

RELEYENDO A LARRA: LA EDICIÓN ILUSTRADA DE MACÍAS (1886)

M^A CARMEN RODRÍGUEZ LORENZO
Universidade de Vigo

Title: Rereading Larra: Macías' illustrated edition (1886)

Abstract: In the present work I carry out the study of the seven illustrations that they accompany the drama *Macías*, of Mariano José de Larra, in the edition of his *Obras Completas* published in 1886 by the publishing house Montaner y Simón. From his analysis it is to be concluded that the prints not only enrich the text and they make it more attractive for the reader to whom they were destined, but they guide the reading, they anticipate contents and underline those that the illustrator, independently from the will of the playwright, considers to be more important. The iconic text, in interaction with the literary one, offers the reader of the end of the 19th century one of the most significant dramas of the romantic aesthetics.

Key words: *Macías*. Larra. Theatrical Illustration. Montaner y Simón.

Cuando *Macías* se estrena en 1834 en Madrid, su éxito supone un triunfo del liberalismo sobre el absolutismo monárquico que, un año antes, vivo aún Fernando VII, había prohibido el drama por considerarlo subversivo. La obra se mantiene en cartel cinco días, hecho al que contribuyen no solo las virtudes de la pieza en sí, sino también el reconocido prestigio de su autor, Mariano José de Larra. Del texto se hacen, en la primera mitad del siglo, cuatro ediciones diferentes (Palau y Dulcet 1954: 383-386) y el drama se repone durante tres noches de octubre en 1855 (Ojeda 2002: 47). Sin embargo, a partir de los años sesenta, cuando las coordenadas estéticas de la escena española son ya muy diferentes de las que habían triunfado treinta años antes, la dramaturgia de Larra deja de representarse y editarse. No obstante, es también en ese tiempo cuando el mercado editorial generaliza modos de difusión que no buscan satisfacer solo el interés lector de los aficionados al teatro, como ocurría con las ediciones de los años treinta y cuarenta, sino la curiosidad erudita o el afán bibliófilo de la cada vez más influyente burguesía. Es en este contexto donde surgen diferentes iniciativas comerciales,

como la elaboración de obras completas de reputados escritores que vuelven a las librerías en ediciones de lujo, casi siempre ilustradas (Ribao 2011).

La de las *Obras Completas* de *Fígaro* se lleva a cabo en 1886 por Montaner y Simón, una de las editoriales más importantes de España en ese momento, con importantes sucursales también en América. Tal y como da cuenta el *Informe de la Fundación Tapies*¹, disponía de doce máquinas tipográficas (tres de ellas de grandes dimensiones), seis de litografías, una de fototipia, tres calandras o satinadoras, una sección de estereotipia y otra de fotografía. Unos doscientos cuarenta obreros trabajaban en la manipulación de esta infraestructura, además de los dibujantes y grabadores. Contrataba, además, a los mejores ilustradores del momento para colaborar en sus ediciones.

Para afrontar la edición fue necesario llegar a un acuerdo con los hijos del escritor, herederos de sus derechos. El encargado del asunto fue Luis Mariano de Larra (en representación también de sus hermanas), quien cedió, junto a los derechos de los títulos impresos, los correspondientes a las piezas teatrales inéditas de su padre. El contrato se formaliza satisfactoriamente en Madrid el 31 de mayo de 1885.²

La irrupción de los grabados en la literatura comienza a ser general en la segunda mitad del siglo XIX. Tras su proliferación en la prensa, se hacen habituales en las publicaciones por entregas y en las destinadas a un público popular, así como en colecciones y misceláneas de narrativa y, en menor medida, teatrales (Botrel 2001 y 2003; Gutiérrez Sebastián 2012; Mo-

¹La Fundación Tapies ocupa actualmente el edificio original de Montaner y Simón en Barcelona y a ella se debe buena parte de los estudios sobre la editorial. Los datos actualizados sobre sus investigaciones en este sentido pueden consultarse en la página oficial de la Fundación: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique969>

²El acuerdo manuscrito entre Montaner y Simón y Luis Mariano de Larra puede consultarse en el portal dedicado a Mariano José de Larra en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En él está digitalizada, asimismo, la edición ilustrada a la que me refiero. En las páginas que siguen cito por la actual de Torres Nebrera 2009.

lina Porras 2011; Quesada Novás 2013; Rodríguez Gutiérrez 2011; Romero Tobar 1990; Ortega 2005).

Larra ya había sido objeto de una edición de lujo, la de su novela histórica, tal y como ha analizado la profesora M^a Ángeles Ayala. Explica la estudiosa que la publicación ilustrada de *El doncel de don Enrique el Doliente* marca un hito en la historia de los grabados insertos o encartados en las novelas históricas de mediados del XIX. La novela fue editada a los quince años del fallecimiento de Larra (1850-1852) de forma admirable, algo que muy pocas veces ocurría, por la Imprenta de don Julián Peña e incluye un total de setenta y ocho grabados en madera y treinta y ocho láminas litografiadas de V. Urrabieta, fundamentalmente (Ayala 2008: 31).

La ilustración de un texto no es gratuita y, en muchos casos, el texto icónico modifica, matiza o sugiere el sentido del texto literario al que acompaña, tal y como ha sido ya puesto de manifiesto en el caso de *El doncel de don Enrique el Doliente*. Del mismo modo, el drama más importante de Larra, *Macías*, puede ser abordado no solo como pionero del romanticismo teatral hispano, sino como un producto complejo, textual e icónico, al que acceden los lectores de finales del siglo XIX, que quizá ya no recuerden el significado que en día tuvo el estreno de la pieza, pero que mantienen una viva conciencia de la importancia de su autor.

En este contexto aborda Montaner y Simón la edición ilustrada de Larra, cuyo reconocimiento general era una garantía de venta y de ingresos. El responsable de los grabados fue Eusebio Planas Franquesa (Barcelona, 1833-1897). Después de una estancia en París, donde perfecciona las técnicas litográficas, regresa a Barcelona en 1854 y se especializa en la ilustración de novelas de folletín. Su fama aumenta y sus trabajos en narraciones como *Los tres mosqueteros* o *Los miserables* hicieron que estas incrementaran sus ventas. Fue uno de los más importantes ilustradores y litógrafos de la segunda mitad del siglo XIX, crea un prototipo de belleza femenina decimonónica

y dispone de un amplio volumen de producción (Casado Cimiano 2006: 158-160).

De los dibujos se encargó José Luis Pellicer (Barcelona, 1842-1901), destacado pintor con influencias del artista Martí Alsina y de los orientalistas. Supo compaginar esta faceta con su importante producción gráfica, destinada en su mayoría, a la publicación en prensa (Casado Cimiano 2006: 146-148).

Como consecuencia de la colaboración entre estos nombres, la edición de *Macías* de 1886 incorpora al texto dramático siete ilustraciones, dos en el primer acto, una en el segundo, dos en el tercero y dos más en el cuarto. Todas ellas aluden a momentos clave o a otros que pueden dar pistas al lector sobre lo que va a ocurrir en ese acto o en esa escena en concreto. Y en algunas ocasiones, el ilustrador hace incluso una interpretación libre e introduce su punto de vista orientando la lectura en una determinada dirección. El análisis de la importancia literaria de los grabados en la edición decimonónica, tal y como ha sido abordado en los últimos años, permite ahondar en las obras concebidas como un todo en el que lo textual y lo icónico se complementan. Los grabados que acompañan a una obra pueden modificar su sentido original, ayudar al lector a comprenderla en una determinada clave o exigirle atención en un sentido concreto, de ahí la pertinencia de considerar y explicar las ilustraciones de *Macías*, que además ofrecen interesantes pistas sobre cómo se leían los textos pasado ya el contexto estético en el que habían nacido.

La ilustración primera pertenece a la escena 1 y aparecen Fernán Pérez y Nuño. Fernán Pérez quiere hablar con Nuño para hacerle saber que ha vencido el plazo estipulado para concederle la mano de su hija (a sabiendas de los sentimientos de esta hacia Macías) y de paso recordarle algunos de los favores que le había hecho. Nuño acepta darle la mano de la muchacha y le promete que la hará su esposa, aunque tenga que obligarla.

Después de comentar lo que estaba sucediendo en Sevilla en ese momento, de que Fernán Pérez le haga un encargo a Nuño, y antes de despedirse, llegan Elvira y su doncella.

En la ilustración vemos a dos personajes, uno joven —Fernán Pérez—, sentado en un banco, y un anciano, Nuño, en una silla. Se les representa adecuadamente vestidos con prendas de la época. Uno se coloca frente a otro y ambos parecen mantener una importante conversación. De hecho, Nuño está inclinado, como para prestar mayor atención a lo que le dice Fernán Pérez. El dibujo puede representar —por lo atento que parece Nuño a la conversación— bien la petición de mano de su hija, bien el intento de Fernán de inmiscuir a su futuro suegro en intrigas políticas, tal y como leemos, más adelante, en el drama (Larra 2009: 178-182).

Las diferencias entre el texto literario y el icónico proceden del contexto espacial que prevé cada uno. El decorado que se reproduce en la ilustración es el de una estancia amplia, con una puerta al fondo a la derecha, un mueble con algunos utensilios, también al fondo, al lado de los personajes y de una ventana con la contraventana abierta. A juzgar por la luz que entra por ella deducimos que es de día.

En el texto, Larra sitúa esta escena en la habitación de doña Elvira e introduce las siguientes acotaciones: “Puertas laterales y foro. Adorno del tiempo”. Según Torres Nebrera, con este “adorno de tiempo” Larra quería advertir a directores y escenógrafos de la “necesidad de no incurrir en anacronismos ridículos en el espacio escénico que deslucen cualquier representación de acciones ambientadas en el pasado histórico”, atentando contra el principio de verosimilitud que tanto preocupaba al dramaturgo y al crítico de teatro (Torres Nebrera 2009: 177). El ilustrador respeta este principio y, si bien hace una recreación personal del atrezzo (puertas, muebles y ventana), se mantiene fiel al principio larriano de verosimilitud. Sin embargo, aun cuando el grabado se adecua a la letra de la acotación, no lo hace a su

espíritu, pues el dibujante da a la estancia una mayor profundidad y altura, una dimensión menos teatral y más narrativa que la que se desprende, como es lógico, del texto espectacular de la pieza.

Además, el ilustrador focaliza la atención del lector en la decisiva charla que mantienen los dos hombres e invita al receptor a adoptar la posición del que escucha ese relato. Este primer dibujo, diseñado para un drama que va a ser leído, no visto, actúa, en definitiva, como una instancia narrativa que sugiere el modo adecuado de acceder al propio texto.

El interés de la imagen segunda radica en que no ilustra un fragmento concreto, sino que representa el tiempo de transición entre la escena 3 y la escena 4. De hecho, el dibujante da pistas de tal circunstancia al mostrarnos el pie de la criada que está saliendo en ese momento por la puerta para dejar conversar a solas a Elvira y a Nuño. El artista gráfico pone en imágenes, pues, no un texto dramático, como suele ser habitual, sino la reconstrucción subjetiva de un intervalo entre escenas que el lector de un drama debe llevar a cabo.

En el comienzo de la escena 4 (Larra 2009: 193-194) Nuño se queda a solas con su hija después de que Fernán Pérez le haya manifestado a esta su deseo de casarse con ella. Elvira se niega, proclamando en todo momento su amor por Macías. Nuño, al ver que su hija no se convence de que lo mejor para ambos es que se case con Fernán Pérez, decide mentirle y decirle que Macías se ha desposado con otra en Calatrava. Al oír esto, Elvira se enjuga las lágrimas y pide a su padre que vaya en busca de Fernán Pérez para casarse con él lo antes posible, como venganza a la traición de Macías. Pese a la relevancia argumental de estos contenidos, la ilustración recoge únicamente los momentos previos a esta conversación, unos instantes de los que el drama no habla y que el grabado ayuda a reconstruir.

En el dibujo vemos a dos personajes, uno masculino, de espaldas, y frente a él una mujer joven. Por el bastón que el hombre sujeta con la

mano derecha, y por lo claro de su cabello, deducimos que es un anciano. El texto icónico profundiza en la afectividad implícita en el literario, ya que a la muchacha se la ve cabizbaja, triste y con las manos unidas a la altura de la cintura. Nuño y Elvira están a punto de empezar a conversar y el primero hace con el brazo y con la mano un gesto de resignación ante el tema que van a tratar. La autoridad paterna es patente: Elvira no debe discutir y mucho menos reprochar nada a su padre, habrá de obedecerle en todo lo que él disponga (Larra 2009: 193-194).

Esta carga sentimental sí está presente en el texto literario, que más adelante explica el dolor de Elvira no solo por tener que casarse con alguien a quien no quiere, sino también por el engaño de su amado Macías. Así que, pese a que el grabado se refiere a una situación dramática anterior a la escena 4, representa el componente emotivo de la misma, pero de una manera acentuada, lo subraya, lo ahonda.

En otro orden de cosas, es necesario que nos fijemos en la estancia en que se desarrolla icónicamente esta acción. Se ve a la izquierda la puerta, a la derecha una ventana pequeña y debajo de esta un banco. Elvira tiene a su izquierda otro asiento de menor tamaño. La habitación no parece ser la misma que la de la anterior ilustración y, sin embargo, en el texto dramático no se dan indicios de que haya cambiado el espacio de una escena a otra. El dibujante no respeta las indicaciones espaciales que da el dramaturgo ni la unidad correspondiente: la suya es una recreación libre, de nuevo caracterizada por dotar de una dimensión narrativa al discurso icónico.

En este acto inicial al que se refieren las ilustraciones 1 y 2, se ponen de manifiesto varias facetas que preocupan e interesan extraordinariamente a Larra: por un lado, la crítica de los comportamientos políticos en beneficio propio; por otro las injerencias paternas, incluso con malas artes, en la voluntad de la hija a la hora de elegir estado. Además, Larra pone de manifiesto la verdadera catadura moral de ambos personajes, Nuño y Vadillo,

y lo hace desde el guiño irónico, cuando Nuño —siendo humillado en su fuero interno ante las amenazas de su futuro yerno— se siente en la necesidad de reafirmar su autoridad, mandando salir fuera de la estancia, de malas maneras, a la dama de su hija (Torres Nebrera 2009: 88-89). En el acto II el destino va a mostrar realmente su poder cuando Fernán Pérez se resuelve a casarse con Elvira. La obra, que comienza con una clara muestra de que las fuerzas dramáticas en conflicto son totalmente desiguales, de que el ser romántico nunca puede ganar en la lucha, sino que le toca sufrir y morir, dedica todo el primer acto y las cinco primeras escenas del segundo a perfilar el mundo hostil al que se enfrentará Macías. Mientras él cree haber vencido todos los obstáculos que le impedían la felicidad y proclama a don Enrique lo extraordinario de su amor por Elvira, ella está casándose con Fernán Pérez. La escena final de acto II muestra al destino arrebatando al héroe “todo lo que la vida le podía ofrecer en el mismo momento en el que parece que tiene todo en su mano” (Freire López 1997: 326-327). Sin embargo, pese a la trascendencia de estos episodios, ninguno de ellos aparece reflejado en una ilustración.

La tercera ilustración acompaña al acto III, concretamente a la escena octava. Macías y Fortún esperan en la estancia la llegada de don Enrique, al que ha ido a buscar Rui Pero. En el grabado vemos a un personaje central vestido con armadura oscura y penacho, y con la cara oculta tras una celada, pretendidamente del siglo XV. Detrás de él se encuentra el escudero, provisto de espada, puñal, escudo y gorro. A la derecha del lector, aún más apartado, aparece un niño de pelo largo con la mano en la cadera. La estancia, de la que nada se dice en el texto literario, aparece más desdibujada que las anteriores a las que me he referido. Simplemente vemos al fondo una puerta y detrás del paje un banco.

Aunque el texto literario aclara que durante esta escena Macías se mantiene en un segundo plano, quizás para aumentar el misterio o la intriga

(Larra 2009: 205), la ilustración recrea libremente la situación y da mayor relevancia al protagonista, colocando al trovador en el centro del grabado. Ahora bien, lo más atractivo de esta ilustración es, precisamente, el misterio que suscita el personaje en primer término, con el rostro cubierto y armado, acompañado de un escudero y de un niño que no tiene nada que ver con los otros dos a juzgar por la tranquilidad de su gesto. La intriga que rodea a ese personaje central, que se dibuja en esta ilustración por vez primera, es –quizá– un reclamo para la lectura, al tiempo que incita al receptor a seguir con ella, alimenta su curiosidad por descubrir quién es realmente y lo que pretende.

En la escena 4 del acto III Macías acude a ver a Elvira a su alcoba para pedirle explicaciones por haberse casado con otro antes de que el plazo expirase. La muchacha le dice que ya no le ama, pero él no la cree. El trovador está desesperado al ver que el hombre que ha robado su honor está en esa misma casa y decide ir a buscarlo para darle muerte. En la ilustración 4, que remite a estos hechos, vemos dos personajes: un hombre de espaldas dirigiéndose a una mujer con los brazos abiertos, bien porque la va a abrazar, bien porque se está acercando a ella pidiéndole una explicación. La dama está sujetando el vestido con la mano izquierda y levantando la derecha como indicándole al hombre que se detenga, que no se acerque más. El dibujante se esfuerza por mostrar la preocupación en ella en el momento en que discute con Macías acerca de los acontecimientos que han sucedido. Por la expresión que muestra Elvira en la ilustración podemos entrever la confusión de la mujer y sus dudas en estos momentos: respetar sus votos de matrimonio o, por el contrario, cumplir sus deseos de disfrutar libremente de su amor por Macías.

Este grabado representa con claridad lo que ha denominado A. M. Freire “la religión romántica del amor como metáfora simbólica en la obra” (1997: 324). Como explica esta estudiosa, el héroe romántico es, en esen-

cia, una víctima: del destino, “de un mundo diabólico, de situaciones que no tienen nada que ver con una interpretación armoniosa de la condición humana”. Los personajes románticos padecen la crisis espiritual e ideológica de la época que supuso el derrumbamiento de valores tradicionales, ya descansaran en el racionalismo o en la religión. La desesperación del héroe romántico es existencial y la heroína romántica es la encargada de consolarlo. Ella es la representación del intento de aportar “un amor puramente humano para llenar el vacío espiritual consecuencia del derrumbamiento de la confianza en el amor divino”. Sin embargo, y aunque habitualmente los dramas románticos no hacen hincapié en el aspecto físico del sentimiento amoroso, en *Macías* la dama existe para personificar la posibilidad de alcanzar un amor espiritual sí, pero también el humano que hará más llevadera la cárcel de vida (Freire López 1997: 325-326), de ahí que se la dibuje como mujer de carne y hueso, dispuesta a huir o a correr hacia su amado, como demuestra su gesto de recoger el vestido para iniciar el movimiento.

El espacio en que se desarrolla el enfrentamiento de Elvira y Macías es el cuarto de los desposados, lugar en que se debate lo que Torres Nebrera (2009: 103) ha denominado “el deber codificado y coercitivo del matrimonio frente a la libre pasión del amor extraconyugal”. Pese a tal relevancia, el texto dramático ofrece pocas referencias sobre la estancia:

Habitación de Fernán Pérez y de Elvira. Puertas laterales, dos en primer término y dos en segundo. Otra de foro. Ventanas a los lados de la de foro con vidrios de colores al uso del tiempo, de gusto gótico. (Larra 2009: 233).

Es el texto icónico, por el contrario, el que da pleno sentido a la significación de este espacio. La estancia que recrea la voluntad del dibujante es muy amplia, con una gran ventana detrás de los personajes por la que entra una fuerte luz que confirma que nos encontramos en pleno día. Las cortinas no están echadas. Antes de llegar a la ventana vemos unas escaleras que llevan al balcón interior en el que aparece un pequeño banco. Ante

las escaleras se coloca una alfombra y a la derecha y a la izquierda de esta una silla. Al fondo, a la izquierda vemos una cama con dosel, lámpara, hornacina, dos sillas, techo artesonado... El diálogo de los enamorados resulta dramático en este contexto personal e íntimo de Elvira al que ya no puede pertenecer Macías. El confortable espacio de la dama, perfilado en el dibujo y no en el texto dramático, aviva —como indica A. M. Freire (1997: 327)— la desesperante intensidad de la situación, subrayada visualmente por el traje de novia que luce Elvira.

La quinta ilustración remite a la escena 6. Macías es apresado por los guardias de palacio. Fernán Pérez reprocha a Elvira que esté con su enamorado y este la defiende. Fernán Pérez quiere vengarse y así defender su honor. Llega don Enrique para intentar solucionar las cosas de una manera pacífica y Macías se encara con él. Don Enrique, enfadado por el atrevimiento de Macías, lo encarcela y este aprovecha el momento en el que está siendo llevado a la celda para reprocharle a Elvira su actitud, su humillación ante su marido, sentenciando que entre Elvira y Fernán Pérez siempre va a estar su sombra y nunca podrán ser felices.

En el dibujo se ve a varios hombres, algunos armados, y a una mujer. En primer plano aparece un personaje agarrando su capa y observando cómo el que tiene enfrente, vestido con ropas más oscuras que los que lo rodean armados, está reprochándole algo a la dama que tiene al lado. Esta se muestra cabizbaja, como avergonzada. A la derecha del hombre que está en primer plano hay un joven vigilándole y a su izquierda otro muchacho, armados ambos y muy atentos a lo que ocurre con la pareja que habla.

Elvira, observada por todos, parece ser acusada por los soldados que acompañan a Fernán Pérez. El ilustrador quiere hacer hincapié más en la preocupación de Elvira que en el dolor de Macías. En el texto dramático, sin embargo, el peso escénico de este episodio recae sobre la disputa que el trovador mantiene con don Enrique y su posterior apresamiento. Sin em-

bargo, y como acabo de indicar, el ilustrador da más énfasis en el dibujo al reproche por parte de Fernán Pérez a la muchacha, quizás para resaltar la culpabilidad de esta por casarse con un hombre al que no ama y ocasionar el conflicto en que ahora todos están inmersos. La tensión textual se establece realmente entre Macías y Fernán Pérez. El protagonista no tiene, en el drama, la actitud pasiva con la que Planas lo representa en el momento en que Fernán Pérez arremete contra su amada.

Al fondo, donde se encuentran los soldados de Fernán Pérez, podemos distinguir una puerta, pero aparece de forma muy difuminada. Es este un nuevo ejemplo de la libre interpretación espacial del dibujante. En el texto no leemos ninguna referencia sobre el ámbito de esta escena; es más: se supone que Elvira y Macías son descubiertos en la cámara de esta, dibujada en la ilustración anterior. Por lo tanto, Planas sigue sin respetar la unidad de espacio que plantea el autor, ya que transforma un único lugar literario en dos textos icónicos distintos.

También cabe destacar que en esta ilustración Macías aparece sin capa, aunque en la anterior, en la que estaba hablando con Elvira antes de ser descubiertos, la llevaba puesta. Buscada o no, esta diferencia acaso sirve para que el lector haga cábalas sobre las circunstancias en que Macías se desposee de la prenda y para que las sospechas sobre la culpabilidad de Elvira parezcan más fundadas.

Ya en el último acto, la ilustración de la primera escena da relevancia a la figura del prisionero. Macías lo es, metafóricamente hablando, desde el principio del drama, aunque materialmente solo aparezca como tal en el desenlace. El cautivo, el hombre privado de libertad, respondería, en este sentido, a lo que L. Lorenzo-Rivero califica como un elemento plástico y conceptual que contribuye a la unidad total de la obra (Lorenzo-Rivero 1990: 46).

La prisión es, pues, el espacio del sexto grabado que, como en el acto I, encabeza el acto y anticipa, desvela e incluso interpreta el final con el que el lector se va a encontrar. El ilustrador afronta, pues, el texto icónico como complemento narrativo de la escena.

En la ilustración aparecen un hombre y una mujer. La mujer está vestida con una capa negra que le cubre la cabeza. Entra en la celda sigilosamente y parece llevar algo en la mano. El hombre está sentado en un banco, quizá dormido, aunque por su posición también se podría pensar que está muerto.

El dibujo, acaso el más original de la edición, no es fiel ni al texto espectacular ni al literario. En este, Elvira llama a la puerta de la celda y cuando entra Macías está despierto. En el texto dramático no se menciona que este vaya a morir: la muchacha acude a verle para ayudarle a huir, porque le ama (Larra 2009: 266-268). Sin embargo el ilustrador ha querido adelantar el final trágico de la obra anunciándonos la muerte del protagonista a través de la vestimenta de doña Elvira y, sobre todo, de la postura del trovador.

La estancia en la que están es oscura, redonda, con una puerta estrecha, una ventana pequeña y unas cadenas colgando de la pared. El texto dramático no da muchas referencias sobre la cárcel en donde se encuentra Macías, solo se menciona la puerta secreta que está situada a la derecha, por la que entra Elvira. De nuevo, como ya hemos visto en otras ilustraciones, el planteamiento del dibujante es más narrativo que teatral: no se representa un escenario dramático, sino el espacio de una peripecia amorosa, narrada, en este caso, por un dibujante que avanza la muerte del protagonista y ayuda al lector a interpretar el desmayo de Macías en clave premonitoria.

La última ilustración, perteneciente a la escena 3, reúne a los dos protagonistas. El héroe es observado de frente mientras señala algo a la mujer con el dedo y le dice que mire hacia atrás, mientras que ella aparece de espaldas al lector. La protagonista porta una daga apenas visible en su mano dere-

cha, cuya importancia pone de relieve, precisamente, la posición que adopta el personaje. Como se puede ver, el ilustrador prescinde aquí de dibujar el espacio y da prioridad al gesto. La intención de Planas es, probablemente, que el lector adivine que, si al final Macías y Elvira no logran escapar, el destino final que les espera a ambos es la muerte, tal y como manifiesta el texto dramático posterior a la ilustración (Larra 2009: 271-272).

Hasta este final, en *Macías* no aparece una explícita preocupación por el papel del destino, ya que el trovador no percibía la condición humana como hostil. Palabras fundamentales del romanticismo “como *caos, vacío, abismo, nada* están ausentes en su vocabulario” (Freire López 1997: 326). Elvira también prefiere la muerte a la pérdida del amor cuando se da cuenta de que Macías nunca ha dudado de ella. El puñal que esconde la muchacha del grabado es la salida que uno y otra eligen al tomar conciencia de su destino.

A la vista de todo ello, se hace evidente la íntima relación entre el texto icónico y el literario, si bien el primero aporta matices que orientan al lector burgués de los años ochenta que se acerca a *Macías* como producto textual. En este sentido, la libre interpretación de los espacios por parte del dibujante es una característica común a todas las ilustraciones, muchas veces supliendo la falta de acotaciones que den alguna indicación al respecto (ilustraciones 2 y 4) o simplemente dotando de mayor atractivo al texto del que parte. Resulta significativo comprobar cómo en todas las ilustraciones, a excepción de la 3 y la 5, en las que aparece el espacio bastante difuminado, el espacio que representa el grabado es más narrativo que teatral, no se identifica con un escenario, con el atrezzo o con un telón de fondo, sino que se muestra muy próximo en su concepción a los grabados que acompañan a las demás obras narrativas del autor en la edición.

Otro aspecto que cabe resaltar sobre el espacio es el nulo respeto del dibujante por la unidad espacial que se da en las escenas uno, tres y cuatro

del acto primero y en las escenas cuatro y seis del tercero, representadas en las ilustraciones 1, 2, 4 y 5, respectivamente. Todas ellas se desarrollan textualmente en el mismo ámbito (la habitación de Doña Elvira) y, sin embargo, el ilustrador las ubica en estancias diferentes.

También corresponde a la voluntad del dibujante la representación libre de los hechos, como ocurre en la ilustración 2 (que coloca al trovador en un primer plano cuando en la obra se dice claramente que este se mantiene en una segunda línea de actuación) y en la 5, que representa a un Macías muy relajado mientras Fernán Pérez se encara con Elvira, aun cuando el texto dramático dice todo lo contrario. Se trata de un recurso del ilustrador para caracterizar a los personajes (ilustración 1) y subrayar el peso de la culpa que recae sobre Elvira por ser la causa del conflicto (ilustración 5). Especialmente significativo es este alejamiento de lo textual en la ilustración 6, que anticipa al lector el final del drama.

El texto icónico de *Macías* que, como vemos, a veces se aparta del texto dramático, en algunas ocasiones profundiza en él mostrando con énfasis, por ejemplo, la angustiada situación que vive Elvira (ilustración 2). En este mismo grabado lo que se representa no es ninguna escena concreta, sino la transición entre dos (la tercera y la cuarta del acto I), lo que indica hasta qué punto el aparato icónico no solo matiza amplía y orienta la lectura del texto literario, sino cómo crea también su propio discurso.

En todas las ilustraciones hay grupos mínimos (dos personas, habitualmente, y tres en un caso), excepto en la número 5, en la que nos encontramos una colectividad. Resulta llamativo que en ningún caso se hayan representado momentos trascendentales que muestren la hostilidad del mundo en que le toca vivir y sufrir al caballero romántico, ni la proclamación que hace Macías a don Enrique del amor tan grande que siente por Elvira mientras ella está casándose con Fernán Pérez, ni la escena que da fin al segundo acto, donde el destino le arrebató la felicidad que la vida parecía

ofrecerle al héroe. Por el contrario, en todas ellas resalta el interés que tiene el dibujante por mostrar los estados de ánimo de los personajes. De hecho, *Macías*, al igual que las obras de su estética en general, no proyecta el tema de la justicia/injusticia “como remuneración del bien o una conquista del mal, sino que pretende influir más en la emoción del espectador para que reconozca estas injusticias perpetradas en el ser humano” (Lorenzo-Rivero 1990: 40-41). Hasta tal punto es así en el texto icónico de la obra que, casi siempre, las emociones aparecen mostradas de una forma exagerada en relación con el texto dramático. Esto puede tener que ver también con el afán, por parte del editor, de que el lector conecte afectivamente con los personajes y de que esta intensidad de las imágenes conmueva al receptor.

La inclinación hacia la narratividad es otra constante en los grabados que acompañan a *Macías*. El ilustrador orienta al lector, suscita su curiosidad en unos casos y mantiene su interés en otros, guía la lectura, anticipa contenidos y subraya los que considera más importantes, hace presente en la edición, en definitiva, la voz de un narrador que introduce, con imágenes, los diálogos de los personajes y ofrece su particular focalización de los hechos.

La edición que Montaner y Simón lleva a cabo de uno de los más significativos dramas históricos del XIX, devuelve a los lectores finiseculares, en definitiva, el placer por la lectura de un texto cuidadosamente puesto en libro. Los grabados que acompañan a la pieza subrayan la importancia del dramaturgo, incrementan el valor del volumen en que se incluyen e interactúan con el texto literario y los receptores potenciales del mismo. El texto icónico de *Macías* no solo se ve, sino que también se lee, y contribuye a enriquecer las múltiples perspectivas desde la que puede ser abordado el estudio del hecho teatral decimonónico.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, M^a. A. (2008), “La edición ilustrada de *El doncel de don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra”, en J. F. Botrel *et al.*, eds., *La literatura española del siglo XIX y las artes. Actas IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU, 31-39.
- BOTREL, J. F. (2001), “La novela: género editorial (España, 1830-1930)”, en P. Aubert, ed., *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 35-51.
- BOTREL, J. F. (2003), “La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX”, en J. A. Martínez Marín, ed., *Orígenes Culturales de la sociedad liberal (España, siglo XIX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, Editorial Complutense/Casa de Velázquez, 19-36.
- CASADO CIMIANO, P. (2006), *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Madrid, Ollero y Ramos.
- FREIRE LÓPEZ, A. M. (1997), “Macías y Mariano José de Larra”, en V. García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, 322-328.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. (2012), “Discurso literario y discurso gráfico en la novela *La honrada* (1980) de Jacinto Octavio Picón”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 3.
- LARRA, M. J. de (1886), *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón.
- LARRA, M. J. de (1981), *Artículos*, C. Seco Serrano, ed., Barcelona, Planeta.
- LARRA, M. J. de (2009), *Macías. No más mostrador*, G. Torres Nebreira, ed., Madrid, Cátedra.
- LORENZO-RIVERO, L. y G. P. Mansour (1990), “Introducción” en Mariano José de Larra, *Macías*, Madrid, Austral, 9-65.
- MOLINA PORRAS, J. (2011), “Primeras imágenes de la ciencia ficción española”, en B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián, eds., *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, PubliCan, 491-508.
- OJEDA, P., I. Vallejo (2002), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XX*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ORTEGA, M. L. (2005), “Imaginar la lectura *versus* leer las imágenes”, *Ayer*, 58, 87-111.
- PALAU Y DULCET, A. (1954), *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americano desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, Librería Palau.
- PENAS VARELA, E. (1992), *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PENAS VARELA, E. (2003), “El drama romántico” en V. García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1895-1941.
- QUESADA NOVÁS, Á. (2013), “Literatura ilustrada en revistas madrileñas Fin de Siglo (1890-1900): Introducción”, *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 19, 79-113.
- RIBAO PEREIRA, M. (2001), “Panorama general de la edición teatral ilustrada en el siglo XIX”, en B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián, eds., *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, PubliCan, 219-278.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, B. (2001), “La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*”, *Revista de Literatura*, 73-146, 449-488.
- ROMERO TOBAR, L. (1990), “Relato y grabado en la revistas románticas: los inicios de una relación”, *Voz y Letra*, 1, 157-170.
- TORRES NEBREIRA, G. (2009), “Introducción” en Mariano José de Lara, *Macías*, Madrid, Cátedra, 11-131.

recibido: marzo de 2015
 aceptado: mayo de 2015