
Concepción del paisaje e influencia pictórica en *La romería* de Manuel Ciges Aparicio

MARÍA IGNACIA BARRAZA
SIMON FRASER UNIVERSITY

El escritor español Manuel Ciges Aparicio (1873-1936) es generalmente considerado un autor menor dentro de la célebre Generación del 98. Dicho concepto historiográfico fue acuñado por Azorín en unos artículos publicados en el periódico *ABC* en febrero de 1913¹. El autor de *Doña Inés*, curiosamente, se convertiría en su cuñado y gozaría de una vida longeva y una fama duradera. Ciges Aparicio, por el contrario, encontraría la muerte violenta en manos de los sublevados al estallar la Guerra Civil española, y sus obras cayeron en el olvido, acumulando polvo en librerías y depósitos de casas editoras². El *corpus* narrativo cigeano consta de algunas novelas combativas, propias de un periodista que embebió su pluma en un realismo desgarrado que a veces raya en lo dantesco. Con todo, nuestro autor tuvo una concepción de la vida marcada por el socialismo utópico, hecho que se refleja en las traducciones que hizo de obras como *Unto this last* del inglés John Ruskin, que tradujo al español en 1906 como *Hasta este último*. El resto de las obras salidas de la pluma de Ciges Aparicio están repartidas entre libros autobiográficos (los llamados *Cuatro Libros*), reportajes novelescos (*Los vencedores* y *Los vencidos*), obras que versan sobre historia (*España bajo la dinastía de los Borbones*), y una biografía sobre Joaquín Costa (*Joaquín Costa, el gran fracasado*).

Si bien Ciges Aparicio nunca fue un teorizante del arte y de la literatura “prefiriendo subordinar en la mayoría de sus obras la estética a la denuncia social”, nos interesa en este ensayo reflexionar sobre el impacto visual en una de sus novelas primerizas, *La romería*, publicada en 1910. Dado el hecho de que este es, como nos recuerda José-Carlos Mainer, un texto de “acusadísima apelación a lo visual” (29), resulta natural preguntarnos en qué cuadros pudo haberse inspirado el autor de los *Cuatro Libros*. Con esto no queremos decir que Ciges fuera un gran aficionado al arte pictórico; muy al contrario, ya que nunca dedicó especial atención a la pintura, a diferencia de otros noventayochistas como Pío Baroja y José Martínez Ruiz, cuya admiración por el arte de El Greco es hartamente conocida y se manifiesta en ciertos pasajes de *Camino de perfección* y *La voluntad*³. Como rara excepción, podemos mencionar su novela corta *La honra del pueblo* (1926), cuyo personaje

principal es un pintor bohemio, muy al estilo del Silvio Lago de *La Quimera* pardobazaniana. A pesar del tópico del pintor atormentado, nada en aquel texto de Ciges revela influencia alguna de la sensibilidad pictórica como sostén o armazón sobre el cual se monta la narración.

La romería, por el contrario, representa un texto que nos invita a la reflexión ante el paisaje, recurso al que acuden tantos noventayochistas⁴. El narrador nos incita a asomarnos por detrás de los personajes, absortos aquellos en la contemplación del entorno natural. Tenemos así una captación del paisaje filtrada por la sensibilidad de un determinado ser, muy al estilo de los cuadros del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840). Las alusiones al arte del pincel son múltiples; citemos dos: en el capítulo III, don Manuel (a través del estilo directo), exclama ante el deslumbrante paisaje: “¡Miguel Ángel! ¡Visión miquelangesca!” (*La romería* 315). En otra ocasión, el mismo personaje, al recibir la visita de un pintor interesado en trasladar al lienzo el paisaje que circunda el santuario, le comunica que

[e]s inútil . . . ¡no podrá hacer nada! Con sus pinceles hubiese [pintado] Peña Negra pero ¿y el paisaje circundante? ¿Cómo divorciar a Peña Negra de la gigantesca visión artística que el pintor contemplaba desde las alturas? Con dolor de su impotencia tuvo que reconocer la inferioridad del arte ante la suntuosidad del viviente cuadro que le ofrecía la Naturaleza (396-397).

La apelación a lo visual se manifiesta en escenas como aquella del capítulo VIII, donde el entorno natural es filtrado por la sensibilidad de uno de los personajes femeninos principales (Enriqueta), en clave claramente impresionista:

¿Y la Gruta del Agua? He oído que han abierto un túnel para llegar más fácilmente a ella» ¡Cómo recuerdo las estalactitas! ¡Y qué bella la gruta cuando al mediodía el sol la iluminaba! ¡Verde, rosa, amarilla! Todos, todos los colores del iris reflejados y combinados en sus sonoras concavidades, en una fantástica profusión de luces» (366).

Y, a reglón seguido, la misma continúa su vehemente defensa de la concepción impresionista del paisaje:

[e]sos espectáculos han de ser fugaces para que encanten. El ojo habituado perdería interés» ¡Así, así; un momento, un momento! El sol entra en la gruta y se disuelve en los húmedos cristales de las estalactitas. Pasa, y las sombras envuelven el prodigio chispeante de sus colores» (366-367) ⁵.

Sin adentrarnos en un estudio del redescubrimiento del paisaje castellano por parte de los noventayochistas, ya que dicho propósito se encuentra fuera de los intereses de este ensayo, solamente mencionaremos que la interpretación poética

del paisaje que abrigaban los miembros de la generación finisecular no es ajena al autor de *La romería*, como lo comprueban los pasajes arriba citados. Ciges, así, se convierte en paisajista no de la yerma Castilla, sino más bien de la exuberante provincia de Jaén. Los paisajes en *La romería* son paisajes concretos: recorreremos la Peña Negra, la Cueva del Agua” todos lugares que se pueden apreciar hoy en día en dicha provincia.

No está de más citar aquí las ideas de Jesús Arribas acerca de los paisajes creados en las novelas de Ciges, incluida *La romería*:

[a]unque las novelas de Ciges siempre tienen como escenario la España interior, el paisaje en ellas descrito está tratado con intención simbólica, sirviendo siempre como elemento introductorio de acciones que podemos adivinar favorables o desfavorables de antemano. Ciges, como narrador, es un gran oteador de cielos, en los que busca, tal vez, la inmensidad del mar, su verdadera pasión; pero los cielos rara vez le devuelven reflejos agradables, sino presagios funestos (Arribas 102).

Comprobamos la íntima relación que se establece entre ciertos estados anímicos (que reflejan la psicología íntima de algunos personajes) y los efectos que producen en lo que se contempla (aspecto este de corte romántico). El desenfadado estado de ánimo de Enriqueta (llamada la ‘Virgen de Roca’) se refleja en el plácido paisaje que se despliega ante sus ojos. En otro caso, esta íntima relación entre personaje-paisaje se hace manifiesta en una escena donde el ruin don Clímaco se enfrenta al elemento natural, como si de un verdadero duelo se tratara:

[d]on Clímaco observa lívido desde la puerta del santuario las nubes negras que ruedan por la altura . . . Después de reconocer los estragos de la lluvia, volvió a mirar iracundo las nubes vaporosas mostrándoles dos dientes y medio, negros, largos y amenazadores, que aún conservaba en la encía superior. Como si el cielo quisiera responder a su reto, le envió otro chaparrón. Don Clímaco dio media vuelta para dirigir una mirada entre rencorosa y suplicante hacia la puerta del santuario (308).

Si bien podríamos concebir el paisaje en clave panteísta, debido a que la naturaleza es interpretada como emanación de una fuerza sobrenatural (pagana)⁶, las criaturas ficticias no se salvan de la crítica e ironía cáustica del narrador omnisciente.

Los personajes son, por tanto, concebidos como meros fantoches. Esta concepción del elemento humano coincide con las profesiones de fe sanguinarias a las que se someten, que a su vez evocan crueles ritos ancestrales. Es aquí inevitable mencionar la influencia del maestro Francisco de Goya (1746-1828) en algunas escenas de clara raigambre pictórica. Nos interesa detenernos donde Ciges nos presenta una escena macabra de los ritos religiosos que, creemos, enlaza con el

magistral cuadro *Procesión de disciplinantes* (1812-1819) del maestro aragonés. Teniendo en mente las características de dicho lienzo, compárense con el siguiente fragmento de la novela:

[l]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 extremosos 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 acercábase 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 (408-409).

Todo en este pasaje apunta a una concepción grotesca y cruel de las fiestas religiosas: estas 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 tópic 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.

Más cercanos a la sensibilidad del periodo en que vivió inmerso nuestro autor, se encuentran dos cuadros titulados ambos *Los flagelantes*, de Ignacio Zuloaga (1870-1945) y de José Gutiérrez Solana (1886-1945), los cuales podrían completar perfectamente con imágenes lo que Ciges Aparicio intentó plasmar con su pluma: la naturaleza sanguinaria y cruel de ciertos ritos cristianos. El primer lienzo, pintado por Zuloaga en 1908, es una transcripción de “. . . la vieja costumbre [en algunos pueblos de la Rioja y Segovia] practicada en Semana Santa, que consiste en disciplinarse por turno y de una manera sangrienta varios fervorosos devotos” (Utrillo et al. 94), una vez que la escultura de Cristo, que es bajada de la cruz, toca la cabeza del disciplinante. Zuloaga capta el momento que prosigue al contacto de la escultura con el enmascarado flagelante; éste, en primer plano, de rodillas e inclinado, azota su torso, desnudo y ensangrentado.

Por su parte, en el cuadro homónimo del madrileño, que data del año 1912, la morbosidad una vez más toma carta de naturaleza:

. . . las espaldas ensangrentadas y desnudas en diferentes escorzos marcan claro contraste con la blancura de los lienzos que cuelgan de sus caderas, simbolizando lo sangriento de las manifestaciones religiosas españolas y la morbosidad supersticiosa de los flagelantes (López Serrano 91).

Lo que Solana consigue transmitir a través de contrastes cromáticos (blanco-rojo) y sus consiguientes connotaciones simbólicas, Ciges Aparicio consigue transmitir a través de la adjetivación. Así, los peregrinos se inscriben en una atmósfera *dolorosa, anhelante, y van descalzos, agotado[s]*: se hermanan, en suma, con aquellos flagelantes supersticiosos que salieron de los pinceles de Zuloaga y Solana.

Por último, nos interesa reinterpretar las palabras que dedicó en un artículo Miguel de Unamuno al arte pictórico, tomándolas como punto de partida para hacer algunas reflexiones en torno a la concepción del paisaje en el texto que nos ocupa. Escribía el rector salmantino tan solo dos años después de la publicación de *La romería* que “[s]í, es indudable, hay una pintura pagana y una pintura cristiana, la hay católica y la hay progresista y hasta la hay ortodoxa y heterodoxa” Y hasta en el paisaje hay paisajes cristianos y paisajes paganos” (Unamuno)⁷. Paisajes cristianos y paisajes paganos: ¿no es precisamente un paisaje pagano (dionisiaco y desenfrenado) recubierto por la pátina de paisaje cristiano el que nos presenta Ciges Aparicio en *La romería*? El paisaje pagano es concebido como elemento autónomo y ajeno a las maquinaciones del tiempo cronológico (o tiempo histórico) y, especialmente, del hombre (y su tiempo subjetivo): es la indomada naturaleza en la cual se inscriben los personajes y la que les inspira esa vitalidad erótica. No en balde, las parejas, ávidas de placer carnal, se dan cita en las inmediateces de la exuberante naturaleza:

[d]e cuando en cuando [don Manuel] veía avanzar por la senda de Peña Negra alguna pareja enamorada, y para no servirla de estorbo, corría a esconderse detrás de alguna roca. Los enamorados pasaban muy juntos, ella ceñida por el talle y sorbiendo las palabras entusiastas que el amador le decía. Luego se alejaban del caminejo y don Manuel los veía esconderse entre las breñas o desvanecerse a lo lejos en las sombras propicias (430).

Como contrapunto a esta concepción del paisaje pagano, que ampara el libertinaje sexual, tenemos la sublimación del paisaje que está vedada a la masa ignara, y que inspira sentimientos piadosos. Dicha “visión sublimada del paisaje se produce normalmente a través de los personajes más refinados, integrantes del grupo social privilegiado”, como señala Alonso (287). De esta manera, en el capítulo III, por ejemplo, don Manuel, hombre aburguesado y ex carlista, queda deslumbrado ante el espectáculo natural del paisaje:

[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 largo estremecimiento, la descarga que en el espíritu produce lo sublime. Enajenado balbuceó: ¡Miguel Ángel! ¡Visión miquelangesa! Los pelos se le encrespaban; sus ojos se dilataron más y el corazón le pulsó con fuerza. El

cielo empezaba a aclararse, pero allá a lo lejos las nubes rodaban sombrías como gigantescos mundos miltonianos que estuviesen en perenne guerra. Rachas de viento huracanado las empujaban, las deshacían, las retorcían y las enviaban contra las grandes moles fijas de Sierra Nevada. A derecha e izquierda alzábanse altas montañas de aterciopelado azul recién lavadas por la lluvia, y entre unas y otras abríase el largo y hondo abismo tupido por las neblinas inquietas (315)⁸.

Don Manuel, ser altamente sensible “a pesar de que a medida que avanza la narración se va convirtiendo en un ser grotesco y altamente sensual—, se convierte aquí en la encarnación del poeta/genio individualista, aquel exaltado por los románticos y, más tarde, por Baudelaire y otros simbolistas y modernistas. Esto se comprueba unas líneas más abajo, cuando leemos lo siguiente:

Otro nombre pasó fulgurando por el recuerdo del absorto espectador, y otra frase se le escapó ahogada: -¡Emerson!. . . ¡La propiedad del poeta!- ¿Cuánto habría que pagar si este espectáculo tuviese precio? Pero esto no se paga; es la propiedad exclusiva del poeta que puede contemplarlo con los ojos divinos del alma (316).

La referencia a Emerson es clave aquí, puesto que el americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882) fue el principal representante del Transcendentalismo, un movimiento filosófico y literario que surge a mediados del siglo XIX. El pensamiento de Emerson «. . . exalta el individualismo y la relación espiritual del hombre con la naturaleza» (Camurati 143). Asimismo, como señala la estudiosa Camurati:

[e]l Transcendentalismo afirma la inmanencia de Dios en el universo. Interpreta a Dios como una fuerza impersonal que opera por medio de la ‘ley moral’. Esta es la ley para el hombre; la ‘ley natural’ es la ley para la cosa. El Transcendentalismo busca descubrir la ley moral a través de la observación preliminar de la ley natural, de aquí el nombre del movimiento que indica que detrás o ‘trascendiendo’ la ley natural debe hallarse una verdad humana o espiritual (143).

Emerson se inspiró en las teorías del teólogo y místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772). Dado el hecho de que las ideas de Swedenborg gozaron de gran popularidad a lo largo del siglo XIX, como nos informa Anna Balakian en su importante estudio *The Symbolist Movement*⁹ (12), no nos sorprende que Emerson hubiera recogido algunos conceptos swedenborgianos como el de las analogías o correspondencias (que también forman parte de la sensibilidad poética baudelariana) que presenta en uno de sus ensayos más importantes, *Nature*, publicado en 1836. Es, precisamente, este texto al que alude Ciges en su novela, ya que parece citar casi textualmente a Emerson cuando éste escribía: “[t]here is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet” (5). Es evidente que Ciges Aparicio utiliza la cita del

americano de una manera superficial; para nuestro autor lo importante es poner de manifiesto la naturaleza poética de don Manuel, quien es capaz de contemplar el paisaje con “los ojos divinos del alma” (equiparable al “transparent eye-ball” emersoniano). El poeta, de esta manera –al igual que en la época Romántica–, vuelve a asumir el papel de ser privilegiado, ya que su sensibilidad artística lo acerca a la esfera divina.

En resumen, comprobamos que *La romería*, un texto que incita al lector a un continuo “ejercicio visual” (Mainer 31), contiene una interpretación poética del paisaje que entronca con la sensibilidad noventayochista. El paisaje, por tanto, se convierte en una exteriorización de los estados anímicos de ciertos personajes. Esta reflexión ante el paisaje “de claro raigambre romántico” nos remite a ciertos cuadros del alemán Caspar David Friedrich y a las nociones de la filosofía trascendentalista de Ralph Waldo Emerson. Tampoco es ajena a Ciges Aparicio la influencia del maestro Goya a la hora de pintar con palabras algunas escenas grotescas propias de esa *España negra* que tan bien supieron interpretar pintores contemporáneos del autor de *La romería como* Ignacio Zuloaga y José Gutiérrez Solana.

Notas

¹ Dichos artículos serían recogidos en forma de libro el mismo año bajo el título *Clásicos y modernos*.

² Con todo, resulta irónico recordar hoy en día que Ciges Aparicio tuvo en vida cierta notoriedad. Efectivamente, desde la publicación de su primer libro, *El libro de la vida trágica. Del Cautiverio* (1903), nuestro autor se granjeó el favor tanto del público como el de los críticos, como testimonia Rafael Cansinos Assens, que en su día alababa sus “valores literarios, [los cuales] conferíanle paridad con los grandes nombres nacientes del momento” (170).

³ El año de la publicación de dichas obras “ese *annus mirabilis* de 1902”, hubo una exposición de las obras de El Greco en el Museo del Prado en Madrid.

⁴ El enfoque teórico en este ensayo toma como punto de partida el artículo de Miguel de Unamuno, “De Arte Pictórica”, en el cual el autor de Niebla menciona “paisajes cristianos” y “paisajes paganos” en la pintura española.

⁵ En lo que atañe al tardío elogio de la concepción impresionista del paisaje, hay que recordar la labor de pintores como el madrileño Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), cuyos cuadros *Vista del Valle de la Murta* (1864) y *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* (1867) habrían sido muy del agrado de la marquesa cigeana.

⁶ Es interesante señalar que en 1910, año de la publicación de *La romería*, vio la luz el libro del francés Alexandre Moreau de Jonnés, *Los tiempos mitológicos. Ensayo de reconstrucción histórica. Cosmogonías. El libro de los muertos. Sanchoniaton. El Génesis. Hesiodo. El Avesta*, en traducción de Manuel Ciges Aparicio. ¿Pudo haber tenido una influencia sobre la composición de *La romería* esta obra que delataba la fascinación *fin de siècle* con el ocultismo y las religiones paganas?

⁷ En este artículo, Unamuno se explayaba sobre el manido tópico de las *dos Españas*. Así, los cuadros de Zuloaga representaban la España negra, mientras que la España progresista y pagana, en palabras de Unamuno, halla su pintor en Sorolla. No está de más agregar aquí que en 1912 tiene lugar la consagración pública de Julio Romero de Torres (1874-1930), cuyos lienzos, aún aquellos que tratan temas religiosos, dejan transparentar ese erotismo pagano que encontramos en la novela de Ciges que, por cierto, se desarrolla también en tierras andaluzas: “. . . el pecado, la transgresión, la violencia, la muerte y la orgía como baja prostitución son constantes en el folletín erótico de Romero de Torres, que se ve beneficiado por el arraigo andaluz del Mal como fatalidad. Es curioso que la imagen romántica de España, vista en Europa como exóticamente inquisitorial, ultramontana y católica, fuera tan esencialmente erótica; de hecho, mucho más erótica que la de cualquier otro país del Mediterráneo . . .” (Calvo Serraller 78).

⁸ Es interesante hacer notar las coincidencias entre esta escena y aquella que abre el comienzo de la primera novela que publicó Ciges Aparicio (*El vicario*, 1905): “[h]abía caído el último turbión, y el sol empezaba a fundir con su oculta llama la cóncava lámina plomiza, uniforme y triste que hurtaba el cielo, tiñéndola de leve matiz rosáceo por la región de Oriente. El viento soplaba huracanado y eléctrico formando caprichosos remolinos con las mustias hojas otoñales caídas de los árboles, que unas veces huían en raudos giros como minúsculas trombas, y otras se elevaban movidas de secreto impulso hasta que el efímero torbellino se deshacía y el aire las aventaba lejos” (*El vicario* 99). En ambos casos, el autor nos ofrece una escena de corte impresionista; en efecto, nos encontramos frente a una descripción transitoria del paisaje. La fugacidad de las condiciones climáticas y objetos descritos les confiere un tono marcadamente melancólico.

⁹ “Any study of the literary backgrounds of nineteenth-century literature has specific allusions to the popularity of Swedenborgism as the basic mysticism of the time” (Balakian 12).

Obras Citadas

- Alonso, Cecilio, *Vida y obra de Manuel Ciges Aparicio*, (tesis doctoral), tomos I y II. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985. Impreso.
- Aribas, Jesús, *Ciges Aparicio: la narrativa de testimonio y denuncia*. Madrid: Novecientos, 1984. Impreso.
- Azorín, *Clásicos y modernos*. Madrid: Renacimiento, 1913. Impreso.
- Balakian, Anna, *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*. New York: New York University Press, 1997. Impreso.
- Calvo Serraller, Francisco, *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998. Impreso.
- Camurati, Mireya, “Emerson y el creacionismo”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Coord. Evelyn Rugg, Alan M. Gordon. Toronto: University of Toronto Press, 1980. Impreso.
- Cansinos Assens, Rafael, *La nueva literatura*, tomo IV, *La evolución de la novela (1917-1927)*. Madrid: Páez, 1927. Impreso.
- Ciges Aparicio, Manuel, *El vicario, Novelas de Manuel Ciges Aparicio*, edición de Cecilio Alonso, volumen I. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986. Impreso.

——— *La romería*, edición de José-Carlos Mainer. Madrid: Viamonte, 1996. Impreso.

Emerson, Ralph Waldo, *Selected Prose and Poetry*. Ed. Reginald L. Cook. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1969. Impreso.

López Serrano, Ricardo, J. Solana. *Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*. Santander: Universidad de Cantabria, 2004. Impreso.

Unamuno, Miguel de, “De Arte Pictórica”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 Agosto 1912. Impreso.

Utrillo, Miguel, et al., *Five Essays on the Art of Ignacio Zuloaga*. New York: The Hispanic Society of America, 1909. Impreso.