

Pan y toros... y romerías: La estética de lo grotesco en *La romería* de Manuel Ciges Aparicio

Este ensayo explora la estética de lo grotesco en la novela La romería (1910) de Manuel Ciges Aparicio como mecanismo de denuncia del sistema de la Restauración (1874-1931). Como tal, anticipa muchas de las temáticas presentes en las mejores obras esperpénticas de Ramón del Valle-Inclán. De hecho, La romería, por un lado, y el esperpento valleinclaniano, por el otro, reflejan el mismo clima de hipocresía, farsa y mediocridad prevalente durante el régimen ideado por Antonio Cánovas del Castillo.

Palabras clave: *Manuel Ciges Aparicio, Ramón del Valle-Inclán, Generación del 98, Modernismo, Grotesco*

This article examines the aesthetics of the grotesque in Manuel Ciges Aparicio's novel The Procession (1910) as a form of expression whose aim is to denounce the Spanish Restoration System (1874-1931). As such, this novel anticipates many of the themes and motifs present in Ramón del Valle-Inclán's best-known and celebrated esperpentos. Indeed, The Procession, on the one hand, and the esperpentos, on the other, reflect the same political climate of hypocrisy, mediocrity, and farce prevalent during the regime established by Antonio Cánovas del Castillo.

Keywords: *Manuel Ciges Aparicio, Ramón del Valle-Inclán, Generation of 1898, Modernismo, Grotesque*

Manuel Ciges Aparicio (Enguera 1873 – Ávila 1936) es generalmente considerado un autor menor de la célebre Generación del 98. Sin embargo, en su día disfrutó de cierta notoriedad, debido principalmente a la publicación de la tetralogía de los llamados “Cuatro Libros”, donde narraba, de manera ligeramente velada y en primera persona, importantes acontecimientos que habían marcado su vida: su encarcelamiento en La Habana en 1896 durante la guerra de independencia cubana debido a unas críticas de la política represiva del general Valeriano Weyler; una estadía en un hospital a causa de una seria enfermedad de la piel, pasando por su

experiencia en el cuartel; y, finalmente, sus desventuras en el mundo de la política y del periodismo de la España finisecular.

Como llegó a declarar Rafael Cansinos Assens en su día, los valores literarios de la obra de Ciges Aparicio, “conferíanle paridad con los grandes nombres nacientes del momento” (170). El periodista Luis Araquistáin – contemporáneo de Ciges Aparicio – resumió así su vida y obra:

Pocos españoles habrá que en el último cuarto de centuria hayan vivido tan dramáticamente como Ciges Aparicio las más típicas realidades nacionales – el ocaso colonial, el presidio, el cuartel, la guerra, la prensa, la política, los pueblos, las minas ... – y desde luego nadie las ha expresado con tan vigorosa objetividad. (1)

Además de haber producido una obra periodística notable, Ciges Aparicio publicó nueve novelas largas, varias novelas breves, una biografía sobre Joaquín Costa y una obra histórica sobre los Borbones en España, además de un sinfín de traducciones al español de autores tan dispares entre sí como John Ruskin, Anatole France y Jean Jaurès.

Desgraciadamente, Ciges Aparicio no logró fama duradera, y encontró una muerte violenta a manos de los sublevados al estallar la guerra civil española, mientras ejercía como gobernador civil de Ávila. En vida, sus contemporáneos le habían puesto el sello de “retraído”, “tétrico” y “huraño”, entre otros.¹ Su trágica muerte ese agosto de 1936 cementaría dicha aciaga fama. Poco después, su obra caería en un olvido casi total dentro de los cánones de la literatura de posguerra. Fue en los años 50 del siglo pasado que el crítico Eugenio G. de Nora, en su conocido estudio *La novela española contemporánea*, rescataría del olvido tanto la obra como la figura de Ciges. Sin embargo, fue solo a partir de los años 80 que comenzaron a interesar en los círculos académicos gracias a críticos como Cecilio Alonso, quien sigue siendo el biógrafo más importante de Ciges Aparicio, y quien continúa publicando ediciones de sus obras.²

Más recientemente, los años 2011-12 marcaron un nuevo interés por la vida y obra de este “raro y olvidado” de la generación del 98: efectivamente, en este bienio se publicaron nuevas ediciones de varias de sus obras y, más importante todavía, se realizó la primera traducción al inglés de su obra primeriza: *El libro de la vida trágica. Del cautiverio*, traducida al inglés como *On Captivity: A Spanish Soldier's Experience in a Havana Prision* por la estudiosa americana Dolores J. Walker.

En este ensayo, pretendo analizar la segunda novela larga de Ciges Aparicio, *La romería*, publicada en 1910 – un año después de que el escritor se exiliara en París debido a delitos de opinión. Mas específicamente, me centraré en comprobar que *La romería* constituye un texto pionero en

cuanto a la anticipación de muchos de los temas y elementos presentes en ciertos esperpentos de Ramón del Valle-Inclán: el concepto de *pelelismo*, la deformación sistemática de los personajes (ya sea esta moral y/o física) y la animalización de los mismos. Es mi intención dejar claro que no pretendo aquí demostrar que la novela de Ciges constituye un precursor directo de las obras pertenecientes a la etapa esperpéntica de Valle-Inclán; más bien, mi objetivo es mostrar algunos puntos en común entre el texto de Ciges y el concepto del esperpento, para insistir sobre el hecho de que, como señala Ángel Basanta, “[...]a creación del esperpento, sin menoscabo de la originalidad de Valle-Inclán, no surge como algo individual y aislado” (57). Efectivamente, como pone en evidencia el mismo estudioso: “la tradición de lo grotesco es tan antigua como el arte y adopta en cada época su propia forma de expresión. Desde la *Batracomioquia* homérica al ‘teatro del absurdo’, pasando por El Bosco, Brueghel o Goya, lo grotesco ha paseado su modo peculiar de analizar el mundo” (57). De esta manera, veremos que *La romería* se convierte en potente arma de denuncia del momento histórico que la vio nacer – la Restauración (1874-1931), cuya base fundamental fue el sistema bipartidista ideado por Antonio Cánovas del Castillo – y por lo tanto anticipa muchas de las temáticas presentes en las mejores obras esperpénticas de Valle-Inclán. De hecho, *La romería*, por un lado, y el esperpento valleinclaniano, por el otro, reflejan el mismo clima de hipocresía, farsa y mediocridad prevalente durante el régimen de la Restauración.

A todo esto, hay que agregar un elemento vital que sustenta la obra literaria de ambos autores: el periodismo. Dado el hecho que tanto Ciges Aparicio como Valle-Inclán se habían dedicado al periodismo como profesión – al igual que tantos de sus contemporáneos pertenecientes a la Generación del 98 y al modernismo –, es por ende crucial mencionar la tradición satírica de la cual se nutre el texto de Ciges Aparicio (herencia directa, aquella, de Mariano José de Larra en tierras ibéricas).

LO GROTESCO EN LA ROMERÍA: RELACIONES CON EL ESPERPENTO Y EL ARTE DE FRANCISCO DE GOYA

Comencemos, pues, con los elementos y temas grotescos que Ciges emplea en *La romería*, que serán articulados y postulados con gran acuidad por Valle-Inclán una década más tarde en su primer esperpento, *Luces de bohemia* (publicado por primera vez en 1920 por entregas, y en 1924 en su versión definitiva). Al hablar de *La romería* y la tradición grotesca, así como su afinidad con lo esperpéntico, lo primero que hay que notar es que, como señala Jesús Arribas, dicha novela representa “una inmensa falla, llena de chafarrinones” (114).³ El estudioso llama nuestra atención sobre un episodio

que se encuentra en el capítulo XXI, el sermón pseudo-erótico que pronuncia el cura don Clímaco a los romeros. Según Arribas, dicho sermón es un ejemplo de exégesis catequética popular: "Don Clímaco, el concupiscente, logra transmitir a sus feligreses el sentimiento emocionado de devoción a la Virgen, como un nuevo Berceo, aunque grotesco, mediante una ingenua alegoría en la que todos los feligreses acaban en las nubes" (114). Poco después, Cecilio Alonso, en su exhaustiva tesis doctoral, "Vida y obra de Manuel Ciges Aparicio", escribía que *La romería* "anticipa procedimientos deformantes, similares a los que años más tarde serían consagrados por Valle-Inclán" (279). Sin embargo, ambos críticos, dado el enfoque de sus respectivos estudios (que se centran en valorizar la obra en conjunto de Ciges Aparicio), no profundizan sobre este interesante aspecto de la segunda novela larga del autor enguerino.

Como punto de partida, creo oportuno repasar someramente algunas de las características del esperpento valleinclaniano, para así poner en evidencia algunos puntos de contacto entre aquel y *La romería*. ¿En qué consiste el esperpento? Como es sabido, Valle-Inclán teorizó sobre esta nueva modalidad literaria en tres ocasiones: primero, en la escena XII de *Luces de bohemia* (1920); luego se expliaría sobre el tema en el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921; 1925) y, finalmente, en la entrevista a Gregorio Martínez Sierra en el diario *ABC* en diciembre de 1928. Dicho esto, dejemos que el mismo Valle-Inclán nos suministre algunas claves para entender mejor esta "modalidad [que] consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma".⁴ Según el escritor gallego:

[El esperpento] es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en *El Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momento de pena. (Dougherty 121)

El Caballero de la Triste Figura sería así el primer *pelele* de la literatura española y los personajes del primer esperpento de Valle-Inclán, naturalmente, serían sus descendientes directos.

Luces de bohemia (primera edición, por entregas en la revista *España*, 1920), representa el primer esperpento valleinclaniano. En el segundo decenio del siglo XX, las nobles damas de belleza hierática y los palacios con sus fuentes melódicas de las *Sonatas* quedan relegados a un segundo plano. *Luces de bohemia* representa, así, la obra valleinclaniana "donde aparece por primera vez la sátira político social directa y del presente" (March 89). Es, además, en este texto donde encontramos las sobradamente conocidas palabras que pronuncia el antihéroe Max Estrella: "[...]os héroes clásicos han

ido a pasearse en el Callejón del Gato ... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento ... Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas" (Valle-Inclán, *Luces* 182).

Esta cita, que se ha convertido ya en lugar común, como señala Alonso Zamora Vicente (17), nos adentra sin embargo en la esencia del esperpento: la grotesca deformación que trueca al hombre de carne y hueso en muñeco de trapo, en guiñol ridículo y desdeñable. El esperpento supone, de esta manera, un afán de burla, una sátira descarnada que deja al descubierto el miserable fondo moral de ciertos españoles y de la sociedad decadente en la que se mueven. No en balde, el ciego vate afirma que "[e]l sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" (Valle-Inclán, *Luces* 182).

De igual manera, y a propósito de *Martes de Carnaval*, que recoge tres esperpentos – quizás los más logrados de Valle-Inclán (*Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*) – señala Jesús Rubio: "resulta así un análisis irónico de la sociedad española desde la peculiar óptica del esperpento y una toma de postura política de su autor, dado a hacer declaraciones que sólo en apariencia eran extravagantes e improvisadas" (en Valle-Inclán, *Martes* 16).

Se puede afirmar que, hacia el segundo decenio del siglo XX, el propósito del autor de *Los cuernos de don Friolera* consiste en "rebajar e indignificar al hombre porque ya no lo miraba con admiración ni como a un igual sino que adoptando una actitud de demiurgo lo consideraba inferior" (March 16). No en balde, en el primer esperpento valleinclaniano, nos topamos con un conjunto de personajes que actúan la parte del *pelele*, entendido como "[f]igura humana de paja o trapos que se suele poner en los balcones o que mantea el pueblo en las carnestolendas" ("Pelele" def. 2). Así, tenemos a personajes como don Latino, quien "guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos haciendo el pelele" (Valle-Inclán, *Luces* 216).⁵ Y en una obra muy cercana a la estética del esperpento, *Divinas palabras* (1919; con subtítulo apto: *Tragicomedia de aldea*), encontramos la siguiente descripción del hijo deformé de Juana la Reina: "y el enano, hundido en el jergón del dornajo, vicioso bajo la manta remedada, hace su *mueca*" (Valle-Inclán, *Divinas palabras* 29; énfasis añadido).

La actitud histriónica que adopta don Latino – anticipada ya en las muecas del enano de *Divinas palabras* – que obligan al lector a un ejercicio visual, me parece un buen punto de partida para iniciar a comentar *La romería*, ya que este, como nos recuerda José-Carlos Mainer, es un texto de "acusadísima apelación a lo visual" (Mainer 29).⁶ Consultense, si no, las escenas que comentaré en detalle más adelante: la que podría denominar la *secuencia de los buitres*, y aquella que llamaría la *secuencia de las sombras*.

Al acercarnos a *La romería*, nos asalta en el primer capítulo esta actitud teatral, de *pose*, en los personajes: “si [uno] entra en su casa, ve que los cuerpos reposan vestidos en los lechos, como si esperasen algo”; “los cuerpos despomados en los lechos se yerguen a la llamada súbita del bronce” (Ciges Aparicio, *La romería* 303). Esto nos recuerda las poses del fantoche, el cual, exento de propia voluntad, está a las órdenes del titiritero. Más adelante, en el capítulo XIV, la concepción de los personajes como *muñecos ridículos* se transparenta cuando el malicioso don Patricio, al decidir gastar una broma al resto de los romeros, disfraza a sus amigos como auténticos *peleles*:

[s]in que sus amigos se diesen clara cuenta de lo que hacía, cortó en largas hebras las madejas de lana que había hurtado en casa de don Clímaco. Luego desgarró un jergón de esparto, y tomando dos buenos puñados hizo manojos. En seguida quemó el corcho de una botella y pintó bigote y perilla a sus amigos, añadiéndoles para que estuviesen más vistosos dos redondeles en la cara (Ciges Aparicio, *La romería* 426; énfasis añadido).⁷

Cabe a estas alturas recordar que la figura del pelele en su versión puramente visual ya formaba parte de un fondo cultural y artístico de pura cepa española: me refiero al cartón para tapiz titulado *El pelele* que Francisco de Goya creó hacia 1791-92, y que estaba destinado para el despacho de Carlos IV en El Escorial. Existe también un boceto de esta obra. En ambas versiones de *El pelele*, que representan escenas campestres, cuatro jóvenes vestidas de majas mantean un muñeco de paja, el cual, exento de voluntad, simboliza el poder deletéreo de la mujer sobre el hombre indefenso. En el caso del pelele tal cual lo conciben Valle-Inclán y Ciges Aparicio, no es el trillado tema de la mujer y sus poderes nefastos lo que interesa. Para aquellos, representar a sus personajes como peleles simboliza la falta de voluntad del pueblo español, paralizado este frente al sistema político corrupto de la Restauración que lo manipula y somete tal cual las majas del cuadro de Goya hacen con el pelele.

Otro rasgo que ciertos personajes de *La romería* comparten con los actantes de los esperpentos valleinclanianos es su caracterización animalística, que una vez más nos remite al arte del maestro Goya, como veremos. Por consiguiente, algunos personajes pierden sus cualidades humanas y adoptan atributos de bestia: así sucede con el distinguido carlista don Patricio, el cual, al intentar lanzar un grito por el valle para escuchar el eco de su voz, termina “lanz[ando] un rebuzno, grande, largo, estridente” (Ciges Aparicio, *La romería* 409). En otra escena, en el capítulo XII, la muchedumbre, al contemplar a la bella Lola tendida sobre el pasto, “relincha

de gozo” (406). Y, en el mismo capítulo, don Patricio, mientras considera poseer a la joven labrador, “ruge” ante la multitud que aguarda su próximo paso (407). En el capítulo XI, encontramos otra escena, en donde la animalización del excarlista se consigue mediante la asociación que se establece entre este y los feroces buitres – seres realmente repelentes:

Zumalacárregui [don Patricio] estaba a treinta pasos de los buitres, que devoraban glotonamente su presa. El buche hinchido les arrastraba y se movían con extrema lentitud, pero su voracidad era tan grande, que seguían embuchando. Don Patricio los miraba arrastrarse con los picos abiertos para hundirlos en la víctima [una mula]. Como si fuesen tajantes cuchillas, cortaban, desgarraban, arrancaban anchas tiras de piel sanguinolenta que devoraban con fruición. Sólo Zumalacárregui podía soportar aquel horrible cuadro de piltrafas e inmundicias. (Ciges Aparicio, *La romería* 397)

La escena, que se dilata a lo largo de varias páginas, continúa así:

Zumalacárregui dio media vuelta [armado de un garrote] para afrontar la agresión [de los buitres] ... [a]l tercer golpe, seguido de la rotura de la cabeza, cayó el buitre de lado entre estremecimientos de agonía. Don Patricio se sintió al mismo tiempo fuertemente retenido, y empezó a sacudir palos ... Zumalacárregui dejó caer el palo sobre la testa vigorosa de su enemigo, que cayó mal herido arrancándole el jirón, pero el impulso de rechazo fue tan violento, que él también fue rodando por el suelo... (Ciges Aparicio, *La romería* 398-99)

La violencia cruenta y gratuita – que me recuerda vagamente a una de las *Pinturas negras* más conocidas, *Duelo a garrotazos* (1820-23) – aquí sirve de aglutinante, estableciendo una relación entre hombre y animal hasta tal punto, que al final de la escena dudamos cuál de los dos es el ser más repelente: el grupo formado por los buitres o don Patricio.

En otra instancia, la asociación hombre-animal se hace manifiesta en el capítulo XVI, en una escena peculiar donde una mujer, instando a los demás romeros a “jugar al toro”, consiente en “hacer de vaca”, o sea, que se presta a ser toreada por los demás (Ciges Aparicio, *La romería* 439). Es interesante resaltar que, al comienzo de esta *corrida de toros*, el narrador nos cuenta que “[l]a mujer se remangó las sayas para estar más holgada, y adelantó los puños” (439). Una vez que la lidia ha comenzado, sin embargo, ella y el resto del grupo de romeros son concebidos como caricaturas animalescas:

Todos se disputaban la preferencia de torear a la *fiera*, que se revolvía bramando como *bruto recién salido del chiquero*. Una joven apareció cabalgando sobre un mozo que la sujetaba por las piernas. Ella invitó a la *vaca* adelantando un palo que le servía

de pica. La *fiera* volvió a bramar, expulsó las piedras con los pies, y reconcentrando bríos, acometió furiosamente a sus enemigos. El *caballo* recibió el golpe en el pecho... (Ciges Aparicio, *La romería* 440; énfasis añadido)

Además de recordar las escenas taurinas inmortalizadas por el maestro aragonés, aquí vale la pena traer a colación dos de sus grabados pertenecientes a la serie de los *Caprichos* que sirven, una vez más, para resaltar, por un lado, el talante visual de *La romería* que vengo mencionando y, por el otro, reforzar las conexiones que se pueden hacer entre el texto de Ciges y las obras espirituales de Valle-Inclán con respecto a la concepción de lo grotesco, tal cual fue concebida por Francisco de Goya. Las estampas a las que me refiero, específicamente, son la número 42, con el título "Tú que no puedes" y la estampa número 63, con título "Miren que graves". En la primera, dos campesinos (con el calzado típico de dicha clase social) llevan a cuestas a dos asnos, que representan a la nobleza, por un lado, y al clero, por el otro. En la segunda, más fantasiosa todavía y que recuerda vagamente el arte de Jerónimo Bosch, los dos campesinos parecerían haberse transformado en seres asnales, embrutecidos a tal punto que pareciera no existir manera de sacarse de encima el peso de seres fantásticos (e inquietantes) que no responden a los fenómenos del mundo físico. La crítica social en ambas obras es evidente: en el texto de Ciges, los campesinos toscos que recrean dichas escenas goyescas parecerían obedecer a una fuerza instintiva, irracional y primitiva, que, sin embargo, se debe en gran parte al "peso" que representan para aquél las clases dirigentes y su alianza con el clero.

Asimismo, al hablar de la caricaturización animalesca en esta obra, no se puede evitar hablar de la sumisa Rubia (cuyo nombre real no se nos descubre en ningún momento), criada del ruín don Clímaco. Aquella se convierte en una cabra que se mueve en el terreno montañoso con facilidad. Así, en una escena donde los personajes principales descienden un monte, Enriqueta (una de las llamadas *Vírgenes de Roca*), pregunta:

¿Y usted no teme caerse? ... a la Rubia que, cargada de cestas, marchaba delante de todos con la seguridad de una cabra triscadora - Yo estoy acostumbrada - le respondió volviendo la cabeza y firme sobre la arista de una roca, en la que apenas cogían sus pies. Y como si quisiera hacer gala de su soltura apresuró la marcha brincando de peña en peña. (Ciges Aparicio, *La romería* 379-80)

En otra ocasión, las robustas *beturanas* (mujeres del ficticio pueblo de Betura) son equiparadas a las cabras: "[n]acidas y desarrolladas entre

montañas y abismos, habituadas a triscar por los riscos como sus compañeras las cabras" (410).

Volviendo nuestra atención al esperpento valleinclaniano y al arte de Goya, hay que decir que, si bien este recurso de animalización tiene una larga tradición en la literatura y en las artes plásticas españolas, es en la estética goyesca donde se fija la atención del escritor gallego.⁸ No en balde, pone en boca del paupérrimo Max Estrella: "[e]l esperpentismo lo ha inventado Goya" (Valle-Inclán, *Luces 182*).⁹ Se establece así un puente de unión que vincula lo esperpéntico con lo exclusivamente visual. Recordemos aquí, de la mano de Zamora Vicente, algunas planchas de *Los Caprichos*, donde son numerosos los ejemplos de la combinación de formas animales y humanas, y aquellos dibujos goyescos

...en los que es muy palpable la transformación: el petimetre que, ante el espejo, ve su imagen trocada en la de un mono; la maja que, en igual situación, contempla una serpiente enredada a una guadaña; el militar trocado en gato enfurecido, de enhiestos bigotes... (Zamora Vicente 19)

Una vez más nos topamos con el espejo. No obstante, volviendo nuestra atención a los ejemplos de las planchas de los *Caprichos*, donde se funden las formas humanas y animales, comprobamos que los espejos son ornamentales (y, por tanto, secundarios) dentro del concepto del esperpento: "[e]s posible subordinar el nacimiento de una forma literaria a la condición previa de unos espejos? Digamos que no, aprisa, e intentemos razonarlo", como sugiere Zamora Vicente (17). Esto se debe a que un sistema deformador "puede hacerse muy bien sin necesidad de espejo alguno, sino con tesón intelectual" (Zamora Vicente 19). Y tesón intelectual es lo que demuestra tener Ciges al deformar la figura de las hermanas aristócratas en la cómica escena que se desarrolla en el capítulo IX. Aquí no tenemos los espejos cóncavos del Callejón del Gato; la deformación de los personajes se logra gracias al lienzo de la tienda de campaña donde se transparentan las distorsionadas figuras desnudas de las aristocráticas y finas *Virgenes de Roca*.¹⁰ Aunque un tanto extenso, creo interesante transcribir dicho episodio, que había arrancado con una música de fondo placentera: una "serenata con un aire tenue y lúgido" (Ciges Aparicio, *La romería* 371):

[c]uando el silencio se restableció, sintióse en el interior de la tienda [donde duermen las hermanas] ligero silabeo. Luego se hizo una rojiza claridad, que fue acrecentándose hasta convertirse en dos luces. ¿Cuadros disolventes tenemos? murmuró Zumalacárregui. Las Virgenes de Roca se habían sentado en las camas, y sus bustos se proyectaban en las telas: largo y delgado uno; fuerte y ampuloso el otro.

Durante algunos segundos fue un curioso entretenimiento para los espectadores observar en la sombra los movimientos del interior. Las hermanas estaban poniéndose las medias y prevenían las ropas. Los músicos iniciaron una tocata retozona y lasciva que hizo bailar la alegría en el cuerpo de don Patricio. De súbito, una sombra larga, sutil, que se quebraba en la altura de la tienda, se destacó en el lienzo iluminado haciendo grotescas contorsiones. La virgen mayor se había puesto en pie y comenzaba a vestirse ¡Fue una carcajada general, que ni el arcipreste ni el maestro pudieron reprimir! La otra hermana también se irguió, y su móvil visión esplendorosa aumentó la alegría ... La joven se había vuelto de costado, y una gran prominencia terminada en firme punta apareció recortada en el lienzo indiscreto. A un nuevo movimiento del interior correspondió otra sombra más grande y circular. La sombra fue descendiendo, descendiendo, y el círculo obscuro se ofreció casi perfecto, tal como una gran esfera armilar o como una luna de triplicado tamaño sostenida por un eje. (372)

Destaquemos aquí algunos temas interesantes. Primero, hay que resaltar que los “cuadros disolventes” a los que alude Zumalacárregui (don Patricio) fueron concebidos por Henry Langdon Childe, que los exhibió por primera vez en 1840. Se podrían considerar como un antecedente rústico del cinematógrafo. Por otro lado, es interesante señalar el uso de la música como elemento determinante en la transformación de las soberbias marquesas en sombras grotescas. Tenemos así una coordinación de lo visual y de lo auditivo como elementos que aumentan la efectividad del proceso deformante. No en balde, los músicos inician “una tocata retozona y lasciva” en el momento que se desencadena dicho proceso deformante: “de súbito, una sombra larga, sutil, [comenzó a hacer] grotescas contorsiones” (Ciges Aparicio, *La romería* 372). Hay que destacar que el efecto plástico que logra aquí Ciges Aparicio es muy acertado. Subrayemos otra escena muy similar – y goyesca en su esencia –, en el capítulo XVI, donde, durante los festejos populares, “[d]e cuando en cuando destacábase entre el fulgor rojizo la figura de algún hombre borracho y desnudo, que bailaba y hacía grotescas contorsiones” (439). Por último, es interesante señalar el hecho de que esta *deformación física* que sufren las hermanas aristocráticas anticipa su próxima corrupción espiritual: efectivamente, poco después de esta escena, las Águila Fuentes se entregan ciegamente a los placeres de la carne, renunciando a la proverbial castidad que antes las destacaba del montón.

Este estudio no estaría completo sin mencionar la concepción negativa del espíritu religioso de la época: Ciges Aparicio, al igual que Valle-Inclán, fue un duro crítico del fanatismo religioso y las consiguientes supersticiones que mantenían al pueblo en su ignorancia intelectual y pobreza material.

Como he señalado en otro estudio, la concepción de los personajes en *La romería* como meros fantoches coincide con “las profesiones de fe sanguinarias a las que se someten, que a su vez evocan crueles ritos ancestrales” (Barraza 145). Estas escenas macabras de los ritos religiosos, me recuerda al cuadro titulado *Procesión de disciplinantes* (1812-1819) del maestro aragonés. Teniendo en mente las características de dicho lienzo, compárense con el siguiente fragmento de la novela:

[[]os penitentes reanudaron su marcha empujando el carricoche, y nuestros amigos prosiguieron la suya, desviándose cada momento del caminejo para dejar paso a la gran fila de devotos, que desde el vado hasta el santuario iba en dolorosa y anhelante peregrinación para impetrar alguna merced a la Virgen serrana. La mayoría de los suplicantes caminaban descalzos, pero los más extremos recorrían el trayecto erizado de piedras avanzando de rodillas o arrastrándose con las manos en tierra. De cuando en cuando, algún agotado penitente caía al suelo sin sentido o rodaba con los ojos inundados de angustia vueltos al cielo. Los compañeros que lo seguían acercábansele entonces duplicando la conjuga, y entre rezos nerviosos y patéticas deprecaciones, le prestaban socorro con esencias y licores que fomentasen sus fuerzas o restañándole la sangre que por las rodillas fluía. (Ciges Aparicio, *La romería* 408-09)

Efectivamente, como señalé en el mencionado estudio:

Todo en este pasaje apunta a una concepción grotesca y cruel de las fiestas religiosas: éstas ponen de manifiesto la violencia latente en los rincones oscuros del alma humana, que se exterioriza y se disfraza aquí de devoción cristiana. Dicho pasaje nos remite, naturalmente, al tópico de la España negra, como rezaba el título de la obra realizada por el poeta belga Émile Verhaeren y el pintor español Darío de Regoyos, publicada en 1898 en la revista modernista *Luz*, y reeditada en 1920 por el pintor José Gutiérrez Solana. (Barraza 146)

Me interesa aquí agregar, por último, una obra de Goya que coincide con su voluntad de denuncia contra toda superstición religiosa, y que se encuentra temáticamente cercana a la novela que nos ocupa: me refiero a *La romería de San Isidro* (1819-1823). En este cuadro, que forma parte de las *Pinturas negras*, encontramos, al igual que en la novela de Ciges, personajes de diferentes clases sociales entremezclarse. En un primer plano, un grupo de romeros parece estar cantando y hacen muecas grotescas, quizás en un estado de ebriedad, aunque esto último es imposible confirmarlo. En un segundo plano tenemos al resto de las figuras que conforman la procesión

religiosa: dichas figuras, completamente deshumanizadas, se han convertido en una masa anónima de sombrías tonalidades.

Teniendo en mente el lienzo que vengo comentando, vale la pena aquí compararlo con la novela de Ciges, ya que este acude al mismo procedimiento deformante en la escena del capítulo XVI, donde el “¡Viva la Virgen!” que entona un grupo de romeros degenera en un grito sumamente grotesco:

[d]e pronto, hacia la mitad del valle, sonó un potente “¡Viva la Virgen!”. Dos, tres mil bocas, formaron en seguida una monstruosa boca para repetir el “viva”, que se explayó por las alturas sonoras y encontró más fuertes repercusiones en la plaza del santuario y en el camino de Peña Negra. (Ciges Aparicio, *La romería* 418)¹¹

Ambas obras, así, se sirven de lo grotesco para criticar la naturaleza irracional y supersticiosa de las fiestas religiosas populares. De hecho, esa “monstruosa boca” cigeana que entona el “¡Viva la Virgen!” parecería tener un directo antecedente visual en el cuadro del maestro aragonés, cristalizada en la mueca grotesca del romero en primer plano.

A manera de conclusión, diré que la estética de lo grotesco desarrollada a lo largo de *La romería* responde perfectamente a las siguientes afirmaciones de Wadda Ríos-Font a propósito de Goya y Valle-Inclán, ya que estos:

se dedican a violentar las convenciones de sus respectivas artes (Goya la de la pintura decorativa, “bella”; Valle-Inclán de la tragedia, el drama romántico y el melodrama, por ejemplo) para romper las expectativas de un público que no busca en la obra de arte sino la perpetuación de un sistema vacío de valores. (296)

Y he aquí el quid de la cuestión: lo que une a estos tres artistas es su marcada voluntad de denuncia a través de la creación de un arte (ya sea este visual, en el caso de Goya; relacionado al escenario en Valle-Inclán; o al género novelesco en Ciges) que anhela, ante todo, sacudir a una sociedad anquilosada, y despertar de un profundo sueño a un pueblo embrutecido espiritual y materialmente y sometido por unas clases dirigentes mediocres e hipócritas.

CIGES Y VALLE-INCLÁN: PERIODISMO FINISECULAR Y EL LEGADO DE LARRA¹²

Como he afirmado, tanto los esperpentos de Valle-Inclán como *La romería* son obras que representan duras críticas hacia el sistema de la Restauración (1874-1931). España es, según Valle-Inclán y Ciges, farsa grotesca y absurdo folletín. Creo, además, que el nexo común entre ambos autores y sus

respectivos textos es la tradición del periodismo satírico, cuyo máximo exponente, como ya anticipé, fue Mariano José de Larra (1809-1837). Efectivamente, fue este gran periodista, crítico satírico y escritor costumbrista – que publicó bajo los seudónimos *Fígaro* y *El duende*, entre otros – quien mejor resumió la mediocridad y el estancamiento moral y material de la sociedad de su tiempo. Prueba de la admiración y de la afinidad que sentían los miembros de la generación del 98 por Larra es la conocida visita a su tumba el 13 de febrero de 1901, cuando

Azorín y un grupo de amigos de la denominada generación del 98, vestidos de luto y cubiertos con sombrero de copa, bajaron por la calle de Alcalá desde la Puerta del Sol, en dirección a Atocha. Se dirigieron al cementerio donde reposaba Fígaro y, tras depositar ramitos de violeta, Azorín leyó un discurso de homenaje al maestro. (Miranda de Larra, par. 11)

Al hablar del periodismo y el grupo de dichos jóvenes, lo primero que hay que mencionar es que, como señala José Luis Bernal Muñoz,

las redacciones de revistas y periódicos tuvieron una importancia capital en [el] desarrollo [de los noventayochistas], hasta tal punto que, junto a las tertulias y algunas manifestaciones convertidas en proclamas testimoniales, constituyen el punto neurálgico que desencadena buena parte del plan de acción de los noventayochistas. (123)

No está de más agregar aquí que el periodismo – tal cual lo vivieron en primera persona noventayochistas como Manuel Ciges Aparicio – fue una institución propia de la modernidad (González 8), y, por lo tanto, nos suministra una importante clave para mejor comprender la formación intelectual de dichos jóvenes, que, no debe sorprender, se autodenominó “Gente Nueva”. Como señala Aníbal González a propósito de los modernistas – marbete que pretende diferenciar a estos frente a los noventayochistas a pesar de su contemporaneidad –, “[v]irtually all *modernistas* worked as journalists at some point in their careers” (8).

Asimismo, cabe aquí mencionar la naturaleza efímera y personal del texto periodístico. Como nos recuerda el mismo estudioso al comparar el periodismo con la filología – los dos pilares sobre los cuales se asienta la literatura de la Generación del 98, tanto como de los llamados modernistas:

[j]ournalism makes use of texts in its daily activity, and it also aspires to an empirical understanding of the world. Nevertheless, while philology regards texts as objects of

knowledge, journalism considers them merchandise; while philology seeks to produce a totalizing synthesis from textual analysis, journalism only seeks to capture the instant, the fleeting moment, in all its empirical detail, without attempting a synthesis(8)

Estas observaciones llaman la atención sobre dos elementos propios del periodismo: primero, la esencia efímera y personal del texto periodístico; segundo, el conocimiento empírico del mundo sobre el cual se basa dicho texto. Estas dos cualidades forman parte integrante del periodismo, y hacen de este el vehículo ideal para diseminar una visión crítica de la época en que uno vive inmerso.

La relación de estos jóvenes con el periodismo, además, se podría denominar una relación de "amor-odio",¹³ ya que dependían de aquel para subsistir, a la vez que veían una alianza entre este y la política corrupta de la Restauración.¹⁴ En palabras de Iris Zavala a propósito del escritor y periodista español Alejandro Sawa (1862-1909) que nos dicen mucho sobre la época en que vivió Manuel Ciges Aparicio:

[era esta] una generación que se había movilizado para la consecución de su sueño social, y veía ahora cómo se le cerraban las puertas de los periódicos, de las editoriales, de las tribunas públicas, en nombre de una acomodada moral burguesa de respetabilidad, que nada quería saber ya de la inteligencia o de la libertad. (en Sawa LXXI)

No debería sorprender en lo mínimo, por tanto, que muchos de estos jóvenes de fines del siglo XIX e inicio del siglo XX se sirvieran de las publicaciones finiseculares para arremeter contra esa burguesía que consideraban moralmente corrupta. Para dar un ejemplo de esto, y a propósito del autor de las *Sonatas*, nos cuenta Manuel Alberca que aquel hizo sus pinitos en la prensa gallega, más específicamente "en el semanario satírico-literario de Santiago de Compostela, *Café con Gotas*, y *El País Gallego*, un periódico regionalista conservador" (Alberca par. 4). A propósito de la primera revista, *Café con Gotas*, – que, como señala Alberca, marca su "bautizo literario" – había esta surgido "...en los ambientes estudiantiles de la universidad y animada por estudiantes y profesionales salidos de ella ... Aunque no tenía una orientación política expresa, aportaba aire crítico a la acartonada sociedad compostelana, y constituía una saludable vía cómica para desnudar sus defectos y taras sociales" (Alberca par. 4).

Se puede afirmar, entonces, que el periodismo permitió a noventayochistas como Valle- Inclán y Ciges utilizar esa "saludable vía

cómica" para arrojar luz sobre las instituciones contemporáneas que dichos autores consideraban corruptas (pensemos aquí en las acerbas críticas contra el militarismo en esperpentos como *La hija del capitán* o *Los cuernos de don Friolera*, por un lado, y el marcado anticlericalismo de *La romería*, por otro). La siguiente cita, tomada de una crónica escrita por Alejandro Sawa en *El Imparcial* en 1908 (dos años antes de que viera la luz *La romería*), es relevante en cuanto comprueba lo que vengo diciendo a propósito de la vena satírica explotada por los jóvenes en la prensa de la época, y que servirá de arma filosa, cuyo blanco era la clase dirigente (esa burguesía compuesta por la llamada "Gente Vieja"). La siguiente caricatura que nos ofrece Sawa, constituye así un verdadero retrato mordaz de las clases gobernantes:

Los grandes nombres reconocidos y aclamados por la opinión, no son, en la mayoría de los casos, los inventores ni los artistas, sino los matones del Parlamento, los barateros de la vida pública, los picados de verborragia, y no ayudados de verdadera inspiración, tienen bastante resistencia en los pulmones y suficiente caquexia en los órganos reflexivos para hablar cuatro horas seguidas de lo divino y de lo humano, sin solución de continuidad alguna. (512)

Volviendo la atención una vez más hacia Manuel Ciges Aparicio y el periodismo, se puede afirmar, con palabras de Cecilio Alonso que aquel "había sido, por encima de todo, un periodista muy atento a las tensiones intelectuales generadas en España a principios de siglo" (Ciges Aparicio, *Novelas...* tomo I 8). Estas experiencias con el oficio del periodismo le llevaron a publicar, allá por 1907, uno de los llamados "Cuatro Libros" autobiográficos: *El libro de la decadencia: Del periódico y de la política*.

Asimismo, su visión crítica y denuncia constante a los abusos perpetrados por aquellos en las esferas del poder tuvo su consecuencia más temprana en el encarcelamiento que sufrió en Cuba debido a unas crónicas que Ciges tenía intención de publicar en el periódico francés *L'Intransigeant* en 1896-97, pero que fueron interceptadas, donde criticaba duramente la política represiva del General Valeriano Weyler.¹⁵ Ya en la novela autobiográfica inspirada en esta etapa dolorosa de nuestro autor – titulada *El libro de la vida trágica: Del cautiverio* (1903) –, entrevemos la caricatura feroz del ser humano como bestia irracional e instintiva.

En lo que respecta la novela que nos ocupa, no tuvo ninguna aparición previa en los periódicos de la época en forma de entrega (costumbre muy divulgada entre los modernistas y noventayochistas). Eso sí, hay una crónica que Ciges escribió en 1908 para *El Imparcial*, donde el enguerino describe el paisaje deslumbrante de los alrededores de Quesada en clave impresionista,

descripción que refundirá en *La romería* dos años después. En dicha crónica, titulada “Entre los riscos”, además, el autor – con actitud no exenta de paternalismo – describe a los habitantes de Quesada como verdaderos seres toscos, no obstante su aparente inocencia: “[n]o busquemos finura y gentileza donde el bajo pueblo se reúne por millares … la gente viene a fiestas y trae el ánimo dispuesto para regocijarse con poco y para perdonarlo todo” (Ciges Aparicio, “Entre los riscos” 3). Esta visión de los romeros se reflejará en la descripción de la masa como elemento grotesco, que una vez más nos remite al conocido cuadro de Goya que ya he mencionado: *La romería de San Isidro*.

Por lo tanto, se podría decir, a grandes rasgos, que en *La romería* hay una subordinación de la estética a la denuncia social, que se asoma por todos lados, y que se evidencia en la presentación esperpéntica de los seres pertenecientes a las clases bajas como a las clases dominantes. Estos últimos, que pretenden ser refinados, al final del relato son desenmascarados, y sus vicios y flaquezas salen reluciendo a la luz del día. Así sucede en el capítulo XIX, donde el excarlista don Patricio, agitando su cuchillo en las oscuridades de la sala de juegos, intenta matar al desgraciado que se le cruce por el camino. Los romeros, “[a] impulsos del terror creciente, … se estrujaban, todos querían huir a la vez, y muy pocos lograban salir. Ya no se empujaban: se insultaban y golpeaban...” (Ciges Aparicio, *La romería* 465). De entre la multitud, destaca el lamento de una madre desesperada: “¡Mi hijo, hijo de mi corazón! – gritaba una mujer desmelenada y llorosa – ¡Ya me lo habrán muerto esos criminales!” (465).¹⁶ El burgués es retratado sin compasión alguna y con buena dosis de crítica social, ya que se lanza sobre seres desprotegidos, pertenecientes a las clases humildes: “[a]vanzando entre [las sombras], ebrio de alcohol y de sangre, el grito salvaje de don Patricio volvió a resonar...” (465).

Lo mismo sucede con el personaje de don Manuel, hombre con gustos refinados, que, a través de su mirada, filtra de la siguiente manera el paisaje que Ciges ya había descrito de la misma manera en su crónica “Entre los riscos”:

[c]on los ojos atónitos y el ánimo empequeñecido, cruzó la sacristía, reposó el pecho en el alféizar de una ventana que daba al campo, y al abarcar toda la magnitud del cuadro, sintió un gran estremecimiento, la descarga que en el espíritu produce lo sublime. Enajenado, balbuceó: “¡Miguel Ángel! ¡Visión miguelanguesca!” Los pelos se le encresparon; sus ojos se dilataron más y el corazón le pulsó con fuerza... (315)

Esta visión del ser privilegiado – de clara inspiración romántica-simbolista – presenta a don Manuel como moderno genio romántico, una suerte de ser

sensible con poderes vedados a las masas. Pero la intención crítica, y la cultivación de la sátira y deformación grotesca presentes en esta novela forman parte central de la misma, y por lo tanto, no debe sorprender que la deformación grotesca de este ser “privilegiado” no se haga esperar: efectivamente, poco después de esta escena, nos enteramos de la violación de una niña con aires de santa por parte de don Manuel.

Para ir finalizando, me gustaría recordar el juicio del crítico Eugenio G. de Nora quien dedicó unas páginas al autor enguerino en la década de los 50 del siglo pasado. De Nora afirma que *La romería* “rompe con los esquemas tradicionales del género novelesco”, ya que dicha novela no sería otra cosa que “una sucesión de cuadros, hasta cierto punto costumbristas, pero dominados por la intención crítica” (304). Creo que, como he demostrado a lo largo de este trabajo, hay una tradición significativa detrás de la vena satírica y grotesca presente tanto en las obras esperpénticas como en *La romería* – tradición forjada en el molde de Larra –, y que se manifestará en los coetáneos de Valle y Ciges que se dedicaron al periodismo de lleno, como hemos visto en el caso de Alejandro Sawa.

Además, en los esperpentos tanto como en *La romería*, entrevemos un afán de burla y una sátira descarnada que ponen en evidencia la debilidad moral del ser humano. A modo de conclusión, se puede decir que Ciges Aparicio bucea en lo sórdido y sangriento, aunque no llega al nihilismo desolador de Valle-Inclán. Antes bien, el autor enguerino hace gala de un humorismo que recurre a la hipérbole, esas “armas de la sátira”, como agudamente señaló José-Carlos Mainer, (31), pero que nunca raya en lo absurdo y desconsolador. En las obras esperpénticas del autor gallego, por el contrario, basta pensar en escenas patéticas como aquella en *Luces de bohemia* donde aparece la madre con el niño muerto por una bala perdida (Escena XI), imagen desgarradora que anticipa, por cierto, la madre con el niño en brazos del *Guernica* (1937) de Pablo Picasso.

Simon Fraser University

NOTAS

- 1 Sobre este tema, véase la detallada introducción de Cecilio Alonso a las *Novelas completas* de Ciges Aparicio (tomo I), especialmente las páginas 11-16.
- 2 La última, recogida bajo el título *La venganza y otras novelas cortas* (editorial CSIC), por ejemplo, es del 2017, y contiene material hasta ahora inédito.
- 3 Al hablar de las comparaciones que se han hecho entre alguna obra de Ciges y Valle-Inclán, cabe aquí mencionar el hecho de que el estudioso Jesús Arribas,

en su *Ciges Aparicio: la narrativa de testimonio y denuncia*, destaca algunas coincidencias entre el último de los “Cuatro Libros” de Ciges, *Del periódico y de la política* (1907) y *Luces de bohemia* (1920). Aunque yo aquí me dedico a otra novela de Ciges, creo interesante repasar algunas de dichas coincidencias.

Arribas cree ver en el estafalario Estanislao (amigo bohemio del narrador, protagonista del libro de Ciges) un antepasado literario de Max Estrella, ya que ambos escritores no esconden su desprecio por los jóvenes modernistas que pululaban por las redacciones de los diarios como moscas con complejo del *superhombre* nietzscheano. En fin, Arribas, sin llegar a una conclusión final, claro está, se pregunta: “¿[s]implemente se trata de un fondo cultural común o es algo más? No hay que olvidar la relación de Ciges con Valle, primero en París, en 1916, cuando ambos escritores escriben para *El Imparcial*; más tarde en la Asociación de Escritores, de la que ambos fueron fundadores, en 1922, por los mismos años en que Valle-Inclán editaba sus obras en la editorial Mundo Latino, que Ciges dirigía; así como la amistad de ambos y los elogios de Valle-Inclán a Ciges” (75-77).

- 4 “Valle-Inclán en México. Literatura y mística”, *El heraldo de México* (21 de septiembre de 1921), artículo recogido por Dru Dougherty en su *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias* (122). Por otro lado, ¿no son acaso estas palabras un eco de aquel magnífico diálogo que se establece entre Víctor Goti y Augusto Pérez, personajes de la *nivola* unamuniana *Niebla* (1914)?:
 - “– ...[e]stas crudezas son crudezas pedagógicas ¡Lo dicho, pedagógicas!
 - Y algo grotescas...
 - En efecto, no te lo niego. Gusto de la bufonería.
 - Que es siempre en el fondo tétrica. Por lo mismo. No me agradan sino los chistes lúgubres, las gracias funerarias. La risa por la risa misma me da grima, y hasta miedo. La risa no es sino la preparación para la tragedia.
 - Pues a mí esas bufonadas crudas me producen un detestable efecto ...”

(Unamuno 230-31).
- 5 Creo ver algo igualmente teatral y desagradable en los siguientes gestos de don Clímaco: “[s]us ojos empezaron a hacer maliciosos guiños y sus dos negros dientes y medio asomaron en el fondo de la boca abierta en un principio de carcajada reprimida” (Ciges Aparicio, *La romería* 333).
- 6 De ahora en adelante, a menos que se explice de otra manera, citaré la edición de *La romería* de Cecilio Alonso.
- 7 El énfasis es mío. El hecho de que el episodio protagonizado por don Patricio y sus amigos sea descrito por el narrador como una “farsa” refuerza esta concepción de los personajes como fantoches (Ciges Aparicio, *La romería* 429). Por otro lado, los bigotes que don Patricio pinta sobre la cara de los romeros recuerda las palabras que El Soldado dirige a Miguelín, refiriéndose al niño

- deforme de *Divinas palabras* de Valle-Inclán. Aquel, en medio de una escena tragicómica donde emborrachan al niño que poco después morirá, insta a Miguelín: “¡Píntale unos bigotes como los del Caiser [sic]!” (172).
- 8 Para una discusión detallada sobre Goya y el esperpento, véase Lorenzo Rivero. Sobre la influencia de Goya en *La romería* de Ciges Aparicio, véase Barraza.
 - 9 Para una detallada (y reciente) mirada que documenta el interés por Goya en la obra de Valle, véase el excelente estudio de Rubio Jiménez.
 - 10 Me parece interesante señalar el hecho de que la plasticidad de las sombras de dichos personajes, por otro lado, también se emparenta con la técnica de teatro para siluetas que Valle-Inclán desarrollaría posteriormente en sus llamados “Autos para siluetas”: *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (1927). Por otro lado, aquí hay que señalar que creo muy probable que las marquesas cigeñas – apodadas las *Virgenes de Roca* – representan una versión grotesca o esperpética de las hermanas aristocráticas protagonistas de la novela de Gabriele D’Annunzio *Las vírgenes de las rocas* (*Le vergini delle rocce*, 1896).
 - 11 Por otro lado, es interesante comparar la escena que acabo de transcribir con una muy similar en una obra de José López Pinillos (*Parmeno*) – publicada el mismo año que *La romería* – titulada *Doña Mesalina*, donde don Silvano, amante de Josefina Mesalina, la insta para acudir a una feria sevillana, donde: “[u]na carcajada compuesta por cien mil carcajadas elevábase temblorosa y se extendía sobre el ferial cual un pavón inmenso...” (López Pinillos 230).
 - 12 Querría agradecer a los lectores de este trabajo, especialmente al lector que me sugirió las conexiones entre Larra y la tradición satírica presente en los periodistas finiseculares.
 - 13 Para dar un ejemplo de esto, tenemos a Valle-Inclán, a quien – según afirma su más conocido biógrafo, Manuel Alberca – “no le interesaba apenas el presente ni la actualidad, así que difícilmente podría interesarle el periodismo” (par. 1).
 - 14 Esta crítica por parte de la generación de jóvenes, como señala Iris Zavala, “se centra en el poder de la prensa y su alianza con la política, opinión bastante extendida en esa época” (en Sawa LXXI).
 - 15 Sobre este tema, véase Sylvia Truxa.
 - 16 Este pasaje recuerda vagamente el patético episodio en *Luces de bohemia* (Escena XI), donde encontramos a la madre que tiene en sus brazos al niño muerto. La verdulera, entre otras cosas, grita desesperada: “¡Verdugos del hijo de mis entrañas!” (Valle-Inclán 178). Quizás sea, además, una referencia a *Los Cruzados de la Causa* (1908), del mismo Valle-Inclán.

OBRAS CITADAS

ALBERCA, MANUEL. “‘La prensa avillana el estilo’: Ramón del Valle-Inclán y el periodismo.” *Cuadernos hispanoamericanos* 1 Jul. 2018. N. pag. Web.

- ALONSO, CECILIO. "Vida y obra de Manuel Ciges Aparicio." Tesis doctoral. U Complutense de Madrid, 1985.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, CARLOS. *Sondeo en "Luces de bohemia", primer esperpento de Valle-Inclán*. Sevilla: Publicaciones de la U de Sevilla, 1976.
- ARAQUISTÁIN, LUIS. "Comentarios. La ausencia de Ciges Aparicio." *La Voz* 21 Feb 1925.
- ARRIBAS, JESÚS. *Ciges Aparicio: la narrativa de testimonio y denuncia*. Madrid: Novecientos, 1984.
- BARRAZA, MARÍA IGNACIA. "Concepción del paisaje e influencia pictórica en *La romería* de Manuel Ciges Aparicio." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 66.2 (2012): 143-51.
- BASANTA, ÁNGEL. *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*. Madrid: Cincel, 1980.
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL. *La nueva literatura*. Tomo I. *La evolución de la novela (1917-1927)*. Madrid: Páez, 1927.
- CIGES APARICIO, MANUEL. "Entre los riscos." *El Imparcial*. 28 Sep. 1908.
- . *Novelas de M. Ciges Aparicio*. Tomos I, II y III. Ed., introd. y notas. Cecilio Alonso. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació e Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986.
- . *La romería*. Ed. José-Carlos Mainer. Madrid: Viamonte, 1996.
- DOUGHERTY, DRU. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983.
- GARCÍA DE NORA, EUGENIO. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. 2^a. ed. Madrid: Gredos, 1969.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *A Companion to Spanish American Modernismo*. New York: Tamesis, 2007.
- LÓPEZ PINILLOS, JOSÉ. *Doña Mesalina*. Pról. José-Carlos Mainer. Madrid, Turner, 1975.
- LORENZO RIVERO, LUIS. *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*. A Coruña: Edicios do Castro, 1998.
- MAINER, JOSÉ CARLOS. Prólogo. *La romería*. Por Manuel Ciges Aparicio. Ed. José-Carlos Mainer, Madrid: Viamonte, 1996. 9-31.
- MARCH, MARÍA EUGENIA. *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*. 2^a. ed. Madrid, Castalia, 1970.
- MIRANDA DE LARRA, JESÚS. "Larra y el 98." *Cervantes Virtual*. N. pag. Web.
- MUÑOZ, JOSÉ LUIS BERNAL. ¿Invento o realidad? *La generación española de 1898*. Valencia: Pretextos, 1996.
- "Pelele." *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. N. pag. Web.
- RÍOS-FONT, WADDA. "Valle-Inclán, Goya y el esperpento." *Hispanic Journal* 13.2 (1992): 289-300.

- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS. *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de Bohemia*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- SAWA, ALEJANDRO. *Crónicas de la bohemia*. Estudio preliminar de Iris M. Zavala. Ed. e introd. Emilio Chavarría. Madrid: Veintisiete Letras, 2008.
- TRUXA, SYLVIA. "En el laberinto carcelario de Ciges Aparicio." *Anales de literatura española* 5 (1986-1987): 519-32.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Niebla*. Ed. Armando F. Zubizarreta. Madrid: Cátedra, 2003.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *Divinas palabras*. Madrid: Yagües, 1920.
- . *Luces de bohemia*. Introd. and commentary by Anthony N. Zahareas. Austin: U of Texas P, 1976.
- . *Martes de carnaval. Esperpentos*. Ed. Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO. *La realidad esperpéntica (Aproximación a 'Luces de bohemia')*. 2^a ed. Madrid: Gredos, 1988.