y por supuesto el paisaje devastado, dolorosamente real, que Tolkien vio durante la primera guerra mundial.

La más impresionante de las ilustraciones de «El Silmarillion» tolkieneano data también de julio de 19.28, *Estancias de Manwë en las Montañas del Mundo situado encima de Faerie* [52], acuarela más conocida como *Taniquetil*,[89] de acuerdo con el nombre de la mayor de las montañas de la mitología tolkieneana, ya mencionada en relación con *Tanaqui* [43]. En esa altura, levantada por los Valar en la zona este de Valinor como defensa contra Melko, era donde su jefe, Manwë, y su esposa Varda, Señora de las Estrellas, vivían en una casa de mármol blanco y azul sobre un campo de nieve. En la acuarela, sus estancias se pueden ver en el foco de luz de la cima. A los pies de la montaña se encuentra una de las poblaciones de los Elfos navegantes, los Teleri, los bienamados de Manwë y Varda. Dos de sus barcos están navegando, los dos como los describe Tolkien, con una proa tallada como el cuello erguido de un cisne, pero también en su forma general y con remos y velas cuadradas como los barcos vikingos. Los elfos simados en primer plano llevan gorros pin ti agudos similares a los de los elfos del Polo Norte en *Las cartas de Papá Noel* [63] y los marineros del dibujo *Ciudad del Lago* [127] en *El Hobbit*.



**50** *Wudu Wyrtum Faest* (El pantano de Grendel)
Lápiz, tinta negra

La escena descrita en la acuarela corresponde a una época, dentro de la mitología, en la que ya estaban destruidos los Dos Arboles. Las pendientes de uno de los lados de la montaña están bañadas por el sol, mientras que las del otro lado muestran un brillo más frío alumbradas como están por la luz de la luna en cuarto creciente. Las diferentes capas de aire representadas aquí parecen concordar con las descritas en *Ambarkanta* o *Forma del mundo*, que Tolkien escribió en los años treinta.

Usualmente, el aire puro y limpio de la zona media, *limen*, en el que están el Sol, la Luna y las estrellas, se extiende directamente encima de Valinor, pero a veces Vista, el aire de la capa inferior, penetra desde la Tierra Media, y «si Valinor está oscurecida y este aire no es purificado por la luz del Reino Bienaventurado, adopta la forma de sombras y nieblas grises».[90] Las estrellas puestas por Varda en el firmamento brillan con fuerza; las simadas en la parte alta de la izquierda son las Pléyades.

Un dibujo [53] hecho por Tolkien en Lyme Regis mi mes después de las *Estancias de Manwë es* casi con toda seguridad otra representación de Taniquetil, visto desde un ángulo diferente; y, sin embargo, no es Taniquetil, pues ahora la montaña está emplazada en un paisaje tranquilo de campos de labranza y bosques, tal vez un recuerdo de Suiza perteneciente a la visita que Tolkien hizo a este país en 1911. Él era un artista comedido y a menudo reutilizaba elementos de sus obras que en su opinión le salían bien. Ciertamente, la montaña apareció de nuevo, más o menos una década después, ahora dibujada por Tolkien como una de las Montañas Nubladas en *El Hobbit* [110].

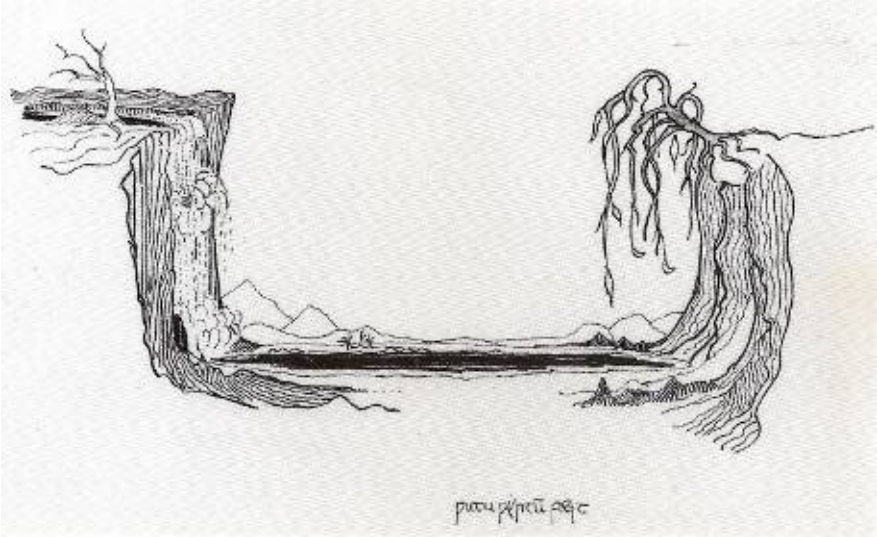
Una serie aún más interesante de reencarnaciones en su arte empezó con la acuarela *Taur-na-Fúin o Beleg encuentra a Flinding en Taur-na-Fúin* [54], pintada en *The Book of Ishness* en julio de 1928. Describe el pasaje del cuento de Túrin, contenido en «El Silmarillion», en el que Beleg, elfo de la corte de Thingol, encuentra a Flinding (posteriormente llamado Gwindor), elfo de Nargothrond que ha escapado del cautiverio en la fortaleza de Morgoth. Flinding yace exhausto bajo un árbol enorme, mientras Beleg con su gran espada se dirige hacia él sobre las retorcidas raíces. Es la representación más detallada que Tolkien hizo de los elfos en su mitología, aunque aun así éstos son vistos a cierta distancia. Junto a Flinding hay un gorro rojo de elfo y la lámpara cuya luz azul atrajo a Beleg, una de las «diminutas linternas de cristal traslúcido / y frío argénteo» que los Elfos hicieron con secreta técnica.[91] Beleg tiene una pequeña barba; la cara de Flinding está oculta. Las dos figuras tienen largos cabellos negros y son magras y alargadas, altas, deberíamos decir de acuerdo con la concepción tolkieneana de los Elfos en la antigua tradición inglesa y germánica, pero también son «elfinas» en sentido usual (no podemos ignorar los zapatos rojos y puntiagudos de Beleg). Sin embargo, sólo resultan diminutas en relación con el tamaño de los árboles. *The Children of Húrin*,[92] Tolkien dice de Taur-na-Fúin: «Allí se vislumbraban grises / de una circunferencia insospechada en crecimiento de edades / los troncos desprovistos de copa de los árboles encantados.» En la acuarela se llega al margen superior antes de que aparezca alguna rama. Pero el bosque es más abierto y brillante de lo que sugieren los textos: en el *Cuento de Turambar* es «una sombría y peligrosa región, tan cubierta de pinos gigantescos que nadie, salvo los trasgos, podía seguir una huella, porque sus ojos atravesaban la más profunda oscuridad».[93]

*Taur-na-Fúin* encontró su camino hasta *El Hobbit*, dibujado de nuevo con tinta como *Bosque Negro* [88]. Posteriormente fue también publicado en *El Calendario*

*1974 de J. R. R. Tolkien* (Allen & Unwin, 1973) con el consentimiento de Tolkien y un nuevo título de mano del artista: *Bosque de Fangorn.*[94] Parece ser que Tolkien percibió que la escena de «El Silmarillion» podía cumplir de algún modo una función doble como ilustración de *El Señor de los Anillos*, y así esta imagen fue utilizada, en una forma u otra, para ilustrar las tres obras mayores de Tolkien. Pero en su contexto final no resiste un examen más atento. Sus altos árboles y su sombrío ambiente encajan perfectamente en esa parte de *El Señor de los Anillos* en la que Merry y Pippin vagan por el bosque en sombras antes de encontrar a Bárbol; pero a la larga nadie podría confundir ni por un momento estas figuras, hobbits con los pies desnudos, que además en la historia no tenían ni lámpara ni espada.

En la primavera de 1928 Tolkien había alcanzado el punto, al escribir *Lay of Leithian*, en el que Beren, Felagund y sus compañeros son capturados por Thû (uno de los primeros nombres de Sauron) y llevados a su fortaleza, que se alzaba en una isla situada en medio de un río:

> Encontraron la flota
> unas aguas jóvenes, ondulantes, la plata pálida
> de Sirion, que corre por aquel valle
> donde Taur-na-Fúin, la Noche Mortal,
> la altura poblada de pinos del bosque, sin huellas,
> cae oscura vedando un lento descenso
> en el este, mientras que hacia oeste se divisan
> grises las Montañas que giran hacia el norte
> y cierran el paso a la luz del día en el oeste.
>
> Y una colina isléd se alzaba allí solitaria
> en medio del valle, como una piedra
> que ha llegado rodando desde las lejanas montañas
> cuando los gigantes saltaban en tumulto.
> Alrededor de sus pies el serpenteaba el río
> un caudal dividido, que había cavado
> los bordes colgantes hasta convertirlos en cuevas.[95]



**51** *Wudu Wyrtum Faest* (El pantano de Grendel) Lápiz, tinta negra

**52** *Estancias de Manwë (Taniquetil)*
Lápiz, acuarela, color blanco

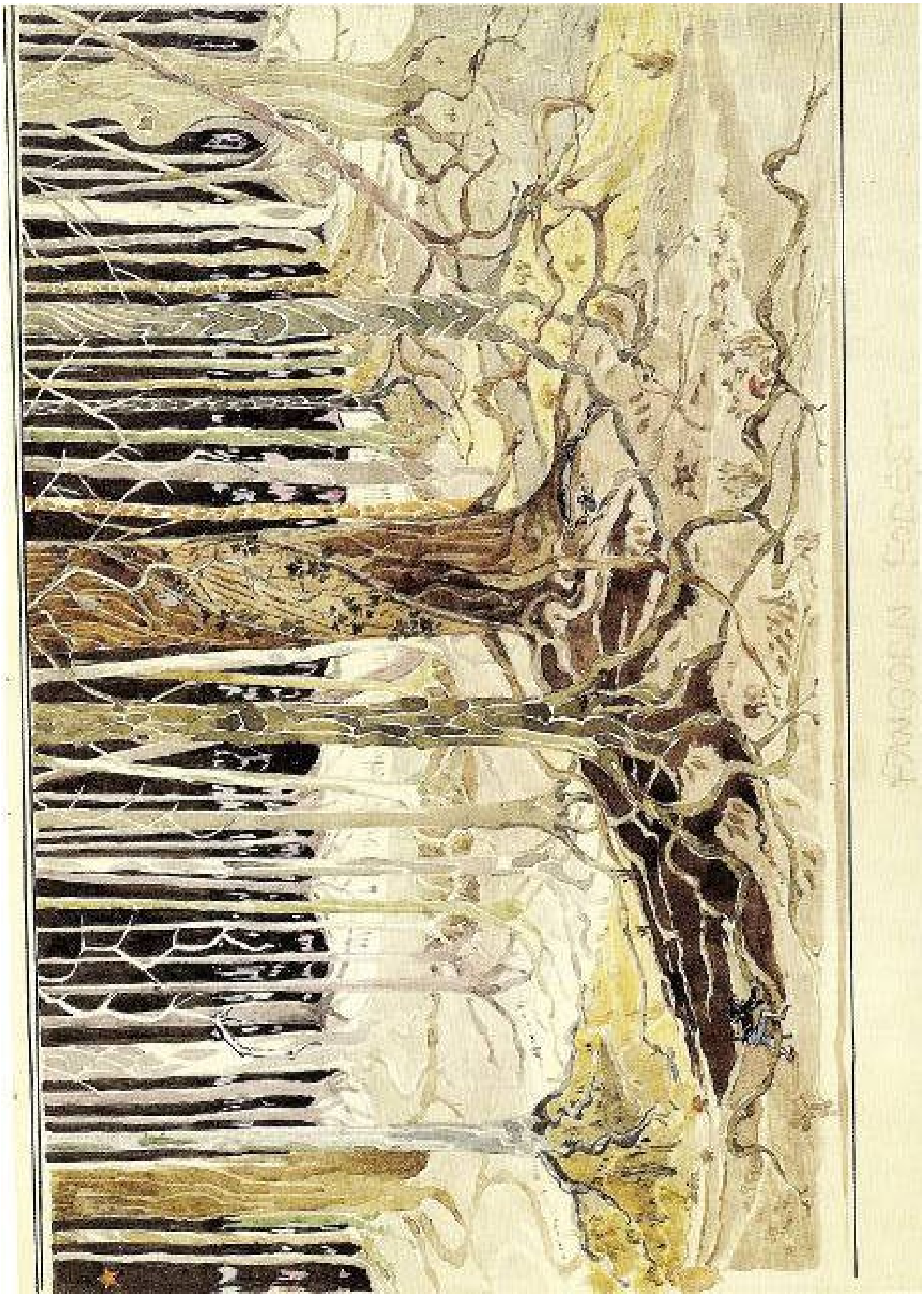
Todos los detalles de este pasaje están recogidos también en *El Valle del Sirion* [55], dibujo contenido en el cuaderno y realizado en Lyme Regis durante el mes de julio de 1928. El Sol se pone detrás del Eryd Lómin (posteriormente Ered Wethrin), las montañas cubiertas de sombras que se alzan en el oeste, frente a la Luna que sale a la derecha, por encima del socarrén del bosque. En la lejanía están Dor-na-Fauglith (Anfauglith), «los campos de la aridez, / las polvorientas dunas, el ancho desierto», y en el horizonte «la nube que se cierne y desciende / sobre las torres atronadoras de Thangorodrim».[96] Los dos abedules situados en primer plano enmarcan y realzan la fortaleza de la isla, encima de las cuevas abiertas por el agua. Es posible que varios elementos del dibujo hayan sido inspirados por una ilustración del artista Kay Nielsen, *¡Escucha, ah, escucha el céfiro en la arboleda!*, para «Felicia o la Maceta de claveles» perteneciente a *In Powder and Crinoline* (1913), de Arthur Quiller-Couch. Entre esos elementos hay un puente arqueado que conduce a una isla con cavidades en forma de cavernas; ramas colgantes; una planta en la parte inferior derecha; y, en especial, un acantilado del que se diría que ha sido levantado en vertical desde el suelo. Tolkien rechazó el ornamentalismo de Nielsen, dibujando (por ejemplo) árboles naturalistas donde Nielsen dibujó formas alargadas propias del «Art nouveau» (que, sin embargo, recuerdan en cierto modo los árboles de Tolkien en *La tierra de Pohja* [41]). Alguno de esos mismos elementos pictóricos y las flores que florecen profusamente en el primer plano de la ilustración de Nielsen aparecen también en la acuarela de Tolkien *Rivendel* [108] para *El Hobbit*.

En esta época Tolkien aún no había desarrollado la idea de que la fortaleza de Thû había sido en otro tiempo Minas Tirith, atalaya construida en Tol Sirion por el propio Felagund, aunque «había sido una atalaya de los elfos, / y era robusta, y todavía se encontraba en buen estado».[97] Tampoco completó la evolución de Nargothrond, la magnífica fortaleza subterránea de los Elfos Noldorin. De acuerdo con su origen en el *Cuento de Turambar*, como las cuevas de los Rodothlim, castigadas por la pobreza, su entrada «con gran astucia, la habían ocultado con árboles y sortilegios que aún recordaban las bandas dispersas que allí vivían. En ese entonces, ese lugar se había convertido en el bastión de un pueblo al que se habían unido muchos fugitivos, y las artes y las obras de los Noldoli [Noldor] habían vuelto a florecer allí, aunque bajo formas rústicas y toscas».[98] Más tarde, en *The Children of Húrin* Nargothrond fue fundado por Celegorm y Curufin, hijos de Fëanor, junto al río Narog («torrente»):

> Un torrente espumoso, crecido, que se precipitaba
> desde la colina más alta de la Meseta del Cazador
> la hendía y la cruzaba; allí, de piedra tallada
> con una arcada fina y esbelta
>
> un puente fue construido, un arco resplandeciente
> en el vaho y la centelleante espuma del Ingwil,
> que se precipitaba temerario y silbaba abajo.
> Donde encontraba las aguas de Narog, de largo recorrido.

Allí se alzaban escarpados los hombros robustos
de las colinas sobre las aguas apresuradas;
allí, protegida por los árboles, una terraza inclinada,
amplia y sinuosa, desgastada y pulida,
fue modelada frente a la pendiente.
Allí, puertas oscuras, gigantescas,
fueron labradas en la ladera de la colina;
enormes eran sus árboles,
y sus postes y dinteles de pesada piedra.[99]

**53** *Sin título (Paisaje montañoso)*
Lápiz, lápiz coloreado



**54** *Taur-na-Fúin (El Bosque de Fangorn)*
Lápiz, tinta negra, acuarela

Más adelante, en *The Sketch of the Mythology*, Tolkien convirtió a Felagund y sus hermanos en fundadores de Nargothrond, y en la primavera de 1928 escribió en la *Balada de Leithian* sobre la visita de Beren a este lugar:

> … ellos [los Noldor] hicieron su guarida
> y su refugio cavernoso, muy al sur.
> Sobre la alta orilla del Narog se abría
> su boca, que ocultaban y velaban;
> y grandes puertas, nunca expugnadas
> hasta que llegó el día inmenso y horrible de Túrin,
> que construyeron en la penumbra sombría de los árboles.
> ……
> Así, él [Beren] alcanzó la costa oriental
> de Narog, que producía espuma y bramaba
> sobre los rocas negras…
> ……
> Ahora, desde allí hicieron un rapidísimo viaje
> hasta las terrazas inclinadas de Nargothrond
> y los gigantescos palacios sombríos.
> Llegaron, bajo la hoz de la luna,
> a las puertas sumidas en la oscuridad y labradas
> con postes y dinteles de poderosa piedra
> y árboles enormes.[100]

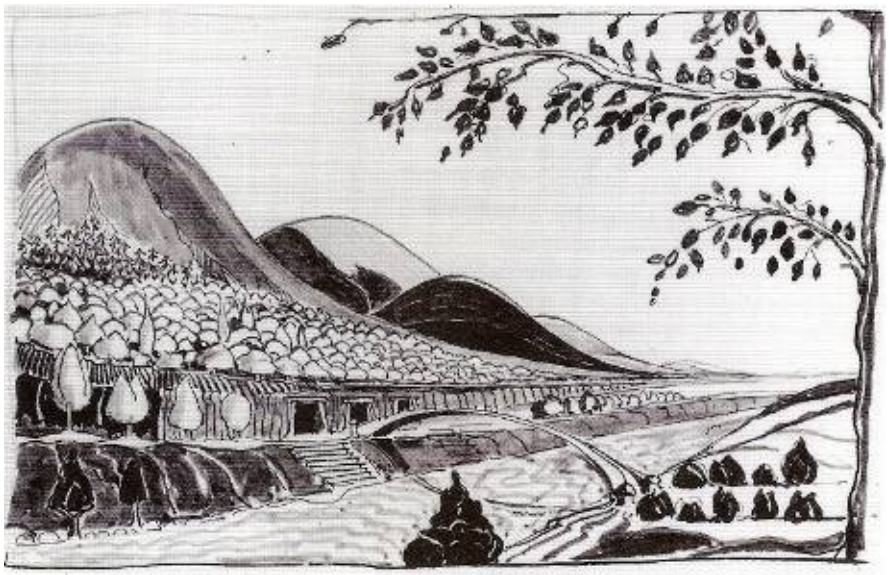
Tolkien hizo tres ilustraciones de Nargothrond; cuatro, si incluimos *Glórund*. Tanto la versión a lápiz [56], dibujada en Lyme Regis en julio de 1928, como una acuarela sin terminar pintada en mayo-julio de 1928 figuraron en *The Book of Ishness*.[101] El dibujo a tinta [57] fue realizado aparte; se ve claramente que deriva de la acuarela, con detalles añadidos para completar la composición. Todas estas ilustraciones muestran tres puertas que conducen a la fortaleza, así como altas colinas y laderas cubiertas de árboles arriba y detrás. En otros aspectos son completamente diferentes entre sí.

En [56] las entradas están visiblemente protegidas con las enormes puertas de madera descritas en los poemas: «Chirriante y ruidosa en sus grandes goznes / la puerta gigantesca»[102]. Parecen bunkers construidos en la ladera de la colina. Pero no tienen los grandes postes y dinteles de piedra que los textos redaman. En el dibujo [57] y la acuarela las entradas están representadas correctamente en forma de trilitos, con una pieza horizontal sustentada por dos verticales levemente inclinadas. Sin embargo, parecen ser simples aberturas, no puertas, practicadas en la colina como en *Glórund*. Asimismo a diferencia de [56], en éstas apenas si se aprecia un intento de ocultación. En [56] la orilla es escarpada y abrupta, y el río desprende espuma al pasar por encima de las rocas, como se dice en la *Lay of Leithian*. El esquelético árbol que cuelga sobre la orilla, a la izquierda, es muy parecido el que vemos en el segundo dibujo del pantano de Grendel [51] que Tolkien realizó pocas semanas antes. La acuarela muestra tres conjuntos de escalones, tallados en la orilla, que conducen al río (no dibujado). En [57] Tolkien suprimió los escalones centrales para incluir el

puente construido por Túrin en los últimos días de Nargothrond, como la «arcada fina y estilizada» sobre el Ingwil. En [56] no aparece el puente, y uno puede pensar, bien que la versión a lápiz corresponde a un momento anterior, bien que en el verano de 1928, cuando escribió *The Sketch of the Mythology*, Tolkien aún no había concebido el puente.[103]

**55** *El Valle del Sirion*
Lápiz

**56** *Nargothrond*
Lápiz



**57** *Sin título (Nargothrond)*
Lápiz, tinta negra

¿Cuál fue su visión final de Nargothrond? Las entradas con arcada de [56] son, en su perfil general, como la entrada de *Glórund*, de 1927; pero la evidente posición de [56] en *The Book of Ishness* lleva a fecharlo (ligeramente) después de la acuarela de Nargothrond, que posee puertas como las descritas en los textos de Tolkien. ¿Concibió una nueva visión de Nargothrond, pero aplicó el cambio sólo a su arte, no a sus palabras? ¿O cambió sólo momentáneamente de idea y luego volvió a sus

puertas con postes y dinteles? La similitud de [57] con la acuarela, aunque el dibujo fue realizado después de una pausa de unos ocho años, sugiere que éste fue el que Tolkien conservó en su memoria. Pero puede ser que nunca llegara a una conclusión definitiva acerca de Nargothrond, exactamente igual que en «El Silmarillion». En cierto modo, en 1936-1937 todavía seguía debatiendo el tema en su mente (de ahí el dibujo [57], realizado probablemente entonces), concretamente en su serie de obras, relacionadas en su concepción con las de Nargothrond, para la entrada a las estancias del Rey de los Elfos en *El Hobbit* [117-121].[104]

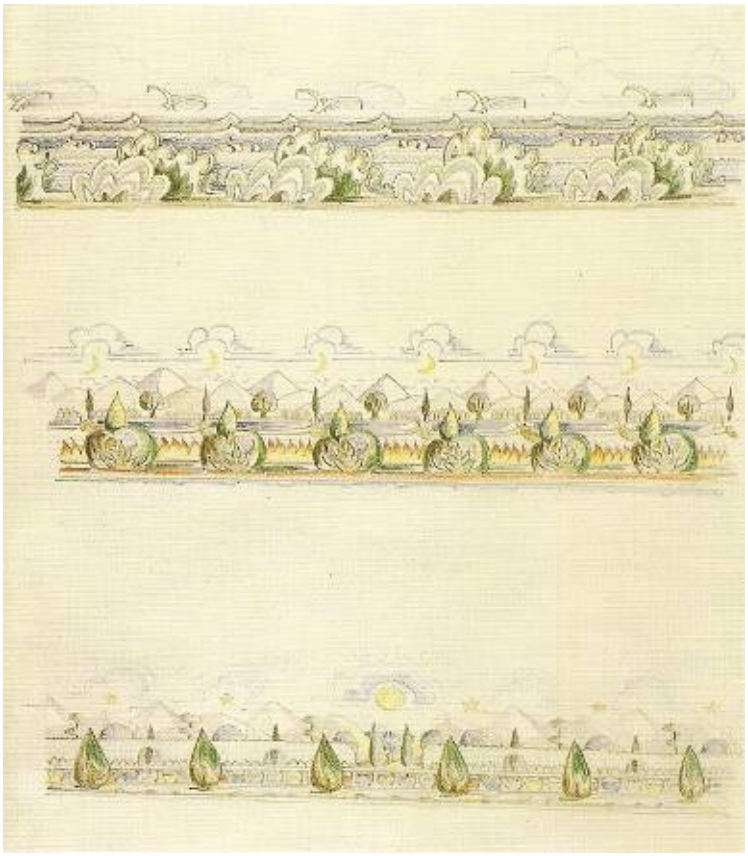
Ésta fue a menudo la manera de trabajar de Tolkien, cosa por lo demás comprensible. Su mitología era algo vivo, algo que cambiaba y crecía constantemente. Pero algunas ideas se le ocurrieron en un momento temprano y cambiaron poco en el curso de los años. Una de ellas fue su visión de la ciudad oculta de Gondolin, de la que en «El Silmarillion» se dice que fue construida a imitación de Kôr (Tirion). Como aparece en *Gondolin y el Valle de Tumladen desde Cristhorn* [58], dibujo fechado en septiembre de 1928, recuerda la ciudad representada en *Tanaqui* [43], especialmente por su alta torre y los acantilados de la montaña; sin embargo, trece años después la arquitectura es más simétrica —la torre está ahora en el centro— y el paisaje circundante es más sustantivo. Gondolin es mostrado como aparece descrito en *The Sketch of the Mythology*:

> … un amplio valle rodeado totalmente por las colinas en círculos cada vez más bajos a medida que se acercaban al centro. En medio de este *anillo había una cierra* espaciosa sin colinas, exceptuada una loma rocosa que se alzaba en la llanura, no exactamente en el centro sino muy cerca de aquella parte del muro exterior que discurría cerca de la margen del Sirion… En la colina rocosa, Amon Gwareth, la colina de observación, cuyas laderas ellos pulían hasta darles la tersura del cristal, y cuya cima ellos nivelaban, está construida la gran ciudad de Gondolin con puertas de acero. La llanura en toda su extensión ha sido dejada tan plana y lisa como un prado de cuidada hierba hasta los pies de las colinas, de modo que nada puede arrastrarse por ella sin ser visto.[105]

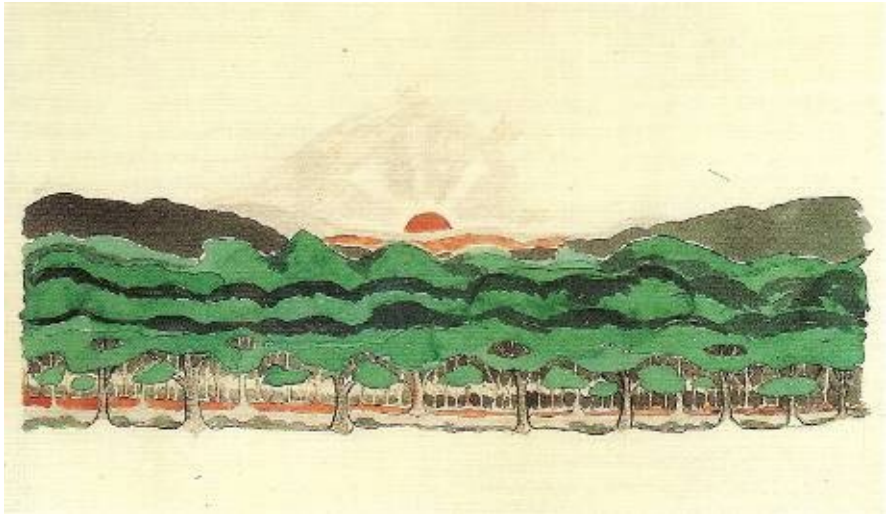
La ancha carretera de la llanura presumiblemente une la ciudad con el Camino de Escape a través de los Montañas Circundantes, al sur en dirección al Sirion. Aquí el paso de Cristhorn (la «Garganta del Águila», después Cirith Thoronath) es mostrado en el sur, como estaba localizado originalmente en *La caída de Gondolin*; pero en la época del dibujo Tolkien lo había desplazado en sus textos hasta las montañas situadas al norte de la ciudad. Cristhorn fue el medio con el que Tuor e Idril eludieron el saqueo de Gondolin, y el dibujo recuerda cómo en la *Caída* volvieron la vista atrás cuando el camino giraba alrededor de la ladera de las colinas y echaron una última mirada a la ciudad, que ardía en llamas ya medio destruida. En el dibujo Gondolin está en toda su pujanza, completo y magnífico.

**58** *Gondolin y el Valle de Tumladen desde Cristhorn*
Lápiz

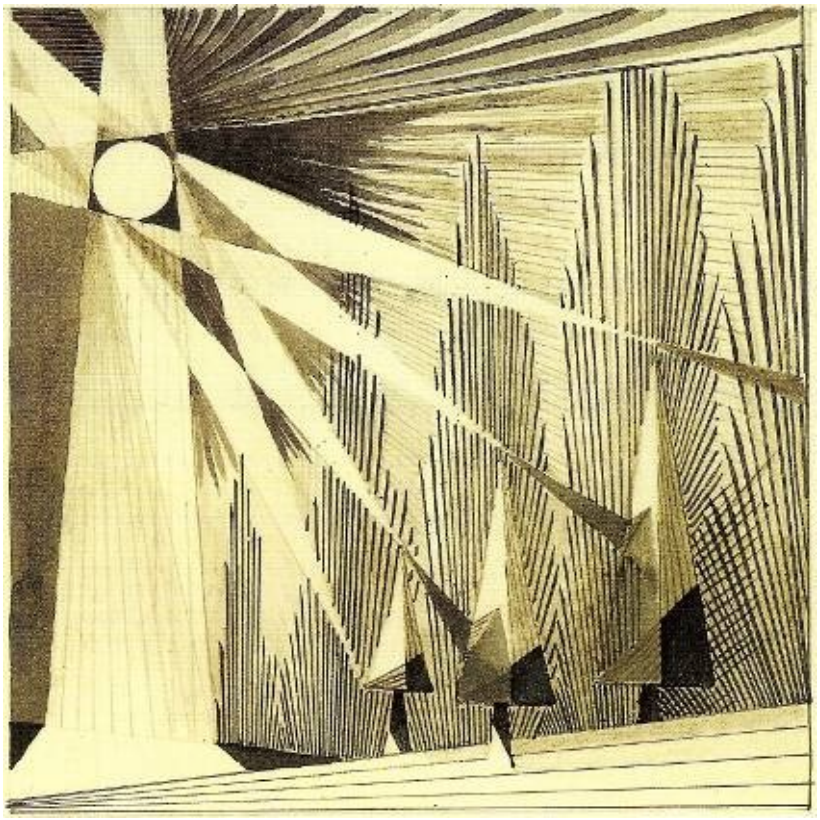
En la mayor parte de los dibujos y las acuarelas de Tolkien en los años 1927 y 1928 predominan dos elementos. Uno son las montañas, que dibujó profusamente en abruptos paisajes de «El Silmarillion» como *Gondolin*. El otro son los árboles, de los que estaba aún más enamorado. Los incorporó no sólo en dramáticas escenas de bosque como *Taur-na-Fúin* [54], sino también en obras más sosegadas y más decorativas. Los árboles aparecen tarde en *The Book of Ishness*, por ejemplo, como elementos estilizados, con nubes, pájaros, olas, montañas, lunas y estrellas, en rítmicos frisos [59] dibujados sin otro propósito que el placer de la decoración.[106] Por dos veces, al parecer en esta misma época —y ya nunca más, pues no reflejaba su personalidad—, Tolkien dibujó también árboles de acuerdo con el estilo geométrico del cubismo, realzado por la aplicación de lavado gris-azul en bloques. Uno de tales dibujos, *Claro de Luna en un bosque* [61], es una obra intrigante con resonancias míticas. Podría servir como decorado para una producción escénica moderna.[107] Agrupados, los árboles presiden *El bosque del Fin del Mundo* [60], título que combina dos de William Morris (*El bosque situado más allá del Mundo* y *El manantial del fin del Mundo*). Es posible que la acuarela describa una puesta del sol en Valinor, el fin del mundo al oeste de la Tierra Media, y también que no esté relacionada con la mitología tolkieneana; pero evidentemente es precursora de sus ilustraciones para la sobrecubierta de *El Hobbit* [144].



**59** *Sin título (Tres frisos)*
Lápiz, lápiz coloreado



**60** *El Bosque del Fin del Mundo*
Lápiz, tinta negra, acuarela



**61** *Claro de luna en un bosque*
Lápiz, tinta negra, acuarela azul

No obstante, el último de los árboles de Tolkien fue el «Arbol de Amalion».[108] Según sus propias palabras, dibujo «regularmente», «cuando me siento inclinado al diseño decorativo». En sus diversas versiones son unos dibujos «elaborados y coloridos, y más se adecúan al bordado que a la imprenta; y el árbol está cargado además de hojas de variadas formas y muchas flores, grandes y pequeñas, que significan poemas y leyendas importantes».[109] En *Sobre los cuentos de hadas* Tolkien alude al «Árbol de los Cuentos», que con toda seguridad representa al Árbol de Amalion. Asimismo, sin duda alguna está relacionado con el Árbol de la *Hoja de Niggle*. El «afan» de Niggle

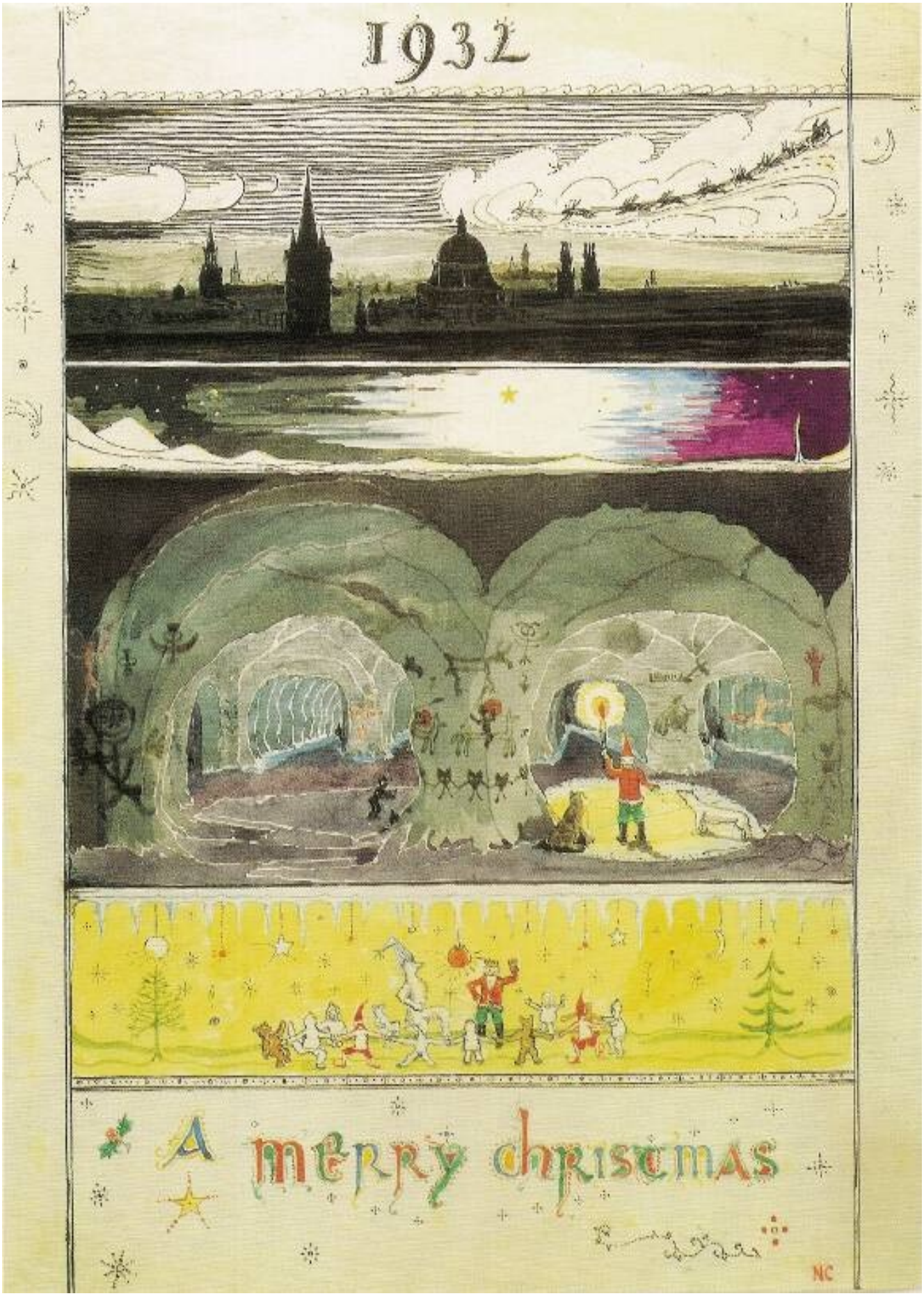
era pintar un árbol completo, con todas las hojas de un mismo estilo y todas distintas.

Había un cuadro en especial que le preocupaba. Había comenzado como una hoja arrastrada por el viento y se había convertido en un árbol. Y el árbol creció, dando numerosas ramas y echando las más fantásticas raíces. Llegaron extraños pájaros que se posaron en las ramitas, y hubo que atenderlos. Después, todo alrededor del árbol y detrás de él, en los espacios que dejaban las hojas y las ramas, comenzó a crecer un paisaje. Y aparecieron atisbos de un bosque que avanzaba sobre las tierras de labor y montañas coronadas de nieve.[110]

El «Árbol de Amalion», dibujo fechado en agosto de 1928 y contenido en *The Book of Ishness* [62], está estilizado y cuidadosamente equilibrado, con leves variaciones en las hojas pero con multitud de flores no realistas, sumamente decorativas. Su línea básica fija la composición; a la derecha, los picos sostienen la flor desmesuradamente grande y sugieren la colinas lejanas pintadas por Niggle. El dibujo recuerda la sinuosa flora inspirada en el «Art nouveau», en concreto *El jardín del Edén*, realizado

por C. F. A. Voysey en 1923, que tiene un árbol curvilíneo similar pero más expresivo con hojas, frutos y flores a un mismo tiempo. En comparación con ellos, otros ejemplos del «Árbol»[111] de Tolkien están trazados con menos atención y transmiten una más intensa sensación de crecimiento natural, excepto el representado en su dibujo para la portada de la edición de bolsillo *de Árbol y hoja*.

**62** *Árbol de Amalion*
Lápiz, lápiz coloreado




**63** *1932 Unas felices Navidades*
Lápiz, tinta negra, tinta coloreada, acuarela

# 3 *Arte para niños*

La imaginación de Tolkien parece no haber tenido límites; fue tan extensa y profunda que ni siquiera la creación de una obra complejísima como «El Silmarillion» consiguió agotarla. Fue también una fuente de cuentos para deleitar a sus hijos: John, nacido en 1917; Michael, en 1920; Christopher, en 1924; y Priscilla, en 1929. Las historias que les contaba eran más simples que su *legendarium* (aunque en absoluto simples), usualmente graciosas y llenas de peripecias, diseñadas para captar y retener la atención de los niños. Fue tan grande su éxito, narradas de improviso, que Tolkien puso por escrito algunas y en ciertos casos realizó asimismo ilustraciones para ellas. A veces en esas historias se infiltraban elementos de su mitología, pero en su mayor parte estaban inspiradas en los intereses y los juguetes de sus hijos, así como en hechos de sus vidas.

El primero y más largo en su composición, y único en cuanto que desde el principio fue puesto (necesariamente) por escrito, fue el cuerpo de correspondencia de «Papá Noel».[112] Empezó un poco antes de las vacaciones de 1920, cuando John, de tres años de edad, recibió por correo una carta inusual:

Querido John: Oí que le preguntabas a papá cómo era yo y dónde vivía. He hecho para ti un dibujo de MÍ y Mi casa. Cuida del dibujo. Estoy a punto de salir para Oxford con mis sacos de juguetes; algunos para ti. Espero llegar a tiempo; esta noche, la nieve es muy espesa en el POLO NORTE.

Resultó que la carta había sido enviada por el propio Papá Noel, y fue el inicio de una tradición en la familia de Tolkien. Más cartas como ésta fueron llegando cada año a su casa hasta 1943,[113] cuando Priscilla cumplió catorce años. En cada ima de ellas, «Papá Noel» explicaba a sus hijos hechos cotidianos, divertidos o alarmantes del Polo Norte, y contenía una o más ilustraciones. Muchas de las cartas narraban las aventuras (por lo común desventuras) de Karhu, el Oso de Polo Norte, primer ayudante de Papá Noel perseguido por las contrariedades. Con el tiempo, el número de personajes de las cartas aumentó con la incorporación de Paksu y Valkotukka, sobrinos de Oso Polar, y una legión de Osos de las Cavernas, Hombres de nieve y Gnomos rojos, junto con Elfos rojos y Elfos verdes, también las cartas se hicieron más largas y elaboradas, pues el Polo Norte fue atacado repetidas veces por los duendes, «que son para nosotros algo parecido a lo que para vosotros son las ratas; sólo que peores». El énfasis puesto en los osos reflejaba el cariño que todos los niños, pero especialmente Priscilla, tenían a sus juguetes. Algunos de los hechos descritos, como el baño, desbordamiento incluido, de Oso Polar en 1936, fueron inspirados por casos ocurridos en el hogar de los Tolkien. Hacia el final, las cartas reflejaban e incluso aludían abiertamente a las amenazadoras noticias procedentes del mundo real y a los efectos de la segunda guerra mundial.

Para que pareciera que las cartas provenían realmente de Papá Noel y sus ayudantes, Tolkien «autentificó» su ficción como iba a hacer después en *El señor*

*Bliss, El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*. Cada personaje que «escribía» cartas lo hacía en una letra propia y diferente. A Papá Noel, que tenía más 1900 años de edad, le temblaba mucho la mano. Oso Polar empezó a escribir con su «gruesa pata», que hacía una letra gruesa, pero después progresó y escribía en caracteres «Arktik», angulares y parecidos a runas. Ilbereth, un elfo que llegó a ser secretario de Papá Noel, tenía una ágil mano de escribiente. A menudo las cartas escritas por un personaje tenían en los márgenes comentarios redactados por otro, cada uno con su propia caligrafía. Papá Noel dibujaba la mayor parte de las ilustraciones, pero Oso Polar e Ilbereth también colaboraban, siempre en sus estilos respectivos. En ocasiones, Papá Noel se lamentaba de que en su dibujo había una mancha o un error, alegando que Oso Polar le había dado un golpe en el codo. La dirección de los sobres que contenían las cartas estaba escrita con toda una gama de tintas y lápices coloreados; como toque final, llevaban «sellos» del Polo Norte, dibujados expresamente, y matasellos simulados, amén de inscripciones pidiendo rapidez en la entrega. Un sobre típico de «Papá Noel» [65], enviado con una carta a John en 1924, pone de manifiesto que la escritura de Papá Noel podía ser a la vez decorativa y original. Además, en esta ocasión está realzada con el uso de tinta roja. «NP», que aparece en el matasellos y en el sello, significa «Polo Norte», mientras que «X» probablemente quiere decir «expreso». El sello representa en efecto el Polo Norte —literalmente un polo, aunque con la forma de una estalagmita gigantesca— y, detrás de él, la Aurora Boreal, que iba a ser el principal elemento de la carta y la ilustración de 1926. El Polo recuerda el dibujo *Tanaqui* [43] de «El Silmarillion», y el haz de luz es similar a las olas que estallan en *Agua, Viento y Arena* [42].

Las ilustraciones de «Papá Noel» incluían muchos detalles para que los niños los estudiaran a fondo y los compararan con los hechos expuestos por escrito. Las graciosas figuras, a menudo en escenas de acción, y colores brillantes, en tinta, acuarela o lápiz coloreado, también atraían a la joven audiencia tolkieneana. Contempladas como una serie, estas imágenes muestran los progresos de Tolkien en el arte y la composición, aunque las mejores son las de finales de los años veinte y principios de los treinta, cuando realizó también excelentes dibujos para su mitología y su historia de Roverandom.[114] Más tarde, cuando al parecer disponía de menos tiempo para representar a Papá Noel, sus ilustraciones se hicieron más simples, probablemente ejecutadas de manera precipitada, y pedía disculpas por ello explicando con todo convencimiento que, debido a diversos desastres en el Polo Norte, no podía dedicar mucho tiempo al dibujo. La ilustración doble [64] enviada con la primera carta a John en 1920 empezó la serie con nota alta. Es un retrato detallado y sensible de Papá Noel, en el que Tolkien sugiere un tiempo muy frío y ventoso mediante la barba y el chaquetón desplazados hacia adelante, la misma dirección en la que cae la nieve, mediante la mejilla y la nariz enrojecidas de Papá Noel, y la nieve adherida a sus botas. El rojo del chaquetón y la capucha de la acuarela de arriba se repite en la luz de las lámparas y las ventanas de la acuarela de

abajo, mientras que el cielo nocturno en calma de ésta refuerza, por contraste, la tormenta de nieve de aquélla. En la casa redonda de Papá Noel, bajo la luna llena, Tolkien adaptó la escena norteña que había dibujado seis años antes [38], con excepción de los «polos» puntiagudos que sustituyen a algunos de los árboles. De nuevo acude a nuestra mente la imagen de *Tanaqui*, así como la de los helados «mástiles» lunares de *El hombre en la Luna* [45]. En 1925 la casa de Papá Noel quedó reducida a escombros en uno de los accidentes de Oso Polar, por lo que hubo que construir una versión parecida pero más lujosa en lo alto de un acantilado.[115]

**64** *«De Mí y Mi casa»*
Lápiz, tinta negra, acuarela, color blanco, polvo de plata

**65** *Sobre de una carta de Papá Noel*, 1924
Lápiz, tinta negra y roja, acuarela

Uno de los dibujos enviados en 1931 [66] era «obra de» Oso Polar. Papá Noel explicaba en la parte de abajo: «Todo esto lo ha dibujado el Oso del Polo Norte. ¿No os parece que está mejorando? Pero la tinta verde es mía, y no me la pidió». Las dos personalidades están perfectamente diferenciadas por el estilo de sus escrituras. El desmañado autorretrato es lo que uno puede esperar de Oso Polar, no así el dibujo del sol que aparece detrás de las montañas. Está sorprendentemente estilizado y construido cuidadosamente con numerosas líneas, rayas y puntos; Karhu era en verdad un oso con talento, cuando estaba tranquilo. Entre la producción artística de «Papá Noel», este dibujo recuerda muy de cerca los sellos del Polo Norte —más decorativos que ilustrativos—, sólo que es más grande y más ambicioso, pero el efecto del «carámbano» o la escarcha se puede encontrar en varios dibujos, unos anteriores y otros posteriores a éste. Las nubes son una versión más elaborada de las que dibujó en su vista de Whitby Abbey [10], realizada en 1910, y anuncia los cielos y los humos que aparecen en algunos de sus dibujos para *El Hobbit* [119, 127, 134], de 1936-1937. Los rayos del sol dibujados sin líneas están también presentes en la ilustración *Los tres Trolls son convertidos en piedra* [100] para *El Hobbit*. Ya antes, en 1928, Tolkien había incluido un sol provisto de rayos que salía por encima de las colinas en *El bosque del fin del mundo* [60]; éste se parece al dibujo de Oso Polar también en su gama de colores, en la que predominan el rojo y el verde.

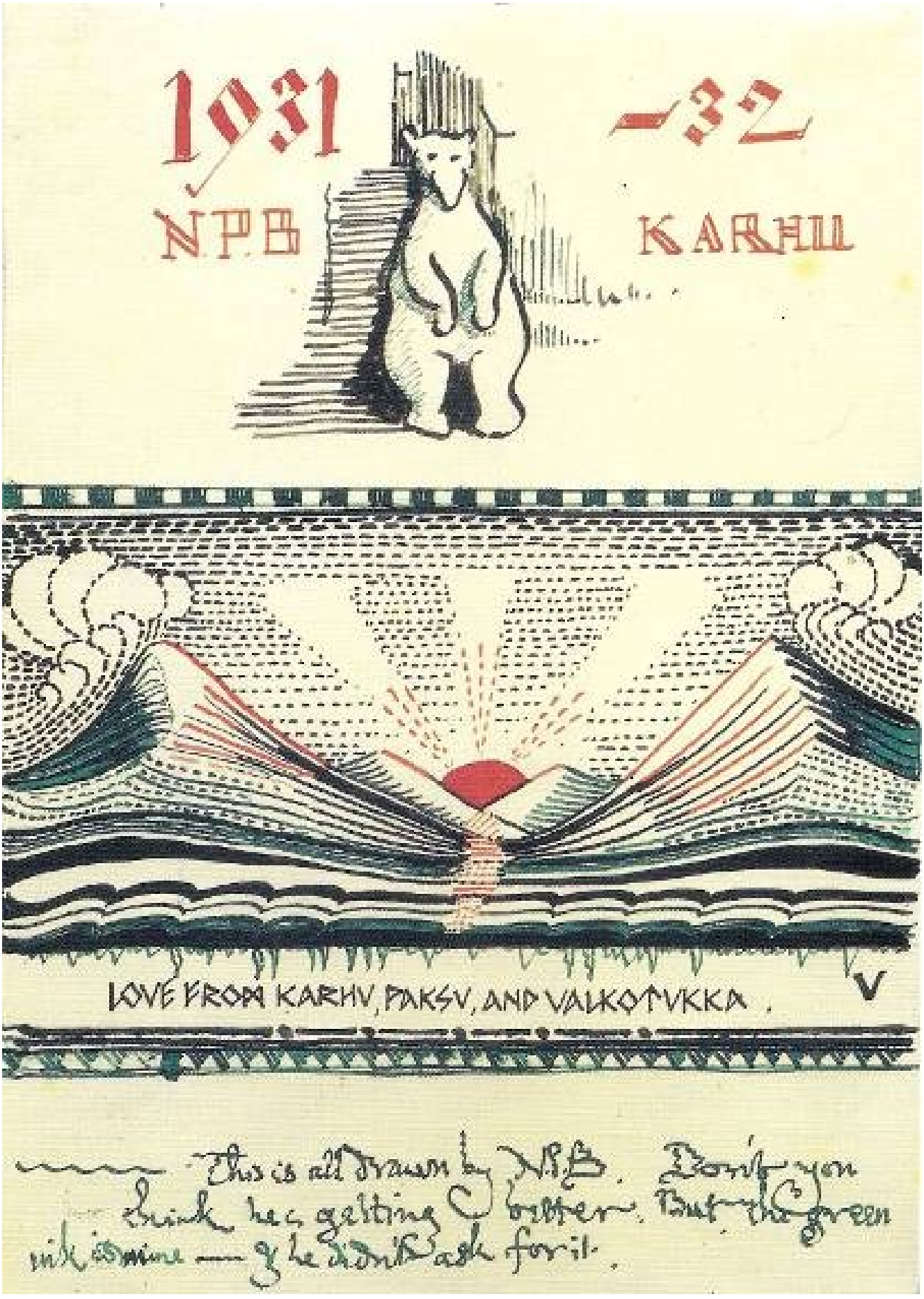
El arte más bello e interesante de la serie «Papá Noel» [63] fue el que acompañó a la carta de 1932. Tolkien, aunque autocrítico, debió de disfrutar con él, pues Papá Noel escribió: «Este año he intentado haceros algunos dibujos especialmente bonitos». Los cuadros contenidos en una hoja están dispuestos en hileras como las miniaturas de ciertos manuscritos iluminados, y como algunas de las imágenes previas de «Papá Noel». Cada uno de ellos ilustra un episodio individual, y, junto con

el margen, las hileras forman una composición unitaria. La tinta china y la mesurada decoración de la fecha en lo alto riman perfectamente con los colores oscuros de la imagen situada inmediatamente debajo, mientras que la línea de las ondas decorativas se repite en las nubes. 1.a escena nocturna es completada también en los márgenes por una luna, un cometa y varias estrellas. En la parte inferior, la inscripción y los elementos decorativos, brillantemente coloreados y más elaborados, reflejan el alborozo de la fiesta que tiene lugar inmediatamente encima.

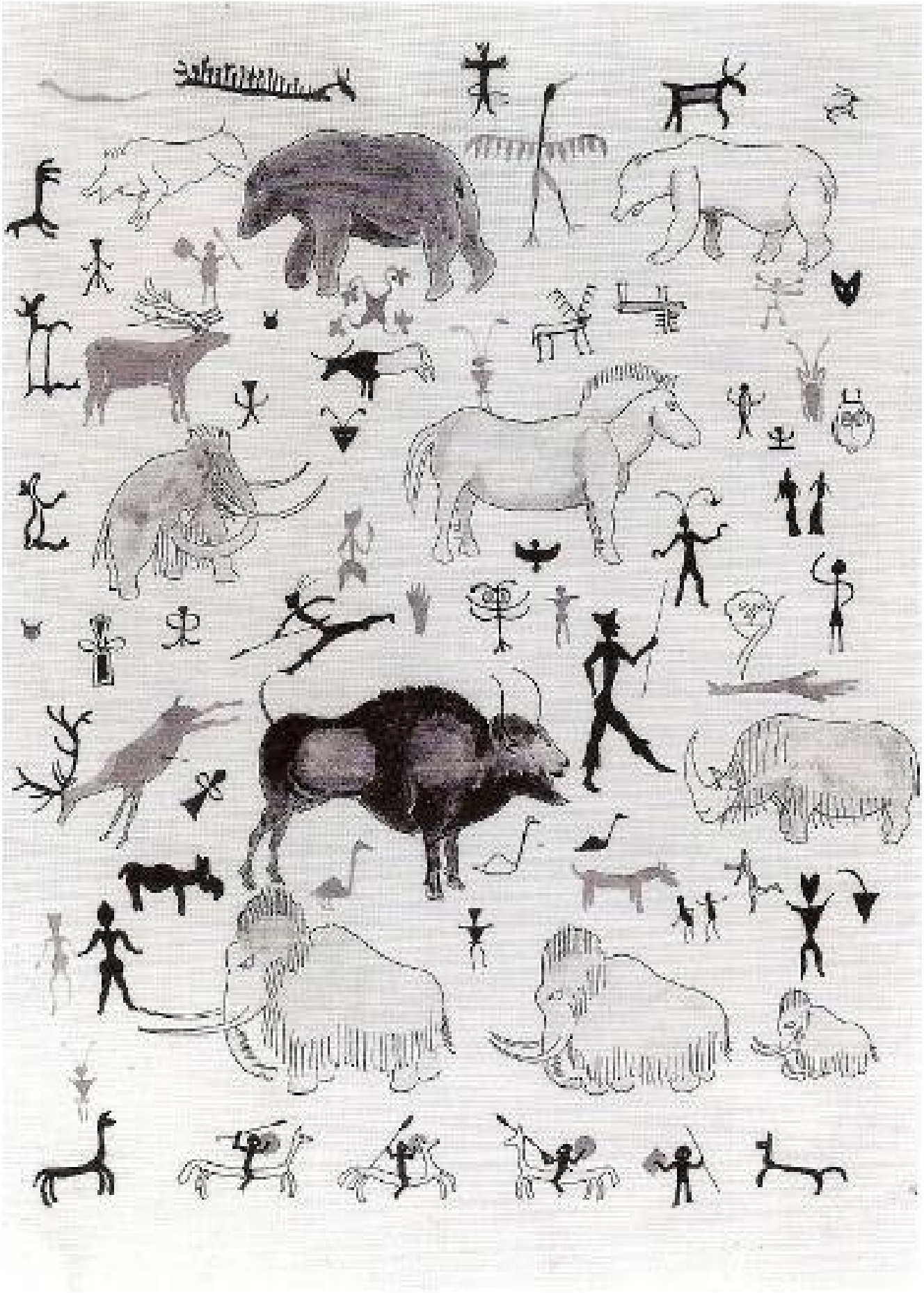
La escena de la franja superior muestra las torres y las cúpulas de Oxford recortadas en el cielo nocturno, con Papá Noel que llega volando desde el norte. En la carta adjunta este subraya que su trinco es tirado por siete pares de renos, amén de un par blanco que añade expresamente cuando tiene prisa. «Vuestra casa —dice a los niños— está justamente ahí donde los tres pequeños puntos negros se destacan de las sombras de la derecha». Oxford es visto desde el este, probamente de acuerdo con una fotografía que Tolkien tenía a mano como referencia. La torre y la aguja del primer plano, a la izquierda respecto del centro, corresponde a la University Church, St Mary's, en High Street. A la izquierda, siguiendo por High Street, está la torre de All Saints, iglesia de principios del siglo XVIII, que también aparece en la vista tolkieneana del Turl [19]. En el centro está la cúpula de la Radcliffe Camera, que alberga parte de la Bodleian Library. A la derecha de ésta se ven los remates de las torres gemelas de All Souls College. No en varo Oxford es conocida como la «ciudad de las agujas soñadoras».

A continuación vienen, en el orden de las ilustraciones, dos escenas polares. Encima del suelo se ve que es la hora del crepúsculo, con una estrella especialmente brillante en el centro. A la derecha está el Polo Norte bajo la constelación de la Osa Menor. Debajo del suelo están (como explica la carta) las cavernas en las que Oso Polar estuvo perdido y amenazado por los duendes. Papá Noel, Oso Polar y Oso de las Cavernas son mostrados descubriendo las pinturas que adornan las paredes de una cueva. Algunos duendes se mantienen al acecho; su llegada al Polo Norte en 1932 probablemente se debió a su «éxito» en *El Hobbit*, que primeramente fue contado a los hijos de Tolkien hacia 1930 y luego plasmado por escrito; pero sólo en las cartas de «Papá Noel» hay imágenes de los duendes [trasgos, en *El Hobbit*]. Oso de las Cavernas está dibujado en términos más realistas que Oso Polar, que había adquirido su propia iconografía, escueta y alargada, a lo largo de los años.

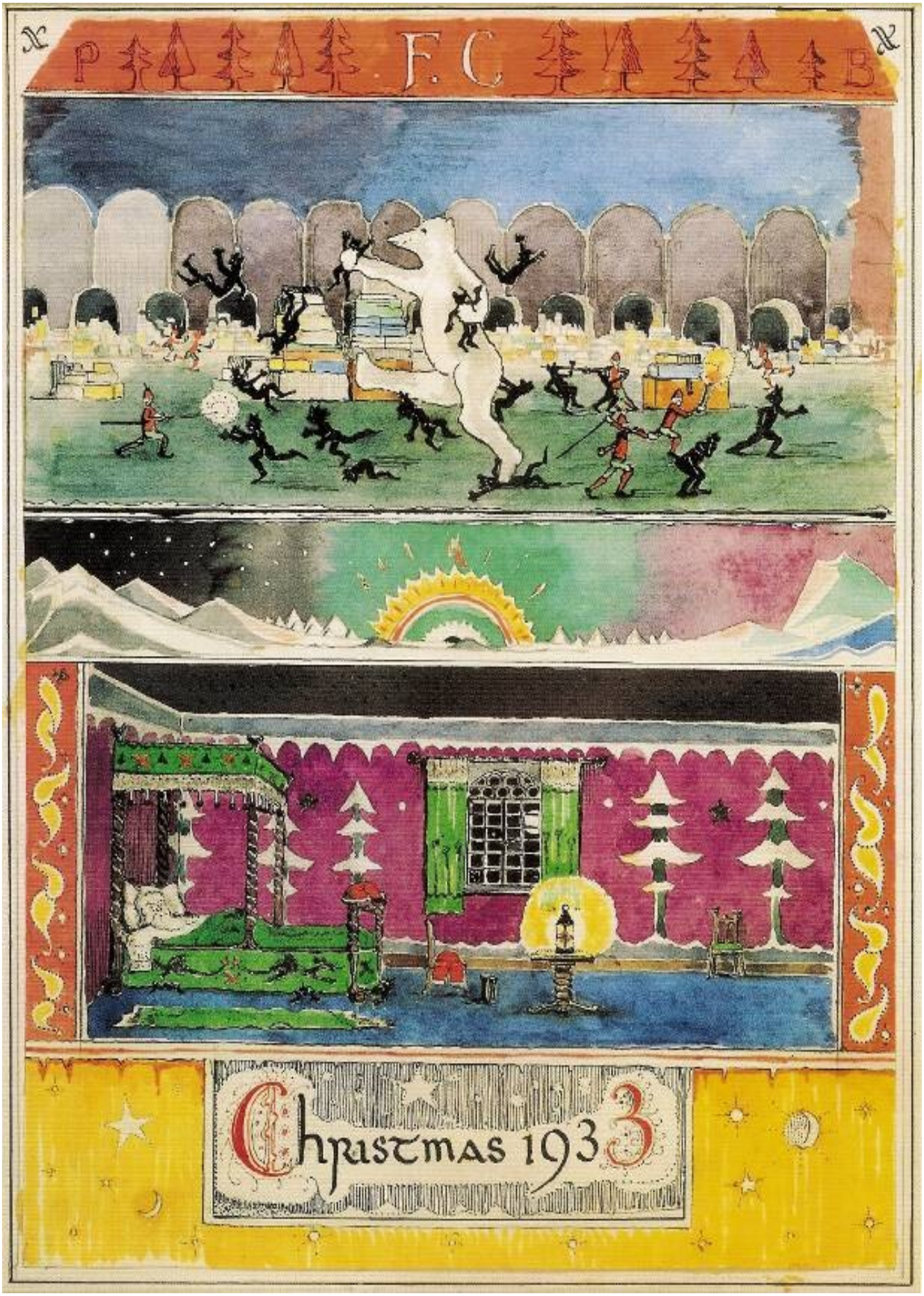
El dibujo inferior reproduce la fiesta que Papá Noel organizaba todos los años en el día de San Esteban, cuando ya había pasado la fiebre de las vacaciones. En ella bailan Papá Noel, Oso Polar, Paksu y Valkotukka, nietos de Oso de las Cavernas, criaturas de las nieves e hijos de los Gnomos Rojos. La letra de la firma «NC» significa Nicolás, nombre de pila de Papá Noel, revelado en la carta para 1930.




**66** *1931-32 N. P. B. Karhu*
Lápiz, tinta negra, roja y verde



**67** *Sin título (Pinturas rupestres)*
Lápiz, tinta negra, roja y marrón




**68** *Navidad de 1933*
Lápiz, tinta negra y roja, acuarela

Tolkien o sus hijos debieron de estar interesados en las pinturas rupestres, pues Papá Noel describió con gran detalle las que él mismo descubría e incluso «copió» muchas de ellas en una hoja separada [67]. «Las paredes de estas cuevas», escribió,

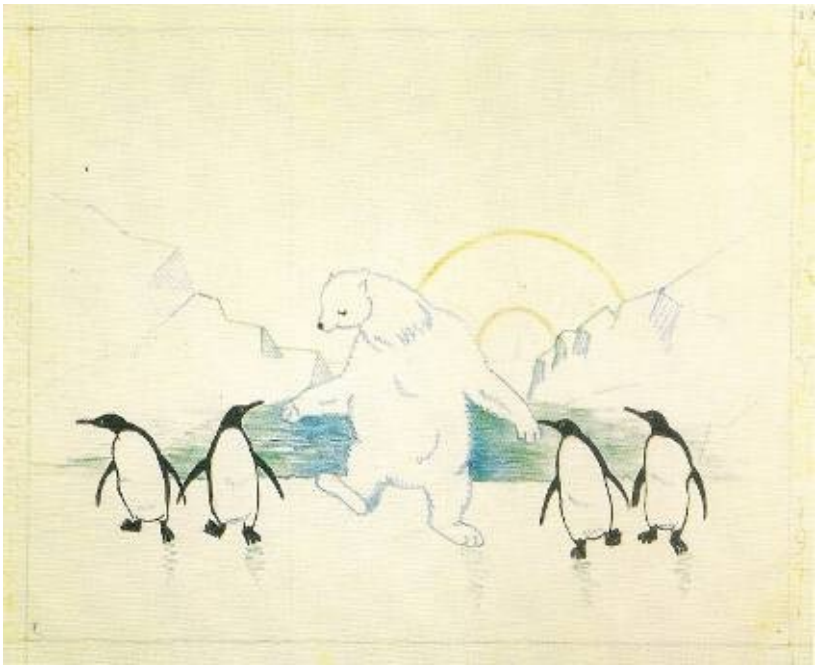
estaban cubiertas las figuras, grabadas en la roca o pintadas con rojos, castaños y negros. Algunas de ellas son muy buenas (en especial las de animales) y otras algo raras, y otras torpes, y hay muchas marcas incomprensibles, signos y letras, a veces de aspecto desagradable… Muchas de las figuras fueron dibujadas por estos Hombres de las Cavernas que se interesaban por los animales mejores, especialmente los grandes (representándolos casi de tamaño natural), y algunos de los cuales han desaparecido desde entonces: pueden verse dragones, y loda una serie de mamuts. Los Hombres pusieron allí unas marcas y dibujos negros pero los Duendes han garabateado encima… Al pie de la página podéis ver toda una hilera de dibujos de Duendes… los guerreros Duendes están montados en *drasils*: una especie muy rara de caballos enanos que han desaparecido hace tiempo… ¿No tienen los rinocerontes peludos un aire maligno? Hay también una mirada desagradable en los ojos de los mamuts.

Tolkien tuvo que contener la risa cuando sugirió que algunas de las pinturas eran graffiti hechos por los duendes. Casi todas ellas se basan en arte rupestre real. Probablemente él copió los animales del libro *The Art of the Cave Dweller*, de Baldwin Brown (1928, reimpreso en 1932), donde aparecen exactamente como en el dibujo de Tolkien, incluso con la expresión en los ojos del Rinoceronte Woolly procedente de Colombière, Ain. También se pueden encontrar fuentes para dibujos tan estilizados como los «duendes montados en *drasils*», que parecen proceder del norte de Suecia, y la figura que camina a grandes pasos entre el bisonte y el rinoceronte, que se basa en pinturas rupestres ibéricas.

Rhyme
Priscilla
BAD rhyme!
that's better
The English language has no rhyme
Father Christmas
Dear Priscilla
Father Christmas
Father Christmas
Father Christmas

En 1933 Tolkien dibujó otra serie de ilustraciones en franjas horizontales [68], pero pensó que no eran tan buenas como las de 1932. «No creo que mis dibujos sean muy buenos este año —escribió Papá Noel—, aunque les dediqué bastante tiempo (al menos dos minutos).» Naturalmente, Papá Noel con su magia puede hacer muchas cosas en poco tiempo, como cada Nochebuena, de modo que la observación tiene un sentido diferente para el personaje y para el autor. La composición de este dibujo no está tan equilibrada como la del dibujo del año anterior, con los paneles superiores, intensamente coloreados, dispuestos pesadamente sobre una base de color claro. Por una extraña inversión, los paneles se leen de abajo arriba. La historia empieza con Papá Noel despertado por duendes que husmean debajo de su cama y montan duendes murciélagos en el exterior, frente a su ventana. La decoración del dormitorio de Papá Noel es fantástica, púrpura y verde, con el árbol, la estrella y la escarcha como motivos en la pared y dragones adornando la ropa de cama. La cama en sí misma, con dos postes en la mitad de su longitud, no en los pies, y un baldaquino truncado encima, responde a un diseño que no se encuentra en el mundo real. Papá Noel corre escaleras abajo hasta los sótanos y encuentra, como se muestra en la escena superior, un gran número de duendes invasores, y a Oso Polar «apretando, aplastando, golpeando y pateando Duendes que saltaban por el aire, y rugía como un zoo». En el dibujo, Oso Polar parece haber crecido hasta alcanzar una estatura enorme, cambio inspirado, tal vez, en el relato contenido en *El Hobbit* y escrito en diciembre de 1:933,[116] que habla de la presencia de Beorn como oso gigantesco en la Batalla de los Cinco Ejércitos. Los elfos con sus gorros puntiagudos son parecidos a los de las *Estancias de Manwë* [52] para «El Silmarillion» y del dibujo *Ciudad del Lago* [127] para *El Hobbit*.

En 1938 Priscilla era el único miembro de la familia Tolkien suficientemente joven todavía como para recibir una carta de Papá Noel, quien en esta ocasión se disculpaba de no haber tenido tiempo de hacer un gran dibujo y enviaba en su lugar unos versos [69]. Aun así, éstos debieron de exigirle mucho tiempo, pues el poema tiene letras iniciales ornamentadas y decoraciones margínales modeladas de acuerdo con manuscritos medievales, y está redactado, en sus estilos característicos, por los diferentes miembros del hogar de Papá Noel. La mayor parte del poema está escrita por mano de Papá Noel, pero en ciertos pasajes Ilbereth redactó unas cuantas líneas, más elegantes y con tinta roja. Las manchas hechas por Paksu y Valkotukka han sido convertidas en siluetas de oso.



**70** *Feliz Navidad 1940 Feliz Año Nuevo 1941*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra

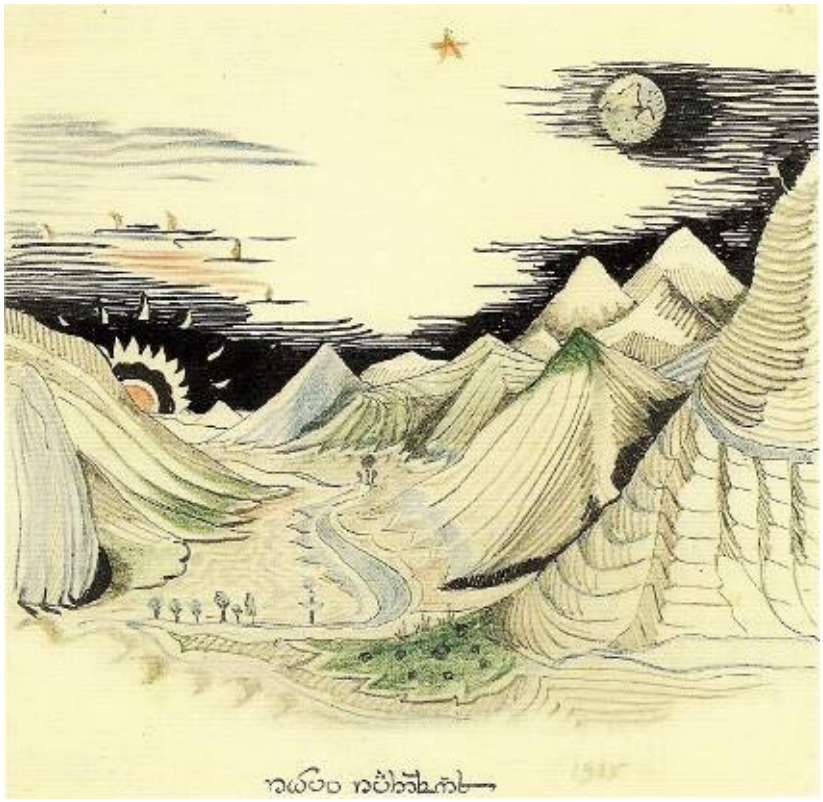
**71** *Tienda en el límite de las colinas del País de las Hadas*
Acuarela, tinta negra, color blanco

La ilustración enviada en 1940 a Priscilla [70] es inusual, en cuanto que constituye una descripción más realista de Oso Polar. Aunque la imagen de éste bailando con pingüinos es humorística con algo de dibujo animado, todas las figuras tienen una solidez y un naturalismo que nos hacen sospechar que Tolkien adoptó ilustraciones de un libro o una revista. La carta adjunta dice que los pingüinos viajaron al Polo Norte para ayudar a Papá Noel después de haber oído que éste había sido capturado por los trasgos. Su ayuda *fio* le sirvió de mucho, pero los pingüinos

constituyeron una diversión para los moradores del Polo Norte con sus juegos bailables y su imitación de los andares de Oso Polar, como parecen estar haciendo en el dibujo.

Aparte de las cartas de «Papá Noel», *El Orgog* fue probablemente la primera de las historias para niños escritas por Tolkien que contenía una ilustración. Es un cuento extraño, complejo, de una criatura singular que recorre un paisaje fantástico. La acuarela *Tienda en el límite de las colinas del País de las Hadas* [71] lleva una inscripción (redactada años después de los hechos) que dice: «Dibujado para John, Darnley Road, Leeds 1924. Rasgado por Chris[topher] accidentalmente septiembre 1936». Tolkien reparó la acuarela, pero el daño es todavía visible, especialmente en las líneas de la tienda situada en el centro. La palabra «Gogs» en el lado de la tienda, que ofrece «fruta para regalar», sugiere que el dibujo está relacionado con *El Orgog*, aunque no hay mención de una tienda como ésta en el original mecanografiado (sin terminar) que se conserva. Tanto el dibujo como la historia datan, sin embargo, de la época de Tolkien en Leeds, y ambos incluyen montañas azules y un sol color naranja. El jardín y el paisaje están dibujados a grandes trazos, mientras que en la tienda Tolkien ha colocado una a una tejas y piedras. La mancha rosa situada detrás del sol es similar a algunos de los efectos existentes en las ilustraciones de «Papá Noel» y en las primeras pinturas de «El Silmarillion». En este entorno naturalista parece desplazada, pero cabe pensar que a lo mejor Tolkien pretendió crear una atmósfera de cuento de hadas.

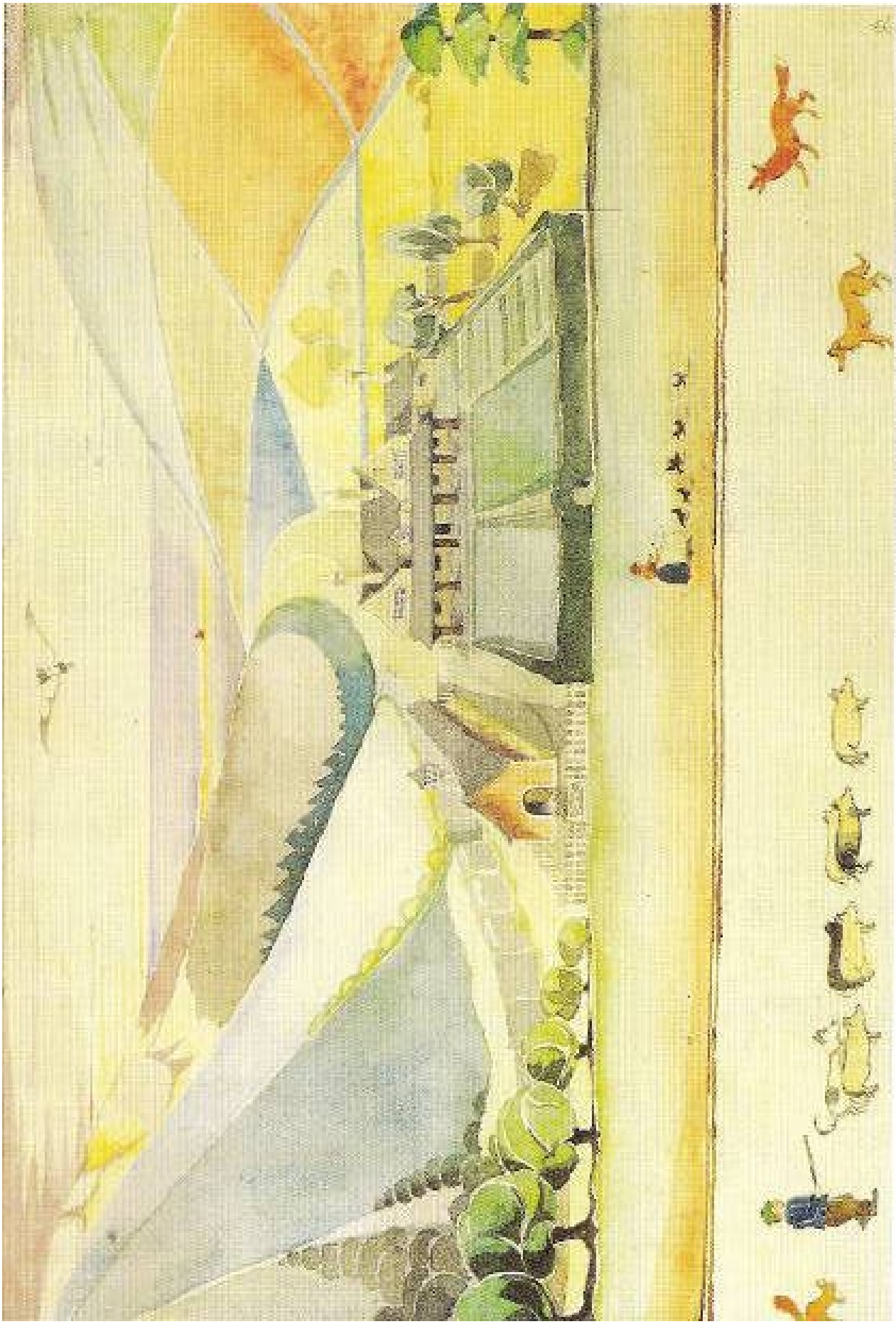
En 1925, mientras los Tolkien estaban de vacaciones en Filey, en la costa de Yorkshire, Michael, que aún no había cumplido los cinco años de edad, perdió su querido perrito de plomo en la playa. Para consolarle y explicarle por qué no podían encontrar su juguete, Tolkien ideó *Roverandom*, historia acerca de un perro de verdad, Rover, que molesta a un mago y es convertido en un juguete. Cuando un niño pierde a Rover juguete en la playa, un mago de la arena le envía a la Luna montado en una gaviota por la senda de luz que la Luna describe cuando brilla sobre el mar. El Hombre en la Luna le pone el nombre de Roverandom para distinguirle del perro del Hombre, también llamado Rover, y regala unas alas a los dos perros.



**72** *Paisaje lunar*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra

La popularidad de *Roverandom* entre sus hijos y a buen seguro la atracción que ejercía sobre el propio autor llevaron a Tolkien a poner por escrito la historia y realizar al menos cinco ilustraciones. Un dibujo hecho casi con toda certeza para *Roverandom* [72] lleva inscrito «paisaje lunar» en una forma muy temprana de la escritura élfica *tengwar* inventada por Tolkien.[117] El globo que aparece en el cielo es claramente la Tierra, con las Américas visibles. Como en tantos dibujos de Tolkien, en el cielo (parte superior del centro) hay una gran estrella, mientras el Sol sale o se pone detrás de las montañas. Aquí el Sol recuerda la Aurora Boreal de los dibujos de «Papá Noel» y proyecta un color rosado sobre los picos y las laderas de enfrente. El paisaje tiene características similares a la superficie de la Tierra, incluido un río, pero los inusuales colores de las rocas, los árboles azules y el estilizado tratamiento demuestran que éste es ciertamente otro mundo. Tolkien no buscaba la exactitud científica, sino que dibujaba de acuerdo con las necesidades del texto: «… la luna se extendía debajo de ellos, un mundo nuevo y blanco que brillaba como la nieve, con amplios espacios de azul pálido y verde, donde las altas y puntiagudas montañas proyectaban sus largas sombras sobre el suelo hasta muy lejos».[118] En sus exploraciones, Roverandom descubre que efectivamente en la Luna los árboles tienen hojas azul pálido. El dibujo parece estrechamente relacionado con una escena cuando Roverandom y d Hombre en la Luna ya han vuelto de un viaje al lado oscuro: «… miraron más allá de los valles de ceniza donde vivían muchos de los dragones, a través de un orificio en las montañas a la gran llanura blanca, y los resplandecientes

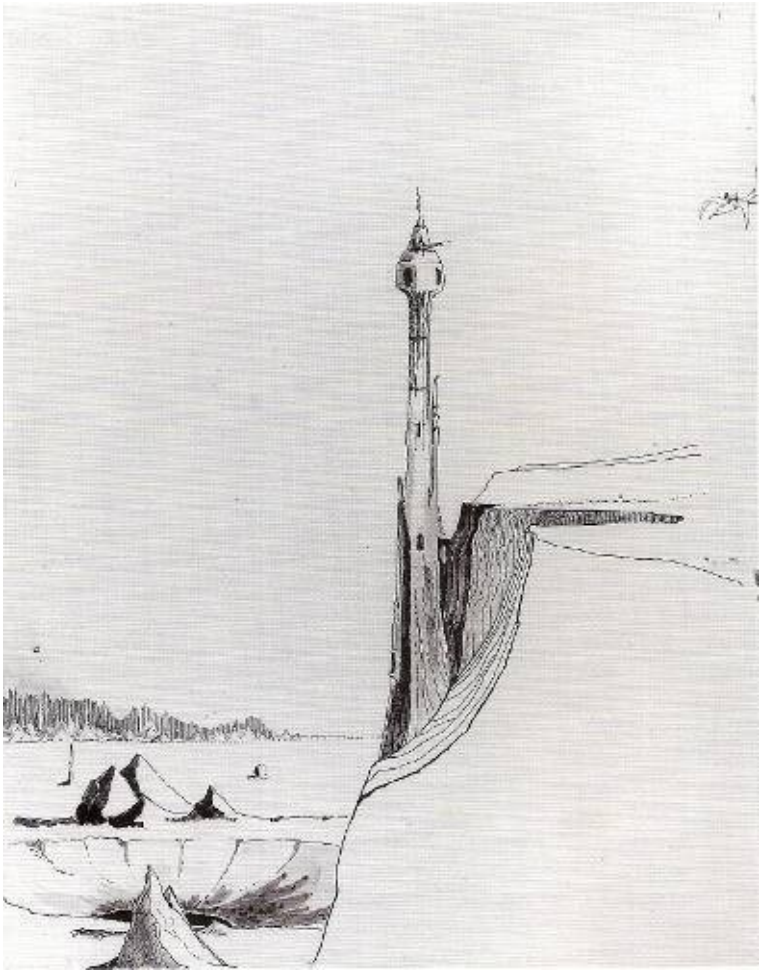
acantilados. Vieron cómo se elevaba el mundo, una luna verde pálido y oro, enorme y redonda, sobre los hombros de las Montañas Lunares».



**73** *Casa donde «Rover» empezó sus aventuras como «juguete»*
Lápiz, acuarela, tinta negra

La atractiva acuarela *Casa donde «Rover» empieza sus aventuras como «juguete»* [73] presumiblemente representa la primera casa de Rover, donde fue convertido en un perro de juguete, pero antes de su encuentro con el mago, toda vez que a Rover se le puede ver en la parte inferior, a la derecha, blanco con orejas negras, frente a unos cerdos. La gaviota que vuela en lo alto y el retazo de mar pueden aludir a las posteriores aventuras de Rover. Resulta sorprendente ver una ardilla caminando detrás del granjero, y aún más sorprendente comprobar que no respetan la escala del resto de las figuras. Es posible que los animales hayan sido introducidos a petición de los niños o simplemente que Tolkien tuviera conocimiento de su interés (uno de los regalos que Papá Noel llevó meses más tarde fue una granja de juguete con animales). La miniatura de una mujer que echa pienso a las gallinas está bellamente dibujada. Los árboles son casi idénticos a los que aparecen en el dibujo contemporáneo *Glórund sale en busca de Túrin* [47], mientras que los edificios, los almiares y el palomar anticipan elementos presentes en algunas de las ilustraciones de *El Hobbit* que Tolkien realizó una década más tarde [97-98, 106].

Como sus precursores en la mitología de «El Silmarillion», el Hombre en la Luna de *Roverandom* vive en un «minarete», descrito como una torre blanca en el borde de un precipicio blanco, en la cima de una de las más altas montañas de la Luna; y, como el mago tradicional, tiene un gorro puntiagudo y una barba saliente. En el dibujo [74] está en lo alto de su torre mirando con un telescopio, observando cómo Rover llega a la Luna montado en Mew, la gaviota. El paisaje yermo de la izquierda, con un gran cráter y algunas rocas aisladas, muy diferente de la tierra viva mostrada en [72], recuerda la superficie real de la Luna. Tolkien describe una escena similar vista por los dos perros cuando, explorando lejos de la torre, llegan cerca del lado oscuro: «Altas montañas se elevaban delante de ellos a la derecha, silenciosas, desnudas y ominosas… Eran grises, no blancas, y parecía como si estuvieran hechas de viejas y frías cenizas; y entre ellas se extendían oscuros valles, sin un signo de vida».



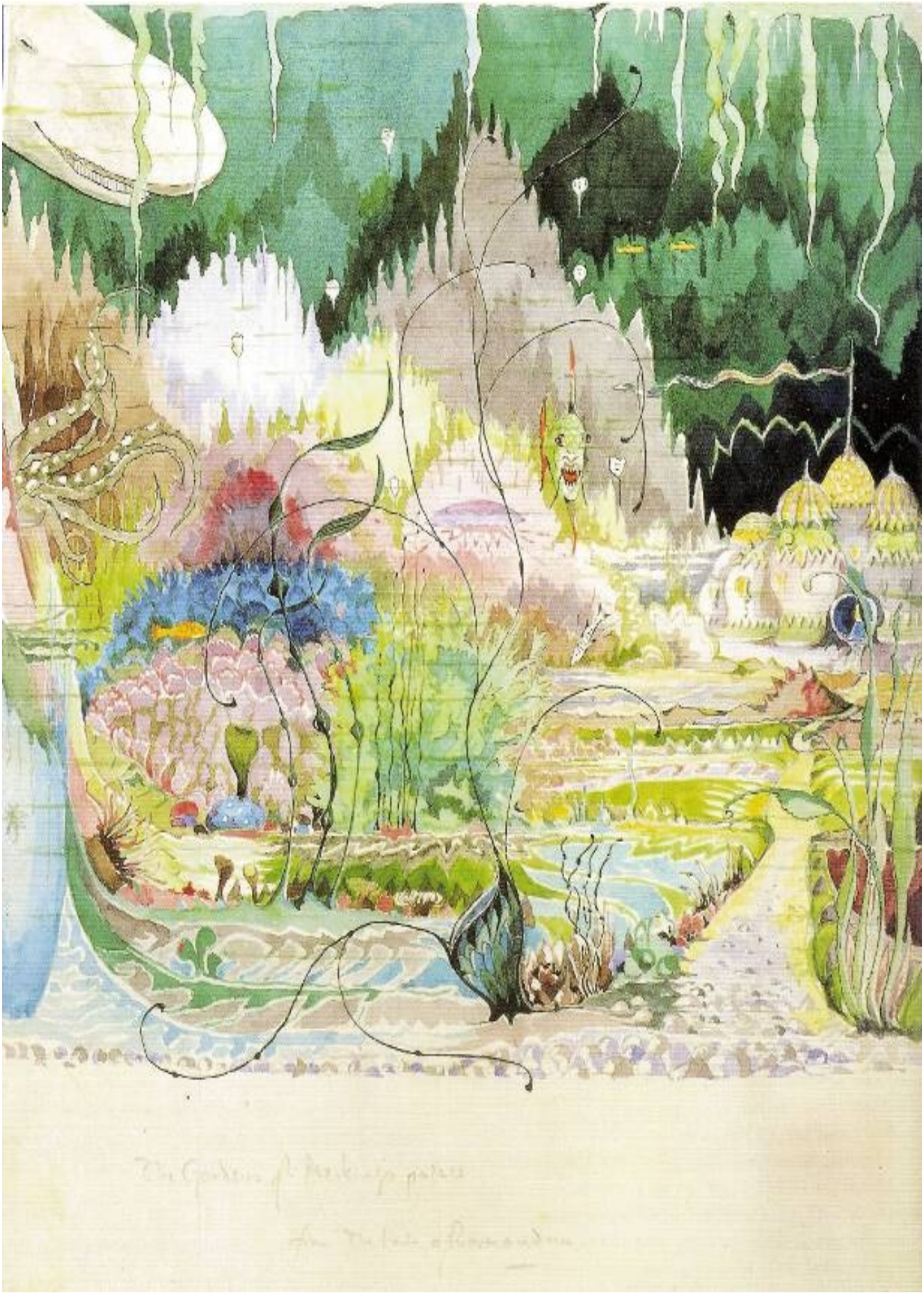
**74** *Sin título (Rover llega a la Luna)*
Lápiz, tinta negra

**75** *El Dragón Blanco persigue a Roverandom y al Perro de la Luna*
Lápiz, tinta negra

Mientras los perros exploran la lejana región, empieza a caer la nieve. Los perros se mojan y cogen frío, y buscan refugio en una enorme cueva. Desgraciadamente es la morada del Gran Dragón Blanco, de ojos verdes y alas «como las velas que tenían los barcos cuando todavía eran barcos, y no máquinas de vapor». Roverandom y el perro Luna sintieron su fuego y aún tuvieron tiempo de huir, como se muestra en [75]. Las montañas son más abruptas que las que Tolkien dibujaba usualmente, y no están plenamente logradas. Aunque intensamente modeladas, parecen tener sólo dos dimensiones; sólo la curva de la cola del dragón en torno a uno de los picos y su sombra en la montaña del centro aportan cierta sensación de profundidad. Gigantescas arañas y mariposas-dragón como las que aparecen justo encima del título forman parte de la fauna lunar descrita en *Roverandom*. De nuevo, las Américas se pueden ver en una Tierra completa, Tolkien realizó este dibujo en busca de elementos —el dragón, la araña, el paisaje montañoso— cuando hacía las ilustraciones para *El Hobbit* [87-88, 110-111, 134-136] y lo mostró en su conferencia de 1938 sobre dragones: «Éste le tuve que traer de la Luna, refugio de dragones… es, creo, un Dragón Blanco Sajón que escapó de la frontera galesa hace mucho tiempo».[119]

Cuando Roverandom vuelve a la Tierra, penetra, por debajo del mar, en el cuerpo de Uin, la más vieja de las ballenas, para pedir al mago que le convirtió en un juguete que anule el maleficio. Su destino inspiró a Tolkien una de sus acuarelas más logradas, *Los jardines del Palacio de Merking* [76]. Es un cambio radical de escena, tras las aventuras de Roverandom en la Luna, una visión de rosas, verdes, azules, malvas y amarillos al pastel frente a los cuales los tallos de plantas y anémonas de mar, los tentáculos de un pulpo y el gallardete que ondea en la cúpula más alta del palacio describen curvas y bucles con un esplendor propio del «Art nouveau». El palacio brilla como si estuviera hecho de porcelana. La ballena Uin, arriba a la izquierda, recuerda el leviatán de la ilustración de Rudyard Kipling para «Cómo alcanzó la ballena su garganta» contenida en su obra *Precisamente así*. Roverandom no aparece en el dibujo; en su lugar vemos (como en el paisaje lunar de [72]) una escena que introduce al lector en el curso del relato:

> Rover salió para encontrarse en [un] sendero blanco de arena que serpenteaba a través de un bosque sombrío y fantástico…
>
> Caminó en línea recta, tan recta como el sendero le permitía, y pronto vio ante él las puertas de un gran palacio, hecho, eso parecía, de piedra rosada y blanca que brillaba con una luz pálida que emanaba de él; y de las muchas ventanas salían, claras, luces verdes y azules. Alrededor de los muros crecían enormes árboles marinos, más altos que las cúpulas del palacio, que se alzaban vastos, resplandecientes, en las aguas oscuras. Los grandes troncos de los árboles, árboles de caucho, se inclinaban y agitaban como césped, y la sombra de sus infinitas ramas estaba poblada de peces de oro y peces de plata, y peces rojos, y peces azules, y peces fosforescentes como pájaros.



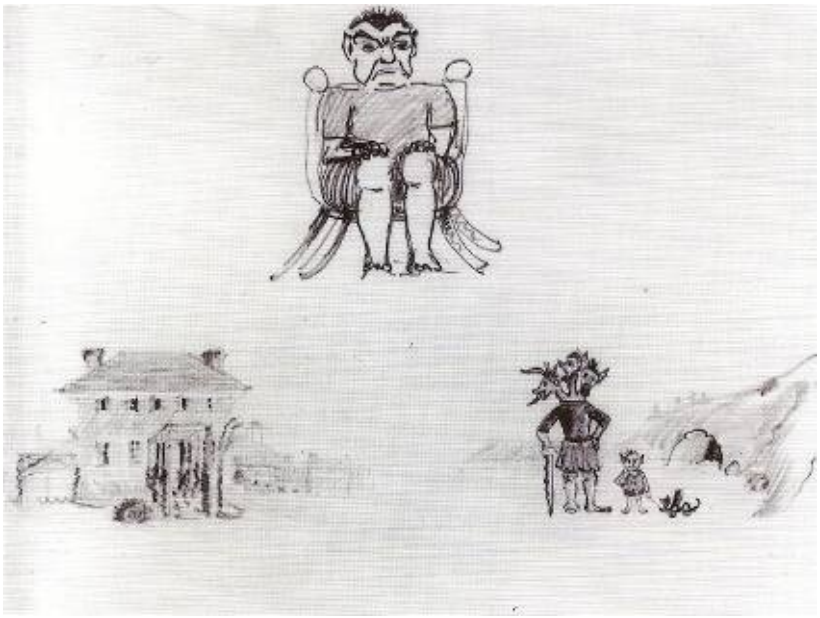
**76** *Jardines del Palacio de Merking*
Lápiz, acuarela, tinta negra

Tolkien fue un prolífico narrador de historias para sus hijos. Nunca llegaremos a saber cuántos cuentos ideó para ellos y tampoco cuántos no plasmó por escrito. Uno o dos que no han sobrevivido pudieron inspirar una hoja de bocetos [77] realizados probablemente en 1927.[120] La casa dibujada abajo, a la izquierda, con lápiz plomo y lápiz coloreado (marrón, rojo, verde y azul) corresponde al número 22 de Northmoor Road, Oxford, donde los Tolkien vivieron de 1925 a 1930.[121] La adusta figura dibujada escuetamente con lápiz en la parte superior puede ser un gigante. Las patas de la silla están tan abiertas que resulta difícil imaginar cómo podían soportar su peso. El grupo situado en la parte baja, a la derecha, es el más interesante: un ogro con tres cabezas de animal, jersey azul y falda escocesa roja aparece junto a un niño vestido de rosa que tiene una sola cabeza, más humana. La criatura tiene orejas puntiagudas, como la figura de arriba, sólo que más exageradas. Con una cuerda sujeta un intrigante juguete, un dragón verde sobre ruedas. ¿Qué va a hacer el ogro con su espada dentada? ¿Viven los dos en la cueva de las colinas que tienen detrás? El dibujo invita a formular muchas preguntas.

*Maddo* [78] y *Owlamoo* [79], que Tolkien dibujó en 1928, se pueden explicar mejor gracias a una inscripción posterior hecha por el artista:

*Maddo* y *Owlamoo* eran dos de los fantasmas imaginados por Michael cuando tenía entre 6 y 8 años de edad, traté de dibujarlos a partir de sus descripciones, que parecían despojarlos de terror y dejarlos meramente como criaturas mitológicas de la infancia. *Maddo* era (decía él) una mano enguantada sin brazo que descorría parcialmente las cortinas cuando ya había oscurecido y bajaba arrastrándose por ellas. *Owlamoo* era simplemente una figura grande y siniestra, parecida a un búho, que se posaba en muebles o cuadros colgados en alto y te lanzaba miradas feroces.

*Maddo* recuerda la mano que aparece en *Maldad* [32] descorriendo una cortina decorada, y a su vez pudo influir en la que Tolkien dibujó en la primera versión de el *Mapa de Thrór* para *El Hobbit.*[122] Unas uñas rojas como la sangre hacen de Maddo la más siniestra de éstas, y sus muchas curvas, repetidas en la luna creciente de la ventana, transmiten una persistente y fluida sensación de movimiento. El misterio del motivo es realzado por el aislamiento de la ventana, la cortina y la mano, solas en la hoja de papel, sin otros detalles de la habitación.[123] Comparado con Maddo, Owlamoo parece mucho menos amenazador, aunque sus ojos producen efectivamente un perturbador efecto hipnótico. El muy estilizado *Owlamoo* es similar en la línea y el color al dibujo de Oso Polar y montañas [66] de 1931, pero en mayor medida aún anuncia los motivos repetitivos de la última etapa tolkieneana (véase capítulo 6).



**77** *(derecha) Sin título (Tres bocetos)*
Lápiz, lápiz coloreado

**78** *Maddo*
Lápiz, tinta negra y tinta coloreada, acuarela

**79** *Owlamoo*
Tinta negra, roja y verde

**80** *Sin título (el señor Bliss colisiona con el señor Day)*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado

Exceptuado *El Hobbit*, que requiere por sí solo todo un capítulo, la última historia importante que Tolkien escribió para sus hijos fue *El señor Bliss*. Este libro es, en múltiples aspectos, inusual dentro de su producción literaria. En realidad no es una historia ilustrada sino un libro de imágenes en el que la palabra y el arte son importantes por igual. Está acabado, salvo unas cuantas correcciones, y, que se sepa, no han sobrevivido borradores del texto y sólo dos bocetos preliminares. Tolkien escribió el texto manuscrito y dibujó las ilustraciones que lo acompañaban en grandes hojas, dobladas y formando con ellas un libro con dos hojas de papel coloreado a modo de cubierta. Hay que pensar que proyectó la maqueta del libro con el mismo esmero con que dibujó sus imágenes, iniciadas usualmente con lápiz plomo o tinta negra y embellecidas a continuación con una amplia gama de lápices coloreados y, en ocasiones, con tintas de diferentes colores.

En su biografía de Tolkien, Humphrey Carpenter sugiere que *El señor Bliss* fue inspirado por el accidente que Tolkien sufrió cuando conducía el automóvil que compró en 1932. Sin embargo, la señora Michael Tolkien, en una carta al *Sunday Times*, dio esta otra versión:

> De hecho, el libro fue escrito para los tres hijos del profesor en 1928… Mi esposo… tenía ocho años de edad entonces y los tres osos se basan en los ositos de trapo que los tres niños tenían en aquellos momentos. Archie era el oso de mi marido y sobrevivió hasta 1933. Otro punto de interés es que el coche conducido por el señor Bliss fue inspirado por un coche de juguete, chófer incluido, que a la sazón era el juguete más querido de Christopher. Mi marido recuerda claramente que el cuento les fue explicado a ellos y además aparece en un diario íntimo que escribió como tarea de las vacaciones de verano de Dragon School [Oxford] en 1928.[124]

Pero es posible que el libro acabado no fuera escrito e ilustrado entonces. Christopher Tolkien cree que el estilo de su padre en el libro sugiere los años treinta antes que los veinte.[125] Lo único que se puede decir en términos definitivos es que el libro fue escrito en una fecha anterior a finales de 1936, cuando Tolkien lo presentó a los editores George Allen & Unwin como posible sucesor de *El Hobbit. El señor Bliss* fue planeado y ejecutado de manera tan obvia como una unidad que tuvo que ser terminado en un corto período de tiempo, probablemente durante las vacaciones estivales, cuando Tolkien se vio libre de sus muchas obligaciones universitarias. El verano de 1928 fue uno de sus momentos más productivos en dibujos y pinturas, y aún lo habría sido más si entonces hubiera escrito también *El señor Bliss*. Pero es más probable que lo hiciera en los veranos de 1929-1931, cuando Christopher todavía era lo bastante joven para disfrutar con la historia y Tolkien aún no estaba plenamente implicado en la redacción de *El Hobbit*.

En los personajes de *El señor Bliss* se aprecia una tendencia a la exageración humorística de su idiosincrasia y así son también dibujados. Los Dorkinses, por ejemplo, son en mayor o menor grado gordos, y el señor Bliss luce sombreros tan altos que su casa tiene que tener techos muy altos y una alta puerta de entrada. Posiblemente el conductor del coche de juguete llevaba un sombrero alto; pero, al

menos en los tiempos en que Tolkien era un muchacho, las formales prendas de cabeza de los caballeros alcanzaban a veces grandes alturas. En *El señor Bliss*, como en los dibujos de «Papá Noel», las figuras están representadas usualmente realizando alguna actividad, a veces una acción violenta. Y aquí Tolkien también hizo honor a su amor a la «autenticidad» incluyendo un «facsímil» de un apunte que el señor Bliss escribió en su diario y una nota que envió a los Dorkinses. Pero las obras difieren en su visión del paisaje, pues mientras que las cartas de «Papá Noel» contienen paisajes mágicos, como de otro mundo, del Norte helado, usualmente dibujados con colores brillantes, *El señor Bliss* se sitúa en un paisaje inglés plenamente realista, con aldeas, empinadas colinas, acogedoras posadas de madera y jardines protegidos con una cerca, que Tolkien plasma con tonos delicados. El paisaje de *El señor Bliss* hace pensar en las West Midlands o los Cotswolds, donde el hermano de Tolkien, Hilary, tenía una granja (cerca de Evesham). Tal vez Tolkien escribió el libro durante una visita a Hilary, o poco después de esa visita.

Su argumento habla de las desventuras que se abaten sobre el señor Bliss tras comprarse un coche. En una escena temprana [80] choca con el señor Day y una carretilla cargada de coles. Aquí casi todo está en movimiento: el señor Bliss agita sus brazos, su sombrero flota en el aire, las coles salen disparadas de la carretilla y el señor Day cae de espaldas agitando mueve brazos y piernas. El dibujo tiene mucho en común con una ilustración de «Papá Noel» para 1929,[126] en la que, por culpa de Oso Polar que ha abierto la ventana, el viento se lleva las cartas dirigidas a Papá Noel, Oso Polar adopta casi la misma posición que el señor Day y Papá Noel gesticula y pierde su sombrero como el señor Bliss. El coche, aquí y en otros pasajes del libro, parece ciertamente un juguete. El arbusto y el cartel de la izquierda están dibujados de manera más realista y aportan una referencia fija al resto de la escena. Las coles que vuelan por el aire, junto con el sombrero del señor Bliss, guían al ojo hasta el texto que acompaña a la ilustración.

**81** *Sin título (Archie, Teddy y Bruno)*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado

**82** *Sin título (Fiesta en casa de los Osos)*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado

Evidentemente, los tres osos que el señor Bliss encuentra en un bosque [81] también son juguetes: se ven sus costuras, sus ojos son de cristal, sus miembros están mal acoplados. Los nombres de los osos son los que los tres niños de Tolkien pusieron a sus ositos de trapo y, leídos de izquierda a derecha, disminuyen con el tamaño de los juguetes. El tronco protuberante de la derecha rima con las grandes barrigas de los ositos. Los osos atemorizan a la gente y roban frutos y hortalizas, pero también proporcionan alimento y cobijo a la mayoría de seres que se ven implicados en las peripecias del señor Bliss. En la ilustración de su fiesta [82] Archie da la espalda al espectador. Bruno está a su izquierda y Teddy se sienta al fondo de la mesa. El señor Day se encuentra a la derecha, junto a la señora Knight, cuyo carro, tirado por un asno y lleno de plátanos fue volcado también por el señor Bliss en su coche. Los otros tres comensales son miembros de la familia Dorkins. Tolkien confiere a la estancia una atmósfera hogareña con un aparador, jamones colgados del techo, una jarra de pico en la mesa y una fregona y un barril de cerveza en los rincones. Los visillos rojos y el resplandor dorado de la lámpara aumentan el calor de la estancia. Es una escena íntima, aunque la sala es grande, anunciando, en el tema y la composición, la *Estancia de Beorn* en el *Hobbit* [116]. El dibujo muestra el fin de la fiesta, cuando ya casi no queda sobre la mesa otra cosa que la tarta.

Mientras tanto el señor Bliss está perdido en un bosque. En su intento de encontrar un camino de salida corre y desgarra sus ropas y aplasta su sombrero. Al amanecer, completamente agotado, se encuentra en lo alto de una colina mirando a su casa, más allá de un valle. Esta escena está representada en una delicada vista [83] que muestra la luz del sol naciente como rayos dorados sobre las colinas, mientras que en el valle la aldea sigue en la penumbra. Nuestra mirada se desliza suavemente desde donde está el señor Bliss, pendiente abajo, resbala sobre la aguja de la iglesia y los tejados de la aldea y al final encuentra la casa del señor Bliss. Allí, asomada

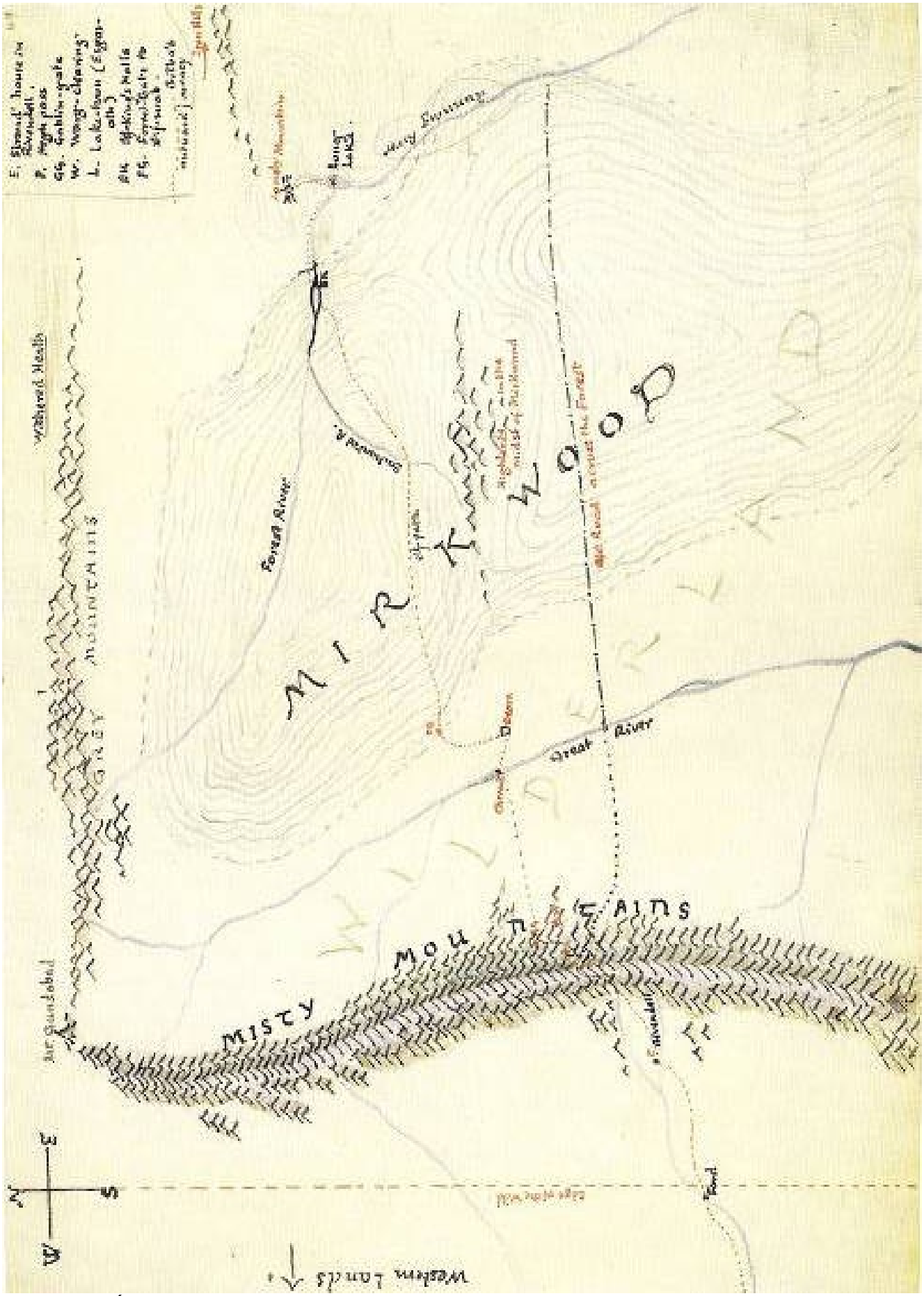
inesperadamente a la chimenea, está la cabeza del Girabbito, híbrido de jirafa y conejo con piel impermeable, que usualmente vivía en el jardín del señor Bliss y probablemente fue inspirado por otro juguete de los hijos de Tolkien. Los campos y los árboles, suavemente coloreados, están fijados y definidos por las figuras, dibujadas con más energía, del señor Bliss y el Girabbito, y por el árbol y el poste de una valla que aparecen el centro.

La complejidad del colorido de *El señor Bliss* retrasó su publicación durante más de cuarenta años. En 1936-1937 Allen & Unwin quisieron publicarlo, pero desistieron de su empeño, pues la separación de los colores habría hecho que el libro resultara más caro de lo que podía soportar el mercado.

Los editores pidieron a Tolkien que dibujara de nuevo sus ilustraciones haciéndolas más grandes y utilizando sólo tres colores más el negro, que ellos tratarían de separar manualmente. «*Tres* colores es más bien una mancha», contestó Tolkien. «El *verde* es esencial; los osos requieren el *marrón*. ¿Qué puede hacer uno desprovisto de *dos* de rojo, azul, amarillo?» Entonces él no tenía tiempo de hacer lo que le pedía. «Es más fácil escribir una historia a ratos que dibujar —dijo Tolkien—, aunque ninguna de las dos cosas son fáciles».[127] Finalmente, en 1982, nueve años después de su muerte, se publicó una edición facsímil. En sus últimos años ya no le gustaba *El señor Bliss*, excepto si se entendía como una broma personal, y se opuso a su publicación. En realidad es una amena historia, y sus ilustraciones abordan temas raros o únicos en el arte tolkieneano: coches, fachadas de tiendas existentes en las calles de una aldea, una posada de campo, sin olvidar el Girabbito.

**83** *Sin título (el señor Bliss en la ladera de una colina)*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado

Los hijos de Tolkien recuerdan con cariño a su padre por sus historias. También le recuerdan como artista y, en ocasiones, como su instructor artístico, un hombre generoso y lleno de cariño que les explicaba métodos de perspectiva, o cómo dibujar mesas y sillas, o cómo obtener buenos resultados con el blanco de cinc. Para ellos, la mesa de su despacho hogareño era un paisaje familiar, con sus hileras de tintas de color (en particular, de la marca Quink, porque eran lavables), lacre de diferentes tonos, grandes cantidades de papel, tubos de pintura, cajas de lápices de color de la marca Koh-i-Noor, plumas y pinceles varios, ingredientes, todos ellas, creadores de maravilla y belleza en las manos de Tolkien, y fuente de goce para todos los beneficiados. «De la misma manera que éstos nos eran proporcionados generosamente —recuerda Priscilla Tolkien—, a medida que nos íbamos haciendo mayores fuimos comprendiendo que a él estas cosas le proporcionaban un placer especial, y así continuó siendo durante toda su vida»[128].




**84** *Tierras Ásperas, versión preliminar*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y roja

# 4 *El Hobbit*

La década de los veinte y primeros años treinta destacan por la gran actividad creativa de Tolkien como artista. La diversidad de cartas de «Papá Noel», los esfuerzos de imaginación realizados en *Roverandom*, los divertidos despropósitos de *El señor Bliss*, los animados paisajes de «El Silmarillion», revelan la amplitud de sus dotes. Naturalmente, ninguno de estos dibujos, como los escritos a los que acompañan, fue concebido originalmente para su publicación; sólo para diversión de la familia o propio placer. Pero, al realizarlos, Tolkien desarrolló un eficaz sentido de la ilustración y perfeccionó sus técnicas en la acuarela y los dibujó a pluma y lápices de color. Fue una buena preparación para el arte que iba a realizar después con destino a una audiencia más amplia, aunque no parece que contribuyera a incrementar su confianza en sí mismo como artista cuando la obra llegó a los ojos del público.

Su punto de inflexión como escritor y como artista tuvo lugar probablemente en 1930, en un día de verano, mientras corregía tediosamente exámenes escolares. En uno de ellos escribió precipitadamente: «En un agujero en el suelo, vivía un hobbit». Era una frase carente de sentido, pero también una semilla fructífera, en el espacio de dos años creció hasta convertirse en un heroico libro para niños, y en los pinceles y plumas de Tolkien florecieron claras visiones del mundo de *El Hobbit, o De una ida y de una vuelta*, de la Tierra Media, aunque no es mencionada en el libro. La historia del hobbit Bilbo Bolsón, un tipo pequeño y tranquilo impulsado por el mago Gandalf a una aventura con trece enanos y un dragón feroz, es bien conocida y amada. En Gran Bretaña se publicó por primera vez en 1937 y en América del Norte en 1938.

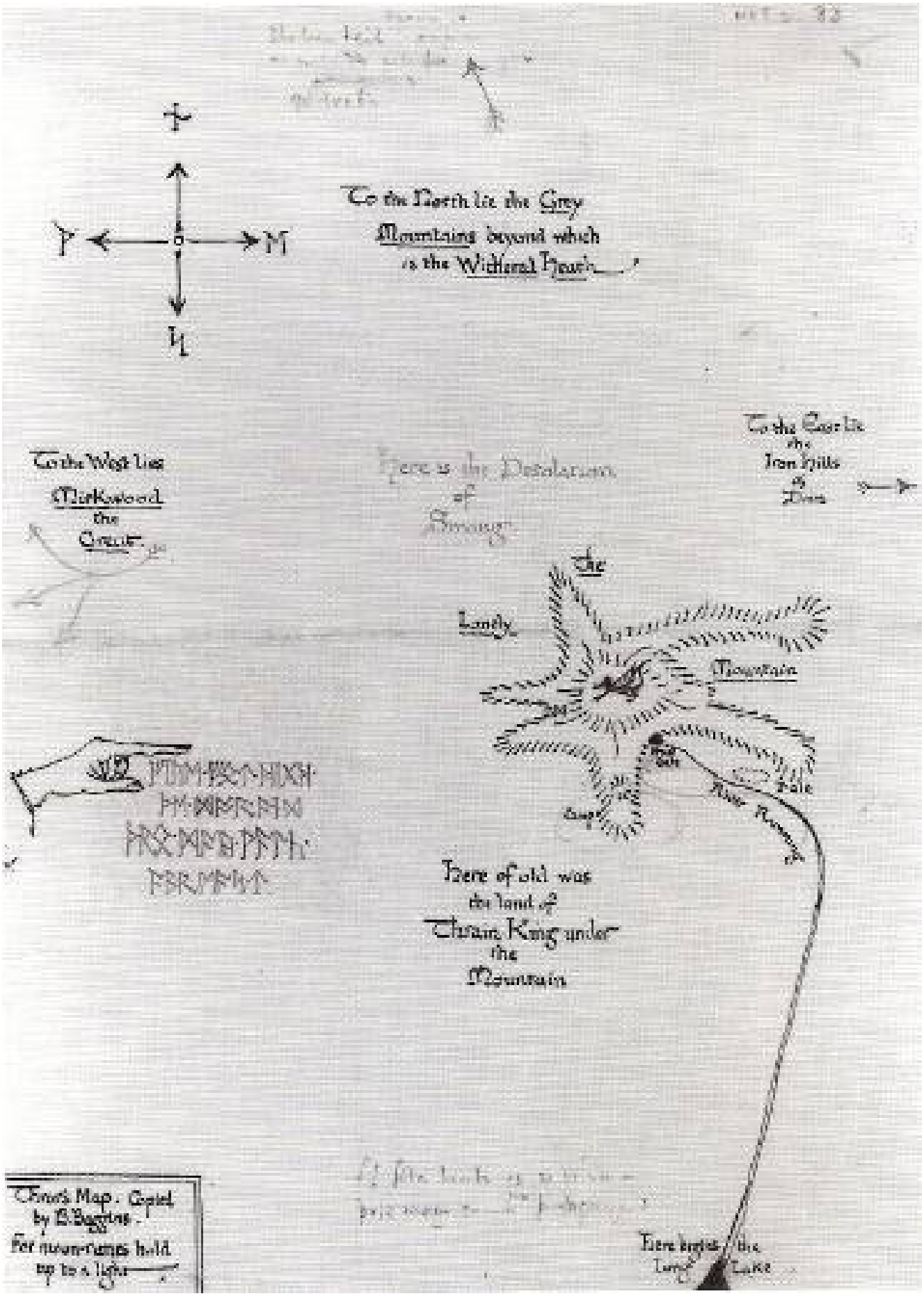
Rayner Unwin, que después iba a llevar a la imprenta *El Señor de los Anillos*, a la edad de diez años (en 1936) revisó el texto mecanografiado de *El Hobbit* para su padre, el editor Stanley Unwin de George Allen & Unwin. «Este libro, con la ayuda de mapas, no necesita ninguna ilustración, y es bueno», escribió de un tirón en un estilo pueril, y en un primer momento pareció como si. Tolkien y su editor estuvieran de acuerdo con él. *El Hobbit* no iba a tener ilustraciones *per se*, pero tendría cinco mapas, con una excepción, seguiría las huellas de Bilbo en su marcha por las tierras salvajes situadas al este de su hogar hasta las Montanas Solitarias, guarida de Smaug, el dragón de quien los enanos querían vengarse. A juzgar por bocetos y cartas que han llegado a nosotros, estos cinco eran *Mapa de Thrór, Tierras Ásperas* y mapas de la tierra situada entre las Montañas Nubladas y el Bosque Negro,[129] de la tierra situada al este del Bosque Negro hasta el este del Río Rápido y del Lago Largo, el último combinado con una vista de las Montañas Solitarias [128]. Éste debería haber sido el orden lógico, siguiendo el curso de la historia, y los mapas habrían establecido un nítido paralelo cartográfico con el texto. Pero lo cierto es que su número fue reducido a sólo dos.

Tolkien dibujó al menos tres de los mapas que presentó a Allen & Unwin en

múltiples colores, hechos principalmente con lápices. El departamento de producción de la editorial puso objeciones a esta técnica, pues habría exigido imprimir los mapas como planchas separadas en medias tintas, lo que constituía un procedimiento costoso. Como alternativa sugirieron imprimir el *Mapa de Thrór* y *Tierras Ásperas* como guardas, en los dos colores que Tolkien eligiera y los mapas restantes en un solo color (negro) con el texto. Pero antes Tolkien tendría que dibujar de nuevo los mapas a fin de que se adecuaran a la reproducción en fotograbado, y rotularlos mejor. Esto significaba, según se le comunicó, que:

> En el Mapa del Bosque Negro [o sea, *Tierras Ásperas* (84)], las Montañas Nubladas y las Montañas Grises se indican sólo mediante sombreado en un color, mientras que las gamas más altas se señalan con un sombreado más denso. En este caso, los ríos se pueden señalar con líneas paralelas. Posiblemente lo mejor sería señalar el Bosque Negro con el mismo color que las Montañas, dejando el segundo color para todos los senderos y toda la rotulación. Todo lo que se necesita respecto de la rotulación es que usted la haga un poco más nítida. Ésta es ciertamente la única alteración requerida en el mapa de Thrór [85]… El mapa de Esgaroth [probablemente el mapa de la tierra simada al este del Bosque Negro, centrado en el Lago Largo]… sólo requiere una rotulación un poco más cuidadosa. ¿Le sería posible a usted redibujar el otro mapa de Esgaroth [posiblemente (128)], que ha hecho en dos colores, en uno, indicando el agua no mediante sombreado como ahora, sino con tres o cuatro líneas paralelas a lo largo de la costa, como hacen los cartógrafos profesionales? Entonces, las Montañas Solitarias se tendrán que dibujar de nuevo en un color con el sombreado indicado, por favor, líneas finas, pero no demasiado finas. ¿Sería posible producir en el río una especie de efecto de ondulación mediante líneas? Lamentablemente, la cuestión del sombreado también afecta al Bosque Negro [o sea, el tercer mapa], que deberá señalarse con líneas gruesas.[130]

Tolkien intentó hacer lo que pidieron como mejor sabía o podía. Se conservan dos dibujos esquemáticos adicionales de la Montaña Solitaria que trazó encima con una línea gruesa,[131] pero ninguno de ellos fue utilizado. En el espacio de un mes contestó a Allen & Unwin que había vuelto a dibujar dos cosas: «la carta [o sea, el *Mapa de Thrór*] que tendría que ir encañonada (en el capítulo 1), y el mapa general [*Tierras Ásperas*], Sólo espero —pues mi habilidad es escasa y no tengo experiencia en preparar estas cosas para su reproducción— que sirvan de algo. He decidido que los demás mapas no son necesarios».[132] ¿Por qué omitir los tres mapas pequeños? No por falta de habilidad, tal vez Tolkien se sintió frustrado al tener que dibujarlos de nuevo; o vio que la mayoría de sus detalles estaban ya presentes en el «mapa general», y si el mapa de las *Tierras Ásperas* se iba a imprimir ahora en las guardas sería tan manejable y fácil de consultar que ya no se necesitaban otros. Ambas razones podían ser verdad. Además, en esta época Tolkien había reconsiderado la necesidad de incluir ilustraciones en *El Hobbit* y había apartado sus pensamientos de los mapas, exceptuados el de las *Tierras Ásperas* y el *Mapa de Thrór*.




**85** *Mapa de Thrór, copiado por B. Bolsón*
Lápiz, línea negra y roja

El último continuó acaparando de manera especial su atención. En él ya había estado trabajando durante años, en cualquier caso desde que empezó a escribir el libro. El primer boceto del *Mapa de Thrór* aparece en el primer manuscrito que subsiste de *El Hobbit*.[133] Muchos de sus elementos finales estaban ya presentes entonces: la montaña, el Brezal Marchito, las ruinas de Valle, el Río Rápido, el Bosque Negro, el Lago Largo. Una mano —más siniestra que en versiones posteriores, con uñas largas y afiladas— apunta con toda evidencia a la «puerta trasera» (escondida) de la montaña. Las runas comunes y las «runas lunares» («cinco pies de altura», etc.), las palabras ocultas que describen la entrada secreta, están escritas debajo de la mano, y en la base está dibujada de nuevo, con unos pocos trazos, la Montaña Solitaria, posiblemente un boceto para el diagrama rechazado [128]. En la versión acabada, pero no final, del mapa [85] la mano se ha hecho la manicura y toda ella está plasmada de una manera más formal. Es una composición pobre, sin unidad gráfica. Líneas de caligrafía flotan en lomo a la Montaña Solitaria en un mar de papel. Comparada con la versión publicada [86] —dos veces el tamaño, con más espacio para recursos embellecedores—, es mucho menos interesante desde el punto de vista visual. Por otra parte, en esta forma más simple es una ilustración más directa del «plano de la Montaña» comentada en el capítulo 1 de *El Hobbit*, y describe con más exactitud «un dragón señalado con rojo sobre la Montaña», no junto a ella.[134]

Tolkien quería que el *Mapa de Thrór* fuera incluido en el capítulo 1, en la primera mención que se hacía de él en el texto («un trozo de pergamino bastante parecido a un mapa»), o en el capítulo 3, donde las letras lunares son descubiertas por Elrond. En consecuencia lo dibujó en formato vertical, como si fuera una hoja de libro, no en horizontal y en las guardas como había sugerido el personal de producción de la editorial. Además quería que las runas lunares fueran impresas en imagen espejo detrás del mapa (como están dibujadas en el reverso de [85] transparentándose en la reproducción), de manera que se pudieran leer correctamente a través del papel si uno se lo ponía delante de los ojos y miraba la leyenda de la parte inferior izquierda, simulando así el efecto de las runas cuando le son reveladas a Elrond por la luz de la luna. Pero Allen & Unwin insistió en que el mapa tenía que ser impreso como guardas, formando pareja con las *Tierras Ásperas*, para mantener bajos los costes de producción. No se podía imprimir especialmente en dos colores dentro de un texto, por lo demás, en negro, o imprimirlo por separado y luego insertarlo, si no era con un coste excesivo, y como libro para niños *El Hobbit* se tenía que vender a un precio módico. El asunto fue objeto de un tira y afloja durante meses, pues mientras Allen & Unwin proponían imprimir las runas de las letras lunares mediante un «hábil procedimiento» sobre el mapa de las guardas, Tolkien seguía prefiriendo un mapa de dos páginas en el texto, como él lo había concebido. Aunque al final se plegó a los deseos de sus editores ingleses, cuando estaba en prensa la primera edición de *El*

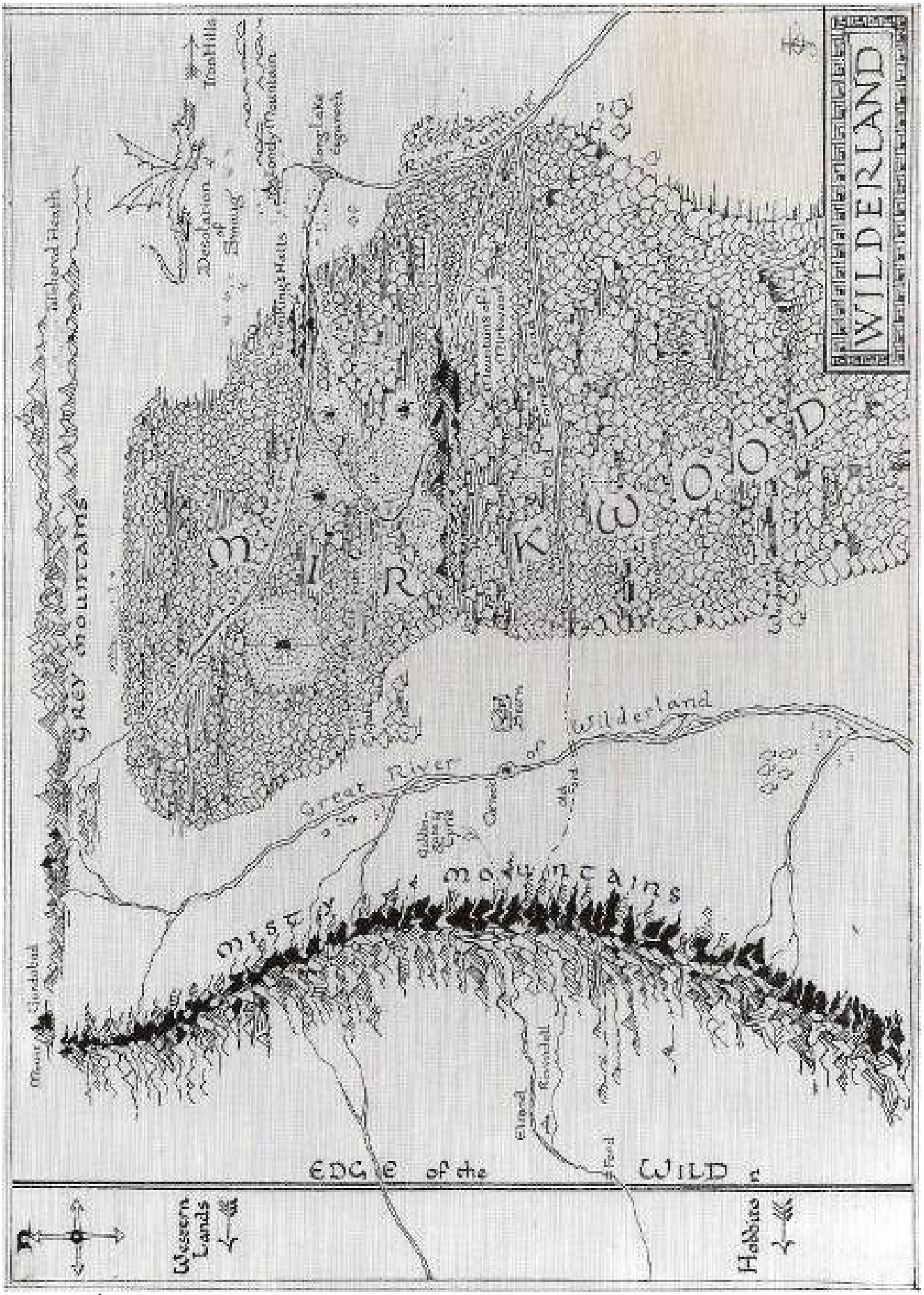
*Hobbit* aún seguía debatiendo el caso y confiando en que si Allen & Unwin no incluían el *Mapa de Thrór y* las *Tierras Ásperas* en el texto como él seguía deseando, y no los imprimían en sus colores originales, tal vez lo hicieran los norteamericanos. (No fue así.) El «hábil procedimiento» contemplado por Allen & Unwin consistía probablemente en imprimir las runas en un tono gris, en cuyo caso se distinguirían únicamente por haber sido dibujadas con una línea apreciablemente más fina.

**86** *Mapa de Thrór*
Prueba impresa

Con pesar, Tolkien dibujó de nuevo el *Mapa de Thrór*, en tinta azul y roja, en un formato horizontal idóneo para una hoja de guarda [86]. Sin embargo la versión final es un dibujo superior, con los elementos menos fragmentados y con más y mejor detalle y decoración. En esta forma se parece mucho a un mapa topográfico medieval, incluso en su orientación al este en la parte superior, lisio último es seguramente una coincidencia, pues el mapa, antes orientado al norte, ha sido girado sobre uno de sus lados. Tolkien lo expuso en una nota de autor que añadió a la tercera edición, de 1966, como «usual en los mapas de enanos». Pero la Montaña Solitaria, ahora no indicada *grosso modo* con un sombreado sino modelada, tiene el aspecto de las montañas que aparecen en ciertos mapas medievales grabados en madera, y la mano indicadora, que ya no está directamente en línea con la puerta secreta, recuerda la famosa mano del Creador en la *Crónica de Nuremberg*, de 1493. El dragón, ahora más dramáticamente (pero también con menos exactitud), vuela alrededor de la montaña, en vez de estar apostado en la cima, y los efectos de su presencia son indicados por la leyenda «La Desolación de Smaug» y por zonas de árboles agostados por las llamas como los de *Glórund sale en busca de Túrin* [47]. El Río Rápido ahora serpentea en torno a las ruinas de Valle y es articulado a medida que avanza hacia el sur. El Río del Bosque ha sido añadido con sus pantanos y una flecha apuntando a las Estancias del Rey de los Elfos. El Bosque Negro está representado en la parte inferior (oeste) por una hilera de picos, así como por una leyenda, esta última con las siniestras palabras «hay arañas», reforzada por un dibujo contiguo de una araña con su tela. Un segundo dragón, en la parte inferior de la izquierda, representa a los «Grandes Gusanos» que se reproducen en el Brezal Marchito al norte; fue extraído del boceto del «dragón y el guerrero» [49] que Tolkien dibujó más o menos una década antes.

En realidad, el *Mapa de Thrór* no le sirve al lector como mapa, sino como la ilustración de un mapa. Al igual que los sobres «franqueados» y otros detalles característicos de las «Cartas de Papá Noel» es un «facsímil» ejecutado laboriosamente que pretende infundir verosimilitud a la ficción de Tolkien. Se supone que es una reproducción de uno de los viejos documentos, o de una copia de uno de los documentos, que el narrador consultó antes de exponer su cuento. Esto no está claro en la primera edición de *El Hobbit*, pero Tolkien lo tenía en mente. En el capítulo 11 del original mecanografiado de *El Hobbit*, cuando describe el campamento de Bilbo y los enanos en el borde meridional de la Montaña Solitaria, escribe (borrado en la prueba): «He marcado el lugar en mi copia del mapa de Thorin, como hizo él mismo, aunque evidentemente no estaba indicado allí cuando el mago [Gandalf] lo recibió»[135] Y el *Mapa de Thrór* [85], vertical, lleva la inscripción «Copiado por B. Bolsón», lo que sugiere que iba a ser la copia de Bilbo recibida por el autor. En la segunda (1951) y tercera (1966) edición de *El Hobbit* Tolkien añadió notas del autor que desarrollan el mapa y unen su libro con las memorias de Bilbo

(mencionadas por primera vez al final del capítulo 19), que siguen sustentando su posición como redactor de historia más que como autor de ficción.

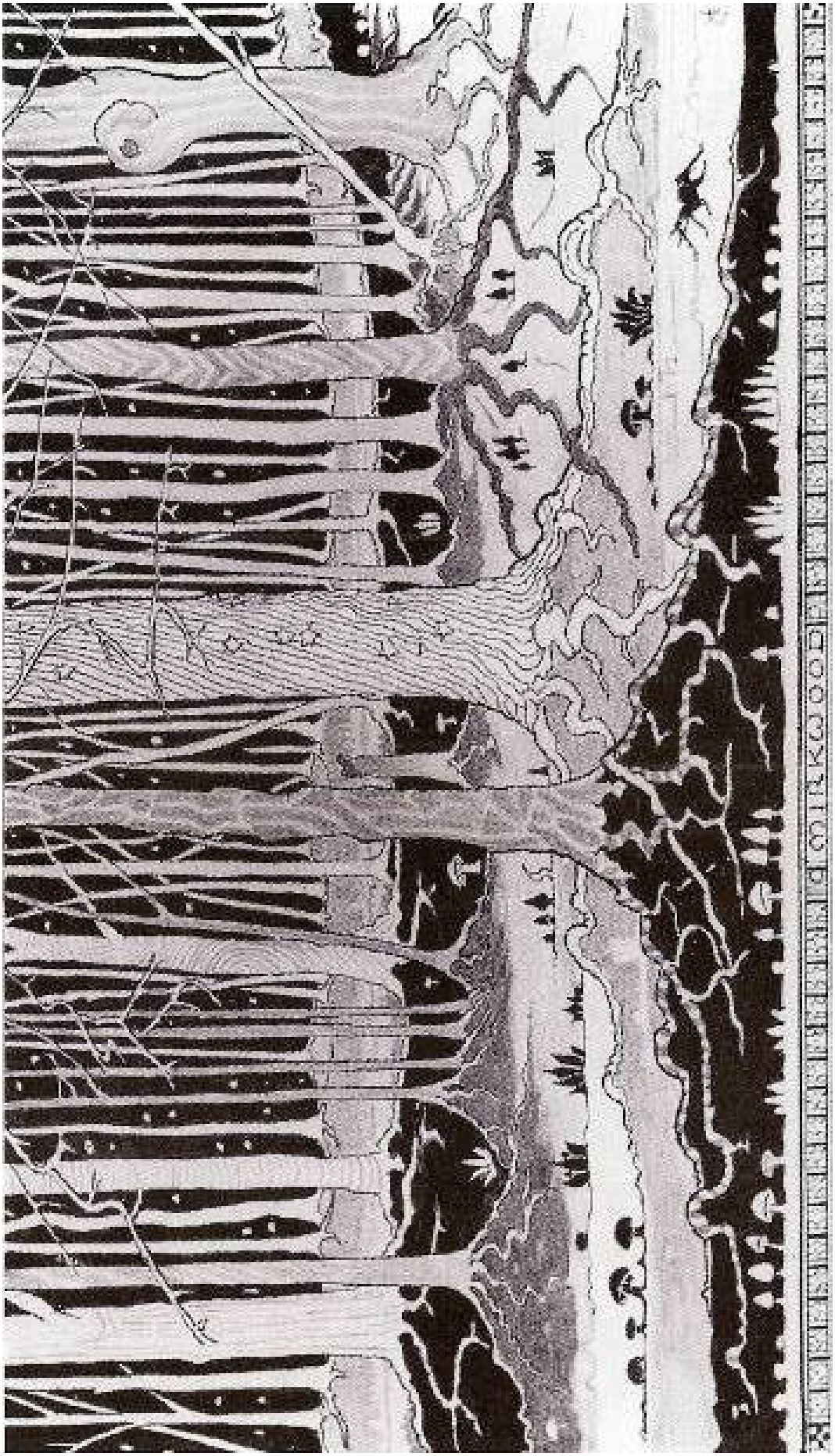



**87** *Tierras Ásperas*, versión final
Tinta negra y azul

El de las *Tierras Ásperas*, en cambio, fue concebido para que no fuera sino un mapa general, como Tolkien lo describió. No hay pretensión de que sea un mapa antiguo trazado por Bilbo. Lleva el monograma de Tolkien, que lo marca así como obra suya, y además lo distinguió del *Mapa de Thrór* con una dibujo más completo, menos estilizado, y con pequeñas diferencias en la línea de las inscripciones. (La afirmación contenida en el capítulo 3, de que a Bilbo le «gustaban las runas y las letras, y las escrituras ingeniosas, aunque él escribía con letras delgadas y como patas de araña», remite al hobbit con la escritura deliberadamente vacilante del *Mapa de Thrór*.) Aun así, Tolkien sabía que el *Mapa de Thrór* y *Tierras Ásperas* serían impresos formando un par, como guardas delantera y trasera, y con objeto de que el diseño quedara equilibrado dibujó unos cuantos elementos comunes a los dos: un marco doble, una línea doble vertical cerca del borde izquierdo, flechas apuntando más allá de los límites de los mapas, un dibujo de Smaug (el que hay en *Tierras Ásperas* es una copia fiel de la criatura que vemos en *El Dragón blanco* [75]). *Tierras Ásperas* era ya horizontal en su formato, de modo que no necesitó grandes cambios en su composición cuando fue dibujado de nuevo. Pero Tolkien dio un aire más dramático a la versión final [87], de modo que el Bosque Negro dejó de ser simplemente una serie de líneas silueteadas para convertirse en un elaborado conjunto de árboles dibujados individualmente, claros entre ellos, telas de araña y cabañas de leñadores, además de los ríos y las montañas centrales ya existentes, Tolkien dibujó la versión final en azul y negro, esquema de colores que siguió prefiriendo en *Tierras Ásperas*, pero, como el *Mapa de Thrór*, fue impreso en negro y rojo.[136]

Aunque Rayner Unwin había declarado en su informe como lector que *El Hobbit* no necesitaba ilustraciones, al final Tolkien decidió otra cosa. Para su autor, *El Hobbit* siempre había sido un libro ilustrado. El «manuscrito casero», como él lo llamaba —o sea, la copia que existía ya antes de que Allen & Unwin mostraran interés por la obra y de que Tolkien la dejara a los amigos— contenía, además de versiones del *Mapa de Thrór* y *Tierras Ásperas*, un número desconocido de ilustraciones hechas por él mismo. El texto no depende de las ilustraciones, pero a menudo se beneficia de ellas. Por ejemplo, los capítulos 1 y 2 sólo dan al lector una idea general de Hobbiton, la idealizada aldea rural inglesa, donde Bilbo Bolsón habita un lujoso agujero-hobbit, Bolsón Cerrado, en lo alto de La Colina. Sabemos que es una tierra verde, con árboles y flores. Sabemos que hay un jardín frente a Bolsón Cerrado y prados que descienden hasta un torrente. Sabemos que un sendero conduce desde la puerta de Bilbo, más allá de un «Gran Molino, al otro lado de El Agua, y así a lo largo de toda una milla o más», hasta la aldea Delagua. Y esto es todo: como está escrito, es casi un paisaje genérico, con nombres genéricos («La Colina», «El Agua»). En su mayor parte, *El Hobbit* carece de las descripciones detalladas de lugares que uno encuentra en *El Señor de los Anillos* y en otras obras de ficción tolkieneanas. Pero sus vistas de Hobbiton y de las Montañas Nubladas desde el nido

de las Águilas y de otros motivos merecen por sí mismos un extenso comentario.



**88** *Bosque Negro*
Ilustración impresa

Seguramente Tolkien siguió pensando *en El Hobbit* como un libro ilustrado

durante las primeras fases de redacción a finales de 1936, y trabajó de acuerdo con esa idea al parecer sin conocimiento de Allen & Unwin. Sus dibujos para *El Hobbit*, publicados en blanco y negro, así como varias de las versiones preliminares, parece que fueron realizados íntegramente durante las vacaciones de diciembre de 1936 y principios de enero de 1937, gracias a un gran esfuerzo. El 4 de enero de 1937, en la carta citada más arriba, Tolkien informó a Allen & Unwin de que los cinco mapas no eran suficientemente buenos en sí mismos, eliminó los tres más pequeños e incluyó cuatro dibujos. «He vuelto a dibujar (en la medida de mi capacidad) una o dos de las ilustraciones de aficionado del "manuscrito casero" —escribió Tolkien—, considerando que podrían servir para la guarda, el frontispicio o algo por el estilo. [Entonces él todavía quería que el *Mapa de Thrór* fuera incluido en el texto.] En general, considero que sería preferible mejorarlas. Pero quizá sea imposible en esta etapa; en todo caso no son muy buenas y tal vez no sean técnicamente adecuadas».[137] Los dibujos eran *Bosque Negro*, que contemplaba como guarda delantera (después fue colocado en el capítulo 8); *La Puerta del Rey de los Elfos*, que debía aparecer en el capítulo 8 (después, en el capítulo 9); *Ciudad del Lago*, para el capítulo 10; y *La Puerta principal*, para capítulo 11.

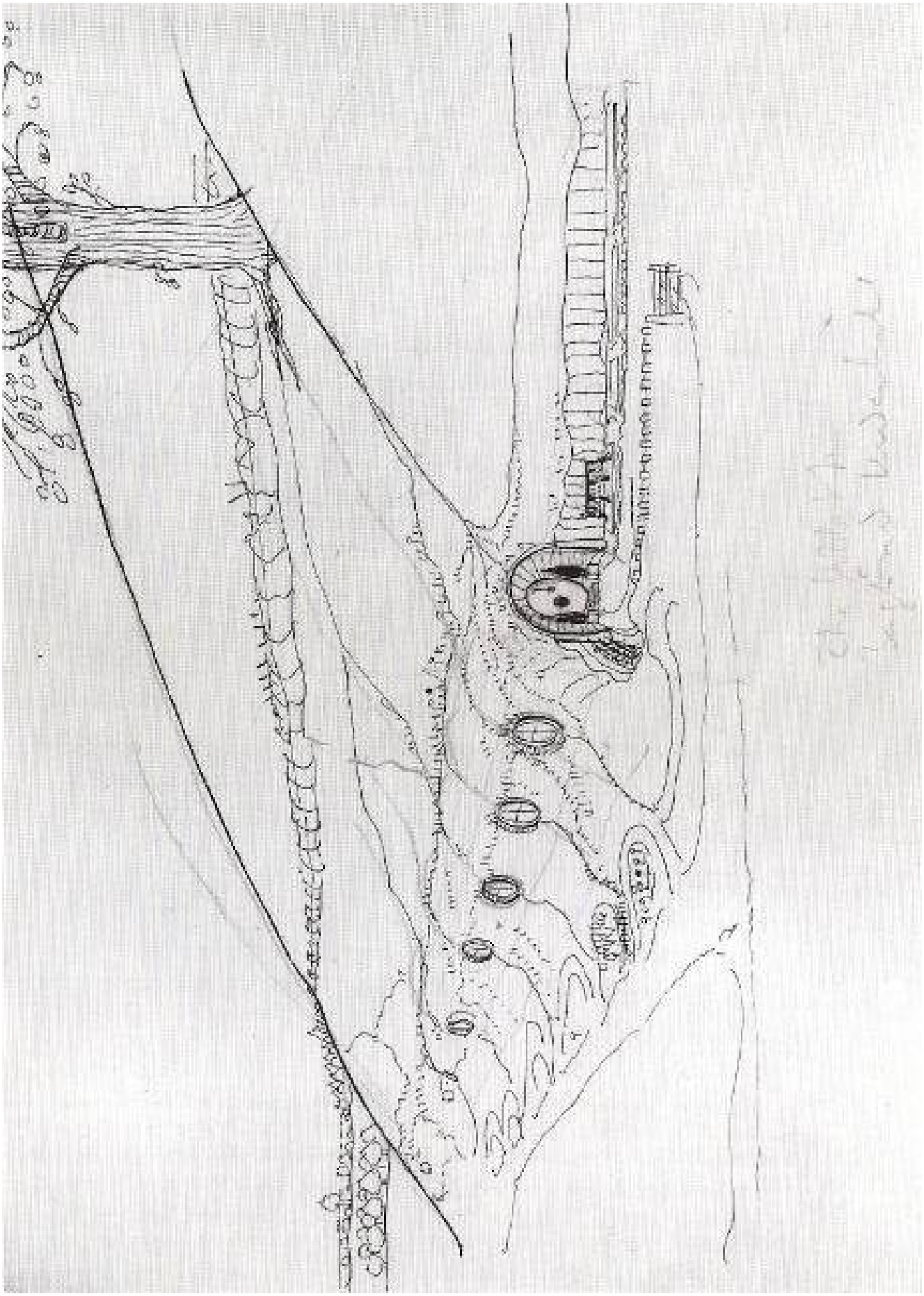
«Al considerar la cuestión más de cerca —escribió Tolkien a Allen & Unwin dos semanas después—, veo que de esa manera se concentran todos los mapas y figuras hacia el final», exceptuado el *Mapa de Thrór*, que olvidó momentáneamente. «Esto no obedece a plan alguno, sino que sucede simplemente porque no fui capaz de reducir las demás ilustraciones a una forma ni siquiera pasable. Advertí además que las que tenían un contenido geográfico o paisajístico eran las más adecuadas, aun sin tener en cuenta mi incapacidad para dibujar otra cosa».[138] En realidad, Tolkien no había fracasado e incluyó seis dibujos más con defensas, aún más profusas, de sus supuestos defectos o dificultades con vistas a su reproducción. Éstos eran: *La Colina: Hobbiton al otro lado de El Agua*, para el capítulo 1; *Los Trolls*, para el capítulo 2; *El Sendero de la Montaña*, para el capítulo 4; *Las Montañas Nubladas mirando al Oeste*, para el capítulo 6; *Estancia de Beorn*, para capítulo 7; y *La Estancia de Bolsón Cerrado*, para el capítulo 19. Estos seis dibujos equilibraban los cuatro enviados previamente, y ahora las diez ilustraciones estaban distribuidas por todo el libro.

Allen & Unwin no había previsto un coste adicional para las ilustraciones, pero quedaron encantados con los dibujos de Tolkien y pensaron que debían incluirlos, debilitando con ello, pero no destruyendo, su argumento económico contra la inclusión del *Mapa de Thrór*. Como Tolkien temía, algunos de sus dibujos presentaron efectivamente problemas. La mitad de ellos eran horizontales, y había que girarlos en ángulo recto respecto del texto si no se quería reducirlos hasta el punto de perder muchos pequeños detalles; y el *Bosque Negro* [88] presentaba una dificultad especial, pues contenía lavados de tinta que requerían una impresión en media tinta, por separado, sobre papel impregnado.

*Bosque Negro* fue la única lámina incluida en la primera impresión de *El Hobbit*,

pero fue omitida después de la segunda. Recuerda algunos dibujos anteriores de árboles, por ejemplo, *Año de la Dedalera* [17] y *Colina de las Volteretas* [27], y sus vistas de los bosques oscuros en *Señor Bliss*, y en su motivo de finas líneas verticales enlaza con *Los tres trolls son convertidos en piedra* [102], *Los Trolls* [102] y *La Puerta del Rey de los Elfos* [121]. Pero el dibujo era en primera instancia una reinterpretación de la acuarela *Taur-na-Fúin* [54], de «El Silmarillion». En la mente de Tolkien el gran bosque de Dorthonion y el bosque de *El Hobbit* estaban estrechamente relacionados. *Taur-na-Fúin* (forma posterior, *Taur-un-Fuin*) fue traducido por él en el *Quenta Silmarillion* como «Bosque Negro», y en una nota de *El Desastre de los Campos Gladios* se refiere a «días posteriores cuando la sombra de Sauron se extendió por el Gran Bosque Verde y su nombre cambió de Eryn Galen en Taur-nu-Fuin (que se traduce como Bosques Negro)».[139] El gran nudo del árbol situado a la derecha aparece en los dos dibujos, al igual que la enredadera con hojas en forma de estrella adherida al árbol del centro, el delgado árbol caído de la derecha y algunos de los hongos. Los dos elfos fueron eliminados en el dibujo, lamentablemente junto con una parte de la espontaneidad y la atmósfera como de Arthur Rackham de la acuarela. La araña de abajo, a la derecha (de acuerdo con la que se ve en *El Dragón Blanco* [75]) parece pequeña si se la compara con el gigantesco ejemplar descrito en *El Hobbit*, pero tal vez esto es sólo un truco de escala, ya que en el dibujo no hay figuras que permitan establecer comparaciones. Un margen situado originalmente en lo alto del cuadro, presumiblemente como el de la base, fue eliminado en el fotograbado a media tinta sin el consentimiento de Tolkien.[140] Curiosamente, en la edición estadounidense de *El Hobbit* el *Bosque Negro* tolkieneano fue sustituido por una copia muy adecuada y fiel hecha por otro artista, en la que los tonos lavados pasaron a ser texturas dibujadas en línea.

**89** *Una mañana temprano en la quietud del mundo*
Lápiz, lápiz coloreado



**90** *Sotomonte de Bolsón Cerrado*
Lápiz, tinta negra

Como la mayoría de los dibujos publicados en *El Hobbit*, el *Bosque Oscuro* «constituye el decorado» de una parte del texto. Tolkien indica dónde tiene lugar la acción de la historia, en vez de mostrar la acción misma, como había hecho en sus ilustraciones para «El Silmarillion» y como iba a hacer después en sus dibujos para *El Señor de los Anillos*. Incluso aquellas pocas ilustraciones de escenas concretas de *El Hobbit* son más notables como decorados que por lo que ocurre en ellas. Tolkien proporciona así un soporte en el que el lector puede plasmar sus propios cuadros mentales, dirigido por un texto pero no constreñido por una imagen excesivamente específica. Consideradas en términos más prácticos, las ilustraciones priman el paisaje, punto fuerte del autor, sobre la figura, las figuras.

Tolkien ordenó sus diez ilustraciones en blanco y negro para *El Hobbit*, de modo que el libro empezara y terminara con escenas de la «vida tranquila». Así, la primera está situada en un Hobbiton pacífico, y la última dentro de Bolsón Cerrado con una vista de Hobbiton a través de una puerta abierta. El confortable hogar de Bilbo es el punto focal de la historia, el lugar desde donde y hacia donde el hobbit «va y viene», y adonde sus pensamientos regresan a menudo durante su viaje. En su imaginación, Tolkien conocía bien el lugar y realizó muchos dibujos de él. Tal vez el primero de éstos fue el boceto *Una mañana temprano en la quietud del mundo* [89].[141] Representa la escena inicial de *El Hobbit*:

> Por alguna curiosa coincidencia, una mañana de hace tiempo en la quietud del mundo, cuando había menos ruido y más verdor, y los hobbits eran todavía numerosos y prósperos, y Bilbo Bolsón estaba de pie en la puerta del agujero, después del desayuno, fumando una enorme y larga pipa de madera que casi le llegaba a los dedos lanudos de los pies (bien cepillados), Gandalf apareció de pronto.

El mago, con su sombrero alto y puntiagudo, se acerca por el sendero de la izquierda. El dibujo está ejecutado con lápiz plomo y lápices de color verde y marrón claro en el primer plano, y lápices verde y azul en el plano medio y en el horizonte. La silueta trazada a lápiz casi en lo alto, que parece la cabeza de un águila, es probablemente un esbozo del sombrero de Gandalf hecho con la hoja de papel puesta de lado.

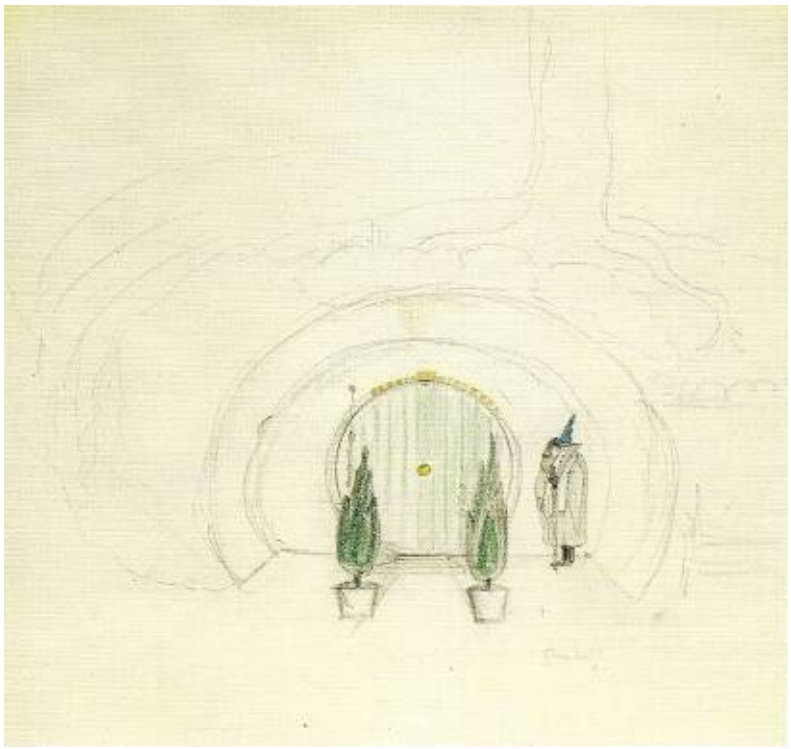
*Una mañana* está dibujada a grandes trazos, y pudo servir de ayuda visual a Tolkien cuando desarrollaba la historia por escrito. Es uno de los varios dibujos en los que representó a Bilbo. Tolkien sabía lo que quería:

> Imagino una figura bastante humana, no una especie de conejo «hada» como parecen concebirlos algunos críticos británicos: vientre abultado y piernas cortas. Una cara redonda y jovial; orejas sólo ligeramente puntiagudas y «élficas»; el pelo corto y rizado (de color castaño). Los pies, desde los tobillos hacia abajo, cubiertos de pelos castaños. La ropa: pantalones de terciopelo verde; chalecos rojos o amarillos; chaqueta verde o castaña; botones de oro (o bronce)…[142]

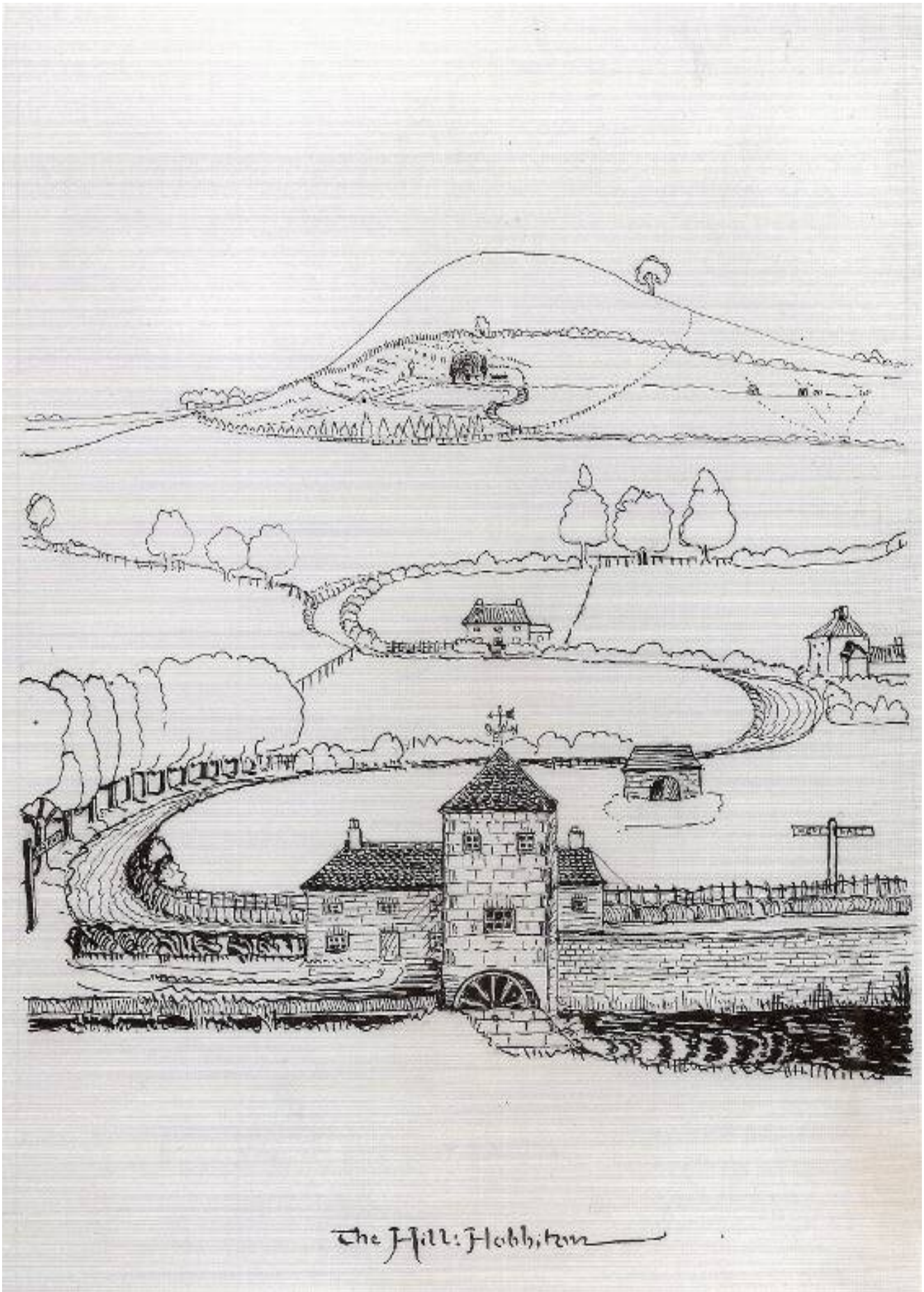
Pero Tolkien nunca se sintió seguro en el dibujo de la figura. Cuando, en marzo de 1938, su editor norteamericano telegrafió pidiéndole que le proporcionara algunos dibujos de hobbits para publicidad, contestó que no era capaz, y para demostrarlo (y demostrárselo a sí mismo) trazó en el telegrama un boceto a lápiz, absolutamente

inadecuado, de un hobbit vestido como Bilbo en *Una mañana*, brazos en jarras, con la cara en blanco y con orejas algo más que «ligeramente» puntiagudas.[143]

*Sotomonte de Bolsón Cerrado* [90] es otro boceto temprano, hecho por Tolkien antes de fijar la «arquitectura» de Bolsón Cerrado y la imagen del paisaje circundante. La ladera de la colina está descrita, como por tanteo, con varias líneas. El árbol situado en lo alto está cerca de la puerta; posteriormente, Tolkien lo puso a un lado y en algunos bocetos lo eliminó. Parte del jardín de Bilbo se puede ver abajo, a la izquierda. El tirador de la campana está a la derecha, en el vano de la puerta. A lo largo del muro de la derecha hay ventanas redondas adicionales dibujadas a lápiz, no a tinta, en contradicción con el texto publicado: «Las mejores habitaciones [de Bolsón Cerrado] estaban todas a la izquierda de la puerta principal, pues eran las únicas que tenían ventanas, ventanas redondas, profundamente excavadas, que miraban al jardín y los prados de más allá, camino del río». Esta descripción fue añadida en el manuscrito revisado del libro, lo que sugiere que *Sotomonte de Bolsón Cerrado* data de la época de la redacción original del capítulo 1 (lamentablemente se ha perdido el manuscrito de esa parte del capítulo).



**91** *Gandalf*
Lápiz, lápiz coloreado




**92** *La Colina: Hobbiton*
Lápiz, tinta negra

Hay un dibujo de Gandalf [91] que por su estilo, por el papel y la gama de colores parece hecho más o menos en el mismo momento. En él el tirador de la campana está situado a la izquierda de la puerta, su posición final (como en *La estancia de Bolsón Cerrado* [139]). El árbol está casi en lo alto de la entrada y hace que el hoyo del hobbit se parezca, acaso en exceso, al hogar de Peter Rabbit, cavado en un banco de arena debajo de las raíces de un abeto muy grande. Sólo la puerta, los arbustos y la figura fueron trazados en detalle antes de que fuera abandonado el dibujo. El mago encaja perfectamente en el texto: «un anciano con un bastón… un sombrero azul, alto y puntiagudo, una larga capa gris, una bufanda de plata sobre la que colgaba una barba larga y blanca hasta más abajo de la cintura, y botas negras». El rótulo colocado por Gandalf sobre la puerta —las runas B y D con un diamante, que significa «saqueador nocturno busca un buen trabajo, con mucha Excitación y Remuneración razonable»— se puede leer junto al arbusto situado a la derecha. La figura de Gandalf fue inspirada por una pintura de un anciano con capa y sombrero de ala ancha, *Der Berggeist* («El espíritu de la montaña») del artista alemán Josef Madelener (1881-1967). Tolkien conservaba dentro una cubierta de papel con la inscripción «origen de Gandalf» una postal en la que se reproducía la pintura.[144]

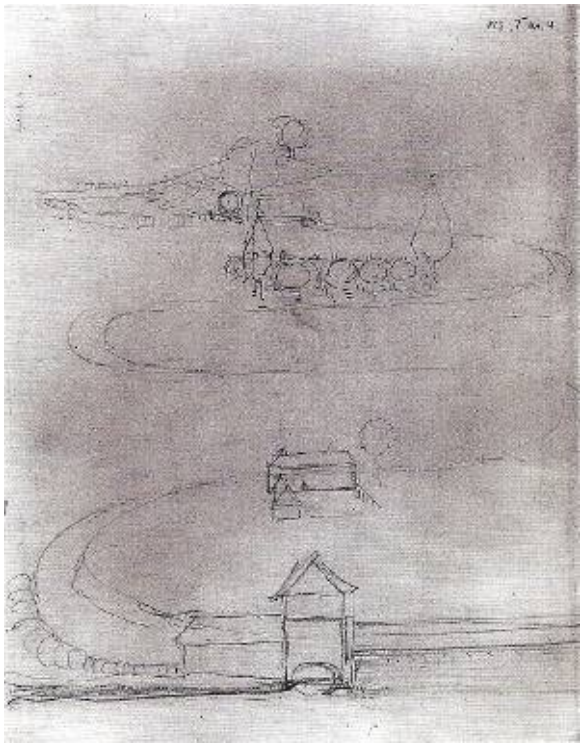
La primera gran vista de Hobbiton es probablemente el dibujo *La Colina: Hobbiton* [92]. En su estilo es una obra curiosa: algunas partes están sólo esbozadas, otras han sido trabajadas con mucho esmero, y aun así parece una obra acabada. Incorpora *Sotomonte de Bolsón Cerrado*, muy reducido, omitiendo sólo el árbol que aparecía encima de la puerta y prolongando el sendero entre la puerta y la cancela. Ahora el paisaje más grande empezaba a crecer fuera, desde Bolsón Cerrado hacia el sur: más agujeros-hobbit, y casas, un largo, serpenteante sendero para que Bilbo lo bajara corriendo al principio del capítulo 2, y el «Gran Molino» en la parte baja. El indicador situado abajo, a la izquierda, señala el camino que lleva a Bolsón Cerrado, sugiriendo así la importancia de la residencia de Bolsón situada cerca de allí. El sendero sigue un curso inverosímil colina abajo, describiendo cuatro curvas antes de abandonar la escena por la derecha.

Los varios bocetos posteriores de La Colina fueron realizados presumiblemente cuando Tolkien dibujó de nuevo el motivo para su publicación. En todos ellos amplió la composición hacia arriba, dándole una forma más idónea para su publicación en un libro. El orden en el que fueron dibujados fue con toda probabilidad el descrito más adelante. En el boceto [93] Tolkien retuvo los elementos esenciales de Bolsón Cerrado en la parte de arriba y el molino de abajo, igualmente unido por un sendero sinuoso; pero ahora éste presenta una regularidad en sus curvas que parece artificial. En lo alto, Tolkien empezó a dibujar grandes árboles y más agujeros-hobbit con puertas redondas, pero dejó de hacerlo probablemente tan pronto como se dio cuenta de que con ello obstaculizaba la imagen de Bolsón Cerrado.

A este boceto le siguió otro [94] en el que el sendero está muy cambiado y

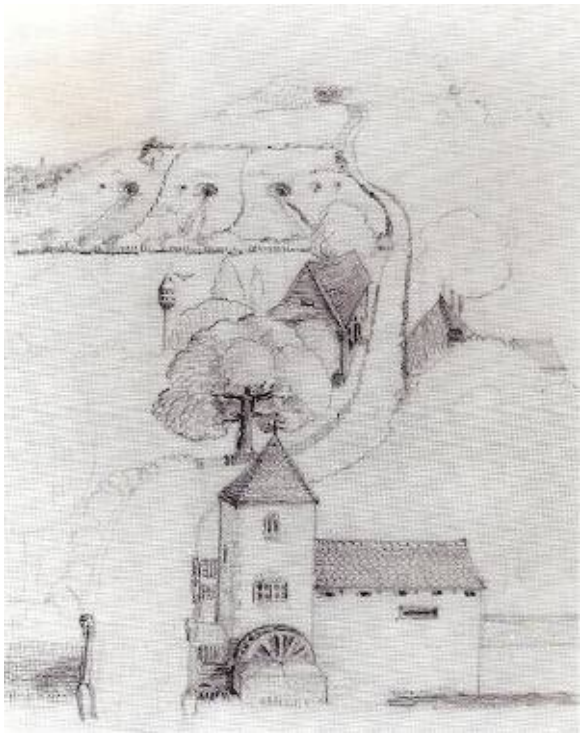
simplificado, pues ahora desciende por unas escaleras desde Bolsón Cerrado, sin pasar ya por una cancela, luego dibuja de manera más natural la curva de la colma y pasa junto a un árbol y dos agujeros-hobbit, hasta que abandona la escena por un puente construido recientemente abajo, a la izquierda. Una versión aún más tardía [95] se acerca mucho al dibujo final [97] en su composición, pero Tolkien valoró erróneamente las proporciones relativas de sus partes. El sendero es más rectilíneo, demasiado, y parece describir una dura y empinada cuesta o una peligrosa bajada hasta Bolsón Cerrado. Las escaleras que había delante de la casa de Bilbo han desaparecido para siempre y, en cambio, ha vuelto a aparecer su cancela. Ahora se ven tres agujeros-hobbit en el camino lateral (Bolsón de Tirada), debajo de Bolsón Cerrado, así como los edificios y el palomar (con una paloma en vuelo) del centro y varios árboles grandes. La torre del molino ha sido desplazada hacia la izquierda de la estructura y ahora es más alta, la puerta lateral ha sido cerrada y las ventanas han sido diseñadas de nuevo y su número ha sido reducido a la mitad. El puente ya no está en el ángulo inferior de la izquierda, sino más cerca del molino, y ha sido trazado de modo que arranque más directamente de la parte delantera del dibujo.

En otro dibujo [96] Tolkien volvió a incorporar, con manifiesto abuso, un sendero serpenteante. Casi en toda su longitud está bordeado por setos. El edificio del plano medio (la Vieja Alquería) y la casa situada enfrente, al otro lado del camino, están más elaborados, mientras que el molino se ha enriquecido con nuevas construcciones. Ahora el paisaje de la tima de La Colina se acerca mucho a su forma final, pues la composición está coronada por el gran árbol.

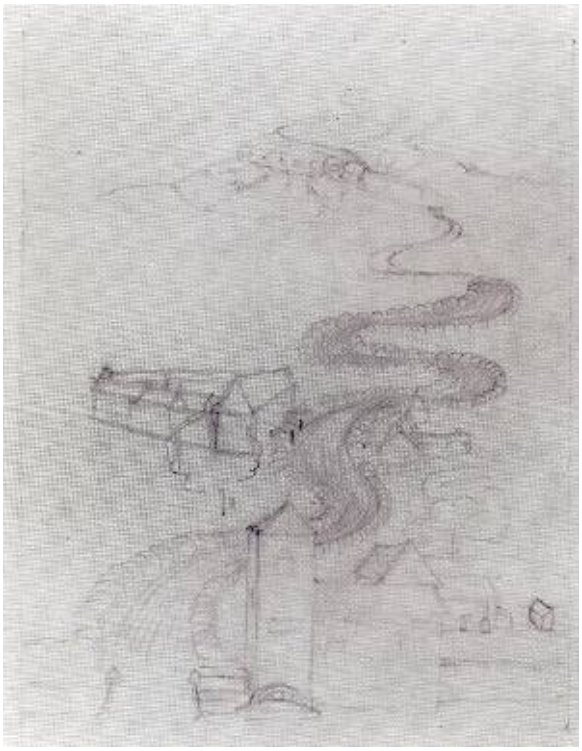


**93** *Sin título (boceto para La Colina)*
Lápiz

**94** *La Colina: Hobbiton*
Lápiz, tinta negra



**95** *Sin título (boceto para La Colina)*
Lápiz



**96** *Sin título (boceto para La Colina)*
Lápiz

Por fin en *La Colina: Hobbiton al otro lado de El Agua* [97] Tolkien alcanzó el equilibrio de las proporciones y el sendero de curso sosegado que había estado buscando. Es uno de los dibujos más interesantes de cuantos hizo en su vida y uno de los elaborados de manera más minuciosa. Además de dar vida a la aldea de los Hobbits, influyó directamente en la descripción de Hobbiton que se hace en *El Señor de los Anillos*, donde Bolsón de Tirada, la Vieja Alquería y el árbol de las reuniones (en el campo situado exactamente debajo de Bolsón Cerrado), entre otros detalles, son mencionados por primera vez en un texto. El puente, desde [96] con su borde inferior coincidiendo exactamente con el borde del dibujo si prescindimos de la franja reservada para el título, es tal vez el rasgo más significativo: es no sólo el camino que Bilbo sigue desde su mundo confortable y circunscrito hasta el camino que le ha de llevar a la aventura, sino también un puente simbólico entre el mundo del lector y el mundo de *El Hobbit*, una invitación a penetrar en la escena representada y en el relato.

El indicador todavía señala el camino que lleva a Bolsón Cerrado y el ojo sigue espontáneamente el sendero hasta la cima de La Colina, donde empieza *El Hobbit*. Como en los bocetos previos, árboles y setos han crecido por doquier, se han construido vallas y se han levantado almiares detrás de la alquería. La paloma que volaba se ha posado en algún sitio fuera del alcance de la vista, pero ahora en el corral situado detrás del molino hay gallinas. La parte de la alquería que mira al sendero, con su techumbre levemente abombada y su palomar, recuerda el edificio situado a la izquierda en el dibujo *La casa donde «Rover» empieza sus aventuras como «Juguete»* [73] de *Roverandom*. El dibujo se ve realzado asimismo por un ciclo

perfectamente descrito y el retazo de un paisaje más lejano en la parte superior izquierda.

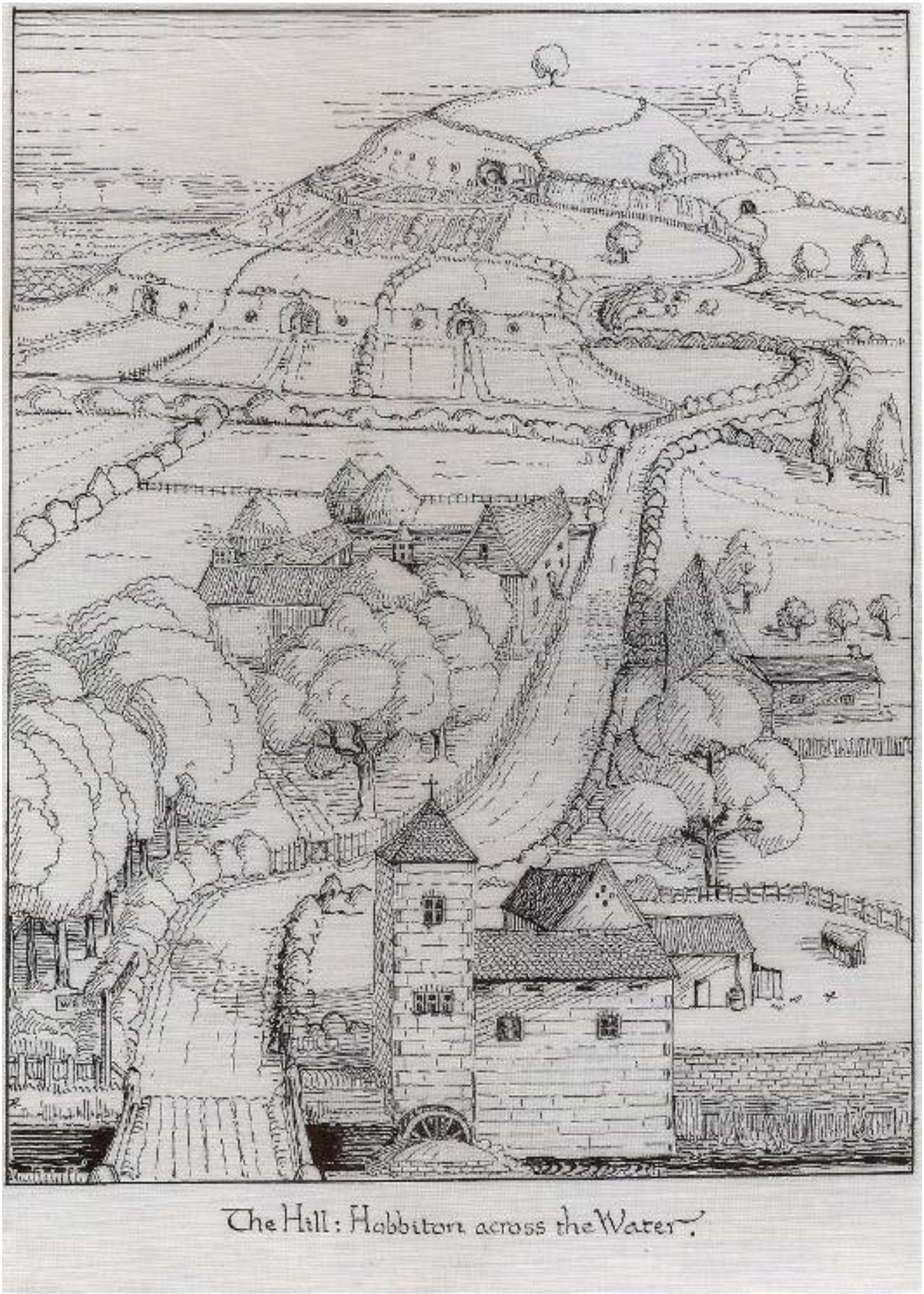
Esta versión de *La Colina* sólo fue utilizada una vez, como frontispicio de la primera edición británica de *El Hobbit*. En la segunda edición británica, así como en la edición estadounidense, fue sustituida por una acuarela de mejor calidad técnica que, junto con otras, Tolkien ejecutó a petición del editor norteamericano. La Houghton Mifflin Company quería incluir en su edición de *El Hobbit* ilustraciones en color realizadas por artistas estadounidenses, además de los dibujos de Tolkien. Allen & Unwin sugirieron a Tolkien que sería mejor que todas las ilustraciones fueran realizadas por él, y le pidieron que les enviara, para remitírselas a Houghton Mifflin, cinco o seis de las acuarelas que, según sus noticias, tenía guardadas. Tolkien contestó que estaba «dividido entre el conocimiento de mi propia incapacidad y el temor de lo que los artistas americanos (sin duda con admirable habilidad) pudieran producir». Además tenía la sensación de que «los dibujos realizados por profesionales harían que mis producciones de aficionado parecieran más bien ridículas». Tolkien subrayó que en realidad las acuarelas que, según el director artístico de Allen & Unwin, había «ocultado» no pertenecían a *El Hobbit*, pues eran escenas extraídas de la «mitología de Silmarillion, en cuyas inmediaciones el Hobbit vive sus aventuras». Además propuso realizar cinco o seis ilustraciones en color para el *Hobbit* de Houghton Mifflin, cuando se lo permitieran sus obligaciones docentes en Oxford; pero en el supuesto de que el tiempo fuera efectivamente vital, se preguntaba si no «sería aconsejable, antes de perder el interés de los americanos, permitir que [Houghton & Mifflin] hagan lo que les parezca conveniente, en tanto fuera posible… vetar codo lo proveniente de los estudios Disney o influido por ellos (por cuya obra siento el más profundo aborrecimiento)».[145]

Allen & Unwin enviaron a Houghton Mifflin las observaciones de Tolkien sin su permiso, circunstancia que aumentó sus dudas sobre si debía seguir haciéndose pasar por ilustrador. Aun así, decidió probar suerte y envió a Allen & Unwin tres acuarelas como muestras de su trabajo. «No puedo hacerlo mucho mejor» —escribió—,

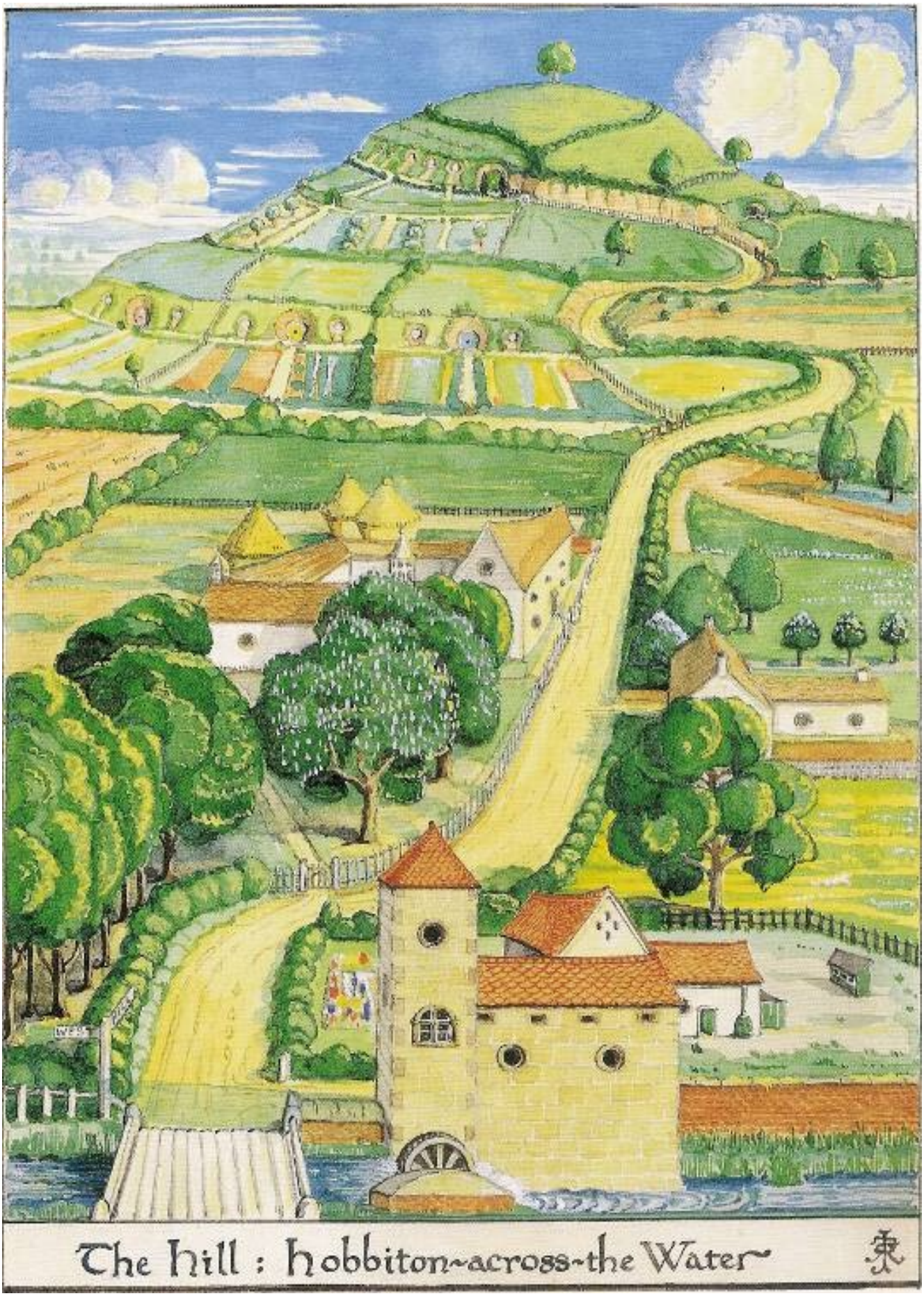
> y si el nivel es demasiado bajo, la H. M. Co. puede decirlo sin ambages y sin temor a ofender… Son productos casuales y descuidados del ocio que ilustran otras historias. Teniendo a la vista su publicación, quizá podría mejorarlas un tanto trazando dibujos algo más audaces de color y menos confusos en el detalle (y también de mayor tamaño). La figura del Bosque Negro [esto es, *Taur-na-Fúin*] es casi igual a la lámina del *Hobbit*, pero sirve de ilustración a una aventura diferente. Creo que si H. M. Co desea que continúe, debería dejar la lámina en negro y gris [*Bosque* Negro] y hacer otras cuatro escenas.[146]

Al final Tolkien realizó cinco pinturas: *La Colina: Hobbiton al otro lado de El Agua*, nueva versión del frontispicio, *Rivendeil, Bilbo se despertó con el sol temprano en sus ojos, Bilbo llega a las cabañas de los elfos de la almadía* y *Conversación con Smaug*. Hay que tener en cuerna que todas estas acuarelas fueron realizadas en el plazo de unas dos semanas, a mediados de julio de 1937 (una vez más, durante unas vacaciones universitarias), excepto *La Colina*, que fue completada hacia el 13 de

agosto. Las escenas fueron seleccionadas, según dijo Tolkien, «para que las ilustraciones queden regularmente distribuidas a lo largo de todo el libro (en especial cuando se los considere junto con los dibujos en blanco y negro)».[147] Allen & Unwin añadieron todas las nuevas ilustraciones, excepto *Bilbo se despertó*, a la segunda impresión de su edición; Houghton Mifflin optó por imprimirlas todas, menos *Bilbo llega a las cabañas de los elfos de la almadía*, y adaptó o, en otro caso, modificó todos los dibujos en color sin excepción.[148]




**97** *La Colina: Hobbiton al otro lado de El Agua*
Lápiz, tinta negra, color blanco




**98** *La Colina: Hobbiton al otro lado de El Agua*
Lápiz, acuarela, tinta negra, color blanco

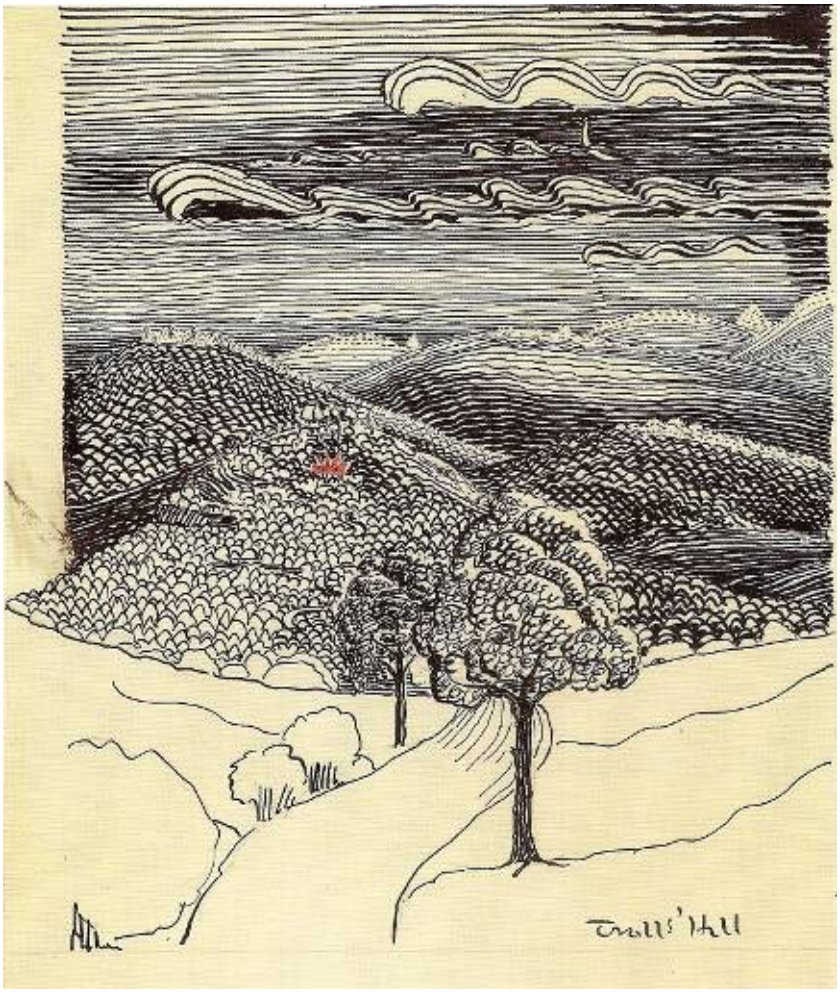
Para la acuarela *La Colina* [98] Tolkien trazó el dibujo final a tinta[149] y lo transfirió a una hoja limpia. En consecuencia, la acuarela conservó la mayoría de los detalles del frontispicio, dibujado a tinta, aunque se introdujeron algunos cambios en el curso de su ejecución. En el campo situado exactamente debajo de la puerta de Bolsón Cerrado, donde antes había tres árboles, ahora hay sólo uno, pero otro ha crecido en el extremo de una valla que hay debajo de Bolsón de Tirada. En la alquería han desaparecido las luces del cielo, y sus ventanas, previamente rectangulares, son ahora circulares como las puertas y ventanas de los hoyos de los hobbits. Los árboles, caducifolios y genéricos, se han convertido específicamente en los nogales que Saruman tala en *El Señor de los Anillos*. El molino ha perdido la veleta, y sus ventanas también han cambiado, ya que si antes todas eran rectangulares ahora presentan formas muy diversas. El agua del torrente en el que está situado el molino, antes realzado con color blanco, ahora se mueve efectivamente con rapidez. En el corral del molino Tolkien ha plantado un jardín de flores. Junto al puente, el indicador viario ahora apunta no a Bolsón Cerrado sino, de manera más genérica, a La Colina.

Es una acuarela sorprendente, no sólo por sus detalles. Aquí aún más que en sus ilustraciones para «El Silmarillion», Tolkien hizo uso de su prodigioso sentido del color y combinó materias y tonos con mucha habilidad y delicadeza. De este modo podía trabajar con rapidez. Entonces, ¿por qué no pintó casi ninguna acuarela más después de las realizadas para *El Hobbit*? En lo sucesivo prefirió casi con exclusividad los lápices de color. Tal vez ya no tenía paciencia suficiente para las acuarelas, o confianza suficiente en su utilización. En cualquier caso, dibujó soberbiamente la serie de *El Hobbit*. En *La Colina* el color añade otra dimensión a la vista. Aquí, la luz amarilla del sol, el cielo azul, las nubes blancas en movimiento y los tejados naranja, las puertas rosadas, amarillas y azules a lo largo del Bolsón de Tirada, las flores de brillante colorido del jardín del molino, sugieren un día jubiloso de primavera mucho mejor que los dibujos ejecutados con pluma y tinta. El paisaje lejano también experimenta una mejora: lo que había sido una masa indefinida en blanco y negro, como sumida en una niebla baja, ahora, gracias al color, es nítidamente una planicie arbolada con resonancias de la Colina de Bilbo en el horizonte lejano. Posteriormente, Tolkien le puso un nombre: Bosque del Fardo, en aquella parte del país del Hobbit a la que en *El Señor de los Anillos* se llama Cuaderna del Norte; en *El Hobbit* es sólo la tierra situada «sobre La Colina».

El pesado estilo de la *Colina de los Trolls* [99], dibujo realizado a pluma, lo identifica como una obra temprana para *El Hobbit*. Al igual que *La Colina: Hobbiton* [92], combina una parcela de técnica detallista con otra (en la parte baja) esbozada *grosso modo*. Ilustra una escena del capítulo 2: «Un poco apartada asomaba una colina con árboles, bastante espesos en algunos sitios. Fuera de la masa oscura de la arboleda, todos pudieron ver el brillo de una luz, una luz rojiza, confortadora, como

una fogata o antorchas parpadeantes». Es una ilustración literal, pero se eleva por encima de lo creado comúnmente merced al destello de tinta roja flamígera en medio del bosque espeso y negro. Sin embargo, ésta habría requerido dos colores para su reproducción, y como quiera que las ilustraciones de *El Hobbit* se tenían que imprimir sólo en blanco y negro, la *Colina de los Trolls*, tal como estaba dibujada, no podía incluirse en el libro publicado. No parece que Tolkien intentara dibujarla de nuevo en un solo color cuando estaba recogiendo ilustraciones para su publicación. Si entonces consideró la *Colina de los Trolls*, no cabe duda de que vio que el brillo del fuego difícilmente podía subsistir en medio de la masa de árboles si no se imprimía en rojo.

En cierto momento también ilustró el pasaje del capítulo 2 en el que los tres trolls que han capturado a los enanos son engañados por Gandalf para que permanezcan encima del suelo al amanecer: «En ese preciso instante, la aurora apareció sobre la colina y hubo un bullicioso gorjeo en la enramada. Guille ya no dijo nada más, pues se convirtió en piedra mientras se encorvaba, y Berto y Tom se quedaron inmóviles como rocas cuando lo miraron». Existen dos versiones acabadas de este dibujo. En la primera las figuras de los trolls y una parte de la vegetación están dibujadas con crudeza, y en la parte inferior derecha sólo aparecen la olla en la que cocinan los trolls y dos jarras suyas, evidentemente «colocadas allí» por el artista. La segunda versión [100] se acerca mucho a la primera en el estilo del dibujo —tanto que parece ejecutada inmediatamente después de ella—, pero ha mejorado mucho. Las vasijas del primer plano están dispuestas de manera mucho más natural y a ellas se ha venido a sumar el «barril de buena bebida» de los trolls. Ahora Gandalf sostiene su bastón con más autoridad. Y los trolls, aunque todavía dibujados pobremente, tienen en sus rostros la pertinente expresión de sorpresa y por su aspecto hacen pensar a un mismo tiempo en trolls y en figuras de piedra.



**99** *La Colina de los Trolls*
Lápiz, tinta negra y roja

**100** *Los tres trolls son convertidos en piedra*
Lápiz, tinta negra

*Los tres trolls son convertidos en piedra* es una obra muy interesante, pues muestra el rostro de Bilbo a la izquierda y la figura completa de Gandalf a la derecha.

Además, la imagen de esta escena era con toda seguridad la que Tolkien retenía en su mente, pues en la tercera edición de *El Hobbit* cambió el texto, de modo que Gandalf avanzaba desde detrás de un árbol (no arbustos) para ayudar a Bilbo a salir de unos arbustos de espinos (no un árbol), como se muestra en la ilustración. Lamentablemente, Tolkien aplicó un lavado de tinta a los trolls y a la capa de Gandalf, y habría sido imposible obtener una buena reproducción del dibujo por el procedimiento de fotograbado.

Por último, Tolkien dibujó una tercera ilustración para el capítulo 2, utilizando una escena anterior, pero totalmente lineal y con llamativos efectos gráficos, atípicos en su obra a pluma. *Los Trolls* [102] representa la llegada de uno de los enanos al claro del bosque de los trolls. Sus hombros y su cabeza, con el gorro típico de los enanos que aparece en diferentes dibujos para *El Hobbit* (por ejemplo, en el boceto [103]),[150] pueden verse en la parte baja como siluetas. Hay «una gran hoguera de troncos de haya», y los trolls se ocultan entre los árboles, justo donde termina el círculo del resplandor del fuego, a punto de abalanzarse. Es una escena bellamente siniestra, muy distinta de *Los tres trolls son convertidos en piedra,* donde se ve cómo sale el sol y todo está nuevamente a salvo. Los árboles, gruesas verticales como en el *Bosque Negro,* enmarcan y concentran la acción. Sugieren los barrotes de una jaula, idea que resulta adecuada, puesto que el claro del bosque es una trampa para los enanos. La densa negrura que hay entre los árboles y los ojos brillantes de los trolls que miran fríamente al observador aumentan la sensación de peligro.

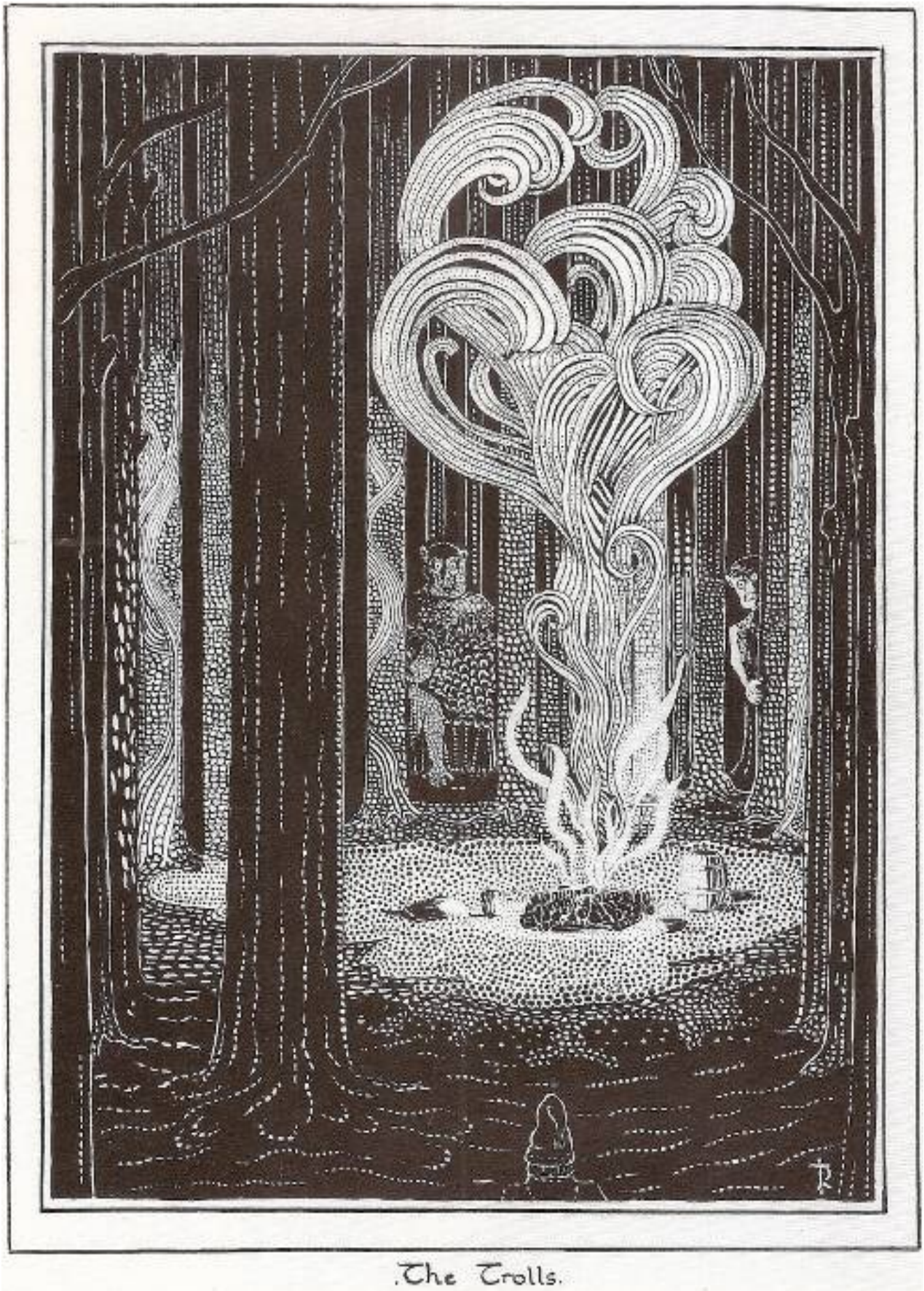
La composición básica fue tomada de una ilustración para *Hansel y Grethel*, de Jennie Harbour [101], existente en un libro de cuentos de hadas[151] que había en la casa de Tolkien. De esta ilustración él adoptó también las llamas «dibujadas» con ausencia del negro —la misma técnica con la que plasmó la luz del sol en *Los tres trolls son convertidos en piedra* y los relámpagos de *El sendero de la Montaña* [109] —, así como las texturas, elaboradas con puntitos, de los árboles y del espacio que rodea la hoguera. Sin embargo, Tolkien no se limitó a hacer una copia servil. Su dibujo está más estructurado que el de Harbour, sus bosques son más sobrecogedores, sus llamas y su fuego son más vivos. Además, su dibujo es más claramente «Art nouveau», de manera especial en su sinuoso y estilizado humo y en los marcados contrastes de blanco y negro. Es una ilustración técnicamente brillante. Los puntitos blancos no están formados con pigmento, sino que son zonas que se dejaron en blanco dentro del dibujo, realizado con tinta negra. El único pigmento blanco del original corresponde al inoportuno brazo del troll de la derecha y ha sido aplicado como una corrección. Impresiona la delicadeza de los puntitos y de las líneas, pero tanta delicadeza resultaba excesiva para el impresor que tuvo que entintar la plancha con sumo cuidado para que no se perdiera ningún detalle en la reproducción.

**101** Jennie Harbour, *Hansel ayuda a su hermana*
Ilustración impresa

El próspero valle de Rivendel, como Hobbiton, estaba más desarrollado en los dibujos de Tolkien que en su texto. *Bajando a caballo a Rivendel* [104] parece ser la más temprana vista existente del lugar, tan temprana como *La Colina: Hobbiton* [92] y la *Colina de los Trolls* [99], a juzgar por el estilo de la labor realizada con la pluma y la inscripción. Es una imagen curiosa. La figura montada en el caballo o pony resulta ser Gandalf, con su gorro puntiagudo; pero en los escritos de Tolkien el mago nunca lleva una capa roja. Evidentemente, el mago se dirige, camino abajo, al valle; pero la vista no transmite la idea de un valle oculto como se dice que es Rivendel, y tampoco es tan profundo como dice la descripción del capítulo 3: «Vieron un valle allá abajo. Podían oír el murmullo del agua que se apresuraba en el fondo, sobre un lecho de piedras…» Tal como está dibujado, el valle es demasiado abierto y demasiado llano. Bocetos sueltos de la casa de Elrond llegados a nosotros, realizados presumiblemente antes que cualquiera de los dibujos más grandes del valle, demuestran que en la composición original éste se prolongaba hacia el fondo. En un boceto presenta un aspecto clásico, como si se tratara de la entrada a un museo o a un edificio cívico. Su pórtico es similar al de *La casa donde «Rover» empezó sus aventuras como «juguete»* [73], y, según el dibujo, tenía cinco u ocho columnas. *Bajando a caballo a Rivendel* añade un segundo edificio, más pequeño, situado junto a la casa principal.

Los dibujos *Rivendel hacia el Oeste* [105] y *Rivendel hacia Oriente* [106] siguen

el texto con más fidelidad. En los dos el valle es realmente profundo, montañas circundantes forman sendos muros muy altos, y en el segundo la casa de Elrond queda oculta, al menos en parte, por los árboles. Los dibujos fueron realizados probablemente a principios de los años treinta: sus texturas, construidas principalmente con líneas trazadas con la punta del lápiz, están más cerca de las que vemos en algunas ilustraciones de finales de los años veinte para «El Silmarillion» que del sombreado por degradación que Tolkien empezó a preferir a finales de los años treinta y en la década siguiente para *Viejo Hombre Sauce* [147] y otros dibujos para *El Señor de los Anillos*. A pesar de los títulos, las dos vistas de Rivendel están orientadas al este. *Rivendel hacia el Oeste* sólo apunta en esa dirección si uno acepta el boceto de la casa de Elrond en el lado próximo del río y compara el dibujo con *Rivendel hacia el Este o* con la acuarela *Rivendel* [108]; pero entonces el río vendría del oeste, cosa que según el mapa de las *Tierras Ásperas* no es cierta. Sin embargo, en *Rivendel hacia el Oeste* hay otro boceto, más impreciso, de la casa situada en la otra orilla, más alejada, del río, entre los árboles, lo que hace pensar que Tolkien estuvo haciendo experimentos con su ubicación. Cuando, tal vez años más tarde, añadió «hacia el oeste» al título original *Rivendel* —variaciones en el manuscrito en torno a *Este y Oeste* demuestran que ninguno de los dos títulos fue escrito íntegramente ya de entrada—, parece ser que sólo esbozó la casa más ostensible y rotuló incorrectamente la vista.

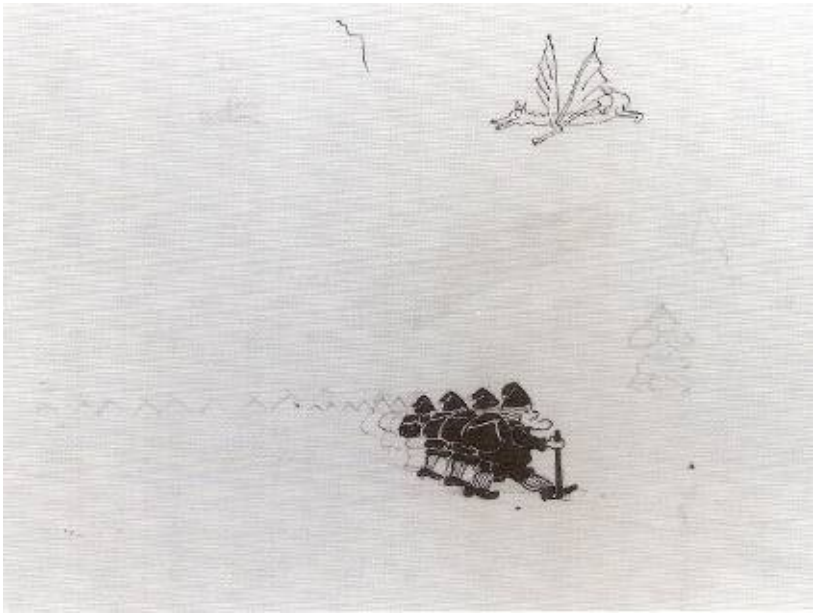



**102** *Los Trolls*
Tinta negra, color blanco

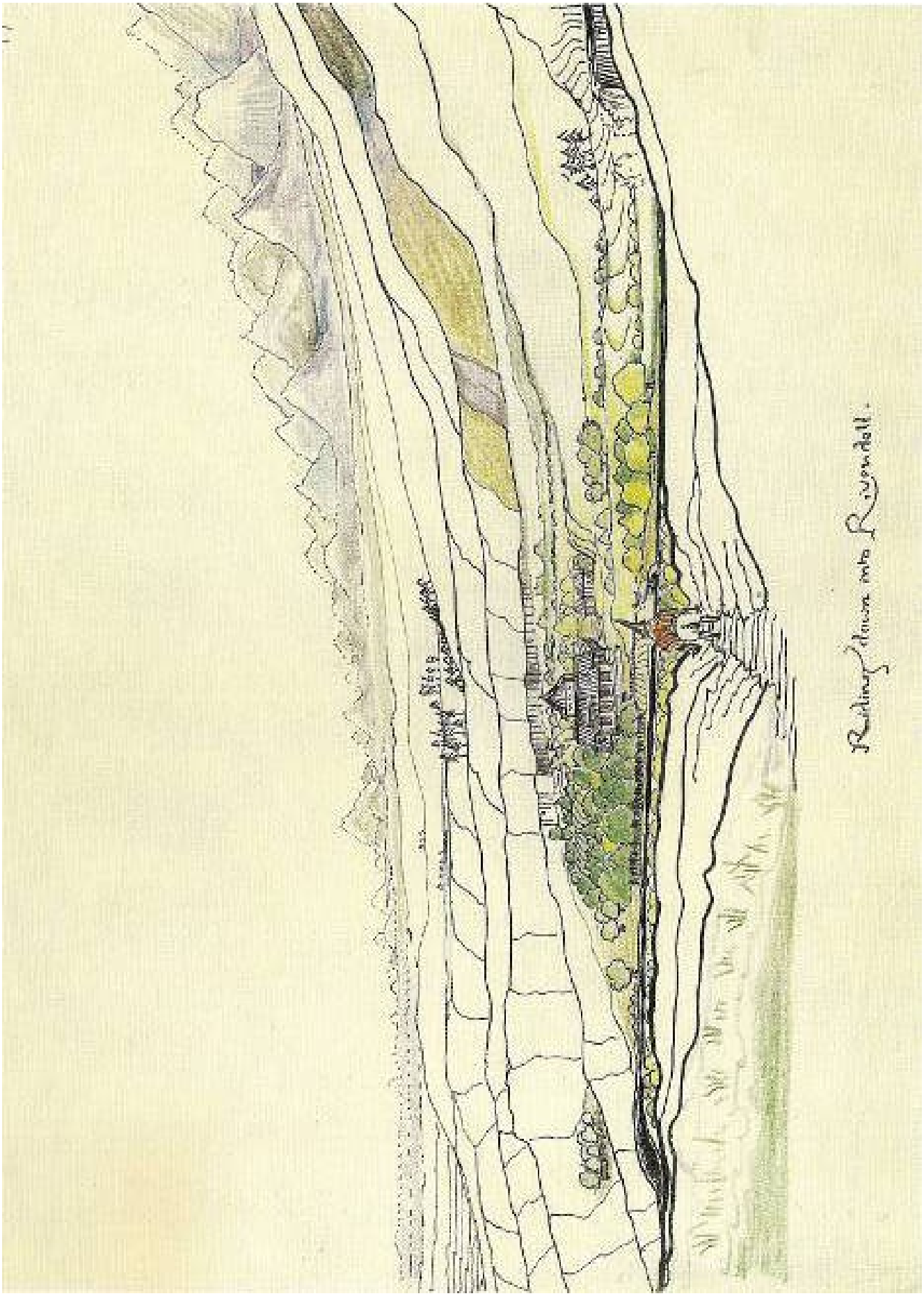
*Rivendel hacia el Este* es un trabajo de virtuoso: Tolkien utilizó al menos siete colores, así como el gris, y obtuvo una gran variedad de texturas. La vista a lo largo del valle y hacia las montañas lejanas es asombrosa. Pero a la escena le falta un centro focal; su campo es demasiado amplio, y el ojo carece de la debida guía. Uno mira ora a las montañas, ora a los altos taludes (cuyo modelado anuncia los riscos de *El Sendero de la Montaña* [109]), ora a la casa, ora al primer plano. En definitiva, el dibujo se malogra allí, en las escaleras y en el puente (éste, por primera vez, con tres arcos en vez de uno), que, dibujados con un pobre sentido de la perspectiva, no respetan la escala del conjunto, y en la parte inferior izquierda, donde (aun suponiendo que el papel estuviera dañado) el sendero frustra ahora la curiosidad del observador, ya que no conduce a la casa sino que se pierde fuera de la hoja de papel.

En la espléndida acuarela de Rivendel [108] Tolkien combinó los mejores elementos del *Oeste* y el *Este*, posiblemente a través de un boceto rudimentario [107], y mejoró considerablemente la composición. El ojo es atraído hasta la vista, ahora en la parte inferior derecha, conducido por un abedul solitario hasta unas escaleras como las de *Bajando a caballo a Rivendel*, y naturalmente hasta un sendero claramente visible, a través de un puente elemental, luego vuelve a subir unas escaleras, y así sin solución de continuidad hasta la casa, siguiendo la ruta de la compañía como se describe en el capítulo 3:

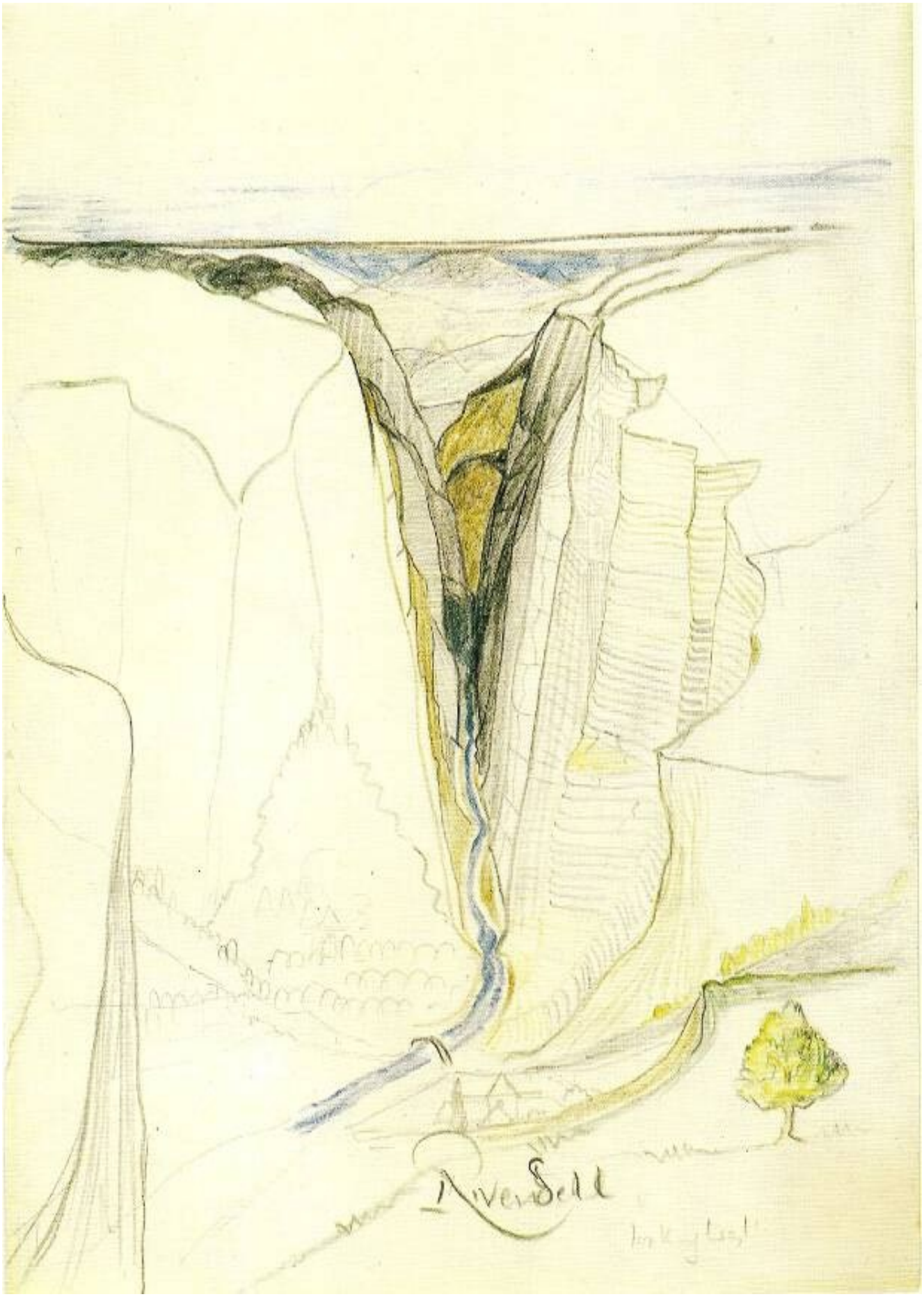
Siguieron adelante, guiando a los poneys, hasta que llegaron a una buena senda, y así por fin al borde del mismo río. Corría rápido y ruidoso, como un arroyo de la montaña en un atardecer de verano, cuando el sol ha estado iluminando todo el día la nieve de las cumbres. Sólo había un puente estrecho de piedra, sin parapeto, tan estrecho que apenas si cabía un poney, y tuvieron que cruzarlo despacio y con cuidado, en fila, llevando cada uno un poney por las riendas. …Y así llegaron por fin a la Última Morada, y encontraron las puertas abiertas de par en par.



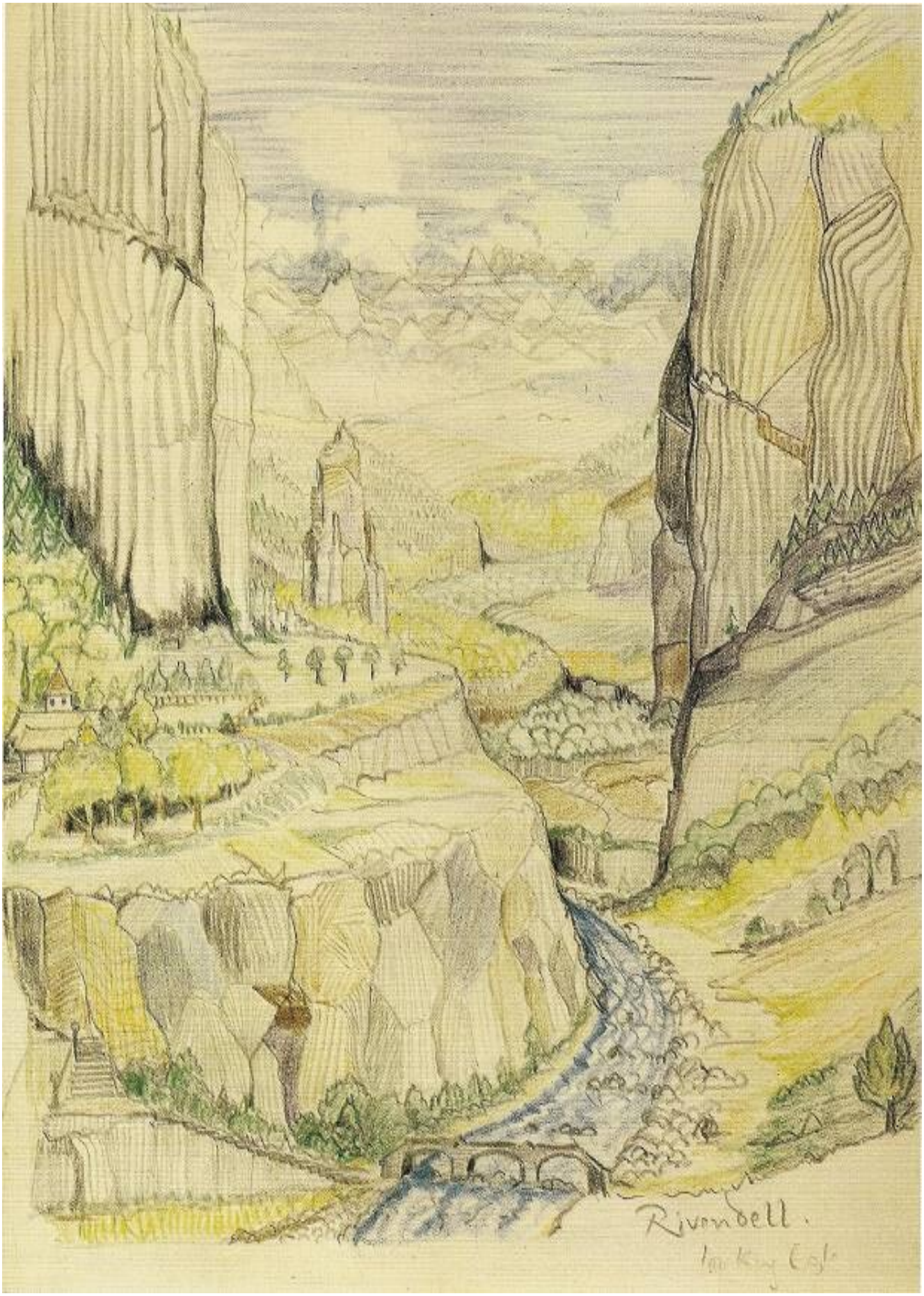
**103** *Sin título (bocetos de Enanos andando y Smaug)*
Lápiz, tinta negra



**104** *Bajando a caballo a Rivendel*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado




**105** *Rivendel hacia el Oeste*
Lápiz, lápiz coloreado




**106** *Rivendel hacia el Este*
Lápiz, lápiz coloreado

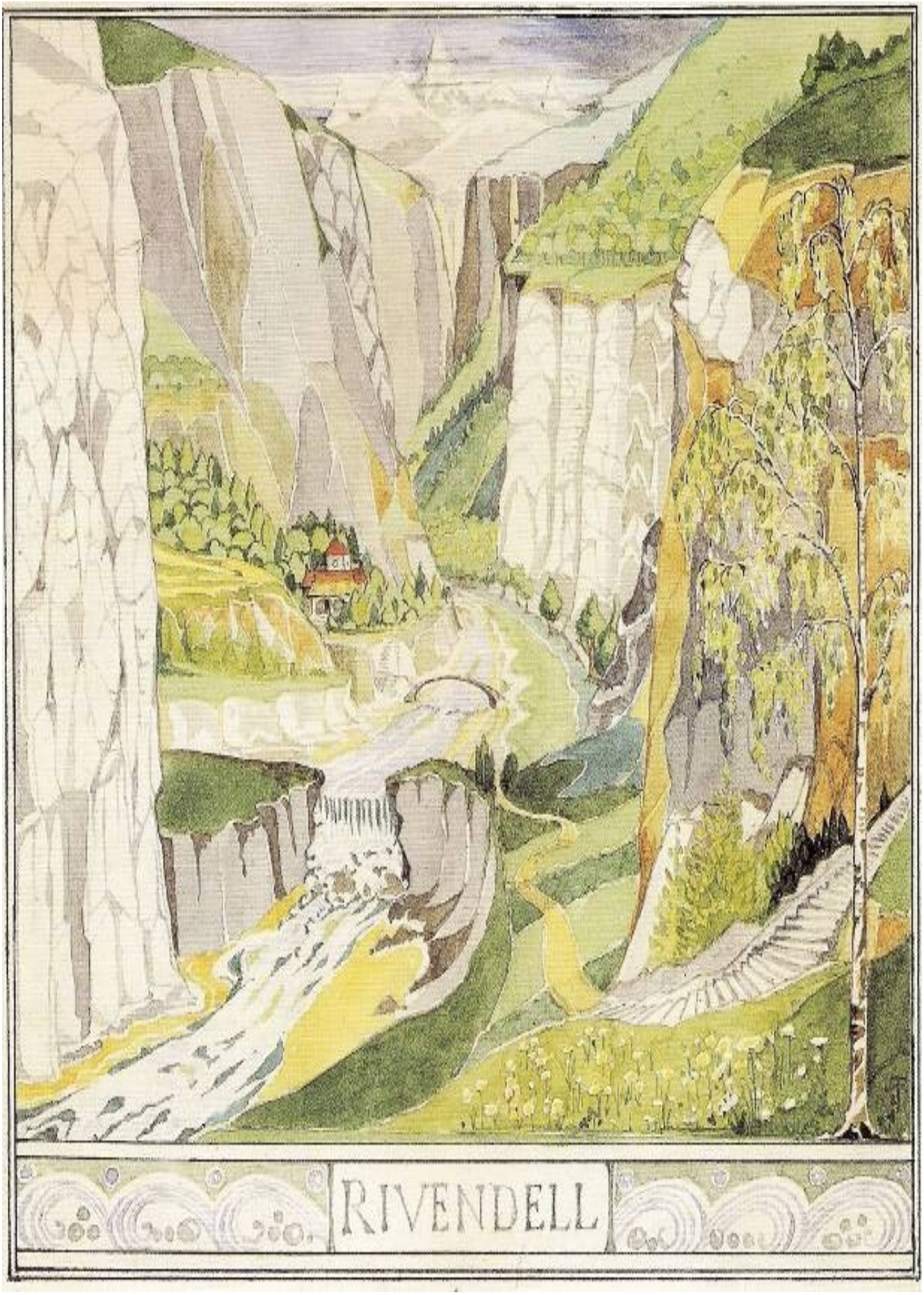
**107** *Rivendel*
Lápiz, lápiz coloreado

El agua que corre atrae. Guiado asimismo por los taludes ondulados y la hilera de árboles a lo largo de la orilla, uno sigue el río curso arriba, hasta que éste describe una curva y se pierde de vista. Más allá se extiende el reino de la imaginación, en el que la acuarela nos invita expresamente a entrar. «Aun detrás del recodo quizá todavía esperen / un camino nuevo o una puerta secreta», escribió Tolkien en *El Señor de los Anillos*, anticipando con ello una idea que aparece en gran parte de sus dibujos y acuarelas. Sus mejores exponentes poseen siempre algún dispositivo que conduce el ojo hasta la escena —un río, como aquí y en *Bilbo llega a las cabañas de los elfos de la almadía* [124], o el puente y el sendero de *La Colina*—, junto con un camino que se aleja subiendo una colina o describiendo una curva, o más allá de una puerta o una hondonada. De este modo, Tolkien sugiere la profundidad, añade interés y genera una especie de narración visual, guiando deliberadamente al observador a través de la acuarela o el dibujo. En *Rivendel* los cursos del río y el sendero, junto con los taludes convergentes, apuntan al este y, a la vez, al camino que conduce hasta las Montañas Nubladas, que es la dirección que sigue el relato. El título que figura en la parte inferior cumple también una función narrativa: el agua evoca el río y, evidentemente por coincidencia, anuncia el poder de Elrond sobre el Bruinen en *El Señor de los Anillos*.

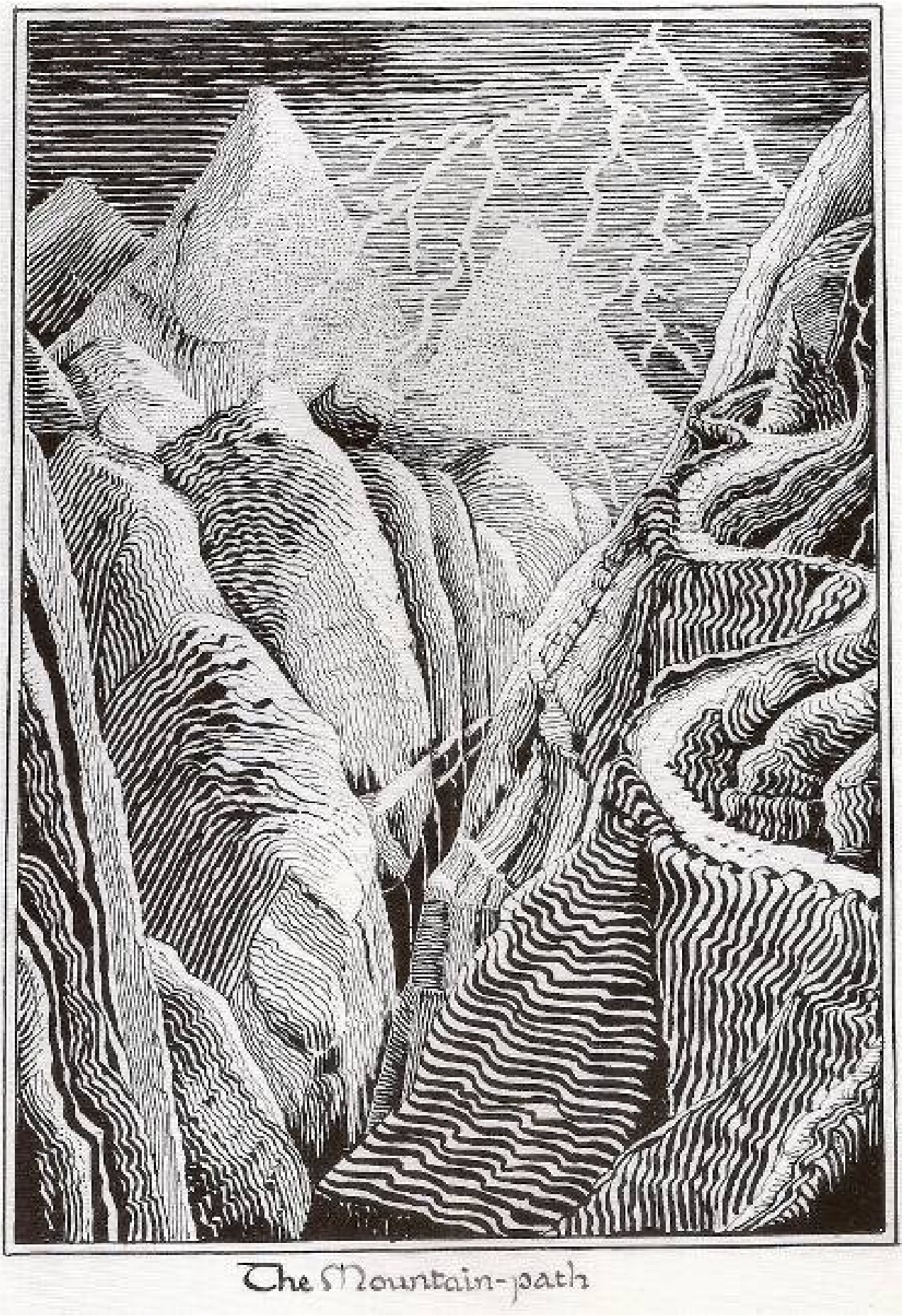
Ya en una fase muy temprana de su redacción, *El Hobbit* se empezó a sentir atraído por la mitología de «el Silmarillion», «creación dominante» en su mente lo que hizo que el cuento fuera «adquiriendo mayores dimensiones y volviéndose más heroico a medida que avanzaba».[152] Los dibujos para *El Hobbit* también se vieron influidos. *Bosque Negro* procedía, como queda dicho, de *Taur-na-Fúin*; y la acuarela de Rivendel es deudora del dibujo a lápiz *El valle de Sirion* [55], que presenta igualmente un abedul en primer plano, un río y un puente de un solo arco. Como se

ha dicho asimismo con anterioridad, *El valle de Sirion* y *Rivendel* parecen estar en deuda con una ilustración de Kay Nielsen para *In Powder and Crinoline*.[153] *Rivendel* influyó a su vez en el paisaje descrito en *El Señor de los Anillos*, concretamente en el libro segundo, capítulo 2, donde se dice:

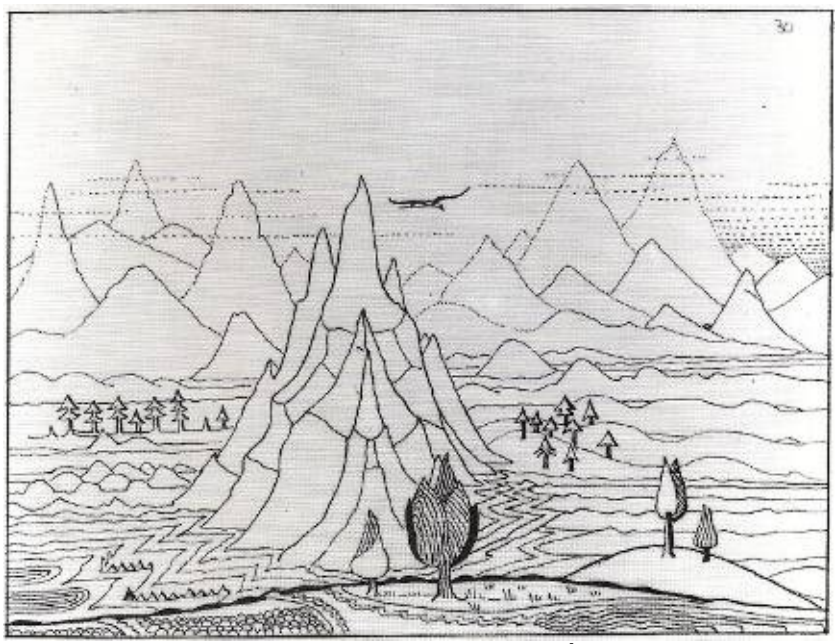
[Frodo] caminó a lo largo de las terrazas que dominaban las aguas tumultuosas del Bruinen y observó el sol pálido y fresco que se elevaba por encima de las montañas distantes proyectando unos rayos oblicuos a través de la tenue niebla de plata; el rocío refulgía sobre las hojas amarillas, y las telarañas centelleaban en los arbustos. Sam caminaba junto a Frodo, sin decir nada, pero husmeando el aire y mirando una y otra vez con ojos asombrados las grandes elevaciones del este. La nieve blanqueaba las cimas… «Me gustaría visitar esos pinares de allá arriba.» [Frodo] Señaló las alturas del lado norte de Rivendel.



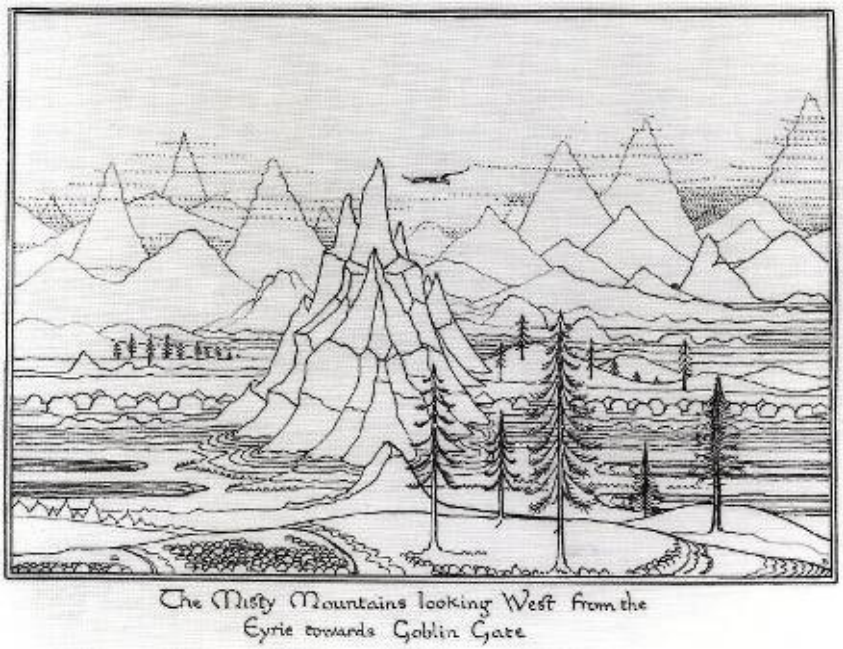

**108** *Rivendel*
Lápiz, acuarela, tinta negra




**109** *El Sendero de la Montaña*
Lápiz, tinta negra



**110** *Las Montañas Nubladas hacia el oeste desde el Nido de las Águilas y hacia la Puerta de los Trasgos*
Lápiz, tinta negra



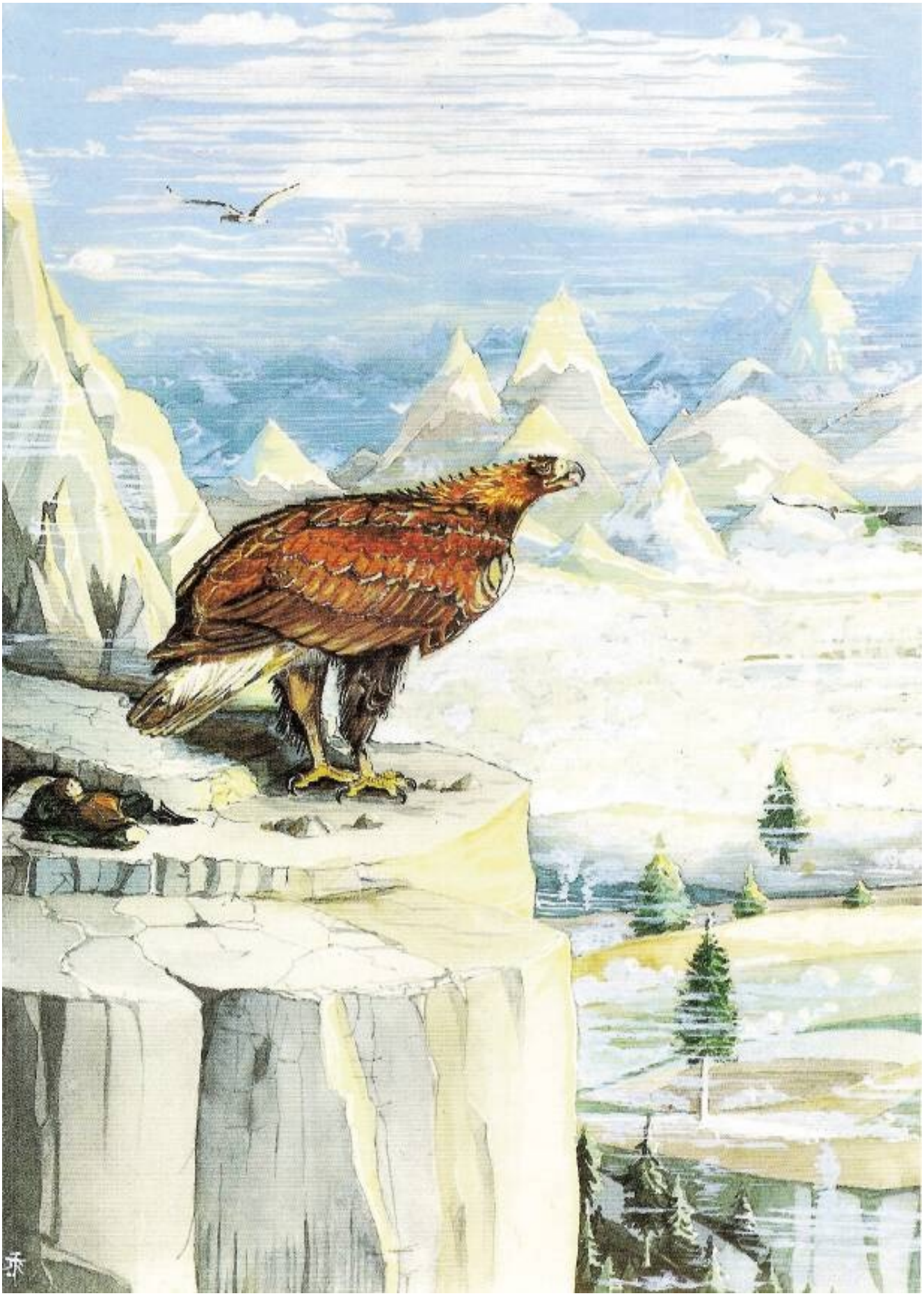

**111** *Las Montañas Nubladas hacia el oeste desde el Nido de las Águilas y hacia la Puerta de los Trasgos*
Tinta negra

**112** Alexander Thorburn, *Águila dorada (joven)*
Cromolitografía

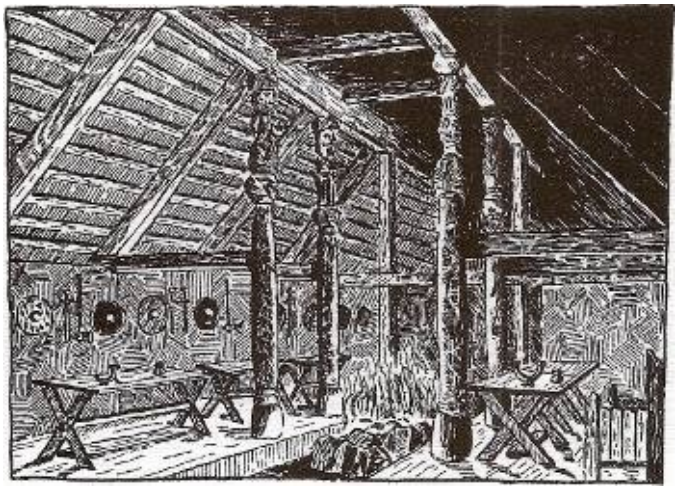
En cierto modo, Tolkien conocía las Montañas Nubladas, situadas al este, muy lejos, de *Rivendel*, ya antes de empezar *El Hobbit*. Hay una pequeña acuarela de ellas [200], realizada en un estilo primerizo, con una de sus características carreteras a lo lejos: posiblemente una vista de los Alpes suizos ejecutada en las vacaciones de 1911 que pasó allí, o basada en recuerdos posteriores. «El viaje del hobbit (de Bilbo) desde Rivendel hasta el otro lado de las Montañas Nubladas, con inclusión del deslizamiento por las piedras resbaladizas hasta el bosque de pinos, se basa en mis aventuras de 1911», escribió Tolkien en una carta a su hijo Michael.[154] Su recuerdo de los Alpes también influyó en dibujos para *El Hobbit* como *El Sendero de la Montaña* [109] y *Las Montañas Nubladas hacia el oeste*. La primera de las dos versiones existentes del segundo dibujo [110] es una traducción en tinta, con un fondo muy elaborado y un águila volando, del boceto de Taniquetil que Tolkien realizó en 1928 [53]. Se trata de una interesante adaptación del pico más alto de Arda que se ve degradado al quedar convertido simplemente en una de las Montañas Nubladas. En la versión dibujada de nuevo para su publicación [111] Tolkien amplió la vista y, en vez de estilizar los árboles, les dio una apariencia natural. La Puerta de los Trasgos, la «puerta trasera» por la que escapa Bilbo al final del capítulo 5 de *El Hobbit*, es mostrada en ambos dibujos como una zona sombreada debajo de los picos menores, en la mitad superior derecha.[155]

Tolkien también representó las Montañas Nubladas en la tercera de sus acuarelas [113] para *El Hobbit*. Es una escena de fuerte dramatismo que aparece al principio del capítulo 7: «Bilbo despertó con el sol temprano en los ojos». En la acuarela aún no ha dado el «salto para mirar la hora y poner la marmita al fuego», sino que está todavía tumbado «en una amplia repisa en la ladera de la montaña», con su casaca marrón oscuro, chaleco rojo, calzones verde oscuro, medias grises, capa verde oscuro y botas negras, aunque (por error) en el texto no se dice que Bilbo, hobbit típicamente descalzo, vista estas prendas. Las montañas, hermosas pero amenazadoras con sus

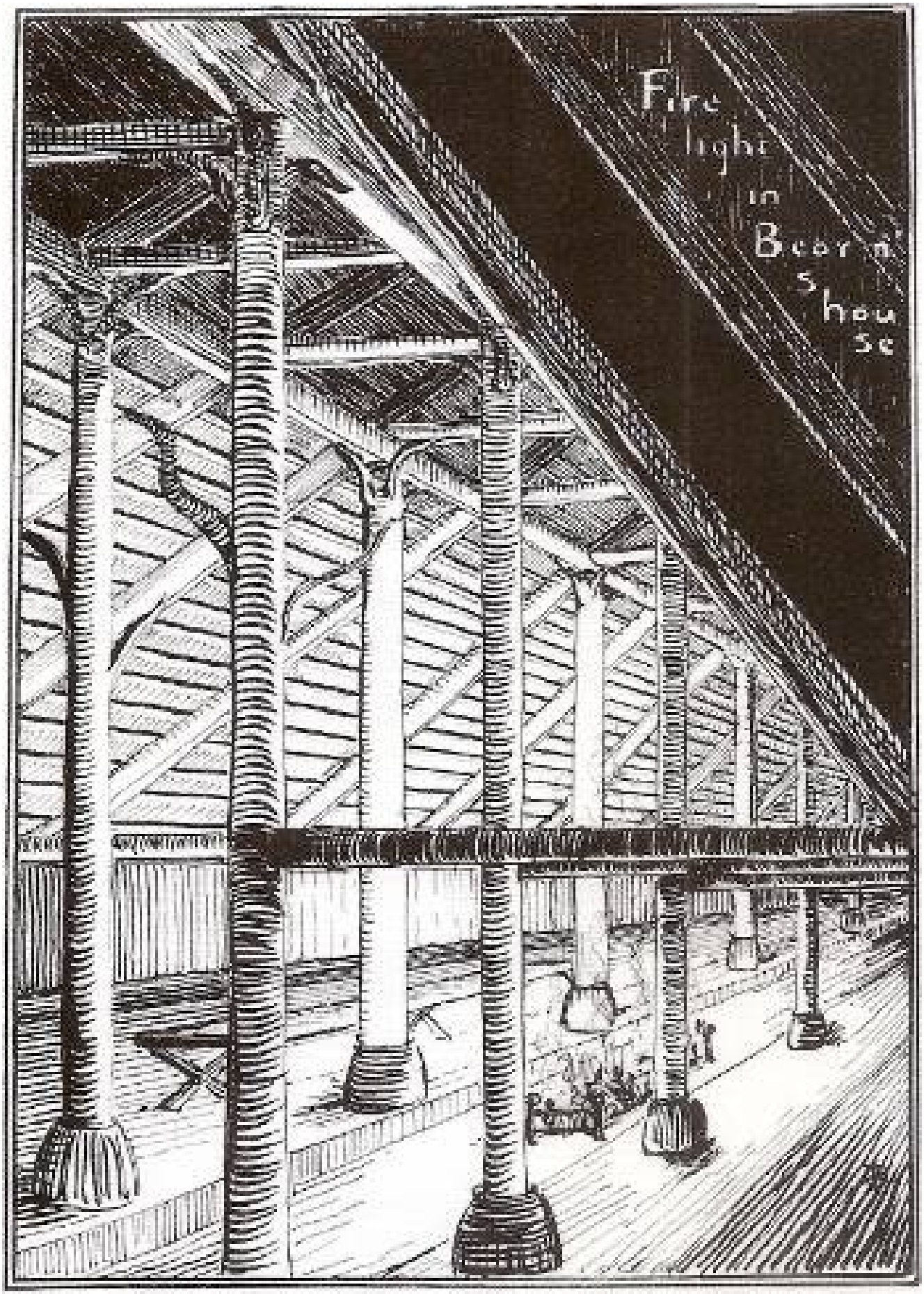
picos dentados cubiertos de nieve, se extienden, sierra tras sierra, hasta el horizonte difuso. Miramos a lo largo de las Montañas Nubladas, que, como muestra el mapa de las *Tierras Ásperas*, continúan mucho más allá. Es un lugar frío, pero Tolkien aminora esa frialdad y, tal vez, sugiere un hilo de esperanza en la búsqueda de Bilbo con la luz del sol que se extiende en cálidos haces amarillos sobre el paisaje, haciendo retroceder las sombras. «El sol estaba todavía cerca de los lindes orientales. La mañana era fría, y había nieblas en los valles y hondonadas, y sobre los picos y crestas de las colinas». En la pintura la niebla y las nubes, arremolinadas, están hechas con color blanco aplicado con liberalidad. El águila de Tolkien, con plumas estilizadas y colores más brillantes, procede de la imagen de un águila dorada perteneciente al libro *The Birds of the British Isles and Their Eggs* (primera serie, publicado por primera vez en 1919), de T. A. Coward, pero, como no podía ser por menos, omitió la presa muerta de la rapaz. Muy aficionado a la historia natural desde su infancia, Tolkien se preocupó de dibujar el ave con precisión y para documentarse consultó uno de los libros *Wayside and Woodland* de sus hijos. La primera referencia del águila, reimpresa por Coward, es una cromolitografía ejecutada por Alexander Thorburn [112] para *Birds of the British Islands* (1891), de Lord Lilford.



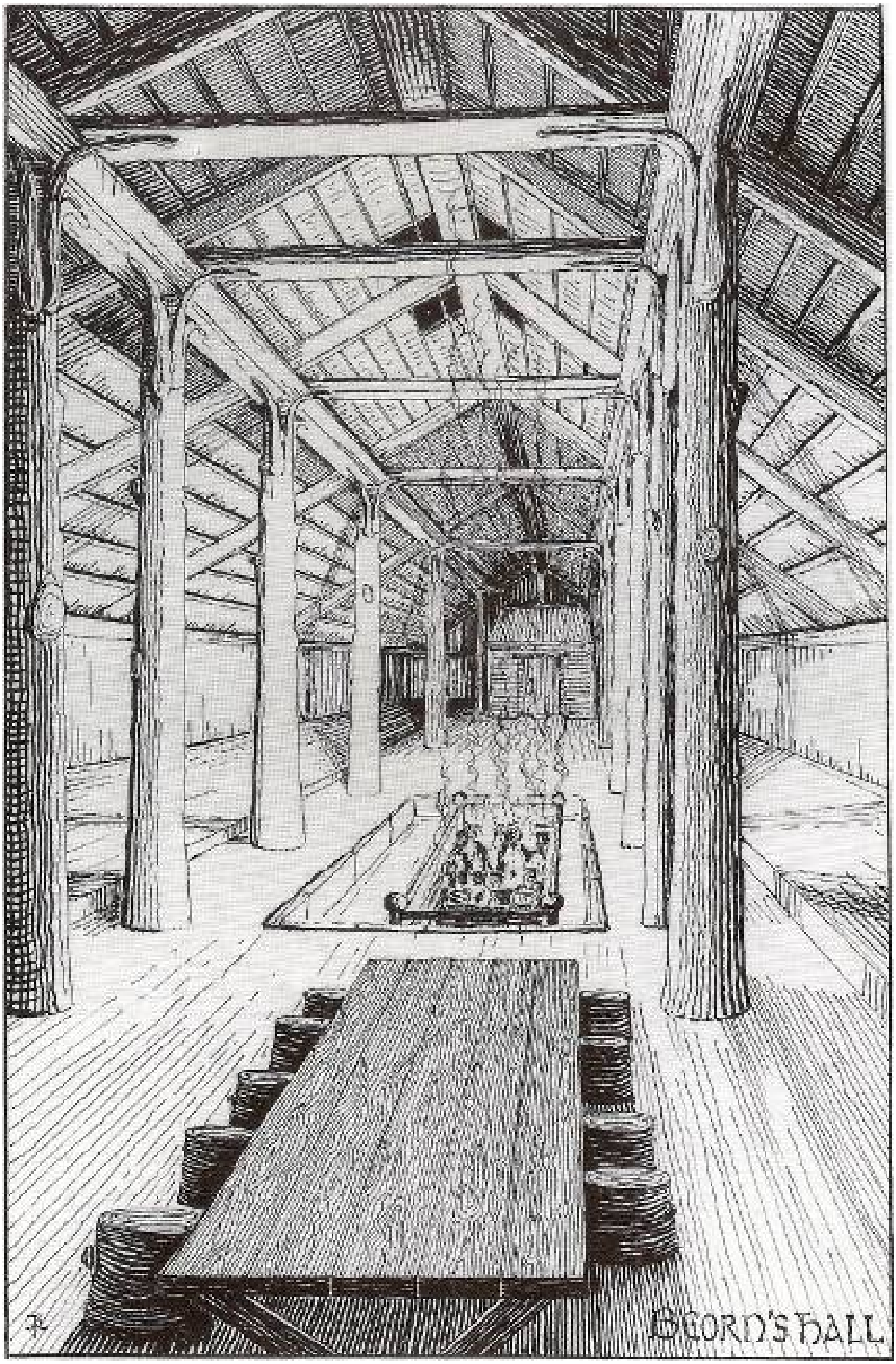
**113** *Bilbo se despertó con el Sol temprano en sus ojos*
Lápiz, acuarela, tinta negra, color blanco



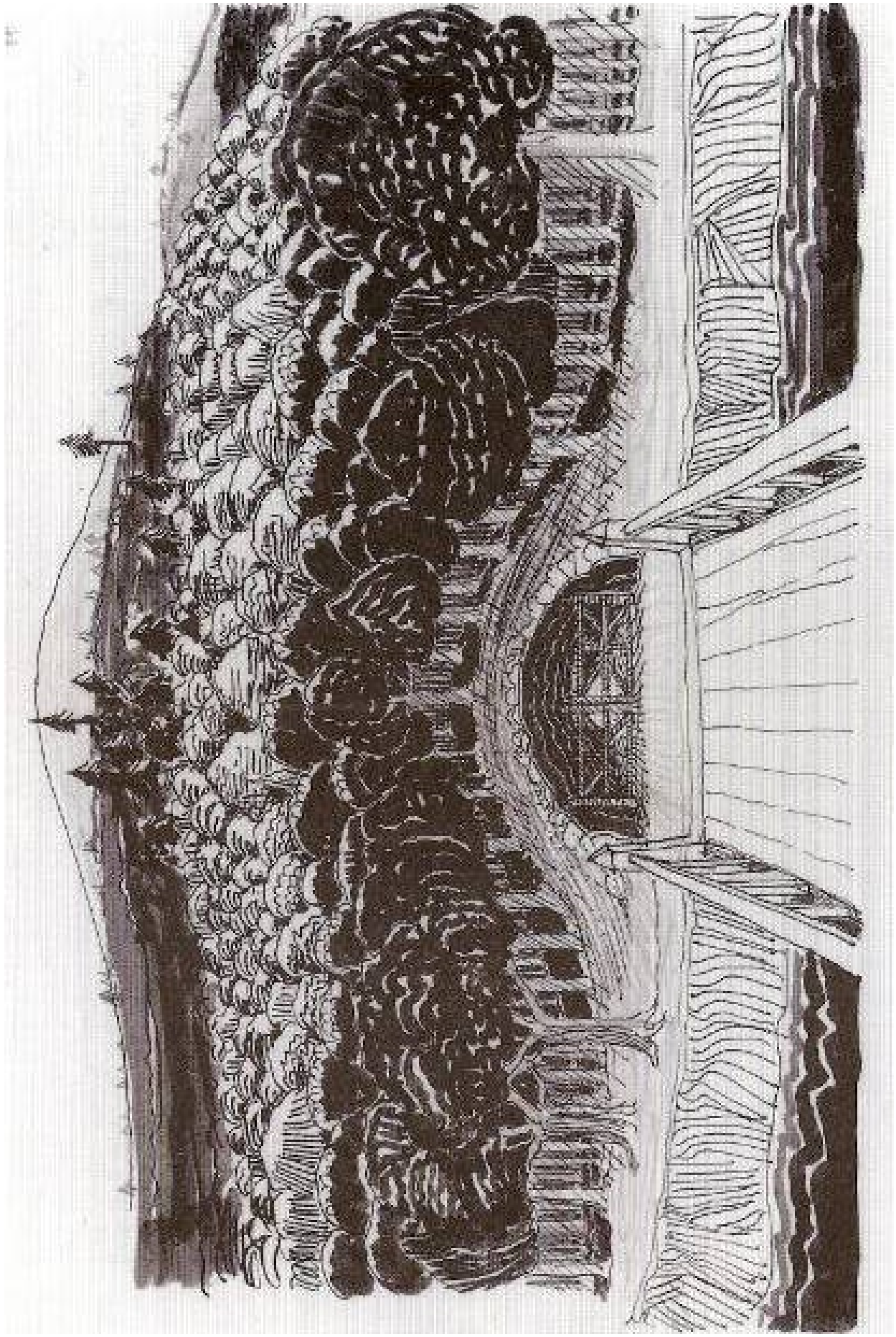
**114** E. V. Gordon, *Sin título (Interior de una vivienda nórdica)*
Ilustración impresa




**115** *Luz de fuego en casa de Beorn*
Lápiz, tinta negra y roja

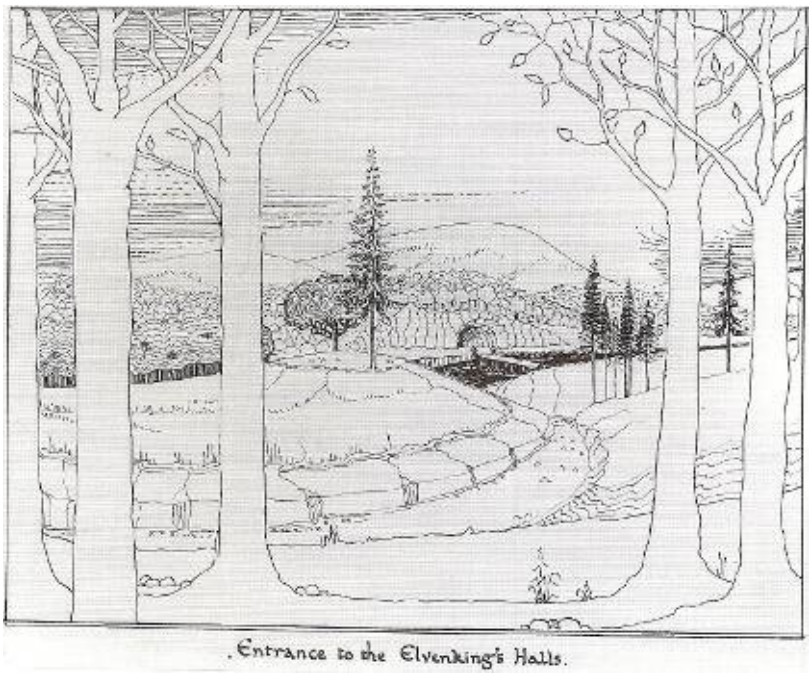



**116** *Estancia de Beorn*
Lápiz, tinta negra

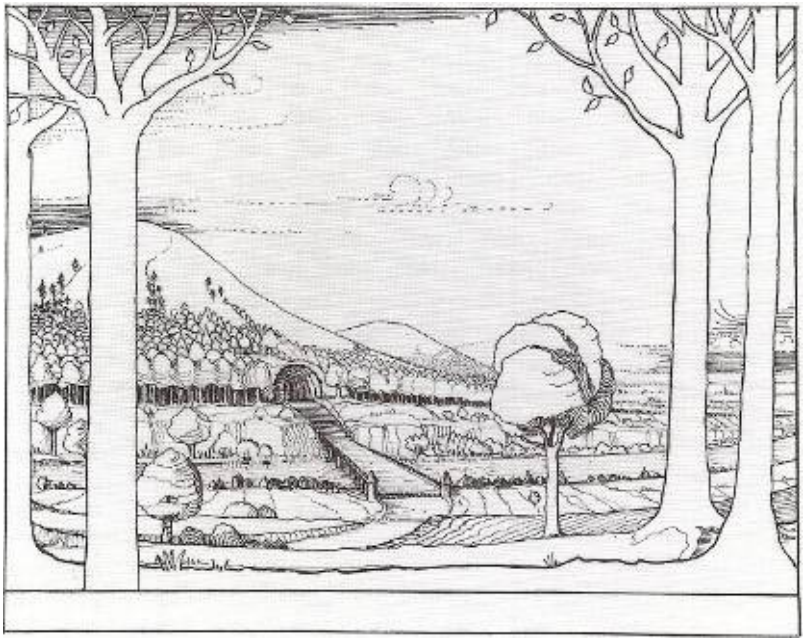


**117** *Sin título (Entrada a las estancias del Rey de los Elfos)*
Lápiz, tinta negra

Desde hace ya mucho tiempo se sabe que Tolkien modeló la casa de Beorn, el transformista, a quien Bilbo y compañía encuentran en el capítulo 7 de *El Hobbit*, de acuerdo con una estructura vikinga: «una sala espaciosa con una chimenea en el medio. Aunque era verano había troncos quemándose, y el humo se elevaba hasta las vigas ennegrecidas y salía a través de una abertura en el techo». Probablemente su primer dibujo de este motivo fue *Luz de fuego en casa de Beorn* [115], que debió de hacer después de terminar el primer texto mecanografiado del libro, en el que a Beorn aún se le llama por su nombre anterior, *Medved*. Es posible que utilizara como base un dibujo realizado por su colega el medievalista E. V. Gordon[156] y reproducido en el libro de Gordon *An Introduction to Old Norse* [114], de 1927. El tejado inclinado que aparece en la mitad superior derecha de la ilustración de Tolkien, y en el cual está inscrito el título, y las riostras de un lado son las más obvias afinidades entre los dos dibujos. *Como* la *galería descrita después en El Hobbit*, la *estancia de* Beorn está «sostenida por unos postes de madera que eran simples troncos de árbol», que en estos dibujos se asientan en bases circulares. Tolkien no amuebló la sala de una manera tan completa como Gordon, sólo con un banco o una mesa, y estrechó el enfoque. Así, con una menor parte de la estructura a la vista, es como si uno se encontrara en un bosque, como en *Los Trolls* [102], y aquí Tolkien volvió a servirse del efecto que produce la luz del fuego en los árboles.




**118** *Entrada a las estancias del Rey de los Elfos*
Lápiz, tinta negra



**119** *Sin título (Entrada a las estancias del Rey de los Elfos)*
Lápiz, tinta negra

La *Estancia de Beorn* [116], nueva versión del mismo motivo, es más clara y más abierta que *Luz del fuego en casa de Beorn*, sin las riostras y la cuña negra del tejado en el ángulo. Tolkien desplazó el punto de vista hacia la izquierda, descentrándolo un poco, y reforzó la perspectiva —elaborada en bocetos preliminares al parecer con ayuda de un triángulo y una regla—, de modo que el observador es llevado hasta dentro del dibujo y a lo largo de la hilera de postes; en *Luz de fuego* uno se siente aplastado contra la pared y obstaculizado por postes y tirantes. La mesa (ahora está fuera de toda duda que es una mesa) del primer plano está flanqueada por algunas de las «secciones cónicas de troncos alisadas y pulidas», en los que Bilbo y la mayoría de los enanos se sientan en el capítulo 7. El fuego central está hábilmente avivado, aunque los hilos de humo resultan artificiosos.

Las visiones que Tolkien tenía de su mundo imaginario parecían responder a ideas claras en líneas generales, pero variables cuando se llegaba a los detalles. A veces no le resultaba fácil focalizar la imagen que tenía en su mente y para obtener la que consideraba «correcta» se veía obligado a trabajar de acuerdo con el procedimiento de ensayo y error. Sus dibujos de Hobbiton y Rivendel lo demuestran, y también las series de bocetos y dibujos definitivos que hizo de la entrada a las estancias del Rey de los Elfos para ilustrar el capítulo 9 de *El Hobbit*. El orden de estos bocetos no es seguro, pero se puede intuir a partir de las diferencias en el estilo y los cambiantes detalles del camino, los árboles y la puerta. Todos ellos están trazados sobre el mismo papel y probablemente fueron ejecutados en rápida sucesión. El primero de ellos, puesto que es el menos elaborado, posiblemente es el dibujo [117] en el que, como en las versiones posteriores de *La Colina*, el puente empieza en el borde inferior del dibujo, lo que hace que el ojo del observador penetre y siga por él hasta la entrada. El camino está cortado por un par de puertas con pórtico abierto,

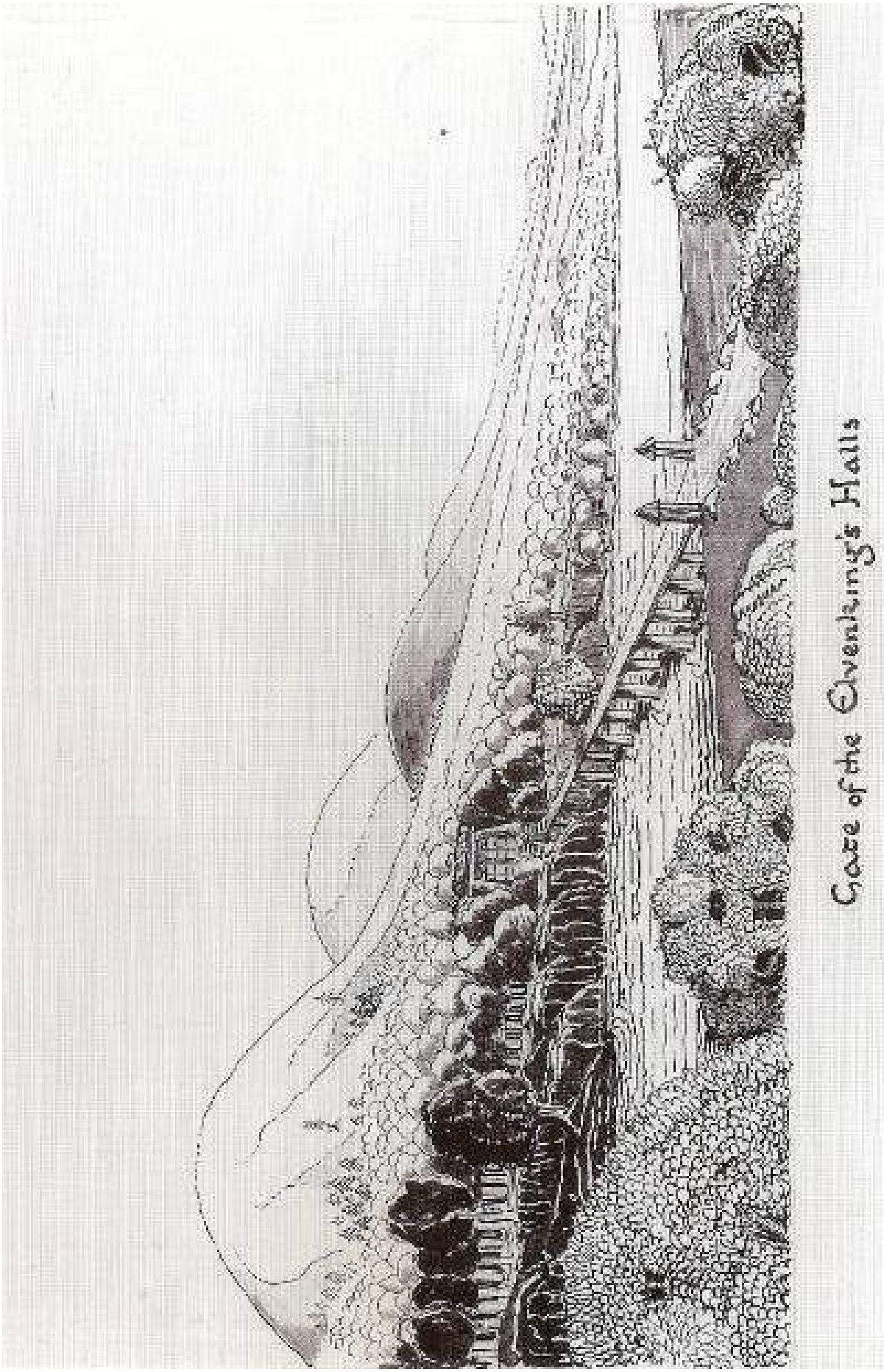
detalle muy penoso para el hogar de un Rey de los Elfos. Es de día, aunque en el texto Bilbo y los enanos, últimos prisioneros de los Elfos de los Bosques, llegan a las estancias a través de un bosque oscuro a la luz de las antorchas:

De pronto, las antorchas se detuvieron, y el hobbit tuvo el tiempo justo para alcanzarlos antes de que comenzasen a cruzar el puente. Éste era el puente que cruzaba el río y llevaba a las puertas del rey. El agua se precipitaba oscura y violenta por debajo; y en el otro extremo había portones que cerraban una enorme caverna en la ladera de una pendiente abrupta cubierta de árboles. Allí las grandes hayas descendían hasta la misma ribera, y hundían los pies en el río.

La asimétrica composición de árboles y una montaña central (cuya curva reproduce la curva de la entrada) recuerda la acuarela *Bosque en el fin del mundo* [60] y anticipa la ilustración de Tolkien, un tanto alterada y estilizada, para la cubierta de *El Hobbit* [144].

Después, Tolkien retrocedió, como si buscara un punto más distante desde el que mirar. En la *Entrada a las estancias del Rey de los Elfos* [118], la puerta es vista desde el borde del bosque. Primer plano, plano medio y fondo están definidos con tanta precisión que llegan a resultar artificiosos; generan una sensación de profundidad, pero hacen que el observador fije su atención en la técnica antes que en la escena. Los árboles son tan molestos que distraen del motivo del dibujo, la entrada en sí misma, muy pequeña y carente de todo relieve. Como *Rivendel hacia el Este* [106], el dibujo fracasa también porque el ojo, bloqueado por una curva, no puede seguir satisfactoriamente todo el camino desde la zona baja hasta la puerta. Tolkien empezó una versión a tinta y acuarela de la misma composición o una gran parte de ella,[157] con un mejor enfoque de la puerta y (caso único en esta secuencia) vista de noche, de acuerdo con el texto. Una luna llena ilumina la escena. Pero el dibujo contiene muchos errores —el puente, por ejemplo, parece tener sólo unos pocos metros de largo— y fue abandonado cuando estaba a medio hacer.

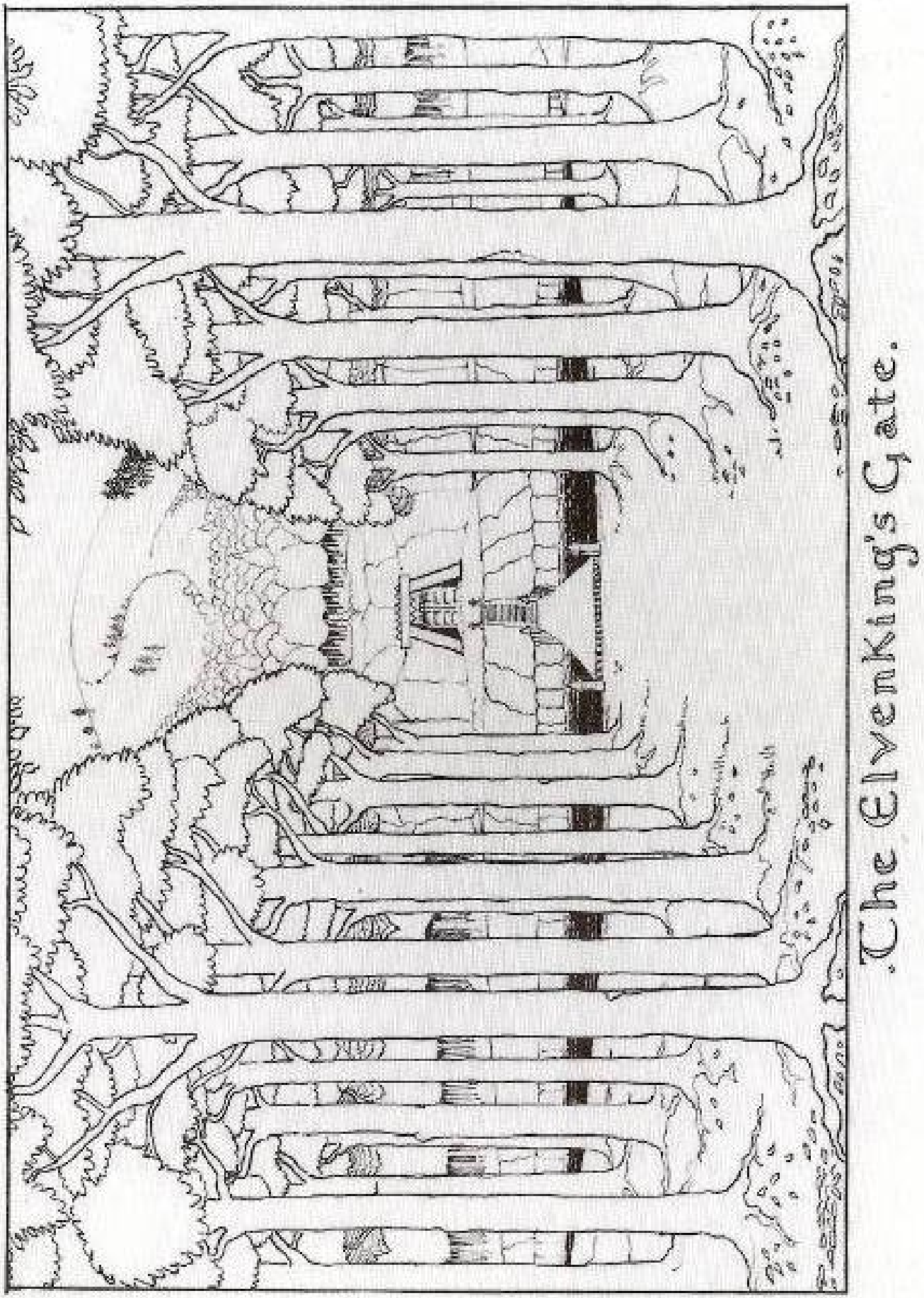
Los árboles ocupan asimismo el primer plano de un dibujo sin título, aparentemente posterior [119], pero uno de ellos ha sido eliminado y el terreno comprendido entre ellos y la puerta no es tan silvestre, casi se diría, por lo que se ve, que ha sido aderezado por un profesional. En el terreno del medio sólo queda, como elemento inoportuno, un árbol grande, redondo. Ahora, el sendero desde el borde del bosque hasta la entrada es plenamente visible y delante de la puerta se han construido unas escaleras. La puerta está bloqueada, tal vez con barras de hierro (en el texto se dice: «los grandes portones del rey se cerraron detrás con un golpe sordo»). El punto de vista ha sido desplazado hacia la derecha, más cerca de la puerta.



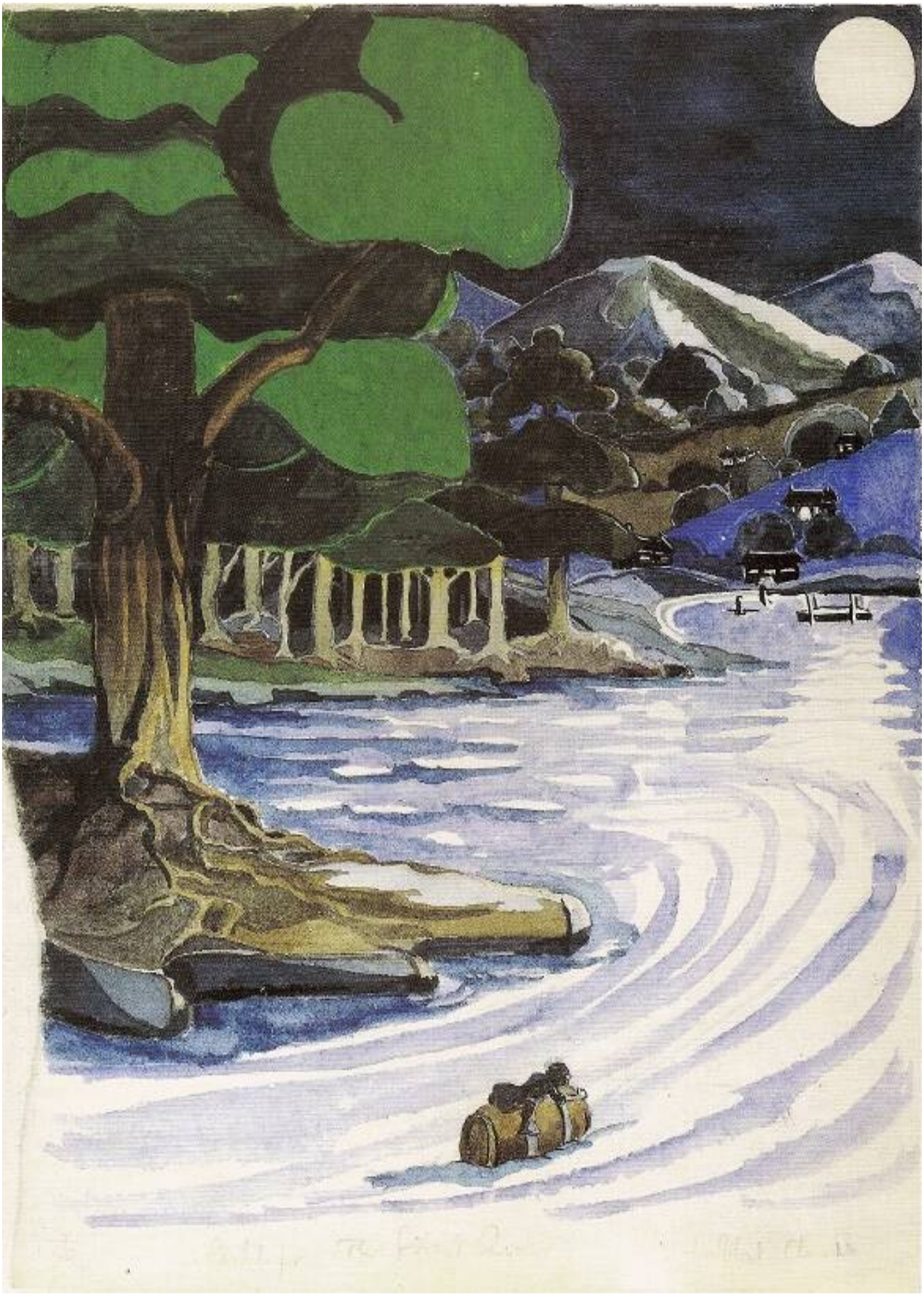

**120** *Puerta de las estancias del Rey de los Elfos*
Lápiz, tinta negra

En un boceto general, realizado posteriormente, Tolkien eliminó los árboles del primer plano y elevó tanto su enfoque que se pueden ver periodamene la entrada y las colinas situadas detrás. Después según parece hizo el dibujo *Puerta de las estancias de Rey de los Elfos* [120]. Como ha mostrado Christopher Tolkien, éste se basa en parte en la visión que su padre tenía de Nargothrond según la mitología de «Silmarillion». Christopher menciona asimismo la acuarela (*Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, no. 33) y el dibujo a lápiz [56] que su padre realizó de la entrada a dicho lugar. «Las dos —escribió refiriéndose a las entradas de Nargothrond y las estancias del Rey de los Elfos— eran visualmente una, o estaban poco diferenciadas: una sola imagen con más de una aparición en las leyendas».[158] Sin embargo, *Puerta de las estancias del Rey de los Elfos* está más estrechamente relacionada con la vista, ya desarrollada, de Nargothrond [57]. Este dibujo está hecho en el reverso de una hoja desechada de un manuscrito filológico, y como Tolkien dibujó tres de sus ilustraciones para *El Hobbit* en hojas del mismo manuscrito (los enanos en marcha [103], una acuarela, *Smaug vuela alrededor de la Montaña, y La puerta principal* [134]), cabe pensar que [57] data de la misma época, con toda certeza de la década de los treinta; lo más probable, con el grueso de las ilustraciones para *El Hobbit*, de finales de 1936 o principios de 1937. Podemos imaginar que, mientras Tolkien pugna con la imagen de la puerta del Rey de los Elfos, sus pensamientos se vuelven con toda naturalidad al reino subterráneo de los Elfos que ya había creado. Ahora, con pluma y tinta completa la imagen de Nargothrond que había dejado inacabada en acuarela, pero no podemos decir si lo hace antes o después de dibujar *Puerta de las estancias del Rey de los Elfos*.

La escena de [57] está ahora totalmente dibujada, con el río y un puente de un sólo arco como en Rivendel. Las colinas de la ilustración para *El Hobbit* son en líneas generales iguales a las de [57], y la única puerta de entrada a las estancias del Rey de los Elfos ahora presenta la misma forma «megalítica» que las puertas triples de Nargothrond. Ciertamente, si no sirvió para [57], sí pudo servir para *El Hobbit* y para «el Silmarillion». Al menos en la *Puerta del Rey de los Elfos* [120], hay entradas que merecen el calificativo de «grandes». Los escalones que conducen hasta ellas están menos acentuados y, aunque aparecen en el dibujo final, no son mencionados en el texto. Aquí, y en ningún otro sitio (con excepción de [57]), los pies de las hayas están claramente en el caudal de agua.




**121** *La puerta del Rey de los Elfos*
Lápiz, tinta negra



**122** *Boceto para el Río del Bosque*
Lápiz, acuarela, tinta negra

La *Puerta de las estancias del Rey de los Elfos* era técnicamente adecuada para el libro publicado. Aunque no es íntegramente un dibujo lineal, sus zonas de lavado se transfieren bien al negro, y aunque su leve sombreado a lápiz, al igual que el sol y las nubes abocetados también a lápiz (encima de unas formas borradas), hacen que la hoja parezca poco limpia, estos defectos no son detectados por la cámara de fotograbado. No obstante, Tolkien dibujó la escena una vez más. Como autor y artista de *El Hobbit*, él era sensible incluso a los más pequeños matices de su diseño, y posiblemente percibió que la *Puerta de las estancias del Rey de los Elfos* era una imagen demasiado pacífica para ilustrar un momento tan tenso de la historia, y sin duda lo es. Al final volvió al enfoque frontal, con el que al parecer había empezado, introdujo modificaciones que había desarrollado en las versiones intermedias, embelleció la puerta y prolongó el fondo para incluir de nuevo en la escena un recazo del bosque.

Ahora, en el dibujo final [121], los árboles no oscurecen la entrada, sino que dirigen al ojo hacia ella siguiendo una alameda central. El efecto catalizador, parecido al que Tolkien consiguió mediante líneas de puntos en la *Estancia de Beorn*, se hace más eficaz en *La puerta del Rey de los Elfos* merced a la superficie de blanco intenso que, arrancando de la parte inferior de la hoja, marca el camino. Los árboles, altos, delgados, de un vago «Art noveau», marchan como soldados hacia el río, que dibuja una franja negra en el plano medio de la vista. Es una imagen tremendamente enérgica. El rítmico esquema de los árboles, el súbito contraste del agua negra en medio de formas siluetadas, mayoritariamente blancas, la oposición de los árboles que empujan hacia arriba y el río que pasa horizontal mente entre ellos como si fueran líneas de fuerza, la suave curva en S que conduce el ojo hasta la puerta y la colina lejana, todo ello genera una vitalidad más grande que la existente en cualquiera de los dibujos anteriores de esta misma escena.

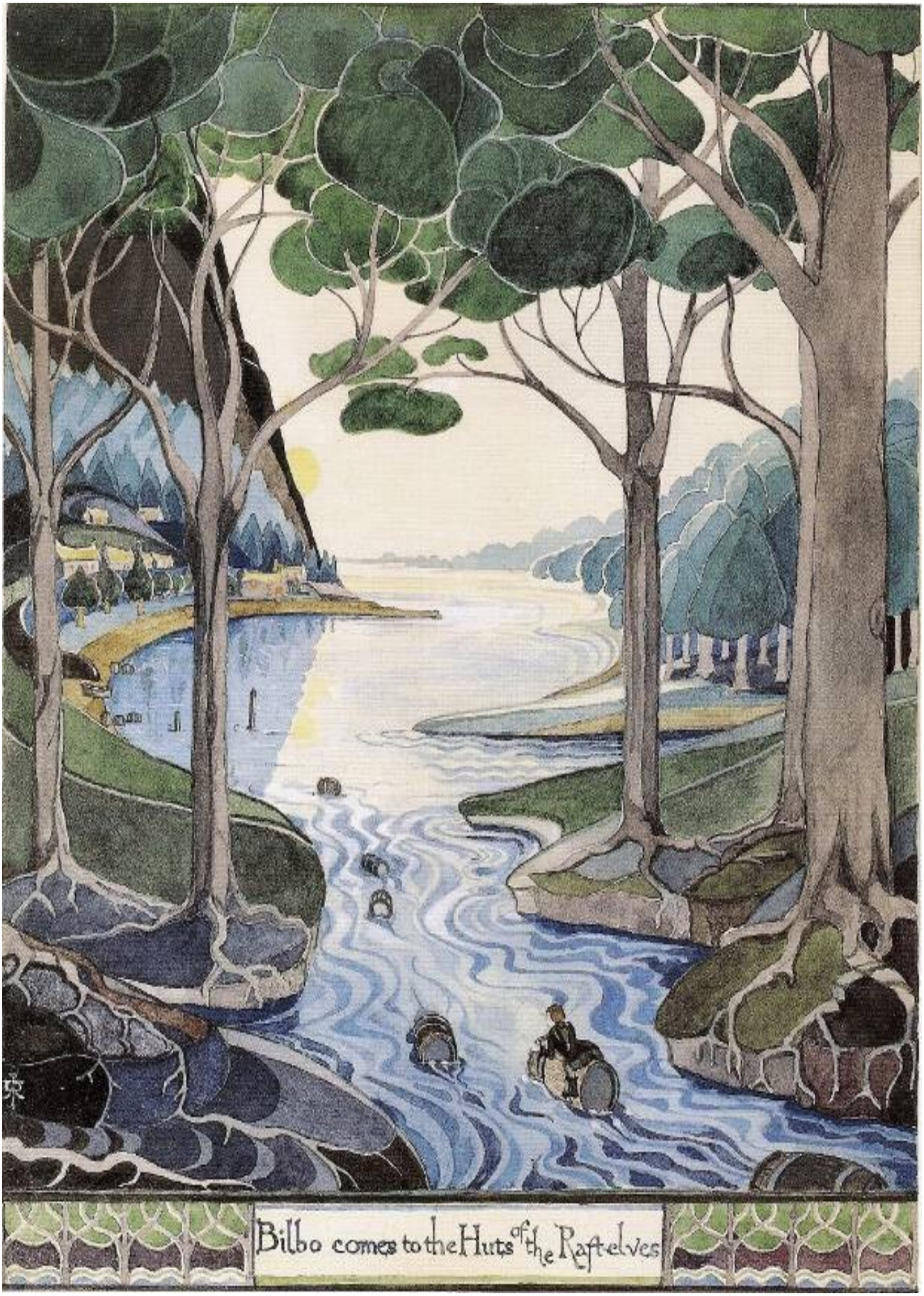
El río pasa por delante (y por debajo) de las estancias del Rey de los Elfos en dirección este, la ruta que siguen Bilbo y los enanos en su huida. Los enanos están dentro de barriles, Bilbo encima de uno de ellos. Al final, los barriles se quedan en una orilla, donde son agrupados por elfos en una balsa para que sigan su singladura.

… el señor Bolsón llegó por fin a un lugar donde los árboles raleaban a ambos lados. Alcanzaban a ver el cielo pálido entre ellos. El río oscuro se ensanchó de pronto, y se unió al curso principal del Río del Bosque, que fluía precipitadamente desde los grandes portones del rey. En la móvil superficie de una extensión de agua que las sombras ya no cubrían, se reflejaban las nubes y las estrellas en luces danzantes y rotas. Las rápidas aguas del Río del Bosque llevaron toda la compañía de toneles y cubas a la ribera norte, donde habían abierto una ancha bahía. Ésta tenía una playa de guijarros al pie del barranco, y estaba cerrada en el extremo oriental por un pequeño cabo sobresaliente de roca dura.

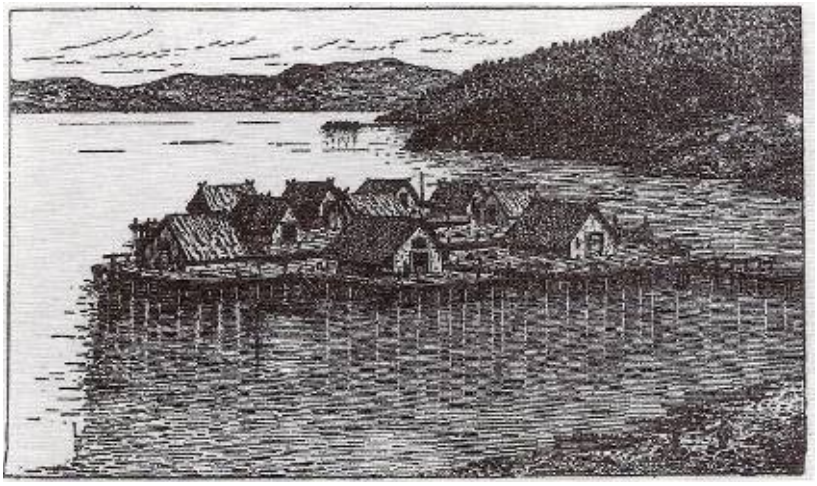
Tolkien ilustró esta escena del capítulo 9 con una acuarela en la que escribió: «Boceto para el Río del Bosque» [122]. El efecto de la luz de la luna en el agua está trabajado con primor, incorporando el blanco del papel, aunque el texto no habla de una luna llena. Pero es un dibujo desconcertante. Si es correcto que Bilbo se dirija

efectivamente hacia el este por la «corriente de los barriles» (el brazo septentrional de los dos que tiene el río tal como aparece en el mapa de las *Tierras ásperas*) entonces la «ancha bahía» ha de estar a la izquierda, y no (como parece) en la mitad superior derecha, a menos que la luna salga por el norte, cosa de todo punto imposible. Si uno ignora el problema de la luna, y la ensenada septentrional está realmente debajo de las cabañas de la derecha, entonces ¿por qué las líneas onduladas sugieren un fuerte y erróneo giro a la izquierda (oeste)? Por otra parte, cabe la posibilidad de que Tolkien dibujara incorrectamente a Bilbo en el brazo meridional (el «curso principal») y que éste se una ahora a la «comente de los barriles» que viene de la izquierda. Si esto es así, la luna sigue siendo un problema, y no está claro en qué dirección continúa su curso el río. En cualquier caso, el árbol corpulento rompe el equilibro de la escena, y Bilbo está sorprendentemente solo en el agua: ¿dónde están los demás barriles?

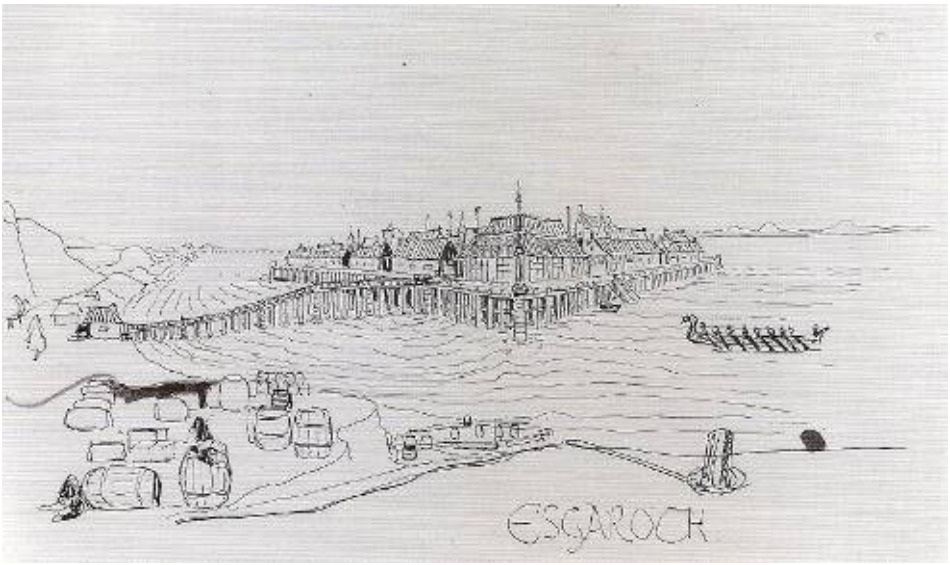
**123** *Sin título (boceto para «Bilbo llega a las cabañas de los Elfos de la almadía»)*
Lápiz, lápiz coloreado



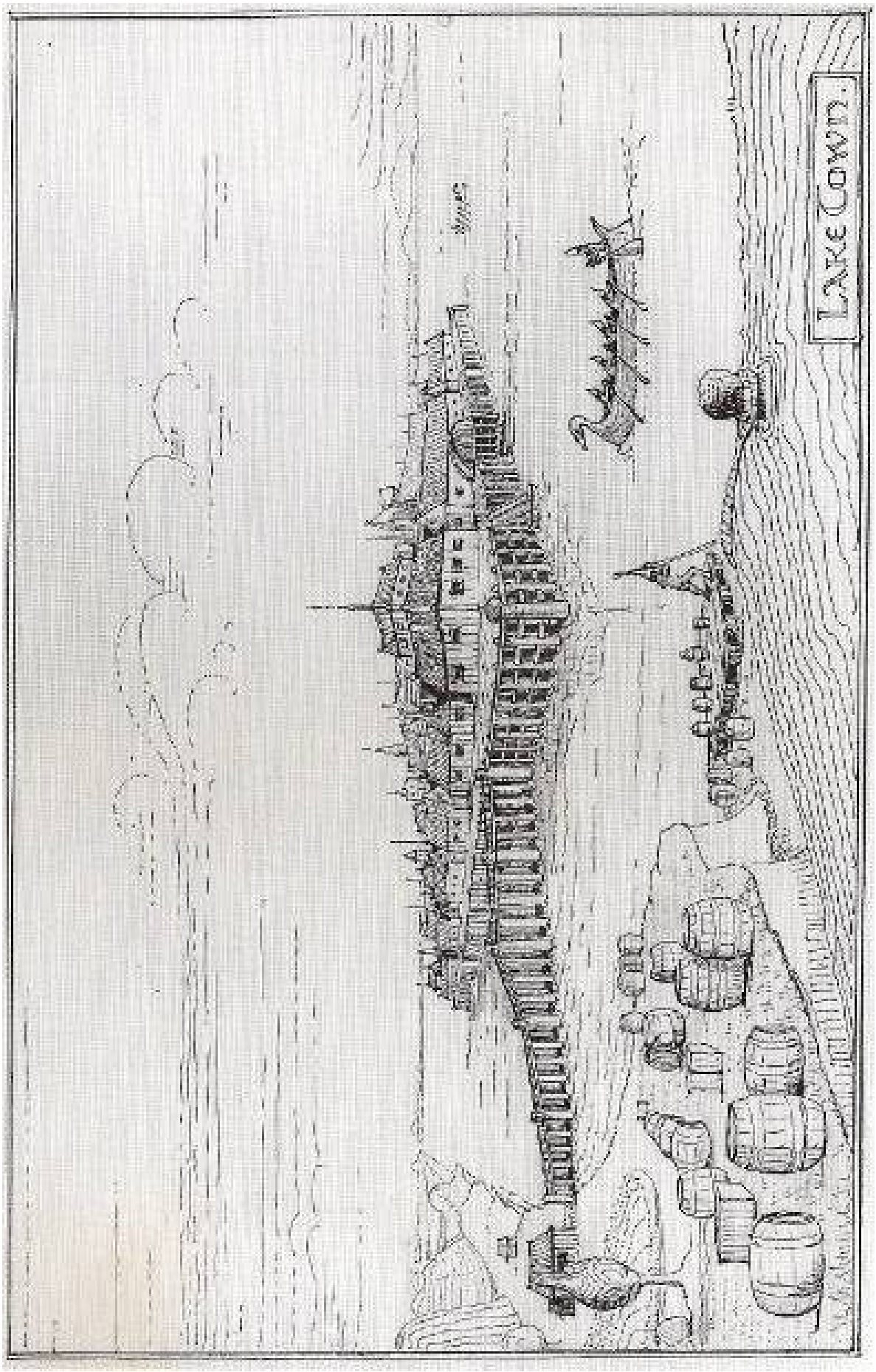

**124** *Bilbo llega a las cabañas de los Elfos de la almadía*
Lápiz, acuarela, tinta negra y azul, color blanco



**125** Robert Munro *Sin título (Reconstrucción de un poblado lacustre)* según A. de Mortillet
Ilustración impresa



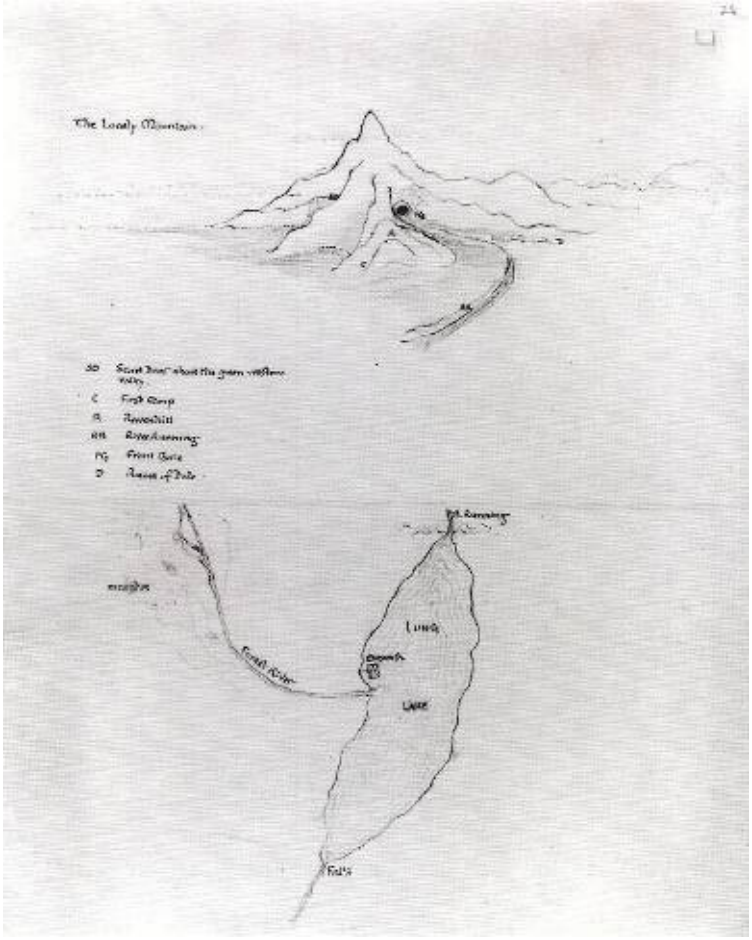

**126** *Esgaroth*
Lápiz, tinta negra




**127** *Ciudad del Lago*
Lápiz, tinta negra

Tolkien elaboró una versión alternativa y superior de la escena en varios bocetos. En el más detallado de éstos [123] la geografía es clara: la «corriente de los barriles» penetra en la escena por abajo, a la derecha, y fluye en dirección este, dejando a la derecha la entrada del «curso principal» y dibujando una curva antes de perderse en la lejanía. Con este esquema uno no tiene duda de que los barriles van a ser empujados hacia la orilla septentrional, donde ya hay algunos. En el sitio que penetra en el río hay un faro dibujado a lápiz, su primera y única aparición. El árbol de la izquierda, cortado por el borde del dibujo, probablemente quiere sugerir el bosque del que Bilbo acaba de salir y ayudar a enmarcar la escena, pero no cumple correctamente ninguna de estas funciones y, a la postre, lo que hace es distraer al ojo de su movimiento natural sobre la escena, empezando por la figura de Bilbo en su barril.

En *Bilbo llega a las cabañas de los Elfos de la almadia* [124], la cuarta de sus ilustraciones en color para Houghton Mifflin y preferida por él entre todas las suyas, [159] Tolkien resolvió todos los problemas que aún presentaba el tema. Es una obra rotundamente eficaz, a la vez, dramática, decorativa y romántica. Uno casi percibe la frescura del aire y oye el rumor del agua en movimiento. Como en el boceto a lápiz [123] el río describe un arco fuera del bosque y en tomo a una gran colina, pero ahora lo hace con rítmicas curvas en las orillas, alternativamente cóncavas y convexas. En contrasto con lo que ocurre en el texto, el sol ha salido, pero la escena está tan bellamente elaborada que podemos perdonar al artista la licencia; y evidentemente la llegada de Bilbo y los enanos a la aldea de los elfos de la almadía gana, como momento triunfante, vista con la luz del día. La presencia del sol sugiere tal vez el «renacimiento» de la compañía tras su confinamiento en las estancias del Rey de los Elfos. Además atrae al ojo, ya guiado a través de la escena por los remolinos del agua azul y por la perspectiva, hasta el promontorio y más allá de él, donde el río y el relato continúan su curso. Bilbo está ahora en compañía de otros cinco barriles; del situado en el primer plano, a la derecha, sólo ve una parte, lo que hace pensar que van a llegar más. El tamaño de los barriles, que decrece a medida que avanzan de derecha a izquierda, ayuda a la perspectiva y refuerza la sensación de profundidad. El arco formado por los estilizados árboles «Art nouveau» es una «puerta» más en el arte de Tolkien, y sin duda la más impresionante. El motivo de los árboles arqueados sobre el agua es repetido a los lados del título. En la acuarela, los colores están combinados hábilmente —los verdes y los azules fríos tienen su complemento en el amarillo del sol en el cielo y del agua, así como en las luces anaranjadas de las ventanas de las casas—, y una vez más Tolkien hace un uso magistral del blanco, especialmente en el agua en torno a los barriles. El luminoso cielo matutino es simplemente el papel en su estado original, sin pigmento alguno.




**128** *Montaña Solitaria y mapa del Lago Largo*
Lápiz, tinta roja y negra, lápiz coloreado

El Río del Bosque continúa hacia el este y desemboca en el Lago Largo, cerca de la ciudad de Esgaroth. Su emplazamiento, al sur de la Montaña Solitaria, se puede encontrar, mejor que cualquier otro sitio, en el mapa (desechado) de la zona que aparece junto con un diagrama de la Montaña [128], delicadamente dibujado en azul (el lago, las corrientes, las nubes, el humo y el Río Rápido), verde (la vegetación de la ciénaga, la ensenada que conduce a la Puerta Secreta) y marrón (sombreado hecho con lápiz plomo). De acuerdo con el capítulo 10 de *El Hobbit*, Esgaroth

no estaba emplazada en la orilla, aunque había allí unas cuantas cabañas y construcciones, sino sobre la superficie misma del Lago, en una apacible bahía protegida de los remolinos del río por un promontorio de roca. Un gran puente de madera se extendía hasta unos enormes troncos que sostenían una bulliciosa ciudad también de madera, no una ciudad de Elfos sino de Hombres, que aún se atrevían a vivir a la sombra de la distante Montaña del dragón.

En los dibujos de Tolkien, Esgaroth parece un poblado prehistórico de palafitos como el que se ve en [125] y probablemente fue inspirado por éste (en Robert Munro, *Les Stations lacustres d'Europe aux âges de la pierre et du bronze*, 1908) o una idea similar del artista. En la ilustración *Esgaroth* [126], la ciudad está dibujada con moderado esmero, pero el lago y el paisaje están sólo abocetados con grandes trazos. Dos de los enanos están saliendo de los barriles al final de su viaje por el río. Bilbo, invisible gracias a un anillo mágico, probablemente está soltando de la balsa más

barriles con amigos suyos dentro. Sin embargo, el dibujo se aparta del texto en que muestra unos hombres que están todavía fuera, en el lago, no cenando, y en que la escena tiene lugar en pleno día (en el texto, «ya caía la noche»).

El dibujo acabado *Ciudad del Lago* [127] ilustra un momento anterior de *El Hobbit* o, si se prefiere, una escena genérica:

> Tan pronto como la almadía de barriles apareció a la vista, unos botes salieron remando desde los pilotes de la ciudad, y unas voces saludaron a los timoneles. Los elfos arrojaron cuerdas y retiraron los remos, y pronto la balsa fue arrastrada fuera de la corriente del Río del Bosque, y luego remolcada, bajo el alto repecho rocoso, hasta la pequeña bahía de la Ciudad del Lago. Allí la amarraron rio lejos de la cabecera del puente.

En el texto del capítulo 10 Bilbo empieza a soltar los barriles que llevan dentro a los enanos sólo cuando los elfos de la almadía y los hombres se han ido al banquete. Presumiblemente, los barriles de la orilla han de continuar su singladura, río arriba, hasta el reino de los Elfos de los Bosques. Ahora, la escena está dibujada con más cuidado, aunque todavía hay un problema de escala con el poste de amarre y la maroma de la derecha, abajo, y el árbol de la izquierda está completamente solo. Un elfo empuja la balsa, los tripulantes de la embarcación situada en primer plano han sido reducidos de nueve a cinco y en la lejanía se puede ver una segunda embarcación. Las embarcaciones con quilla de cisne son versiones simplificadas de las que aparecían en la acuarela *Estancias de Manwë* [52] para «el Silmarillion». Ahora, a la derecha de la ciudad hay una puerta que da al agua y a la izquierda una segunda escalera que conduce igualmente hasta el agua. El movimiento de la superficie del lago, plasmado con delicadeza, junto con las nubes tenuemente dibujadas, sugiere un día de brisa. El extraño sombreado a lápiz realizado aquí y allá desapareció durante la reproducción en *El Hobbit* o, en los sitios en que era más oscuro (como en el poste de amarre), se volvió negro.

El viaje de Bilbo hacia el Este termina en la Montaña Solitaria, en el capítulo 11 de *El Hobbit. La puerta principal* [130] es una vista de la entrada a la montaña, una «sombría abertura cavernosa en la pared de un risco elevado» donde las aguas del Río Rápido, se precipitaban fuera, junto con «un vapor y un humo negro». Es la ilustración menos lograda de las que Tolkien terminó. Está demasiado elaborada y presenta un número excesivo de texturas tratadas igualmente en exceso. El árbol retorcido, que remite a los que Tolkien dibujó en miniatura en el *Mapa de Thrór*, es una copia fiel de un boceto que ejecutó en julio de 1928 [129], probablemente relacionado con sus imágenes del pantano de Grendel [5-51]; pero el original es más claramente antropomórfico. Algunas de las imperfecciones de *La puerta principal*, como fue publicada en *El Hobbit*, se deben al lavado gris oscuro que Tolkien aplicó al río y a la parte inferior de la montaña, por encima de la puerta, que durante el proceso de impresión pasó a ser negra. La cuña oscura que hay a la izquierda de la colina aparece asimismo como un negro sólido en la ilustración del libro, a pesar de que en el original es un lavado gris sobre plumeado.

Tolkien también esbozó la «puerta negra» situada en el lado oeste de la montaña

[11]. La imagen ilustra a la vez diversas escenas del capítulo 11:

En silencio, pegándose a la pared rocosa de la derecha, fueron en fila por el repecho hasta que la pared se abrió, y entraron entonces en una pequeña nave de paredes abruptas y suelo cubierto de hierbas, tranquila y callada… No era una cueva y se abría hacia el cielo; pero en el extremo más interior se elevaba una pared desnuda, y la parte inferior, cerca del suelo, era tan lisa y vertical como obra de albañil, pero no se veían ensambladuras ni rendijas… Mientras tanto, algunos de los enanos exploraron el antepecho más allá de la abertura, y descubrieron un sendero que conducía montaña arriba… Habían traído de la Ciudad del Lago picos y herramientas de muchas clases y al principio trataron de utilizarlos. Pero cuando golpearon la piedra, los mangos se hicieron astillas, y les sacudieron cruelmente los brazos, y las cabezas de acero se rompieron o doblaron como plomo… Entonces todos empujaron a la vez, y una parte de la pared rocosa cedió lentamente. Unas grietas largas y rectas aparecieron y se ensancharon. Una puerta de tres pies de ancho y cinco de alto asomó poco a poco, y sin un sonido se movió hacia dentro.

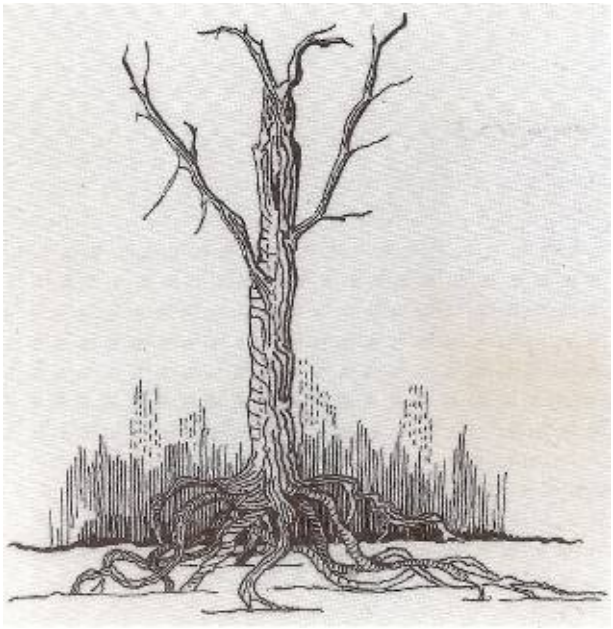
En el dibujo un enano blande un pico a cierta distancia de la puerta (abierta), sin propósito aparente. Otro, en la parte inferior izquierda, tira una cuerda a un campamento situado montaña abajo. El enano del centro *recuerda la figura de La otra casa del más allá,*[160] pintado en 1912. Después Tolkien elaboró la rudimentaria forma en *pi* de la puerta, a la manera de la puerta del Rey de los Elfos, en su ilustración para la cubierta de *El Hobbit* [144]. En el reverso de [131] hay una vista rápidamente esbozada desde la «puerta trasera» mirando al oeste, al sol poniente [132]. La silueta de esta puerta aparece superpuesta en las rocas. En la misma página hay un boceto para una revisión tardía de uno de los mapas pequeños desechados, en el que se ve la Montaña Solitaria con el río serpenteando alrededor de las ruinas del Valle. Las ciénagas que bordean el Río del Bosque están esbozadas en la parte inferior.

Poco antes de terminar su conferencia de Año Nuevo (1938) sobre dragones, Tolkien mostró una diapositiva de la última de sus acuarelas para *El Hobbit*, *Conversación con Smaug* [133]. «Este cuadro fue hecho por mi amigo el señor Bolsón o a partir de una descripción suya —declaró Tolkien—. No es muy bueno, pero muestra muchos tesoros.» Lo utilizó para ilustrar *draco fabulosus*, «criatura serpiente… de seis metros o más».[161] El dragón es descrito en términos más teatrales en el capítulo 12 de *El Hobbit*:

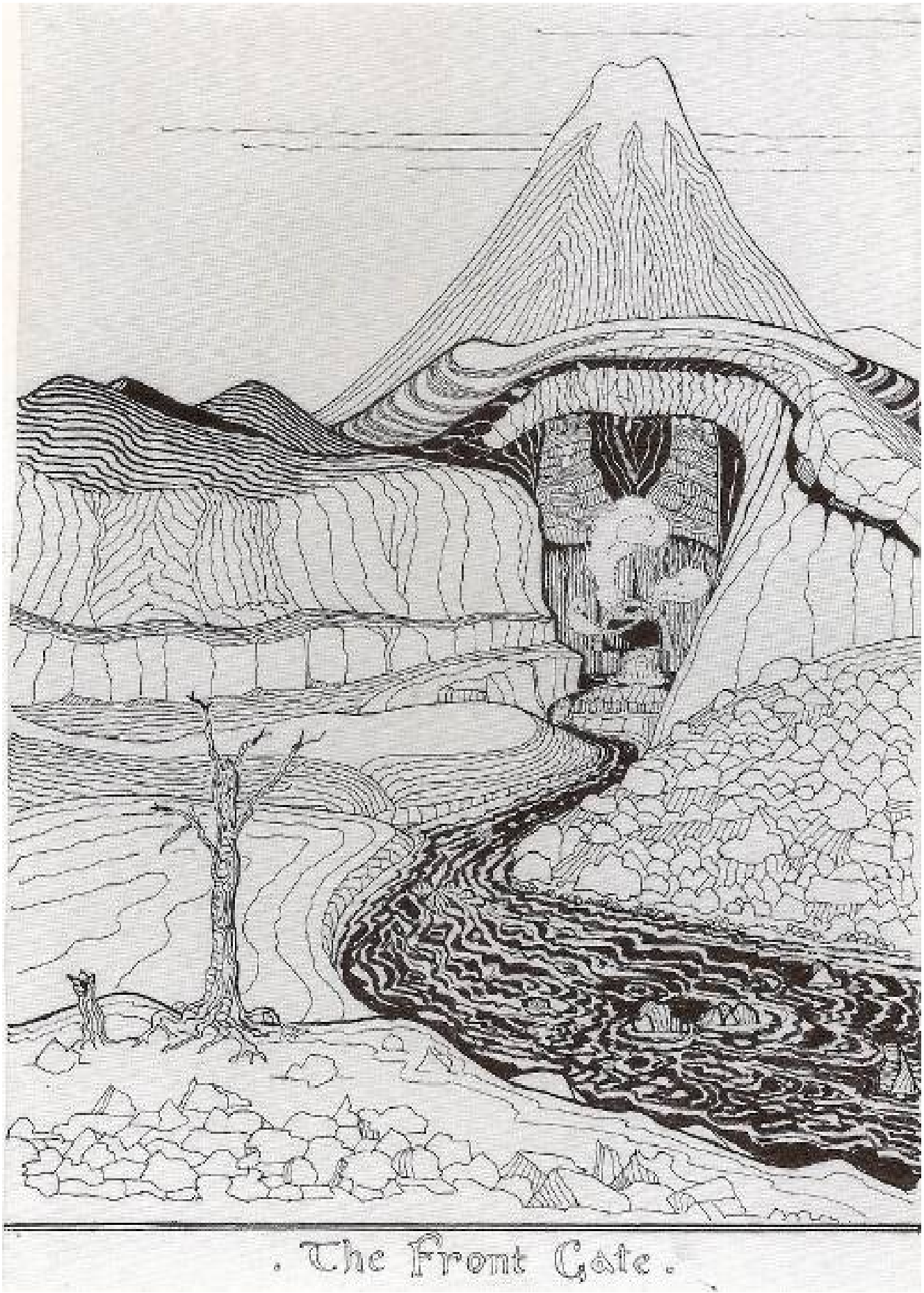
Smaug yacía, con las alas plegadas como un inmenso murciélago, medio vuelto de costado, de modo que el hobbit alcanzaba a verle la parte inferior, y el vientre largo y pálido incrustado con gemas y fragmentos de oro de tanto estar acostado en ese lecho valioso. Detrás, en las paredes más próximas, podían verse confusamente cotas de malla, y hachas, espadas, lanzas y yelmos colgados; y allí, en hileras, había grandes jarrones y vasijas, rebosantes de una riqueza inestimable.

Tolkien escribió que no había palabras para expresar la reacción de Bilbo al ver el tesoro de Smaug, «desde que los Hombres cambiaron el lenguaje que aprendieron de los Elfos, en los días en que el mundo entero era maravilloso». En lugar de ello, hizo un cuadro del tesoro, un montón enorme de deslumbrantes riquezas, pero ominosamente esparcidas con los restos de sus defensores. A la izquierda de la cola en forma de flor de lis de Smaug se encuentra, tal vez, el collar de esmeraldas de Girion, señor de Valle, mencionado en el capítulo 12. La gema que brilla en lo alto

del montón es casi con toda seguridad la Piedra del Arca, el más preciado de los tesoros para los Enanos. El gran jarro situado abajo, a la izquierda, lleva una maldición para los ladrones en *tengwar*, escritura élfica.



**129** *Sin título (El árbol retorcido)*
Lápiz, tinta negra




**130** *Puerta principal*
Lápiz, tinta negra

**131** *Puerta trasera*
Lápiz

*Conversación con Smaug* representa en realidad una escena que aparece en el texto poco después de los pasajes recién citados. Bilbo visita por segunda vez la guarida del dragón; su invisibilidad, mientras lleva el anillo mágico, es sugerida por un vapor que flota en torno a él. Tolkien admitía que la figura del hobbit es, «además de demasiado gordo en sitios que no corresponde, demasiado grande. Pero (al menos como mis hijos lo entienden) se encuentra en realidad en una figura o "plano" diferente, siendo invisible para el dragón».[162] Smaug y el montón de tesoros están pintados o dibujados en colores de intenso brillo, rojo, naranja y oro, con un poco de verde en la cabeza de Smaug, sus garras y su cuerpo. En su mayoría son colores cálidos, incluso calientes, adecuados para un dragón que respira fuego y para un tentador montón de riquezas, y aún resultan más brillantes y cálidos en contraste con los lavados grises y negros de las paredes, el techo y el suelo. El cuerpo de Smaug se curva como un muelle y permanece en tensión como si estuviera a punto de atacar; encima de él, los murciélagos describen círculos como si fueran buitres a la espera de un cadáver. A pesar del rostro levemente gracioso de Smaug, la escena está cargada de peligrosa tensión. Los huesos y artilugios de combate esparcidos en el suelo no dejan lugar a dudas de que no se debe jugar con el dragón. Tolkien muestra tres posibles salidas de la escena, a través de los arcos situados detrás de Smaug, dos de los cuales tienen escaleras que llevan a los niveles situados encima del calabozo de los enanos. Los vapores de color negro que salen de una de las puertas contribuyen a aumentar el clima tétrico de la escena; éstos, como el humo procedente de las fosas nasales de Smaug, se repiten en las curvas que forman los extremos del soporte en el que está escrito el título.

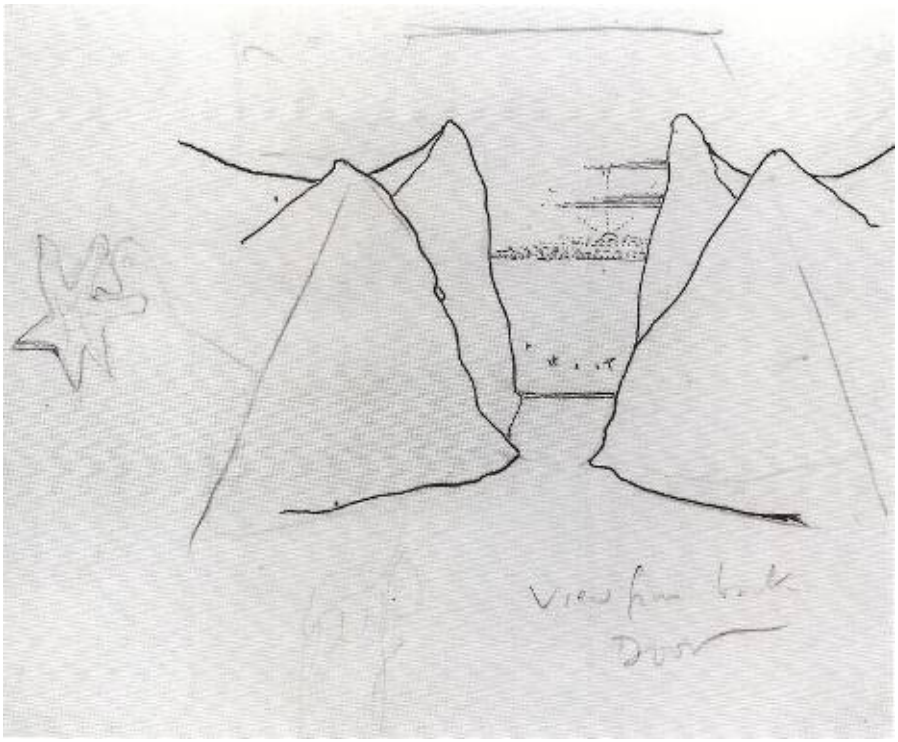
Smaug aparece también, muy pequeño, en dibujos de la Montaña Solitaria y tierras adyacentes. Aunque Tolkien terminó dos de ellos, no fueron publicados en *El Hobbit*. La escena es una versión elaborada de uno que aparece estilizado en el *Mapa de Thrór*. Su composición básica fue fijada en un boceto temprano, ejecutado con tinta [134]: la montaña, con sus «brazos» tendidos, sus árboles agostados, el primer tramo del Río Rápido, las ruinas de Valle y el dragón volando. Al igual que *La puerta principal*, este dibujo tiene demasiadas texturas, que además entran en conflicto entre sí, y queda, por así decir, oprimido por un cielo excesivamente elaborado. Frente a estos elementos resulta difícil descubrir la diminuta figura de Smaug, a pesar de que está dibujada con tinta de un negro sólido. Por lo que se ve, la escena está captada en pleno día, aunque las dos veces en las que, dentro del libro, Smaug abandona su guarida es de noche (no obstante, la primera se prolonga hasta el amanecer). Tolkien hizo un boceto similar a tinta y acuarela, *Smaug vuela alrededor de la Montaña,*[163] en el que el cielo está representado mediante anchas franjas de gris con una lima llena y el dragón, en oro y rojo, se distingue mejor de la montaña. *Smaug vuela alrededor de la Montaña* y el boceto [134] están trazados en el reverso de sendas hojas pertenecientes al manuscrito filológico mencionado con anterioridad;

presumiblemente fueron ejecutados con un breve intervalo entre uno y otro.

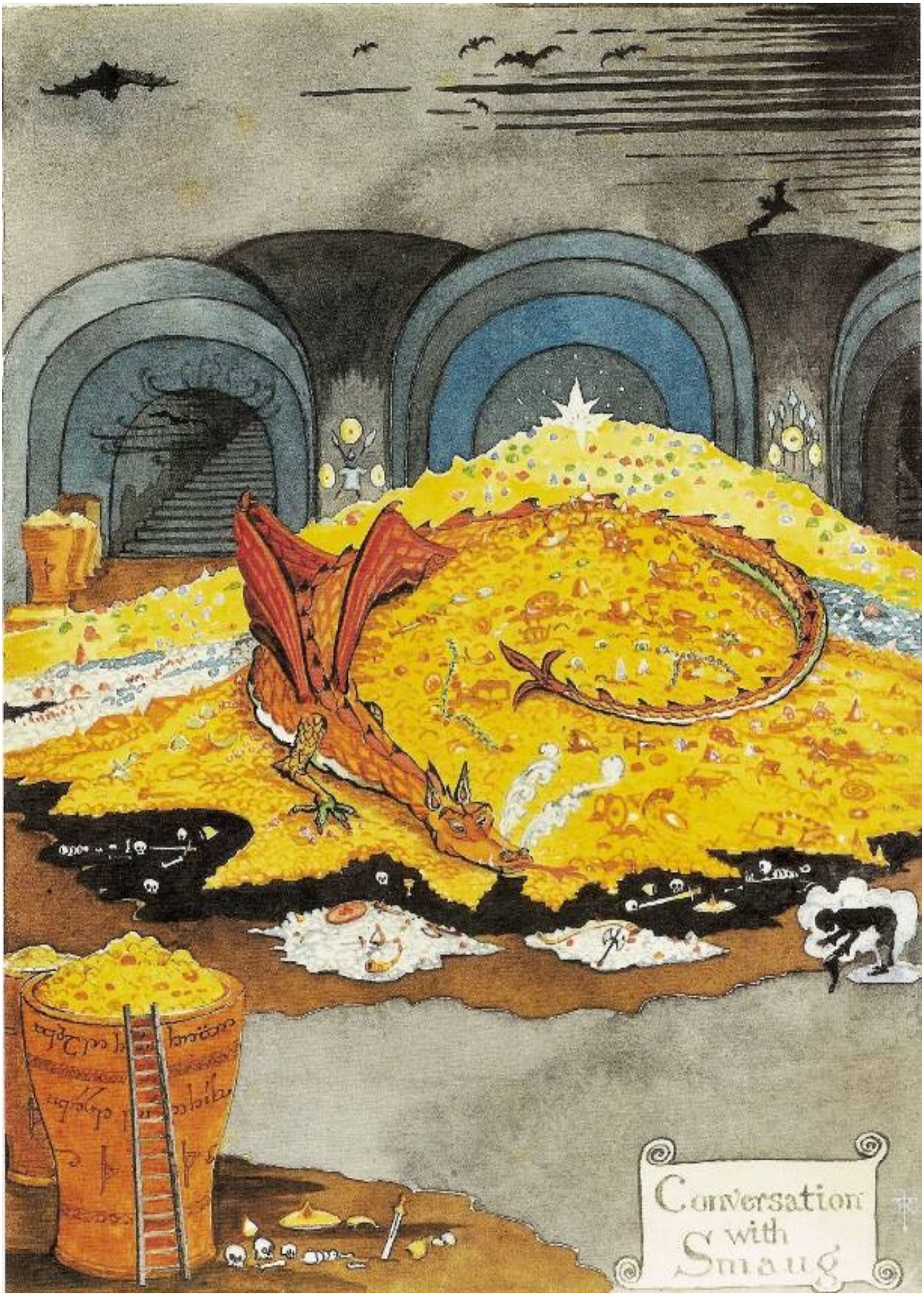
Tolkien realizó dos dibujos acabados en una fase probablemente tardía dentro de la producción del libro. En ellos el río no se limita simplemente a trazar una curva después de abandonar la puerta delantera, saliendo luego de la escena dibujada por la derecha, sino que describe una curva más interesante en torno a Valle y, como el sendero en las versiones revisadas de *La Colina*, corre hacia donde está el observador, en la parte baja del marco. La elaboración del curso del río, no descrito previamente en *El Hobbit*, fue un añadido de Tolkien al capítulo 11, ya en pruebas de planas:

El río, luego de un amplio recodo sobre Valle, se apartaba de la Montaña e iba hacia el Lago, fluyendo rápida y ruidosamente. Las Orillas eran allí desnudas y rocosas, altas y escarpadas sobre la corriente; y mirando con atención por encima del estrecho curso de agua, que saltaba espumosa entre los peñascos, alcanzaron a ver en el amplio valle, ensombrecidas por los brazos de la Montaña, las ruinas grises de casas, torreones y muros antiguos.

Tolkien dibujó primero el nuevo curso del río como un añadido a lápiz incorporado a [134]. *La puerta principal* [135], escena nocturna iluminada por la luna llena, contiene elementos de ese boceto y de *Smaug vuela alrededor de la Montaña*. Ahora, el pico central y las colinas circundantes están modelados no sólo con una línea negra sino también con tres tonos de lavado gris. Smaug, blanco con silueta en negro, queda aún más perdido frente a las texturas del dibujo, el elemento decorativo del borde del título aparece también en el manual de caligrafía *Writing & Illuminating & Lettering*, de Edward Johnston, del que Tolkien tenía un ejemplar.[164]



**132** *Vista desde la Puerta trasera*
Lápiz, tinta negra




**133** *Conversación con Smaug*
Lápiz, tinta negra, acuarela, tinta coloreada (?), color blanco

En otro dibujo de esta escena, *La Montaña Solitaria* [136], no hay duda de que es de noche. El contraste del negro y el blanco entre el cielo y las sombras y la tierra iluminada por la luna es dramático. Las colinas están modeladas más eficazmente con un sólido blanco y negro mientras que las texturas se han visto reducidas y son aun más decorativas. Ahora se ve con toda claridad cómo Smaug vuela a corta distancia a la derecha de la montaña, no delante de ella. El río es una franja blanca, no marcada por rocas, pero según parece todavía está en movimiento y ha sido dibujado cuidadosamente cerca de su fuente para responder a las curvas de esa parte de su curso mostrada en *La puerta central* [130]. En la Colina de los Cuervos, la altura que hay abajo a la izquierda, se pueden ver las escaleras que conducen al viejo puesto de guardia mencionado en el texto. Los elementos decorativos de la franja en la que se inscribe el título, aparecen también alrededor del título del mapa final de *Tierras Ásperas* [87], lo que sugiere que *La Montaña Solitaria* fue la última de una serie.

¿Por qué este dibujo no fue publicado en *El Hobbit*? Es una vista superior de la montaña, y ése es su motivo principal; de ahí los dos cambios de título, de modo que deja de llamarse *Smaug vuela alrededor de la montaña* como en el boceto a la acuarela. *La puerta principal* no está dibujada con tanta precisión. Pero habría sido difícil grabar *La Montaña Solitaria* con su amplia zona de negro sólido, convertirla en fotograbado e imprimirla en forma de texto como se hizo originalmente con *El Hobbit*.

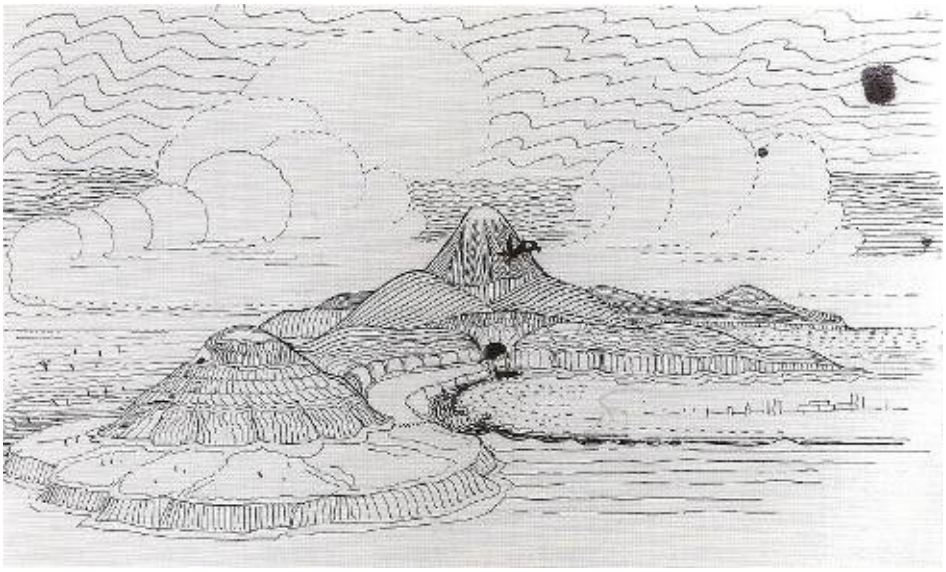
Tolkien parece haber dibujado un boceto coloreado que representaba la muerte de Smaug [137] como ayuda para elaborar la escena del capítulo 14 de *El Hobbit*, en la que el arquero Bard dispara sobre Smaug por encima de la Ciudad del Lago, que está en llamas. Tolkien se lo envió a Allen & Unwin en 1965, como elemento de ayuda o inspiración del ilustrador, para la edición de bolsillo que la editorial preparaba en 1966, junto con el siguiente comentario:

> La luna debe ser *creciente*: ocurrió sólo unas cuantas noches después de la *Nueva Luna* del «Día de Durin».
> El dragón debe tener un punto blanco, *desnudo*, donde penetra la flecha.
> El Arquero Bardo debe permanecer de pie, después de solear la flecha, en el punto extremo, a la izquierda, de los pilotes.

Pero Allen & Unwin prefirieron publicar el boceto. Tolkien pensaba que la escena sobrepasaba su habilidad como dibujante y que el dibujo era un garabato que se parece «demasiado a esa moda de actualidad por lo que los que no saben dibujar tratan de disimularlo. Pero quizás haya una diferencia entre sus productos y el de un hombre que evidentemente no es capaz de dibujar lo que ve».[165] No obstante, es una obra impresionante, rebosante de interés. La Montaña Solitaria es casi invisible a causa del sombreado a lápiz que hay debajo y detrás de Smaug, mientras el humo se eleva y se confunde con el fondo y en lo alto sólo hay un atisbo de fuego. Los edificios no coinciden plenamente con los de la *Ciudad del Lago* [127], pero la forma de Smaug es en cierto modo igual que la que se ve en otros dibujos de Tolkien. La

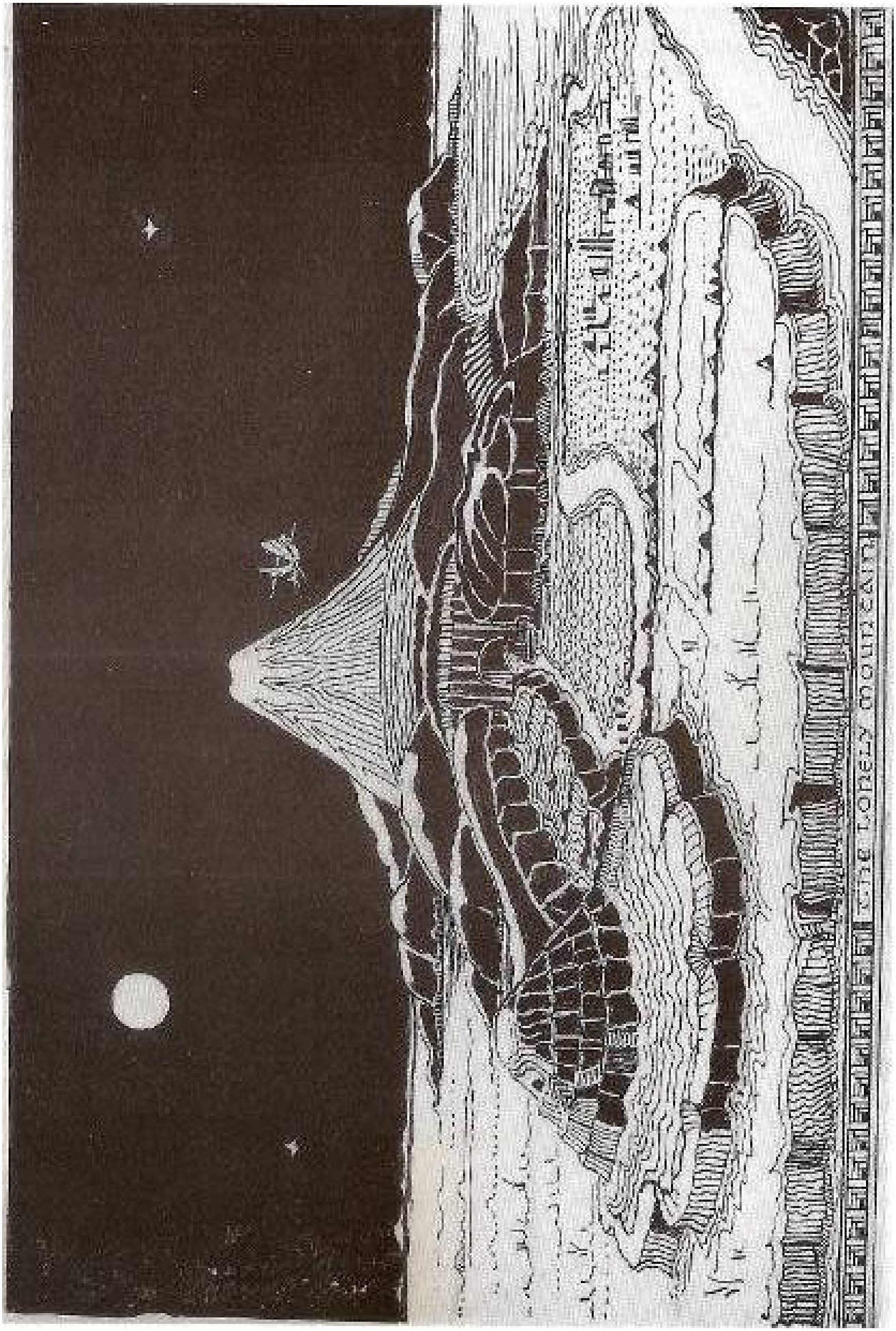
flecha de Bardo es mostrada instantes antes de desaparecer, «punta, astil y pluma», en la cavidad desprotegida existente junto al pecho izquierdo del dragón.

Como artista, Tolkien se mostró menos inspirado por los capítulos finales de *El Hobbit*, que están llenos de acción o siguen el camino de Bilbo en su vuelta a Hobbiton. Los dibujos para los capítulos 15-19 que aún se conservan comprenden sólo *La llegada de las Águilas* [138] y *La estancia de Bolsón Cerrado* [139]. El primero de ellos es un boceto muy tosco para la escena descrita al final del capítulo 17 en la que las Águilas de las Montañas Nubladas se unen a los Enanos, los Elfos y los Hombres contra el ejército de los Trasgos. «Las águilas venían con el viento, hilera tras hilera, en una hueste tan numerosa que todos los aguiluchos del norte parecían reunidos allí.» La figura que se ve por detrás, en el primer plano, podría ser Bilbo, cubierto con yelmo y peto de malla: «“¡Las Águilas! ¡Las Águilas!” —gritaba Bilbo, saltando y moviendo los brazos»—. El título en *tengwar*, en la cabecera del dibujo, dice «La llegada de las Águilas».



**134** *Sin título (Smaug vuela alrededor de la Montaña Solitaria)*
Lápiz, tinta negra

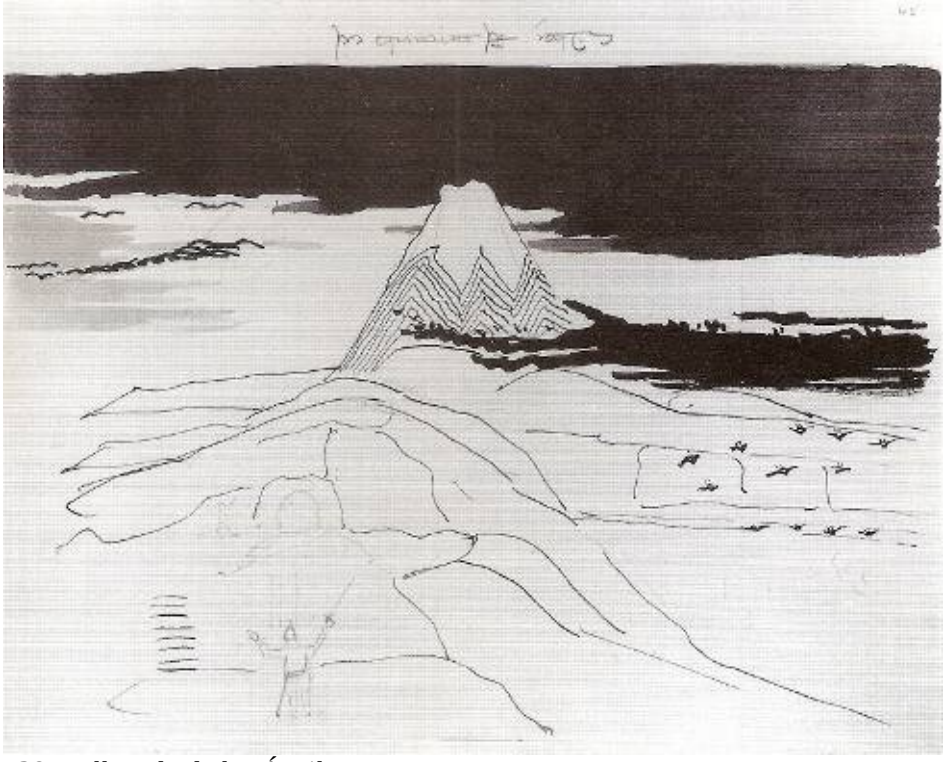
**135** *Puerta principal*
Lápiz, tinta negra




**136** *La Montaña Solitaria*
Lápiz, tinta negra

*La Estancia de Bolsón Cerrado*, última ilustración del libro, es un interior intrigante. Los seguidores más entusiastas de Tolkien han hecho muchas deducciones acerca de la cultura y las técnicas de los Hobbits a partir de su contenido. El propio Tolkien no se mostró satisfecho de su dibujo y confesó a Allen & Unwin que se había equivocado al poner un sombra mediante la técnica del lavado detrás de la puerta, que en el grabado quedó totalmente negro y oscureció una llave en la cerradura. No dijo nada a su editor acerca de las proporciones de la puerta en relación con Bilbo, pero con toda seguridad que, tal como está dibujado, el hobbit habría tenido que subirse a una silla para llegar al tirador. El dibujo contiene otros detalles extraños, como, por ejemplo, los dos espejos enmarcados en lados opuestos de la puerta, uno cóncavo y pegado a la pared, el otro plano y vertical. Pero éstos son fallos menores y no merman el aspecto más importante del dibujo: su sólida perspectiva a lo largo de las líneas de la estancia con su forma tubular hasta la puerta abierta y más allá. Este detalle nos dice, por una parte, que Bilbo está de nuevo cómodamente instalado en casa y (a juzgar por su barriga) bien alimentado; pero también nos dice: mirad, la puerta está abierta de par en par, y justamente fuera empieza el sendero que va hasta La Colina y, «los caminos siguen avanzando» (como dice Bilbo en el capítulo 19), hacia el horizonte y la aventura. Y, efectivamente, aún no había transcurrido un año desde la ejecución de este dibujo cuando Bilbo se puso nuevamente en marcha hacia el este y en diciembre de 1937, ya concluido *El Hobbit*, Tolkien empezó a escribir *El Señor de los Anillos*.

**137** *Muerte da Smaug*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y roja



**138** *La llegada de las Águilas*
Lápiz, tinta negra y roja

George Allen & Unwin fueron muy complacientes con Tolkien durante la producción de *El Hobbit*. No sólo reconocieron la calidad del texto y las ilustraciones, sino que también declararon que el autor tenía un talento natural para el diseño. Le pidieron consejo (y actuaron consecuentemente) en temas relacionados con la tipografía del libro y le animaron a que participara en el diseño de la cubierta y la sobrecubierta. La cubierta de *The Hobbit*, tal como fue diseñada originalmente por el personal de Allen & Unwin, presentaba, arriba y abajo, sendas líneas onduladas a lo largo de las tapas y el lomo, tal vez para sugerir las montañas.

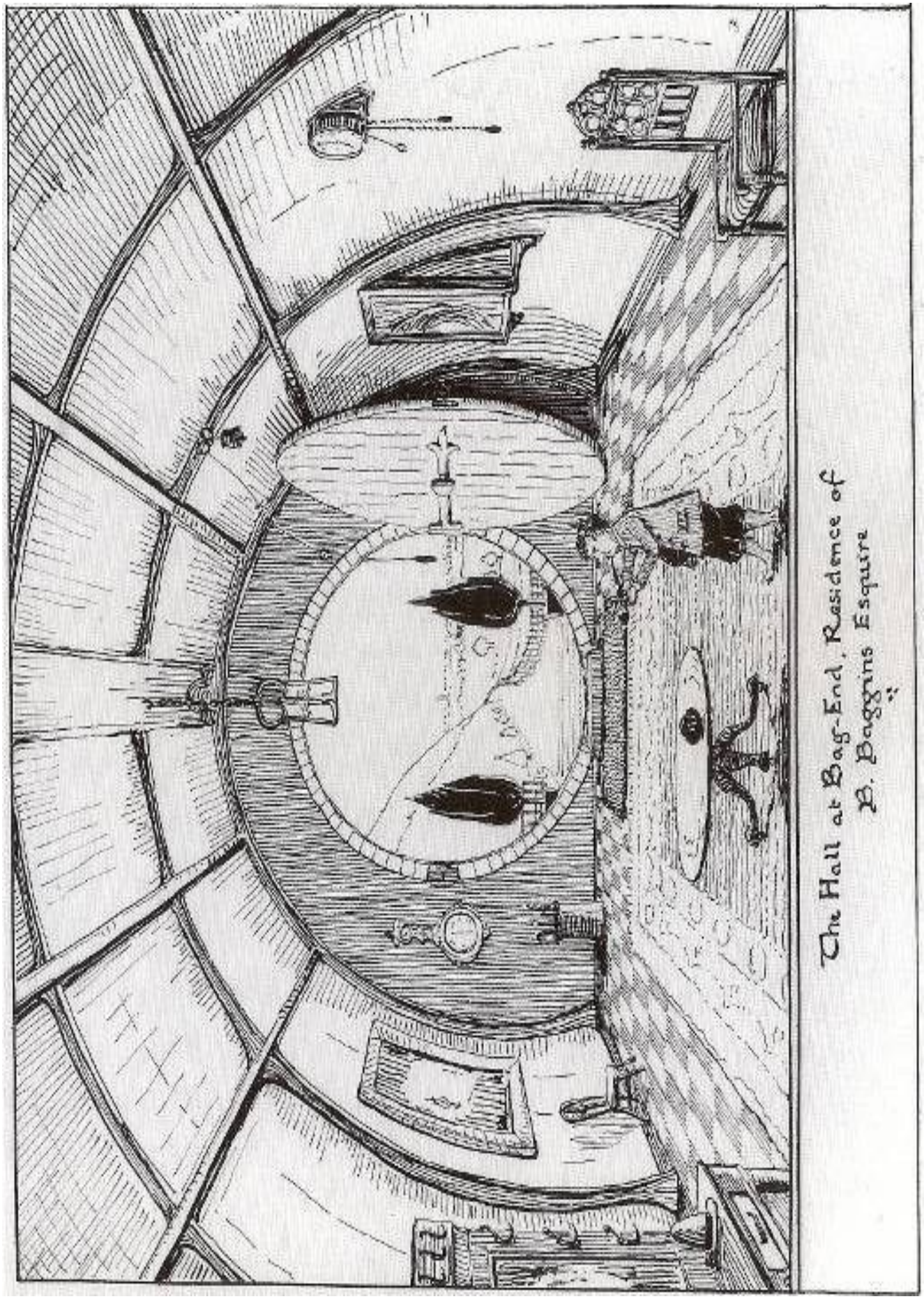
El título «The Hobbit» fue impreso en letra itálica, asimétricamente en dos líneas de la tapa delantera, y debajo de él se estamparon dos líneas también onduladas. Cuando le enviaron a Tolkien las pruebas del diseño propuesto, pidió que se centrara el título y que se utilizaran letras redondas, no itálicas, y expresó su profundo convencimiento de que «la *línea ondulada* en los bordes y (de manera especial) *debajo del título es mala*. ¿Ninguna o recta? Un pequeño diseño sería una mejora. Supongo que tiene que ser en negro delineado o con perfil grueso. Yo intentaré hacer uno en seguida».[166]

Allen & Unwin accedieron a eliminar las líneas onduladas de debajo del título, pero dijeron que querían dejar las de los bordes, sin las cuales entendían que la tapa quedaría vacía. Tras recibir una prueba rectificada, que no fue de su agrado, Tolkien contestó enviando diseños de su invención:

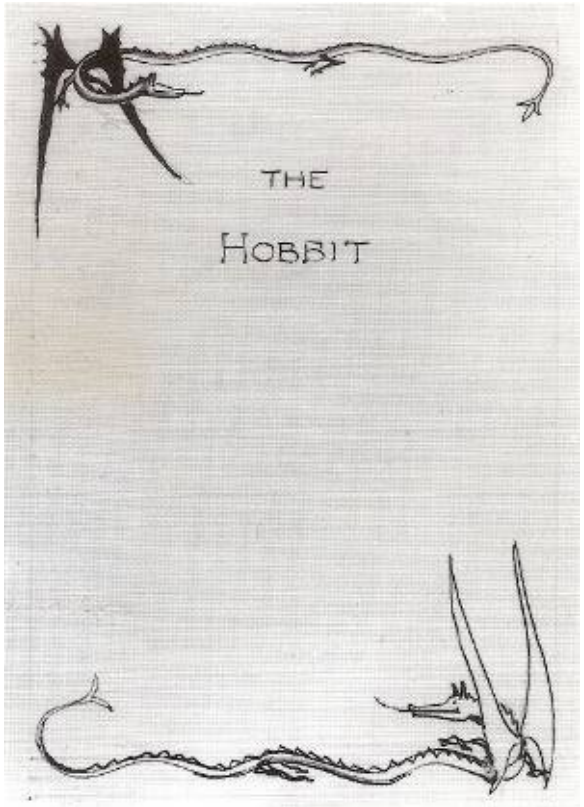
Pensé que la línea ondulada se podría transformar en algo con sentido; y traté de encontrar una fórmula ornamental del dragón. El ideado para el ángulo inferior derecho podría haber servido en cierto modo. Las

montañas onduladas podrían haber aparecido abajo o arriba, de acuerdo con el dragón elegido. Pero el diseño en su conjunto está excesivamente elaborado. Nunca tuve la posibilidad de reducirlo. La cubierta revisada, que devuelvo, funcionará, aunque sigo deseando fervientemente encontrar un dragón o al menos una fórmula rúnica, como la que he puesto en el centro de la cubierta trasera.[167]

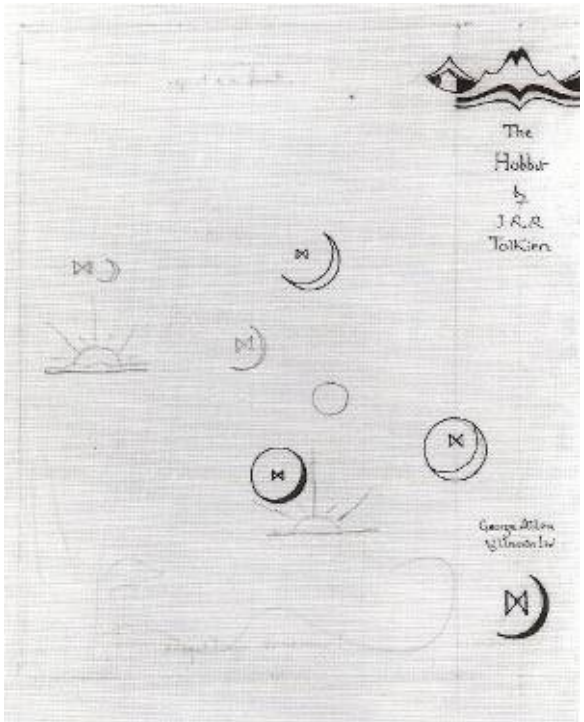
Aparte del interés de Tolkien por los dragones, ya mencionado en capítulos anteriores, la frecuente presencia de Smaug en *The Hobbit* justificaba que un dragón apareciera en la cubierta y la sobrecubierta. El diseño final de Tolkien para la cubierta delantera [140] incluía una selección de dos. Él proponía que uno fuera estampado en la parte superior o inferior de la cubierta, con una decoración separada igualmente arriba o abajo. El dragón de abajo, dibujado de nuevo, apareció en las cubiertas del libro acabado [142], como imágenes espejo. Las palabras «montañas onduladas» de la carta de Tolkien se refieren a la decoración que aparece en lo alto; un segmento del diseño se puede ver en uno de los bocetos de Tolkien para el lomo y la cubierta posterior [141]. La «fórmula rúnica», dos runas TH (por los líderes de los Enanos Thorin y Thrór) arriba y abajo una runa D cuadrada (como la que señala la puerta secreta en el *Mapa de Thrór*), aparece en un segundo diseño para el lomo y la cubierta posterior, centrada entre un dragón y «montañas onduladas». Una forma menos concisa del diseño fue adoptada en el lomo de la cubierta acabada. De todos los soles y las lunas presentes en los bocetos sólo se utilizaron los más simples y se hizo, por encima de la línea de las montañas, en la línea de la combinación «mágica» que Tolkien ya había ensayado para decorar algunas de sus cartas de «Papá Noel» (por ejemplo en [63]) y que tangencialmente conectaba con su historia de los Dos Árboles, a partir de los cuales se hicieron el Sol y la Luna en las leyendas de «El Silmarillion».



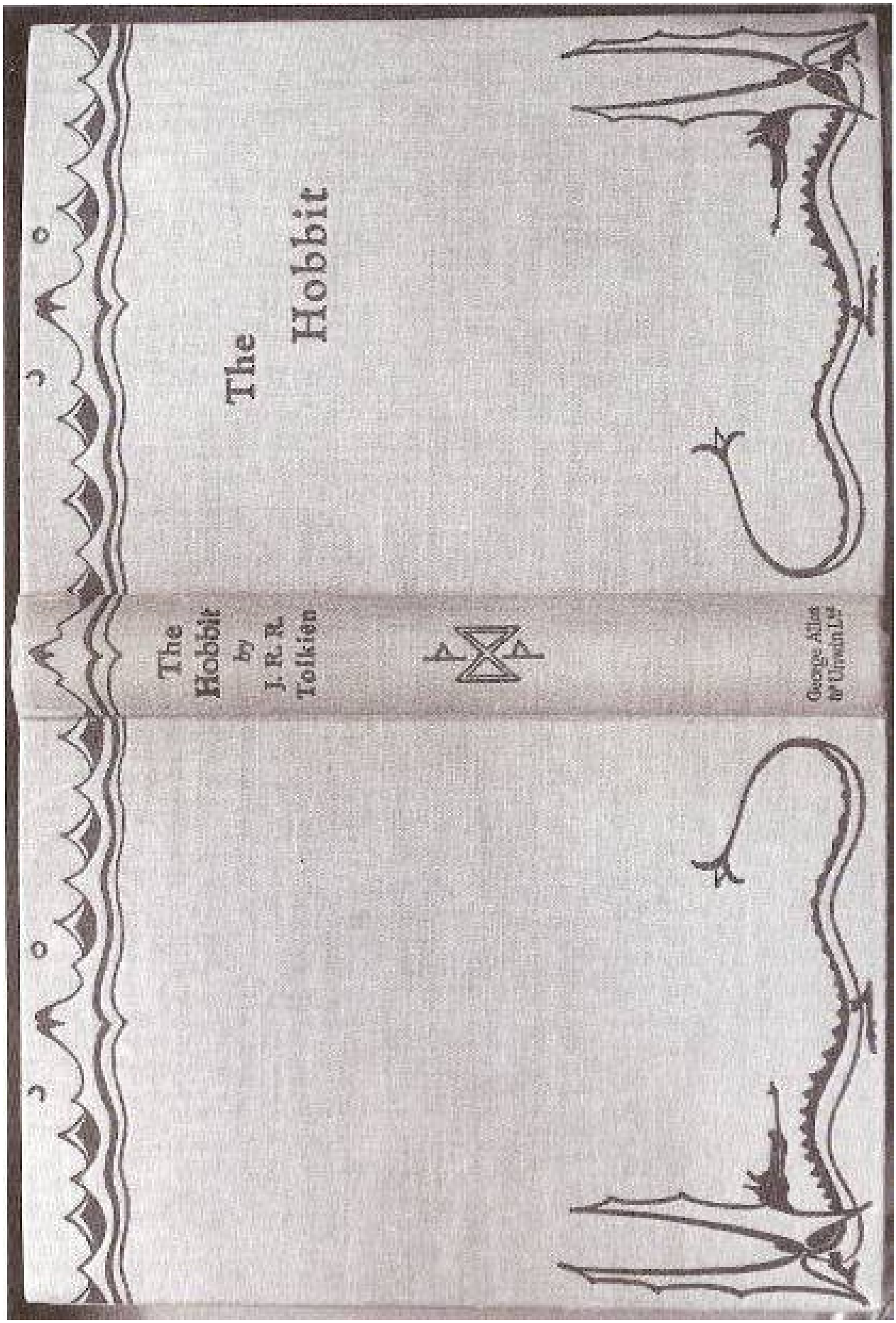

**139** *La Estancia de Bolsón Cerrado*
Lápiz, tinta negra




**140** *The Hobbit, diseño para la cubierta delantera*
Lápiz, tinta negra, color blanco




**141** *The Hobbit, diseño para el lomo y la cubierta posterior*
Lápiz, tinta negra




**142** *The Hobbit*, Cubierta

Tolkien ideó varios modelos de sobrecubierta para *El Hobbit,* pero casi todos

ellos se han perdido. Sólo se conserva un fragmento [143], posiblemente el primero de los diseños, pues según parece nunca exhibió la franja rúnica presente en la primera versión que Tolkien envió a sus editores. Su estado es tan precario que ha sido montado sobre papel japonés. Tolkien lo dibujó con tinta negra, verde, marrón y roja; esta última para el dragón y el título. Acerca del primer boceto enviado, escribió a Allen & Unwin:

Descubrí (como lo había previsto) que la tarea superaba mi habilidad y mi experiencia. ¿Aunque quizá sirva el plan general?

Preveo muchas objeciones.

Hay demasiados colores: azul, verde, rojo, negro. (Los 2 rojos son un accidente; los 2 verdes no son esenciales.) Esto podría solucionarse, con una posible mejoría, reemplazando el *rojo* por el *blanco*; y omitiendo el sol o dibujando una línea a su alrededor. La presencia simultánea del sol y de la luna juntos en el cielo se refiere a la cualidad mágica de la puerta [en la Montaña Solitaria, en el centro del diseño].

Es demasiado complicada, y necesita una simplificación: por ejemplo, reduciendo las montañas a un único color y haciendo más sencillos los «abetos» aserrados.

La rotulación probablemente no es suficientemente clara…

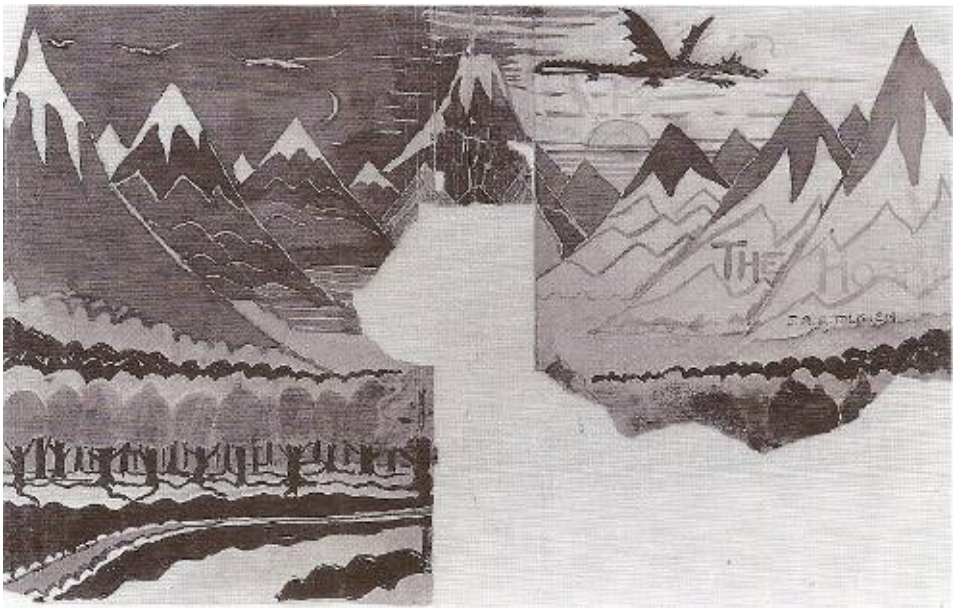
El diseño dentro del borde rúnico es del tamaño del modelo que ustedes me dieron… Aunque la apariencia mágica [las runas] meramente dicen: *El Hobbit o Historia de una ida y una vuelta, crónica de la jornada de un año emprendida por Bilbo Bolsón; compilada a partir de sus memorias por J. R. R. Tolkien y publicada por George Allen and Unwin*…[168]

En colaboración con su editor, Tolkien redujo el número de colores de su diseño hasta dejar sólo el azul y el verde, junto con el blanco y el negro. Un tercer color, el rojo, fue eliminado por Allen & Unwin por razones de coste, y el sol fue impreso como una silueta de acuerdo con la sugerencia de Tolkien. Éste fue —según dijo él— su «mayor disgusto, pero comprendí que no se podía hacer nada. Una silueta un poco más fina habría sido mejor, pero esto ya es un punto menor».[169] De hecho, fue un excelente resultado, como pone de manifiesto la sobrecubierta para la edición de *The Hobbit* que Unwin Hyman lanzó en 1987 en conmemoración de su aniversario. Aquí, a modo de homenaje, el diseño de Tolkien fue impreso finalmente con un sol y un dragón de color rojo intenso que, a decir verdad, posiblemente captan la atención en exceso: el ojo se fija más en estos elementos que en el diseño en su conjunto.[170] La ilustración definitiva [144] tenía un dragón y un sol rojos (o, más exactamente, rosados) con indicaciones marginales anotadas por el propio Tolkien cuando todavía tenía esperanzas de que se incluyera un tercer color.

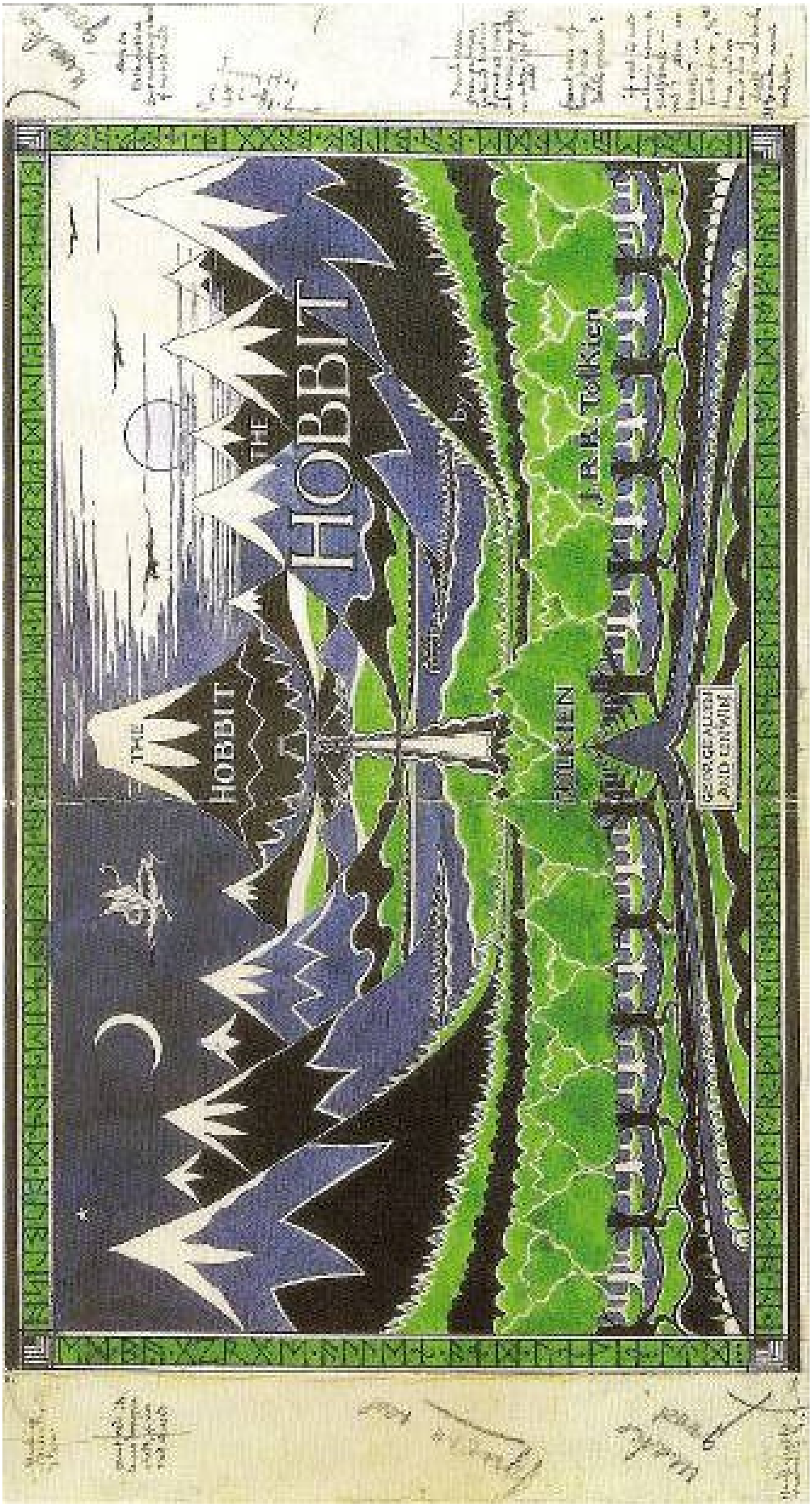
La sobrecubierta de *The Hobbit* ideada por Tolkien es tan atractiva hoy como en 1917. Pero si atrae no es por el color sino por su fuerza gráfica. Las montañas se extienden rítmicamente sobre toda la superficie, mientras que sus penachos de nieve contrastan intensamente con las laderas de tonos oscuros. Líneas dentadas como rayos relampagueantes pasan a través de las montañas y vibran a sus pies. En la parte baja del dibujo los troncos de árbol aparecen, ora negros, ora blancos. Como tantos dibujos de Tolkien, éste está diseñado en torno a un eje central: aquí, la larga carretera que a través del bosque llega hasta la Montaña Solitaria. Su contenido es asimétrico: en la distancia imperan la noche, la oscuridad, el mal en forma de dragón;

en la parte delantera aparecen el día, la luz, el bien en forma de águilas que acuden por dos veces en misión de rescate a lo largo del relato.

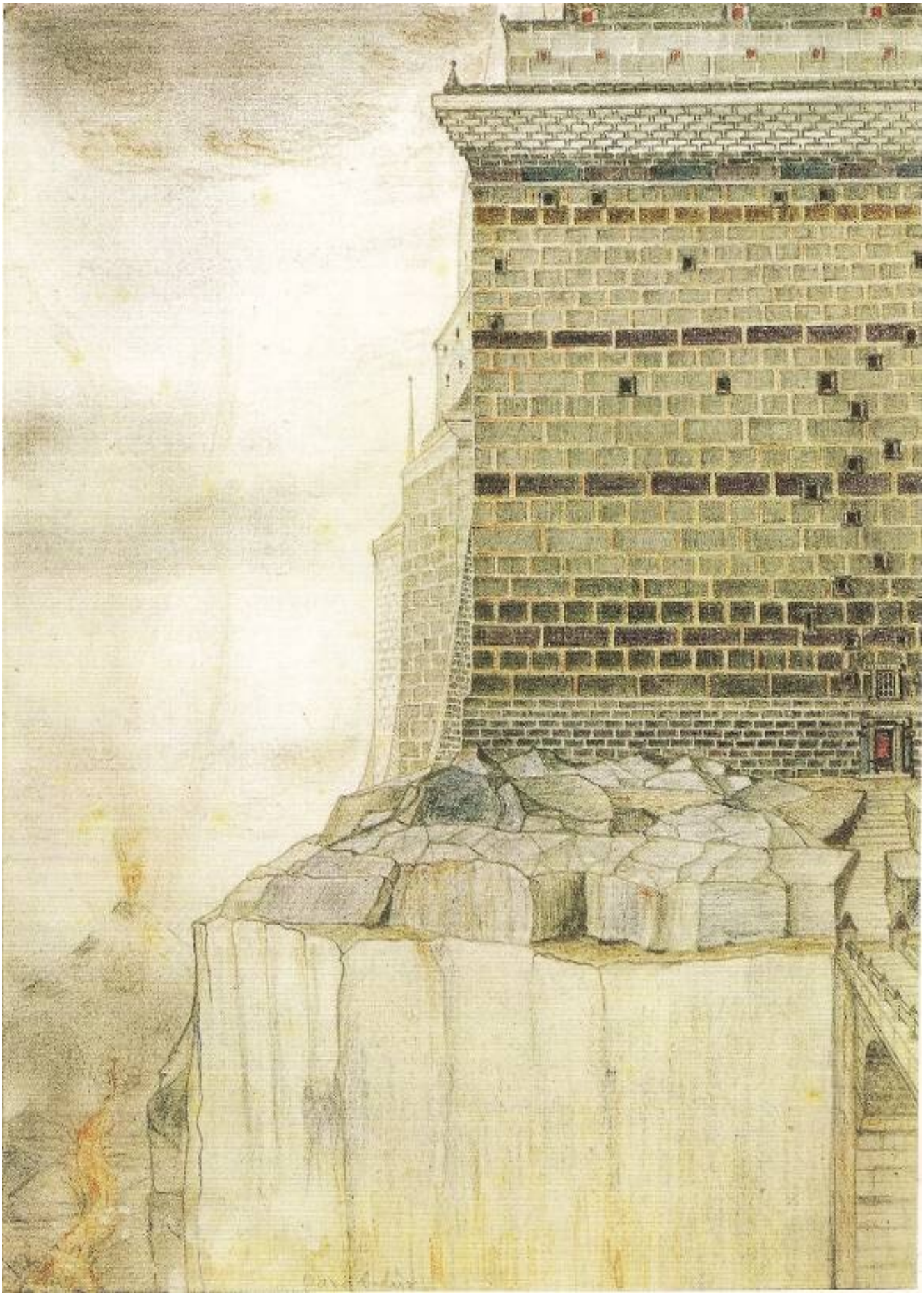
Lamentablemente, en la mayoría de las ediciones posteriores la sobrecubierta ya no se adapta a las medidas del libro o, más exactamente, el libro no se adapta a la sobrecubierta. El volumen se hizo más largo y más estrecho que en las primeras ediciones, para las que Tolkien había dimensionado cuidadosamente su diseño, los bordes de la sobrecubierta abarcaban las solapas y una parte del borde rúnico continuo quedaba oculta. Además, en cierto momento entre 1972 y 1975, la rotulación de la sobrecubierta, exceptuadas las runas, fue dibujada de nuevo por un profesional. Actualmente las letras son más rectas, con líneas más gruesas, «más limpias» y más adecuadas, en el lomo, a un perfil más delgado (el papel impreso de hoy tiene menos grosor que en 1937). Pero a la nueva rotulación le falta el encanto del original dibujado por Tolkien, y tanto su emplazamiento como su equilibrio están menos logrados.



**143** Diseño de la sobrecubierta para *The Hobbit*
Lápiz, tinta negra, acuarela




**144** Sobrecubierta para *The Hobbit*, versión final
Lápiz, tinta negra, acuarela, color blanco



**145** *Barad-dûr*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y roja

# 5 *El Señor de los Anillos*

La primera edición de *The Hobbit* se agotó a los tres meses de su publicación, lo que obligó a lanzar rápidamente una segunda para satisfacer la creciente demanda. En conjunto, los críticos dedicaron comentarios favorables al libro, pero, al hablar de los dibujos de Tolkien, las opiniones se dividieron. En el *New Statesman and Nation*, Richard Hughes habla elogiosamente de *El Hobbit*, pero lamenta «que las ilustraciones del autor… no constituyan un reflejo de su talento literario y su imaginación». La comentarista del *Oxford Magazine* también consideraba que los dibujos no estaban a la altura del texto, aunque para ella quedaban «redimidos por los dos bellos mapas». En cambio, C. S. Lewis, al comentar *El Hobbit* en el *Times Literary Suplement*, decía que las ilustraciones y los mapas de Tolkien eran «admirables», y en la *New York Times Book Review* Anne T. Eaton se hacía eco del calificativo de C. S. Lewis y definía las imágenes como «perfecto acompañamiento del texto».[171] Evidentemente, cada persona habla de acuerdo con sus preferencias, y de manera especial en el ámbito de los libros para niños los gustos están separados por una profunda sima.

Aun así, el crítico más severo de Tolkien era él mismo. Escribió a su editor diciéndole que se sentía «un tanto herido por las declaraciones de Richard Hughes sobre sus ilustraciones, de manera especial porque estaba totalmente de acuerdo con él». Stanley Unwin contestó que había enviado a Hughes un juego previo de las soberbias láminas en color que se iban a añadir a la segunda edición de *The Hobbit* y estaba seguro de que éstas le gustarían más.[172] Probablemente, no era tan fácil contentar a Tolkien. En sus cartas a Allen & Unwin Casi siempre hablaba con modestia de su *Hobbit*. Era un libro «indiferente», «defectuoso», «no muy bueno», opinión diametralmente opuesta a la de su editor y a la de la inmensa mayoría de sus lectores de entonces. Él quería ser en su arte tan meticuloso y concienzudo como era escribiendo, especialmente si ese arte estaba destinado al público. Si hubiera podido pasar más tiempo practicando y desarrollando su arte, posiblemente habría tenido una mejor opinión de él. Pero no pudo. Después de todo, él no era un ilustrador profesional, como tampoco era un escritor profesional de obras de ficción. En octubre de 1937 explicó a Stanley Unwin: «Me he pasado casi todo el tiempo de las vacaciones de diecisiete años examinando y haciendo cosas por el estilo, apremiado por necesidades financieras inmediatas (sobre todo médicas y educativas). El tiempo de la escritura de historias en prosa o verso ha sido robado, a menudo con culpa, a un tiempo ya hipotecado, y ha sido interrumpido c ineficaz».[173] Y como hemos visto, muchos de sus dibujos y pinturas, incluidas las ilustraciones para *El Hobbit*, fueron hechos en un sobreesfuerzo durante las vacaciones de la universidad.

Como le dijo Unwin, Tolkien no tenía por qué preocuparse de los comentarios periodísticos; el consenso general ya había proclamado *El Hobbit* como un clásico.

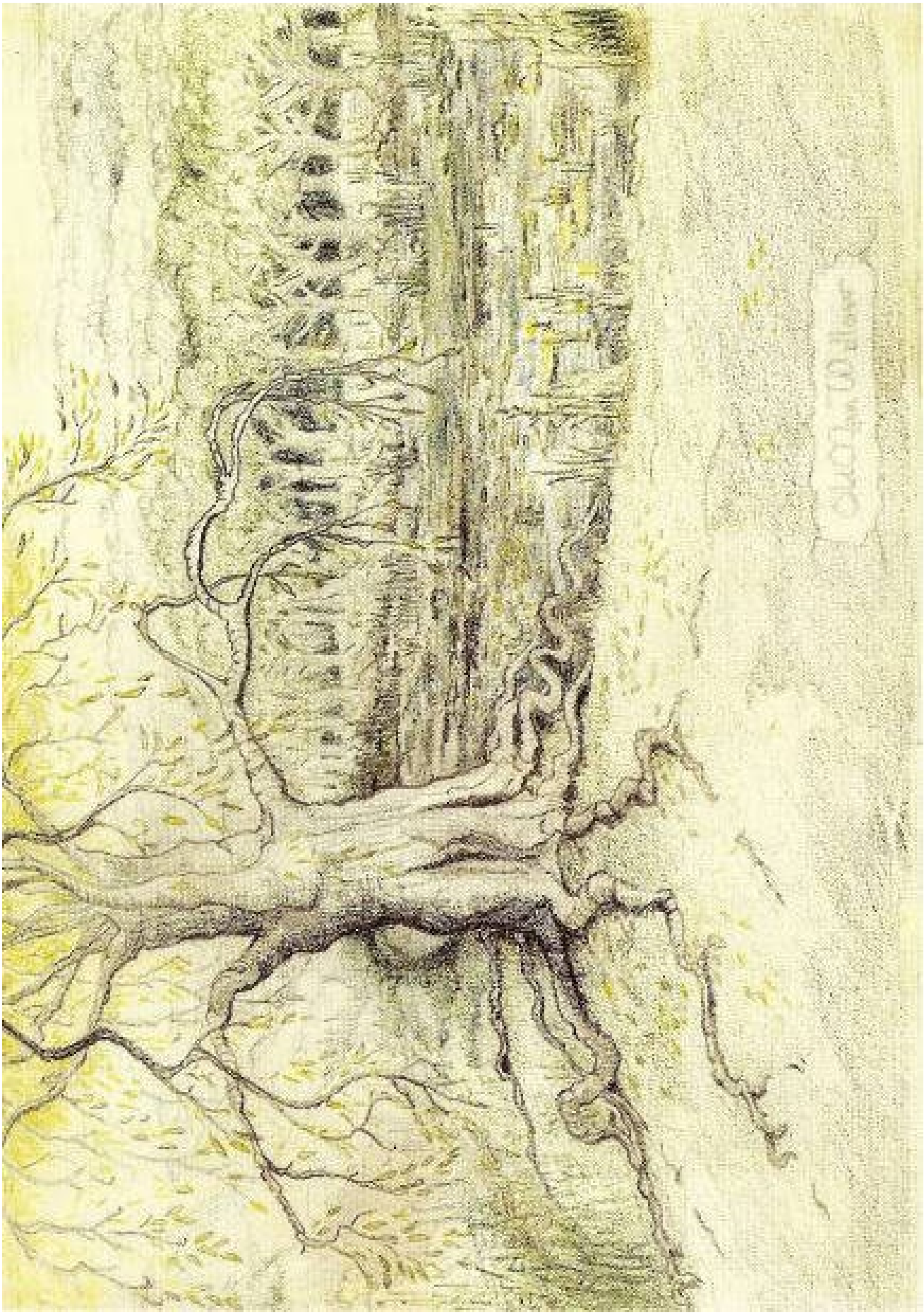
Además se pedía una continuación. En una carta a Tolkien en octubre de 1937, el editor le predijo que el próximo año «un vasto público» estaría reclamando tener nuevas noticias acerca de los Hobbits.[174] Tolkien habría preferido continuar con «El Silmarillion», que seguía cobrando cuerpo en su mente. Pero estos cuentos estaban desordenados y, comparados con *El Hobbit*, resultaban difíciles; no eran lo que se quería publicar como libro de niños en las siguientes Navidades. Tolkien accedió a escribir algo nuevo. Después, la continuación —*El Señor de los Anillos*— no fue impresa por espacio de diecisiete años, y era un libro más largo, más oscuro y más complejo de lo que Tolkien había previsto cuando escribió el primer capítulo en diciembre de 1937. Los Hobbits, personajes un tanto cómicos, se convirtieron en una representación del hombre común, y el mago Gandalf, también procedente de *El Hobbit*, emergió como una figura de gran poder; de hecho era uno de los poderes angélicos de la mitología tolkieneana. En octubre de 1938 Tolkien comprobó que el libro se había hecho «más aterrador que [*El Hobbit*]. La oscuridad de los días actuales [antes de la segunda guerra mundial] ha tenido cierto efecto sobre ella».[175] Además se vio influido por «El Silmarillion», que, según él mismo, no podía desechar, pues, por el contrario, tenía que construir sobre las bases existentes y aprovechar historia, paisaje y leyenda. El nuevo relato no era menos épico en su argumento, centrado en el anillo mágico que Bilbo utilizaba en *El Hobbit* para hacerse invisible y que ahora se revelaba como el todopoderoso Anillo Único con el que el Señor Oscuro, Sauron, se convertiría en el amo del mundo. Alrededor de este nexo argumental, Tolkien tejió un relato, infinitamente más largo que su predecesor, en el que habla del propósito de Frodo Bolsón, sobrino de Bilbo, de destruir el Anillo y de la guerra de Sauron contra las gentes libres de la Tierra Media.

El cuento «nació mientras se narraba» y creció lentamente.[176] La inspiración creció y decreció, y desde un principio otros temas pugnaron por atraer la atención de Tolkien. En enero de 1938 Tolkien pronunció su conferencia sobre dragones en el Museo de la Universidad, y el mismo mes leyó en la Lovelace Society del Worcester College, Oxford, un relato fantástico, a la sazón inédito, titulado *Egidio, el granjero de Ham*. Parece digno de mención que Tolkien, según propia confesión,[177] nunca trató de ilustrar *Egidio, el granjero*, del que redactó varios borradores aproximadamente en la misma época en la que estaba escribiendo e ilustrando *El Hobbit*. La historia habla de un dragón, que pudo haber dibujado con facilidad, y está ambientada en el campo, cerca de Oxford, que él conocía bien. Pero no lo intentó. Probablemente no tenía tiempo. Cuando finalmente se publicó *Egidio, el granjero de Ham* en 1949, apareció ilustrado no por Tolkien sino por la artista Pauline Baynes.

En febrero de 1939 Tolkien escribió a Allen & Unwin diciéndole que posiblemente acabaría *El Señor de los Anillos* hacia el mes de junio, una predicción disparatadamente optimista incluso sin las otras obligaciones que pesaban sobre él. Pero, aunque pensaba que estaría en condiciones de terminar el texto, añadía que «no disponía de tiempo ni de energías para ilustraciones. Nunca fui capaz de dibujar, y

todo apresurado impulso de hacerlo parece haberme abandonado. Un mapa (absolutamente necesario) sería todo lo que podría hacer».[178] Esto es lo que decía, pero antes de que, muchos años después, estuviera terminado el texto, había realizado numerosos dibujos para *El Señor de los Anillos*, algunos de ellos excelentes, como, por ejemplo, el frontispicio para este capítulo, *Barad-dûr* [145]. Sin embargo, parece que nunca intentó publicarlos, o al menos nunca sugirió a su editor que *El Señor de los anillos* fuera un libro ilustrado con dibujos realizados por él mismo,[179] como *El Hobbit*. Habría sido una tarea abrumadora, habida cuenta de la gran extensión del nuevo libro, y además demasiado cara para un editor británico en tiempos de guerra o en la posguerra inmediata. Allen & Unwin asumieron un riesgo económico al editar el texto de Tolkien. Para repartir los costes publicaron los tres volúmenes con intervalos de varios meses durante los años 1954-1955 y sólo pudieron incluir algunas ilustraciones —mapas, inscripciones y tablas de alfabetos élficos—, todas ellas alineadas en el texto.

**146** *Sin título (Balsadera del Brandivino)*
Lápiz, lápiz coloreado



**147** *Viejo Hombre-Sauce*
Lápiz, lápiz coloreado

Tolkien dibujó o pintó la mayoría de sus ilustraciones para *El Hobbit* cuando el texto estaba completo, a punto para su publicación o reimpresión. En cambio, sus dibujos para *El Señor de los Anillos* fueron dibujados mientras estaba escribiendo la obra, y en su mayor parte son bocetos rápidos, toscos, concebidos como ayuda del texto. Uno de los primeros bocetos, y uno de los lamentablemente poquísimos dibujos que Tolkien hizo del país de los Hobbits en la Tierra Media, describe la balsa de los Gamos en el río Brandivino [146], y pertenece a una escena del libro 1, capítulo 5 de *El Señor de los Anillos*, en la que Frodo y sus compañeros se dirigen al este, Cricava. El manuscrito original dice:

[Los cuatro viajeros hobbits] bajaron por un sendero limpio y bien cuidado, bordeado de grandes piedras blancas. El sendero los llevó rápidamente a la orilla del río. Había allí un ancho embarcadero en el que cabían varios botes. Los postes blancos brillaban en la oscuridad. La bruma se extendía por los campos casi hasta la altura de las cercas, pero delante de ellos el agua era oscura, y unas pocas espirales grises como el vapor flotaban entre las cañas de las orillas. El Río Brandivino fluía lento y ancho. Al otro lado, parpadean dos linternas sobre otro embarcadero con muchos escalones que ascendían por la alta orilla. Detrás asomaba la colina baja, y en la falda de la colina, entre jirones de niebla, brillaban muchas ventanas hobbits redondas, rojas y amarillas. Eran las luces de Casa Brandi, el antiguo hogar de los Brandigamos…

Marmaduke ayudó a sus amigos a subir a un pequeño bote que había en el atracadero. Desamarró el bote y empezó a impulsarlo con un par de remos a través del río.[180]

En el libro publicado, «una balsa grande» estaba amarrada junto al embarcadero y «bolardos blancos brillaban a la luz de dos linternas instaladas sobre unos postes». Merry (que sustituye a Marmaduke tras la revisión) conduce a los otros hobbits, Frodo, Sam y Pippin, hasta la balsa y empuja lentamente ésta con un largo bichero. En el lado opuesto del río, «la orilla era escarpada, y un camino tortuoso ascendía desde el embarcadero». Como los restantes dibujos de *El Señor de los Anillos*, el boceto [146] no tiene fecha escrita, pero es claramente posterior al primer texto. La balsa del dibujo es impulsada con un bichero, no con remos, y hay linternas en la orilla cercana al igual que en el embarcadero situado enfrente. El boceto muestra también, no «muchos escalones que ascendían hasta la alta orilla», sino un sendero serpenteante que lleva a la casa. Tolkien revisó el texto en el verano de 1938 para incorporar estos detalles. El hobbit que sostiene la vara, muy pequeño, está abocetado aparte, en lo alto de la hoja. Este dibujo fue el último entre todos los de figura humana que se conservan del autor.

En algunas ocasiones ejecutó dibujos más esmerados para *El Señor de los Anillos*, por puro placer y a modo de referencia, como había hecho antes para «El Silmarillion». *Viejo Hombre Sauce* [147] es un bello ejemplo. El Bosque Viejo, en el lado distante de Los Gamos, es un lugar oscuro, como de pesadilla, del libro 1, capítulo 6, pero Tolkien prefirió no dibujarlo así, posiblemente porque el resultado se habría parecido demasiado a *Taur-na-Fúin* [54] *o Bosque Negro* [88]. En lugar de ello ilustró la escena, engañosamente tranquila, en la que los hobbits salen súbitamente de las tinieblas de los árboles:

como a través de una puerta, y vieron delante la luz del sol. Saliendo al claro descubrieron que habían venido caminando por una hendidura en una barranca empinada, casi un acantilado. Allá abajo había un ancho espacio de hierba y ciñas, y a lo lejos se veía otra pared, también escarpada. El oro de un sol tardío se encendía cálido y pesado entre las dos paredes. En medio serpenteaba un rio de aguas pardas y perezosas bordeado por viejos sauces, techado con ramas de sauces, bloqueado por sauces caídos, y moteado por miles de hojas de sauce marchitas. Las hojas espesaban el aire; caían revoloteando, amarillas; una brisa tibia y dulce soplaba en la hondonada; las cañas murmuraban y las ramas de los sauces crujían.

Un «sauce enorme, viejo y blanquecino», domina el dibujo. Con un poco de imaginación podemos ver una «cara» en la parte superior derecha del tronco. «Parecía inmenso; las largas ramas apuntaban como brazos tendidos, con muchas manos de dedos largos, y el tronco nudoso y retorcido se abría en anchas hendiduras que crujían débilmente con el movimiento de las ramas». Es posible que para un hobbit el sauce fuera enorme, pero en el dibujo no parece excepcionalmente grande. «El Hombre-Sauce» precedió a *El Señor de los Anillos* en varios años y apareció por primera vez en el poema tolkieneano *Las aventuras de Tom Bombadil* publicado en 1934. En esta obra es Bombadil, no Merry y Pippin, el que queda aprisionado en una grieta del gran sauce, una idea, decía Tolkien, que probablemente le llegó en parte de los dibujos de árboles retorcidos realizados por Arthur Rackham.[181] John Tolkien cree que el dibujo de su padre fue inspirado por un sauce ya maduro que había en las márgenes de Cherwell, cerca de Oxford, que se distinguía de los demás porque conservaba su copa.[182]

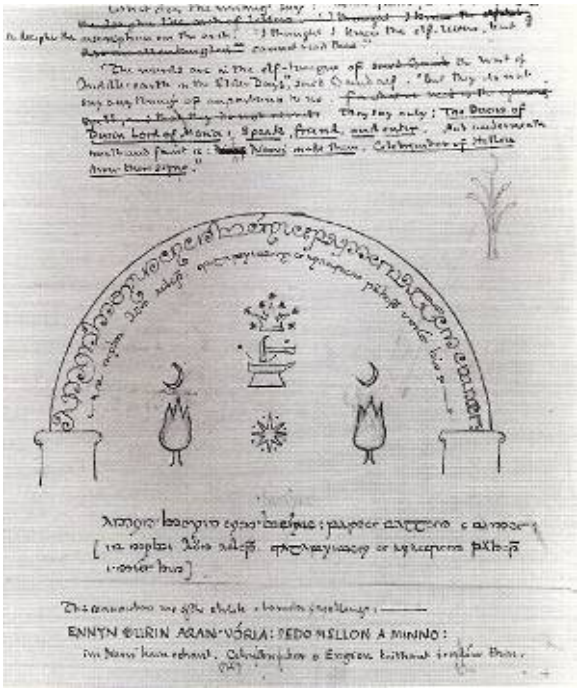
Tolkien no realizó dibujos para el largo tramo comprendido entre el momento en el que los hobbits se encuentran con el Viejo Hombre-Sauce y la llegada de la Comunidad del Anillo a la puerta occidental de Moria. Naturalmente, ya había representado a Rivendel en *El Hobbit*, y sus descripciones verbales de la geografía de la Tierra Media eran ahora mucho más extensas, y más evocadoras, de lo que habían sido en su libro para niños. Sin embargo, cuando llegó a Moria, su inspiración creció. En *El Hobbit* ya había mencionado aquella antigua morada de los Enanos, pero aún no la había explorado. Ahora era atraído por la fascinación que le producía su entrada occidental, las Puertas de Durin, cuya imagen quería perfeccionar. En un boceto temprano, muy débil, trazó el vano de una puerta muy decorado, con unos escalones y columnas en espiral. Éstas recuerdan por su diseño las columnas de *Antes* [30] y las que aparecen a los lados de la siniestra entrada de *Maldad* [32]. El vano de la puerta se proyecta, parcialmente en relieve (así parece), pues está cavado en un bajo muro rocoso detrás del cual colinas y montañas se extienden hasta la lejanía. La entrada es descrita de manera similar en el dibujo acabado de la *Puerta de Moria* [148-149], que Tolkien trazó en el reverso del boceto. Ahora la escena está más cerca de su descripción en el primer manuscrito del libro 2, capítulo 4, escrito en la última parte de 1939:

[los de la Comunidad del Anillo] avanzaron con pies cansados tropezando en las piedras, hasta que de pronto se encontraron delante de una muralla rocosa de unos treinta pies de alto. Un hilo de agua caía por sobre la muralla, pero era evidente que en otros tiempos había sido un salto de agua caudaloso…

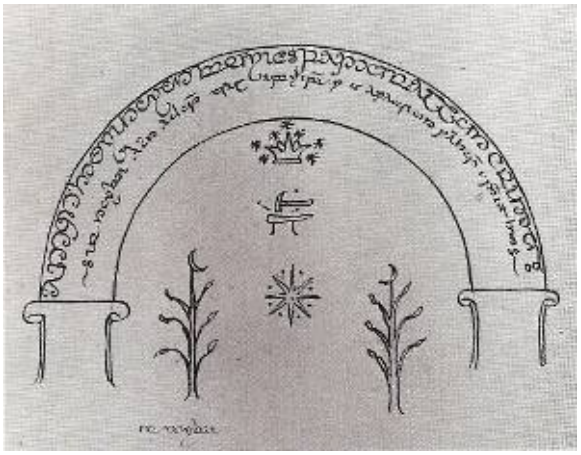
La luna comenzaba a descender en el oeste. Por un rato brilló claramente, y vieron que a sus pies se extendía un lago oscuro y tranquilo, que reflejaba la luz de la luna. El Arroyo de la Puerta había sido embalsado, y había cubierto el valle. Nada más que un hilo de agua pasaba por sobre las antiguas cascadas, porque ahora la desembocadura principal del lago estaba lejos de allí, en el extremo sur.

**148** *Puerta de Moria*, sección superior
Lápiz, lápiz coloreado

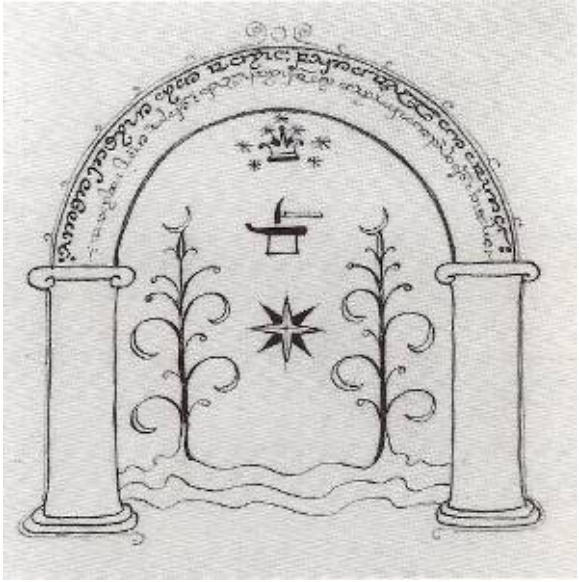
**149** *Puerta de Moria*, sección desechada
Lápiz, lápiz coloreado



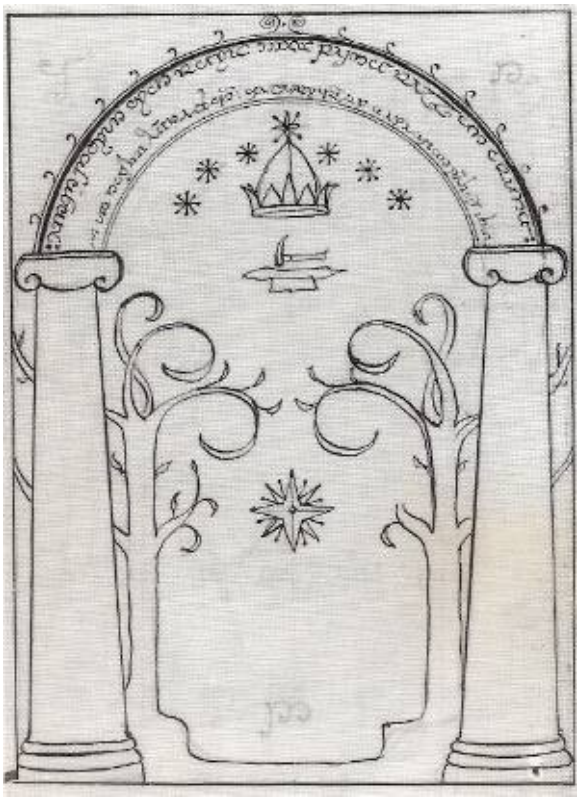

**150** *Sin título (Las puertas de Durin)*
Lápiz, tinta negra



**151** *Sin título (Las puertas de Durin)*
Lápiz, tinta azul



**152** *(abajo) Sin título (las puertas de Durin)*
Lápiz, tinta negra



**153** *(derecha) Sin título (Las puertas de Durin)*
Lápiz, tinta negra

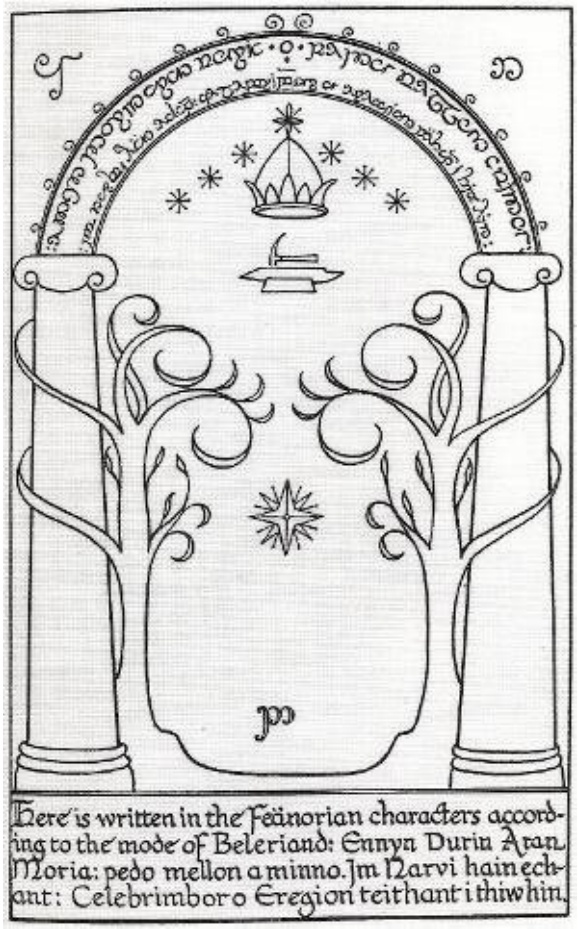
Ante ellos se elevaba un risco, pálido y gris más allá de las aguas oscuras. La pálida luz de la luna lo cubría, y parecía frío y amenazante: una barrera infranqueable. Frodo no veía signos de puertas o entradas en la piedra hostil…

La franja de tierra seca que el lago no había cubierto era muy angosta, y el sendero que tomaron los llevaba a poca distancia del contorno del risco. Después de recorrer casi una milla hada el sur, encontraron algunos acebos. Había tocones y troncos secos que se pudrían en el agua: restos de viejos setos o de una cerca que alguna vez habían bordeado el camino sumergido a través del valle anegado. Pero muy apegados al risco, vivos y fuertes aún, había dos altos árboles con grandes raíces que se extendían desde la muralla hasta el agua…

Justo en medio de la sombra de los árboles había un espacio liso… El sol brillaba sobre la superficie de la muralla, y mientras los viajeros la miraban les pareció que en el sitio… aparecían unas líneas débiles, como

delgadas venas de plata sobre la piedra…[183]

Más cerca, pero todavía con notables diferencias. El vano de la puerta, ahora más elaborado y con una piedra angular, difícilmente puede ser el de la puerta casi invisible de la que Tolkien escribe, el agua junto a las escaleras es obviamente más que un «hilo» que fluye por encima del acantilado y se precipita, formando espuma, hasta una corriente rápida, y las raíces de los acebos no se extienden sobre la estrecha franja de tierra hasta el agua. El dibujo, lo mismo que el boceto preliminar, describe con toda probabilidad el acceso a la puerta occidental de Moria tal como Tolkien lo concibió antes de que empezara a escribir el texto pertinente. Después eliminó el cuarto inferior del dibujo [149], con un título en columnas que repite el diseño de la puerta, aparentemente en un intento de salvar la mayor parte del dibujo eliminando la zona más activa de los Saltos de la Escalera. El agua ondulante que aparece inmediatamente delante de la puerta está relacionada con otro pasaje del primer manuscrito: «De pronto, en medio del silencio, Frodo oyó un roce y un chapoteo en el agua, como los de la noche anterior, pero más apagados. Al volverse rápidamente vio ligeras ondas en la superficie del lago…». Momentos después, Frodo es apresado por «un brazo largo, sinuoso como un tentáculo… verde grisáceo y húmedo».[184] A la derecha respecto del centro del dibujo hay un tentáculo alzado al aire, uno de los muchos brazos del Morador de la Laguna. Aquí Tolkien sugiere meramente la presencia de la criatura en medio del bosque de árboles anegados; en el boceto preliminar dibujó al Morador muy parecido al monstruo de Loch Ness, de acuerdo con la idea que se tiene popularmente de él, con dos segmentos de un cuerpo anillado por encima del agua.




**154** *Sin título (Las puertas de Durin)*
Ilustración impresa

**155** *Página del Libro de Moria*
(Libro de Mazarbul, primera página, segunda versión)
Lápiz, lápiz coloreado

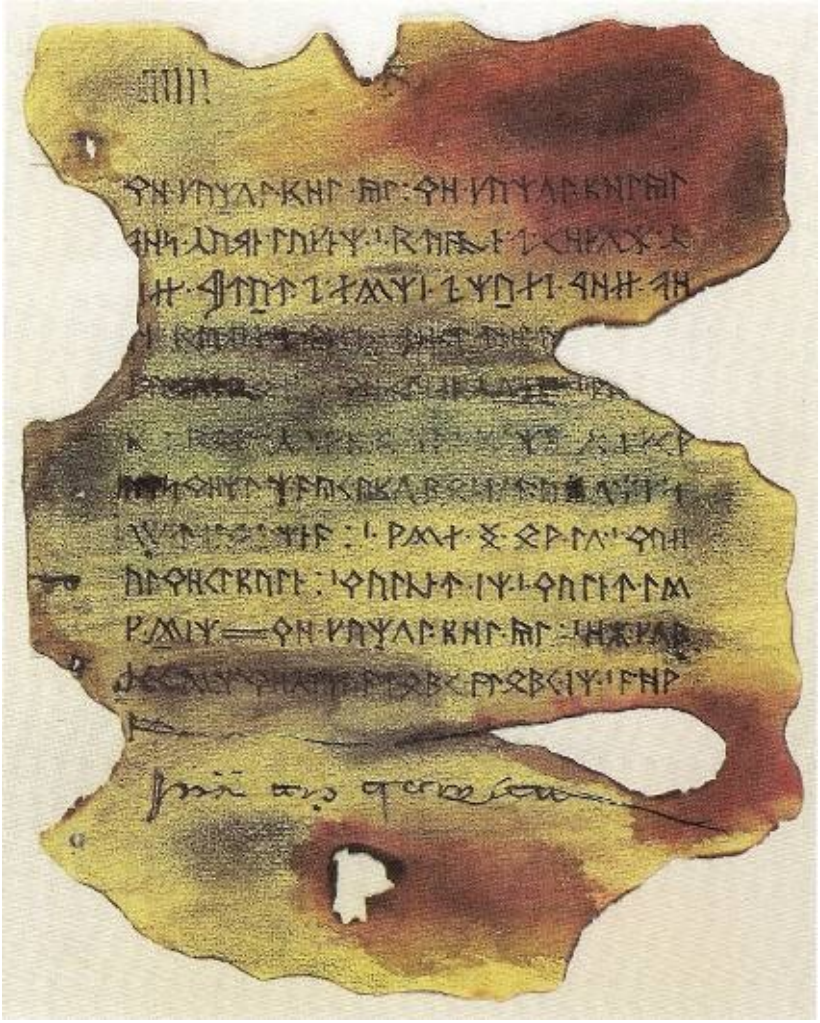
Tolkien dibujó las Puertas de Durin solas, en su totalidad o en parte, al menos cuatro veces antes de fijar su diseño final. De acuerdo con la descripción que se hace de ellas en el primer manuscrito del libro 2, capítulo 4, estas puertas tenían en lo alto «un arco de letras entrelazadas» en tengwar; «abajo (aunque los trazos estaban en muchos sitios borrados o rotos) parecían verse los contornos de un yunque y un martillo *[eliminados*: y de una corona y una luna creciente encima de un árbol], y sobre ellos una corona y una luna creciente. Más claras que todo el resto tres estrellas de muchos rayos brillaban pálidamente».[185] Esta descripción experimentó pocos cambios en la primera revisión del capítulo, probablemente a finales de 1940, que estaba acompañado por una ilustración. La reproducción [150] muestra el dibujo tal como Tolkien lo dejó después: eliminó la luna de encima de la corona, rodeó la corona con siete estrellas y borró dos de las estrellas centrales, que sustituyó por árboles a modo de arbustos rematados por pequeñas lunas crecientes.[186] Un cambio posterior dejó una sola estrella brillando en el centro de la puerta, como en [148]. Árboles con ramas como el dibujado a lápiz en la mitad superior derecha de [150] sustituyeron a los «arbustos» en un boceto subsiguiente [151]. En un dibujo posterior [152], Tolkien añadió una decoración encima del arco (desarrollado a partir del dibujado en [148]), elaboró más los árboles, dejó las columnas más acabadas y eliminó las chispas desprendidas por el yunque. Ahora, los elementos centrales tenían

leves acentos oscuros; en el dibujo final. [153] Tolkien los hizo íntegramente lineales y más idóneos para el texto final:

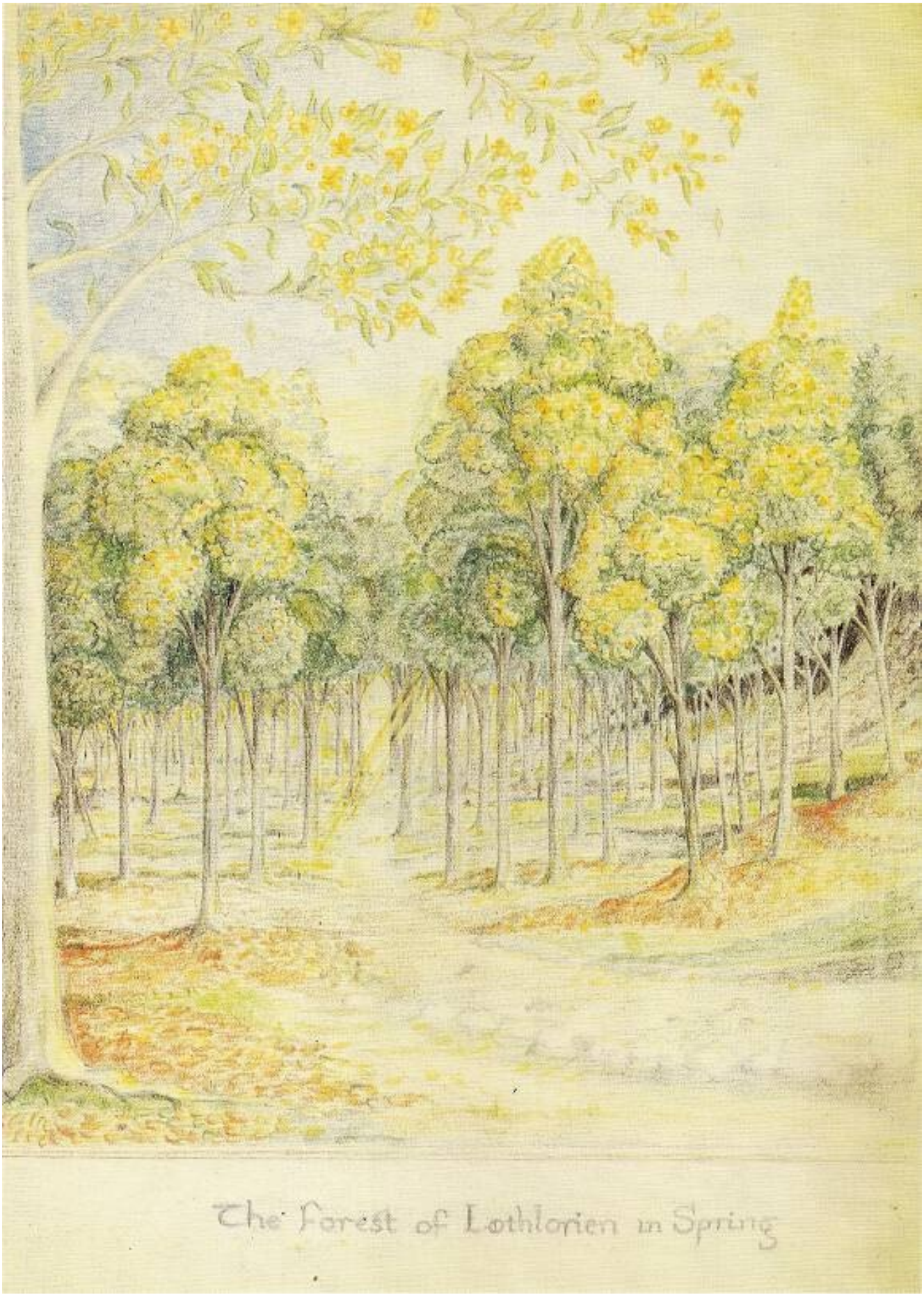
La Luna brillaba en ese momento sobre la superficie de roca gris; pero durante un rato no vieron nada nuevo. Luego, lentamente, en el sitio donde el mago había puesto las manos, aparecieron unas líneas débiles, como delgadas vetas de plata que corrían por la piedra. Al principio no eran más que hilos pálidos, como unos centelleos a la luz plena de la luna, pero poco a poco se hicieron más anchos y claros, hasta que al fin se pudo distinguir un dibujo.

Arriba, donde Gandalf ya apenas podía alcanzar, había un arco de letras entrelazadas en caracteres élficos. Abajo, aunque los trazos estaban en muchos sitios borrados o rotos, podían verse los contornos de un yunque y un martillo, y sobre ellos, una corona con siete estrellas. Más abajo había dos árboles y cada uno tenía una luna creciente. Más clara que todo el resto una estrella de muchos rayos brillaba en medio de la puerta.

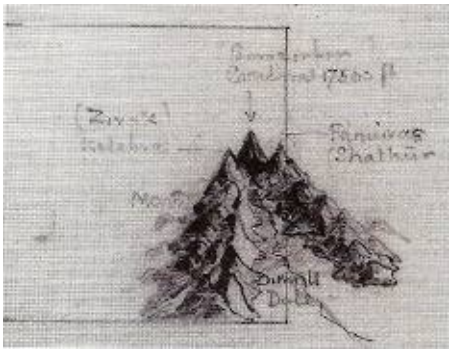
Las puertas están embellecidas con los emblemas de Durin, el más anciano de los Enanos; el Arbol de los Altos Elfos y la Estrella de la Casa de Fëanor, el gran artífice élfico de «El Silmarillion», están «labrados en *ithildin*, que sólo refleja la luz de las estrellas y la luna, y que duerme hasta el momento en que alguien lo toca pronunciando ciertas palabras que en la Tierra Media se olvidaron tiempo atrás». Y, aunque están descritos con viveza en el texto, Tolkien pensó que había que ilustrarlos también junto con la inscripción del Anillo en tengwar (libro 1, capítulo 2) y las runas inscritas en la tumba de Balin (libro 2, capítulo *z)* por la misma razón por la que había ilustrado las «runas lunares» en *El Hobbit*, pues las letras eran inusuales e interesantes. En cierta ocasión subrayó ante su editor que el dibujo de las Puertas de Durin «por supuesto, debe aparecer con trazado en blanco sobre fondo negro, pues representa una línea de plata en la oscuridad».[187] Pero Allen & Unwin consideraron que un bloque tan pesado llamaría demasiado la atención en medio del texto y sugirieron que fuera impreso en un tono gris. Después Tolkien pidió que apareciera en dos tonos de gris con las hojas en forma de luna creciente y los árboles en blanco como antes. Al final fue impreso únicamente en línea negra. El dibujo de las Puertas de Durin [154] reproducido en *El Señor de los Anillos* fue realizado por un copista de acuerdo con el diseño final de Tolkien [153]. Los árboles, ahora casi tan altos como las columnas, fueron revisados una última voz, con el consentimiento de Tolkien, de modo que sus ramas exteriores envuelven elegantemente los pilares.



**156** *Sin título (Libro de Mazarbul)*, tercera página, versión final
Tinta negra, lápiz coloreado, acuarela




**157** *El Bosque de Lothlórien en primavera*
Lápiz, lápiz coloreado



**158** *Sin título (Valle de Dimrill y Montañas de Moría)*
Lápiz, lápiz coloreado

Una vez dentro de Moria, Tolkien dejó que cada lector construyera el interior con su imaginación, excepción hecha de la tumba de Balin, también dibujada, en su forma final, por un copista. Él estaba más interesado en las tres «páginas» del fragmentario libro-registro de los Enanos de Moria encontrado por la Comunidad en el libro 2, capítulo 5. De todas las ilustraciones que hizo o intentó hacer para *El Señor de los Anillos*, ninguna acaparó su atención como estos tres «facsímiles», y sus esfuerzos por incluirlos en el libro rivalizaron con la batalla que anteriormente había librado con los editores Allen & Unwin por el *Mapa de Thrór*. En *El Señor de los Anillos*, crónica de la guerra de los Enanos con los Orcos, el libro de los Enanos es descrito así:

Lo habían desgarrado y lo habían apuñalado y estaba quemado en parte, y tan manchado de negro y otras marcas oscuras, como sangre vieja, que poco podía leerse. Gandalf lo alzó con cuidado, pero las hojas crujieron y se quebraron mientras lo ponía sobre la losa. Se inclinó sobre él un tiempo sin hablar. Frodo y Gimli de pie junto a Gandalf, que volvía delicadamente las hojas, alcanzaron a ver que había sido escrito por distintas manos, en runas, tanto de Moria como de Valle, y de cuando en cuando en caracteres élficos.

Ésta es una escena viva, Gandalf recuerda a un intelectual como el propio Tolkien, cautivado por los manuscritos antiguos. Tal vez al escribir este pasaje, Tolkien pensaba en el manuscrito cotoniano de *Beowulf*, que a raíz de un incendio acaecido en 1731 había quedado deteriorado y en precarias condiciones, agravadas por posteriores intentos de restauración. Como filólogo, Tolkien estaba en su elemento, y el «Libro de Mazarbul» le proporcionó nuevamente la oportunidad de «autentificar» su ficción, de apoyar con «facsímiles» la pretensión, formulada en el prólogo de *El Señor de los Anillos*, de que había extraído su texto de documentos antiguos.

Tolkien realizó al menos cuatro bocetos preliminares de la primera de las tres páginas, y al menos un boceto de cada una de las otras dos, principalmente con lápiz coloreado. La primera versión de la primera página, sólo abocetada, aparece en la última hoja del capítulo original de Moria, escrito a finales de 1939; los otros bocetos, más cuidados, para las tres páginas datan de un período situado en la última parte de 1940.[188] Tolkien dibujó sistemáticamente los restantes bocetos: el segundo boceto de la página [155], por ejemplo, está construido sobre una página reticulada a lápiz con las líneas numeradas, en la que es más fácil inscribir el texto en runas y

delimitar las zonas perdidas. El ángulo inferior derecho de la «página» está despegado; en el manuscrito de *El Señor de los Anillos* contemporáneo del dibujo, buena parte del libro de los Enanos «faltaba o estaba en pedazos pequeños».[189] En la tercera[190] y cuarta versión de la página, al igual que en el dibujo final, el ángulo no se ha desprendido sino que casi ha sido «arrancado», como lo hace pensar la línea oscura existente.

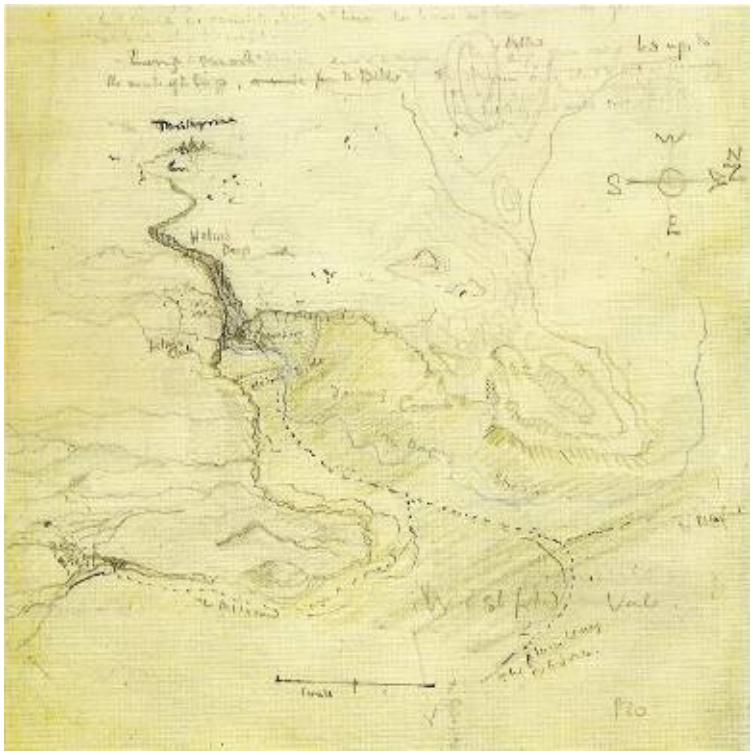
Los tres «facsímiles» acabados fueron hechos, como recuerda Christopher Tolkien, antes de marzo de 1947.[191] Son obras maestras de fabricación [156]: los desgarros, las pérdidas y las quemaduras son genuinos, y los «orificios de encuadernación», a través de los cuales habían sido cosidas en su momento las hojas del libro «auténtico», están perforadas a lo largo del lado. Tolkien quería que las tres páginas fueran reproducidas al principio del libro 2, capítulo 5, de *El Señor de los Anillos*, donde Gandalf intenta leer el texto, lamentablemente, los «facsímiles» eran demasiado caros para imprimir como medias tintas de color, y Tolkien no quiso convertirlas en texto corriente como sugirieron los editores. Al final fueron omitidos, con gran disgusto de Tolkien, pues habían quedado muy bien. «Los "manuscritos quemados"… han desaparecido», escribió el autor a Allen & Unwin, «de ese modo el texto del libro 2, capítulo 5, al principio resulta más bien absurdo, y pierde las runas, que constituyen un atractivo para lectores de todas las edades (los que son lo bastante locos como para emprender la lectura de esta clase de material)».[192]

**159** *Los Saltos de Rauros y la Escarpa*
Lápiz, lápiz coloreado

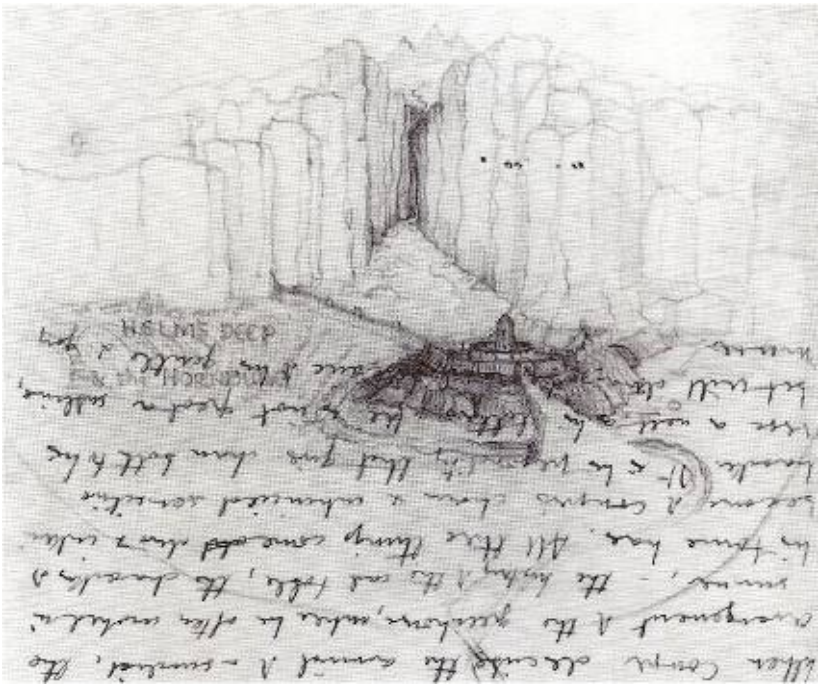
Como vimos en el capítulo precedente, a veces Tolkien hacía uso de licencias artísticas y, por ejemplo, convertía la noche en día en la llegada de Bilbo a la aldea de los Elfos balseros. Pero como norma general procuraba —de manera especial en las páginas del «Libro de Mazarbul»— que sus palabras y dibujos concordaran plenamente. En este caso, muchas de sus grandes ilustraciones a lápiz coloreado para *El Señor de los Anillos*, aunque excelentes, no pudieron acompañar al libro final. La mayoría de ellas, como, por ejemplo, *Puerta de Moría* [148-149], resultaban inexactas, pues Tolkien escribió o revisó el texto alejándose de sus ideas iniciales. El resto, como *Viejo Hombre Sauce* [147], parece apropiado para *El Señor de los Anillos* definitivo, al menos en la mayoría de aspectos, aunque, conociendo la tendencia de Tolkien a la autocrítica, uno se pregunta si realmente creía que concordaban con sus visiones interiores. «¡Ay! —escribió en una carta de 1954, a propósito de *El Señor de los Anillos*— [Yo] sólo soy capaz de dibujar de manera muy imperfecta lo que puedo, y no lo que veo».[193] Era una tarea digna de un viejo maestro, pero ¿podía un artista, por diestro que fuera, transmitir la sublime belleza élfica de los árboles de Lothlórien? Tolkien lo intentó en *El Bosque de Lothlórien en Primavera*, probablemente a finales de 1940. Entonces fue cuando empezó a escribir acerca del país imaginario de los Elfos al este de Moría, y el parecido de la franja del título de este dibujo [157] con la de *Primavera 1940* [3] sugiere asimismo que data de principios de esa década. La escena ilustra con exactitud la primavera en Lothlórien como es descrita por el elfo Legolas en el libro 2, capítulo 6:

—¡Allí están los bosques de Lothlórien! —dijo Legolas—. La más hermosa de las moradas de mi pueblo. No hay árboles como ésos. Pues en el otoño sus hojas no caen, aunque amarillean. Sólo cuando llega la primavera y aparecen los nuevos brotes, caen las hojas, y para entonces las ramas ya están cargadas de flores amarillas; y el suelo del bosque es dorado, y el techo es dorado, y los pilares del bosque son de plata, pues la corteza de los árboles es lisa y gris.

Pero no es una ilustración de la escena real de *El Señor de los Anillos*, pues la Compañía visita Lothlórien no en primavera sino en invierno. Es un excelente ejemplo de la técnica madura de Tolkien con el lápiz coloreado, dibujado con suma delicadeza; pero exceptuadas las ramas de lo alto con su suave vaivén, algunas hojas suspendidas en el aire y un delicado rayo de sol, el bosque dorado parecía no tener vida.

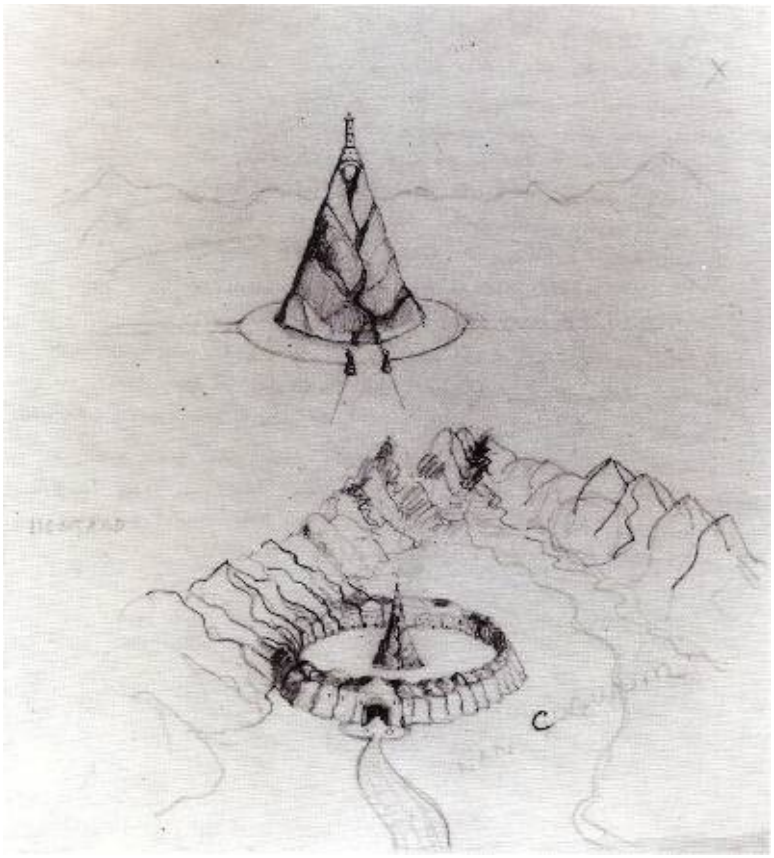


**160** *Sin título (El Abismo de Helm)*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra



**161** *El Abismo de Helm y Cuernavilla*
Lápiz, lápiz coloreado

**162** *Orthanc (I)*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado



**163** *Isengard/Nan Curunír*
Lápiz, lápiz azul

Mientras escribía *El Señor de los Anillos* Tolkien consideró esencial trazar mapas, planos y vistas como guías operativas de la compleja geografía que estaba creando. «Desde luego, en una historia semejante» —dijo a su editor— no se puede hacer el mapa después del relato, «sino que se debe trazar el mapa y hacer que la narración concuerde».[194] La pequeña vista aérea [158], por ejemplo, muestra las Montañas de Moría, al nordeste de Lothlórien, abocetadas con lápiz plomo y lápices de color verde, azul y marrón. Aquí los picos son identificados como Kelebras (con el nombre de *Zirak*, en la lengua de los enanos, entre paréntesis), Caradhras (Barazinbar), de 17,5 pies de altitud, y Fanuiras (Shathûr). También se indican Moría y el Valle del Arroyo Sombrío en las tierras avenadas por el Río Raíz Negra (después llamado Cauce de Plata), que baja del Lago Espejo. Las tres grandes montañas entran en *El Señor de los Anillos* por un pasaje del libro 2, capítulo 3, en el que el enano Gimli habla de ellas y dice:

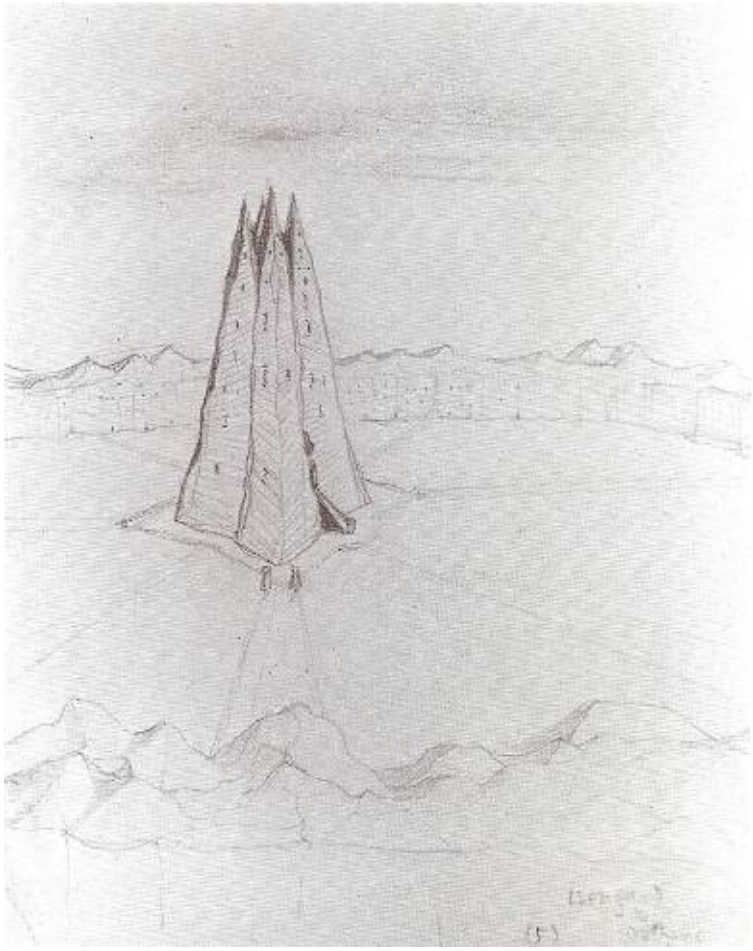
«… Las conozco y sé cómo se llaman, pues debajo de ellas está Khazad-dûm, la Mina del Enano, que ahora llaman el Pozo Oscuro, Moría en la lengua élfica. Más allá se encuentran Barazinbar, el Cuerno Rojo, el cruel Caradhras; y aún más allá el Cuerno de Plata y el Monte Nuboso: Celebdil el Blanco, y Fanuidhol el Gris, a los que nosotros llamamos Zirak-zigil y Bundushathûr.

»Allí las Montañas Nubladas se dividen, y entre los dos brazos se extiende el valle profundo y oscuro que no podemos olvidar: Azanulbizar, el Valle del Arroyo Sombrío, que los Elfos llaman Nanduhirion.»

Los nombres escritos en el boceto lo sitúan a finales del 1940, contemporáneo del

manuscrito en el que dos de las tres montañas son mencionadas por primera vez,[195] y antes de las correcciones del texto mecanografiado introducidas poco después, en el que Kelebras recibió el nombre de *Kelebdil*, mientras que *Fanuiras* se convirtió en *Fanuidhol*. Es posible que el boceto existiera ya cuando Tolkien describió el Lago Espejo en el manuscrito del libro 2, capítulo 6, en perfecto acuerdo con la escena representada, una laguna «larga y ovalada, como una punta de lanza clavada profundamente en la garganta del norte».[196]

En otra vista aérea [159] Tolkien representó la geografía de los Saltos de Rauros y la Escarpa, adonde la Comunidad llegó al final del libro 2 de *El Señor de los Anillos*. Sin embargo, el lugar es descrito por primera vez en un pasaje anterior del libro 2 (capítulo 8) por Celeborn, señor de los Elfos de Lothlórien: «… el Río [Anduin] corre por valles pedregosos, entre altos páramos, hasta que después de muchas leguas se encuentra con Escarpa, la isla alta que llamamos Tol Brandir. El agua rodea las costas escarpadas de la isla para precipitarse luego con mucho estrépito y humo por las cataratas de Rauros al cauce del Nindalf, el Cancha Aguada en vuestra lengua». En la vista, dos círculos señalan el Argonath, grandes pilares de piedra tallada que flanqueaban un tramo angosto del río. Debajo de ellos hay un «largo lago oval, el pálido Nan Hithoel, rodeado de colmas grises y abruptas; las faldas estaban cubiertas de árboles… En el extremo sur había tres picos. El del medio se inclinaba un poco hacia adelante, apartándose de los otros: una isla en medio del agua, entre los brazos pálidos y centelleantes del Río» (libro 2, capítulo 9). Tol Brandir está en el centro y en el otro extremo están Amon Lhaw y Amon Hen, el Sitial del Oído y Sitial de la Vista.[197] Originalmente *Rauros* era *Rhain, Rosfein* o *Dantruin*, y *Tindrock (Escarpa)* era *Tolondren*, luego *Eregon* y *Brandor*. Los nombres finales fueron incorporados en las revisiones de un manuscrito redactado a finales de 1941 y figuran en una copia en limpio que Tolkien terminó en agosto de 1942. Probablemente realizó el dibujo durante este período.



**164** *Isengard y Orthanc*
Lápiz

La geografía del Abismo de Helm, fortaleza de los Hombres en el país de Rohan, requirió una planificación aún más cuidadosa. Como preparación de la feroz batalla descrita en el libro 3, capítulo 7, Tolkien dibujó (dentro de uno de los manuscritos provisionales del capítulo) un mapa, combinado con una vista aérea, en el que aparecían las fortificaciones y las tierras adyacentes [160].[198] En su texto final, Tolkien describe así la plaza fuerte:

… del otro lado del Folde Oeste, había una hondonada ancha y verde en las montañas, y desde allí un desfiladero se abría paso entre las colinas. Los lugareños lo llamaban el Abismo de Helm, en recuerdo de un héroe de antiguas guerras que había tenido allí su refugio. Cada vez más escarpado y angosto, serpenteaba desde el norte y se perdía a la sombra del Thrihyrne, en los riscos poblados de cuervos que se levantaban como torres imponentes a uno y otro lado, impidiendo el paso de la luz.

En la Puerta de Helm, ante la entrada del Abismo, el risco más septentrional se prolongaba en un espolón de roca. Sobre esta estribación se alzaban unos muros de piedra altos y antiguos que circundaban una soberbia torre. Se decía que en los lejanos días de gloria de Gondor los reyes del mar habían edificado aquella fortaleza con ayuda de gigantes. La llamaban Cuernavilla, porque los ecos de una trompeta que llamaba a la guerra desde la torre resonaban aún en el Abismo, como si unos ejércitos largamente olvidados salieran de nuevo a combatir de las cavernas y bajo las colinas. Aquellos hombres de antaño también habían edificado una muralla, desde Cuernavilla hasta el acantilado más austral, cerrando así la entrada del desfiladero. Abajo se deslizaba la corriente del Bajo. Serpeaba a los pies de Cuernavilla y fluía luego por una garganta a través de una ancha lengua de tierra verde que descendía en pendiente desde la Puerta hasta el Abismo. De ahí caía en el Valle del Bajo y penetraba en el Valle del Folde Oeste.[199]

La vista exhibe el nombre de *Thrihyrne*, escrito con tinta sobre *Tindtorras* (forma que sobrevivió al menos hasta entrado el año 1944), junio a las montañas del cuadrante superior izquierdo. El primer nombre de las montañas, *Eodoras*, escrito por dos veces abajo, a la derecha, en vez de *Edoras*, y el nombre de *Heorulf* del manuscrito, en vez del posterior de *Erkenbrand*, sitúan la página en el momento ele empezar a escribir el capítulo. Aquí, el Abismo de Helm se extiende hacia dentro casi desde el este, no desde el norte como Tolkien hizo ver en otros mapas.

*Abismo de Helm y Cuernavilla* [162] parece que fue dibujado más o menos en la misma época que la vista [160], con la que comparte una paleta hecha de lápices coloreados, en el reverso de la misma hoja, una hoja desechada del texto de comprobación. Sin embargo, su título refleja los nombres que emergieron cuando Tolkien revisó su borrador inicial del libro 3, capítulo 7 —*Abismo de Helm* en vez de *Cañada de Heorulf* (y, después, *Helmshaugh) y* Cuernavilla en vez de *Baluarte de Heorulf—, y* posiblemente fue añadido en fecha posterior. El dibujo proporciona una vista más próxima de la fortaleza y el Muro del Bajo, así como una espléndida perspectiva del desfiladero con los tres picos de Tindtorras (Thrihyrne) a lo lejos. La Corriente del Bajo serpentea en torno a Cuernavilla, bajo los muros rocosos y, después de pasar por una garganta, en la parte baja del dibujo describe una línea curva que seguramente indica la Empalizada de Helm.

Tolkien realizó este dibujo casi de un tirón, y sólo cambió la nomenclatura a medida que progresaba su redacción. En abierto contraste con ello, trabajó laboriosamente una serie extraordinaria de dibujos y realizó cambios de texto hasta obtener la visión final de Orthanc, la torre del renegado mago Saruman dentro de la fortaleza de Isengard, cuyas fuerzas fueron derrotadas por los hombres de Rohan en la batalla del Abismo de Helm. En el primer manuscrito del libro 3, capítulo 8, Orthanc es descrito como «un pináculo de piedra» en el centro de una serie de senderos encadenados. «Su base, con doscientos pies de altitud, era un gran cono rocoso dejado por los antiguos constructores y niveladores de la llanura, pero ahora en ella se elevaba una torre, planta sobre planta, hilada sobre hilada, de modo que en lo alto había un espacio de cincuenta pies de diámetro, al que se llegaba por una escalera situada en medio».[200] Tolkien ilustró esta torre [162] en el reverso en blanco de una hoja del texto de comprobación en 1942. Su diseño recuerda un *ziggurat* de la antigua Mesopotamia, aunque es circular en vez de rectangular, con resonancias de la Torre de Babel según la interpretación que hicieron de ella artistas como Bruegel. Sólo difiere de la primera descripción en lo alto de la torre, que presenta tres «dientes» o «cuernos» en vez de un espacio abierto.[201] Alrededor de la torre hay un foso y detrás de él se alza «un alto muro circular de piedra, como una cadena de acantilados» que rodeaban a Orthanc y tenían muchas «casas, recintos, salones y pasadizos» construidos en los muros, «de modo que toda la vasta rotonda era vigilada por incontables ventanas y puertas sombrías» (texto final, libro 3,

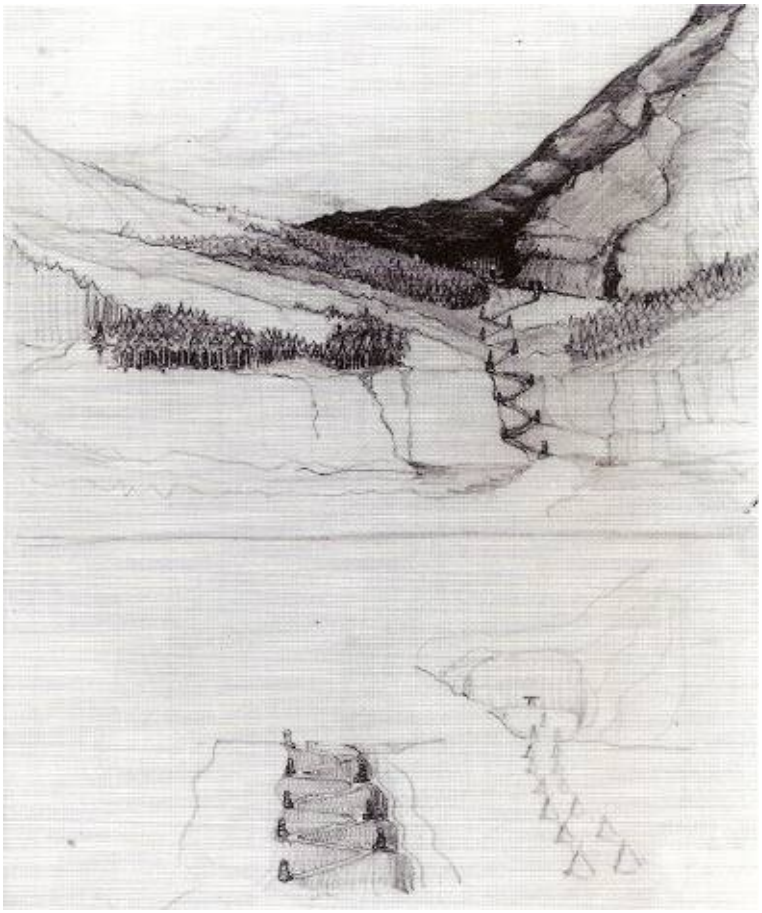
capítulo 8). Punteaban la llanura, en torno a Orthanc, respiraderos muy parecidos a los existentes en los modernos edificios industriales, encima de los pozos que llegaban hasta las «cámaras, almacenes, arsenales, fraguas y grandes hornos. Allí giraban sin cesar las ruedas de hierro, y los martillos golpeaban sordamente. Por la noche, penachos de vapor escapaban por los orificios, iluminados desde abajo con luz roja, o azul, o verde venenoso».

En el siguiente manuscrito revisado Orthanc se vuelve «maravillosamente alto y esbelto, como un cuerno de piedra que en la punta se bifurcara en tres dientes; y entre los dientes había un estrecho espacio donde un hombre podía colocarse de pie a mil pies por encima del valle».[202] Ahora Tolkien dibuja de nuevo la torre, con cinco plantas en vez de siete, elevándose casi orgánicamente sobre un montículo rocoso de color oscuro, con una escalera larga y empinada que trepa hasta la puerta de la torre. Pero su visión siguió cambiando: «La roca tiene que ser más abrupta y estar *rajada* —decidió Tolkien— y la torre tiene que asentarse en un *arco* (con grandes "cuernos» en lo alto").[203] También dibujó esta versión, nuevamente con siete plantas, y con escaleras talladas en la base de las laderas norte y sur. En otra hoja aparece por dos veces una variante [163]. Ahora la base es tan alta como una montaña, la torre tiene sólo tres plantas, sus «cuernos» son más pequeños y la escalera describe un curso sinuoso. A modo de prueba, Tolkien empezó a poner color en el agua con un lápiz azul claro. En el dibujo inferior Orthanc es visto desde el aire, dentro del Círculo de Isengard y el más amplio «Valle del Mago», Nan Gurunír (cambiado en el dibujo por *Nan Curunír*). En este momento Tolkien aún no había rechazado la idea, expuesta inicialmente en el manuscrito, de que el Círculo atravesara el muro montañoso por el oeste, pero ya había abandonado un paso septentrional por el cual la corriente (mostrada aquí en lápiz azul y saliendo de las colinas) se abría «en muchos canales cavados en la roca».[204] En la parte baja de la escena hay un gran arco de Isengard, en cuyas ruinas Merry y Pippin esperaron al rey Théoden y compañía en el libro 3, capítulo 9.

Inmediatamente después de estos dibujos Tolkien desplazó las escaleras hacia los lados este y oeste de la torre, de modo que condujeran directamente hasta el arco, e ilustró la nueva composición en dos bocetos a modo de diagramas. Pero la enorme base que había dibujado en [163] le llevó a considerar la torre como una prolongación de la base, formando un cono gigantesco con «cuernos» en la cima. Una vez aquí, Tolkien sólo tuvo que dar un pequeño paso para acceder a su visión final de Orthanc como torre tallada en piedra, como si sus constructores la hubieran extraído de la montaña.[205] En el texto publicado (libro 3, capítulo 8) aparece como

una torre de forma maravillosa. Había sido erigida por los constructores de antaño, los mismos que pulieran el Anillo de Isengard, y sin embargo no parecía obra de los Hombres, sino nacida de la osamenta misma de la tierra, tiempo atrás, durante el tormento de las montañas. Un pico y una isla de roca, negra y rutilante: cuatro poderosos pilares de piedra facetada se fundían en uno, que apuntaba al cielo, pero cerca de la cima se abrían y se separaban como cuernos, de pináculos agudos como puntas de lanza, afilados como puñales.

En el dibujo [164] de Tolkien Orthanc se parece considerablemente a un moderno rascacielos: interesante en su forma pero extraño y vedado. «La roca negra relucía como si estuviese mojada. Las aristas de las facetas eran afiladas y parecían talladas hacía poco» (libro 3, capítulo 10). En su base —ahora en ángulo agudo como la propia torre— está «una ancha escalera de veintisiete escalones» que conducen a la única entrada de Orthanc. Encima se halla el «balcón cercado por una balaustrada de hierro» desde el que Saruman habla a Gandalf y Theoden, y «muchas troneras de antepecho profundo se abrían en los muros casi verticales, y espiaban, como ojos diminutos, desde lo alto de las escarpadas paredes».



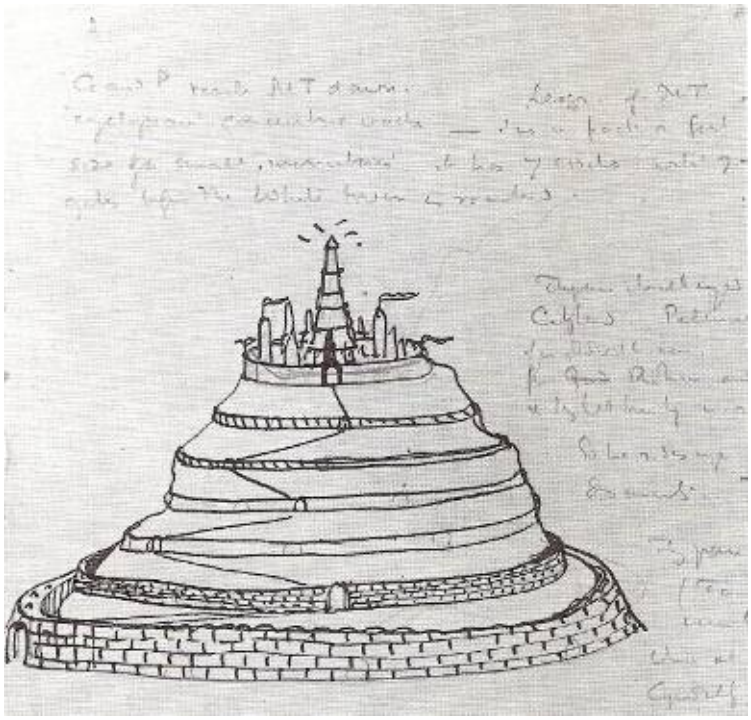
**165** *Sin título (Tres esbozos del Sagrario)*
Lápiz, tinta negra

**166** *El Sagrario*
Lápiz, lápiz coloreado

Hacia el principio del libro 5 de *El Señor de los Anillos* Théoden y sus hombres descubren en el Sagrario un refugio de montaña, antes de ir a guerrear a Gondor. Como Orthanc, el Sagrario experimentó varios interesantes cambios de concepción en la mente de Tolkien, aunque ninguno de ellos decisivo, desde el punto de vista visual, para su arte. Primeramente ideó una altiplanicie cubierta de hierba a la que se llegaba por un sendero sinuoso que trepaba por la ladera de una montaña. Más allá se alzaba un anfiteatro rocoso con cavernas en las paredes. Diseñó por dos veces su geografía en otros tantos bocetos realizados desde diferentes ángulos, dentro del primer manuscrito del libro 5, capítulo 3, que data de finales de 1944.[206] En un texto ya más elaborado describía así la altiplanicie:

en la montaña, un campo de hierba verde y de brezales sobre la escarpada pared del valle que se extendía por detrás hasta los pies de un alto contrafuerte septentrional de la montaña. Al llegar a este lugar, penetraba en él formando un gran recinto rodeado por las paredes rocosas que se alzaban detrás de un alto precipicio. Por su forma era más que un semicírculo, su entrada era un estrecho agujero entre los cortantes pináculos de roca que se abrían hacia el oeste. Dos largas hileras de piedras informes marchaban desde el borde del acantilado hacia él, y en medio de su suelo rocoso, bajo la sombra de la montaña, se alzaba un alto y solitario menhir. Detrás, bajo el precipicio oriental, se abría una puerta enorme, tallada con signos y figuras tan desgastados por el tiempo que nadie los podía leer.[207]

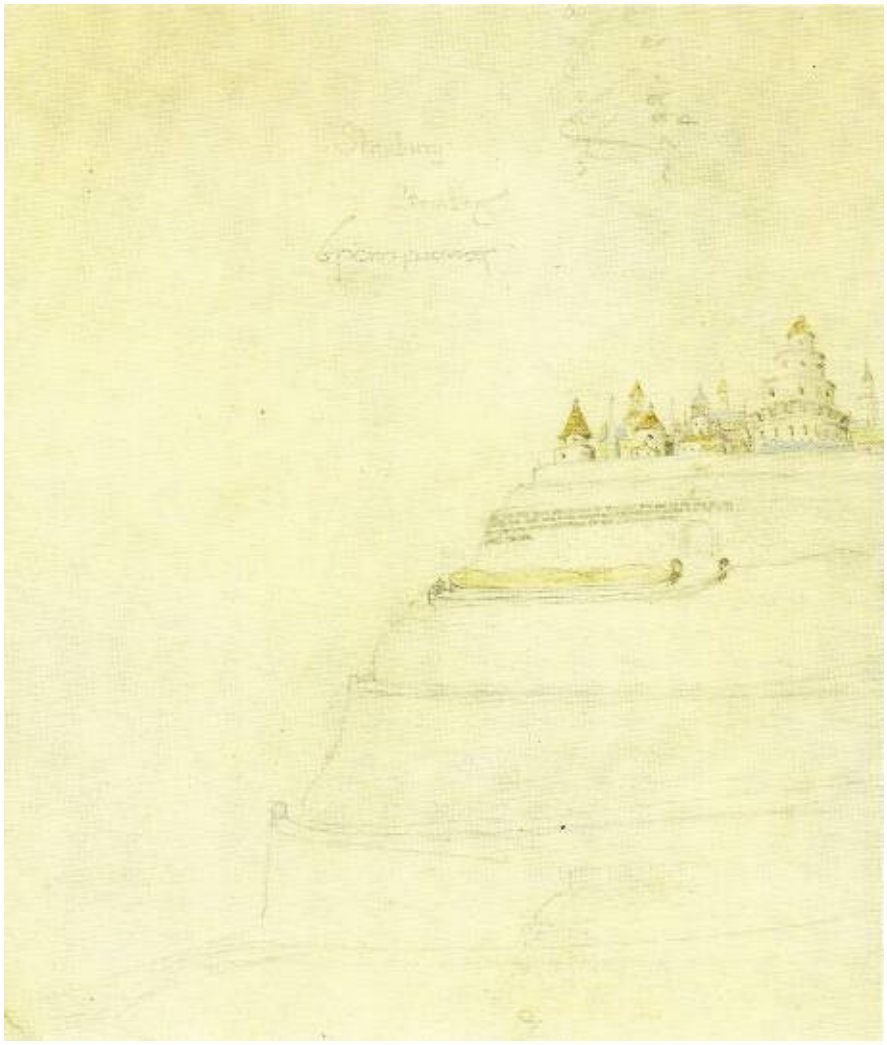
Al llegar a este punto cuando redactaba el capítulo, Tolkien ya había dibujado, como elementos de referencia, al menos seis bocetos más del Sagrario, cada uno de ellos con ligeras variantes en la concepción o poniendo de relieve aspectos diferentes.[208] En un ejemplo, el dibujo superior de [165], el sinuoso sendero es protegido por «hombres Púkel», «grandes piedras talladas, enormes figuras humanas de miembros pesados, sentados en cuclillas con las piernas cruzadas, los brazos replegados sobre los vientres prominentes» (libro I, capítulo 3). En lo alto del sendero en [165] estos mojones se convierten en piedras puntiagudas, pero aún no en las dos líneas de «piedras informes» que atravesaban la altiplanicie. Abajo, a la izquierda, el dibujo contiene un detalle de los «hombres Púkel», pero con la pendiente del sendero menos pronunciada que en el dibujo de arriba. En la parte baja, a la derecha, ahora se pueden ver las hileras de piedras, que, después de pasar junto a «un menhir alto», conducen hasta la puerta cavada en la pared de la montaña.



**167** *Sin título (Minas Tirith)*
Lápiz, tinta negra

Tolkien desarrolló aún más el dibujo superior con lápiz coloreado en [166], incluyendo una avenida de piedras y un punto de vista diferente, de modo que el anfiteatro queda oculto detrás de la entrada. Pero su concepción del Sagrario volvió a cambiar pronto y en el reverso escribió: «Ya no sirve para la historia». Abandonó las cavernas abiertas en la ladera de la montaña y convirtió el refugio simplemente en la altiplanicie, Firienfeld. Las hileras de piedras subsistieron, pero ahora marcaban el camino que iba hasta «una enorme puerta cavada en el costado de la montaña negra de Firien», más allá de la cual, en el curso del relato, estaban los Senderos de la Muerte dentro de la Montaña de Dwimor.[209]

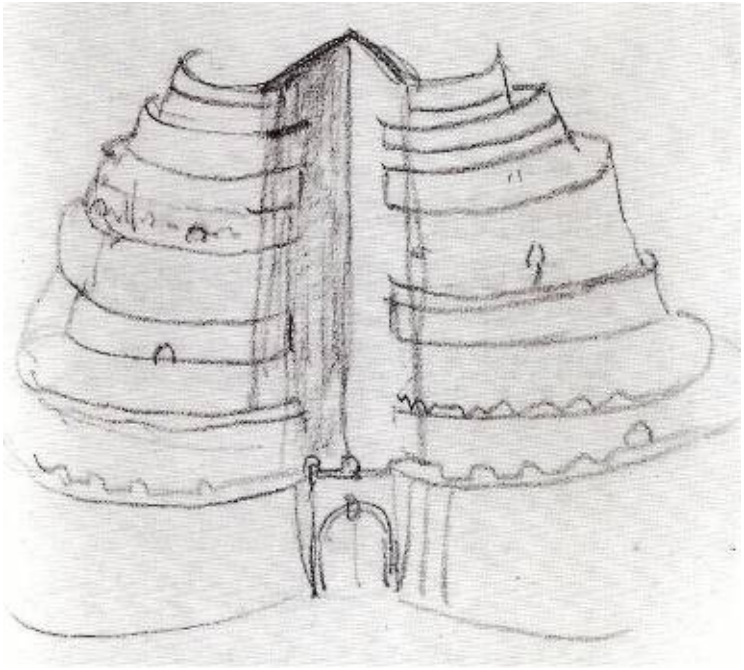
Si se examinan detenidamente los dibujos de torres y fortalezas de la Tierra Media realizados por Tolkien, no se tarda en apreciar muchas afinidades en ellos. Así, por ejemplo, el primer boceto de Minas Tirith [167], de octubre de 1944, recuerda el muro circular de Isengard y la torre de Orthanc formada por varias plantas. Y también dibujos muchos más tempranos de Tolkien, como la brillante ciudad de Kôr sobre una colina [43-44] y las torres de Tol Sirion [55], llamado asimismo Minas Tirith (en «El Silmarillion»). El boceto acompañó a la primera y muy preliminar descripción de la fortaleza, baluarte erigido contra las fuerzas de Sauron: «enormes, "ciclópeos" muros concéntricos — es de hecho un fuerte y una ciudad con el tamaño de una montaña pequeña. Tiene siete círculos con 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1 puertas antes de llegar a la Torre Blanca».[210] La Torre brilla en el centro del boceto, casi como cuando, en el texto final del libro 5, capítulo 1, es contemplada por Pippin, que cruza el Pelennor: «esbelta y armoniosa, y el pináculo centelleaba como una joya de cristal tallado; unas banderas blancas aparecieron de pronto en las almenas y flamearon en la brisa matutina». La línea dentada a la derecha de Minas Tirith indica las montañas situadas detrás de la ciudad, Monte Mindolluin; su nombre escrito en la cima, *Stanburg* o *Steinborg*[211] [168], pretendía ser evidentemente una versión más cuidada de [167], pero Tolkien sólo había abocetado su forma y empezó a aplicar el gris de la obra de sillería cuando abandonó el intento, probablemente porque ya había cambiado su imagen mental de la ciudad. Los edificios son claramente europeos en su aspecto, con un carácter medieval, especialmente la torre almenada. El boceto a lápiz de la parte baja, a la derecha, es en realidad un dibujo preliminar de los muros de arriba.



**168** *Stanburg o Steinborg*
Lápiz, lápiz coloreado

Tolkien realizó numerosos diagramas y mapas-bocetos de la ciudad de Minas Tirith vista desde arriba, para desarrollar la secuencia de puertas y su enlace con Monte Mindolluin.[212] También la abocetó a grandes rasgos desde el nivel del suelo, delante de la puerta principal [169],[213] En el libro 5, capítulo 1, del texto final describió Minas Tirith como una ciudad construida sobre «un espolón» de la montaña

en siete niveles, cada uno de ellos excavado en la colina, y en cada muro había una puerta. Pero estas puertas no se sucedían en una línea recta: la Gran Puerta del Muro de la Ciudad se abría en el extremo oriental del circuito, pero la siguiente miraba casi al sur, y la tercera al norte y así sucesivamente, hacia uno y otro lado, siempre en ascenso, de modo que la ruta pavimentada que subía a la Ciudadela giraba primero en un sentido, luego en el otro a través de la cara de la colina. Y cada vez que cruzaba la línea de la Gran Puerta corría por un túnel abovedado, penetrando en un vasto espolón de roca un enorme contrafuerte que dividía en dos todos los círculos de la Ciudad, con excepción del primero. Pues como resultado de la forma primitiva de la colina y de la notable destreza y esforzada labor de los hombres de antaño, detrás del patio espacioso a que la Puerta daba acceso, se alzaba un imponente bastión de piedra; la arista, aguzada como la quilla de un barco, miraba hacia el este.



**169** *Sin título (Minas Tirith)*
Lápiz

En [169] los siete círculos de la ciudad se proyectan sobre cada uno de los lados de la «quilla», fin el centro se encuentra la Gran Puerta perforada por el ejército de Sauron, detrás de la cual Gandalf resistió frente al Señor de Nazgûl (libro 5, capítulo 4).

Minas Morgul, la Torre de la Hechicería, considerada como contrapartida de Minas Tirith, fue descrita por primera vez como un lugar de oprobio: «en cada piedra y esquina había talladas figuras y caras y señales de horror». Pero esto, pensó Tolkien, era demasiado suave. En uno de los primeros borradores del texto escribió: «Minas Morgul ha de hacerse más horrible. El habitual material de los “trasgos” no basta aquí». Dibujó la Puerta de Minas Morgul [170] «con forma de una boca abierta con dientes y una ventana como un ojo a cada lado». Además imaginó «a ambos lados dos figuras silenciosas sentadas como centinelas».[214] En este momento del relato Frodo fue llevado a Minas Morgul tras su captura en Kirith (Cirith) Ungol, entonces el principal paso para llegar a Mordor; en borradores posteriores Cirith Ungol se convirtió en un estrecha hendidura en las montañas, cerca de Minas

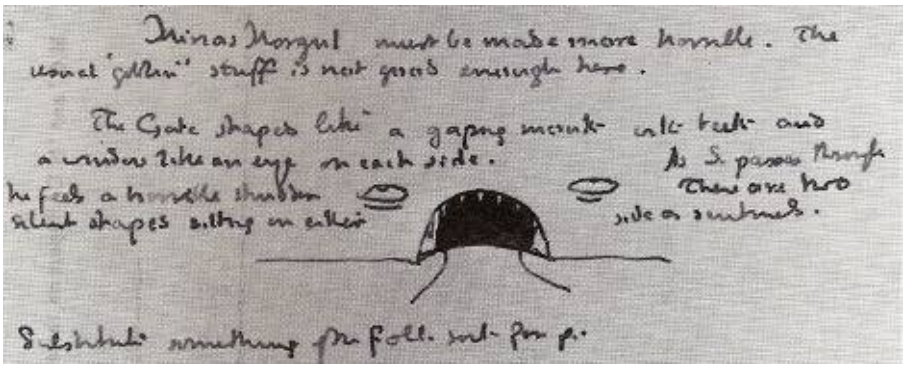
Morgul, pero estaba guardada por su propia Torre, a la que Tolkien trasladó los terribles centinelas, pero no la puerta en forma de boca.[215]

El camino a través de Cirith Ungol era originalmente «una escalera y un sendero que conducían hasta las montañas situadas al sur del paso… y después un túnel, y después más escaleras, y después una hendidura situada en lo alto del paso principal…».[216] Tolkien dibujó está variante en una página de un borrador temprano del libro 4, capítulo 8 [171]:

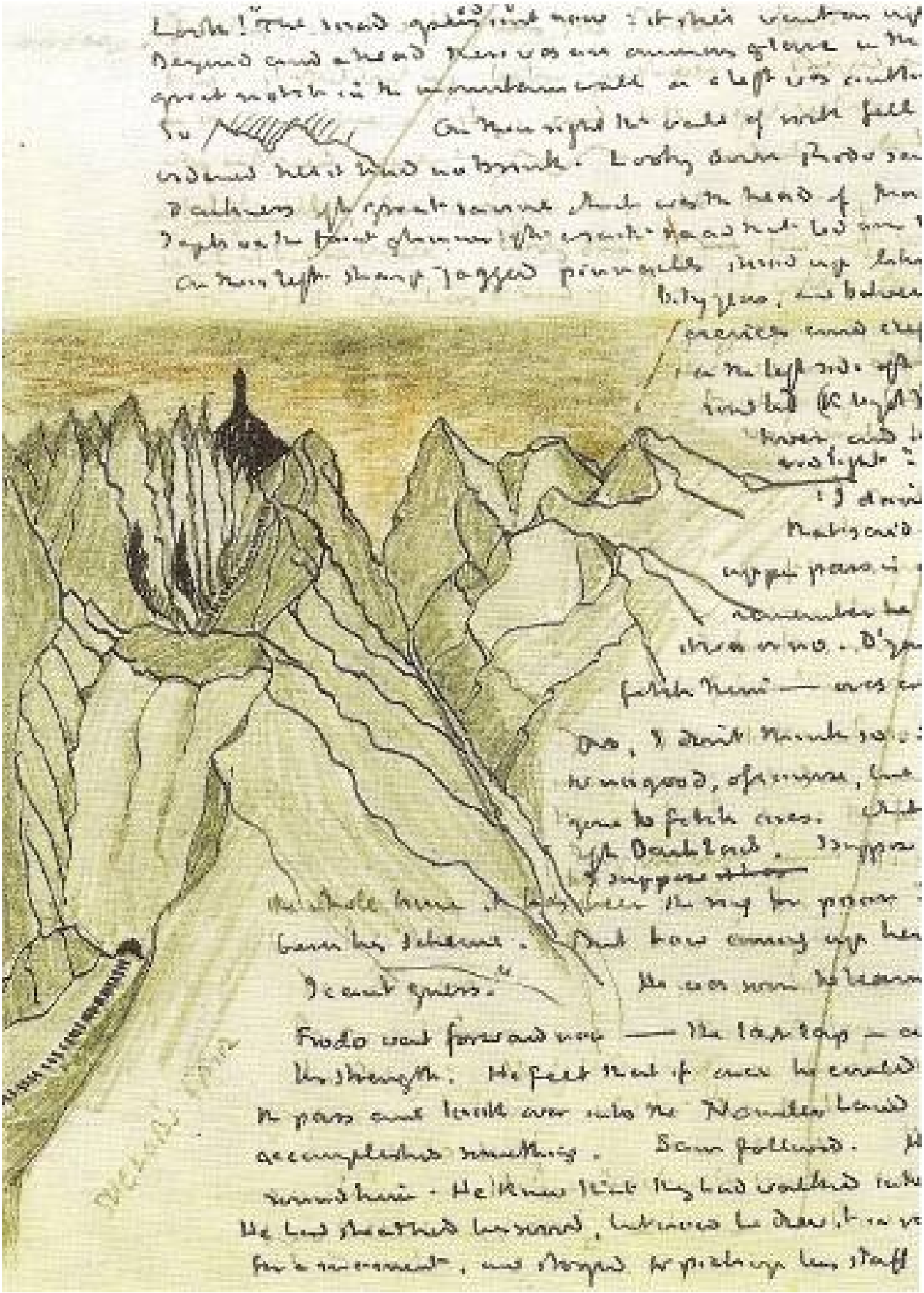
Ahora el camino se abría: aún continuaba hacia arriba, pero ya no en pendiente. Más allá y delante había un ominoso fulgor en el cielo, y como una gran muesca en la pared de la montaña, una grieta se perfilaba en ella —así [*aquí hay dibujado un pequeño boceto*]—. A su derecha la pared de roca se apartaba y el camino se

ensanchaba hasta que no tenía borde. Al mirar hacia abajo, Frodo no vio otra cosa que la vasta oscuridad de la gran hondonada que era la cabecera del valle de Morghul. Abajo, en sus profundidades se vislumbraba la tenue luz del espectral sendero que venía, a través del paso de Morghul, desde la ciudad. A su izquierda se alzaban cortantes pináculos en sierra como torres talladas por los corrosivos años, y entre ellas había muchas oscuras grietas y hendiduras. Pero en lo alto del lado izquierdo de la hendidura a la que conducía el camino (Kirith Ungol) se erguía una pequeña torre negra, y en ella una ventana mostraba una luz roja.[217]

Posteriormente, Tolkien añadió el título «Antro de Ella-Laraña» debajo de la Primera Escalera de la izquierda. En la época de la realización del dibujo y el manuscrito, la gran araña que Frodo y Sam encuentran en el paso recibió el nombre de Ungoliant.

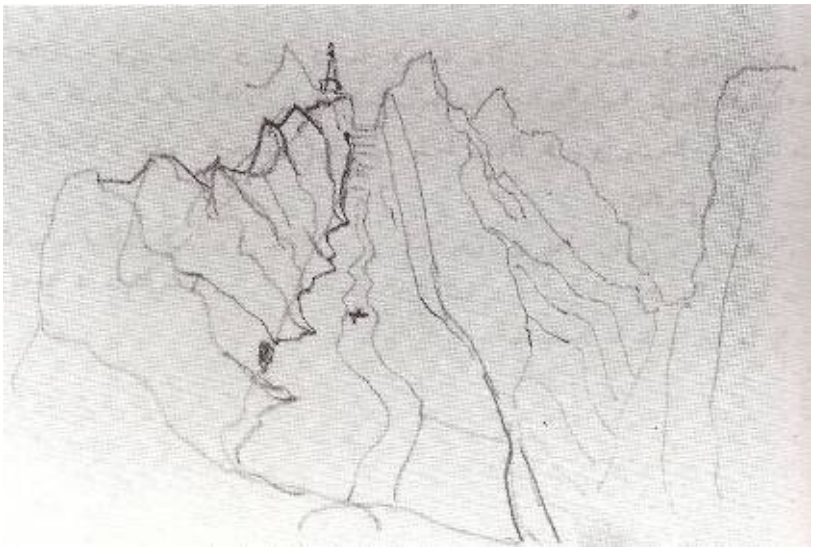



**170** *Sin título (Puerta de Minas Morgul)*
Tinta negra



**171** *Antro de Ella-Laraña*
Lápiz, tinta negra, lápiz rojo

**172** *Sin título (Kirith Ungol)*
Lápiz, tinta negra, lápiz rojo



**173** *Sin título (Kirith Ungol)*
Lápiz

Poco después del dibujo [177] Tolkien pensó que el relato exigía un cambio en el diseño del sendero, que «tenía que ser escaleras-túnel».[218] Nuevamente trazó un boceto dentro del manuscrito [172], en el que ahora la vista está tomada desde la cabecera de la Escalera de Caracol, en dirección a la boca del túnel que conducía al antro de la araña, cavidad oscura practicada en «una muralla gris, el último e imponente macizo de roca montañosa» (libro 4, capítulo 9). Más allá, «por el este, contra el púrpura lúgubre del cielo, en la cresta más alta, se dibujaba una abertura estrecha y profunda entre dos plataformas negras: y en cada plataforma había un cuerno de piedra… El cuerno de la izquierda era alto y esbelto; y en él ardía una luz roja, o acaso la luz de la tierra de más allá brillaba a través de un agujero… una torre negra dominaba el paso de salida» (libro 4, capítulo 8). Así que el relato avanzó, el Antro de Ella-Laraña se convirtió en un laberinto de pasillos que requirió de dos planos como ayuda de la redacción.[219] Tolkien también dibujó, por dos voces, en el recto y el verso de una página del manuscrito, la vista final de la grieta, «una hendidura sombría en la cresta negra, franqueada a ambos lados por los cuernos de roca, cada vez más oscuros contra el cielo» (libro 4, capítulo 9). En uno de estos dibujos. [173] la abertura existente en el muro-acantilado de donde salió Ella-Laraña es mostrada a la izquierda, y una X en el sendero marca el lugar donde Frodo fue

atacado (libro 4, capítulos 9 y 10). Ala derecha, en la parte inferior de la hondonada, hay una camino espectral que va desde Minas Morgul hasta el Paso de Morgul. Otra abertura existente en el acantilado se ve empequeñecida por las escaleras de la cima de la grieta, debajo de la Torre. Esto es mostrado con más detalle en el segundo dibujo de la hoja, pero no es mencionado en la versión publicada de *El Señor de los Anillos*.

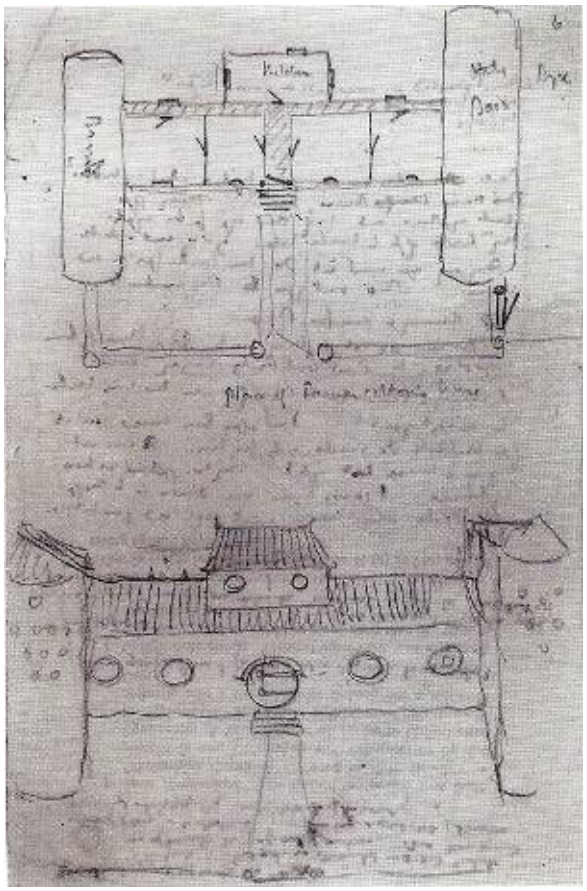
**174** *Sin título (Torre de Kirith Ungol)*
Lápiz, lápiz azul

Todos estos dibujos se pueden fechar, con los manuscritos provisionales de los capítulos correspondientes, en la primavera de 1944,[220] después de la cual Tolkien abandonó la historia de Frodo y Sam en Mordor por espacio de más de tres años. En 1948, cuando empezó a escribir el libro 6, capítulo 1, la fortaleza de Kirith Ungol fue mostrada íntegramente en un dibujo [174] y en el texto que lo acompañó:

Y en aquella luz horrible [del volcán del Monte del Destino] Sam se detuvo horrorizado; pues ahora veía la Torre de Kirith Ungol en todo su poderío. El cuerno que podían ver aquellos que atravesaban el paso desde el oeste era su atalaya más alta. La fachada oriental tenía cuatro niveles, se extendía desde un espolón en la pared rocosa, a unos 500 pies más abajo. Su cara posterior se apoyaba en un acantilado situado detrás, y estaba construido en cuatro bastiones puntiagudos de buena albañilería, con lados que daban al nordeste y al sureste, uno encima de otro, más pequeños a medida que la torre ganaba altura, mientras que junto a la planta más baja había un muro almenado que cercaba un patio estrecho. La puerta se abría por el sureste a un camino ancho. Hacia fuera, el muro… estaba en el borde de un precipicio.[221]

La distribución de la torre en plantas recuerda las primeras concepciones de Orthanc y Minas Tirith. Aquí es más natural, como la ladera de una colina ordenada en terrazas, pero con su curso inferior «dentado» como la mandíbula de una fiera. La

puerta ha sido ligeramente rectificada con lápiz azul. En el texto final, la Torre presenta «tres grandes niveles», no cuatro.

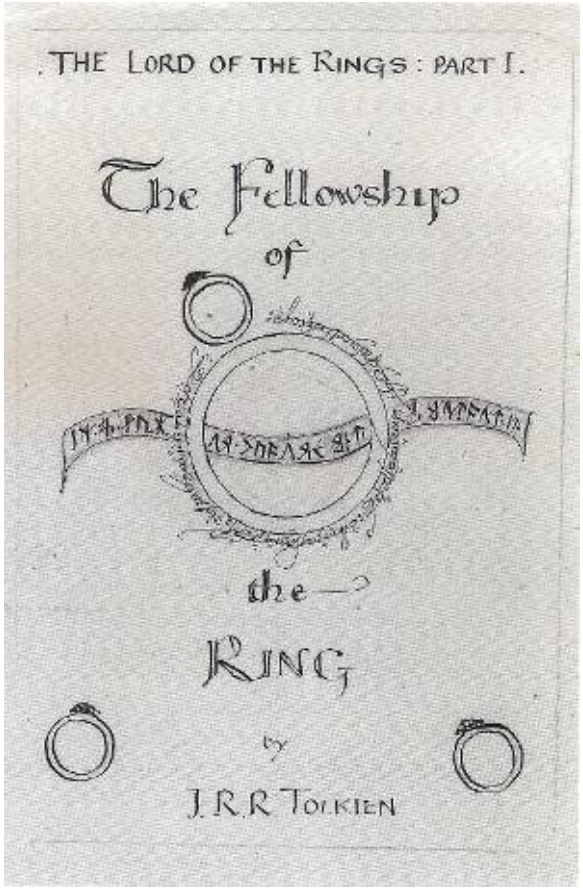


**175** *Plano de la casa del granjero Coto*
Lápiz

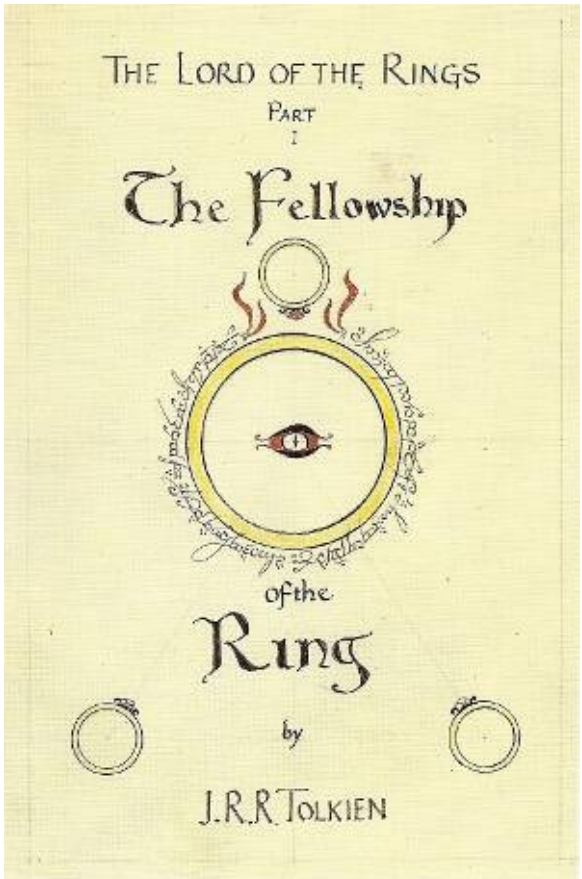
Probablemente la última y más sorprendente ilustración acabada de Tolkien para *El Señor de los Anillos* es una vista de la fortaleza de Sauron en Mordor, Barad-dûr [145]. La dibujó, como más pronto, en octubre de 1944, primera fecha posible del boceto existente en el reverso, una versión preliminar de *Stanburg/Steinborg* [168]; es improbable que Tolkien realizara un dibujo en el reverso de un dibujo ya acabado, pero no dudaría en utilizar la cara en blanco de una hoja en la que hubiera un boceto ya desechado por él. La fortaleza de Sauron está impecablemente dibujada y coloreada, aunque con una perspectiva un tanto extraña más allá del muro cercano, en tanto que el rojo encendido de la puerta y las ventanas superiores refuerza la idea de presagio, como si el interior fuera tan incandescente como el de Monte del Destino, el volcán que aparece al final de la campaña de Frodo para destruir el Anillo. Hasta la argamasa entre los sillares de piedra es roja, como si contuviera fuego o sangre. Sólo se ve un ángulo de la fortaleza, sugiriendo así un complejo más grande, mejor imaginado con ayuda del texto que mostrado en su totalidad: «torres y murallas altas como colinas, levantadas sobre el poderoso trono de la montaña por encima de fosos insondables; vastos patios y mazmorras y prisiones de muros ciegos y verticales como acantilados, y puertas entreabiertas de acero y adamante» (libro 6, capítulo 3). Lo más parecido, en nuestro mundo, es sin duda una cárcel, o la sede de una agencia

oficiosa de ciertos gobiernos. Su severidad es aliviada, pero también reforzada, por los decorativos postes existentes a lo largo del puente (los del fondo se parecen a los de *La Puerta del Rey de los Elfos* [121]) y por la puerta y la ventana sustentadas por columnas. El Monte del Destino se puede ver a la izquierda de la fortaleza con un río de lava, muy en la línea de la visión que Frodo tiene de la Colina del Ojo en el libro 2, capítulo 10: «El fuego brillaba entre el humo. El Monte del Destino estaba ardiendo, y una densa humareda subía en el aire». En el dibujo el volcán es más bien achaparrado; en los bocetos que Tolkien realizó en 1948, cuando redactaba el libro 6, capítulo 3, el Monte del Destino tenía un alto «cono central, que parecía un homo o una chimenea gigantesca coronada por un cráter mellado».[222]

Tolkien sólo ejecutó un puñado de dibujos durante los años finales de la redacción de *El Señor de los Anillos*, desde 1948 hasta que corrigió las últimas pruebas del tercer volumen en julio de 1955. Por entonces, con una excepción, conocía el paisaje de su libro tan profundamente que ya apenas si necesitaba bocetos para que le guiaran mientras escribía, y naturalmente en los capítulos finales de *El Señor de los Anillos* los hobbits vuelven a casa, a la Comarca, por las tierras que habían recorrido en la primera parte del relato, la excepción era la casa del Granjero Coto, cerca de Delagua, al este de Hobbiton. En el libro 6, capítulo 8, Sam cabalga hasta la granja de Coto para informarle de la revuelta de los hobbits contra los bandidos que habían ocupado la Comarca. En el texto publicado, la visita de Sam es corta y precisa, pero en los borradores del capítulo la granja es escenario de una corta y feroz batalla entre hobbits y bandidos. Un plano de la casa del Granjero Coto y un boceto de la fachada exterior, juntos en una hoja [175], fueron dibujados por Tolkien sin duda alguna cuando estaba escribiendo la batalla de la granja de Coto y necesitaba visualizar la escena y su acción. *El Señor de los Anillos*, en su texto definitivo, la describe simplemente como una «gran puerta redonda en lo alto de unos escalones que arrancan del amplio corral». En el primer borrador del capítulo, la casa tiene una segunda planta («Llamaron a la puerta, por dos veces. Entonces se fue abriendo lentamente una ventana justamente encima y se asomó una cabeza»), una cocina en la parte trasera, a la que se llegaba por un pasillo, y unas escaleras junto a la entrada principal. Todos estos detalles, menos el último, son mostrados en el plano.[223] La casa está unida con los edificios de la granja a izquierda y derecha y tiene corrales en la parte delantera, más detalles de los requeridos para el borrador de los capítulos. En su arquitectura la casa de Coto posee resonancias tardías de la Granja de Hobbiton mostrada en *La Colina* [98]. Otro boceto, más elemental, de la casa aparece en el reverso de la misma hoja.



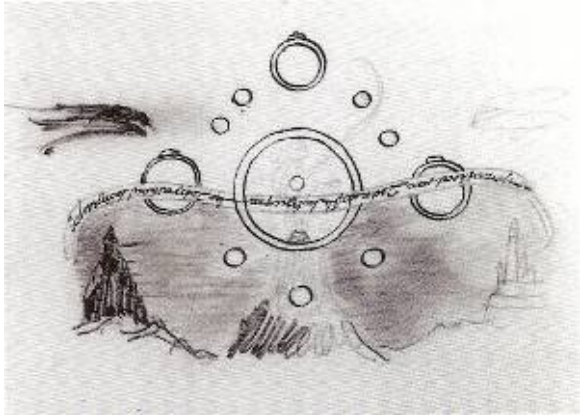

**176** *Diseño de la sobrecubierta para The Fellowship of the Ring*
Lápiz, tinta negra y roja, lápiz rojo y azul



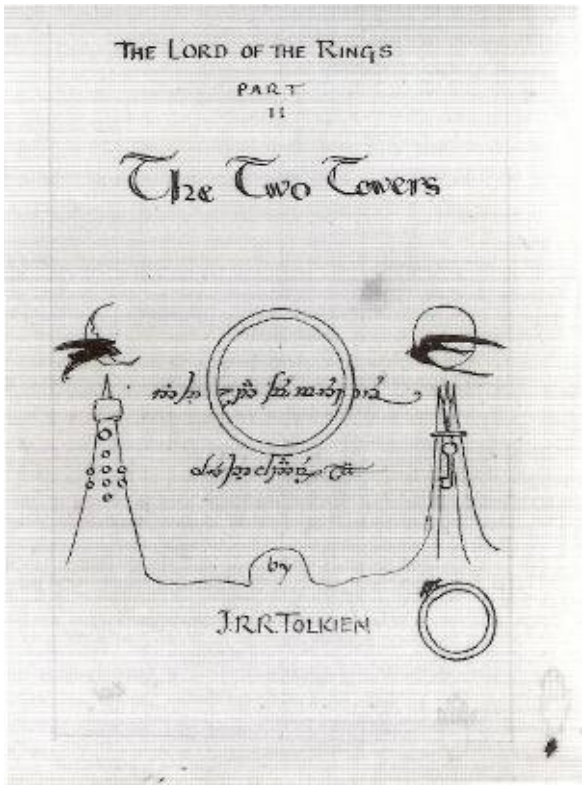

**177** *Diseño de la sobrecubierta para The Fellowship of the Ring*
Lápiz, tinta negra y roja, lápiz coloreado

En enero de 1954, seis meses antes de que se publicara el primer volumen de *The Lord of the Ring [El Señor de los Anillos]*, Allen & Unwin pidieron a Tolkien que sugiriera un diseño para la sobrecubierta del libro. El autor contestó, a finales de febrero, que no tenía «ni tiempo ni inspiración».[224] Pero antes de que transcurriera otro mes plasmó dos «ideas» para las cubiertas de los dos primeros volúmenes, *The Fellowship of the Ring* y *The Two Towers*. «A duras penas puedo llamarlas algo más que "ideas" —escribió Tolkien—, a causa de sus deficiencias técnicas. Pero alguien será capaz de rectificarlas o producir algo sobre sus líneas. (He indicado la forma y el significado preciso de la rotulación "élfica".) [La cubierta de *La Comunidad del Anillo*] está en varias formas».[225]

Se conservan cinco diseños de Tolkien para *La Comunidad del Anillo*. Una [176] difiere de las demás en que tiene una cinta, realizada con tinta negra y lápiz azul, que pasa por detrás del anillo central (representación del Anillo de Sauron), y el anillo superior, adornado con joyas de color rojo (pretende ser Narya, el Anillo de Fuego que luce Gandalf, en simbólica oposición a Sauron), está desplazado del centro. El texto rúnico de la cinta dice: «En la tierra de las sombras donde se encuentra Mordor»; curiosamente, *sombras* y *Mordor* están invertidos. El texto en tengwar rojo alrededor del Anillo del centro es, con diferencias menores, el mismo que aparece en la inscripción del Anillo en la Lengua Negra, como se publicó en el libro I, capítulo 2: «Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatulûk, agh burzumishi krimpatul». Abajo, a izquierda y derecha, están los otros dos de los tres anillos de los Elfos, Neya y Vilya, los Anillos del Agua y el Aire, adornados con diamante y zafiro. De los demás diseños de Tolkien para la cubierta de La *Comunidad*, [177] es el más representativo.[226] Otro fue dibujado sobre papel negro, con rotulación en rojo y oro, y un tercero sobre papel gris-marrón, siendo la única, entre todas las variantes, que no presenta los dos anillos en la parte de abajo. En [177] la divisa central está realizada casi en su totalidad: Narya suspendido entre estilizadas llamas encima del Anillo Único, dentro del cual se encuentra el Ojo del Sauron (posteriormente, en un campo de color negro), y alrededor del cual está escrita la inscripción del Anillo en puro tengwar.



**178** Diseño de la sobrecubierta para *The Two Towers*
Lápiz, tinta negra, lápiz azul y rojo

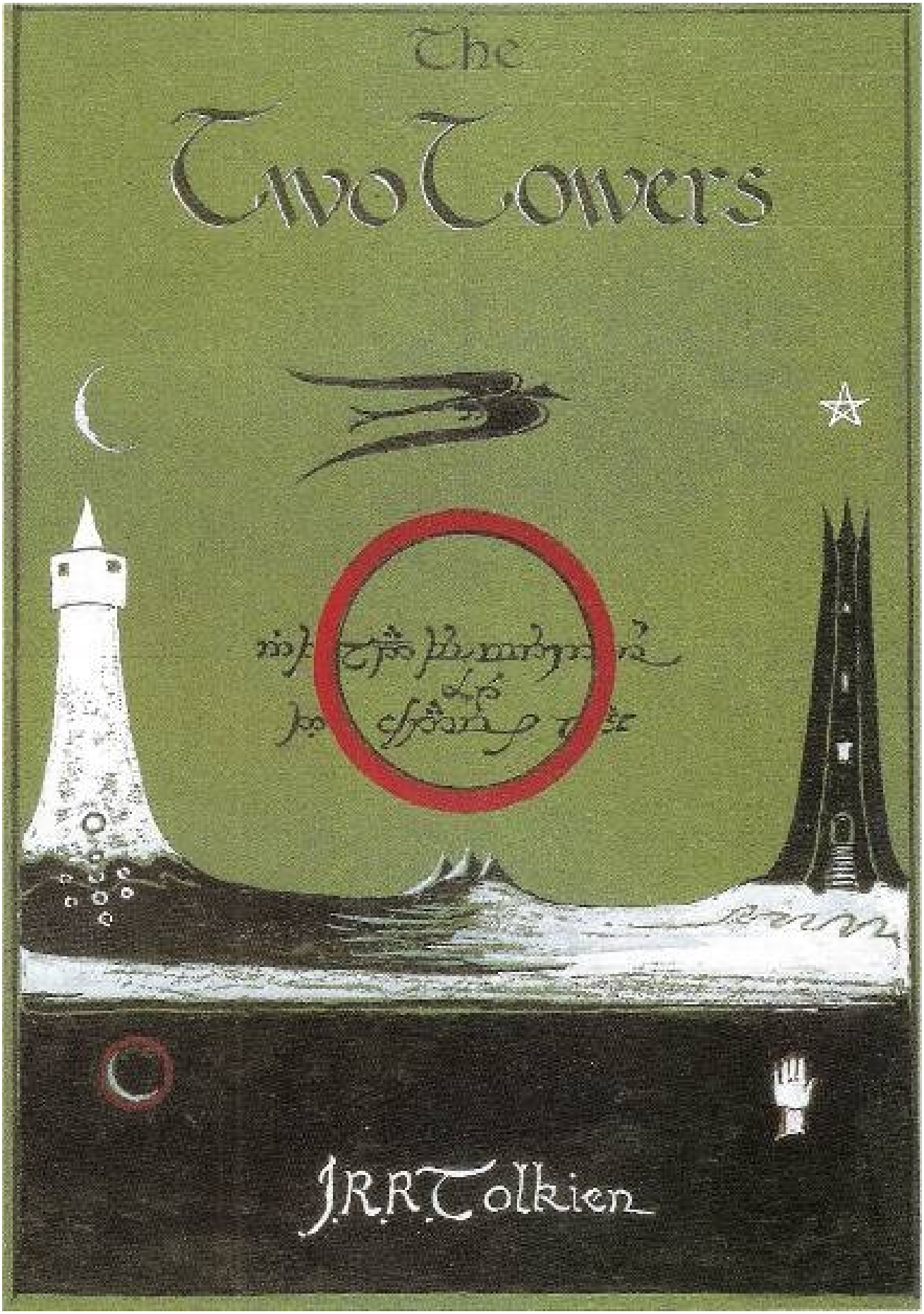



**179** Diseño de la sobrecubierta para *The Two Towers*
Lápiz, tinta negra y roja

La cubierta propuesta por Tolkien para *The Two Towers* estaba aún más elaborada. Al principio jugó con un diseño [178] incorporando el Anillo Único en el centro y tres anillos de los Elfos nuevamente en oposición triangular, pero también con los siete anillos entregados por Sauron a los Señores de los Enanos y, dentro del Anillo Único al que estaban unidos, los nueve anillos de Nazgûl. De nuevo una cinta muestra la inscripción del Anillo, pero las palabras están escritas en una modalidad tengwar sustancialmente distinta de la usada en el libro publicado. A izquierda y derecha están abocetados a grandes rasgos Nazgûl voladores; arriba imágenes, probablemente, de Barad-dûr[227] y Minas Tirith. Desde lo alto de la Torre Negra un resplandor rojo penetra en el cielo oscuro. En el centro del dibujo está el Monte del Destino, trazado en gris y azul con fuego rojo.

Tolkien desarrolló rápidamente esta idea en un diseño más equilibrado y menos confuso, al que añadió nuevas inscripciones [179]. La cubierta ahora mostraba las dos torres de Minas Morgul a la izquierda y Orthanc a la derecha. Agrupados junto a la primera, sede central de los Nazgûl, están los nueve anillos de los Espectros. Junto a la base de la torre se puede distinguir aún, a pesar de que ha sido borrado, un círculo de nueve anillos rechazado por Tolkien, que prefirió el grupo mencionado antes. Orthanc aparece en su última forma, como conjunto de pilares unidos de piedra, pero tiene tres «cuernos» como en diseños anteriores. Encima de Orthanc están, presumiblemente, el bastón de Saruman (en posición horizontal) y la Llave de Orthanc.[228] Dos Nazgûl aparecen en el aire encima de las torres. El centro está ocupado por el Anillo Único con un texto en tengwar que dice «En la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras». El anillo situado más abajo, a la derecha, tiene una gema roja, por lo que debe de tratarse de Narya, tal vez como símbolo de la oposición de Gandalf a Saruman a las puertas de Orthanc. Debajo del anillo está abocetado por dos veces el emblema de Saruman, la mano blanca.

La versión final de la cubierta para *The Two Towers* [180] es un dibujo sombrío en negro, rojo, blanco y gris sobre papel gris-marrón, con fuertes contrastes entre las zonas claras y oscuras. Tolkien simplificó la composición de [179], omitiendo uno de los Nazgûl, el bastón y la llave de Orthanc, así como el anillo solo, pero añadió detalles simbólicos. La luna creciente situada encima de Minas Morgul, como en [179] con una ominosa curva dentada, posiblemente hace referencia al anterior nombre de la torre, antes de que fuera tomada y mancillada por las fuerzas de Sauron: Minas Ithi1, Torre de la Luna, en otro tiempo bella y radiante; pero ahora su luz era «más pálida en verdad que el resplandor de una luna que desfallecía en algún eclipse lento» (libro 4, capítulo 8). La imagen es reforzada por el dibujo de un eclipse debajo de Minas Morgul, en el panel inferior. Encima de Orthanc ahora hay una estrella de cinco puntas, un pentaclo de mago, símbolo de Saruman, que es representado abajo por la mano blanca, aquí nítidamente definida y adornada con pequeñas manchas de rojo sangre.




**180** Diseño de la sobrecubierta para *The Two Towers*
Lápiz, tinta negra, color rojo, blanco y gris

**181** Esbozo de sobrecubierta, para *The Return of the Kihg*
Tinta negra y roja

A Allen & Unwin les gustó el lema abordado en los diseños de la cubierta para *The Fellowship of the Ring*, pero pensaron que la mayoría de ellos iban a necesitar demasiados colores para distinguir los tres anillos de los Elfos. En cambio, la versión con solo dos anillos, los de Gandalf y Sauron, cumplía perfectamente los requisitos. Rayner Unwin sugirió que el mismo diseño —la divisa central combinada con el título— fuera utilizado en los tres volúmenes, con un color diferente en el papel del fondo de cada uno de ellos y los títulos en letra impresa, no caligráfica. Tolkien contestó:

Quiero que ustedes hagan lo que consideren conveniente. Yo envié el material sólo a modo de sugerencia.

He hecho un boceto para el volumen III; pero no quiero molestarles con eso, pues pienso que es deseable que aparezca la misma divisa en codos los volúmenes, con total independencia del coste: en realidad, el libro es un todo, y sería un error destacar en exceso las divisiones mecánicamente necesarias.

No estoy muy seguro de cuál es la variante que ustedes han preferido. Espero que sea la que muestra tres anillos subsidiarios, pues el simbolismo de éstos responde mejor a la historia en su conjunto que el que tiene un centro negro y la oposición de Gandalf sólo indicada por el anillo con la joya de color rojo.

En cuanto a la tipografía del título, ¿no podría aparecer en una forma simple de negrilla, que rima mejor (creo yo) con el diseño y la escritura élfica que la letra redonda?[229]

Los técnicos de Allen & Unwin expresaron su disconformidad; en su opinión, la negrilla sería ilegible. Rayner Unwin sugirió, como alternativa, «un tipo de letra que no parezca demasiado redonda, pero que, al mismo tiempo, tenga una mejor presentación que la negrilla».[230] La divisa del Anillo fue dibujada de nuevo por un artista de la imprenta, y se hicieron planes para imprimir la cubierta del volumen 1 en papel verde, el volumen 2 en papel azul y el volumen 3 en papel gris.

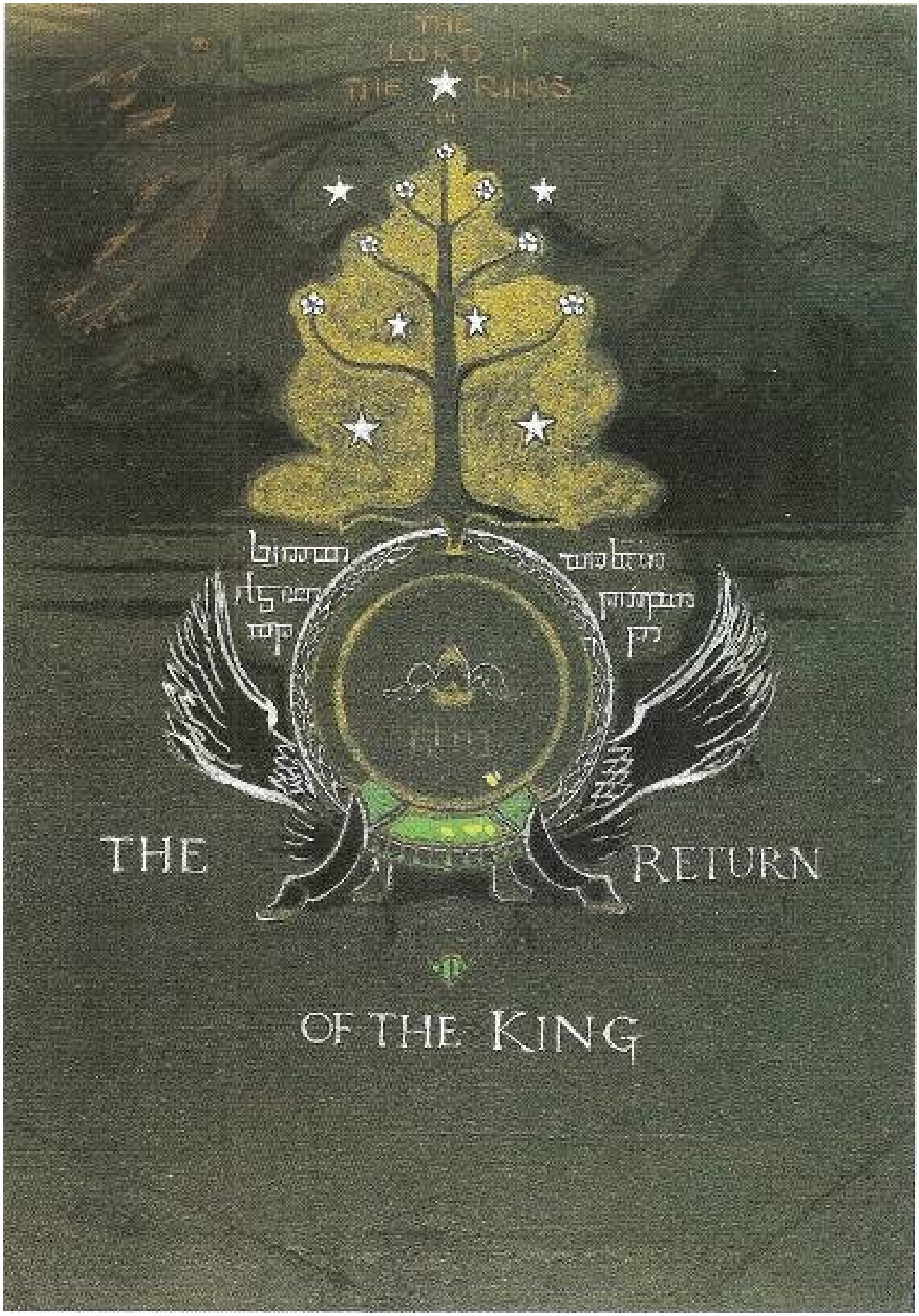
Tolkien vio una prueba de la sobrecubierta de *The Fellowship of the Ring*, que al parecer constaba de tres papeles diferentes, y escribió a Allen & Unwin diciéndoles:

… Por cierto, pienso que son muy feas… El aspecto de la sobrecubierta me parece ahora de menor importancia que la publicación del libro tan pronto como sea posible; y si no hubiera tenido nada que ver con ella, me daría igual. Pero como el motivo del Anillo evidentemente sigue perteneciéndome (aunque ejecutado con algo más de torpeza), es probable que los pocos que me importan sospechen que yo he planeado todo el conjunto…

Considero que las letras de la página son inusitadamente feas. No se parecen absolutamente en nada a la «negrilla», pues no son decorativas sino brutalmente enfáticas: las letras f e R g y J son merecedoras de una condena especial. (Son mucho menos desagradables cuando son más pequeñas, pero aun entonces la e destaca como una letra mal diseñada.)

Un tipo normal fino para la inicial (mayúscula) sería decididamente preferible, creo.

También pienso que el equilibrio del conjunto es erróneo. El centro del Ojo debería estar en el centro de la página o encima de él (como en los textos). Y los colores elegidos son, de acuerdo con mi gusto, feos e inadecuados. Para que resulte eficaz, por supuesto, el fondo tiene que ser negro o muy oscuro, y el mismo del relleno del Anillo. De todos modos espero que sea de cualquier color menos azul, y se puede pensar especialmente en el verde pálido.[231]




**182** Diseño para la sobrecubierta de *The Return of the King*
Tinta negra, blanca, verde, y color rojo, pintura dorada

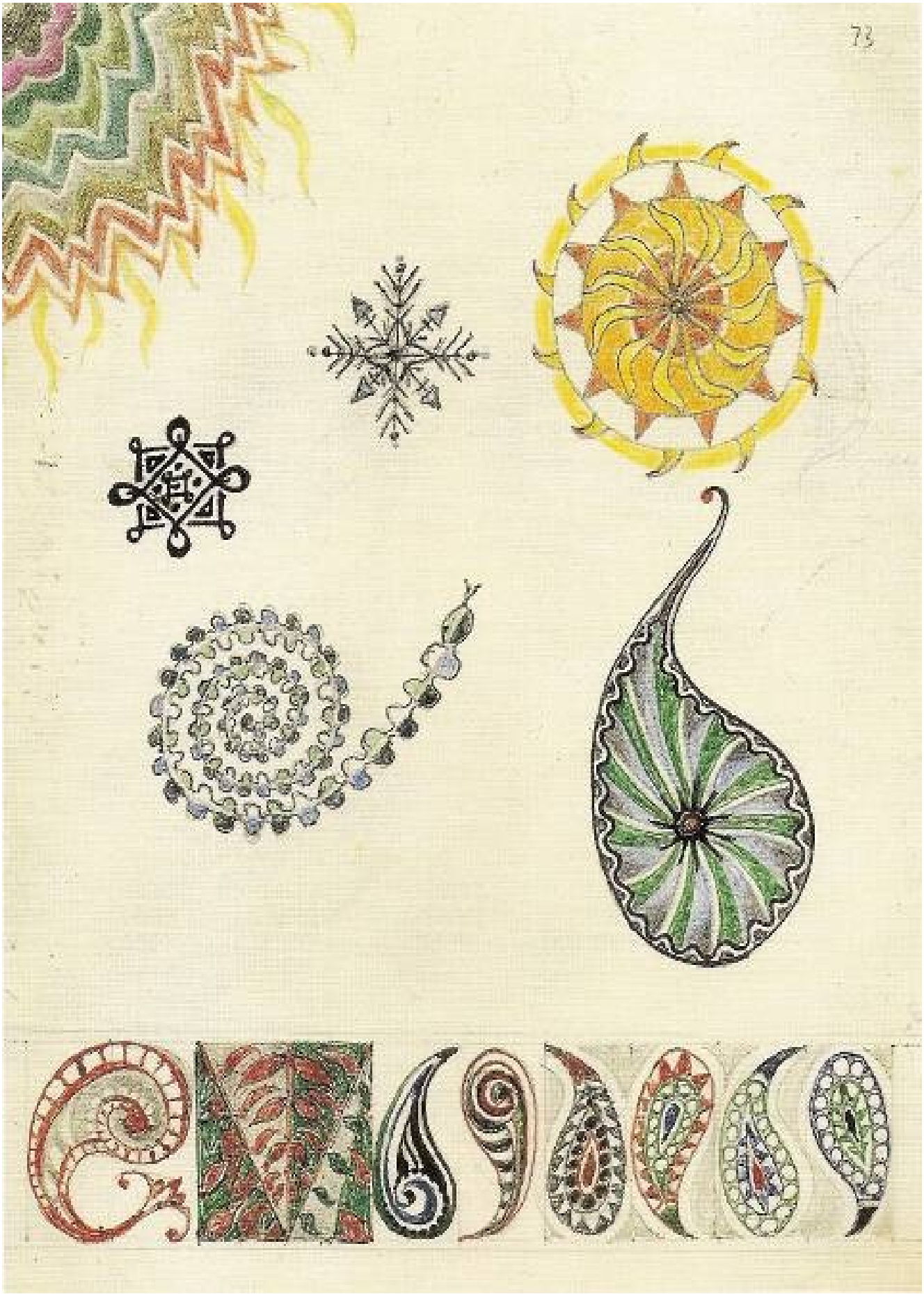
«Falto de gusto y deprimente», terminó diciendo Tolkien. Era sin duda una dura advertencia al departamento de producción, pero él tenía su idea. En las pruebas Allen & Unwin habían utilizado un tipo de letra, llamado Albertus, diseñado en 1935-1937, que, además de parecer «cincelado», tenía la atrevida expresividad de los años treinta. Las sobrecubiertas finales para *The Lord of the Rings* fueron impresas uniformemente en papel gris, con el título en Perpetua, tipo de letra redonda, de diseño clásico, que Tolkien prefirió (aunque en realidad era demasiado débil frente al motivo del Anillo y carecía del carácter decorativo que tenían los títulos diseñados por él).

De los diseños de sobrecubiertas realizados por Tolkien, el más impresionante fue el que dibujó para el tercer volumen, *The Return of the King* [182], pero su realización habría resultado demasiado cara, aunque técnicamente era posible. Dibujado y pintado sobre papel negro, muestra el trono vacío de Gondor en espera del retorno del Rey. Dentro del círculo del trono —en lugar del Anillo Único, destruido en el curso del relato— está la corona alada de Gondor, «tenía la forma de los yelmos de los Guardias de la Ciudadela, pero era más espléndida y enteramente blanca, y las alas laterales de perlas y de plata imitaban las alas de un ave marina, pues aquél era el emblema de los Reyes venidos de los Mares…» (libro 6, capítulo 1). [232] Las iniciales L ND L, monograma de Elendil, el primer Gran Rey de Arnor y Gondor, están en tengwar. Sus palabras al llegar a la Tierra Media, «Sínome moruvan ar Hildinya tennambar-metta» («Y ésta será mi morada, y la de mis descendientes, hasta el fin del mundo»), están inscritas, también en tengwar, a izquierda y derecha del trono. Encima del asiento se alza el Arbol Blanco de Gondor con siete flores, y las Siete Estrellas que constituían el emblema de Elendil y sus herederos. Debajo del trono hay una joya verde que representa la llegada del nuevo rey, Elessar, «Piedra de Elfo».

Una versión simplificada de este diseño fue estampada en la cubierta de la edición de lujo de *The Lord of the Ring*, realizada en 1969 por Allen & Unwin. En ella se omitieron no sólo las palabras de Elendil sino también el más significativo detalle del diseño original encima y debajo del trono: la Sombra de Mordor, a la que se había dado una gigantesca forma humana. El largo brazo de Sauron está extendido sobre unas montañas en rojo y negro, en tanto que su mano, como una garra, recuerda la boca de una fiera hambrienta con afilados dientes. De nuevo, y por última vez, una mano siniestra ocupaba un lugar destacado en el arte de Tolkien, una mano que recordaba las de *Maldad* [32] y *Maddo* [78] y el original *Mapa de Thrór*. Fue imposible adaptar el diseño a la cubierta, ya que incluso en el dibujo original de Tolkien la cara y la forma de Sauron son difíciles de distinguir de la zona superior del fondo. Afortunadamente se conserva un boceto preliminar [181], en el que se pueden ver claramente los detalles de la Sombra.

Y al volver la mirada hacia el sur, hacia el país de Mordor, los Capitanes creyeron ver, negra contra el palio de las

nubes, una inmensa forma de sombra impenetrable, coronada de relámpagos, que invadía toda la bóveda del cielo; se desplegó gigantesca sobre el mundo, y tendió hacia ellos una gran mano amenazadora, terrible pero imponente: porque en el momento mismo en que empezaba a descender, un viento fuerte la arrastró y la disipó; y siguió… (libro 6, capítulo 4).[233]




**183** *Sin título (elementos decorativos)*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y coloreada

# 6 *Motivos decorativos y divisas*

En este libro reproducimos unos doscientos dibujos y acuarelas de Tolkien. Dado que él fue un atareado profesor de Oxford, escritor y padre de familia, es obligado señalar que dicha cifra representa menos de una cuarta parte de las obras suyas que se conservan, incluidos bocetos rápidos y grafismos. Tolkien fue un artista asombrosamente prolífico, de manera especial en sus años de jubilado, en los que se puede datar aproximadamente un tercio de sus dibujos. La mayor parte de los realizados con posteridad son motivos decorativos y divisas, que Tolkien ejecutó por puro placer. Los exuberantes frisos de *The Book of Ishness* [59], los «sellos» de sus cartas de «Papá Noel» [59] y sus diversos Árboles de Amalion [62] demuestran que disfrutaba diseñando motivos decorativos. En sus años posteriores dibujó casi exclusivamente diseños decorativos, no ilustrativos.

Naturalmente no fue un cambio súbito. En su conferencia *Sobre los cuentos de hadas*, pronunciada en marzo de 1937, Tolkien hizo una profunda exposición de las relaciones de la ilustración con la literatura de ficción:

> En el arte del hombre es mejor reservar la Fantasía para el campo de la palabra, para la verdadera literatura. En pintura, por ejemplo, la representación visual de imágenes fantásticas es técnicamente muy sencilla; la mano tiende a sobrepasar la mente, e incluso a desbordarla. Con un frecuente resultado de ñoñería y morbidez… Aunque en sí mismas las ilustraciones sean buenas, benefician poco a los cuentos de hadas. La diferencia básica entre las artes que ofrecen una presentación *visible* (incluido el teatro) y la verdadera literatura radica en que ésta impone una sola forma visual. La literatura actúa desde una mente a otra y tiene, por tanto, mayor poder de generación. Al mismo tiempo, es más universal y más dolorosamente particular. Si habla de *pan* o *vino*, de *piedra* o *árbol* apela a la totalidad de esos objetos, a su idea; sin embargo, cada oyente les otorgará en su mente una corporeidad peculiar y personal. Si el cuento dice: «Comió pan», el director de escena o el pintor sólo podrán mostrar «un trozo de pan» que vaya de acuerdo con sus gustos o su magín, pero el oyente del relato captará la idea general de pan y le dará en su mente una forma personal. Si la narración dice: «Subió a una montaña y abajo, en el valle, vio un río», el ilustrador podrá plasmar, o casi plasmar, su particular visualización de la escena; pero cada uno de los que oigan esas palabras trazará su propio paisaje, que estará formado por todos los montes, ríos y valles que ha conocido, y en especial por el Monte, el Río o el Valle que en su caso dieron por primera vez cuerpo a estas palabras.[234]

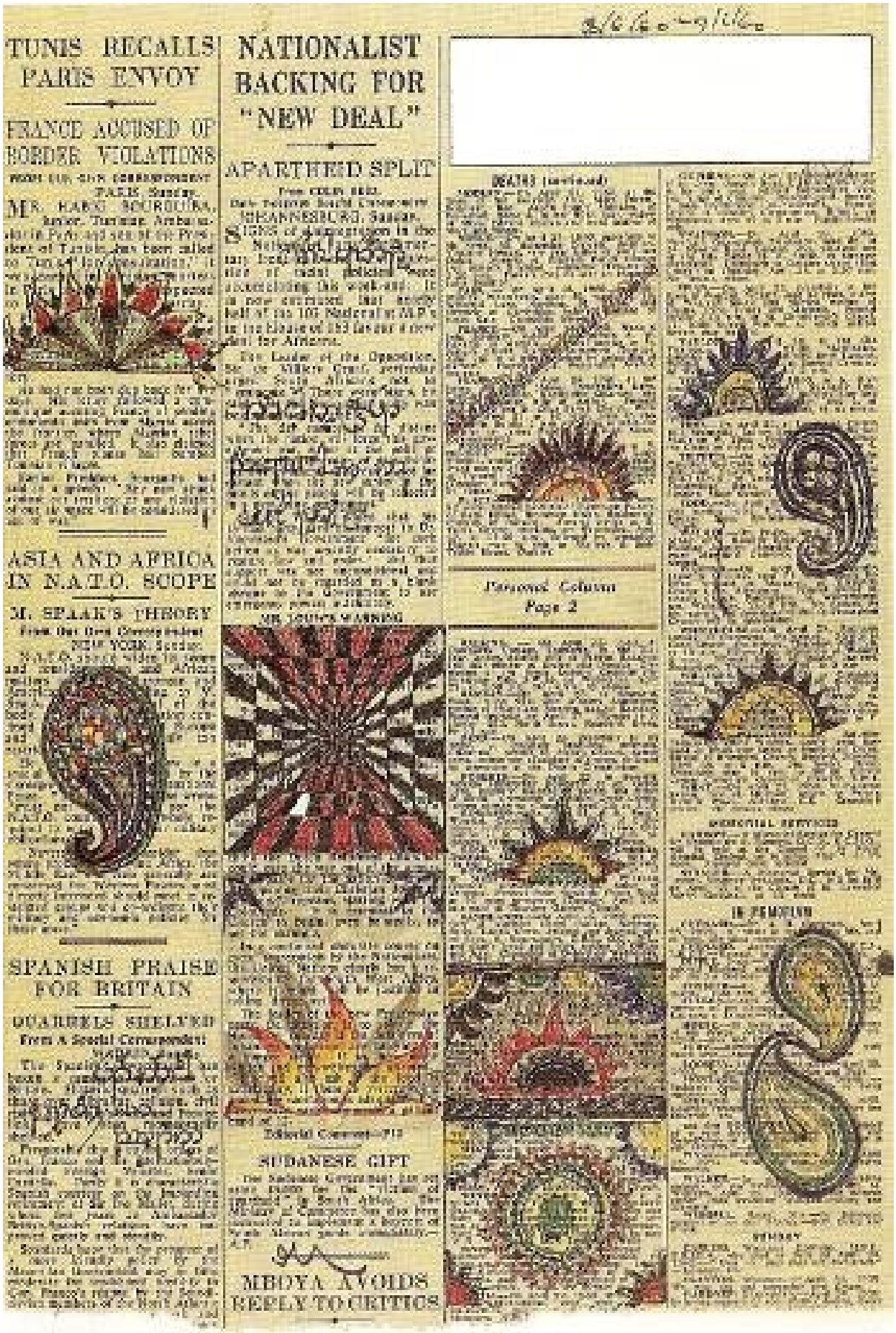
Al leer la última frase del texto precedente, uno no puede por menos de pensar en *El Hobbit*, publicado menos de dos años antes. Se trata, casi con toda seguridad, de una autocrítica. Parece ser que Tolkien se preguntó ¿se debió ilustrar *El Hobbit*? De haberlo hecho, ¿se habría prestado con ello un flaco servicio a los lectores? Y, por supuesto, leyendo entre líneas, ¿tenían los dibujos calidad suficiente para su publicación? Como hemos visto, las ilustraciones de *El Hobbit* constituyen un compromiso válido entre una representación de escenas reales del texto y vistas de carácter general a las que el lector puede aportar su propia imaginación, guiado por las palabras del autor. La declaración de Tolkien en *Sobre los cuentos de hadas* sugiere que ahora pensaba que esto no era suficiente o, más bien, que las palabras bastaban por sí solas; y *El Señor de los Anillos*, primera obra publicada, parece haber sido elaborada de acuerdo con esta filosofía, sin ilustraciones o, para ser más exactos,

únicamente con mapas e inscripciones (incluyendo en el último grupo la imagen de las Puertas de Durin). Si Tolkien hubiera seguido su línea, habría incluido también las páginas del «Libro de Mazarbul», pero éstas habrían sido «documentos» para apoyar el texto como «historia», no ilustraciones. Lo que dice en *Sobre los cuentos de hadas* acerca de la ilustración es muy sensato, pero no lo suscribió plenamente. Tolkien realizó dibujos para *El Señor de los Anillos*, aunque no llegó a publicarlos, y en cierto momento, a decir verdad, muy breve, acarició la esperanza de que *El Señor de los Anillos* fuera ilustrado, no por él, sino por Pauline Baynes, que ya había ilustrado el *Farmer Giles of Ham* (1949) con gran satisfacción del escritor.[235] Baynes aportó los dibujos para varios libros posteriores de Tolkien, liberándole así de la responsabilidad de realizar las acuarelas o los dibujos para su publicación, tarea que, como se había puesto de manifiesto en *El Hobbit*, constituía un lastre emocional y físico para él.

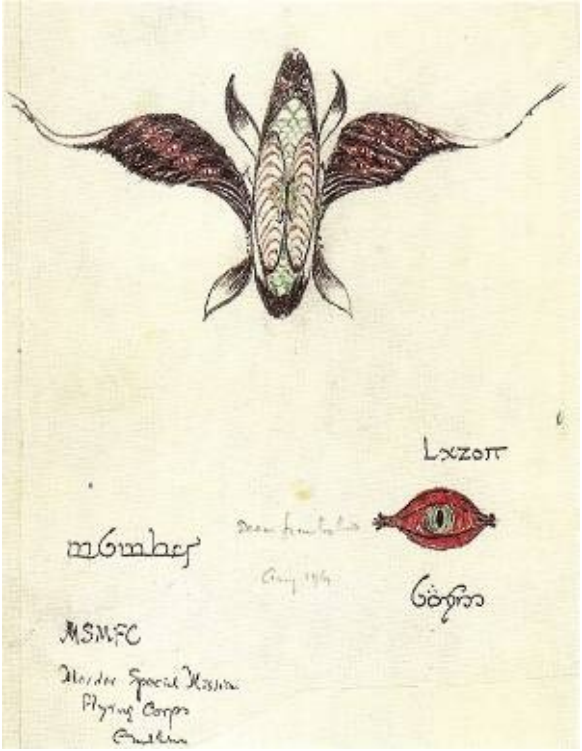
Tras la aparición de *El Señor de los Anillos* en 1954-1955, muchos lectores de Tolkien escribieron pidiéndole más información sobre la Tierra Media e instándole a que completara «El Silmarillion». Allen & Unwin también lo deseaban vivamente y confiaban en que, tras su jubilación como profesor de Oxford en 1959, no tardaría en elaborar un texto final de «El Silmarillion». Pero lo cierto es que le resultó difícil someterse a la disciplina de un trabajo regular y, como siempre, seguía teniendo muchos compromisos: trabajos académicos sin terminar y el cuidado de su esposa, con una precaria salud. Entonces Tolkien frisaba en los sesenta y cinco años y naturalmente sentía el peso de los años. Incluso cuando encontró tiempo para «El Silmarillion», el progreso fue lento. Pensaba introducir un cambio radical en su cosmología a fin de que estuviera más cerca de la de nuestro mundo, y como las muchas consultas formuladas por los lectores de *El Señor de los Anillos* le habían llevado a formularse nuevas preguntas, pronto se vio atrapado en la ardua y prolija tarca de introducir cambios en el texto con todas sus consecuencias.

A veces prefería escribir largas cartas o realizar elaborados diseños en cualquier papel que tuviera a mano, a menudo en el reverso de cartas que había recibido, en el frente o en el dorso de los sobres, incluso dentro de éstos, en invitaciones y saludos, al menos una vez en una servilleta de papel y en periódicos viejos, normalmente mientras resolvía los crucigramas. Algunos de estos motivos los reelaboró luego con más esmero en hojas de papel. Se conservan varios centenares de ellos. Teóricamente debería ser posible fechar todos los dibujos que trazó en trozos de periódico, pero el propio Tolkien puso fecha a unos cincuenta de ellos, y casi siempre fueron realizados de dos a tres meses después de la aparición del periódico. Su hijo John recuerda que Tolkien habitualmente tenía un montón de crucigramas para solucionarlos cuando tuviera tiempo.[236] La mayor parte de los periódicos con dibujos suyos que se conservan datan de febrero a noviembre de 1960 y de febrero a septiembre de 1967, con algunos de 1957-1958 y ejemplares sueltos de 1965 y 1971[237]. Sólo unos pocos de sus diseños no realizados en periódicos están fechados directamente y en su mayor parte pertenecen a los años 1960 y 1967, mientras que otros son de una fecha tan

tardía como octubre de 1972.




**184** *Sin título* (Grafismos y elementos decorativos sobre trozo de periódico)
Tinta negra y coloreada, lápiz plomo, lápiz coloreado




**185** *Mordor Special Mission Flying Corps*
Lápiz, tinta negra, roja y verde

Muchos de estos dibujos recuerdan en su estilo otros ejecutados por Tolkien con anterioridad. Son trabajos que beben en las artes decorativas en boga cuando era joven, especialmente las formas más naturalistas del *Art nouveau* o en decoraciones inspiradas en él y posiblemente también, aunque en menor medida, en esquemas geométricos como los que aparecían en grabados ingleses de los años veinte y treinta de nuestro siglo diseñados por artistas de la talla de Paul Nash. Pero algunos diseños suyos de la década de los sesenta son absolutamente contemporáneos, pues copian obras de *Op Art*, que entonces estaba de moda. Tolkien fue también moderno en los medios que utilizaba: en sus últimos años se servía a menudo de bolígrafos de color, que resultaban especialmente cómodos cuando se sentaba a leer el periódico y además producían una atractiva línea. Pero, a decir verdad, prefería el lápiz plomo, los lápices coloreados, la acuarela o las tintas de color aplicadas desde una botella cuando pretendía obtener efectos muy delicados.

Usualmente sólo hacía uno o dos dibujos en un periódico. Sin embargo, en el ejemplo [184], trabajó durante dos días seguidos en toda una gama de diseños. El flamante semicírculo, laboriosamente coloreado, de la primera columna de la izquierda y algunos de los bocetos de la tercera pueden ser prototipos de divisas heráldicas relacionadas con su mitología, en concreto de la destinada a Finwë [191]. Tolkien dibujó asimismo muchos motivos *paisley*, como en la primera y cuarta columnas, a menudo con interiores decorados con motivos seriados.[238] En alguna ocasión transfirió a tengwar titulares de periódico o hizo comentarios sobre el tema abordado en escritura élfica.

Incluso cuando trazaba grafismos junto a un crucigrama, en vez de redactar «El Silmarillion», los pensamientos de Tolkien nunca se alejaban excesivamente de su mitología. Algunos de estos grafismos eran en su opinión dibujos de artefactos, no meros garabatos. Entre los primeros de estos dibujos había un casco Númenóreano o *karma*, fechado en marzo de 1960.[239] Una inscripción dice que perteneció a «un capitán del Uinendili», y que su yelmo estaba «hecho de chapas de metal superpuestas y esmaltadas; la "cresta de pez", de cuero repujado y coloreado». Aproximadamente en el mismo momento en el que ejecutó este dibujo, Tolkien estaba escribiendo la historia de Aldarion,[240] sexto Rey de Númenor, que fundó el Gremio de los Aventureros al que pertenecían los marineros más duros y arrojados. Eran conocidos con el nombre de *Uinendili* o «amantes de Uinen», uno de los Maiar o poderes menores de Arda. Uinen calmó las olas y frenó la pasión salvaje de su marido, Ossë, señor de los mares.

**186** *Sin título (elementos decorativos)*
Tinta negra y coloreada

Otro dibujo similar relacionado con su ficción [185], de agosto de 1967, posiblemente empezó como una estilizada flor dibujada un mes antes.[241] Pero su parecido con la insignia de un piloto le sugirió otro significado, a la vez siniestro y divertido, dentro del contexto de sus historias: el «Mordor, Special Mission Flying Corps». Los MSMFC —Tolkien escribió en la hoja las iniciales en mayúsculas comunes y en tengwar— son indudablemente los Nazgûl, los más poderosos y terribles siervos de Sauron en *El Señor de los Anillos*. Hacia el final de la Guerra del Rey montaron en criaturas aladas de una especie fantástica. La inscripción en el centro de la hoja, «vista desde abajo», sugiere que el dibujo representa una vista real, desde el sucio, de una de las bestias aladas, aunque es más probable que Tolkien se limitara a jugar. Abajo a la derecha está el Ojo de Sauron, muy parecido al que aparece en las sobrecubiertas de *El Señor de los Anillos* [177]. El nombre de «Sauron» aparece por dos veces, en tengwar (abajo) y en el Nuevo Alfabeto Inglés, otro sistema de escritura ideado por él.

El sobre [186] es un buen ejemplo de la disposición de Tolkien a dibujar en cualquier trozo de papel que tuviera á mano. Probablemente le llegó por correo en 1964 o 1965, y se puso a dibujar en él poco después de recibirlo.[242] Incluso el matasellos y los sellos (con la imagen de la reina Elizabeth) están cubiertos de grafismos. Debajo de los sellos Tolkien escribió «pobre reina» en su Nuevo Alfabeto Inglés, como un acto de contrición. Los motivos curvilíneos —plantas— recuerdan el «Arbol de Amalion», así como decoraciones que podemos encontrar en numerosos libros impresos y manuscritos del siglo XV.[243] A la izquierda Tolkien boceto un candelabro de siete brazos y aquí y allá inscribió versículos en latín de los salmos 90/91.[244] En lo alto del sobre, en tengwar, aparece escrito «ab incursu et daemonio meridiano»; abajo, en escritura medieval, puede leerse «non apporonpinquabit ad te malum», a la izquierda, y «super aspidem et basiliscum ambulabis», a la derecha. Las tres palabras en tengwar encima del candelabro están escritas igualmente en latín, pero no pertenecen a un salmo: «claedioulas» («¿?gladiolus»), «fatarum» y «scandens». La palabra en tengwar abajo, en el centro, parece que dice «bubls» (¿? en inglés, «bubbles» [burbujas]). Las franjas situadas a la izquierda y debajo de los sellos son típicas de los diseños que Tolkien realizó en sus últimos años, a veces con formas flexibles y curvilíneas.[245] Según propia declaración, eran ceñidores Númenóreanos. Una serie de decorativas orlas, con formas florales y geométricas, muchas de ellas en delicados colores,[246] fueron dibujadas en 1960, casi en la misma época que los primeros «cinturones», con los que están estilísticamente relacionadas. En diciembre de 1960, Tolkien combinó algunos de estos motivos con otros, dentro de dos esquemas más amplios, en un dibujo que tituló «Alfombra Númenóreana» [187].[247]

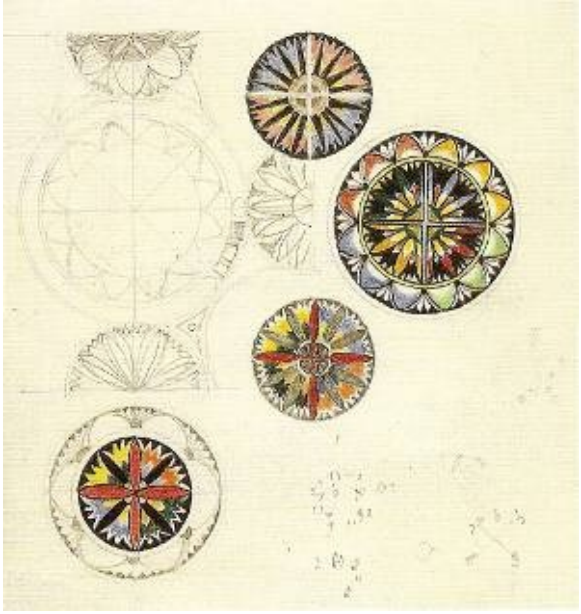
La variedad es el sello de muchos de los dibujos de Tolkien con estos motivos, como, por ejemplo, [183], ejecutado con relativa precisión. Aquí aparecen un

«emblema en forma de sol», una espiral, un copo de nieve y varias «lágrimas *paisley*». Dentro de esta hoja revisten especial interés formas que pueden considerarse precursoras de las divisas heráldicas de Finwë y Fingolfin [191-192], aunque todavía no están dispuestas en losange. Tolkien mencionó por primera vez las divisas heráldicas de su mitología en *La Caída de Gondolin*, en *El Libro de los Cuentos Perdidos*. Las divisas que describió en estos textos simbolizaban la autoridad, pues presentaban un cisne, una punta de flecha, un arco iris, un arpa o, en el caso del Rey Turgon, un corazón escarlata, en conmemoración de la recuperación del corazón que los Orcos habían arrancado del cuerpo de su padre.[248] Divisas similares aparecen en *El Señor de los Anillos*, incluido el caballo blanco de Rohan sobre un campo verde y el árbol blanco, la corona y siete estrellas sobre fondo negro de la Casa de Elendil [182]. Pero exceptuadas las descripciones de *La Caída de Gondolin y* la de la insignia de Finarfin en *La Balada de Leithian* y otros pasajes,[249] en las obras de Tolkien las referencias a las divisas heráldicas de los Elfos son raras y sucintas. No creó descripciones escritas que rivalizaran en exquisitez con las series de divisas heráldicas, en su inmensa mayoría decorativas, no jerárquicas, que dibujó en 1960-1961 para figuras destacadas de su mitología.

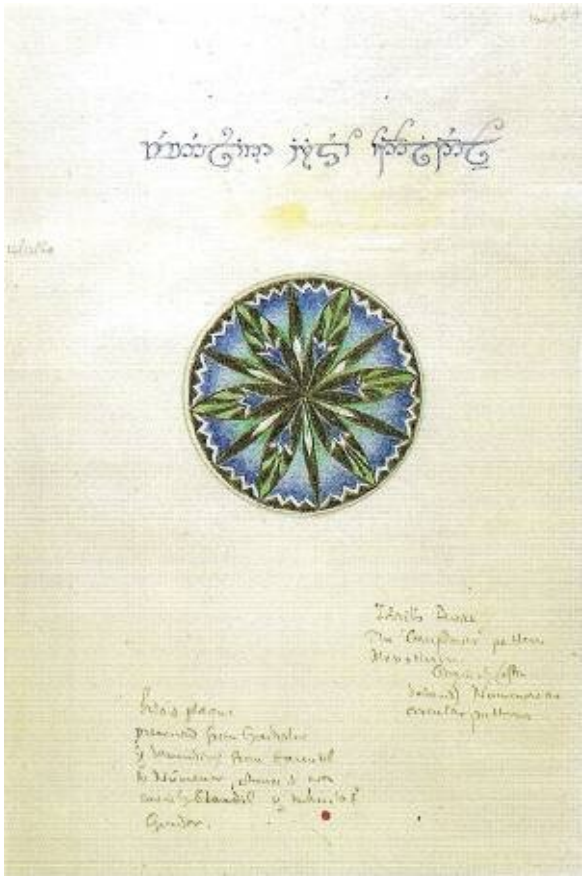
En la siguiente nota expuso las normas de la heráldica élfica:

> Las mujeres dentro de un círculo, personal
> Los hombres dentro de un losange, personal
> diseños generales (impersonales) o
> emblemas de una familia *cuadrado*
> (o [¿?] una vez, circular).
> Usualmente se consideraba que el rango
> debía ser representado por una serie de «puntos» que
> llegaban hasta el borde exterior
> cuatro simbolizan al príncipe, 6-8 a los reyes
> los grandes antepasados
> tenían a veces [hasta] 16, como en
> Casa de Finwe.[250]

**187** *Alfombra Númenóreana*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y coloreada



**188** *Sin título (Divisas de Idril)*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y coloreada



**189** *Divisa de Idril*
Lápiz, lápiz coloreado

Este esquema jerárquico es mostrado en las divisas [188-195]. Las de los personajes femeninos están situadas dentro de un círculo [188-189, 193-195], la divisa de la Casa de Finwë [191, arriba] está alojada en un cuadrado y las de personajes masculinos concretos tienen forma de losange [190, 191, abajo, 192]. Las relaciones de parentesco son señaladas a menudo con similitudes en el diseño: así ocurre, por

ejemplo, con las divisas de la Casa de Finwë [191, arriba], del propio Finwë, de su hijo primogénito Fëanor,[251] y de su segundo hijo, Fingolfin [192, *abajo*], aunque no siempre es así. Por lo que parece, a veces Tolkien creaba una nueva divisa para señalar un hecho importante en la vida de su propietario. La divisa de Finrod, hijo de Finarfin,[252] representa un arpa y una antorcha, probablemente para conmemorar su encuentro con los primeros Hombres que entraron en Beleriand, cuando cantó para ellos acompañándose de un arpa. Es posible que Tolkien pretendiera sugerir que esta divisa fue creada para Finrod por Hombres, toda vez que su diseño está más cerca de las divisas de los Hombres que describió en *El Señor de los Anillos*, y dibujó a principios de los años sesenta, que de las demás divisas geométricas de los Elfos que ideó en la misma época. Las últimas son normalmente simétricas respecto de cada uno de sus ejes, que con frecuencia genera una sensación de rotación perpetua, tal vez pensada para que evocara la inmortalidad de los Elfos dentro de los círculos del mundo. Por el contrario, las divisas de los Hombres tienden a ser simétricas sólo respecto de los lados del eje vertical, y con frecuencia tienen un sólido eje horizontal. En éstas[253] el movimiento no es circular, sino que se extiende desde el centro hasta el marco, con una fuerza que lo transciende.

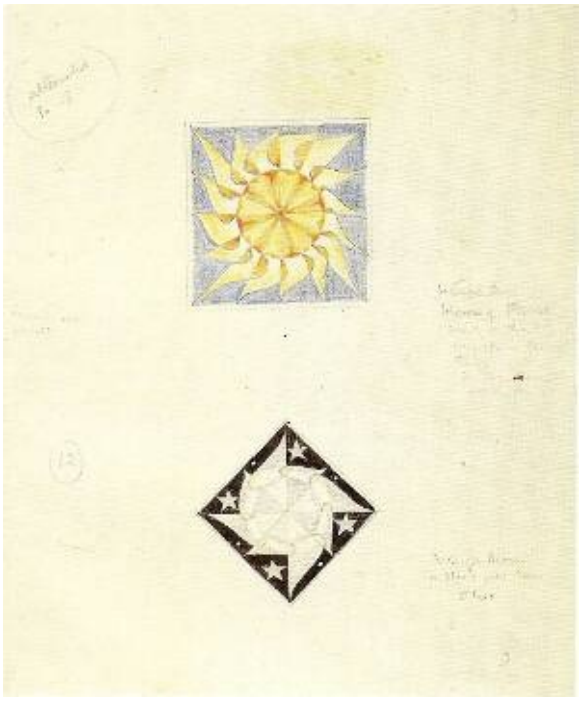
La divisa que Tolkien dibujó para el héroe humano Beren[254] representa los picos triples de Thangorodrim, que se alzaban por encima de la fortaleza de Morgoth, el Silmaril que Beren y Lúthien recuperaron de la corona de Morgoth y la mano que Beren perdió en aquella aventura. Tolkien decía que la divisa había sido diseñada póstumamente para conmemorar las hazañas de Beren. En el dibujo original de la divisa inscribió «Beren Gamlost [“manos vacías”], placa histórica». Tolkien también diseñó placas como la de [189], fechada el 14 de diciembre de 1960, con la divisa de Idril Celebrindal, hija de Turgon, Rey de los Elfos Noldorin, que gobernó la ciudad oculta de Gondolin en la Primera Edad de la tierra. La inscripción tengwar de la placa de Idril está escrita en Quenya, la alta lengua de los Elfos: «Menelluin Írildeo Ondolindello» («Cabezuela de Idril llegada de Gondolin»). En los escritos de Tolkien no hay nada que explique por qué la cabezuda debe relacionarse con Idril. Tal vez se debe a las flores azules que crecen en la mies dorada, pues se decía que el cabello de Idril era «como el oro de Laurelin antes de la llegada de Melkor».[255]

El diseño de la placa puede verse como un conjunto de doce grandes flores azules de cabezuela sobre un fondo negro, con florecillas más pequeñas y hojas, o como un fondo azul en el cual están dibujados doce pétalos negros que contienen pequeñas florecillas azules en forma de cabezuela en el centro. De acuerdo con las normas de Tolkien en heráldica élfica, las doce flores o puntos que llegan hasta el borde del círculo pueden reflejar la posición de Idril como hija del rey. La inscripción en la parte baja, a la izquierda, nos dice que la placa estuvo en posesión de los descendientes de Idril, «preservada desde Gondolin y descendiendo desde Eärendil hasta Númenor, siendo salvada a continuación por Elendil y llevada a Gondor». La otra inscripción hace pensar que fue copiada repetidas veces: «La divisa de Idril, el

motivo de la “cabezuela” alude a Menulluin. Origen de los motivos circulares Númenóreanos (a menudo adulterados)». Tolkien había dibujado un «mosaico Númenóreano» antes de ejecutar [189], el cual, aunque no fue realmente «adulterado», está más estilizado y, en contraste con éste (que no sugiere una delicada cabezuela), posee muchos más colores y más intensos.[256]

La divisa de Idril aparece también en una hoja con dibujos similares [188]. Éstos se encuentran en diferentes estados de elaboración, con lo que ilustran el método operativo de Tolkien: el compás, el semicírculo graduado y la regla de borde recto eran herramientas esenciales para su trabajo. Las dos divisas más pequeñas se parecen, en su diseño, a la placa, pero tienen el mismo colorido que el mosaico. Del mismo modo, las divisas coloreadas mayores, así como las divisas completas y parciales trazadas a lápiz, se parecen mucho al mosaico que aparece en diseños interiores. En la parte inferior, a la derecha, están las anotaciones de Tolkien sobre colores: azul, verde, rojo, amarillo, anaranjado, con la respectiva inicial en inglés.

**190** *Eärendel y Gil-galad*
Lápiz, tinta negra y azul, lápiz coloreado



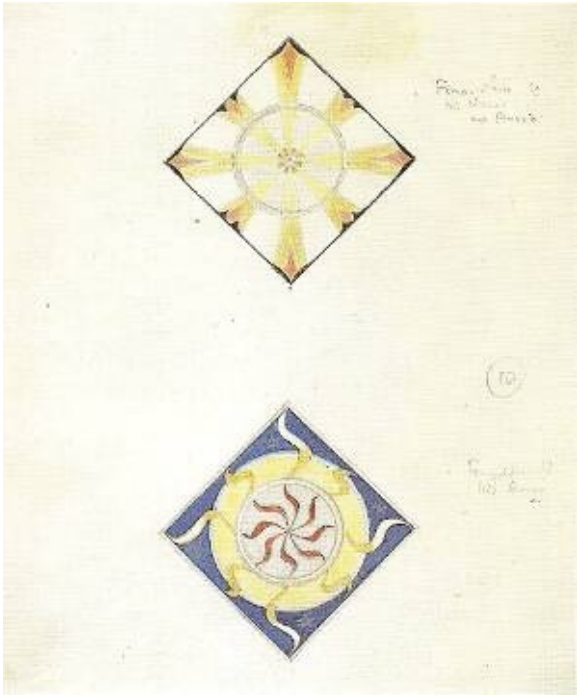
**191** *Finwë y Elwë*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra

A juzgar por el número de ejemplares existentes, la ejecución de las divisas para Eärendil le exigió mucho tiempo. El hijo de Idril y Tuor había escapado al saqueo de Gondolin y después se casó con Elwing, que heredó el Silmaril que sus abuelos, Beren y Lúthien, habían arrancado de la corona de Morgoth y con el que Eärendil confiaba conseguir la ayuda de los Valar frente a la opresión de Morgoth. La divisa de Eärendil, tal como está dibujada en la parte delantera de un sobre [190] enviado por Tolkien el 13 de diciembre de 1960, parece que incorpora un Silmaril y brilla como la estrella en que se convirtió Eärendil. En el reverso del sobre hay un diseño, al parecer anterior, para la divisa de Eärendil, que contiene una estrella de seis puntas, dos de las cuales llegan hasta los ángulos superior e inferior del rombo, mientras que cuatro más pequeñas se prolongan hasta los centros de los cuatro lados. La divisa de [190] está más elaborada, con la estrella frente a una serie de círculos concéntricos (sugeridos, tal vez, por la idea medieval de las esferas celestes) y con las fases de la luna decorando las puntas del rombo. Su suave colorido y la división del círculo exterior en doce por las seis puntas que se prolongan hasta el borde del círculo mayor y seis que se dirigen hacia el centro, recuerdan la divisa de Idril, madre de Eärendil. [257]

Las otras dos divisas de [190] pertenecen a Gil-galad, rey elfo de la segunda era de la Tierra Media. «En el escudo de plata se reflejan / los astros innumerables de los campos del cielo», dice *El Señor de los Anillos* (libro 1, capítulo 11), sugiriendo poéticamente que el escudo de Gil-galad lucía una divisa poblada de estrellas. La divisa situada a la derecha en [190] es la más llamativa de las dos, con una estrella alargada apuntando a cada uno de los ángulos del losange, dentro de un dibujo explosivo. Posiblemente Tolkien lo quiso así, pues debajo de este diseño colocó una

inscripción; además, su forma simétrica rima mejor con sus otras divisas élficas. Sin embargo, ambos dibujos son sólo bocetos preliminares, sin la precisión de otros suyos, mejor acabados.

La divisa que aparece arriba en [191] representa la Casa de Finwë. Lleva una inscripción que dice: «Sol alado / Casa de Finwë [> Finrod] / descendiendo hasta los Altos Reyes / Fingolfin-Fingon / Turgon. Aquellos que /descendían de Finarfin / usaban una estrella azul». Finwë condujo a los Elfos Noldorin durante la Gran Marcha hacia el este, desde la Tierra Media hasta Aman. En versiones posteriores de «El Silmarillion» tuvo tres hijos, Fëanor, Fingolfin y Finarfin. Fingon y Turgon eran hijos de Fingolfin. La supresión del nombre *Finwë* en los dibujos y su sustitución por el de *Finrod* no tiene explicación. Cuando asignó esta divisa a Finwë Tolkien debió de tener en la mente la última reelaboración de su cosmología del «Silmarillion», en la que el Sol y la Luna existían desde el principio del mundo, y por lo tanto cuando vivió Finwë. En las versiones más tempranas de sus cuentos, Finwë fue muerto antes de que el Sol y la Luna fueran creados a partir de los Dos Árboles.

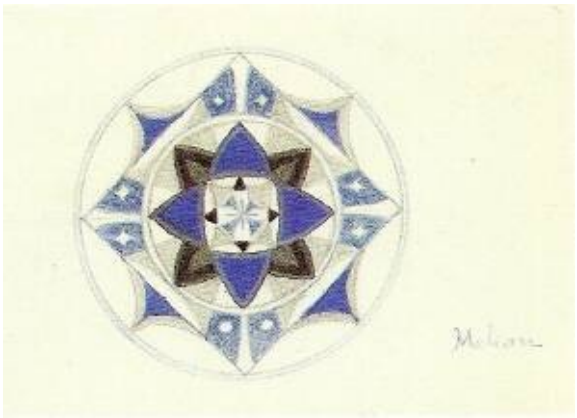


**192** *Finarfin y Fingolfin*
Lápiz, tinta negra, roja y azul, lápiz coloreado

El dibujo tiene un orificio en el centro, producido por la punta de un compás, y un conjunto de líneas horizontales, verticales y diagonales como en [188]. Dieciséis «puntas» o «alas» se extienden hasta el borde interior del cuadrado, como corresponde al Alto Rey de los Noldor en Aman. Las pequeñas formas oscuras que aparecen sobre las «alas» marcan otros dieciséis puntos, y dentro del «sol» central hay ocho «pétalos» amarillos confrontados o combinados con otros ocho en un tono anaranjado pálido. Tolkien dibujó una divisa personal casi idéntica para Finwë,[258] pero la hizo girar noventa grados para darle forma de losange. También creó divisas para los tres hijos de Finwë en dos de las cuales sólo ocho punías llegan Hasta el

borde. La excepción es la divisa de Fëanor,[259] que tiene ocho puntas subsidiarias, además de las ocho «llamas». Tolkien dijo de Fëanor, el mayor de los hijos, que «su espíritu ardía como una llama» y que «fue el primero entre los Noldor en descubrir que con habilidad podían hacerse gemas más grandes y brillantes que las de la Tierra».[260] En el centro de su divisa hay un Silmaril, su creación suprema.

La divisa de Fingolfin, segundo hijo de Finwë, está dibujada en la parte baja de [192], que luce la inscripción «Fingolfin & su casa». Su colorido es similar al de Finwë, pero sus ocho puntas se parecen más a las «llamas» de Fëanor. Las estrellas de plata sobre un fondo azul probablemente están relacionadas con sus estandartes azules y plateados, o con su escudo, que presenta un «campo hecho de azul celeste y estrella / de cristal que brilla pálidamente a lo lejos».[261] En lo alto está la divisa del hijo menor de Finwë, Finarfin, con la inscripción «Finarfin & su casa esp Finrod». Su divisa presenta una similitud superficial con las de sus hermanos, pues posee un círculo central y ocho puntas radiales, pero sólo posee un círculo, no dos, y sus puntas a modo de flores están casi en reposo comparadas con las «llamas» de sus hermanas. La atmósfera de quietud de esta divisa es apropiada para Finarfin, que permaneció disfrutando de la paz de Aman, en vez de ir a luchar en la tierra Media con su familia para recuperar los Silmarils que Morgoth había robado. La divisa de Finarfin es probablemente una versión estilizada de la corona de flores doradas de su insignia, como se narra en la historia de Beren y Lúthien; «Pues este anillo [de Felagund] era como dos serpientes gemelas con ojos de esmeralda, y encima de las cabezas había una corona de flores de oro, que una de ellas sostenía y la otra devoraba; ésa era la insignia de la casa del Finarfin».[262] Pero los colores de sus «flores», naranja y rojo, establecen una relación más estrecha con la divisa de Fingolfin que con las de Fëanor.



**193** *Melian*
Lápiz, lápiz azul, lápiz plateado, tinta negra y azul

La divisa que aparece en la parte baja de [191] es la de Elwë (Thingol), el primer jefe de los Elfos Telerin. En la Gran Marcha de los Elfos hasta Aman, Elwë fue encantado por la voz de Melian la Maia, que cantó con los ruiseñores. Juntos estuvieron en la Tierra Media, y juntos rigieron los destinos del reino de Doriath. Al

lado de la divisa de Elwë Tolkien escribió: «Luna alada / sobre negro con estrellas / Elwë». No hay una razón especial para que la Luna figure en la divisa de Elwë; pero la «Luna alada» contrasta con el «Sol alado» de Finwë en el contexto de esta hoja. Los colores de la divisa de Elwë también contrastan: frío en vez de cálido, gris, amarillo pálido y un azul tenue en vez del anaranjado y amarillo de Finwë. La primera es una divisa «menor», pues tiene ocho puntas en vez de dieciséis —cuatro alas grandes y cuatro alas pequeñas— y la Luna está dividida en ocho partes, en oposición a las dieciséis partes del Sol de la divisa de Finwë.

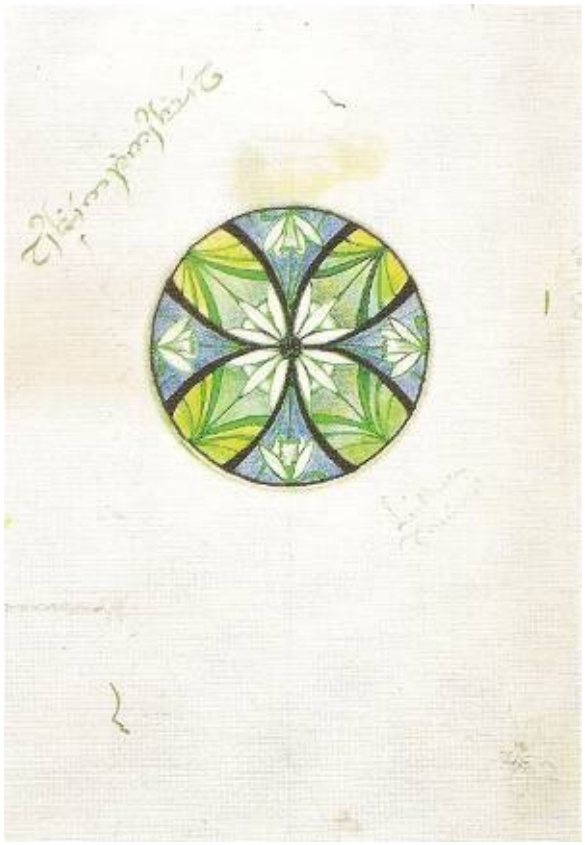
La divisa de Melian es mostrada en [193]. Es una de las más complejas divisas heráldicas de Tolkien, con una sucesión de diferentes formas —cuadrados cóncavos y conversos, pétalos radiantes, círculos y estrellas— superpuestas unas a otras, pero sin sensación de desorden ni impresión de que están excesivamente elaboradas. Su complejidad refleja la naturaleza de Melian como una Maia. Tolkien escribió que en su rostro Elwë «contemplaba la luz de Aman como en un espejo sin nubes».[263] De nuevo, un orificio causado por un compás y líneas-guía no borradas revelan el método de Tolkien en la elaboración de una estructura antes de utilizar diversos medios técnicos para obtener brillantes efectos.

Para la hija de Melian y Elwë, Lúthien Tinúviel, a quien Tolkien relacionó estrechamente con su esposa Edith, dibujó dos divisas especialmente bellas [194, 195], basadas en flores. Lúthien era «la doncella más hermosa que hubiese existido alguna vez entre todas las niñas de este mundo» y en su nacimiento «las blancas flores de *niphredil* se adelantaron para saludarla como estrellas de la tierra».[264] En *La balada de Leithian* su danza y su canto anuncian el retorno de la primavera, mientras «copos de nieve caen bajo sus pies».[265] Cuando, en *El Señor de los Anillos* (libro 2, capítulo 6) la Compañía visitó a Cerin Amroth en Lothlórien, la hierba verde estaba tachonada de «unas florecitas amarillas de forma de estrella. Entre ellas, balanceándose sobre tallos delgados, había otras flores, blancas o de un verde muy pálido». El elfo Haldir dice a Frodo: «Aquí se abren las flores de invierno en una hierba siempre fresca: la *elanor* amarilla y la pálida *niphredil*». En una carta de noviembre de 1969 Tolkien escribió, refiriéndose al libro sobre las flores de la Península del Cabo:

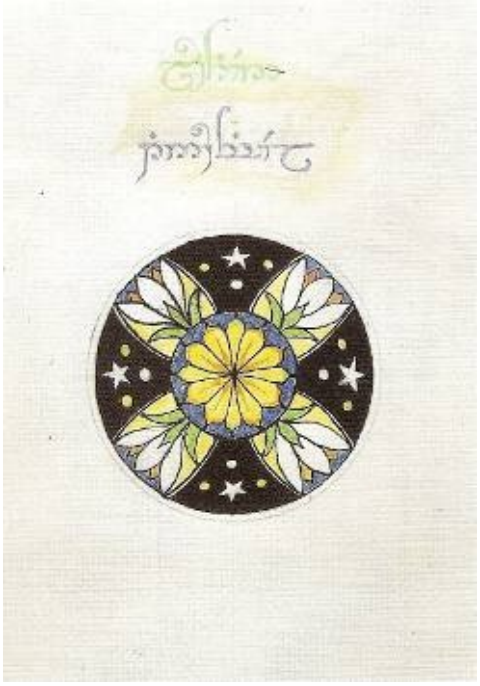
> No he visto nada que evoque tan inmediatamente *niphredil*, *elanor* o *alfirin*; pero eso es consecuencia, creo, de que esas flores imaginarias están iluminadas por una luz que no se vería nunca en una planta viva y sería imposible que la pintura la captara. Iluminada por esa luz, *niphredil* sería simplemente una delicada parienta de una campanilla de invierno, y *elanor*, una pimpinela (quizás algo aumentada) que diera flores doradas como el sol y plateadas como una estrella en la misma planta, y a veces las dos combinadas.[266]

Aunque la *elanor* no es mencionada en sitio alguno en relación con Lúthien, probablemente es esta flor la que aparece en la segunda de sus divisas [195]. Ella es la única que tiene dos divisas claramente diferenciadas, aunque relacionadas entre sí, cada una de ellas con cuatro brazos que irradian de una flor central. Es posible que reflejen su naturaleza dual, mitad Maia, mitad Elfo. La primera [194] se acerca a la

de su madre Maia [193] en complejidad y reproduce alguna de sus formas. Su parte central se puede ver, bien como flor con doce pétalos blancos sobre un cuadrado cóncavo de tono verde, bien como cuatro campanillas de invierno que irradian del centro. Pero la segunda divisa de Lúthien [195] es similar a la de su padre Elfo [191, abajo] por sus estrellas sobre un fondo negro y por sus pétalos blancos, que recuerdan la «Luna alada» de Elwë.



**194** *Lúthien Tinúviel*
Lápiz, lápiz coloreado, tinta negra y verde

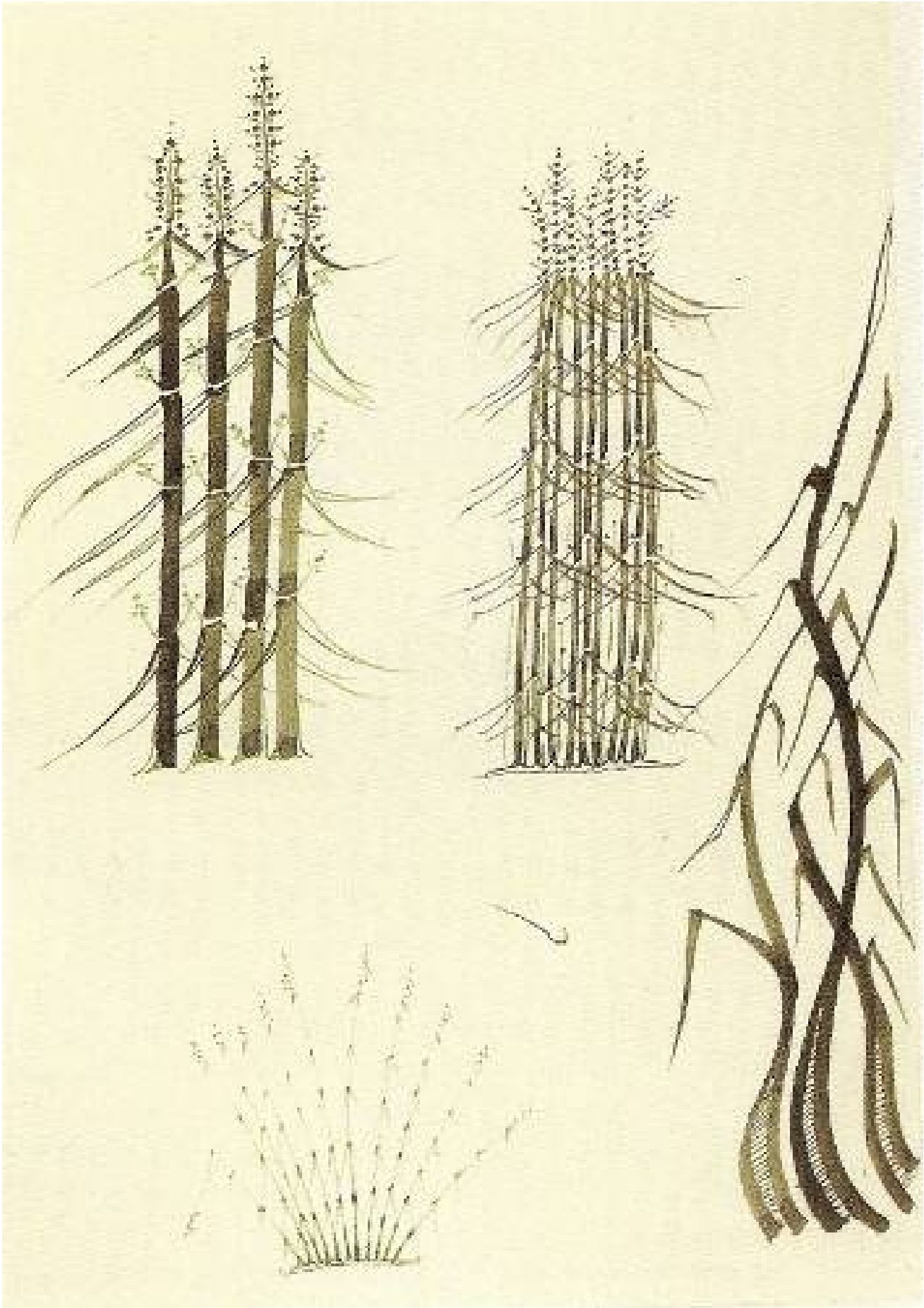


**195** *Lúthien Tinúviel*
Lápiz, tinta negra, lápiz coloreado

Las divisas de Tolkien para los Elfos y los Hombres no se deben ver como meras obras de entretenimiento cuando ya está jubilado: son una prolongación importante de su *Legendarium* y una muestra refinada de su visión. Naturalmente son también bellas obras de arte en sí mismas, preciosos motivos de su calidoscopio, impecablemente coloreados, o soberbios ejemplares de vidrio de color. Durante años Tolkien había experimentado con acuarelas, tintas, lápices de color. Al final aprendió a combinar las técnicas en las debidas proporciones —en [194], por ejemplo, utilizó lápiz coloreado con tintas verde y negra— y consiguió resultados con los que se debía de sentir satisfecha incluso una persona tan autocrítica como Tolkien.

Entre su obra tardía hay también una serie de dibujos de plantas naturalistas y estilizadas, especialmente juncos, hierbas y cañas, a la manera de pinturas orientales de bambú, sólo que dibujadas con plumas de metal o bolígrafos. Ninguno de ellos está fechado, pero posiblemente son contemporáneos de los dos bocetos de plantas similares que Tolkien ejecutó en papel de periódico de abril y julio de 1967. Un ejemplo especialmente llamativo [2, en la página contigua al prólogo] habría pasado por una obra Art-déco medio siglo antes; Tolkien la llamó «amor de hortelano», pero posiblemente es *bonus mollis*. Siempre le habían atraído las zonas pantanosas y las márgenes de los ríos desde sus años de juventud en Sarehole, y en sus obras escritas describió esos lugares: por ejemplo, el valle del Tornasauce en *El Señor de los Anillos* (libro 1, capítulo 6) en el que «las hierbas y las cañas eran en todas partes lozanas y altas». Como no podía ser por menos, relacionó algunos ejemplares de su flora tardía con su mitología, asignándoles nombres élficos. En la hoja [196], en un estilo muy próximo a la vena oriental de Tolkien, y de manera excepción en esta serie dibujada con color añadido, los conjuntos de plantas parecidas al bambú en lo alto son *linquë*

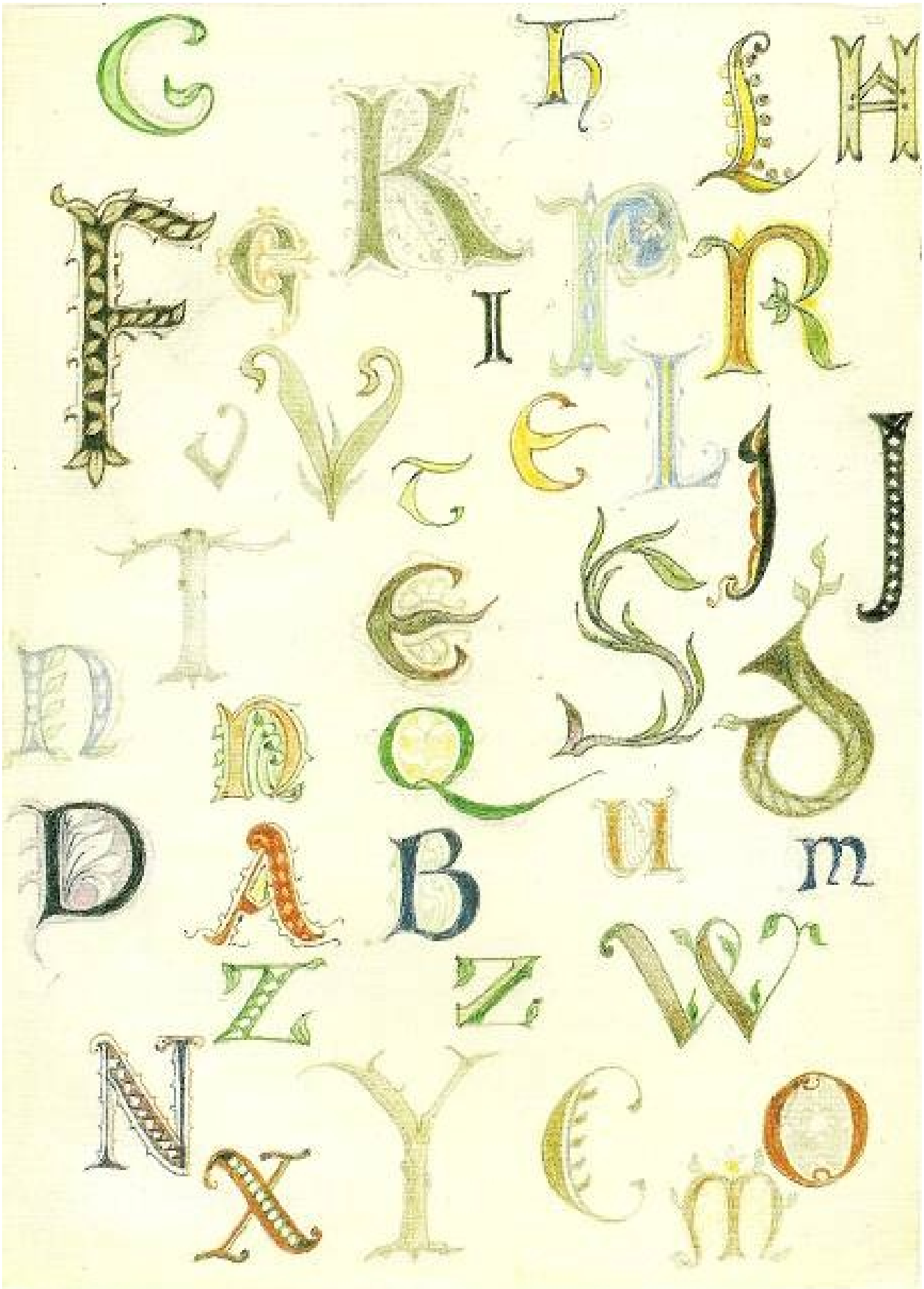
*súrisse*, probablemente traducido como «hierba en el viento» y la mata de hierba radiante en la parte de abajo es *súriquessë*, posiblemente «pluma al viento»,[267] mientras que las plantas entrelazadas de la derecha no tiene nombre.



**196** *Sin título (Hierbas)*
Tinta negra y coloreada

Aunque en sus últimos años Tolkien dibujó muchas plantas, divisas, artefactos y objetos varios para su mitología, después de sus ilustraciones para *El Señor de los Anillos* sólo produjo una vista de la Tierra Media, *Las Colinas de la Mañana* [1] (frontispicio)].[268] Lleva dos inscripciones, una en tengwar, con el nombre Quenya *Ambaróna*, que Tolkien tradujo en sus *Etimologías* como «surgimiento, salida del sol», ya que la palabra está compuesta de *amba*, que significa «hacia arriba», y *ambaron*, que quiere decir «este». Pero el nombre contiene también el sentido de *ambaron*, esto es, «Tierra», el mundo, ya que *mbar-* significa «morada, hábitat».[269] Hay que hacer constar que, aunque dibujadas en fecha muy tardía, *Las Colinas de la Mañana* refleja una versión de la cosmología de Tolkien en la que el recipiente del Sol aparecía en el oeste, pasaba por debajo del mundo plano durante la noche, aparecía en las montañas orientales y devolvía la luz a la Tierra Media. En su concepción posterior el mundo era redondo y el Sol era similar al nuestro, de modo que aparecía en el horizonte, no en medio del mar. El punto de vista del dibujo tiene que situarse detrás del Mar Exterior en el Este, mirando al oeste, a las Colinas, en el momento en el que el Sol emerge de las aguas del plano medio. Y es una vista mixta, con una sección transversal del mar y las olas en su superficie, y un paisaje de montañas que se extienden hasta la noche lejana. El estilizado sol es muy parecido al de la divisa heráldica de Finwë [191, *arriba*) o algunos de los grafismos realizados sobre papel de periódico [184]. La escena del océano comprende plantas, espirales y «copos de nieve» que podemos encontrar en otros dibujos tolkieneanos del mismo período (notablemente [183]), pero también nos remite a su flora submarina en *Los Jardines del Palacio de Merking* [76] para *Roverandom*.

*Las Colinas de la Mañana* es un diseño magistral. Sus muchas líneas horizontales son vivificadas por los rayos del sol, las diminutas llamas y las sinuosas verticales de las plantas marinas, mientras que sus colores están suavemente graduados desde la frialdad de las profundidades oceánicas hasta el calor del sol matutino. Tierra, mar y cielo: aquí aparece toda la creación de Tolkien a la vez, y las más esperanzadoras escenas, bajo la vigilancia de una sola estrella arriba, a la izquierda, seguramente Eärendil y su Silmaril, serena y poderosa. Si ésta fue la última escena dibujada por Tolkien para su mitología constituyó ciertamente un broche de oro.



**197** *Sin título (Alfabeto floral)*
Lápiz coloreado, tinta negra y coloreada

# *Apéndice sobre caligrafía*

Tolkien aprendió caligrafía, como aprendió a dibujar, junto a su madre, que tenía una escritura decorativa;[270] el padre de ella, John Suffield, había sido un calígrafo de talento. Después Tolkien aprendió también con el indispensable manual *Writing & Illuminating, & Lettering*, de Edward Johnston, publicado por primera vez en 1906. No cabe duda de que la caligrafía de Johnston, basada en modelos de los siglos X y XI, constituyó la base de la escritura formal que Tolkien adoptó al desarrollar su propia idea [198].[271] También examinó manuscritos originales, especialmente del período medieval, como parte de sus estudios y de su actividad profesional. Evidentemente los filólogos tienen que estudiar manuscritos, pero no todos ellos saben apreciar la belleza de su escritura y sus decoraciones, o prueban suerte con la pluma. Tolkien estaba interesado en el arte de la caligrafía y también en su aspecto utilitario, sin olvidar sus cualidades alusivas y comunicativas. Así, por ejemplo, en las cartas de «Papá Noel», Tolkien escribió a sus hijos con diferentes caligrafías, cada una de ellas correspondiente y adecuada a un personaje [69]. Su escritura cubría una amplia gama, pues podía ser plenamente formal y, también, muy traviesa y juguetona. Un alfabeto suyo de la segunda modalidad [197], probablemente de los años sesenta, es como un jardín de letras decoradas, algunas de ellas floreadas, otras adornadas con joyas o perlas, algunas formadas por árboles o sarmientos.

En Tolkien el interés por la caligrafía iba lógicamente unido a su interés por la lengua. No se daba por satisfecho con inventar lenguas, como las lenguas élficas Quenya y Sindarin, sino que quería crear también alfabetos en los que se pudieran escribir sus palabras y, además, con letras agradables a la vista.[272] Varias mitologías han sostenido que al hombre le fue dada la escritura por los dioses; de manera análoga, Tolkien escribió en *El libro de los Cuentos perdidos* que Aulë, el Vala maestro de las artes, «ayudado por los Gnomos [Elfos Noldorin] inventó alfabetos y escrituras, y sobre los muros de Kôr había muchas oscuras historias con símbolos ideográficos y también se grabaron allí o se tallaron sobre piedra runas de gran belleza …».[273] En el *legendarium*, más desarrollado, los *tengwar* fueron ideados por el elfo Rúmil, después reinventados por el arte de Fëanor y llevados por el exiliado Noldor a la Tierra Media. Por otra parte, los *certar* o *cirth* rúnicos fueron inventados en la Tierra Media por los elfos Sindarin, en particular por Daeron, «trovador y maestro de historias del Rey Thingol [Elwë] de Doriath».[274] Una prueba de la importancia que las letras tienen para Tolkien es la frecuencia con la que aparecen en sus historias, desde las runas del Mapa de Thrór, en *El Hobbit*, hasta la inscripción tengwar situada encima de las Puertas de Durin en *El Señor de los Anillos*.

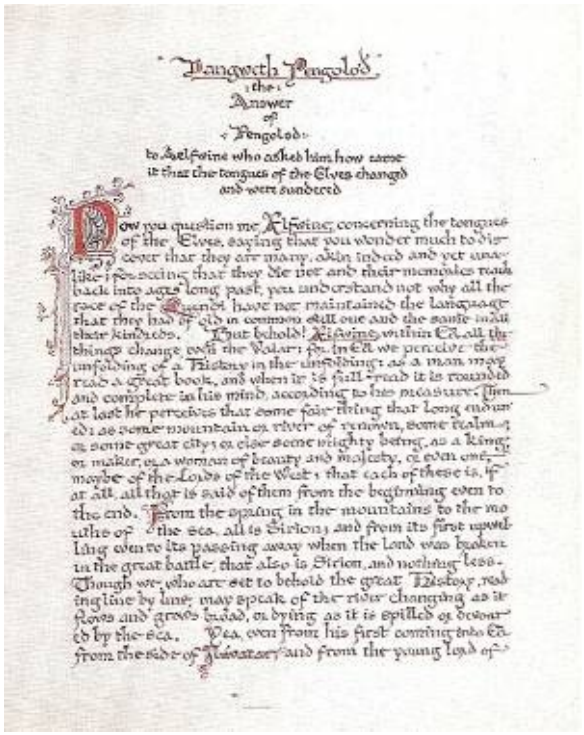
Como creador de los tengwar y los cirth, y como calígrafo practicante, Tolkien hablaba con inusual autoridad acerca de la calidad de las inscripciones reproducidas en *El Señor de los Anillos*. Estaba particularmente interesado en que las palabras

escritas en las portadas de los tres volúmenes, en la inscripción del Anillo, en la ilustración de las Puertas de Durin y en la tumba de Balin tuvieran la «luminosidad y el estilo» propios de una «obra élfica». Él tenía la sensación de que la reproducción de las runas en la tumba de Balin, dibujada de nuevo por un copista a partir del original suyo, era

> más directa y firme que la original; pero yo habría preferido una copia más fiel. No Se ha captado el estilo del original. Ahora los trazos verticales de las letras son pesados, demasiado pesados; e irregularmente así… El característico grosor de algunos de los ángulos agudos ha sido suprimido, haciendo que las formas de las letras parezcan mucho más «ordinarias» y modernas. En ubicación y peso la copia sigue siendo, en mi opinión, muy preferible, a pesar de su ligera inestabilidad, que yo esperaba que una mano más joven supiera eliminar con más delicadeza.[275]

Pero su mano no era la de un anciano, e incluso en sus últimos años su caligrafía seguía siendo más que aceptable. Destacaba especialmente en la escritura en tengwar, muchos ejemplos de la cual [189, 194-195] aparecen junto con sus últimos dibujos de elementos decorativos y divisas. Conocedor de la belleza de una página escrita totalmente en tengwar, a veces escribió manuscritos formales de su invención exclusivamente en ese alfabeto.[276] Al variar el ancho de la punta de la pluma, variaba el efecto de su caligrafía élfica, que unas veces era como la fina línea de un grabado y otras como letra negrilla.

También utilizó el tengwar en un nuevo intento de crear un «documento» para *El Señor de los Anillos*, un «facsímil» de la carta que Aragorn, el Rey Elessar, escribe a Sam Gamgee en el epílogo rechazado del libro (a la postre publicado en *Sauron Defeated*). Tres versiones son menos conocidas que las otras,[277] pero similares en la forma, con el texto en inglés y Sindarin en columnas paralelas, mientras que la pluma hace alardes representando en la parte de arriba la corona alada de Gondor. Es un bello manuscrito incluso para aquellos que no pueden leer sus palabras, pues es rítmico, gracioso y exótico, como el movimiento de una bailarina.



Dangweth Pengoloð

the

Answer

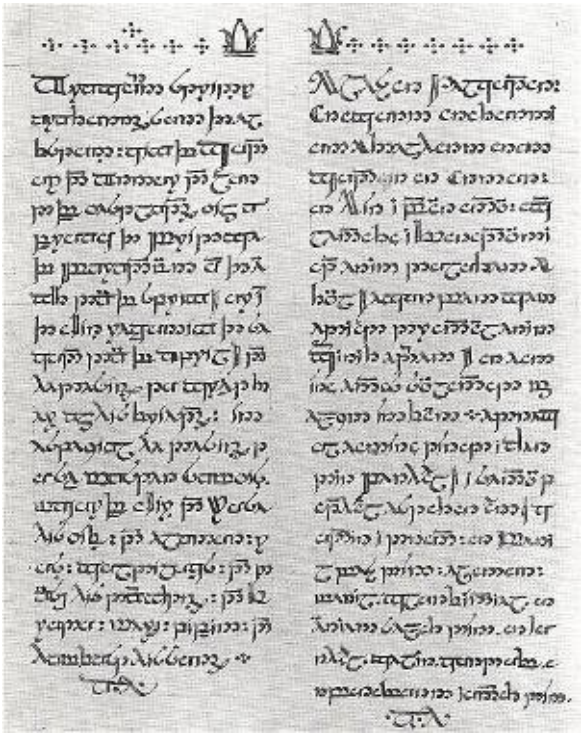
of

Pengoloð

to Aelfwine who asked him how came it that the tongues of the Elves changed and were sundered

Now you question me Aelfwine concerning the tongues of the Elves, saying that you wonder much to discover that they are many, akin indeed and yet unalike; for seeing that they die not and their memories reach back into ages long past, you understand not why all the race of the Quendi have not maintained the language that they had of old in common still one and the same in all their kindreds. Lo behold! Aelfwine, within Eä all things change, save the Valar; for in Eä we perceive the unfolding of a History in the unfolding; as a man may read a great book, and when it is full read it is rounded and complete in his mind, according to his measure. Then at last he perceives that some fair thing that long endured as some mountain or river of renown, some realm or some great city or else some mighty being, as a king, or maker, or a woman of beauty and majesty, or even one, maybe of the Lords of the West: that each of these is, if at all, all that is said of them from the beginning even to the end. From the spring in the mountains to the mouths of the sea, all is Sirion; and from its first upwelling even to its passing away when the land was broken in the great battle, that also is Sirion, and nothing less. Though we who are set to behold the great History, reading line by line, may speak of the river changing as it flows and grows broad, or dying as it is spilled or devoured by the sea. Yea, even from his first coming into Eä from the side of Aman and from the young lord of

**198** Página de *Dangweth Pengoló*
Tinta negra y roja



**199** Carta del Rey, segunda versión
Lápiz, tinta negra

# *Bibliografía selecta*

OBRAS DE J. R. R TOLKIEN

*Farmer Giles of Ham*. Ilustraciones de Pauline Baynes. Londres: George Allen & Unwin, 1949; Boston: Houghton Mifflin, 1950. [*Egidio, el granjero de Ham*, ilus. de R. Garland, Minotauro, 1994.]

*The Father Christmas Letters*. Ed. por Baillie Tolkien. Londres: George Allen & Unwin, 1976; Boston: Houghton Mifflin, 1976. [*Las cartas de Papá Noel*, Minotauro, 1983.]

*The History of Middle-earth*. Editado por Christopher Tolkien. 11 vols. hasta la fecha; Londres: George Allen & Unwin, Unwin Hyman, HarperCollins, 1983-1994; Boston: Houghton Mifflin, 1984-1994. [*La Historia de la Tierra Media: I, El libro de los Cuentos Perdidos 1; II, El libro de los Cuentos Perdidos 2; VI, El Retorno de la Sombra; VII, La Traición de Isengard*. Minotauro, 1990-1994.]

*The Hobbit, or There and Back Again*. Londres: George Allen & Unwin, 1957; Boston: Houghton Mifflin, 1938. [*El Hobbit*, Minotauro, 1982.]

*Letters of J. R. R. Tolkien*. Selección y ed. de Humphrey Carpenter, con el asesoramiento de Christopher Tolkien. Londres: Allen & Unwin, 1981; Boston: Houghton Mifflin, 1981. [*Cartas de J. R. R. Tolkien*, Minotauro, 1993.]

*The Lord of the Rings*. 3 vols.: *The Fellowship of the Ring, The Two Towers, The Return of the King*. Londres: Allen & Unwin, 1954-1955; Boston: Houghton Mifflin, 1954-1956. Segunda edición con un nuevo prólogo, George Allen & Unwin, 1966; Houghton Mifflin, 1967. [*El Señor de los Anillos*, 3 vols.: *La Comunidad del Anillo, Las Dos Torres, El Retorno del Rey*, Minotauro, 1978-1980.]

*Mr. Bliss*. Londres: Allen & Unwin, 1982: Boston: Houghton Mifflin, 1983. [*El señor Bliss*, Minotauro, 1984.]

*Pictures by J. R. R. Tolkien*. Prólogo y notas de Christopher Tolkien. Segunda edición, revisada. Londres: Harper Collins, 1992. Primera publicación en 1979. [Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien, Minotauro, 1992.]

*The Silmarillion*. Editado por Christopher Tolkien. Londres: George Allen & Unwin; Boston: Houghton Mifflin, 1977. [*El Silmarillion*, Minotauro, 1984].

*Smith of Wootton Major*. Ilustraciones de Pauline Baynes. Londres: George Allen & Unwin, 1967; Boston: Houghton Mifflin, 1967. [*El herrero de Wootton* Mayor, ilus. de R. Garland, Minotauro, 1994].

*Tree and Leaf*. Introducción de Christopher Tolkien. Londres: Unwin Hyman, 1988; Boston: Houghton Mifflin, 1989. [*Árbol y hoja*, contiene *Sobre los cuentos de hadas* y *Hoja de Niggle*, Minotauro, 1994].

*Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*. Editado por Christopher Tolkien. Londres: George Allen & Unwin, 1980; Boston: Houghton Mifflin, 1980.

[*Cuentos Inconclusos*, Minotauro, 1990].

OBRAS SOBRE EL ARTE Y LA VIDA DE TOLKIEN

*Catalogue of an Exhibit of the Manuscripts of JRRT*. Texto de T. J. R. Santoski. Milwaukee: Marquette University, 1983. Exposición celebrada en la Marquette University Library, Departamento de Colecciones Especiales y Archivos de la Universidad, 12-23 septiembre de 1983.

*Catalogue of an Exhibition of Drawings by J. R. R. Tolkien*. Introducción de Baillie Tolkien. Introducción biográfica de Humphrey Carpenter. Las entradas del catálogo han sido redactadas por la condesa de Caithness y Ian Lowe, con el asesoramiento de Christopher Tolkien. Oxford: Ashmolean Museum; Londres: National Book League, 1976. Exposición celebrada en el Ashmolean Museum del 14 de diciembre de 1976 hasta el 27 de febrero de 1977, y en la National Book League del 2 de marzo hasta el 7 de abril de 1977.

*Drawings for «The Hobbit» by J. R. R. Tolkien*. Oxford: Bodleian Library, 1987. Catálogo de la exposición de la Bodleian Library, 24 de febrero-23 de mayo de 1987.

«Prólogo» de Christopher Tolkien para *The Hobbit*, edición del 50 aniversario. Londres: Unwinn Hyman, 1987; Boston: Houghton Mifflin, 1987.

*J. R. R. Tolkien: A Biography* de Humphrey Carpenter. Londres: George Allen & Unwin, 1977; Boston: lloughton Mifflin, 1977. [*J. R. R. Tolkien: Una biografía*, Minotauro, 1990].

*J. R. R. Tolkien: A Descriptive Bibliography* de Wayne G. Hammond, con el asesoramiento de Douglas A. Anderson. Winchester: St Paul's Bibliographies; New Castle, Del.: Oak Knoll Books, 1993. Section E, «Art by J. R. R. Tolkien».

*J. R. R. Tolkien: Life and Legend*. Texto de Judith Priestman. Oxford: Bodleian Library, 1992. Catálogo de la exposición celebrada en la Bodleian Library, 17 de agosto-23 de diciembre de 1992.

*J. R. R. Tolkien: The Hobbit Drawings, Watercolors, and Manuscripts*. Milwaukee: Marquette University, 1987. Catálogo de la exposición celebrada en el Patrick & Beatrice Haggerty Museum of Art; Marquette University, 11 de junio-30 de septiembre de 1987; fondos de la Bodleian Library y los Archivos de la Marquette University.

«My father the Artist» de Priscilla. Tolkien. *Amon Hen*, The Tolkien Society, 23 (diciembre de 1976), pp. 6-7.

*Selections from the Marquette J. R. R. Tolkien Collection*. Milwaukee: Marquette University library, 1987.

*The Tolkien Family Album* de John y Priscilla Tolkien. Londres: Grafton Books, 1992; Boston: Houghton Mifflin, 1992.

«Tolkien's Art» de John Ellison. *Mallorn*, The Tolkien Society, 30 (septiembre de

1993), pp. 21-28.
«Tree and Leaf: J. R. R. Tolkien and the Visual Image» de Nancy-Lou Patterson. *English Quarterly* 7, n.º 1 (primavera 1974), pp. 11-26.

# *Índice*

Los números arábigos remiten a las páginas del texto; la letra en cursiva, a las reproducciones. La mayoría de los nombres de *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos* son dados únicamente en su forma final. Los términos contenidos en este índice pertenecen principalmente a las obras literarias y artísticas de Tolkien, a las influencias ejercidas en unas y otras, y a los personajes y los lugares tratados de manera especial en su arte.

*Abismo de Helm y Cuernavilla*, 169; *161*
Abismo de Helm, 168-169, 185; *160-161*
Agua, El, 14, 95; *92-98*
*Agua, viento y arena*, 24, 45-46, 66, 69; *42*
Águilas, 95, 124, 141, 149, 150; *112-113, 138, 143-144*
*Akallabêth*, 35
*Al Este del Sol y al Oeste de la Luna*, 66
«Alfabeto floral», 201; *197*
Alfombras Númenóreanas, 190, 199; *187*
*Alguien más*, 65
«Aliso junto a un riachuelo», 14; *7*
*Allí*, 66
*Ambarkanta*, 54
Amon Gwareth, 47, 62; *38*
Amon Lhaw, 168; *159*
*Amor de hortelano*, 11, 197; *2*
Anduin, 168; *159*
Angerthas, 201
Anillo, divisa, 179-180, 182, 183; *176-177*
*Antes*, 35, 36, 37, 38, 65, 156; *30*
*Antro de Ella-Laraña*, 174, 176; *171*
*Año de la dedalera*, 20, 97; *17*
*Aquí*, 66
Aragorn veáse Elessar
*Arbol de Amalion*, 10, 65, 67; *62*
«Árbol de Amalion», 10, 64-65, 67, 187, 190; *62*
«Árbol retorcido», 135; *129*
Argonath, 168; *159*
«*ark!!!*» 65
Arkenstone, 138; *133*
Arktik, 695-66, 69

*Arrancar una verdad lenta y renuente*, 65
Art nouveau, 9, 10, 11, 48, 57, 64, 81, 109, 128, 135, 188-189, 197
Artesanía, 10, 143
Arts and Crafts, movimiento, 9, 10, 45
Atlántida, 35, 48-49; *45*
*Aventuras de Tom Bombadil, Las*, 156

*Bajando a caballo a Rivendel*, 109-110, 112; *104*
Balsadera del Brandivino, 155-156; *146*
Barad-dûr, 154, 177, 180, 185; *145, 178*
*Barad-dûr*, 154, 185; *145*
*Barcas, Lyme Regis*, 66
«Barco fondeado», 13; *6*
Barnt Green, 19, 20, 33, 38, 41, 43; *18*
Batalla de los Cinco Ejércitos, 76; *138*
Baynes, Pauline, 154, 184, 187
*Beleg encuentra a Flinding* véase Taur-na-Fúin
Beleg, 54, 55
*Beowulf*, 53, 66, 163
Beren, divisa, 192
Bilberry Hill, 19; *16*
Bilbo Bolsón, 91-151 passim, 153, 164; 89, 100, 113, 122-124, 133, 138-139
*Bilbo llega a las cabañas de los Elfos de la almadía*, 107, 116, 130, 134-135, 150, 164; 123-124
*Bilbo se despertó con el Sol temprano en sus ojos*, 107, 120, 120, 124; *113*
Birmingham, 12, 17-18, 38
Blake, William, 35
Bliss, El señor, 85-87; *80, 83*
*Boceto de la Mitología*, 49, 50, 59, 61, 62, 66
*Boceto para el Río del Bosque*, 130; *122*
Bolsón Cerrado, 95, 98, 99, 101, 104, 107, 143; *89-98*
Bolsón de Tirada, 101, 104, 107; *93, 97-98*
*Book of Ishness, El*, 43-67 *passim*, 89, 187
*Bosque de Lothlórien en primavera, El*, 164; *157*
Bosque del Fardo, 107; *98*
*Bosque del Fin del Mundo, El*, 64, 71, 126; *60*
*Bosque Fangorn*, véase *Taur-na-Fúin*
Bosque Negro, 55, 81, 91, 92, 95, 96, 97-98, 104, 109, 116, 150, 156; *84, 86-88*
BOSQUE NEGRO, 55, 81, 96, 97-98, 104, 109, 116, 150, 156; *88*
Bosque Viejo, 156; *147*
Botticelli, Sandro, 9

Bournemouth, 13, 199
Bratt, Edith *véase* Tolkien, Edith
Brown, Baldwin, 75
Browning, Robert, 28
Bruegel, Pieter, 169
Bruinen, 116; *103-108*

*Cabaña del Barnt Green, La*, 19; *18*
Cadgwith, 24
*Caerthilian Cove y Lion Rock*, 25; *20*
Caligrafía, 10-11, 12, 69, 71, 76-77, 91, 93, 95, 109, 149, 161, 179-183, 201-202; *197-199* y *passim; véase también* Runas; Tengwar
*Canción del mar de un Día Antiguo*, 45-46
Caradhras, 167; *138*
Carpenter, Humphrey, 9, 38, 85
*«Carpintero Quallington», Eastbury, Berkshire*, 17, 33; *12*
Carroll, Lewis, 65
«Carta del Rey», 185, 201; *199*
Cartas a «Papá Noel», 13, 33, 43, 54, 69-77, 78, 89, 91, 95, 148, 187, 201, 202; *63-70*
Casa Brandi, 155-156; *146*
Casa de las Cien Chimeneas, La, 26
*Casa donde «Rover» empieza sus aventuras como «juguete»*, 78-79, 104, 110; *73*
«Casa nórdica», 43, 66, 70; *38*
Cauce de Plata, 167; *138*
Celebdil, 167; *138*
*Chequers Clubbe Binge*, 33
*Children of Húrin, The*, 49, 50-51, 55, 58, 67
Ciénagas de los Muertos, 53
Cinturones Númenóreanos, 190, 199
Cirith Thoronath, *véase* Cristhorn
Cirith Ungol, *véase* Kirith Ungol
Cirth, 201
*Ciudad del Lago*, 54, 71, 76, 96, 135, 141; *127*
Ciudad del Lago, *véase* Esgaroth
*Claro de Luna en un bosque*, 62, 67; *61*
Coleridge, Samuel Taylor, 40-41
*Colina (Hobbiton), La*, 80, 95, 96, 101, 104, 107, 116, 126, 139, 143, 150, 178; *92-98*
Colina de los Cuervos, 141; *128, 134-136*
*Colina de los Trolls*, 107, 109, 150; *99*
Colina del Ojo, 168, 178; *139*
Colina, La, 95, 99, 101, 104, 107, 143; *89-98, 139*

*Colinas de la Mañana, Las*, 197-198, 199; *1*
Color, uso del, en Tolkien, 14, 17, 20, 28, 30, 32, 35, 37-38, 41, 44, 48, 50, 51, 53, 69, 70, 71, 76, 78, 81, 85, 86, 87-88, 91, 107, 112, 120, 135, 138, 148, 149, 190, 193, 195-196, 198
*Convención*, 37, 65
*Conversación con Smaug*, 107, 136, 138, 150; *133*
Cornwall, 25, 33, 45, 46; *20-21*
Corriente del Bajo, 169; *160-161*
*Costas de Faëry, Las*, 47-48, 66; 44
Coto, el Granjero, 178
Coward, T. A., 124
Cristhorn, 61; *38*
CRÓNICA DE NUREMBERG, 95
Cuaderna del Norte, 107; *98*
Cubismo, 11, 64
Cuernavilla, 169; *160-161*
Cuerno Desnudo, 185
*Cuernos de Ylmir, Los*, 45-46
*Cueva cerca del Lizard*, 24; 21
Cultura vikinga, 54, 124

*Dangweth Pengolo*, 202; 198
Day, Señor, 86-87; *80, 82*
*De Londres a Oxford a través de Berkshire*, 66
«*De Mí* y *Mi casa*», 70; *64*
*Desastre de los Campos Gladios*, El, 97
*Deseo*, Un, 65
*Después*, 35, 36, 38, 65; *31*
Dibujos topográficos (comentado), 13-33 *passim*, 38, 43, 50
Disney, Estudios 104, 150
Divisas heráldicas, 189-197, 199; *182, 188-193*
Dorkins, Familia, 86, 87; *82*
*Dormían beatíficamente uno al lado del otro*, 12-13; *4*
Dor-na-Fauglith, 57, 67; *33*
Dorthonion, *véase* Taur-nu-Fuin
Dos Árboles, 41, 45, 47, 48, 54, 148, 193, 194; *44*
«Dos muchachos en la playa», 13; *3*
*Dragón Blanco, El, 66*, 81, 95, 97-98; *73*
*Dragón Dorado, El*, véase Hijos de Húrin
«Dragón y Guerrero», 53, 66, 67, 95; *49*
Dragones, 50-51, 53, 66, 67, 75, 76, 78, 81, 83, 91, 93, 136, 138-141, 145, 148, 159,

154; *47-49, 63, 68, 75, 85-87, 103, 134-137, 140, 142-144*; conferencia sobre, 53, 81, 136, 153
Duendes, 69, 73, 75, 76, 202; *61, 67-68*
Durin, Puertas de, 150, 156, 159-161, 184, 187, 201, 202; *148, 150-154*
Dyck, Anthony van, 9

Eärendil, 19, 45, 48, 192, 193-194, 198, 199; *44, 190*
Eastbury, 17, 20, 38; *12*
*Ei Uchnem*, 43
*El día después del día después de mañana*, 65
*El día después del día después del día después de mañana*, 65
*El Hombre en la Luna*, 48-49, 66, 70-71; *45*
El tiempo atmosférico en el arte de Tolkien (comentado), 12, 17, 25, 30, 32, 70, 107, 135; *véase también* Motivos: nubes
Elanor, 196; *195*
Eldamar, 47; *43-44*
Elementos decorativos, 10, 64, 67, 85, 187-199, 201; *183-195*
Elementos decorativos, periódico, 188-189, 197, 198; *184*
Elendil, divisa, 184, 191; *182*
Elessar, 184, 201
Elfos, 41-67 *passim*, 69, 76, 97, 126-141 *passim*, 160, 164, 168, 189-199 *passim*, 201; *52, 54*
Elrond, divisa, 199
Elwë, divisa, 192, 195-196; *191*
Elwing, divisa, 199
Empalizada de Helm, 169; *160-161*
Emyn Muil, 53
*En todas partes*, 65
Enanos, 91-151 *passim*, 156, 160, 163, 167, 180; *100, 102-103, 126, 131*
*Entrada a las estancias del Rey de los Elfos*, 61, 126; *118; véase también* Rey de los Elfos, Puerta y estancias del
Ered Wethrin, 55, 67; *55*
Eryd Lómin *véase* Ered Wethrin
Escarpa *véase* Tol Brandir
*Escena espectral*, 44, 66; *40*
*Esgaroth*, 135; *126*
Esgaroth, 41, 91, 135, 141; *126-128, 137, 144*
Espectros del anillo, *véase* Nazgûl
*Estancia de Beorn*, 87, 96, 124, 126, 128, 150; *116*
*Estancia de Bolsón Cerrado, La*, 96, 101, 141, 143; *139*
*Estancias de Manwë*, 24, 54, 67, 76, 135; *52*

ETIMOLOGÍAS, LAS, 197
*Exeter College, «Fumadores»*, 20, 33
Expresionismo, 11

Fanuidhol, 167, 158
Fëanor, divisa, 160, 192, 195
*Feliz Navidad* 1940, *Feliz Año Nuevo* 1941, 77; *70*
Figuras en el arte de Tolkien (discutidas), 9, 13, 27, 28, 35, 36-37, 50, 55, 69-71, 73, 75-76, 80, 83, 86-87, 98, 99, 101, 120, 135, 136, 138, 141, 143, 156
Filey, 50, 66, 77
*Fin del Mundo*, 40, 65; *36*
Finarfin, divisa, 191, 192, 195, 199; *192*
Fingolfin, divisa, 190, 192, 195; *192*
Fingon, divisa, 194
Finrod, divisa, 192, 194, 195, 199
Finwë, divisa, 189-196 *passim; 191*
Firienfeld, 172; *165-166*
Flinding, 54; *54*
Frisos, 10, 64, 67, 187; *59*
Fry, Roger, 11
Fui Nienna, 36, 37

Gales, 26, 33
GANDALF, 101, 150, *91*
Gandalf, 91, 95, 99, 101, 107, 108, 109, 153, 160, 171, 174, 179, 180, 181, 182, 185; *89*, *91*, *100*, *104*
*Gargoyles, lado sur, Lambourn*, 17, 13
Gedling, 19; 15
George Allen & Unwin, 85-107 *passim*, 141-187 *passim*
Gil-galad, divisa, 194; *190*
Giorgione, 9
Giotto, 9
*Gipsy Green [El prado del gitano]*, 26, 31; *22*
Gipsy Green, 26-28; *22-23*
Girabbito, 87, 88; *83*
Glaurung, *véase* Glórund
*Glórund sale en busca de Túrin*, 9, 50-51, 53, 59, 80, 95; *47*
Glórund, 50, 53, 54, 66; *47*
Gnomos (Cartas de «Papá Noel»), 69, 75; *63*, *68*
Gogh, Vincent van, 40, 43
*Golden Cap desde Langmoor Gardens, Lyme Regis*, 66

Golden Cap, 30, 66; *27*
*Gondolin y el valle de Tumladen*, 47, 62, 64; *58*
Gondolin, 47, 61-62, 193; *58*
Gondor, corona de, 184, 184, 201; *199*
Gordon, E. V., 124; *114*
Grabados japoneses, 9
Great Haywood, 26-27
Grove, Jennie, 18, 26, 28, 33; *24*
*Grownupishness*, 38, 65; *35*
Guthrie, James, 151
Gwindor, *véase* Flinding

Hador, casa de, divisa, 199
Haleth, casa de, divisa, 199
Hals, Frans, 9
*Ham, Egidio, el granjero de*, 51, 153-154, 187
Harbour, Jennie, 10, 109, 150; *101*
Hemans, Felicia Dorothea, 12-13
*Herrero de Wootton Mayor, El*, 10
Hierbas, 10, 197, 199; *2, 196*
Hijos de las nieves, 75; *63*
Hirilorn, 33
Hithlum, 50; *46*
*Hobbit, El*, 91-151 y *passim*, 84-100, 102-111, 113, 115-124, 126-128, 130-144; cubierta, 143, 140-142; sobrecubierta, 64, 126, 136, 143, 145, 148-149, 151, 143-144; mapas, 91-95, 96, 136, 150, 84-87
Hobbiton, 14, 95, 98-99, 101, 104, 107, 109, 126, 141, 143, 178; *89-98, 139*
*Hobbiton*, véase *La Colina*
Hobbits, 55, 99, 143, 153, 156, 178; *89, 100, 113, 122-124, 133, 139, 146*
*Hoja de Niggle, 9*, 10, 14, 65
Hombre en la Luna, El, 48-49, 78, 80; *45, 74*
Hombres Púkel, 172; *165-166*
Houghton Mifflin, 104, 107, 134
Hove, 12, 13
*Hringboga Heorte Gefysed*, 53; *48*

Idril Celebrindal, divisa, 192-193, 194, 199; *188-189*
Ilbereth, 69, 77
Incledon, Familia, 20, 33, 41
Inscripción en anillo, 160, 179, 180, 201, 202; *176-177*
Interiores en el arte de Tolkien (discutido), 76, 87, 124, 126, 139, 143

Irensaga, 185
Irlanda, 31; *29*
*Isengard y Orthanc*, 170; 164
Isengard, 169-170, 172; 162-164
*Isengard/Nan Curunír*, 169-170; 163
Ishnesses, 40, 41, 65; véase también Book of Ishness

*Jardines de Pageant House, Warwick*, 18-19; *14*
*Jardines del Palacio de Merking*, Los, 81, 83, 198; *76*
Johnston, Edward, 141, 151, 201

*Kalevala, El*, 45
Karhu *véase* Oso polar
Kerry, 32; *29*
*King's Norton desde Bilberry Hill*, 19-20; *16*
Kipling, Rudyard, 44, 81
Kirby, W. H., 45, 66
KirithUngol, 174, 176-177, 185; *171-174*
Knight, señora, 87; *82*
Koivienéni, 41
Kôr, 47-48, 62, 172, 201; *43-44*
KORTIRION ENTRE LOS ÁRBOLES, 19

«La familia de Tolkien y Jennie Grove», 28; *24*
*La llegada de las Águilas*, 141, 143; *138*
*La muerte de Smaug*, 141; *137*
*La otra cara del más allá*, 40, 65, 136
Lago Espejo, 167; *158*
Lago Largo, 91, 92, 135, 150; *126-128, 137*
Lambourn, 17, 36, 38; *11, 13*
*Lambourn, Berksh*, 17; *11*
Lang, Andrew, 35, 51
*Lay of Leithian, The*, 49, 55, 59, 61, 191, 196
Lemuria, 48; *45*
Letras de código, 89
Lewis, C. S., 89, 153
*Libro de los Cuentos Perdidos, El*, 19, 26, 36, 37, 47, 49, 50-51, 55, 58, 62, 66, 190, 191, 201
«Libro de Mazarbul, El», 13, 163-164, 184, 187; *155-156*
*Linquë súrisse*, 197, 199
Lion Rock, 25; *20*
Lippi, Filippo, 9

Lizard, Península de, 24-25, 45, 46; *20-21*
*Los Saltos de Rauros y la Escarpa*, 167-168; *159*
*Lost Road, The*, 37
Lothlórien, 164, 167, 168, 196; *157*
Lúthien Tinúviel, divisa, 196; *194-195*
*Luz de fuego en casa de Beorn*, 124, 126; *115*
Lyme Regis, 14, 16, 28, 30-31, 35, 50, 54, 57, 59, 89; *8, 26-27*

*Maddo*, 35, 83, 85, 89, 184; 75
Madelener, Josef, 101
*Magia a la luz del fuego*, 65
*Maldad*, 35-36, 37, 65, 83, 156, 184; *52*
Mallorn, 164; *157*
Manuscritos medievales, 10, 71, 76-77, 190, 201
Manwë, 37, 54
*Mapa de Thrór*, 66, 83, 91, 92-95, 96, 97, 135, 139, 148, 150, 163, 184, 201; *86*
Mapa de Thrór, Copiado por B. Bolsón, 91, 92-94, 95; *85*
Mapas medievales, 94, 95
*Mareas, Las*, 45
*Más allá*, 11, 43-4, 66; *39*
Máscaras ceremoniales, 50
Melian, divisa, 195, 196; *193*
Menegroth, 33
Menelluin, 193; *189*
Mew, 80; *74*
Minas Morgul, 174, 176, 180, 181, 185; *170, 179-180*
Minas Tirith (Gondor), 172-174, 177, 180, 185; *167-169, 178*
Minas Tirith (Tol Sirion), 57, 172; *55*
*Mithrim*, 50, 66; *46*
Molino, Gran, 95, 101, 104, 107; *92-98*
Montaña Solitaria, 91, 92, 93, 94-95, 135, 136, 139, 141, 148, 149, 150; *85-86, 128, 130-132, 134-138*
*Montaña Solitaria, La*, 81, 91, 92, 135, 141, 150; *128, 136*
Montañas de Hierro, 50; *46, 55*
Montañas de Moria, 167; *148, 158*
Montañas Grises, 91; *84, 87*
*Montañas Nubladas hacia el Oeste, Las*, 81, 95, 96, 120, 150; *110-111*
Montañas Nubladas, 55, 91, 95, 116, 120, 141, 156, 167; *84, 87, 105-111, 113, 148, 158*
*Montañas Nubladas, Las*, 116, 120; *200*
Monte del Destino, 177, 178, 180, 185; *145*

Monte Dwimor, 172, 185
Monte Mindolluin, 173; *167*
*Mordor Special Mission Flying Corps Emblem*, 189-190; *185*
Mordor, 174, 177-178, 179, 184; *145, 178, 181-182*
Morgan, Padre Francis, 14, 18, 89
Moria, 156, 159, 161, 163, 164, 167; *148-149, 150-154, 158*
Morris, William, 9, 10, 45, 64
Mosaicos Númenóreanos, 193
Motivos en el arte de Tolkien (comentados): osos, 69, 71, 73, 75? 76, 77? 85, 86, 87; pájaros, 101, 124, 141, 149, 150; barcos, 13, 16, 54, 135, 155-156; puentes, 61, 66, 101, 104, 126, 127, 135, 178; edificios, 16, 17, 20, 26, 30, 31, 43, 70, 80, 89, 107, 110, 124, 126, 169, 173, 178; iglesias, 16, 17, 24, 73, 87; nubes, 16, 25, 32, 43, 57, 64, 71, 107, 124, 127, 130, 135; puertas y cancelas, 17, 35, 37, 43, 51, 59, 61, 98, 99, 101, 126-128, 135, 136, 143, 148, 156, 159-161, 170, 174, 177, 178; flores, 12, 20, 57, 64-65, 81, 190-201 *passim*; motivos geométricos, 189-196 *passim*; manos, 35, 83, 92, 93, 95, 180, 181, 184, 192; Luna, 40, 44, 45, 48-49, 54, 57, 64, 71, 78, 80, 83, 89, 126, 130, 139, 141, 148, 159, 160, 180-181, 194, 195-196; montañas, 13-14, 17, 44, 50, 51, 54, 57, 62, 64, 65, 71, 77, 78, 81, 91, 95, 110, 112, 116, 120, 124, 124, 126, 135, 139, 141, 145, 149, 156, 167, 169-172, 173, 174, 176-177, 178, 184, 185, 198; motivos paisley, 189, 190, 199; caminos y carreteras, 14, 31, 35, 37, 40, 66, 101, 104, 112, 116, 126, 128, 139, 143, 171-172, 174, 176; anillos, 135, 138, 153, 179-182, 184; ríos, 16, 55, 57, 61, 91, 95, 107, 112, 116, 127, 128, 130, 134, 135, 139, 141, 155, 156, 168; mar, 13, 24, 25, 45-46, 54, 64, 81, 83, 198; arañas, 81, 95, 97-98; estrellas, 37, 40, 44, 54, 64, 71, 73, 76, 78, 89, 159, 160, 181, 184, 193-194, 195, 196, 198; Sol, 30, 40, 45, 48, 51, 54, 57, 64, 71, 77, 78, 89, 109, 127, 149, 194, 195, 196, 198; torres, 47, 48, 49, 62, 80, 169-171, 172-174, 177-178, 180, 181, 185; árboles, 10, 12, 14, 17, 20, 26, 30-31, 44, 45, 48, 50, 51, 53-54, 55, 57, 59, 61, 64, 67, 76, 80, 87, 89, 95, 97, 101, 107, 109, 112, 116, 120, 126, 127-128, 130, 134, 135, 139, 148, 149, 156, 159-160, 161, 164, 184; olas, 46, 64, 66; *véase también* Dragones; Figuras; Interiores; Escenarios rurales; Tiempo atmosférico
Motivos rurales en el arte de Tolkien (comentados), 20, 86, 87, 88, 95
Munch, Edvard, 43
Munro, Robert, 135; *125*

*1931-1932 N. P. B. Karhu*, 71, 85; *66*
Nan Curunír, 169-170; *163*
Nargothrond, 35, 51, 55, 58-59, 61, 67, 126, 127, 185; *47, 56-57*
*Nargothrond*, 59, 61, 67, 126; *56*
Narog, 58-59; *47, 56-57*
Nash, Paul, 189

Naturaleza, La, como fuente de inspiración, 12, 20, 31, 35, 54
*Navidad de* 1933, 76; *68*
Nazgûl, 174, 180, 190; *178-180, 185*
Neave, Edwin, 12, 13; *4*
Neave, Jane, 12, 13, 19; *4*
Nen Hithoel, 168; *159*
*New Lodge, Stonyhurst*, 31; *28*
Nielsen, Kay, 57, 116
Niphredil, 196; *194*
*Notion Club Papers, The*, 35, 65
Nuevo Alfabeto Inglés, 190; *185-186*
Númenor, 35, 189, 190, 193

*Oh, estar en Oxford (Norte) ahora que allí es verano*, 28, 30, 66; *25*
Olórë Mallë, 66
Op Art, 189
*Orgog*, El, 77
*Orthanc (I)*, 169; *162*
Orthanc, 169-171, 172, 177, 180, 181, 185; *162, 179-180*
*Osity, An*, 65
Oso de las Cavernas, 69, 73, 75; *61*
Oso del Polo Norte, *véase* Oso Polar
Oso Polar, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 85, 86; *63, 66, 69, 70*
*Otra gente*, 40, 65
Owlamoo, 83, 85; *79*
Oxford, 12, 17, 18, 24, 28, 30, 33, 40, 43, 53, 71, 73, 83, 154, 156, 187; *19, 25, 63*

*Página del libro de Moria*, 163; *155*
*Paisaje lunar*, 78, 83; *72*
*Paisaje montañoso*, 53
Paksu, 69, 75, 77; *63*
Pantano de Grendel, 53-54, 61, 135; *50-51*
Papá Noel, 69-71, 73, 75-77, 80, 86; *63-64, 68*
Paso de Morgul, 175, 176; *171-173*
*Pensamiento*, 36-37, 65; *33*
Pentreath Beach, 24; *20*
Perro de la Luna, 78, 80-81; *75*
Perspectiva en el arte de Tolkien, 13, 14, 16, 26, 35, 81, 112, 126, 135, 143, 177
Phoenix Farm, Gedling, 19, 43, 66; *15*
*Phoenix Farm, Gedling*, 19; *15*
*Piedra angular de la puerta*, 17, 36; *13*

*Pilinehtar*, 199
Pinturas de bambú, 10, 197
Pinturas rupestres, 73, 75-76; *67*
*Plano de la casa del Granjero Coto*, 178; *175*
Polo Norte, 69, 70, 71, 73, 77; *63-65*, *68*
Poole, 13
Posimpresionismo, 11
Prerrafaelistas, 9, 11
*Primavera* 1940, 12, 32, 164; *3*
Primera Guerra Mundial, 26, 54, 66
Profundidad del arte de Tolkien, 14, 116, 135
*Puerta de las estancias del Rey de los Elfos*, 61, 127; *120*; véase también Rey de los Elfos, puerta y estancias del
*Puerta de los Trasgos*, 120; *110-111*
*Puerta de Moria*, 156, 159, 164; *148-149*
*Puerta del Rey de los Elfos*, 30, 3 5, 61, 96, 97, 128, 178; *121*
Puerta megalítica, 35, 51, 61, 127, 136, 185; *50*, *57*, *120-121*, *131-132*, *144*, *165*
*Puerta principal, La*, 96, 127, 137, 139, 141, 150; *130*, *135*
*Puerta trasera*, 135-136; *131*
*Puerto de Lyme Regis*, 14, 16, 28, 30-31, 50, 54, 57, 59, 89; *8*, *26-27*
*«Pues los hombres deben trabajar» como se ve cada día a las* 9 *de la mañana*, 13

*¿Qué es un hogar sin una madre (o una esposa)?*, 13
*Quenta Silmarillion*, 66, 97

Rackham, Arthur, 10, 97, 156
Reade, Padre Vincent, 24
*Recuerdos infantiles de la casa de mi abuela*, 65
Rey de los Elfos, Puerta y estancias del, 35, 61, 71, 95, 126-128, 134, 136, 151, 178, 151, 178, 185; *117-121*
Riddet, H. E., 67
*Rima*, 76-77; *69*
Río del Bosque, 95, 130, 135, 136; *86-87*, *117*, *124*, *128*
Río Rápido, 91, 92, 95, 135, 139; *128*, *130*, *134-136*
*Rivendel hacia el Oeste*, 110, 112, 150; *105*
*Rivendel hacia el Este*, 80, 110, 112, 126, 150; *106*
Rivendel, 109-110, 112, 116, 120, 126, 127, 156; *104-108*
*Rivendel*, 57, 107, 110, 112, 116, 150; *107-108*
*Road Goes Ever On, The*, 202
Romanticismo, 37
Rover (*Roverandom*), 77-83; *73-75*

*Roverandom*, 65, 66-67, 70, 77-83, 89, 91, 104, 198; *72-76*
*Ruinas de West End, la Abadía Whitby*, 16, 71; *10*
Runas, 92, 93, 94, 95, 101, 145, 148, 149, 150, 161, 163, 164, 184, 201; *85-86, 133, 141-142, 144, 155-156, 176*

Sagrario, 171-172, 185; *165-166*
*Sagrario, El*, 172; *166*
Saltos de la Escalera, 159; *148-149*
Sarehole, 12, 35, 197
Sauron, ojo de, 180, 183, 190, 177, 185; sombra de, 184, 181-182
*Sendero de la Montaña, El*, *96, 109*, 112, 120; *109*
*Señor Bliss*, 7, 13, 24, 69, 85-88, 91, 97, 202; *80-83*
*Señor de los Anillos, El*, 153-185 *y passim*, 145-182; sobrecubiertas, 179-184, 185, 190, 176-182; mapas, 154, 164, 167-169, 185, 187
Shakespeare, William, *Macbeth*, 35
*Silencioso y Enorme e Inmenso*, 65
«Silmarilllion, El». 19, 35-67 y *passim*
Silmarils, 19, 45, 48, 192, 193, 195, 198; *190*
Simbolistas, 11
Simetría en el arte de Tolkien (comentada), 37, 62, 126, 149, 192, 194
Sirion, 57; *55*
*Smaug vuela alrededor de la Montaña*, 127, 139, 141, 151
Smaug, 53, 54, 91, 95, 136, 138-141, 145, 150; *85-87, 103, 133-137, 143-144*
*Sobre los cuentos de hadas*, 9, 10, 11, 35, 36, 51, 53, 65, 66, 187
*Sotomonte de Bolsón Cerrado*, 99, 101; 90
*Stanburg/Steinborg*, 173, 177, 185; *168*
Stonyhurst, 31; *28*
*Sueño*, 65
Suffield, John, 201
Suiza, 54, 116, 120
*Súriquessë*, 197
Surrealismo, 11, 33

*Tanaqui*, 47, 54, 62, 66, 69, 70; *43*
Taniquetil, 47-48, 120; *52-53*
*Taniquetil*, véase Las Estancias de Manwë
Tarantella, 66
Taur-na-Fúin, 10, 30, 55, 64, 65, 67, 97, 104, 116, 156; *54*
Taur-nu-Fuin, 31, 55, 57, 67, 97; *54-55*
Tavrobel, 26
Tengwar, 138, 159, 160, 161, 163, 179, 180, 182, 184, 185, 189, 190, 193, 197, 201,

202; *72, 133, 150-154, 156, 168, 176-180, 182, 184, 186, 189, 194-195, 199*
Thangorodrim, 50, 57, 67, 192; *46, 55*
Thingol, *véase* Elwë
Thorburn, Alexander, 124; *112*
Thrihyrne, 169; *160-161*
*Tienda en el límite de las Colinas del País de las Hadas*, 77; *71*
*Tierra de Pohja, La*, 45, 57, 66; *41*
*Tierras Ásperas*, 81, 91-95, 120, 130, 141; *84, 87*
Timber Hill, 31; *27*
Tirion *véase* Kôr
Tol Brandir, 167, 168, 185; *159*
Tol Sirion, 57-58, 62, 67, 172; *55*
Tolkien, Christopher, 7, 9, 66, 67, 69, 77, 85, 86, 89, 126, 151, 163, 184, 185
Tolkien, Edith, 18-19, 20, 24, 24, 26, 27, 28, 31, 38, 187, 196; *23-24*
Tolkien, Hilary, 12, 13, 14, 18, 19, 86; *5*
Tolkien, Joan (Mrs Michael), 85
Tolkien, John Ronald Reuel, el arte como parte integral de su vida, 9; arte para sus hijos, 50, 68-89; materiales del artista, 7, 88, 107, 189, 193, 196-197; y «autentificación», 13, 69, 71, 77, 86, 93, 95, 163-164, 187, 201; conocimiento del arte, 9-11; primeros dibujos, 12-13, 33; emociones en su arte, 38, 44; evolución del arte de Tolkien, 59, 61, 99-107, 109-110, 112-117, 122-123, 124-131, 134-135, 139, 141-143, 156, 159-161, 163-164, 169-172, 179-183; vacaciones, y su arte, 13, 14, 16, 17, 19-20, 24-26, 28, 30, 32, 33, 50, 86, 89, 96, 107, 153; monograma (comentado), 16, 33, 43, 44, 95; casas de Oxford, 12, 30, 33, 83, 89, 77; filosofía e ilustración, 98, 187; conservación de su arte, 7, 199; reutilización del arte, 54-55, 61-62, 70-71, 81, 95, 97, 107, 116, 126; autocrítica, 9, 71, 76, 96, 104, 141, 143, 153, 154, 164, 187, 197; autorretrato, 27, 5, 23-24; firma (comentado), 16, 20, 33; cuadernos de bocetos, 12, 13, 17, 24, 32, 33, 41-67 *passim*; y tipografía, 143, 145, 182-183; *véase también* Color; Profundidad; Perspectiva; Simetría
Tolkien, John, 26, 27, 28, 31, 50, 66, 69, 70, 77, 89, 156, 188; *23-24*
Tolkien, Mabel, 12, 13, 14, 38, 201
Tolkien, Michael, 35, 69, 77, 83, 87, 89, 116, 120
Tolkien, Priscilla, 9, 12, 31, 68, 69, 76, 77, 88
Tornasauce, 197; *147*
Torre Oscura, *véase* Barad-dûr
*Trabajamos sin parar S.P.Q.R.*, 13
«Tres Bocetos», 83; 77
*Tres frisos*, 59
Tres Osos, 85, 87; *81-82*
*Tres Trolls convertidos en piedra, Los*, 71, 97, 107-108, 109; *100*

Trolls, 107-109; *100, 102*
*Trolls, Los*, 96, 97, 108-109, 126; *102*
*Trumpets of Faery, The*, 67
Trywn Llanbedrog, 33
Tumba de Balin, 161, 201, 202
*Tumble Hill*, 30-31, 66, 67, 97; *27*
Turgon, divisa, 191, 194
*Turl Street, Oxford*, 24, 73; *19*

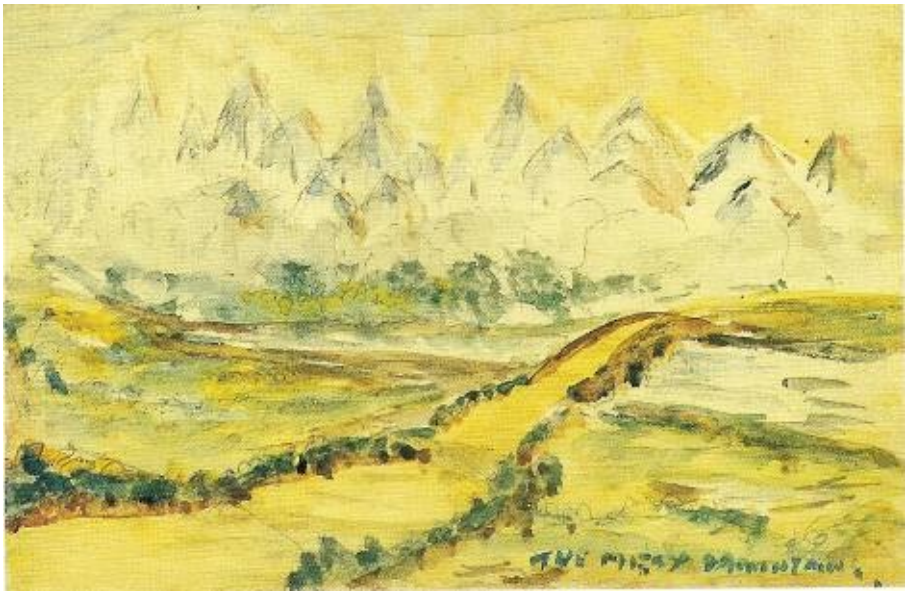
Uin, 81; 76
*Una Fantasia*, 66
*Una mañana temprano en la quietud del Mundo*, 99, 150; *89*
*1932 Unas felices Navidades*, 71; *63*
*Undertenishness*, 37-38, 40, 65; *34*
Unwin Hyman, 149
Unwin, Rayner, 91, 95, 181, 182
Unwin, Stanley, 91, 153

Valinor, 41, 45, 47-48, 54, 64; *52*
Valkotukka, 69, 75, 77; *63*
*Valle de Sirion, El*, 30, 55, 57, 67, 116; *55*
Valle del Arroyo Sombrío, 167; *158*
Valle, 92, 95, 136, 138, 139, 163; *86, 128, 134-136*
Varda, 37, 54
*Verano en Kerry*, 32; *29*
*Viaje de Eärendel*, El, 19, 45
*Vida elegante en Gipsy Green*, 27, 28; *23*
Vieja Alquería, 104, 107, 178; *95-98*
*Viejo Hombre-Sauce*, 10, 110, 156, 164; *147*
Vigía en el agua, 159; *148*
*Vista desde Broad Street, Lyme*, 30; *26*
*Vista desde la puerta trasera*, 136; *132*
Voysey, C. F. A., 65

Warwick, 18-19; *14*
Whitby, 16, 17; *9-10*
*Whitby*, 16; *9*
*Wudu Wyrtum Faest*, 53-54, 61, 67; *50-51*

*Xanadu*, 40-41, 6 5; *37*

Yelmo Númenóreano, 189, 199



**200** *Las Montañas Nubladas*
Lápiz, acuarela

LA MAYORÍA DE LOS DIBUJOS Y LAS ACUARELAS de este libro han sido reproducidos con permiso de la Bodleian Library, Oxford University, y pertenecen a sus fondos; llevan la etiqueta MS Tolkien Drawings (las referencias aluden siempre a *rectos*, a menos que se haga constar expresamente que es *versos*):

1 (fig. 89); 2 (fig. 91); 3 (fig. 90); 4r (fig. 94); 4v (fig. 93); 5 (fig. 92); 6 (fig. 95); 7 (fig. 97); 8 (fig. 99); 9 (fig. 102); 10 (fig. 105); 11 (fig. 107); 12 (fig. 106); 13 (fig. 109); 14 (fig. 111); 15 (fig. 115); 17 (fig. 116); 19 (fig. 121); 20 (fig. 123); 21 (fig. 122); 22 (fig. 126); 23 (fig. 127); 24 (fig. 130); 25 (fig. 139); 26 (fig. 98); 27 (fig. 108); 28 (fig. 113); 29 (fig. 124); 30 (fig. 133); 31 (fig. 137); 32 (fig. 144); 33 (fig-. 85); 35 (fig-. 87); 38 (fig. 64); 40 (fig. 65); 56 (fig. 66); 57 (fig. 63); 58 (fig. 67); 59 (fig. 68); 71 (fig. 147); 72 (fig.. 148); 75 (fig. 156); 76r (fig. 161); 76v (fig. l60); 77 (fig. l63); 79 (fig-.166); 80 (fig. 145); 81 (fig. 171); 83, fol. 48 (fig. 69); 83, fol. 57 (fig. 70); 84, fol. 28 (fig. 7); 84, fol. 34v (fig. 5); 84, fol. 35v (fig. 6); 84, fol. 37 (fig. 200); 85, fol. 3 (fig. 11); 85, fol. 5 (fig. 12); 85, fol. 9v (fig. 13); 85, fol. 12 (fig. 15); fol. 13 (fig. 21); 85, fol. 20 (fig. 20); 85, fol. 27 (fig. 19); 86, fol. 4 (fig. 4); 86, fol. 6 (fig. 8); 86, fol. 10 (fig. 9); 86, fol. 13 (fig. 10); 86, fol. 17 (fig. 18); 86, fol. 19v (fig. 17); 86, fol. 20 (fig. 16); 86, fol. 21 (fig. 14); 86, fol. 22 (fig. 22); 86, fol. 23 (fig. 24); 86, fol. 25V (fig. 23); 86, fol. 28 (fig. 71); fol. 31 (fig. 26); 87, fol. 8 (fig. 38); 87, fol. 10 (fig. 40); 87, fol. 12 (fig. 39); 87, fols. 18, 19 (fig. 41); 87, fol. 20 (fig. 42); 87, fol. 21 (fig. 43); 87, fol. 22 (fig. 44); 87, fol. 23 (fig. 45); 87, fol. 32 (fig. 25); 87, fol. 33 (fig. 46); 87, fol. 34 (fig. 47); 87, fol. 37 (fig. 48); 87, fol. 39; (fig. 49); 87, fol. 44 (fig. 77); 87, fol. 50 (fig. 56); 87, fol. 51 (fig. 55); 87, fol. 52 (fig. 59); 87, fol. 53 (fig. 62); 87, fol. 56 (fig. 27); 88, fol. 4 (fig. 30); 88, fol. 5 (fig. 31); fol. 7 (fig. 35); 88, fol. 8 (fig. 32); 88, fol. 10 (fig. 33); 88, fol. 12 (fig. 37); 88, fol. 13 (fig. 34); 88, fol. 14 (fig. 36); 88, fol. 17 (fig. 50); 88, fol. 18 (fig. 51); 88, fol. 20 (fig. 129); 88, fol. 21 (fig. 53); 88, fol. 22 (fig. 60); 88, fol. 25 (fig. 72); 88, fol. 28 (fig. 61); 88, fol. 31 (fig.. 78); 88, fol. 32 (fig. 79); 89, fol. 1 (fig. 74); 89, fol. 2 (fig. 73); 89, fol. 3 (fig. 75); 89, fol. 4 (fig. 76); 89, fol. 5 (fig. 3); 89, fol. 12v (fig. 96); 89, fol. 13 (fig. 52); 89, fol. 14 (fig. 54); 89, fol. 15 (fig. 149); 89, fol-17 (fig. 104); 89, fol. 19 (fig-.103); 89, fol. 21 (fig. 100); 89, fol. 22 (fig. 134); 89, fol. 23 (fig. 135); 89, fol. 26 (fig. 128); 89, fol. 30 (fig. 110); 89, fol. 31 (fig. 119); 89, fol. 32 (fig. 118); fol. 33 (fig. 120); 89, fol. 34 (fig. 57); 89, fol. 35 (fig. 117); 89, fol. 38 (fig. 140); 89, fol. 43 (fig. 141); 89, fol. 45 (fig. 138); 89, fol. 48r (fig. 131); fol. 48v (fig. 132); 89, fol. 49 (fig. 84); 90, fol. 3 (fig. 169); 90, fol. 6 (fig. 175); 90, fol. 11 (fig. 158); 90, fol. 12 (fig. 58); 90, fol. 13 (fig. 146); fol. 14 (fig. 159); 90, fol. 17 (fig. 165); 90, fol. 18 (fig. 168); 90, fol. 21 (fig. 177); 90, fol. 22 (fig. 176); 90, fol. 27 (fig. 178); 90, fol. 28 (fig. 179); 90, fol. 29 (fig. 180); 90, fol. 30 (fig. 182); 90, fol. 32 (fig. 181); 90, fol. 34 (fig. 153); 90, fol. 36 (fig. 152); 91, fol. 1 (fig. 191); 91, fol. 3 (fig. 192); 91, fol. 3 (fig. 192); 91, fol. 7 (fig. 194); 91, fol. 9 (fig. 195); 91, fol. 11 (fig. 189); 91, fol. 13

(fig. 188); 91, fol. 17 (fig. 187); 91, fol. 24 (fig. 197); 91, fol. 30 (fig. 190); 91, fol. 32 (fig. 193); 91, fol. 37 (fig. 1); 91, fol. 53 (fig. 196); 91, fol. 60 (fig. 2); 91, fol. 73 (fig. 183); 92, fol. 5 (fig. 29); 93, fol. 11 (fig. 185); 93, fol. 39 (fig. 186); 94, fol. 40 (fig. 184); 98, fol. 1 (fig. 162); y 102 (fig. 136). La fig. 184 ha sido reproducida también con el permiso de *The Daily Telegraph*. Las figs. 80-83, 86, 143, 150-151, 155, 164, 167, 170, 172-174 y 199 han sido reproducidas con el permiso del Departamento de Archivos y Colecciones Especiales, Marquette University Library, a partir de sus fondos de Tolkien. La fig. 112 ha sido reproducida por cortesía de la Chapin Library of Rare Books, William College. La fig. 198 ha sido reproducida por cortesía de Christopher Tolkien. La fig. 28 ha sido reproducida con el permiso de su anónimo propietario.

# Notas

[1] *Árbol y hoja*, pp. 103-104. <<

[2] *Arbol y hoja*, p. 104. <<

[3] Ver, por ejemplo, *Cartas de J. R. R. Tolkien*, pp. 23, 24, 25, 26, 29. <<

[4] Incluso por los entusiastas de Tolkien; pero véase «Tree and Leaf: J. R. R. Tolkien and the Visual Image» de Nancy-Lou Patterson; y «Tolkien's Art», de John Ellison. <<

[5] Notas, 24 de julio de 1987, en la exposición *J. R. R. Tolkien: Dibujos, acuarelas y manuscritos de* El Hobbit, Patrick Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University. <<

[6] Correspondencia con los autores. <<

[7] *J. R. R. Tolkien: Una biografía*, pp. 83, 181; y p. 88. <<

[8] *El Señor de los Anillos*, libo 3, capítulo 6; *El herrero de Wootton Mayor*, p. 29; *El Silmarillion*, p. 82. <<

[9] Priscilla Tolkien, correspondencia con los autores. <<

[10] *Arbol y hoja*, p. 42. <<

[11] *Árbol y hoja*, pp. 94-95 (con «Surrealismo», con mayúscula como en el manuscrito de *Sobre los cuentos de hadas*). C. Geoffrey Holme hizo un comentario similar en *The Studio*, agosto de 1936, p. 55: «El tipo de imaginación mostrado es repulsivo. La exposición de Londres abundaba literalmente en monstruosidades y horrores de pacotilla». <<

[12] *French Symbolist Painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and Their Followers* (Londres, Arts Council, 1972), catálogo de la exposición en la Walker Gallery, Liverpool, p. 7. <<

[13] *J. R. R. Tolkien: Una biografía*, pp. 39-40. <<

[14] Reproducido en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. 14. <<

[15] El cuaderno mide (tamaño de la hojas) 90 x 134 mm y tiene inscrito «Ronald Tolkien» junto con sus iniciales. <<

[16] Ejemplo: en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, pp. 12-13, se reproduce un dibujo de «algas marinas y estrellas de mar». <<

[17] *Árbol y hoja*, p. 121. <<

[18] Tolkien utilizó varias versiones de su monograma antes de adoptar el registrado por el legado de Tolkien como marca e impreso en ejemplares más recientes de sus libros. Un buen ejemplo de la forma final puede verse abajo, a la derecha, de [98]. <<

[19] Reproducido en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. 19. <<

[20] El «Black & White Sketch Book», de Winsor y Newon, 184 x 110 mm, está fechado por Tolkien en «agosto de 7912» y contiene varias inscripciones, entre ellas una en gótico que dice: «bokos anameleinais», que significa literalmente «cuaderno». El primer dibujo del cuaderno está en una hoja aparte, pegada en él, y la siguiente en una hoja íntegra, lo que hace pensar que Tolkien compró el cuaderno cuando ya estaba de vacaciones. Cada hoja aparece en la reproducción [11]. <<

[21] La exactitud de la versión de Tolkien es confirmada por una fotografía de la cabaña hecha en el mismo período. <<

[22] Tolkien cambió la fecha del «29» al «30» de agosto en el dibujo. <<

[23] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 36. <<

[24] Además de las dos descritas aquí, Tolkien realizó al menos otras dos pinturas en Barnt Green, una (fechada en 1913) del jardín de los Incledon y su ancho sendero central desde una posición opuesta a la mostrada en la pintura del 12 de julio, y otra (fechada el 9 de julio de 7913) sólo del jardín. En 1913 dibujó también la cabaña y el jardín a lápiz. <<

[25] Reproducido en *The Tolkien Family Album*, p. 32, y en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. 26. Tolkien también dibujó una portada de menú para el «Smoker» del Exeter College de un año antes y otra portada de programa en junio de 1914 para el «Chequers Clubbe Binge», esta última reproducida en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. 26. Ver también la vista aérea de Oxford realizada por Tolkien para su carta de Papá Noel de 1932 [63]. <<

[26] *J. R. R. Tolkien: Una biografía*, pp. 84-85. <<

[27] El dibujo ha sido acoplado al cuaderno con tanto acierto que apenas si hay diferencia entre su papel y el de las hojas encuadernadas. <<

[28] Carpenter dice en su *biografía* que a pesar del interés que sentía por la lengua galesa, Tolkien no visitó Gales cuando estudiaba el bachillerato. Sin embargo, su cuaderno «Agosto 1912» contiene dos vistas de Trwyn Llanbedrog, Cardigan Hay, en la costa septentrional de Gales. Una de éstas, dibujada con tinta y acuarela, se corresponde con uno de los dibujos de Cornwall hechos en 1914; la otra es un dibujo ejecutado con lápiz y lápiz coloreado. En el cuaderno hay asimismo un boceto preliminar de la composición para la acuarela. <<

[29] Ver Priscilla Tolkien, «J. R. R. Tolkien and Edith Tolkien's Stay en Staffordshire 1916, 1917 and 1918», en *Angerthas* (circular de la Arthedain, la Sociedad Tolkieneana de Noruega) 34 (julio, 1993), p. 4-5. <<

[30] Comparar con la fotografía de Jennie Grove en *The Tolkien Family Album*, p. 36. <<

[31] Ver más adelante, p, 50, y p. 66, nota 36. <<

[32] La valla de la pintura recuerda la valla y el número 22 de Northmoor Road, en las fotografías reproducidas en *The Tolkien Family Album*. <<

[33] En el reverso de este dibujo Tolkien realizó dos bocetos muy generales de árboles para la historia de Beren y Lúthien en «El Silmarillion». Uno ilustra con pocos trazos la cabaña de madera en la que Elwë (Thingol) encerró a su hija Lúthien para impedir que siguiera a Beren, su amor humano. El otro boceto muestra la posición de Hirilorn, «Reina de las Hayas», cerca de la entrada de Menegroth, estancias subterráneas de Elwë. <<

[34] Serie 30 «Griffin», de Winsor y Newton, 177 x 253 mm. <<

[35] *Árbol y hoja*, pp. 77-78. <<

[36] Carta a Christopher Bretherton, 16 de julio de 1964, *Cartas de J. R. R. Tolkien*, p. 403. En *The Notion Club Papers* (escrito en 1945-1946), que se ocupa parcialmente de sueños y visiones con sus significados, el personaje de Tolkien llamado Michael Ramer dice que había tenido «algunos sueños muy extraños o experiencias en sueño: a menudo dolorosos y sobrecogedores. Algunos eran plenamente apictóricos, y aquéllos eran los peores»: sueños de Peso, de Velocidad, de Fuego, de Duración (del tiempo). El propio Tolkien experimentó al menos el sueño del «Peso puro». Véase *Sauron Defeated*, pp. 182, 215 (nota 34). <<

[37] *Sauron Defeated*, p. 221. <<

[38] Los bordes rasgados de los dos dibujos se complementan. <<

[39] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 98. <<

[40] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 129. <<

[41] Véase más adelante, p. 187. <<

[42] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, pp. 75, *94*, *95*. <<

[43] *The Lost Road and Other Writings*, p. 213. <<

[44] Véase más adelante, capítulo 4, especialmente p. 116. <<

[45] *J. R. R. Tolkien: Una biografía*, p. 147. <<

[46] Parece ser que los «primeros ishnesses» comprendían al menos aquellos dibujos ahora conservados como folios 3-16 en la Bodleian Library MS Tolkien Drawings 88. Todos son del mismo período: la fecha más temprana inscrita en uno de los dibujos es diciembre de 1911; la última, verano de 1913. El sobre en que se guardaron los «ishnesses» es MS Tolkien Drawing 88, folio 2; su matasellos original, 14 de enero de 1917, aporta un *terminus a quo* para la colección de obras Tolkieneanas. En su orden actual, los dibujos son: *Silencioso, Enorme e Inmenso*, fechado en diciembre de 1911, con un boceto para la misma obra en el reverso; *Antes*, con *ark!!* en el reverso; *Después; Magia a la luz del fuego*, fechado en 1911-1912, con un texto manuscrito en el reverso, en el que se repite la palabra «peppermint»; *Grownupishness*, fechado en el verano de 1913 (probablemente la estación fue añadida más tarde por Tolkien), con *Alguien más varón* [y] *Hembra* en el reverso; *Maldad; Sueño*; fechado en 1911-1912, *Pensamiento*, fechado en 1912, con *Convención* en el reverso; *Un deseo*, fechado en ¿1912?, con una cabeza caricaturizada, fechado en 1911-1912, en el reverso; *Xanadu*, fechado en ¿1913?, *Undertenishness*, con *Otramente* en el reverso fechado en diciembre de 1912; y *Fin del Mundo*, con *La otra cara del más allá*, fechado en diciembre de 1912, en el reverso. Las fechas con interrogación fueron anotadas así por Tolkien. Un dibujo de un monje, con un comentario jocoso en manuscrito pudo ser igualmente un «ishness temprano». Entre este dibujo y los demás, en el presente archivo, hay otro realizado por Tolkien y fechado (como parece decir) en 1916, *El día después del día después del día después de mañana*, con otra versión, *El día después del día después de mañana*, en el reverso, junto con *Arrancar una verdad lenta y renuente*. Esta hoja, aunque aparentemente tardía en comparación con otras, es posible que estuviera también en el sobre de «ishness». <<

[47] Mr John D. Rateliff nos ha sugerido un paralelo con los *ishnesses* de *Alicia en el país de las maravillas*, obra que Tolkien conocía bien. En el capítulo 7 el Lirón habla de tres pequeñas hermanas que «dibujaban todo tipo de cosas, todo cuanto [en inglés] empieza con M…, como trampas de ratón, y la luna, y memoria, y mucho, ya sabes, tú dices que las cosas son “mucho de mucho”, viste tú alguna vez un dibujo de un mucho». <<

[48] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, pp. 284-285. Lamentablemente, el dibujo resultó dañado al ser doblado por el medio. <<

[49] Un cuaderno «Sketchers», serie 33, con 80 hojas, 278 x 215 mm, de Winsor & Newton. <<

[50] El orden descrito aquí fue determinado por las fechas inscritas en algunos de los dibujos, por el orden de las ilustraciones en una secuencia de fotografías hecha antes de que el cuaderno fuera sacado y archivado, y por pruebas aportadas por el papel, como perfil de rasgado e impresión. Faltan algunas hojas, presumiblemente arrancadas por Tolkien, y no se sabe qué ha sido de ellas; otras, arrancadas igualmente por Tolkien, por ejemplo *Taur-na-Fúin* [54] y cuatro ilustraciones para la historia *Roverandom* [73-76], fueron conservadas por él separadas del cuaderno. Algunos de los dibujos fueron realizados en hojas sueltas y metidas en el cuaderno, pero son contemporáneos del cuaderno propiamente dicho. Nosotros hemos partido de la base de que las páginas fueron usadas consecutivamente, supuesto que no se ha visto refutado por las fechas inscritas u otras pruebas. <<

[51] Tolkien fechó posteriormente las vistas con «?13» y «1913?», respectivamente. <<

[52] Es peligroso querer ver demasiados detalles en el arte de Tolkien que prefigura la mitología de su «Silmarillion»; 110 obstante, el angosto camino de *Más allá* que se eleva hasta el aire y conduce a lejanos picos trae a la mente el Olórë Mallë, el Sendero de los Sueños que aparece en *El libro de los Cuentos Perdidos*, unos puentes esbeltos «que descansaban en el aire y resplandecían como si fueran neblinas de seda iluminadas por una luna tenue, o perlados vapores» (*El libro de los Cuentos Perdidos*, 1, p. 260). <<

[53] *Ambiente espectral* aparece en *The Book of Ishness* entre la «casa nórdica» y Más *allá*, ambos fechados con exactitud. Aquí se pueden situar también otros dos dibujos, *An Osity* y *Recuerdos infantiles de la casa de mi abuela*, ambos sin fecha; pero faltan dos hojas de la misma sección, en el centro de la firma. <<

[54] Los dibujos adicionales eran *Allí; Aquí; En todas partes*; olas que estallan; *Tarantella*; y una figura de cinco lados. <<

[55] Citado en *J. R. R. Tolkien: Una biografía, p. 73*. <<

[56] Traducido al inglés por W. H. Kirby (Everyman, editor, publicada en 1907), runa 47, 49. <<

[57] El *Mapa de Thrór* como fue propuesto por Tolkien para *El Hobbit* iba a tener un «efecto especial», pero de la misma manera; véase más adelante, p. 93. <<

[58] Citado de acuerdo con el manuscrito de la versión de marzo de 1915; ver *The Shaping of Middle-earth*, p. 216. <<

[59] Cuando, en su carta del 16 de julio de 1964 a Christopher Bretherton (Cartas *de J. R. R. Tolkien*, p. 403), Tolkien escribió acerca de su espantosa pesadilla de la «ola ineluctable», recordó que «solía dibujarla o escribir malos poemas sobre ella». Es posible que recordara *Agua, viento y arena* y un poema (a decir verdad, impresionante) relacionado en cierto modo con esta obra, o el dibujo de olas que aparece en *The Book of Ishness* (véase nota 20). <<

[60] *The Shaping of Middle-earth*, p. 215. En cuaderno *Agua, viento y arena* venía inmediatamente después de *La tierra de Pohja*, fechada el 27 de diciembre de 1914, y con *Tanaqui* [43] precedía a *Las costas de Faëry*, fechado el 10 de mayo 1915. <<

[61] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 87. <<

[62] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 169. <<

[63] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 153. <<

[64] Posteriormente Tolkien puso fechas de composición a dos de las cuatro versiones del poema, «8-9 de julio de 1915» y «julio de 1915». La fecha que aparece en la pintura sugiere que en realidad el poema fue escrito unos dos meses anees de lo que recordaba Tolkien. Ver *El libro de los Cuentos Perdidos*, II, p. 344. <<

[65] En las líneas 1-2 del manuscrito se han añadido las palabras «East» y «West» encima de las originales «West» y «East», poro estas últimas no están tachadas. En la línea 23 «West» y «East» están escritas encima de las palabras originales «East» y «West». «Al este de la Luna / Al oeste del Sol» es una variación de «Al este del Sol y al oeste de la Luna», título de un cuento de hadas noruego incluido en *Popular Tales from the Norse* (1859), de Dasent, obra a la que Tolkien alude en *Sobre los cuentos de hadas*. <<

[66] Las cuatro primeras líneas de esta cita y las palabras reproducidas inmediatamente antes proceden del primer texto acabado del poema, «Una Fantasía: Porque el Hombre de la Luna bajó demasiado pronto», al que se alude en *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 251. <<

[67] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 37. <<

[68] *El libro de los Cuentos Perdidos*, 1, p. 236. <<

[69] Tres carecen de fecha y los dos primeros han sido añadidos: *De Londres a Oxford a través de Berkshire*, paisaje de árboles desmochados, o (a pesar del título) un recuerdo de tierras francesas devastadas en la primera guerra mundial; otro paisaje (imaginario?), de colores fantásticos, con un túnel o un puente cubierto; y una inexplicable colección de formas geométricas trazadas a lápiz y con los nombres de diversos colores, así como de tés y cafés, inscritos. El cuadro de John en Filey está fechado en 1:922. <<

[70] *Golden Cap desde Langmoor Gardens, Lyme Regis*, fechado el 10 de septiembre de 1927; *Barcas, Lyme Regis*, septiembre 1927; *Oh, estar en Oxford* [25], septiembre 1927; y *Tumble Hill* [27], agosto 1928, todos en el cuaderno. Falta una hoja antes o después de *Golden Cap*. <<

[71] Véase más arriba, p. 30. <<

[72] Ver *The Sketch of the Mythology*, p. 22, y *Quenta*, p. 101, en *The Shaping of Middle-earth*. <<

[73] Fragmentos en prosa escritos después de *Los Cuentos Perdidos*, en *The Shaping of Middle-earth*, pp. 4, 7. <<

[74] En el reverso del dibujo de 1922 de John en Filey hay un diminuto boceto para *Mithrim*, pero probablemente es contemporáneo de éste. <<

[75] *The Shaping of Middle-earth*, p. 22. <<

[76] Véase los fragmentos en prosa escritos después de *Los Cuentos Perdidos*, p. 7, y los primeros anales de Beleriand, p. 304, en *The Shaping of Middle-earth*. <<

[77] *El libro de los Cuentos Perdidos*, II, p. 110. <<

[78] En *El libro de los Cuentos Perdidos* el dragón se llama *Glorund*. El nombre apareció por primera vez con acento en el título *Glórund sale en busca de Túrin*, varios meses antes de que apareciera de esta forma en un texto. Posteriormente se convirtió en *Glaurung*, como figura en *El Silmarillion*. La pintura fue reproducida por primera vez en *El calendario de Silmarillion 1978* (Londres, George Allen & Unwin, 1977) con el nombre del dragón convertido en *Glaurung* por Christopher Tolkien en el original de su padre en anglosajón. <<

[79] *El libro de los Cuentos Perdidos*, II, p. 34. <<

[80] El Glórund dibujado por Tolkien se parece mucho al monstruo reproducido en *Dragons*, de Peter J. Hogarth con Val Clery (Londres, Allen Lañe; Nueva York, Viking, 1979), p. 25. Los dos dragones muestran una cabeza dibujada frontalmente con la lengua proyectada hacia fuera, patas provistas de garras y cuerpo segmentado. El dibujo de la obra de Hogarth parece que procede de un manuscrito del siglo XVI o XVII sobre cultura azteca; lamentablemente, los agradecimientos contenidos en *Dragons* son confusos y el manuscrito no ha podido ser localizado. <<

[81] *Árbol y hoja*, p. 54. <<

[82] Además del «dragón enroscado» y el «dragón y guerrero» mencionados más adelante, Tolkien dibujó en el cuaderno una escena de un cobertizo y herramientas de jardín en la que un caballo se convierte en un dragón; y la ilustración *El dragón blanco* [75] de *Roverandom*. Además, los dibujos de un dragón enroscado en un árbol (véase nota 51) y de un dragón (o serpiente) entrelazado fueron ejecutados en hojas separadas, pero puestas en el cuaderno. En esta sección de *The Book of Ishness* había también otras tres ilustraciones para el relato infantil de Tolkien *Roverandom* [73-74, 76], de 1927-1928; una página de motivos repetitivos trazados con tinta negra y roja; y tres pequeños bocetos de un motivo fantástico [77] en una misma página. Se han perdido cinco o seis hojas de esta recopilación. <<

[83] Las líneas de *Beowulf* en inglés moderno provienen de un manuscrito de la traducción inédita de Tolkien, en la Bodleian Library. <<

[84] El manuscrito de la conferencia está en la Bodleian Library. <<

[85] Véase *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, n.º 40 (abajo, a la izquierda). <<

[86] Su conferencia en la British Academy *Beowulf The Monsters and the Critics*, 1936, que revolucionó los estudios sobre *Beowulf*, y sus observaciones preliminares a la revisión, hecha por C. L. Wrenn, de *Beowulf and the Finnesburg Fragment: A Translation into Modern Verse* a cargo de John R. Clark Hall (Allen & Unwin, 1940). <<

[87] Curiosamente, [50] y [51] llevan como fecha «Vivas julio 1928». Esto plantea la cuestión de si Tolkien dibujó durante los exámenes, mientras que otros miembros del tribunal formulaban las preguntas, o durante el examen de sus alumnos, momento en el que pudo abandonar la sala o, si permaneció en ella, no tomó parte activa. <<

[88] Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Londres, John Murray, 1949), pp. 36-38. <<

[89] En la hoja el título *Taniquetil (Timbrenting)* está borrado parcialmente. La forma *Timbrenting*, perteneciente al inglés antiguo, enlaza con la primera aparición de ese nombre en *The Sketch of the Mythology*, 1926. <<

[90] *The Shaping of Middle-earth*, p. 236. <<

[91] *The Lays of Beleriand*, p. 35. <<

[92] *The Lays of Beleriand*, p. 34. <<

[93] *El libro de los Cuentos Perdidos*, II, p. 102. <<

[94] En el reverso de la hoja se escribió, probablemente en el mismo momento, «Fangorn o Entwood». La pintura estaba originalmente en una hoja más grande. Arriba llevaba el título («Taur-na-Fúin») y abajo («del cuento de Túrin Beleg encuentra a Flinding en Taur-na-Fúin (julio 1928)»); más tarde la imagen fue arrancada de la hoja, pero quedaron los restos del título. <<

[95] *The Lays of Beleriand*, pp. 226-227. <<

[96] *The Lays of Beleriand*, p. 227. Posteriormente Tolkien alejó aún más de Tol Sirion a Thangorodrim; la versión del dibujo coloreado realizada por H. E. Riddett (*pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, n.º 36) fue alterada para mostrar la mayor distancia. El pie del dibujo dice exactamente: «El Valle de Sirion, mirando a Dor-na-Fauglith, con Eryd Lómin (las Montañas Nubladas) a la izquierda y el socarrén de Taur-na-Fúin a la derecha». Ésta es la primera aparición del nombre *Eryd Lómin (Eryd-Lómin*), previa a su uso en un texto, y su significado original era «montañas nubladas»; ver *The Shaping of Middle-earth*, p. 192 y segunda nota al pie. <<

[97] *The Lays of Beleriand*, p. 227. <<

[98] *El libro de los Cuentos Perdidos*, II, p. 106. <<

[99] *The Lays of Beleriand*, pp. 67-68. <<

[100] *The Lays of Beleriand*, pp. 213-215. <<

[101] En *The Book of Ishness* la versión a lápiz [56] fue colocada entre *Taur-na-Fúin* [54] y *El Valle de Sirion* [55], ambos fechados en julio de 1928. La acuarela (véase *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, n.º 33, donde está muy agrandada) seguía al dibujo del «dragón y guerrero» [49], fechado en mayo de 1928, y precedía a *Taur-na-Fúin*. <<

[102] *The Children of Húrin*, en *The Lays of Beleriand*, p. 68. <<

[103] *The Shaping of Middle-earth*, p. 32, notas 1, 5. <<

[104] Véase más adelante, pp. 126-127. <<

[105] *The Shaping of Middle-earth*, p. 34. <<

[106] Los frisos [59] quedan entre *El Valle de Sirion* (julio, 1928) y el Arbol de Amalion (agosto, 1928) en *The Book of Ishness*. La última fecha del cuaderno es agosto de 1927 (*Tumble Hill y* el «Árbol de Amalion» [62]), pero hay dos dibujos sin fecha realizados en páginas posteriores (un conjunto de cuatro frisos diferentes, y un árbol con la inscripción en tengwar «ald orné»). La mayoría de las hojas finales de *The Book of Ishness* están en blanco y faltan algunas. Tolkien también utilizó el cuaderno, empezando por atrás, para escribir un poema, *The Trumpets of Faëry*, que según Christopher Tolkien (en sintonía con los autores) es del período julio-agosto de 1915. <<

[107] El otro dibujo en este estilo está reproducido en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. [5]. Como ninguno de ellos está fechado, colocarlos junto a otras obras de fines de los años veinte responde sólo a una conjetura más o menos fundada. (No cabe duda de que estaban en el archivo de dibujos y pinturas de Tolkien donado a la Bodleian Library, acompañando a la secuencia de *The Book of Ishness*, pero sin formar parte de ella). No obstante, parece ser que pertenecen a ese período, a juzgar por el grado de habilidad artística puesto de manifiesto y por la afinidad estilística entre los dibujos y el segundo de los dos conjuntos de frisos que aparecen en *The Book of Ishness*. <<

[108] De acuerdo con Carl F. Hostetter, en base al fragmento del manuscrito de Tolkien, el nombre *Amalion* deriva del Quenya *amalya*, «rico, bienaventurado», de *amal*. «riqueza, bienaventuranza, bendición, buena suerte», relacionada con una forma posterior, *alam*, con el mismo significado, y también *alam* «olmo» como en *The Etymologies* (*The Lost Road and Other Writings*, p. 348). <<

[109] Carta a Rayner Unwin, 23 de diciembre de 1963, *Cartas de J. R. R. Tolkien*, p. 398. A Tolkien le habían pedido que dibujara un árbol para ilustrar la sobrecubierta de su libro *Árbol y hoja*, en la edición de bolsillo inglesa. <<

[110] *Arbol y hoja*, p. 104. <<

[111] Ver también *Pinturas y Dibujos de J. R. R. Tolkien*, n.º 41 (lámina en color, abajo a la izquierda). Otro «Árbol de Amalion» con un pájaro posado en sus ramas fue incluido en *The Book of Ishness*; véase *Pinturas*, n.º 42 (centro), o *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. 77. El dibujo de Tolkien para la cubierta de *Árbol y hoja* también está reproducido en *Pinturas*, n.º 41. <<

[112] La mayor parte de este material, no todo él, fue publicado en *Las cartas de Papá Noel* (1976 [Minotauro, 1983]), pero las citas de las cartas contenidas en este libro han sido extraídas directamente de los manuscritos de la Bodleian Library. Véase también *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. 80. Sin embargo, las ilustraciones de «Papá Noel» para 1920 probablemente no fueron las primeras muestras del arte de Tolkien para sus hijos. La primera pudo ser una adivinanza o «carta en clave» que envió al pequeño John hacia 1918. Ya antes, en 1904, había escrito una carta similar al padre Francis Morgan: ver *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, pp. 13, 17, y *The Tolkien Family Album*, p. 22. <<

[113] Las cartas para 1921 y 1922 no se conservan. <<

[114] Véase más adelante, pp. 77-83. <<

[115] En la ilustración de «Papá Noel» para 1925 la casa aún era redonda, pero tenía una puerta rectangular, no puntiaguda, y un mayor número de ventanas, todas ellas asimismo rectangulares. <<

[116] Que *El Hobbit* fue terminado por estas fechas lo sugiere una carta de C. S. Lewis escrita el 4 de febrero de 1933, en la que éste dice que ha estado leyendo una historia de Tolkien, evidentemente *El Hobbit*, y considera que es buena, exceptuado el final. Véase *They Stand Togetber: The Letters of C. S. Lewis to Arthur Greeves*, editado por Walter Hooper (Londres: Collins; Nueva York: Macmillan, 1979), p. 449; y *Bilbo Baggins: The History of The Hobbit*, de John D. Ratefliff, de próxima aparición. <<

[117] La fecha «1925» aparece escrita (aunque probablemente es de fecha posterior) en el pie del dibujo, que lo sitúa dos años antes que las otras cuatro ilustraciones conocidas de *Roverandom*. Tres de ellas están fechadas en septiembre de 1927 sobre la hoja ([731, también con la inscripción «Para CRT [Christopher Reuel Tolkien]» [76] y [75], asimismo con la inscripción «Para John»), mientras que Tolkien estaba de vacaciones en Lyme Regis. La otra [74] lleva como fecha «1927-1928». Estas cuatro estuvieron juntas, durante algún tiempo, en *The book of Ishness* (véase capítulo 2). El «paisaje lunar» [72], sobrevivió independientemente de las otras, al parecer olvidado como un dibujo de *Roverandom*. <<

[118] Todas las citas de *Roverandom* provienen del original mecanografiado, inédito, de Tolkien que se conserva en la Bodleian Library. <<

[119] Citado del manuscrito existente en la Bodleian Library; véase más arriba, p. 53. <<

[120] La fecha se puede adivinar por la posición de la hoja en *The Book of Ishness*. <<

[121] Una fotografía de *The Tolkien Family Album*, p. 51, muestra una vista similar de la casa. <<

[122] Véase más adelante, p. 92. <<

[123] En realidad, la cortina de la habitación de Michael no estaba decorada con soles, lunas, estrellas y árboles. Tolkien utilizó una licencia artística al incluir sus motivos predilectos, pero con ello aumentó el encanto de su dibujo de *Maddo*. (Conversación con John Tolkien.) <<

[124] «Origin of a Tolkien Tale», *Sunday Times* (Londres), 10 de octubre de 1982. p. 25. Sin embargo, Christopher Tolkien, en correspondencia con los autores, no recuerda el coche de juguete a que se alude. <<

[125] Señalado en «Mr Bliss: Notes on the Manuscript and Story», de Jared C. Lobdell, *Selections from the Marquette* J. R. R. *Tolkien Collection*, p. [5]. <<

[126] *Las cartas de Papá Noel*, p. [17]. <<

[127] Carta a C. A. Furth, 17 de febrero de 1937, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[128] «My Father the Artist», p. 6. <<

[129] Un boceto preliminar a lápiz para el tercer mapa es reproducido en *J. R. R. Tolkien: «The Hobbit» Drawings, Watercolors, and Manuscripts*, p. 31. <<

[130] Susan Dagnall, carta a Tolkien, 4 de diciembre de 1936, archivo Tolkien-Allen & Unwin. «El otro mapa de Esgaroth» parece que debería ser [128], pero este dibujo tiene tres colores, no dos, además del correspondiente al lápiz. <<

[131] Uno es reproducido, con alguna pérdida de detalle, como figura 4 en el prólogo de determinadas ediciones, en el cincuenta aniversario, de *The Hobbit* (Londres, Unwin Hyman; Boston, Houghton Mifflin, 1987) y en *The Annotated Hobbit*, introducción y notas de Douglas A. Anderson (Boston, Houghton Mifflin, 1988; Londres, Unwin Hyman, 1989), p. 218. [*El Hobbit anotado*, Minotauro, 1990, p. 228.] <<

[132] Carta a Susan Dagnall, 4 de enero de 1937, *Cartas de J. R. R. Tolkien* (en lo sucesivo, *Cartas*), p. 23. Tolkien había dibujado mapas y diagramas de su mundo imaginario mientras escribía «El Silmarillion» —ver *The Shaping of Middle-earth*, pp. [219]-61—, pero estaban trazados toscamente, para que sirvieran de referencia al autor, no para publicarlos como obras acabadas. <<

[133] Reproducido en el prólogo de algunas ediciones, en el cincuenta aniversario, de *The Hobbit* (véase nota 3, más arriba) y en *El Hobbit anotado*, p. 29. <<

[134] Las notas escritas a lápiz en la parre de arriba son una versión del texto de las runas escritas en Noldorin, precursor del Sindarin, lenguaje élfico ideado por Tolkien: «Lheben teil brann i annon ar neledh [neledie >] meledhi gar [golda > goelend >] godrebh» (literalmente tal vez «Cinco pies de alta es la puerta y tres por tres, ellos pasan juntos por ella»). En la parte baja aparece más o menos el mismo texto en inglés antiguo: «Fif fota heah is se duru ond þrie mæg samod [?] þurhgangend» («Cinco pies de altura y eres pasan con holgura»). Las runas en inglés antiguo son idénticas a las que aparecen en el mapa final, aunque faltan las iniciales rúnicas TH de Thrór y Thrán. <<

[135] Del manuscrito mecanografiado de *The Hobbit* existente en la Marquette Umversity Library, Department of Archives and Special Collections. <<

[136] En las primeras impresiones de la edición estadounidense los mapas de las guardas fueron reproducidos íntegramente en rojo. <<

[137] *Cartas*, p. 23, la referencia de Tolkien a «una o dos» ilustraciones significaría, en sentido literal, que dos o tres de los dibujos que envió a Allen & Unwin el 4 de enero no fueron realizados de nuevo, sino sacados como estaban del «manuscrito casero». Esto puede ser cierto referido al «dibujo largo y estrecho del *Bosque Negro*», que, según dice Tolkien en una carta del 17 de enero (*Cartas*, p. 24), «estaba al principio [del "manuscrito casero"]», y tal vez también referido a *La puerta principal*. No hemos encontrado una versión más temprana de estos dibujos. <<

[138] Carta a C. A. Furth, 17 de enero de 1937, *Cartas*, p. 24. <<

[139] The Lost Road and Other Writings, p. 282; Cuentos inconclusos da Númenor y la Tierra Media, p. 353, n.º 14. <<

[140] «El borde superior ha sido omitido (una pena)» (carta a Susan Dagnall, 3 de enero de 1937, Tolkien-Allen & Unwin archive). <<

[141] Ninguna de las obras utilizadas como ilustraciones de *El Hobbit* está fechada, pero se pueden ordenar *grosso modo* atendiendo a su estilo, su técnica y en ocasiones también (aunque menos fiable) al papel en el que están trazadas. Tolkien utilizó papel de varias clases para las ilustraciones de *El Hobbit*, por lo general hojas blanco mate, afiligranadas, baratas. *Una mañana temprano en la quietud del mundo* [89], *Gandalf* [91] y la vista de Rivendel [107] están hechos en el mismo papel afiligranado. Tres de las versiones de *La Colina* [93-95, las dos primeras en la misma hoja] y la *Colina de los Trolls* [99] están hechas en papel tejido con la filigrana «King of Kent Extra Fine». Los dos dibujos de Rivendel [105-106], el boceto de los «Elfos de la almadía» [123] y el mapa/diagrama [128] están trazados en el mismo papel afiligranado, con una superficie un poco más tersa, y comparten la misma técnica. <<

[142] Carta a Houghton Mifflin Co., marzo o abril de 1938, *Cartas*, p. 47. <<

[143] Ver también John D. Rateliff, *Bilbo Baggins: The History of «The Hobbit»*, de próxima aparición. <<

[144] Véase *El Hobbit anotado*, p. 12. <<

[145] Carta a C. A. Furtli, 13 de mayo de 1937, *Cartas*, p. 27. Jessica Yates ha demostrado en «The Other 50th Anniversary», *Mythlore* 16, n.º 3, todo el n.º 61 (primavera, 1990), pp. 47-50, que en la época en que fue escrita esta carta Tolkien sólo pudo haber visto las películas de dibujos animados, relativamente toscas, de Disney meses antes de la publicación de su magistral *Blancanieves*. <<

[146] Carta a Allen & Unwin, 28 de mayo de 1937, *Cartas*, p. 28. <<

[147] Carta a C. A. Furth, 31 de agosto de 1937, *Cartas*, pp. 29-30. <<

[148] En la edición estadounidense se redujeron los márgenes de los títulos de *La Colina* y *Rivendel* y se eliminó toda la pieza del título de *Conversación con Smaug*, cuyo espacio fue cubierto con color gris para que concordara con la zona circundante. Asimismo, los cuatro dibujos fueron integrados en la imagen y los títulos fueron impresos debajo: «La Colina: Hobbiton al otro lado de El Agua»; «El hermoso Valle de Rivendel»; «Bilbo despertó con el Sol temprano en sus ojos»; y «Oh Smaug, la principal y más grande de las Calamidades». Tolkien presentó los tres últimos títulos en hojas de papel separadas, *Bilbo llega a las cabañas de los Elfos de la almadía* también llevaba título en hoja aparte, como «El río oscuro que se ensanchaba de repente»; este título y los otros fueron impresos también en el índice de la segunda edición británica (las ilustraciones conservaron, no obstante, sus títulos íntegros). <<

[149] La huella fue impresa erróneamente en lugar del frontispicio a tinta como número 1 en la primera edición de *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien* (1979). <<

[150] En esta página hay un boceto de Smaug, otro de la cabeza de Smaug y varios bocetos de enanos. <<

[151] *The Fairy Tale Book* (de Edric Vrendenburg), ilustrado por Jennie Harbour (Londres, Raphael Tuck & Sons [hacia 1920]), en *The Golden Gift Series*. La similitud entre la imagen de Harbour y *Los Trolls* fue apreciada en primer lugar por Brian Aiderson en *The Hobbit 50th Anniversary* (Oxford, Blackwells; Londres, Unwin Hyman, t987). <<

[152] Carta a Christopher Bretherton, 16 de julio de 1964, *Cartas*, p. 402-403. <<

[153] Véase más arriba, p. 57. <<

[154] Carta a Michael Tolkien [1967-1968], *Cartas*, p. 454. <<

[155] Tolkien también empezó una variante de este dibujo con el paisaje extendiéndose hasta la lejanía y un gran águila que entraba volando en la escena por abajo, a la izquierda, pero abandonó la idea cuando sólo había trazado algunos detalles. <<

[156] El profesor J. S. Ryan fue el primero que sugirió esta conexión en «Two Oxford Scholars' Perceptions of the Traditional Germanic Hall», *Minas Tirith Evening-Star* 19, n.º 1 (primavera, 1990), pp. 8-11. Es posible que Tolkien viera una estancia similar ilustrada por James Guthrie como el frontispicio para *The Riding to Lithend* de Gordon Bottomley (Flansham. Sussex, Pear Tree Press, 1909). <<

[157] Reproducido como número 11 en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, donde ha sido ampliado considerablemente, y los valores cromáticos no son auténticos. El original es predominantemente gris, sin marrón ni amarillo, y el agua es de un azul vivo. <<

[158] Prólogo de *The Hobbit*, edición del cincuenta aniversario (Londres, Unwin Hyman, 1987, pp. VIII-IX). <<

[159] *The Tolkien Family Album*, p. 57. <<

[160] Véase más arriba, p. 40. <<

[161] Del manuscrito existente en la Bodleian Library. <<

[162] Cartas a Houghton Mifflin Co., [marzo o abril, 1938], *Cartas*, p. 47. <<

[163] Reproducido como número 18 en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*. Sin embargo, los valores cromáticos de la reproducción no responden a los del original. <<

[164] El ejemplar de *Writing & Illuminating, & Lettering*, que Tolkien tenía, es propiedad de Christopher Tolkien. Véase también más adelante, Apéndice sobre caligrafía. <<

[165] Carta a Rayner Unwin, 15 de diciembre, 1965, *Cartas*, p. 424. <<

[166] Carta a Allen & Unwin, 28 de mayo de 1937, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[167] Carta a Allen & Unwin, [¿9? julio], 1937, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[168] Carta a Allen & Unwin, 13 de abril, 1937, archivo Tolkien-Allen & Unwin (véase *Cartas*, p. 26). <<

[169] Carta a Allen & Unwin, 28 de mayo de 1937, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[170] El sol y el dragón fueron impresos en rojo ya antes, en las cubiertas de la edición revisada de *The Hobbit*, 1975, de Unwin Books. Aquí el diseño es equilibrado por el título y el nombre del autor, también impresos en rojo sobre la cubierta delantera y el lomo; pero Tolkien no pensó en un título en rojo. <<

[171] Richard Hughes, «Books for Pre-Adults», *New Statesman and Nation*, 4 de diciembre de 1937, p. 946; J. L. P., «Dons in Fairyland», *Oxford Magazine*, 18 de noviembre de 1937, p. 188; C. S. Lewis, «A World for Children», *Times Literary Supplement*, 2 de octubre de 1937, p. 714; Anne Thaxter Eaton, *New York Times Book Review*, 13 de marzo de 1938, p. 12. <<

[172] Tolkien, carta a Stanley Unwin, 16 de diciembre de 1937; Unwin, carta a Tolkien, 20 de diciembre de 1937, ambas en el archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[173] Carta a Stanley Unwin, 15 de octubre de 1937, *Cartas de J. R. R. Tolkien* (en lo sucesivo, *Cartas*), p. 35. <<

[174] Citado en *Cartas*, p. 33. <<

[175] Carta a Stanley Unwin, 15 de octubre de 1937, *Cartas*, p. 54. <<

[176] Prólogo de *El Señor de los Anillos*, segunda edición. La evolución de la obra es estudiada detalladamente por Christopher Tolkien en vols. 6-9 de *Historia de la Tierra Media; El Retorno de la Sombra. La Traición de Isengard*, *The War of the Ring* y *Sauron Defeated*. Su monumental estudio permite ver el contexto exacto en el que se realizaron muchos de los dibujos de *El Señor de los Anillos*. <<

[177] Carta a Stanley Unwin, 30 de septiembre de 1946, *Cartas*, p. 143. <<

[178] Carta a C. A. Furch, 2 de febrero de 1939, *Cartas*, p. 55. <<

[179] En diciembre de 1949 Tolkien escribió a Pauline Baynes (carta conservada en The Marion E. Wade Center, Wheaton College) que estaba a punto de empezar la producción de dos libros —*El Señor de los Anillos* y «El Silmarillion», que quería publicar conjuntamente— y que confiaba que Baynes pudiera tomar parte en su ilustración. Pauline Baynes recuerda (conversación con los autores) que Tolkien tenía en mente una serie de dibujos hechos en los márgenes. <<

[180] *El Retorno de la Sombra*, pp. 128-130. <<

[181] *J. R. R. Tolkien: Una biografía*, p. 180. <<

[182] Correspondencia con los autores. <<

[183] *El Retorno de la Sombra*, pp. 552, 554, 556. <<

[184] *El Retorno de la Sombra*, p. 559. <<

[185] *El Retorno de la Sombra*, p. 5 56, con la supresión señalada en el manuscrito de la Marquette University. <<

[186] En la reproducción, la línea oscura entre la luna y el árbol de la izquierda es la sombra de una borradura combinada con la zona sangrada de la otra cara de la hoja. <<

[187] Carta a Rayner Unwin, 11 de abril de 1953, *Cartas*, p. 198. <<

[188] Véase *El Retorno de la Sombra*, p. 577, y *La Traición de Isengard*, pp. 537-539, 545, la cuarta versión de la primera página es posterior al resto, extremo que se puede demostrar, aunque no fijar fechas. Su texto está escrito en un alfabeto rúnico un poco diferente, usado asimismo en los dibujos finales. <<

[189] *La Traición de Isengard*, p. 224. <<

[190] La tercera versión de la primera página está reproducida en Nancy-Lou Patterson, «Tree and Leaf», p. [10]. <<

[191] Correspondencia con los autores. Christopher Tolkien recuerda claramente haber visto los dibujos acabados en el estudio de su padre cuando vivían en el número 2c de Northmoor Road, Oxford. Desde aquí los Tolkien se trasladaron al número 3 de Manor Road, Oxford, en marzo de 1947. Los «facsímiles» de árboles están reproducidos como n.º 24 en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, segunda edición. <<

[192] Carta a Allen & Unwin, 9 de octubre de 1953, *Cartas*, p. 202-203. <<

[193] Carta a Hugh Brogan, 18 de septiembre de 1953, *Cartas*, p. 220. <<

[194] Carta a Rayner Unwin, 11 de abril de 1953, *Cartas*, p. 199. Varios de sus mapas ejecutados rápidamente para *El Señor de los Anillos* han sido publicados en *Historia de la Tierra Media*: véase *El Retorno de la Sombra*, lámina con la mitad del título, pp. 417, 543; y *The War of the Ring*, pp. 181, 201, 225, 258, 280. Véase también *The Manuscripts of JRRT*, p. 21. Christopher Tolkien analiza a fondo el primer mapa general de *El Señor de los Anillos* en *La Traición de Isengard*, pp. [346]-377, y el segundo mapa general existente en *The War of the Ring*, pp. [433]-439. <<

[195] *La Traición de Isengard*, p. 196, y p. 205 n.º 21. <<

[196] *La Traición de Isengard*, p. 256. <<

[197] Véase también el plano-boceto existente en *La Traición de Isengard*, p. 446, que muestra a Tol Brandir desde el punto de vista de la Comunidad del Anillo. <<

[198] Tolkien también dibujó un pequeño boceto del Abismo de Helm en el primer borrador del manuscrito de este capítulo, posteriormente eliminado y ahora conservado, con sus dibujos y las acuarelas, en la Bodleian Library; véase también *The War of the Ring*, p. 23, nota 9, <<

[199] Esta frase ha sido corregida de acuerdo con el manuscrito final: véase *The War of the Ring*, p. 12. <<

[200] *The War of the Ring*, pp. 31-32. <<

[201] Cuatro bocetos del tejado de Orthanc hechos por Tolkien están reproducidos en *Sauron Defeated*, p. 139 («Orthanc II» y «Orthanc III»). <<

[202] *The War of the Ring*, p. 32. <<

[203] *The War of the Ring*, p. 33. En esta página se reproduce una hoja que condene el dibujo revisado, la versión subsiguiente y los dos bocetos en forma de diagramas mencionados en el párrafo que sigue. <<

[204] *The War of the Ring*, pp. 43-44, nota 23. <<

[205] Véase la ilustración «Orthanc III» en *Sauron Defeated*, p. 139, que muestra Orthanc como una torre y una base que juntas forman un cono, flanqueado, a la izquierda, por una «torre» con tres cuernos, sin puerta ni ventanas y a la derecha, por una versión muy similar de Orthanc [164], pero con tres plantas de piedra, en vez de cuatro. El último dibujo está reproducido asimismo en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, n.º 27. Véase asimismo cómo es interpretado Orthanc en los diseños realizados por Tolkien para la sobrecubierta de *The Two Towers* [179-180]. <<

[206] *The War of the Ring*, p. 239. <<

[207] *The War of the Ring*, pp. 245-246. <<

[208] Uno de ellos, reproducido en *Sauron Defeated*, p. 140, muestra una concepción alternativa, nunca descrita en un texto, en la que el sendero empieza junto a una puerta «megalítica» (como las entradas de Nargothrond [57] y las estancias del Rey de los Elfos [119-120]) y envuelve la montaña que no se ve *dentro* del acantilado. <<

[209] *The War of the Ring*, p. 251. Un boceto, hecho por Tolkien, de las montañas existentes en torno al Sagrario —Cuerno Desnudo, Monte Dwimor e Irensaga— es reproducido en *The War of the Ring*, p. 314. <<

[210] *The War of the Ring*, p. 260. <<

[211] «Ciudad de piedra», o sea, Minas Tirith. El nombre *Steinborg* está inscrito también en tengwar. <<

[212] Ver *The War of the Ring*, pp. 280, 290, y *The Manuscripts of JRRT*, p. 21. En la Bodleian Library. Oxford, hay un diagrama adicional <<

[213] Tolkien dibujó este boceto, así como una vista, menos detallada, de Minas Tirith de frente, en el reverso de circulares que aludían a hermandades de Oxford y que, por las pruebas internas que se tienen, fueron impresas entre el 1 de enero y el 20 de mayo de 1954. <<

[214] La Traición of Isengard, pp. 389, 397. Los centinelas no aparecen en el boceto, Tolkien sólo los esbozó: véase *Traición*, p. 406, nota 33. <<

[215] Los bocetos hechos por Tolkien mientras elaboraba la geografía de Kirith Ungol son reproducidos en *The War of the Ring*, pp. 108, 114. <<

[216] *The War of the Ring*, p. 124. <<

[217] *The War of the Ring*, p. 195. <<

[218] *The War of the Ring*, p. 199. <<

[219] *The War of the Ring*, pp. 201, 225. <<

[220] Ver *The War of the Ring*, pp. 183 ss. <<

[221] *Sauron Defeated*, pp. 19-20. <<

[222] Ver *Sauron Defeated*, pp. 39-40, 41. Uno de los bocetos es reproducido (con *Harad-dûr*) como n.º 30 en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien* y en *Sauron Defeated*, p. 42. Otro boceto del Monte del Destino está trazado en la misma hoja, con el título «Monte del Destino desde el Norte». Christopher Tolkien describe un boceto rechazado de la montaña en *Sauron Defeated*, p. 41, nota 4. <<

[223] *Sauron Defeated*, pp. 84-86; véase también pp. 96-97. <<

[224] Carta a W. N. Beard, 23 de febrero de 1954, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[225] Carta a W. N. Beard, 23 de marzo de 1954, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[226] Otro diseño es reproducido en *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, p. [2]. <<

[227] En una carta a Rayner Unwin del 2 de enero de 1954 (*Cartas*, p. 205) Tolkien escribió: «No me satisface el título “las Dos Torres”. Si hay una verdadera referencia en él al Vol. II, debe referirse a *Orthanc* y a la *Torre de Cirith Ungol*. Pero como se da gran importancia a la oposición básica entre la Torre Oscura y Minas Tirith, resulta equívoco». *El Señor de los Anillos* también establece una oposición entre Minas Tirith y Minas Morgui, pero la segunda era una torre blanca, no negra como la torre de la izquierda en [178]. <<

[228] En el libro 3, capítulo 10, Gandalf dice a Saruman: «Pero antes dejarás en mis manos la Llave de Orthanc y tu bastón. Quedarán en prenda de tu conducta, y te serán restituidos un día, si lo mereces». En los primeros borradores del capítulo, *llave* está escrito en minúscula. La mayúscula introducida posteriormente hace pensar que la Llave de Orthanc tenía un significado especial, y no era meramente una llave para abrir la puerta principal. De todos modos, Tolkien nunca lo explicó. <<

[229] Carta a Rayner Unwin, 26 de marzo de 1954, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[230] Carta a Tolkien, 1 de abril de 1954, archivo Tolkien-Allen & Unwin. <<

[231] Carta a Allen & Unwin, 3 de junio de 1954, archivo Tolkien-Allen & Unwin (parcialmente impresa en *Cartas*, p. 215). <<

[232] Un dibujo de la corona de Condor hecho por Tolkien es reproducido en *Cartas*, p. 329. <<

[233] El boceto ha sido trazado en el reverso de una prueba impresa de un texto que se ocupa de las elecciones en la República Federal de Alemania en 1953. <<

[234] *Árbol y hoja*, pp. 63, 95-96, <<

[235] Véase más arriba, p. 184, nota 9. <<

[236] Conversación con los autores. <<

[237] Las lagunas de meses o años hacen pensar que Tolkien realizó tales dibujos de manera intermitente; también es posible que no conservara todos los periódicos e incluso que perdiera algunos en su difícil traslado a Bournemouth el año 1968. Entonces una lesión le impidió supervisar la recogida y el embalaje de sus pertenencias. <<

[238] Véase *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien* (en lo sucesivo *Pinturas*), n.os 43, 44. <<

[239] Nuevas versiones del yelmo fueron reproducidas en las sobrecubiertas de las ediciones británica y estadounidense de *Cuentos inconclusos* (1980). <<

[240] *Cuentos Inconclusos*, pp. 223 ss. <<

[241] Forma oval en posición vertical, con dos motivos *paisley* a izquierda y derecha, cada uno de ellos con motivos decorativos. Está dibujada en el reverso de una hoja que lleva fecha de julio de 1967 en el anverso. <<

[242] El franqueo de cuatro peniques no habría sido suficiente después de 1965 y antes de 1964 habría sido excesivo, a menos que el contenido pesara más que una carta normal. <<

[243] También trazó diseños similares con más esmero: véase *Pinturas*, n.º 45. <<

[244] Salmo 90 de la Vulgata; salmo 91 de la versión autorizada. <<

[245] Véase *Pinturas*, n.º 44 (centro). <<

[246] Algunos de éstos son reproducidos en *Pinturas* n.º 44 (arriba y abajo) y 45 (borde). <<

[247] La «alfombra» [187] está fechada el 4-7 de diciembre de 1960. Véase *Pinturas*, n.º 46, donde está reproducida junto con una «alfombra» posterior, fechada el 7-9 de diciembre de 1960. <<

[248] *El libro de los Cuentos Perdidos*, II, pp. 220-222 y p. 254 nota 27. <<

[249] *The Lays of Beleriand* p. 191. Véase también *El Silmarillion*, p. 226, y abajo, p. 194. Tolkien introdujo muchos cambios en los nombres de los personajes. El nombre del tercer hijo de Finwë fue cambiado de *Finrod* a *Finarphin* y a *Finarfin*, mientras que a su hijo mayor se le dieron muchos nombres: *Inglor, Felagund* y *Finrod*. <<

[250] Papeles de Tolkien, Bodleian Library. Probablemente la nota fue escrita cuando Tolkien ya había dibujado muchas, o tal vez todas, las divisas élficas, a juzgar por las «excepciones» existentes en las normas. <<

[251] Reproducido en *Pinturas*, n.º 47. <<

[252] Reproducido en *Pinturas*, n.º 47. <<

[253] Por ejemplo, las divisas de Beren, Hador y la Casa de Haleth; véase *Pinturas*, n.º 47. <<

[254] Reproducido en *Pinturas*, n.º 47. <<

[255] *The War of the Jewels*, p. 200. <<

[256] Véase *Pinturas*, n.º 46. El diseño está fechado el 10-13 de diciembre de 1960. <<

[257] De acuerdo con las inscripciones, Tolkien consideró por un momento la posibilidad de asignar la divisa de Eärendil al hijo de Eärendil y Elwing, en vez de a Elwing o Elrond. Otra divisa más simple que Tolkien dibujó para Eärendil (reproducida en *Pinturas*, n.º 47) combina elementos de los dos dibujos del sobre. <<

[258] Reproducido en *Pinturas*, n.º 47. <<

[259] Reproducido en *Pinturas*, n.º 47. <<

[260] *El Silmarillion*, pp. 77, 83. <<

[261] *The Lays of Beleriand*, p. 284. <<

[262] *El Silmarillion*, p. 226 (véase *The Lost Road and Other Writings*, especialmente p. 299). En la misma hoja de los «cinturones» reproducidos en *Pinturas*, n.º 44, Tolkien hizo un dibujo rápido a tinta y bolígrafo de color de un anillo con la forma de dos cabezas sosteniendo un círculo de estilizadas flores. Es posible que represente el primer anillo descrito en la historia de Beren y Lúthien, según la cita aducida. <<

[263] *El Silmarillion*, p. 75. <<

[264] *El Señor de los Anillos*, libro 1, capítulo II; *El Silmarillion*, p. 120. <<

[265] *The Lays of Beleriand*, p. 179. <<

[266] Carta a Amy Ronald, 16 de noviembre de 1969, *Cartas de J. R. R. Tolkien*, p. 467. <<

[267] Los nombres no aparecen en [196], que no exhibe inscripciones, sino en otros dibujos de las mismas plantas hechos por Tolkien. El elemento *linque*, que aparece en varios nombres élficos de plantas, puede estar relacionado con *linque*, «mojado», en Quenya, pero en su contexto floral probablemente significa «hierba, carrizo», de *slinñ*, «fino, delicado» (v. *Etymologies* en *The Lost road and Other Writings*, p. 386). Véase también el dibujo de Tolkien *(Pinturas,* n.º 45) de *pilimehtar*, nombre derivado probablemente de *pilin*, «flecha», y *ehtar*, «lancero», por la forma de sus tallos. <<

[268] En *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, Judith Priestman lee la fecha escrita por Tolkien en *The Hills of the Morning* como «noviembre 1961». Pero la escritura de Tolkien, con lápiz naranja pálido, es borrosa, y también se puede leer como «noviembre 1969». El año 1961 parece más probable, pues situaría el dibujo cerca de los diseños heráldicos de calidad similar. Si data efectivamente de 1969, el dibujo constituye una única y final manifestación del talento artístico de Tolkien. <<

[269] *The Lost Road and Other Writings*, pp. 348, 372. <<

[270] Ver *J. R. R. Tolkien: Life and Legend*, pp. 8-10, y *The Tolkien Family Album*, p. 17. <<

[271] Otros ejemplos de la escritura formal de Tolkien son reproducidos como láminas junto al frontispicio de *The Lays of Beleriand* y *Sauron Defeated* y *Morgoth's Ring*. La presente reproducción [198] procede del manuscrito de *Dangweth Pengoló*, escrito en la década de 1950 (véase vol. 12 de *The History of Middle-earth y* de próxima aparición). Tolkien también adaptó la escritura de Johnston a su escritura diaria y a los que se pueden llamar manuscritos «semiformales», como *El señor Bliss*. <<

[272] Tolkien ideó asimismo un «alfabeto trasgo»; véase *Las cartas de Papá Noel*, Apéndice. <<

[273] *El libro de los Cuentos Perdidos*, I, p. 175 <<

[274] Véase *El Señor de los Anillos*, Apéndice E (II); también *La traición de Isengard*, pp. 532 ss., y *The War of the Jewels*, p. 110, nota 32, y p. 396. <<

[275] Carta a W. N. Beard, 23 de septiembre de 1953, archivo Tolkien-Allen & Unwin. En *El Señor de los Anillos* las inscripciones de la portada, las letras de las Puertas de Durin y la inscripción de la tumba de Balin fueron trazadas de nuevo por un copista. Sólo la inscripción del Anillo (libro X, capítulo 2) y las tablas *tengwar* y *angerthas* en el Apéndice E (II), fueron reproducidas a partir de la caligrafía original de Tolkien. <<

[276] Tres delicados manuscritos en tengwar son reproducidos en *Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, n.º 48. Tolkien también escribió dos manuscritos tengwar para reproducirlos en *The Road Goes Ever On: A Song Cycle*, de Tolkien y Donald Swann (Houghton Mifflin, 1967; Allen & Unwin, 1968, segunda edición, 1978). <<

[277] La primera y tercera versión de la carta del Rey es reproducida en *Sauron Defeated,* pp. 130-131. <<