



Jean-François Botrel

**Novela e ilustración: La Regenta leída y
vista por Juan Llimona, Francisco Gómez
Soler y demás (1884-1885)**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Jean-François Botrel

Novela e ilustración: La Regenta leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)

Texto e iconotexto

La novela publicada por primera vez en 1884-85 en Barcelona por la «Biblioteca Arte y Letras», titulada *La Regenta*, fue escrita por Leopoldo Alas e ilustrada por Juan Llimona y, a partir del capítulo XXVI, por Francisco Gómez Soler: el texto discursivo de Leopoldo Alas queda acompañado desde el principio por un iconotexto -añadido y subordinado- de Llimona y Gómez Soler; aunque paralelos, texto e iconotexto son indisociables por su simultaneidad.

El libro a través del cual los contemporáneos de *La Regenta* tuvieron acceso a la novela contiene, pues, «unas ventanas abiertas en la textualidad tipográfica plana de la página» (Grivel, 1992) -135 viñetas en total en las 1009 páginas de los dos tomos-, una lectura gráfica visual asociada e inserta -la realización ilustrativa- que se añade a las imágenes que siempre ilustran un relato durante la lectura -la realización visual mental- [472] y estas imágenes de acompañamiento o «prótesis ilustrativas» pudieron orientar la lectura y la interpretación contemporáneas de la obra.

Como discurso sui generis y original sino totalmente autónomo el iconotexto tiene una triple función: editorial (como elemento de la «puesta en libro» más que como estrategia publicitaria), auctorial (en la medida en que el artista se esfuerza por traducir fielmente en un plan visual el proyecto mimético del texto, incluso de sus efectos simbólicos [Baguley, 1992]) o lectorial (como comentario o lectura gráfica del texto). Al lado de la melopeia y de la logopeia, puede haber una plianopeia, efecto poético como los demás y, a pesar de su carácter subalterno, la imagen, sobre todo cuando está inserta en el texto, requiere que una historia de la literatura preocupada por la recepción de las obras la tenga en cuenta y valore su función.

Conviene, pues, analizar lo que viene a ser *La Regenta* de /según J. Llimona /Gómez Soler, y las posibles influencias del diálogo entre la imagen y el texto sobre los lectores de la novela, limitando, por razones de espacio, este estudio al examen de la función auctorial y lectorial.

La función auctorial

Sin referirnos, por ahora, a las condiciones de lectura y traducción o interpretación gráfica o sea: a la génesis de la ilustración, podemos afirmar que las viñetas resultantes [473] de esta primera lectura remiten a una relación especial con el texto que llega a hacer del ilustrador un como autor-bis, una duplicación del autor. En la lectura de *La Regenta* por J. Llimona existe, en efecto, una relación de extrema simultaneidad (cronológica) y contigüidad (espacial) entre texto e imagen y de analogía en la casi totalidad de los dibujos, con consecuencias sobre su interpretación por el autor y narrador gráficos.

La simultaneidad y la contigüidad

Si nos referimos a los «bandeaux» o encabezamientos de cada uno de los 30 capítulos, que son como «un arco bajo el cual se invita al lector a pasar para acceder al texto» (*Le Men*), vemos que casi la mitad de ellos (13 de 30) ilustran una situación o un detalle inmediatos o sea: evocada o descrito en las primerísimas líneas del capítulo. En algunos casos son introducciones al tema dominante del capítulo, como, por ejemplo, en los capítulos VI o VII.

En el tratamiento del otro extremo o sea del final del capítulo con «culs-de-lampe» o «viñetas de fin de capítulo», se puede apreciar la misma simultaneidad y contigüidad entre la viñeta y la última frase del capítulo (9 viñetas) o las 10 últimas líneas (6 viñetas) o sea 15 de 26. Un caso excepcional es el del capítulo XIV en que la viñeta de fin de capítulo se refiere a una situación evocada al principio del capítulo siguiente.

En el curso del texto, lo normal es que, debido al tipógrafo o al regente de la imprenta, haya una precisa correspondencia entre el texto y la imagen: es ejemplar la situación de contigüidad absoluta observable en I, 178, II, 105 o II, 434, por ejemplo, donde el texto de referencia enmarca la viñeta, o las situaciones más numerosas donde el texto funciona como «pie» de ilustración sin que se le dé ningún tratamiento tipográfico específico: la situación más frecuente es que la viñeta ilustre una frase situada unas frases más arriba en la misma página o en la página anterior que suele ser [374] la página par. Pero también se dan casos de «explicación» contigua, a la derecha o a la izquierda de la viñeta y de «explicación» de la viñeta posterior a la aparición: se encuentra unas líneas después - situación más frecuente en el primer tomo por lo visto- o en la página siguiente. En las demás situaciones (cuando el hipotexto no es una frase), lo corriente es que el dibujo esté al contacto del motivo del texto que ilustra, precediéndole en la casi totalidad de los casos; en general la frase y la imagen coinciden en una misma página o la frase (el pie) está en la página par y la viñeta en la página impar, o todo lo más en la página inmediatamente anterior.

Tan estrecha conexión tipográfica y cronológica entre el texto y la imagen es, a todas luces, fundamental para la lectura: la presencia o memoria del texto permite una integración absoluta de la imagen en el discurso y como el texto icónico no es solamente peritexto sino

hipertexto o metatexto, viene a completar el texto de que es parte integrante, a interpretarlo, dando la buena interpretación, explicitando la lección, cerrando la obra abierta.

La analogía

La subordinación de Llimona al texto de «Clarín» es, si no total, constante y extremada, casi servil, y sus dibujos traducen una lectura atenta del texto: la voluntad de correspondencia con el texto hace que el parti-pris sea el de la analogía y mimetismo más que la interpretación: lo prueba la traducción gráfica de frases o la trasposición de diminutos detalles del texto con una especie de redundancia debido a un total mimetismo (denotativo) en casi las dos terceras partes de las viñetas (69 en total): así, por ejemplo, el «ruido obsesionante del bombo» que tanto molesta a Quintanar queda figurado por... un bombo (II, 402), el «apretón de manos» de I, 48 se traduce gráficamente por manos apretadas; la frase: «escribió a don Fermín una carta muy dulce, con mano trémula, turbada, como si cometiera una felonía» (II, 54), se representa en II, 55 con la celosía de un confesonario en el fondo y una mano (de mujer) escribiendo con pluma, con un tintero, una cuartilla (y una vela), sin poder, por supuesto, traducir lo de «muy dulce» o «trémula, turbada, etc.» Hasta los movimientos quedan explicitados, como en I, 403 («Salga Vd. -dijo señalando la puerta») o en II, 82 («cogió el guante con dos dedos levantándolo hasta los ojos») así como algunas [475] expresiones: los ojos de Ana que «buscaban el cielo entre las nubes pardas» miran hacia arriba (II, 199). La viñeta es, pues, a menudo el trasvase con visualización de detalles u objetos del texto en la imagen, con gran respeto de los detalles que llega al extremo de poner en la imagen el número exacto de personajes presentes en el texto (II, 267), las «denominaciones» (The Times (I, 178), La Cruz Roja (I, 519)), el pañuelo del Señor de Pajares (I, 40), todo lo cual da fe de una lectura atenta del texto que permite a Llimona, por ejemplo, recoger en el encabezamiento del capítulo II (I, 49), un diminuto y anecdótico detalle del capítulo I donde el Palomo «acababa de barrer en un rincón las inmundicias de cierto gato» (I, 32).

Pueden darse, por supuesto, alguna que otra infidelidad como la que consiste en representar de pie a una Ana sentada en el texto (II, 57), equivocarse de brazo (el izquierdo por el derecho en II, 403), ignorar la situación de la «colgadura de terciopelo cogida y arrugada por (la) blanca mano» de Fermín (I, 415) o, en II, 227, hacer que en el cuarto en la que se encierra Petra, esté el catre de madera, pero que falte la cartera «colgad(a) de un clavo», cuando cuelga un rosario y aparece una estampa fijada en la pared.

Porque la traducción de determinadas escenas supone alguna iniciativa por parte del dibujante que aporta la visualización de los elementos necesarios como la campana (del Laudes) en la torre (I, 9), pone el número de personajes (II, 105, 217), da caras, corporeidad o figura a todos aquellos que no la tienen en el texto, los viste (pone el solideo a los curas), los sitúa en un entorno no explicitado por el narrador sino deducido e incluso inventado como cuando da a ver la barca del Trébol (I, 83) o la Iglesia de Ana comienza a frecuentar (I, 500), o como en el caso de II, 83 donde pone el traje de jardinero de Frígilis, una regadera, unas tijeras, un azadón, cuatro macetas de flores, un canalón en una pared pero sin «semillas ni paja en el suelo»: aporta material para la construcción completa de

imágenes esbozadas o sugeridas, llena los vacíos y hasta recarga como en la representación del taller de Quintanar, con la jaula del tordo colgada y montón de objetos añadidos, muy propios de un taller, pero sin «la bata escocesa» (II, 349). [476]

Las demás viñetas pueden ser consideradas como un desarrollo de situaciones o personajes presentes en el texto pero no explícitamente «señaladas» (como en un guión), y, excepcionalmente, como evocaciones de «ideas» o de la temática dominante.

Pero, casi siempre, el detalle del dibujo confirma la lectura del texto incluso en las situaciones de máxima audacia donde hace dibujos sintéticos con elementos dispersos, recogiendo en el dibujo una atmósfera, un carácter o reconstituyendo una escena que no existe en la novela como en I, 363 y la impresión global de analogía queda acentuada por la precisión del dibujo a la pluma, por su realismo, y la casi ausencia de alegorías y de imágenes compuestas.

Por su subordinación al texto, las imágenes de Llimona son efectivamente «un soporte para la autentificación del texto», «una recrudescencia con respecto a la veracidad narrativa» (Grivel, 1992) y pueden parasitarlas por la escasa distancia que las separa del texto: la visualización por parte del dibujante es una descodificación de la información primaria contenida en el texto y la restitución bajo forma explícita más que poética o interpretada aun cuando se «recoge» en un espacio/momento único o global detalles o sentimientos o situaciones «dispersas» en varias páginas del capítulo.

La interpretación

Lo que se llama la interpretación ha de buscarse, pues, en la representación de situaciones o en el añadido de elementos de realia donde faltan en el texto (poniendo una especie de telón de fondo verosímil y realista) completando o llenando, por decirlo así, los vacíos del texto. Se suele valer Llimona de objetos, de muebles sobre todo: de ahí el número impresionante de sillas por ejemplo. También puede dar lugar a una acentuación o amplificación de un rasgo o detalle presente en el texto como la exaltación del ciceroneador Saturnino en medio del grupo de personajes (I, 40) con total coherencia con el espíritu del texto o la crisis nerviosa de Ana asida de Víctor en traje «de teatro» (I, 315). La máxima libertad acaso haya consistido para Llimona en melodramatizar la muerte de la madre de Ana, sólo evocada por el narrador en una analepsis desde un punto de vista que podría atribuirse a Ana (I, 101) o en introducir la [477] presencia en el fondo de la imagen de Ana en el coloquio que tiene Quintanar y doña Anuncia (I, 165), sobreponiéndose al narrador.

Casi no existen situaciones en que, en vez de ilustrar o decorar la intriga, las ilustraciones vienen a ser una lectura icónica, una interpretación hipergráfica del texto literario. Sólo por recurrencia de algunos elementos como el crucifijo encima de la cama de Ana (I, 271, 300 y 304) y por selección de determinadas situaciones y omisión de otras, se puede decir que la imagen «dirige al lector entre los significados» del texto, le lleva a evitar

algunos y recibir otros y lo teleguía hacia un sentido escogido de antemano (Barthes, apud Baguley, 1992).

En la selección del momento (detalle, frase, lance o episodio) es donde más se percibe la interpretación.

La selección

Fuera de las viñetas «obligadas» (las de principio y de fin), y teniendo en cuenta lo dibujable y lo no dibujable por razones técnicas, estéticas o ideológicas, donde la autonomía del dibujante puede revelarse y, por consiguiente, observarse es en la selección de los momentos de la narración para ser ilustrados.

Puede ser un momento en la progresión de la narración; se trata de escoger una imagen entre las muchas posibles: así, por ejemplo, en II, 311, Ana que cayó de rodillas a los pies de su «hermano mayor» y está «sollozando», está en actitud de sollozar de rodillas «escondida la cabeza entre las manos» y el Magistral que se puso de pie está de pie pero sin levantar los brazos o llevar los puños crispados a los ojos ni volver a paso largo al lado de la Regenta (por motivos que se explican más abajo) sino en una actitud «inventada» facticia más convencional.

Ya vimos que en los momentos escogidos abundan frases o detalles del texto consta, al revés, que hay pocas ilustraciones de episodios (como el entierro de Guimarán o la procesión de Semana santa) o de lances más o menos dramáticos como el duelo (II, 569) cuando se puede observar que los niños quedan sistemáticamente ilustrados (I, 9, 480). Verdad es que el texto de «Clarín» tampoco da para mucho. La consecuencia es una presencia relativamente más acentuada de elementos de la vida cotidiana, de actitudes estáticas e incluso hieráticas.

En el juego de «yo que él hubiera...» o sea lectura por lectura, ¿quién pensaría, por ejemplo, en focalizar sobre la cruz de Don Víctor (I, 165) o sobre un momento anodino como en II, 80 o II, 105?

Lo que más llama la atención es, por supuesto, la no ilustración de algunos momentos álgidos notables sobre todo cuando se traduce por la omisión sistemática de [478] todo lo que tenga alguna connotación sexual: se sabe que «Clarín» no quería «nada de desnudeces» (Blanquat/Botrel, 1981) y tampoco hay nada de «muslos poderosos, macizos, de curvas armoniosas...» que se dibujaban «debajo de la falda ajustada» de la educanda (II, 216-7) y de esta manera puede explicarse la ceguera del ilustrador donde Víctor ve los «encantos que no velaba bien» Petra (I, 94). Lo mismo se observa cuando Ana se desnuda (I, 79). De hecho, la única contravención a la regla norma es la representación del torso desnudo de Fermín. Lo demás son algún asomo de pierna más o menos «torneada». Existen tentativas de expresar actitudes corporales femeninas, pero exceptuando la representación de parejas cogidas del brazo socialmente correcta no se representan, por ejemplo, cuerpos juntos sino cuando se trata de marido y mujer Ana y Víctor.

Llimona no visualiza por que no quiere o no puede ver hasta lo que el narrador hace ver o sugiere: más que acentuación de la eufemización, es censura; el lector tiene en estos casos que generar sus propias imágenes con su propia imaginación a partir de los indicios presentes en el texto (Botrel, 1992).

Se comprueba, pues, que la imagen o la ausencia de imagen puede tener un valor represivo ya que en ella se invierten la moral y la ideología de la sociedad que no consiente la visualización pero tolera la evocación con palabras (Barthes apud Baguley, 1992): donde la ilustración hubiera podido deseufemizar tal o cual evocación por una aplicación del sistema reseñado se da, al contrario, una edulcoración o eufemización acentuada en una modalidad austera, académica, burguesa. El que en el texto de «Clarín» la mirada de Fermín se aplique a Teresina que deja ver «media pantorrilla y mucha tela blanca» no tiene (porque no puede tenerla) traducción en la ilustración y en la misma página escoge Llimona ilustrar el anodino: «si te es igual, vuelve luego...» (I, 342). Una confirmación de tal imposibilidad la encontramos en situaciones donde la ilustración es obligada como es el final de capítulo: a una posible ilustración muy gráfica de «escondió en el seno de nieve apretada el guante» (II, 84), prefiere Llimona, por ejemplo, hacer eco visual a «es mi macho» con un dibujo de pájaro y en el final del capítulo XXI donde el bizcocho mojado en chocolate por Fermín y partido por los «dientes de perlas» de la criada se queda en una prosaica e inmóvil jícara (II, 247): la autocensura puede más que la analogía y el mimetismo.

Narración e ilustración

El acompañamiento del discurso narrativo por un discurso gráfico lleva, por fin, a contemplar la función narrativa de la ilustración y la de narrador-bis o de supra narrador [479] del dibujante, ya que el ilustrador, al hacer brotar en el texto sus comentarios gráficos, puede ser un narrador omnisciente-bis que incluso puede superponerse al narrador marcando el texto con su propia ciencia y sus insistencias, orientando la lectura: en la recepción del texto, la imagen es más que ayuda, es lectura imperiosa.

Observemos primero que no todo puede dar materia para una imagen, el monólogo interior por ejemplo: de ahí, tal vez, las numerosas -dentro de lo cabe- representaciones de Ana de rodillas o inclinada en actitud pensativa (cfr, I, 188, II, 529, 352).

Tampoco da para mucha imagen el diálogo: intenta Llimona acompañarlo con la representación de «caras» en situación de hablar (II, 445, 533) y con gestos redundantes (II, 267); pero vemos que la lógica de la contigüidad hace, en algún caso, que la viñeta atente a la voluntad «suspensiva» del narrador dando la clave de antemano: así, por ejemplo, los dos capítulos que empiezan por un diálogo (XXIV y XXIX) donde el encabezamiento permite la identificación previa de los dialogantes y del lugar, suprimiendo, por consiguiente, el efecto de suspense.

En el caso del discurso directo, es de notar el esfuerzo gráfico que supone la representación del locutor, sobre todo cuando son varios, como los «alborotadores» de I, 188.

El narrador gráfico intenta incluso dar cuenta de la analepsis: así se ha de entender el «encabezamiento» del capítulo III (I, 75), con su carácter compuesto con figura de Ana central (lejos del lecho, habiendo dejado de leer, con la mirada fija) y recuerdos gráficos de la infancia (cfr. Miller, 1987).

Se observará que el punto de vista del personaje, correctamente traducido en I, 90, II 305 o II, 514, difícilmente se tiene en cuenta, caso de II, 80 en el que la analogía es casi perfecta: Petra con los ojos fijos en el suelo, con una llave grande en la mano, esperando a que pasara el Magistral para cerrar con el añadido de la linterna (no necesaria para el narrador textual pero imprescindible para el narrador gráfico); sólo que aparece en la viñeta (bajo forma de sotana) el mismo Don Fermín quien, en el texto, mira a Petra y la acaricia «con una palmadita familiar el hombro». El mismo defecto se nota en II, 403 donde el ilustrador-narrador bis incluye en su dibujo al personaje a cuyo punto de vista se refiere el narrador oficial, lo cual refuerza la presencia del narrador omnisciente y provoca una abundancia de personajes vistos de espaldas (cfr. I, 73, 169, 282, 508; II, 375).

En tal sentido, el ilustrador tiene una doble tendencia a acentuar el papel del narrador y a reducir el campo de intervención y la complejidad por sus repetidas y a [480] menudo insignificantes o anecdóticas focalizaciones: ya se sabía la aptitud de la imagen para teleguiar pero, en nuestro caso, por sus propias características estéticas, las viñetas inducen una lectura más redundante y cerrada o anecdótica que abierta.

Como no consta que haya habido instrucciones del editor, el corpus de imágenes producidas por Llimona y Gómez Soler como acompañamiento del texto puede ser tenido, pues, por su lectura, cuyas características y dominantes se traslucen también a través de un inventario razonado de las viñetas y un examen de la expresión gráfica.

La función lectorial

Las estadísticas

Un inventario de las viñetas aislándolas de su (con)texto y yuxtaponiéndolas artificial pero cronológicamente, como en un álbum, permite confirmar la insignificancia del discurso gráfico desconectado del discurso textual, pero también percibir, gracias a un tratamiento estadístico, unas constantes no perceptibles sino de manera subliminal al ser repartidas en el texto, y descubrir alguna que otra manifestación de la sensibilidad, preocupación e interpretación del primer lector, susceptible de influir a su vez en los demás lectores.

Lo que más llama la atención es que las ilustraciones lo sean de figuras humanas o personajes presentes en más del 90% de ellas (más de la mitad de manera exclusiva o dominante).

La estadística de las representaciones de los personajes, y la focalización a que se prestan permite «medir» el protagonismo visual de cada uno según el ilustrador: las 22 apariciones de Ana (11 en el primer tomo y 11 en el segundo y 5+2 veces sola) han de contrastarse con las 16 de Víctor (2+3 solo) y Fermín (4+0 solo) y las 9 (nunca solo) de Álvaro. [481]

Si nos fijamos ahora sobre el trasfondo de las viñetas, vemos que predominan claramente los interiores (presencia de una silla, una lámpara, etc.) sobre los exteriores (34+33/23+22), con poca lluvia (4 viñetas en total).

Hay casi tantas ilustraciones «oscuras» como «claras» (21+26/37+21), pero puede ser de interés notar que aquéllas tienden a aumentar en el segundo tomo y que son frecuentes las atmósferas nocturnas (11+9), con presencia de faroles y algunos efectos de luz (I, 90, II 305, por ejemplo).

La expresión gráfica

Volviendo al tratamiento de los personajes que son los que más nutren las viñetas, llama la atención su hieratismo y ausencia de expresión o sentimientos y la escasez de focalizaciones con, por consiguiente, poquísimos retratos: los personajes se suelen representar en pie o de medio cuerpo para arriba. Toda vez que la inmediatez de la visualización por medio de la viñeta «unitaria» hace difícil una construcción fragmentada y progresiva de los personajes como puede ocurrir en el texto y que incluso requiere como vimos, que se subsanen los silencios del narrador, contentémonos con notar que, en *La Regenta*, Juan Llimona da una cara y una figura más o menos analógica o arbitraria a los personajes y que a ellas se atiene a lo largo de la novela, con gran homogeneidad o sea sin apenas variaciones, incluso cuando es sustituido por F. Gómez Soler.

El resultado es una *Regenta* con poca personalidad gráfica, representada a menudo con expresión triste, pensativa, meditabunda, con los ojos semicerrados, la cabeza inclinada, de perfil, sentada, pero que en el tomo II parece despertarse, con ojos abiertos, de pie (II, 21, II, 352). En los pocos intentos de expresar el «cuerpo» de la *Regenta*, es de notar la heterodoxa posición observable en II, 150, con los contornos del muslo, la pierna, la talla, el regazo, el pecho, y la bota con sus botones, destacados ante el tocador... [482]

La inexpresividad es mayor aún en el caso de Fermín cuya «hermosura» intonsa -incluso en la representación del «torso» (I, 344)- no parece corresponder a aquel que jugaba a los bolos «que ya, ya»... En cuanto a Álvaro, también «guapo», con bigote y barbas, pero sobre todo elegante y esmeradamente vestido con sombrero de copa, etc., su intertextualidad con *Don Juan* no se traduce verdaderamente por una intericonicidad hasta el episodio del balcón ilustrado por Gómez Soler (cfr. II, 514).

Dicha intericonicidad es patente y casi inmediata en el caso de Quintanar, identificable como un posible Quijote por su cara, bigote y barbas (cfr. I, 90, 95, 165), hasta que una

viñeta dé una total confirmación al lector-espectador en II, 305. Pero no se puede decir, por ejemplo, que Joan Llimona llegue a sacar un provecho gráfico de la visión dada por «Clarín» de Saturnino Bermúdez (cfr. I, 40) o de Ripamilán (cfr. I, 49), por ejemplo.

Los personajes, si tienen corporeidad, apenas tienen identidad y menos personalidad. Verdad es que su aparición episódica no lo favorece y que se trata más bien de «situaciones» con personajes. Excepto, tal vez, en el caso de Quintanar, el dibujo de Llimona poco añade al texto de «Clarín». Hasta se podría decir que le resta fuerza.

La confirmación la podemos encontrar en la escasez de expresiones de sentimientos: fuera de una tristeza deducible de actitudes meditabundas de Ana ya evocadas, se expresa el asombro en I, 152 o el susto en I, 310, pero es sintomático que el amor quede dos veces traducido por un corazón herido por una flecha, en I, 73, cuando dice el narrador de Saturnino que «amaba y creía ser amado» o, de manera más subrepticia pero no menos evidente e ingenuamente ramplona, en II, 315, donde, al pie del confesonario donde hablan Fermín y Ana, aparece de una especie de palma en forma de flecha que atraviesa un corazón «punteado» al mismo nivel que las suelas de un penitente que se adivinan en el rincón inferior derecho de la viñeta...

La lectura por los lectores contemporáneos

Sabemos que el iconotexto acompaña el texto pero que tiende a falsificarlo, imponiendo su propia visión, encerrando el sentido por un dibujo mimético e sustitutivo hiper mimético (Baguley, 1992). Es, pues, indirectamente una interpretación que a su vez pudo orientar la lectura de la crítica y del público lector. ¿Qué tipo de influencia habrá tenido (tendrá) tal lectura gráfica sobre la lectura textual y gráfica de los demás lectores? [483]

Entre los efectos que las imágenes de acompañamiento pueden tener sobre la lectura del texto, bueno es recordar, ante todo, el efecto intrínseco «suspensivo» de las imágenes de acompañamiento en el proceso de lectura: la «puesta» en página con una total inserción y hasta imbricación de la imagen en el texto, con un fuerte impacto visual debido a la abundancia de rasgos más bien negros y contrastados, impone el recurrir a otro código, el visual otra manera de percibir, otra manera de «leer» y de entender.

También es obvio que la presencia de una ilustración de encabezamiento y de fin de capítulo acentúa la fragmentación de la narración en capítulos con sus dos pausas seguidas y obligadas.

Pero, ya que suele existir establecer una relación entre lo visto y lo leído, también se puede decir que el efecto suspensivo es reducido al situarse la imagen en el curso de la narración, con sólo un leve desfase en el tiempo con respecto al momento de que es confirmación reflexiva. Porque el efecto más corriente es el de confirmación y de focalización sobre un detalle, con poca amplificación y menos fantasía y nada de instantáneas, adiciones ni aberturas.

En cuanto al efecto de infirmación, se da por un proceso de silenciación o reducción del sentido, como en las situaciones caracterizadas en el texto por su posible contenido erótico.

Sin embargo, por el mero hecho de privilegiar situaciones colectivas, o personajes secundarios e incluso insignificantes en la novela en detrimento de focalizaciones sobre personajes principales, también se puede suponer, por ejemplo, que el ilustrador acentúa y a lo mejor crea la impresión de cosmorama o tutilimundi sentida por la crítica contemporánea (Tintoré, 1987): de los 148 personajes censados, una tercera parte aproximadamente tiene «derecho» a la «vida» gráfica. Algunos aparecen con frecuencia como Doña Paula muy «lograda» según la crítica contemporánea impresionada, tal vez, por las dos viñetas de I, 353 y I, 491, pero también como Petra (5 apariciones o representaciones en total) y Guimarán (5), cuando Frígilis sólo aparece tres veces (una vez aislado), tanto como el Señor de Pajares y esposa o el aya y su amante o el cocinero de la Marquesa o Peláez. Pero también acceden a la categoría de persona(je) gráfico, algunos que en la novela ni siquiera tenían nombre eran anónimos: ningún lector se habría fijado, sino de pasada, en el «caballero apoplético» (I, 78) ni el «miserable empleado del Banco» y familia (II, 105), tampoco en los «familiares del Obispo» (I, 377) o los aldeanos (II, 91). Se observa, pues, cierta nivelación y también cierta amplificación, con el desarrollo de algún detalle y la acumulación de personajes incluso «inventados» (cf. I, 114 o I, 188 donde el dibujante da una cara identificable a la voz anónima) con un hacinamiento de figuras encerradas en elementos arquitectónicos o sencillamente en el marco de la viñeta, dando una impresión de muchedumbre como en la representación del paseo del Boulevard (I, 282). De ahí, tal vez, la referencia insistente de la crítica inmediata a los tipos. [484]

Otro efecto de las imágenes, será la acentuación del realismo: en *La Regenta* se sabe que las descripciones sólo representan un 3'43%, cuando el narrador ocupa el 62'15% del espacio narrativo dejando para el diálogo el 21'18 monólogo 3'89 para el monólogo (y 10'14 para el estilo indirecto libre) (Guedez, 1989). Dichos porcentajes no se aplican obviamente a las ilustraciones.

El dibujante pudo, pues, haber acentuado algo presente pero no «esencial» en la novela, como el protagonismo colectivo en detrimento del monólogo interior o una visión interiorizada, por ejemplo.

Al contrario, la mayor parte de las ilustraciones son descripciones implícitas al visualizar elementos de la realidad «cotidiana»: trajes y representaciones de interiores con objetos en general, realia, perceptibles en unas pocas viñetas de manera concentrada como en las reiteradas representaciones de la alcoba de Ana o del salón amarillo y más a menudo de manera difusa con algún objeto (jícara, libro, lámpara, etc.) o muebles: consolas, aparadores, camas (5), mesas y sobre todo las sillas o bancos o butacas (22 + 18 viñetas), paredes con «cuadros» ausentes en el texto. Las viñetas también pueden servir de documento.

Otra impresión, sacada de la predominancia de interiores (o paisajes urbanos) y de representaciones estáticas pudo ser la de encerramiento, pesadumbre y ausencia de movimiento, con, tal vez, una voz (gráfica) de Vetusta que se impone a los puntos de vista

«demasiado» interiores para una expresión gráfica de Fermín y Ana. Merecería todo esto un estudio más profundo desde una estética de la recepción.

La Regenta, ¿con o sin Llimona?

Los dibujos («monos») de Llimona y Gómez Soler, poco comentados ni valorados por la crítica en la época, hoy parecen que ni siquiera tienen un interés extratextual. [485] ¿Será motivo para que se den por anecdóticos e insignificantes cara a la recepción -sino a la génesis- de La Regenta?

Podemos decir que, siendo difícil imaginar un conjunto de ilustraciones totalmente sometidas al proyecto paratextual siempre existe cierta independencia con relación al hipotexto y siendo ya la ilustración una recepción, con las 315 viñetas de Llimona y Gómez Soler tenemos una lectura «completa» y seguida de La Regenta en la época, lo cual ya es mucho y representa una sustanciosa contribución a la crítica.

En las funciones que se suelen atribuir a las imágenes de acompañamiento según Charles Grivel (1992), podemos decir que en el caso de La Regenta predomina la transposición literal, más que interpretativa, con marcada insistencia sobre la realidad prosaica acentuada por la ramplonería y torpeza estética e incapacidad de dar cuenta de todo lo que sea sueño, sentimiento y poesía: da a ver lo que el narrador deja ver o sugiere (poniendo imágenes sabidas por el lector) acentúa el triunfo del prosaísmo sobre la poesía, de Vetusta sobre Ana.

A este intento de sustitución de una visión autógena, «ya negada o pervertida por el discurso del autor y de la crítica» (Grivel, 1992), por una «puesta en imágenes»... impuesta (13), con una espectacularización construida de algo oculto y por construir, puede el lector de hoy preferir una Regenta sólo leída, pero el historiador de la literatura no puede ignorar que la «puesta en libro» tiene sobre la lectura y la visión e interpretación del mundo, sobre los sentidos y el sentido, una incidencia (Botrel, 1995) y que existió (sigue existiendo), lo mismo que para otros textos muy numerosos en el siglo XIX, una Regenta vista y leída. Por este motivo, La Regenta de Leopoldo Alas exige, pide que se recuerde a la Regenta de Juan Llimona. [486]

Bibliografía citada

Baguley, D. «L'iconographie de L'Assommoir», Les Cahiers naturalistes, 66, 1992, pp. 139-146.

Blanquat, J. & Botrel, J.-F., Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta; 1884-1993), Rennes, 1981.

Botrel, J.-F., «Alquimia y saturación del erotismo en La Regenta», Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, Madrid, 1992, pp. 109-128.

Botrel, J.-F., «Proyección y recepción de Galdós: la cornucopia del texto y de la obra», Actas del V Congreso internacional de estudios galdosianos, Las Palmas de G. C., 1995, t. 2, pp. 9-21.

Grivel, Ch., «Zola. Conunent voit-on? Illustration, non illustration», Les Cahiers naturalistes, 66 (1992), pp. 125-138.

Guedez, S., «Les procédés narratifs dans La Regenta de Leopoldo Alas 'Clarín'», Mémoire de maîtrise d'espagnol (directeur: J.-F. Botrel), 1989.

Gutiérrez Sebastián, R., «El sabor de la tierra: análisis de las ilustraciones de la primera edición de esta novela».

Le Men, S., «Manet et Doré: l'illustration du Corbeau de Poe», Nouvelles de l'estampe, 78 (1984), pp. 4-21

_____, Encyclopaedia Universalis (corpus), pp. 919-927.

_____, «La question de l'illustration», Histoires de lecture, Paris, pp. 229-247.

Melot, M., L'illustration. Histoire d'un art, Genève, 1984.

Miller, S., «La novela ilustrada y Clarín: su opinión y nuestra interpretación», Hitos y mitos de «La Regenta» (Monografías de Los cuadernos del Norte, 4, 1987), pp. 34-39.

Oteo Sans, R., «La primera edición de La Regenta», en Clarín y La Regenta en su tiempo, Oviedo, 1987, pp. 195-200.

Tintoré, M. J., La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, 1987.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.