

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO

I CENTENARIO DE LA MUERTE DE
NICOLÁS MEGÍA

(1845-1917)



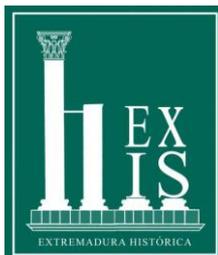
II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

ACTAS

ACTAS

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

*La cultura extremeña entre el Romanticismo y el
Modernismo*



Excmo. Ayuntamiento de
Fuente de Cantos





II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 6 y 7 de octubre de 2017

PATROCINIO

Junta de Extremadura. Secretaría General de Cultura
Diputación de Badajoz
Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos
Asociación Cultural Lucerna

PRESIDENCIA

José Ángel Calero Carretero (Extremadura Histórica)
José Lamilla Prímola (Lucerna Asociación Cultural de Fuente de Cantos)

COORDINACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (Sociedad Extremeñas de Historia)

COMISIÓN CIENTÍFICA

Ángel Bernal Estévez (Asociación Histórico-Cultural Maimona)
Joaquín Castillo Durán (Centro de Estudios del Estado de Feria)
Tomás García Muñoz (Asociación Histórica Metellinense)
Luis Garraín Villa (Sociedad Extremeña de Historia)
José Rodríguez Pinilla (Lucerna. Asociación Cultural de Fuente de Cantos)
Rogelio Segovia Sopo (Xerez Equitum, Asociación histórica)

COLABORACIÓN

Centro de Profesores y Recursos de Zafra
Sociedad Extremeña de Historia
Colegio San Francisco Javier (Fuente de Cantos)
IES Alba Plata de Fuente de Cantos
Imprenta Rayego

ACTAS

COORDINACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (felilor@gmail.com)

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

ISBN: 978-84-09-01283-1

Depósito Legal: BA-000463-2018

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

DIEÑO DE LA PORTADA

Jorge Amaya Hidalgo (j.1556@hotmail.com)

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Gráficas Diputación de Badajoz

<http://www.extremadurahistorica.com/>

<http://jornadashistoriafuentecantos.jimdo.com>

Fuente de Cantos, 2017

ÍNDICE

Pág.

<i>Presentación</i>	
José Ángel Calero Carretero	9
Relación de autores	11

PONENCIAS

<i>El sistema de las artes en tiempos de Nicolás Megía: provincia, nación, occidente</i>	
Carlos Reyero Hermosilla	19
<i>Tradición y modernidad en la obra de Nicolás Megía</i>	
Francisco Javier Pizarro Gómez	37
<i>En las márgenes del cambio de siglo. La literatura en Extremadura entre 1845 y 1915</i>	
Manuel Simón Viola	53
<i>Krausistas extremeños: renovación filosófica, social, política y pedagógica</i>	
Manuel Pecellín Lancharro	8

COMUNICACIONES

<i>Hace cien años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Nicolás Megía</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente	99
<i>Apuntes inéditos y olvidados sobre Nicolás Megía Márquez, pintor de historia, y sobre su familia en Fuente de Cantos y en Monesterio</i>	
Antonio Manuel Barragán-Lancharro	121
<i>Óleos y acuarelas de Nicolás Megía en colecciones particulares de la ciudad de Zafra</i>	
Juan Carlos Rubio Masa y Guadalupe Rubio Navarro	151
<i>El mecenazgo artístico del Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra: de Eugenio Hermoso a José Barragán (1898-1940)</i>	
Rafael Caso Amador	171
<i>El robo del San Antonio de Bartolomé Esteban Murillo. Romanticismo, arte y mentalidad</i>	
José Gámez Martín	185
<i>La cerámica artística. una razón más para salvar Tentudía (1881-1910)</i>	
Manuel López Fernández	197
<i>Don Blas José Zambrano García de Carabante (1874-1938): compromiso pedagógico y claves culturales</i>	
Ana María Montero Pedrera y D. Carmelo Real Apolo	211
<i>La transición secular en el ámbito local de la cultura en el suroeste de Badajoz</i>	
Andrés Oyola Fabián	223
<i>Veintidós días de octubre. La Junta Revolucionaria de 1868 en Almendralejo</i>	
Francisco Zarandíeta Arenas	239
<i>El obispo Soto Mancera y el patrimonio artístico religioso de Zafra</i>	
José María Moreno González y Juan Carlos Rubio Masa	261
<i>Alumnos ilustres de la Escuela Normal de maestros de Badajoz (1844-1900)</i>	
Carmelo Real Apolo	283
<i>La industria hidráulica en tiempos de Nicolás Megía. Batanes y Molinos en Fuente de Cantos</i>	
Manuel Molina Parra	297
<i>La ausencia de política sanitaria municipal en Alange a fines del siglo XIX</i>	
José Ángel Calero Carretero y D. Juan Diego Carmona Barrero	313

EN LAS MÁRGENES DEL CAMBIO DE SIGLO. LA LITERATURA EN EXTREMADURA ENTRE 1845 Y 1915

BETWEEN TWO CENTURIES. LITERATURE IN EXTREMADURA FROM 1845 TO 1915

Manuel Simón Viola Morato

Doctor en Filología Hispánica
simonviola@gmail.com

RESUMEN: Aunque la generalización en el uso de nuevas tecnologías ha supuesto un vuelco en la difusión de la obra literaria, lo cierto es que durante gran parte de los siglos XIX y XX Extremadura fue un territorio excéntrico y mal comunicado con los ámbitos de irradiación cultural, en donde se fraguan las corrientes de pensamiento y los movimientos estéticos. El tradicional aislamiento de la región ocasiona, salvo en unos pocos casos, un frecuente desfase cronológico respecto de las corrientes literarias nacionales resuelto en la profusión de “frutos tardíos” (Vicente Barrantes, Trigo, Reyes Huertas...), que tienden a ser ignorados por los historiadores de la literatura al considerar su obra una aportación epigonal (recuérdese el contundente juicio de Ortega y Gasset: “En arte toda la repetición es nula”). Es cierto que numerosos escritores suelen incorporarse tarde a los movimientos nacionales (romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo, vanguardias...) y que en muchos de ellos falta esa conciencia “moderna” del rápido sucederse de corrientes estéticas durante el siglo XX, pero también es verdad que esas corrientes presentan en nuestra región modulaciones específicas y perfiles singulares que merecen, a mi juicio, ser tomadas en consideración.

ABSTRACT: Although generalizing in the use of the new technologies has caused a drastic change in the spreading of literature, during a great part of the 19th and 20th centuries, Extremadura was eccentric and badly communicated with the cultural world, where the thinking and aesthetic movements originated. The traditional isolation of the region produces, except for few cases, a frequent chronological gap respect to the national literary trends, leading to the abundance of “late fruits” (Vicente Barrantes, Trigo, Reyes Huertas...), which tend to be ignored by literature historians when considering his work an epigonal contribution (bear in mind the decisive statement by Ortega y Gasset: “In arts every repetition is void”). It is true that many writers usually join late the national movements (Romanticism, Realism, Naturalism, Modernism, Avant-grade trends...) and in many of them there is a lack of that “modern” perception of the fast change of aesthetic trends in the 20th century, but it is also true that those trends show specific variations in our region and special profiles which deserve, from my point of view, to be considered.

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO
I Centenario de la Muerte de Nicolás Megía (1845-1917)

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Extremadura Histórica/Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2017

Pgs. 53-79
ISBN: 978-84-09-01283-1



Resulta tópico definir los años anteriores a 1900 como un periodo literario de extraordinaria penuria que responde, en el constante sucederse de corrientes, al final de un ciclo estético. Se trata, sin duda, de una valoración que la historia de la literatura ha proyectado, de un modo casi unánime, sobre este espacio cronológico antes que una impresión que aflore en ese mismo momento, puesto que nada hay en las complacidas manifestaciones de la “alta comedia” o en la literatura retórica y pretenciosa de Núñez de Arce y de Echegaray (ni en la de sus imitadores: Antonio Fernández Grilo, José Velarde, Emilio Ferrari...) que pueda interpretarse como confesión de una decadencia, de un declive o de un estado de crisis. Lo cierto es que los derroteros que tomó la literatura española en el siglo XX convirtieron a sus obras, la “alta literatura oficial” de su tiempo, en una aportación banal o irrelevante, y la mejor prueba de ello la encontramos en la rigurosa actitud con que, al cabo, fue juzgada por autores de cuyas apreciaciones hoy nos sentimos más cercanos: “Los reproches se hicieron desde distintas perspectivas: desde la propia generación de los mayores -Clarín-, desde la objetividad de quien no es literato -Gómez de Baquero- o de quien es y viene de fuera -Darío- y, por supuesto, desde la generación juvenil”¹.

Con cierto sentido del humor Joaquín Dicenta subraya, precisamente en 1898, la desafortunada herencia dejada por los mayores a los jóvenes (además de denunciar otras trabas a su labor: críticas ácidas, parodias burlescas...)

“¿Qué han encontrado los literatos jóvenes al venir a la vida pública? ¿En qué atmósfera nacieron? ¿Con qué literatura se han nutrido? ¿Qué camino habían abierto a sus ojos los escritores de la generación anterior? ¿Dónde estaba el Balzac viejo que sirviese de arranque a los Zolas futuros? ¿Dónde el pezón que alimentase con raudales de genio a la juventud hambrienta de enseñanzas?... Declaro que los nuevos sólo hallaron biberones calcados en moldes extranjeros, o hechos con cristales viejos del derribo romántico. Una lactancia artificial en que habían poca leche de recibo; porque hay que confesarlo: a los literatos recién nacidos se les ha tratado y se les trata con muy mala leche”².

I. GÉNEROS NARRATIVOS.

A pesar de la generalizada sensación de “ingratitude” entre los escritores viejos, es preciso decir que los jóvenes modernistas no negaron la validez de toda la tradición inmediata, sino sólo la de aquella que les pareció indigna. La acusada agresividad con que rechazaron la poesía y el teatro de fin de siglo (recuérdese la protesta colectiva por la concesión del Premio Nobel a Echegaray en 1905) se atenuó notablemente a la hora de enjuiciar la labor de los narradores, un ámbito literario en donde las críticas alternaron con rectificaciones: “el desligamiento de lo pasado resulta parcial, los modernos siguen unidos al ayer, a una parcela concreta del patrimonio cultural. No todo es rechazo. En la narrativa, sin ir más lejos, se sienten atraídos a la tradición de autoconciencia compositiva, heredada de Miguel de Cervantes, vía Gustave Flaubert y Henry James, o Leopoldo Alas, las cuales prefieren al tipo de novela episódica”³. Esta

¹ CELMA VALERO, M.P. *La pluma ante el espejo*, Salamanca, Eds. U. de Salamanca, 1989, p. 98.

² *Ibidem*, p. 98.

³ GULLÓN, G. *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1992, p. 23 (idea recogida por el autor de Stephen SPENDER, *The Struggle of the Modern*, Berkeley, 1965, que resume en su estudio, pero no cita textualmente).

reacción permite confirmar cómo la novela fue la aportación menos alejada de la nueva sensibilidad, el género literario (al que vamos a dedicar estas páginas) en el que menor número de argumentos hubo para la descalificación y el rechazo.

La historia de la literatura ha venido considerando la fecha de 1898 como un hito emblemático que marca la crisis definitiva de una estética decimonónica (el adjetivo aún arrastra una connotación negativa) y el ingreso en la modernidad. Aunque esta valoración (así como la pretensión de que este mismo año denomine a una corriente literaria del fin de siglo) sea cada día más cuestionada, utilizaremos en nuestro trabajo este año como un promontorio desde el cual contemplar, hacia adelante y hacia atrás, la aportación de los prosistas extremeños al periodo. Puesto que el número de obras del corpus es escaso ampliaremos los límites cronológicos hasta abarcar la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX (llegando hasta los inicios de la obra narrativa de Felipe Trigo y de Antonio Reyes Huertas, con el objeto de comprobar la posición de los autores más jóvenes respecto de la tradición decimonónica, pero también para constatar su actitud en relación con los acontecimientos de 1898). Podremos comprobar cómo en casi todos los géneros narrativos mayoritarios encontramos muestras de literatos extremeños: novela histórica y otras modalidades narrativas emparentadas con ella (parodias del propio género, “novela histórica de aventuras”...), cuadros de costumbres (insertados en novelas), folletines sentimentales o de intención moralizante, relatos de transición entre Romanticismo y Realismo, novelas “krausistas”, novelas y relatos realistas y naturalistas... Como tendremos ocasión de ver, la contribución de los escritores regionales a estos géneros es limitada, pero no carece de interés.

1.1. La novela histórica y sus derivaciones.

Las primeras manifestaciones narrativas de autores extremeños en estos años deben ser consideradas como secuelas de la novela histórica romántica que había alcanzado su momento cumbre (y empezaba a mostrar signos de agotamiento) con *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco. Con alguna muestra temprana (*Ramiro, conde de Lucena*, de Rafael Hu-mara, 1823), la novela más identificada con la estética y el espíritu románticos se desarrolló siempre en los aledaños de modelos foráneos (W. Scott, V. Hugo..., las primeras novelas españolas son imitaciones confesadas) y mostró su mayor vitalidad entre 1834 (*El doncel de don Enrique el doliente*, de Larra; *Sancho Saldaña*, de Espronceda...) y 1854. A este panorama, apenas esbozado aquí, los novelistas regionales contribuyeron con unos pocos títulos que comentaremos a continuación.

En la segunda mitad del periodo correspondiente al desarrollo de la novela histórica se sitúa la trayectoria de Gabino Tejado y Rodríguez (Badajoz, 1819-Madrid, 1891), autor que compaginó este género con la poesía, los cuadros de costumbres y aun con el drama histórico⁴. Iniciada su andadura como redactor en el periódico liberal *El Extremeño* (Badajoz), derivó posteriormente hacia posiciones tradicionalistas y neocatólicas en la estela de Donoso Cortés, cuyas *Obras* (1854-1856) ordenó y prologó. Diputado, académico de la Española (en donde ingresa con un discurso, “La España que se va”, sintomático de la ideología de sus narraciones), Gabino Tejado colaboró en *El Padre Cobos*, *El laberinto*, *El pensamiento español* y *Los españoles*

⁴ *La herencia de un trono* y *La niña de Gómez Arias* (ésta última, refundición de una obra de Calderón de la Barca), ambas de 1848.

pintados por sí mismos (de donde procede el cuadro costumbrista seleccionado por nosotros). Como novelista dio a la estampa numerosos títulos: *El caballero de la reina*, 1847; *Víctimas y verdugos. Cuadros de la Revolución francesa*, 1859 (adaptación muy libre de un original francés)⁵; *La mujer fuerte*, 1859 (de la que se hicieron seis ediciones más); *Mundo, demonio y carne*, 1878 y otros muchos títulos⁶.

En las lindes finales del tramo cronológico de esta corriente se sitúa el arranque de la trayectoria narrativa de Carolina Coronado (1820-1911) que se sitúa entre 1850 y no más tarde de 1880, esto es, su producción novelesca se corresponde con los años epigonales del Romanticismo y el pleno desarrollo del Realismo en España. No es extraño, por ello, que junto a relatos históricos (*Jarilla*, *La Sigea*) encontremos en su obra parodias del propio género (*Paquita*, una novela corta) y relatos de ambientación contemporánea (*Adoración*, *La rueda de la desgracia*). Ciñéndonos a las tres primeras obras citadas⁷, es preciso decir que la Coronado se suma, con ellas, al modelo narrativo romántico por antonomasia que, por los años de composición de la primera novela, ya había dado sus mejores frutos. Como en la mayor parte de novelistas españoles, sus relatos presentan un universo histórico en el que son los personajes imaginarios (o la vida imaginaria de personajes históricos) quienes sustentan el peso de la trama. Su notorio desinterés por una documentada reconstrucción del contexto (sustituida en sus novelas por descripciones paisajísticas o efusiones líricas) sitúan los relatos en la periferia del género. Es cierto que en ellas se evocan periodos pretéritos y lugares reales reconocibles: en el Renacimiento portugués se sitúa la historia de doña Francisca de Ovando (*Paquita*), su relación con el poeta Sá de Miranda..., pero el desenlace de la novela (la protagonista es asesinada brutalmente por su propio marido, el duque do Novomondo) desvela que sus intenciones están muy lejos de la reconstrucción de un tiempo pasado. En *La Sigea* “volvemos al Portugal de Juan III, del Infante Cardenal don Enrique, del valido Castanheira, del gran momento de auge de la Inquisición portuguesa, de la infanta doña María, de la reina madre Catalina de Aragón, del rico mundo cortesano, galante y renacentista de la corte lisboeta, de las gloriosas aventuras de la flota portuguesa allende los mares, del carácter apasionado y noble de Luis de Camoens, de la fortaleza de espíritu y serenidad de ánimo de la preceptora y humanista española Luisa Sigea, ya que su vida en la corte portuguesa es el motivo central de lo que se cuenta en esta novela”⁸, pero de nuevo el objetivo de Carolina no es la nostalgia de un “espíritu de época” que se proponga recuperar, sino que “sus intenciones al escribirla -sin documentación histórica- siguen siendo las mismas que en anteriores relatos, el dar salida a su lirismo contenido y a su

⁵ Como muestra del talante ideológico del narrador véase la siguiente cita de las “Cuatro palabras del editor” [el propio Tejado] puestas al frente del relato: “Entre los asuntos favoritos del género pernicioso de novelas a que se oponen las ya publicadas y las que en adelante se publiquen por EL AMIGO DE LA FAMILIA, figuran muy principalmente apologías del inmundo y brutal drama llamado “Revolución francesa”. Podríamos citar multitud de obras, demasiado conocidas por desgracia del público español, consagradas a exaltar como heroicos y casi santos a los sanguinarios autores y cómplices de aquella catástrofe espantosa. Este género de obras ha sido uno de los medios más empleados por el genio del mal para falsear la verdad histórica, para hacer amables la impiedad, el espíritu de insurrección y todos los demás principios antisociales proclamados por la revolución de Francia, cuyo influjo continúa siendo explicación principal de los más graves trastornos que hoy afligen a las sociedades modernas”.

⁶ *El ahorcado de palo*, *Natalia*, *Un encuentro venturoso*, *El médico de aldea*, *Mi tío el solterón*, *Antes que casar...* Vid. FERRERAS, Juan I. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 395b y 396a.

⁷ La producción de Carolina Coronado es más extensa: “hasta diecisiete títulos (...) son los que Torres Cabrera facilitó, distribuyéndolos entre perdidos, inéditos e inacabados”. Vid. TORRES NEBRERA, G. *Treinta y nueve poemas y una prosa*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1986, p. 21.

⁸ TORRES NEBRERA, G. *Op. cit.*, p. 34.

necesidad de protesta contra lo que repudia: las vanidades del gran mundo, las ambiciones de poder, la consideración indigna que sufren las mujeres como intelectuales y como esposas, la moda pastoril, el fanatismo religioso”⁹.

De los tres relatos históricos conocidos por nosotros¹⁰, *Jarilla* fue el que mayor acogida tuvo desde su aparición (publicada en 1850, fue reeditada en 1873 -y traducida entonces al inglés y al portugués-, en 1920 y en 1943). Ambientada en Extremadura, la novela elige un acontecimiento histórico en torno al cual organizar su trama: Don Juan II, rey de Castilla, al frente de un poderoso ejército sitia Alburquerque en donde se han rebelado el Maestre de Santiago (don Enrique) y su hermano don Pedro. El soberbio don Álvaro de Luna manda las huestes del rey. La reina de Aragón, doña Leonor, convence a sus hijos de que abandonen la plaza.

Como es característico en el género, los personajes históricos (el rey y la reina doña María, don Álvaro de Luna, el marqués de Villena, Vicente Ferrer, los infantes de Aragón, el príncipe don Enrique, el marqués de Santillana...) cederán el protagonismo a personajes ficticios (Román, Abac, el Sr. Pérez...), algunos de los cuales no son sino personificaciones de varios montes de la Sierra de Monsalud (Jarilla, Regío, Barbedillo, el Morro).

Características muy similares presenta la novela histórica *Don Juan de Padilla* (1855-1856)¹¹ de Vicente Barrantes (1829-1998), ambientada en las ciudades castellanas comuneras, Segovia, Ávila y Toledo. La acción se inicia el lunes de Pentecostés del año 1520 cuando el rechazo generalizado a Carlos V empieza a quebrarse con la aceptación entre la nobleza de las primeras regalías y nombramientos. El enfrentamiento entre comuneros e imperiales (sic) culmina, en la novela, con la decapitación de Padilla en Villalar, pero de nuevo corresponderá un protagonismo mayor a personajes imaginarios como Abacuc, el malvado judío traidor a los comuneros, o la fiel Sara que recorre Castilla con su hijo hambriento.

Vicente Barrantes es autor de otra novela que, si bien compuso con anterioridad a la comentada, pertenece, desde un punto de vista estético, a un momento posterior. Si *Juan de Padilla* es una muestra decadente y epigonal de la novela histórica, *Siempre tarde* (Madrid, 1852)¹² se inscribe, tanto por su contenido como por los procedimientos expresivos, en el terreno periférico de las derivaciones más banales del género, la novela de folletín, epígrafe que agrupa a un extenso conjunto de novelas de perfil poco preciso (también han sido denominadas “sociales”, “por entregas”, “populares”...). La proliferación de estas obras, en torno a la mitad de siglo, se debe al éxito de traducciones de “las novelas de Eugène Sue, George Sand y algunas obras de Hugo y Dumas hijo. (El folletín) nace (...) de la degeneración de la novela histórica y de la aceptación de determinado sistema de publicación”¹³.

⁹ PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel M^a, *Carolina Coronado*, Badajoz, DPDB, 1986, pp. 160-161.

¹⁰ Otros títulos citados por Torres Nebrera como inconclusos o inéditos son *Musiña*, *La Exclaustrada*, *Harnina*, *Luz*, *El oratorio de Isabel la Católica...* Véase asimismo el estudio de MANSO AMARILLO, F. *Carolina Coronado. Su obra literaria*, Badajoz, DPDB, 1992, p. 247.

¹¹ *Don Juan de Padilla*, Madrid, Imp. Ramón Campuzano, 1885. Debido al anticlericalismo de ciertos pasajes, la novela fue prohibida por la autoridad eclesiástica por Edicto del 28 de diciembre de 1857. Barrantes publicó otras novelas históricas que no hemos utilizado en nuestro trabajo: *La viuda de Juan de Padilla (Novela histórica)*, Madrid, Imp. de J. Alhambra, 1857; *La corte de los poetas. Novela histórica del año 1619*, Madrid, 1852, y *Don Rodrigo Calderón (Novela histórica)*, Madrid, 1851-1852. Ésta última apareció en el folletín de “La Ilustración”; el capítulo XXXIV y último acaba el 30 de octubre de 1852. Vid. FERRERAS, Juan Ignacio, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979.

¹² *Siempre tarde*, Madrid, C. González, 1852.

¹³ ROMÁN GUTIÉRREZ, I. *Op. Cit.*, p. 153.

Sin interés alguno por la verosimilitud del relato, el novelista de folletín acumula sucesos y acontecimientos dramáticos (o más bien teatrales), sorprendentes e imprevistos. La acción, muy rápida, da entrada a elementos de intriga y misterio, al sentimentalismo más desbordado, a una expresión ideológica simple y sin matices. *Siempre tarde* puede ser calificada como un folletín sentimental que emplea los más variados artificios narrativos del género sin rechazar los más fáciles y efectistas. Como anticipo de su contenido, y de su tono, el narrador afirma en un prólogo (que ocupa esta única línea): “Lector, si no sabes llorar, arroja este libro. Yo lo escribí para las almas sensibles” (cap. I, p. 7).

Como una muestra más de folletín sentimental hay que citar la novela escrita por Adelardo López de Ayala, *Gustavo*, compuesta en 1852, pero no publicada hasta 1908 en la *Revue Hispanique* por Antonio Pérez Calamarte (propietario del manuscrito autógrafo). Más conocido como dramaturgo, López de Ayala (1828-1879) pertenece a una generación de transición, cuya trayectoria evoluciona desde una formación e inicios románticos hacia una estética realista, mayoritaria en su obra dramática de ambientación contemporánea, crítica y moralizante:

“No es aún un realista convencido: elimina de su obra todos los elementos desagradables, por considerarlos nocivos al arte (...) Pero tampoco es ya un adepto del teatro romántico estridente, violento, (...) recoge en sus fórmulas temas de la más palpitante actualidad: la voracidad de los “capitanes de la industria”; la corrupción de las costumbres; el ansia de poder; la crisis de la ética tradicional, etc. En definitiva, Ayala contribuyó valiosamente a salvar el vacío que produjo la decadencia del teatro romántico y sirvió de puente para nuevos planteamientos dramáticos”¹⁴.

Como señala el editor, la novela fue compuesta tras el éxito de crítica y público de su primer drama (*Un hombre de estado*, de 1851, sobre la figura del extremeño Rodrigo Calderón) cuando Ayala, recién llegado a Madrid, tiene veintitrés años. En la novela, *Gustavo*, joven procedente de Castilla la Vieja, formado en estudios artísticos por la Universidad de Salamanca, con 22 años, se encuentra en la capital donde su primera obra dramática ha conseguido una extraordinaria acogida. La consideración de que las conexiones biográficas del relato eran excesivas llevó a Ayala a sustituir en el texto las palabras “poeta” y “obra dramática” por “músico” y “ópera”. Pérez Calamarte recoge además de Adolfo Bonilla y San Martín¹⁵ el relato de los avatares por los que pasó la novela, finalmente prohibida por el censor.

1.2. *Hacia el Realismo.*

La distinción entre las formas narrativas románticas (novela histórica y sus derivaciones, costumbrismo) y las primeras manifestaciones de la narrativa realista no es tarea fácil puesto que entre ambas no se produjo un deslinde brusco ni las segundas surgieron como un rechazo de las primeras (el Realismo es “a un tiempo la continuación y la disolución del Romanticismo”)¹⁶ Por una parte, la novela histórica, con sus pretensiones de objetividad y reconstrucción fiel de épocas pasadas, traía insembrado el germen del Realismo; por otra, el Romanticismo cultivó géneros (costumbrismo) que están en el origen de la nueva estética. No es extraño, por ello, que encontremos obras, y aun trayectorias literarias enteras, que participen de

¹⁴ PECELLÍN, M. *Historia de la literatura en Extremadura*, Badajoz, 1981, II, p. 75.

¹⁵ En *Historia de la literatura española*, de J. FITZMAURICE-KELLY, traducida por Bonilla y San Martín, Madrid, La Española, s.a.

¹⁶ HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1980, III, p. 31.

ambas corrientes (piénsese en la producción de Alarcón, Fernán Caballero, Pereda, Coloma...). La producción de los autores regionales también ofrece novelas de transición que aceptan nuevas formas y procedimientos narrativos sin renegar de los antiguos. En general, la tendencia de este periodo de tránsito, tanto a nivel nacional como regional, fue a defender tesis expresas mediante una acción situada en el presente, sin olvidar motivos, personajes y situaciones de clara filiación romántica.

Junto a los relatos situados en el pasado, Carolina Coronado escribió dos novelas de ambientación contemporánea: *Adoración* (1850) y *La rueda de la desgracia* (1873). En ambos casos la historia es relatada por uno de los personajes participantes en la acción. La trágica historia de *Adoración*, joven hermosa “manipulada por unas relaciones sociales basadas en el engaño, la maledicencia y el ocio”¹⁷ es relatada por un político y diplomático más interesado por la vida galante que por las cuestiones de estado. Las tesis preferenciales de la Coronado (profunda deshonestidad de las clases altas, defensa de la mujer...) se conjugan con un desenlace desolador muy del gusto romántico (la joven muere en una decisión suicida de resistir bailando vales hasta el agotamiento).

Con *La rueda de la desgracia* Carolina se desprendió de gran parte de las influencias románticas para aproximarse al terreno de las nuevas manifestaciones realistas. En efecto, la novela atiende a las tres facetas señaladas como peculiaridades esenciales del Realismo: objetividad, voluntad de encajar los personajes en un entorno complejo y dinámico, y el deseo de reflejar la vida contemporánea.

Ambientada casi en su totalidad en un caserío vasco, junto a Loyola y a San Sebastián, la obra relata el progresivo descubrimiento por parte de uno de los personajes (la novela se presenta como “manuscrito de un Conde”, de Enrique, Conde de Magacela, sin que se den mayores precisiones) de una historia terrible de degradación personal.

Si la irrupción de la novela realista provocó en otros narradores el abandono de la novela (piénsese en Fernán Caballero, tradicionalista y monárquica, que deja de escribir en 1868), Carolina Coronado encontró en las nuevas formas suficiente atractivo como para incorporarse a ellas con esta novela. Es cierto que su contenido puede ejemplificar las dificultades con que el historiador de la literatura se enfrenta a la hora de deslindar unos movimientos de otros, pues el Romanticismo, en que debe inscribirse la mayor parte de su producción narrativa, sobrevive aún en varios rasgos de la novela: el personaje/narrador (generoso, íntegro, desprendido, renunció a la mujer amada por la amistad con Virgilio, pone a disposición de Ángela y su hija toda su fortuna, y la perderá...), es de clara estirpe romántica, motivos como el suicidio o las muertes patéticas poco creíbles, la propensión hacia las imágenes fantasmales (un capítulo lleva por título: “Una aparición”) o terroríficas:

Creemos, sin embargo, que la obra podría calificarse (sin negar su condición de novela de tránsito) como realista, pues los ecos románticos mencionados tienen en la obra un peso menor que otros rasgos pertenecientes a una sensibilidad muy distinta, reveladores de una nueva actitud: la novela pretende reflejar una realidad cotidiana y contemporánea, y por ello adosa su trama en un contexto real habitado por unos personajes creíbles; y este es el sentido

¹⁷ TORRES NEBRERA, G. *Op. cit.*, p. 30.

de las descripciones paisajísticas de las riberas del Urumea (irrelevantes para la acción), la inserción de tradiciones del folclore vasco (a las que dedica todo un capítulo, el décimo), las tesis y denuncias de la obra (pues reflejar la realidad siempre suele ser una invitación para transformarla en una u otra dirección) o el propósito de reproducir los hábitos lingüísticos de los personajes: una mujer inglesa que conoce deficientemente el castellano, una niña...

En la misma dirección (huida de las formas periféricas románticas para enlazar con los postulados realistas) se encuentra la novela de Antonio Hurtado Valhondo (1824-1878), *Corte y cortijo* (Madrid, 1870)¹⁸, calificada por el autor como “novela de costumbres contemporáneas”. Rechazando el influjo foráneo en la narrativa española (en especial, el afrancesamiento) y remitiéndose a la literatura “realista” clásica (Cervantes, Quevedo, la novela picaresca...), el novelista se propone “poner en parangón las costumbres de la aldea y las costumbres de la corte”. El resultado, sin embargo, está muy lejos de este propósito, desdibujada su pretensión costumbrista por su tendencia moralizante, y aunque trata de alejarse de los lugares comunes del folletín (“Cierto que no hallarás en él toda esa balumba de aventuras maravillosas, que acaban por fatigar el entendimiento más crédulo y bobalición”, Prólogo), a medida que avanza la narración, recae en ellos con demasiada frecuencia (“Intenta, además, alejarse del folletín, sin conseguirlo”)¹⁹.

La novela, extensa y prolija, relata los avatares de dos historias amorosas que protagonizan Carolina (rica heredera de un terrateniente apegado a la tradición) y su prima Luisa (educada con total libertad en ambientes cortesanos y galantes), dos jóvenes que se mueven en círculos muy distintos, pues si la presencia de la primera restringe el horizonte narrativo a un cortijo y una aldea cercana, la segunda abre los espacios de la novela desde la corte a las ciudades europeas de moda, frecuentadas por la aristocracia española (París, Ginebra, Baden-Baden...).

Sobre una narración de perspectiva omnisciente, la historia avanza ayudándose de otros ingredientes narrativos: cartas (muy numerosas), crónicas periodísticas, cablegramas, informes policiales, narraciones intercaladas (como la “Historia de un farsante” relatada en primera persona por uno de los personajes), elementos que confluyen en una novela construida mediante las técnicas del paralelismo y el contraste. En efecto, la narración tiende a avanzar en dos planos paralelos desarrollados de modo casi siempre simultáneo, rasgo este que, si bien dota a la novela de un equilibrio “clásico”, adolece de cierta inverosimilitud.

Carolina y Luisa, huérfanas de madre, son el producto de dos estilos de educación de la mujer (el auténtico problema abordado en la novela), ambos extremos. Si la primera sufre la intransigencia de su padre, don Justo (amedrentado por la negativa influencia de los hábitos sociales y morales de su tiempo), Luisa goza de una libertad sin límites y apenas sin normas en que la ha dejado crecer su padre, don Pablo (tanto la amistosa amabilidad de éste como la despotica tiranía de aquel no son sino indicios de una absoluta dependencia respecto de sus hijas).

¹⁸ *Corte y cortijo. Novela de costumbres contemporánea* (premiada por la RAE), Madrid, Luis Jayme, 1870. Antonio HURTADO había publicado ya otras novelas anteriores que no hemos podido consultar: *Cosas del mundo*, Madrid, Imp. de “El Español”, 1846 (reeditada en 1849 y 1861), *Lo que se ve y lo que no se ve (Novela original)*, Madrid, 1855 (aparecida en el folletín de “La Época” durante el mismo año) y *Cosas del Diablo*, Madrid, Imp. B. González, 1858. Vid. Ferreras, J. I. *Op. Cit.*, pp. 197-198.

¹⁹ ROMÁN, I. *Op. Cit.*, I, p. 169.

Cuando ambos hermanos se abrazan al final reconociendo los errores en la educación de sus hijas, un cura, presente en la escena, exclama: “en un medio está la virtud: *¡Ni siempre corte, ni siempre cortijo!*”.

Muchos de los tópicos del Romanticismo mayoritario pueden encontrarse aún en *Mar de fondo*, de Francisco Rebollo Parras, publicada en Madrid en 1888. Descubierta por Manuel Pecellín²⁰ y reeditada recientemente (DPDB, 1993), apenas si tenemos algún conocimiento de la trayectoria vital de su autor.

Aunque aborda un tema distinto (frecuente en los narradores regionales, el “desprecio de corte y alabanza del aldea”), *Pecado venial* (Plasencia, 1910)²¹ de Pedro Sánchez-Ocaña y Acedo Rico (1880-1945) desarrolla su trama argumental siguiendo el referente de *Corte y cortijo*, de Antonio Hurtado, con un grado de coincidencias que llega a resultar desconcertante. Como ocurría en la obra del novelista cacereño, la novela de Sánchez-Ocaña se desarrolla en dos escenarios presentados como antagónicos: el campo extremeño, en el que crece María Luisa, hija de los Marqueses de Monteazul, y el ambiente cortesano de la capital, frívolo y galante, en que se educa Luz, hija de los baroneses del Brezal. En la hacienda de Monteazul María Luisa conoce a Luis, joven educado en la ciudad que contempla el mundo campesino con un distanciado tedio, al tiempo que Manolo Sandoval, hijo de otro terrateniente extremeño lindero de los Marqueses, se encuentra en Madrid con Luz, centro de atención de todas las miradas masculinas en las numerosas reuniones sociales que frecuenta. Como era previsible, tras contraer matrimonio parejas de distinta educación y preferencias, Luis y Luz confiesan su hastío durante las temporadas de estancia en el campo, mientras que Manolo Sandoval y María Luisa evidencian su inadaptación a una vida cortesana que no comprenden. En el desenlace de la novela, son estos últimos quienes abandonan la capital para reconocer su error en la soledad de sus haciendas. Cuando Sandoval hace una visita de cortesía a María Luisa, esta termina por ordenar a las sirvientas: “-¡Poned otro plato en la mesa. El señorito Manolo, se queda esta noche aquí!...” (p. 153)

1.3. Manifestaciones realistas y naturalistas.

Durante la última década del siglo XIX se dan a conocer tres narradores que, frente al cultivo mayoritario de la novela, optaron por el relato. Son José María Gabriel y Galán, más conocido por su obra poética, Diego María Crehuet del Amo y Luis Grande Baudesson.

Además de una extensa obra de su especialidad, Diego María Crehuet (1873-1956) es autor de algunos ensayos y buen número de narraciones que fue publicando en la prensa y en las revistas regionales y recogió más tarde en la edición de sus *Obras* (Madrid, 1950)²². Publicadas entre 1899 y 1906, las narraciones incluidas aquí, reflejan el tránsito, visto ya en otros escritores, de unas preferencias iniciales de filiación romántica a una estética realista que acabará siendo dominante en su obra narrativa; y así, el primer relato seleccionado (“La eterna jugarreta”)²³ presenta en una población ficticia (Aldeamar) a una pareja de amantes que se ci-

²⁰ Vid. PECELLÍN, M. “Ecos krausistas en Mar de fondo, novela de un extremeño”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XL, mayo-agosto de 1984, pp. 220-231.

²¹ SÁNCHEZ-OCAÑA, P. *Pecado venial*, Plasencia, Lib. Generoso Montero, 1910. Sánchez-Ocaña es autor de otra novela, *El robledal de Ruidíaz* (Plasencia, 1903) que no hemos tenido posibilidad de consultar.

²² CREHUET DEL AMO, D.M. *Obras*, Madrid, Escélicer, 1950 (edición homenaje).

²³ “La eterna jugarreta” se publicó en la *Revista de Extremadura*, 1900, II (septiembre), pp. 26-29.

tan por la noche en las *Peñas del coral*, un acantilado frente al océano bravío, por el que acabarán despeñándose abrazados. Una naturaleza desbordada y violenta, la noche, el precipicio, un final trágico (y poco verosímil)... son motivos procedentes de un Romanticismo inercial y tóxico que el narrador contempla con un punto de ironía, como muestran las últimas frases del cuento: “sus cadáveres no han aparecido. Más vale así”²⁴.

Las narraciones restantes abandonan las ubicaciones imaginarias y los amores trágicos para transitar por entornos familiares y tramas de pormenores ordinarios o anodinos. En aldeas de nombres inventados, aunque reconocibles (Urbisoso, Salora, Villagrosa..., pero Arroyo del Puerco), asistimos a historias de amor logradas (“Los engrillados”, “Deshielo”...) o fallidas (“Cosas de la vida”, “Tropezando y cayendo”...) ²⁵, que avanzan siempre entre los contornos de la cotidianidad y la verosimilitud.

Si bien el tratamiento literario favorece a los personajes a costa del paisaje (con escasas referencias a las dehesas extremeñas, a los campos en primavera, a la Sierra de San Pedro), las narraciones ofrecen siempre un universo próximo y provinciano de aldeas en que los vecinos son conocidos por sus apodos (Jenara “la Barrera”, la tía Remigia “la Cordillera,” Epifanio el “ganso Mantúo”...) o de ciudades minadas por las pequeñas lacras de la maledicencia y la envidia (“Cosas de la vida”).

Nos encontramos ante narraciones sencillas y lineales, de autor omnisciente, que se desarrollan en el ámbito estético de un Realismo sin tesis ni moralinas, atraído en unos casos por las manifestaciones lingüísticas dialectales (“Los engrillados”, que recoge además viejas costumbres del folclore regional) y en otros por el pintoresquismo de los propios acontecimientos. En algún caso, el autor eleva el nivel intelectual de la historia. Estamos entonces ante un relato que recoge preocupaciones noveladas por otros narradores regionales (menosprecio de corte y alabanza de la aldea, nefasta influencia de las corrientes filosóficas europeas...).

En el último año del siglo ve la luz *Meridionales (Cuentos)* de Luis Grande Baudesson (1874-1956), publicado en Madrid (1899)²⁶ con prólogo de Salvador Rueda. Obra de juventud, con un escaso periodo de gestación si hemos de creer al prologuista (“el señor Grande no maneja la pluma más que desde hace unos meses”), *Meridionales* ofrece un conjunto de trece relatos (alguno inacabado) que sitúa la acción de modo preferente en humildes pueblos cacereños de nombres ficticios (Rocaviva, Sierramocha, Retamal, Torrealta, Picocorvo...) a los que el narrador nos acerca para mostrarnos singulares aventuras cinegéticas (“Tiro a tiro”, “Un día aciago”), sangrientos desafíos sentimentales (“Rosa la cortijera”), timos en ferias de ganado (“Una gitanada”) o casos de terrible crueldad aldeana (“Toñín”).

Un año más tarde Grande Baudesson publica *Granos de arena*²⁷, obra de contenido heterogéneo en la que incluyó algunos relatos de calidad menor (“Misterio de las faldas”, “Hechos, no palabras”...) junto a poemas (muy numerosos), ensayos, un monólogo dramático y una obrita de teatro (*La primera víctima*).

²⁴ Ibidem, p. 483.

²⁵ “Los engrillados” se publicó en la *Revista de Extremadura* (1900, septiembre, pp. 173-180); “Cosas de la vida” apareció en *Alcántara* (1953, nº 72-73-74, pp. 37-44).

²⁶ GRANDE BAUDESSON, L. *Meridionales (Cuentos)*, Madrid, Imp. Asilo de Huérfanos, 1899, 202 pp.

²⁷ GRANDE BAUDESSON, L. *Granos de arena* (con una carta-prólogo de Juan Guillén Sotelo), Madrid, Imp. Asilo de Huérfanos, 1900, 204 pp. Se anuncia “en preparación” *El alza y la baja (novela de costumbres)*, cuya publicación no nos consta.

En líneas generales, las narraciones de Baudesson buscan el interés específico de la fábula sin mayores pretensiones formales. Escritas con corrección, pero de escasa talla literaria, remiten a un único modelo narrativo marcado por una omnisciencia que puede adelantarse a los propios acontecimientos (“...tranquilo y satisfecho con aquel descubrimiento esperó la noche, sin que, ni por acaso, pudiera imaginarse la que se le estaba esperando”)²⁸.

Por los mismos años del cambio de siglo publica en la prensa regional José María Gabriel y Galán (1870-1905) un grupo de narraciones (“Alma charra”, “Majadablanca”, “Disparate”, “El Vaquerillo”, “El tío Tachuela”, “Es un cuento”) que su dedicación preferente a la poesía ha ensombrecido. En ellas, el poeta salmantino transita por un entorno natural y humano muy semejante al de Diego M^a Crehuet, los ámbitos campesinos y las pequeñas aldeas de la alta Extremadura. Hay, sin embargo, en estos relatos un distinto talante literario que sustituye la atención a las tramas argumentales por el reflejo de un entorno desde unas posiciones ideológicas expresas. La acción se reduce al mínimo, o incluso desaparece, rasgo que aproxima estos cuentos a la condición de “estampas campesinas” (similares a las que más tarde publicaría por centenares Antonio Reyes Huertas) y pasan a primer término las tesis sociales y morales condicionando el perfil del relato. Como narrador, y al igual que el novelista de Campanario, Galán adopta la actitud y las técnicas de un realismo costumbrista de marcado acento conservador y su interpretación de la realidad regional es tan complaciente y benévola como la que da en sus poemas. La descripción de tipos humanos (el “tío Gorio”, el “tío Tachuela”, la “tía Pulía”, el vaquerillo...) presenta a unos campesinos creyentes, honestos y trabajadores, pero también escépticos ante la política y la justicia, desconfiados en el trato con los demás, recelosos ante el progreso. La mirada omnisciente del narrador permite erigir etopeyas y retratos de estos arquetipos humanos contemplados con innegable simpatía artística en un medio no contaminado por el mundo urbano.

Cuando la denuncia pasa a ser el objetivo básico de la narración, el empleo de la primera persona convierte al narrador en un testigo comprometido con ese mismo mundo que refleja, involucrado en sus contradicciones, defensor siempre de las soluciones más inmovilistas

En relación con formas anteriores, la novedad más visible traída por los novelistas de la Generación de fin de siglo es la tendencia del narrador a ocultar su presencia expresa en el relato. Como vimos, la intervención de éste en la obra (lógica en la novela romántica pues ésta, si quiere ser verosímil, ha de citar sus fuentes) se generalizó de un modo indiscriminado en las derivaciones narrativas del género (algunas de ambientación contemporánea), hasta convertirse en un mero artificio retórico, cuyas formulaciones entraban con frecuencia en contradicción (el narrador que afirma asistir como testigo a la acción puede mencionar, páginas más adelante, unas “crónicas” que maneja, el que domina la interioridad de los personajes confiesa ignorar qué piensa uno de ellos, etc.).

Convencidos de la inutilidad narrativa de estas intervenciones (que acaban siendo expresiones humorísticas, paródicas y tópicas), los nuevos escritores (Felipe Trigo, Antonio Reyes Huertas..., pero no, como hemos visto, Sánchez-Ocaña cuyos referentes son más arcaicos) prescinden de este recurso para dejar que el lector acceda, sin ningún tipo de intermediación, a un mundo narrativo que no excluye la intimidad de los personajes, pues la perspectiva será

²⁸ “El fantasmón”, en *Meridionales*, p. 197.

siempre la de una omnisciencia sin limitaciones (y así conoceremos lo que piensan, lo que sienten e incluso sus más secretos deseos de los que ellos mismos no son conscientes).

La pretensión de impersonalidad, de una reproducción fiel y objetiva de un entorno y de unos caracteres de modo verosímil y desapasionado no se contradice con la presencia en sus obras de tesis morales, sociales, religiosas..., que, con frecuencia, condicionan el comportamiento de los personajes, la sucesión de acontecimientos o el desenlace de la trama.

Tanto Trigo como Reyes Huertas, tan alejados en sus posiciones ideológicas y en sus peculiaridades estilísticas, comparten una concepción de la literatura como “arte útil”, capaz de contribuir a la formación de una conciencia colectiva y a crear estados de opinión. Ambos proponen pautas de relaciones sociales, nostálgicas del pasado (Reyes Huertas) o deseosas de una transformación profunda de un estado de cosas (Felipe Trigo). En la estela de sus propios modelos (sus respectivas manifestaciones narrativas, realistas y naturalistas, tienen desde el principio un *aire* de madurez que procede, sin duda, de su condición de obra rezagada con numerosos referentes en el pasado), los puntos de vista personales, las adhesiones y rechazos ideológicos se expresan comúnmente por boca de uno o varios personajes que intervienen en el relato. Además de las repetidas denuncias de Trigo (su primera novela, *Las ingenuas*, se publica en 1901) contra el caciquismo, el oscurantismo religioso, el marasmo social, la discriminación de la mujer..., algunas de sus tesis preferenciales son: a) el socialismo es inevitable, porque implica mayor perfección y la Naturaleza tiende cada vez a cotas más altas. El progreso social debe conducirnos necesariamente al socialismo; b) el socialismo será el fruto de la evolución que ya está en marcha en las naciones más cultas; c) la educación será determinante en la venida del socialismo...²⁹

Aunque su inicio como narrador es más tardío (*Los humildes senderos*, compuesta en 1917, aunque publicada en 1920 tras *Lo que está en el corazón*, 1918 y *La sangre de la raza*, 1919), Reyes Huertas optó por modelos más tradicionales (el primer realismo, benévolo y pintoresco, de Fernán Caballero). Más atraído por el entorno que por la intimidad de los personajes, Reyes Huertas denuncia la postración regional atribuyéndola a: la abulia y la condición acomodaticia de una clase social acaudalada sin iniciativas de interés social, la avaricia de los potentados ansiosos por acumular dehesas que nunca han de explotar, la corrupción del sistema político cimentado en acuerdos en la sombra y en la compraventa de votos, el caciquismo, la ineficacia de los políticos regionales, el absentismo que ha provocado la aparición de unos patronos más avaros (administradores fraudulentos, arrendatarios que esquilman las tierras)...

Ausente en los narradores anteriores (sólo Carolina Coronado, en su poesía, intuye la amenaza anglosajona), el “tema del 98” fue abordado, si bien de modo tangencial, por ambos novelistas. Defensor del imperio colonial, Felipe Trigo denunció la impericia de políticos y militares en el manejo de la crisis (*La campaña filipina. Impresiones de un soldado*, 1897) y expresó su profundo dolor por el desastre (*Las ingenuas*, 1901).

Ciertamente las aportaciones más novedosas de sus primeras obras (de las que era plenamente consciente)³⁰ pertenecían a ámbitos lejanos al análisis de la realidad histórica (acción mínima, intensa disección de los sentimientos, de los impulsos sexuales, de las emociones

²⁹ Vid. PECELLÍN LANCHARRO, M. *Op. Cit.*, II, p. 175.

³⁰ Vid. “Antes” (p. 8) “Porque -insisto- mi novela, que tan diferente de las de nuestra conspicua literatura contemporánea es, por mil cosas buenas y malas, no podrá menos de parecerle, a quien la lea, más y más esencialmente distinta aún de otras muchas de las modernas literaturas extranjeras con las quien tiende tal vez a asemejarse en el procedimiento”

reprimidas o negadas, trazado minuciosísimo de evoluciones psicológicas graduales...). En su primera novela, sin embargo, los avatares de una historia de amor se relatan de modo paralelo a la narración de los últimos momentos de dominio colonial que culminarán en el desastre del 98. Trigo recordará la rebelión de los tagalos en Filipinas (en la que fue gravemente herido)³¹ para, al fin, denunciar la ineptitud de unos políticos desbordados por los acontecimientos.

“-¡Un regimiento! ¡Figúrese, un regimiento contra ocho millones de salvajes como los que le han herido a usted, y a tres mil legua de la patria!... ¡Esto no le pasa más que a España!”³²

“Viudas que tornaban de Filipinas, quedando allí a sus maridos, asesinados por la insurrección, y enfermos que ante los horrores de los tagalos vieron agravarse su mal. Un cargamento de dolor y de muerte, por entre el que gritaban veinte o treinta niños vestidos de luto”³³.

Pero también resultan culpables los sectores sociales más conservadores que, a través de cierta prensa, invocan de modo ridículo a los héroes del pasado, enardecen al pueblo con proclamas patrioterías y, finalmente, envían a la muerte a miles de jóvenes mal armados y peor instruidos.

“El artículo insultaba a los yanquis excitando a Cánovas a declarar la guerra: “no volverían a gruñir los tocineros de Chicago”.

-¡Eso!- dejó caer con voz enérgica y rodando los ojos al cacique-. No debe ser otra la conducta de los herederos de Felipe II, en cuyos reinos ya sabéis todos que no se ponía el sol. ¡Fuera consideraciones a puercos! ¡Al mar, de cabeza! ¡El ejército, a la bayoneta, a Nueva York...! Pues ¿qué se habían creído?

Prodújose un rumor de asentimiento. Se habían puesto serios como si allí fuera a decretarse la suerte de la patria”³⁴.

“...disgustados los tres -el cacique porque una suscripción popular organizada desde un mes antes para regalarle al batallón la bandera, sólo subió a sesenta pesetas, que hubo de emplear en dos mil tagarninas como obsequio; el secretario por no haber tenido ocasión de soltarle al jefe un *speck* patriótico en que hubiera hablado del caballo de Santiago, de Tetuán y de Otumba; y Primitivo... ¡ah, éste llevaba un desengaño cruel!... Las frases bélicas de la prensa y los *guerrilleros en la manigua* de las *Ilustraciones* le habían sugerido en “un batallón en pie de guerra” la idea poco menos que soldados sable en mano en la brava actitud del Ruiz de bronce que vio frente al Circo de Parish- y no pudo menos que extrañar aquel convoy de coches de tercera, con quintos apiñados como borregos, recién pelados, los gorrillos separándoles las orejas... y parecidos, más que a guerreros, a hospicianos, sin armas ni correas, dentro de los trajes de rayadillo, que a todos les resultaban grandes y se les arrugaban con el apresto de la tela nueva”³⁵.

“Porque no se respondía a las amenazas de América: “debemos ir...”; sino que se decía: “no debe sufrir la España de tantos héroes, del Cid y del Gran Capitán, de Covadonga y del Dos de Mayo...”- y creyérase que esperaba todo el mundo luego a que el Gran Capitán y el Cid y los héroes legendarios resucitasen para desembarcar en Nueva York y seguir surtiendo de gloriosísimas noticias el transparente *Heraldo*”³⁶.

³¹ En la novela, esta rebelión se sitúa en Ceilán, colonia inglesa.

³² *Las ingenuas*, Madrid, Renacimiento, 1920 (cuarta edición), tomo II (p. 55)

³³ *Ibíd.*, tomo II (p. 64)

³⁴ *Ibíd.*, tomo I (p. 35). Trigo pudo recoger el tono despectivo de estos comentarios en la prensa de la época en donde eran habituales. Cfr. el “poema” de Manuel del Palacio publicado en *Blanco y Negro* (16-II-1898): “Es injusto con los cerdos / a los yanquis comparar, / porque el cerdo es provechoso / y el yanqui perjudicial. / Si lo que son fantasías / Dios trocara en realidad, / ¡tierra de la libertad, / qué paliza llevarías!”

³⁵ *Ib.*, tomo I, p. 157.

³⁶ *Ib.*, tomo II, p. 236.

La víctima de tantas baladronadas, de tanta prepotencia ignara es, una vez más, “la España que no habla y siente y obedece”, una crítica “intrahistórica” que sitúa el pensamiento de Trigo en las proximidades del 98 (pero no olvidemos que ninguno de los componentes de la generación participó en la contienda. A excepción de Maeztu, todos rehuyeron el servicio militar).

“Detrás de los cablegramas, aun había periódicos llegados hoy que redoblaban su furia por la hundida escuadra, gritando: “Ya no hay barcos; pero ahí están los pechos españoles...” “¡Ahora es cuando la guerra empieza! ¡El ejército cubano, los doscientos mil héroes, no han combatido todavía!...” Y sin consultar si los soldados de Cuba, los infelices hambrientos arrancados de la patria para un país donde hasta el aire era hostil, querían repetir en la Habana un Sagunto (...)

Esto era sencillamente infame.

Luego sí, todavía se podía hacer algo en pro de la España que no habla y siente y obedece; de la mayor parte de la España, que se había dejado arrastrar por los escandalosos holgazanes y por los agitadores políticos”³⁷.

La tendencia de Trigo a los desenlaces desoladores se anuncia ya en esta primera novela. Rota su relación con Flora, junto a una esposa a la que no quiere, Luciano abandona despechado Alajara en donde conoció una felicidad efímera. La última imagen de la aldea incorpora una denuncia de la España profunda degradada por su propia involución (a pesar de hablar vagamente de un “pueblo costero”, Trigo está describiendo en la novela un paisaje claramente “extremeño”; denuncias de esta naturaleza, tímidas aún, se acentúan en obras posteriores como *Un médico rural* o *Jarrapellejos*).

“Hacia calor y había unos cuantos hombres al pie de la cruz, tendidos en el suelo, con la cabeza en la escalinata, fumando y entretenidos en ver cerca de ellos a un grupo de muchachos que jugaban a romper a pedradas las jicarillas del telégrafo... Pero al ver el tren le dedicaron los chicos una descarga, y un guijarro hizo añicos el cristal a que se asomaba Luciano. Le arañó un pedazo en la frente, y una gota de sangre brotó...

Fue lo último que presencié de la vida de Alajara...

¡Pobre España!”³⁸.

La atención de Antonio Reyes Huertas al mismo acontecimiento es mucho menor (recordemos que se inicia como novelista una vez muerto Trigo, muy lejos ya de aquella “experiencia generacional” que él conoció con once años). En su producción hemos encontrado sólo un fragmento en que al inventariar los momentos gloriosos de España alude (o más bien elude) al desastre colonial.

“¡Extremadura! ¡Qué épica, qué heroica se le presentaba entonces a Medina esta región! Sufrida, noble, laboriosa e hidalga, ella parecía ser la mandataria de las otras regiones en las grandes empresas peninsulares. No satisfecha con escribir ella sola la historia del Nuevo Mundo, ella asiste a todas las catástrofes y todas las venturas de la patria y en todas las palpitaciones de esta alma nacional, cada latido lleva un eco de Extremadura. Ella nutría de capitanes los tercios de Flandes, las compañías de Italia, la expediciones de Africa; y cuando llega aquella convulsión patriótica por la santa y viril independencia, Extremadura se desangraba en Medellín, recobraba su vigor en Talavera, se enardecía en Cantagallos, cantaba triunfal en la Albuera, y ahora en la paz cuando, perdido el emporio colonial, ni la desgracia lograba empañar el sol de nuestra grandeza, mientras la patria descansaba como rendida, vieja, pero no agotada, Extremadura entera reposaba también al sol, mostrando sus entrañas

³⁷ Ib., tomo II, pp. 277-278.

³⁸ Ib., tomo II, p. 282.

para dar oro de sus mieses y para que en otras regiones innumerables fábricas, en una actividad laboriosa y patriótica, enorgullecieran a España tejiendo las blancas y finísimas guedejas de sus vellones merinos...

Medina, enardecido por estos pensamientos, no pudo contener su entusiasmo y gritó desde el pico más alto del monte:

-¡Viva España! ¡Viva Extremadura!"³⁹.

II. GÉNEROS LÍRICOS.

En Extremadura, el panorama poético durante el último cuarto del siglo XIX se halla representado por la labor de unos escritores marcados por las actitudes y procedimientos expresivos del Romanticismo mayoritario y, en menor medida, por la obra de Ramón de Campoamor; esto es, a fines de siglo el Romanticismo no ha sido desalojado por otro movimiento, no ha habido la tensión de una vuelta, de una reacción, y éste sobrevive en sus peores rasgos: una poesía hueca, inauténtica y ampulosa... Los tonos declamatorios, la hinchazón, las conductas gesticulantes, que habían alcanzado a las figuras mayores del Romanticismo (Duque de Rivas, J. de Espronceda, José Zorrilla...) tiñen la poesía del periodo cobrando fácilmente un gran éxito de público (recuérdese a Núñez de Arce).

Aunque parte de la producción estos escritores regionales⁴⁰ aparece en el siglo XX, su estética es marcadamente decimonónica. La tendencia al patetismo en la expresión de sentimientos íntimos alterna, con frecuencia en un mismo autor, con la finalidad docente y los mensajes moralizantes.

A Extremadura, región periférica y mal comunicada, las corrientes innovadoras suelen llegar con retraso. Badajoz, por ejemplo, era, en 1900, una pequeña ciudad fronteriza y amurallada en donde lo militar gozaba de gran prestigio (debido, en gran medida, a la tradicional y cíclica amenaza portuguesa). La ciudad vegetaba en un ambiente calmo y cifraba su vida cultural en bailes en el Liceo de Artesanos o en el Casino de Señores, conciertos en los paseos con rigurosa separación de clases, corridas de toros y representaciones de zarzuela.

Este panorama social estancado va a conocer, sin embargo, en los años que siguen un florecimiento cultural protagonizado por un grupo de jóvenes que consiguen aunar en torno a ellos a artistas y escritores de edades muy diferentes.

"...jóvenes, de encontradas tendencias políticas, coincidieron en su afán de intervenir en la vida cultural -un tanto mortecina- de la ciudad (...)

El maestro Caballero, don José Canalejas, don Jacinto Benavente y otros prestigios nacionales, intervinieron en diversas fiestas del espíritu. Hermoso y Covarsí, Pérez Comendador, Aurelio Cabrera y Torres Isunza, iniciaban sus triunfos en las Exposiciones Nacionales de pintura y escultura.

La intelectualidad de Cáceres se agrupaba en las páginas inolvidables de la *Revista de Extremadura*. En la célebre "camilla" (del Ateneo) debatíase, cuerpo a cuerpo, la eterna lucha entre dos generaciones. De un lado los viejos, aferrados a sus poetas neoclásicos, a Campoamor y Núñez de Arce, frente a nuestra bandera "modernista" con Villaespesa y Rubén

³⁹ REYES HUERTAS, A. *La sangre de la raza*, Madrid, A. Marzo, 1919. Citamos por la ed. de 1995 (Badajoz, DPDB), pp. 267-268.

⁴⁰ Son poetas como Juan N. Justiniano y Arribas (atraído por los temas míticos y patrióticos: *Roger de flor*, *Cristóbal Colón*, *Hernán Cortés...*), Enrique Real Magdaleno (*Primeras composiciones*, *Ecos románticos...*), Luis Moreno Torrado (*Explosiones del sentimiento*, *Exhalaciones del alma...*), José Díaz Macías (*Los hijos del mar*, *La huelga. poema social...*).

Darío. Echegaray contra Linares Rivas y el autor de "La Malquerida". Ortega Munilla, Morote, Antonio Zozaya y demás "cronistas" ampulosos y sentimentales, frente a la inquieta prosa renovadora de Azorín y a la musicalidad poética del estilo satánico de Valle Inclán en sus "Sonatas"⁴¹.

Los "jóvenes" forman un colectivo bastante homogéneo y constituyen la aportación extremeña a la Generación de Fin de Siglo nacional. Son poetas como Gabriel y Galán (1870), Luis Grande Baudesson (1874) y Manuel Monterrey (1877), narradores como Reyes Huertas -1887- (que se revelará como poeta), Diego María Crehuet (1873) y José López Prudencio -1870- (cuya labor más destacada es la filológica y crítica). Enrique Segura (Estella, 1882, afincado en Badajoz desde 1898) acompañará al grupo como testigo con colaboraciones más esporádicas -a él le debemos un relato fiel de la intrahistoria de la vida cultural pacense y de las relaciones entre ellos-. En la misma franja de fechas -17 años- nacen los pintores E. Hermoso (1883) y Adelardo Covarsí (1875) (la tardía obra de Antonio Covarsí, el escritor de más edad del grupo (1848), pertenece al mismo periodo; Felipe Trigo permaneció siempre fuera de estos círculos; le separan diferencias cronológicas, ideológicas y estéticas. Es atacado duramente por Reyes Huertas, él mismo denunció la poesía de Gabriel y Galán como "sedante social", etc.)

Junto a ellos podrían citarse figuras secundarias, pero no desdeñables, como Luis Bardají y Luis Chorot -poetas-, Carmen Nevado, actriz y poetisa, Arturo Gazul y Marcos Suárez Murillo (ensayistas), Roso de Luna, Pedro Sánchez Ocaña, Javier Sancho González... y otros cuyos nombres no quedaron asociados a un libro o a un lienzo pero que en su momento tuvieron un importante protagonismo en la programación de actividades culturales (conferencias, juegos florales, exposiciones de arte, representaciones teatrales...).

Sus relaciones personales se traducen en tertulias -en el café La Estrella, en la Sociedad Espronceda-, en organización de actividades culturales, en la colaboración en los mismos medios algunos de los cuales acabarán dirigiendo (así López Prudencio en el "*Noticiero Extremeño* - también Reyes Huertas- y el *Correo de la Mañana* -cuya página literaria coordina E. Segura-; este, a su vez, fue director de la *Revista de Estudios Extremeños*, etc...).

Si bien cuentan con voces y perfiles propios, en sus obras pueden hallarse rasgos comunes -temas y motivos tratados repetidamente, cierto parentesco estilístico-, como consecuencia de la atmósfera histórica y cultural en que viven, de un "espíritu de época" que, si no determina el sentido de una producción literaria, lo cierto es que contribuye a condicionarla.

Frente a las manifestaciones epigonales de una estética romántica, Poesía regionalista y Modernismo son las corrientes que atraen la labor de estos autores extremeños jóvenes de comienzos de siglo. Vistas en su momento como antagónicas, ambas hunden sus raíces en el siglo anterior y perdurarían hasta bien entrado el siglo XX.

El regionalismo extremeño es un fenómeno característico de finales del siglo XIX (que se acentúa notablemente tras el desastre colonial). La encomiable labor de recolección del folclore regional tuvo un trabajo paralelo pero desigual en la obra de ciertos creadores como Adolfo Vargas, Luis Grande Baudesson o Diego María Crehuet; sería José María Gabriel y Galán, sin embargo, quien lograría en este terreno una obra modelo para continuadores e imitadores. Rama desgajada del árbol del Realismo, esta poesía se resiente del lastre retórico de sus modelos y fue

⁴¹ SEGURA OTAÑO, E. *Biografías* 3, Badajoz, Arqueros, 1951, pp. 18-19.

considerada por los modernistas como una manifestación del arte "viejo" (más tarde Luis Chamizo conjugaría ambos impulsos en una obra de extraordinaria acogida popular; la crítica ha mirado siempre con un injusto desprecio estas manifestaciones regionalistas).

El Modernismo irrumpió, en cambio, con toda la fuerza de lo nuevo. Enrique Segura ha contado el recibimiento entusiasta y unánime con que fue recibida esta poesía: "Recordemos que así llegó un día de mayo "Azul", de Rubén Darío. El portador de este mensaje era Manuel Monterrey (...) Todos ingresamos voluntariamente en las filas del Modernismo"⁴². La visita de Francisco Villaespesa a Badajoz acabó por inclinar la voluntad de los jóvenes poetas en esta nueva dirección y recuerda inevitablemente el deslumbramiento ejercido por Rubén en los cenáculos madrileños: "Francisco Villaespesa estuvo entre nosotros una breve temporada en el otoño de 1904. Convivimos con él e intimó con Manuel Monterrey". El Modernismo tiñe a partir de entonces la obra de poetas y narradores. "Ni López Prudencio ni nadie pudo evadirse de tan terrible contagio"⁴³. El primer libro de poemas que aparece en la estela de la nueva sensibilidad es *Mariposas azules* (Manuel Monterrey, 1907), el mejor representante de un Modernismo no regionalista en Extremadura.

Si bien sus inicios responden a la poesía más apreciada en su entorno provinciano (extensas composiciones sobre tópicos románticos, de lenguaje rotundo y altisonante, idóneas para el recitado), en torno a 1904-05 se produce en su trayectoria un periodo de transición, y quizá de desorientación, que lo sitúa finalmente en las proximidades de unos referentes nítidamente modernos que ya no abandonará. Prologado por López Prudencio, un profesor de reconocido prestigio en la ciudad, *Mariposas azules* supuso el desembarco en la región de la corriente más novedosa y llena de posibilidades del momento. Nuevos motivos poéticos (el amor y el erotismo, culturas del pasado o exóticas, la bohemia...) y una nueva instrumentación expresiva (liberación del lenguaje, culturalismo, impresionismo, experimentación métrica...) penetrarán así en la literatura regional (no sin resistencias, como tendremos ocasión de ver).

"¿Fuiste acaso, señora, la princesa de Imberal?
Me hizo soñar tal estirpe vuestro gusto soberano.
Quien así cuaja un jardín con pompa primaveral
debe tener el secreto de la Belleza en su mano.

Habéis hecho del salón del Ateneo un Versalles
pintoresco en una fiesta carnavalesca y real.
La Pompadour no tuviera en ilustrarla detalles
cual los tuvo vuestro espíritu de aristocracia ducal"

(Fragmento inicial de "La exposición de muñecas", en *Palabras líricas*, 1916).

La extensa trayectoria de Monterrey (1903-1958) transitará por varios senderos preferenciales siempre en los aledaños de los autores americanos o de los poetas españoles que habían aclimatado las nuevas formas a sus talentos poéticos específicos (Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez...). Quizá sus mayores logros puedan encontrarse en un Modernismo intimista, melancólico, nostálgico, que se ayuda de un paisaje descrito subjetivamente.

⁴² SEGURA OTAÑO, E, Prólogo a *Pétalos de sombra*, Badajoz, Arqueros, 1958, p. 12.

⁴³Ibídem, p. 15.

¡La tristeza otoñal!... Melancolía
reflejada en el alma de las cosas...
Desmayos de la alegre luz del día...
Deshojamientos de marchitas hojas...

La soledad doliente del sendero...
El crujir lastimero del ramaje...
El monótono son del aguacero...
La borrosa silueta del paisaje...

La aridez de la selva... El incoloro
vestido del jardín... El muerto oro
que el ocaso, entre nubes vaporosas,

como un mensaje a la tierra envía...
¡La tristeza otoñal!... Melancolía
reflejada en el alma de las cosas!...

("Sensación de otoño", en *Mariposas azules*).

Entre los compañeros de grupo, el Modernismo impregnó su trayectoria alcanzando tanto a los géneros en prosa (López Prudencio, con novelas ya muy tardías: *Vargueño de saudades*, 1917; *Relieves antiguos*, 1925...), como, de modo especial, a la poesía: Antonio Reyes Huertas (que se sumó a la corriente, a pesar de su antimodernismo, en *La nostalgia de los dos*, 1910), Vicente Neria Serrano...

"Con la sólida bravura de titanes corpulentos,
con la fuerza de Sansones, con la astucia de la araña,
las arañas y Sansones y Titanes de otros tiempos,
el soberbio baluarte de la guerra levantaban.

De otros tiempos escondidos tras las brumas de la Historia
que en sus páginas relucen, que en sus hojas se destacan,
tan funestos, tan terribles cual los hombres procelosos
que en sus trágicos periodos por la tierra pululaban"

(Neria Serrano, V. Fragmento de "La muralla", Nuevo Diario de Badajoz, 4-V-1907)

Los años 20 y 30 conocen, en España, un hervidero de tendencias que se suceden rápidamente o se superponen. El panorama se complica aún más si pensamos que por estas fechas sobreviven las corrientes finiseculares abiertas al gran público. La *Obra Poética* de Rubén Darío apareció en Madrid el año de su muerte (1916), Villaespesa publica entre 1910 y 1920 un libro por año, los escritores epigonales del Modernismo (Emilio Carrere, Gregorio Martínez Sierra) continúan apegados a sus formas... Mientras que los poetas españoles más innovadores (novecentistas, vanguardistas, autores del 27) conciben en estos momentos la poesía como una superación del Modernismo en distintas direcciones, los creadores regionales (en los que es perceptible en todo el siglo XX un cierto desfase cronológico respecto de las corrientes en vigor) persisten en los modelos finiseculares: Joaquín Montaner (*Cantos, Sonetos y canciones...*), Emilio Martín de Cáceres (*Poemas de juventud. Antología*), Miguel Muñoz de San Pedro, conde de Canilleros (*Lises de fuego, A través de la aurora...*) o Ángel Braulio Ducasse (*Titirimundi sentimental, Estridencias...*)

Murió la castellana. Enhiesto en la montura
va el conde, que cabalga su caballo morcillo.
Está triste el buen conde; un gesto de amargura
vaga por su semblante, al verse ante el castillo.

El agua de los fosos, mal oliente y oscura,
ha mirado, un momento, al pasar el rastrillo.
Las almenas semejan la horrible dentadura
de la Muerte, con dientes distantes y amarillos.

Le pesa la armadura al joven combatiente
y es fama que en la guerra fue feliz y valiente,
por paladín tenido de la hueste cristiana.

Está triste el buen conde. ¿Para qué los laureles,
las parias del rey moro, sus doscientos corceles,
si ha perdido el castillo su bella castellana?

("La tristeza del buen Conde", en *Estridencias*. Badajoz, 1936)

Los autores de mayor interés de este periodo son, sin embargo, aquellos que unieron las formas modernistas con otras corrientes aparentemente contradictorias (como la poesía dialectal, en el caso de Luis Chamizo), o quienes superaron esta influencia inicial hacia direcciones más personales (como es el caso de Enrique Díez-Canedo).

Cronológicamente, Luis Chamizo pertenece a la Generación del 27; su fecha de nacimiento se encuentra dentro de los márgenes señalados para el grupo (1890-1905), así como el conjunto de su obra (entre 1920 y 1939). Su primer libro *-El Miajón de los castúos*, 1921- coincide con la aparición de las primeras obras de G. Diego, García Lorca y D. Alonso. Desde un punto de vista estético Chamizo permanece, sin embargo, anclado al Modernismo que asimila en su periodo de formación. El examen de su biblioteca y las indicaciones de su amigo Eugenio Frutos (componente regional de la generación del 27) atestiguan, sin el menor género de dudas, que el poeta se formó en la lectura de los modernistas españoles e hispanoamericanos, sin dar el salto a los movimientos de Vanguardia. "En ocasiones, nos entreteníamos en puntuar -de cero a diez como ahora en el Bachillerato- los poemas de Villaespesa y Amado Nervo. En estas lecturas llegamos a Antonio Machado; pero hasta mi ida a Madrid no había de penetrar yo en la nueva modalidad poética (de las Vanguardias), que a Chamizo le era desconocida" (E. Frutos)

Típicamente modernistas son los ritmos marcados, la versificación y el léxico (cultismos, neologismos, adjetivación...), usados tanto en su poesía dialectal como en la escrita en castellano (las semejanzas son más evidentes en esta última).

Contemplo tu retrato. Los hábitos monjiles
ensalzan el prodigio de fecundos abriles
que dieron a tu cuerpo vigor y gallardía.
En él estás hermosa, tu beldad soberana
tiene mucho de reina, tiene poco de Hermana.
En el sutil encanto de esta fotografía
no es tu cara una dulce oración, ni una poesía
ni tus manos trenzadas semejan una losa
de lirios y de nardos sobre tu corazón. (...)

(Fragmento de *Renunciación*).

Ideológicamente su obra está más cercana a la concepción noventaiochista de "intrahistoria": la atracción por la vida del pueblo, por los hábitos y costumbres de las gentes humildes, que es lo que constituye realmente, para escritores como Azorín o Unamuno, la tradición eterna de una nación. Estamos, por todo ello, ante un ejemplo más de "fruto tardío": el escritor se incorpora a unas corrientes literarias con cierto retraso; su permanencia en ellas provoca nuevos desfases.

Chamizo se somete, tanto en su poesía dialectal como en la castellana, a los procedimientos expresivos del Modernismo. En la métrica esta influencia se detecta en su predilección por serventesios, tercetos, silvas... o metros como alejandrinos, dodecasílabos... Son frecuentes asimismo los ritmos marcados que revelan una de las mejores cualidades de esta poesía: su musicalidad. En alguna de sus composiciones se da un curioso contraste entre el preciosismo suntuoso del lenguaje modernista y el léxico propio del regionalismo (en la poesía dialectal tendería a suprimir el primero).

Preludian las alondras ingenua sonatina;
desciende de las cumbres al llano la neblina
-blondo crespón oscuro de finísimo encaje-
tras cuya urdidumbre mágica, toda gris, se adivina
salpicado de nácar y de azul el celaje.

Canta un gallo; la puerta del cortijo rechina.
Una moza, muy moza, barriendo canturrea
mientras que los gañanes bullen en la cocina
donde la llama tenue de un candil parpadea. (...)

(Fragmento de *Amanecer de invierno*).

En ocasiones, el resultado está demasiado próximo a sus orígenes.

Dormida avenida,
remanso de vida,
donde la virtud
trenza en las guirnaldas
de tus esmeraldas
a la juventud.

Busto de un poeta
que aguardas la inquieta
silueta ideal
que dé a tu suave
poesía la clave
de algún madrigal.

Áureas bordaduras
de las espesuras
entre las que el sol
cubre con un velo
este terciopelo
del suelo español.

(Fragmento de *Sonatina*, 1918)

Iniciado en la estética modernista, la obra de Enrique Díez-Canedo (*Versos de las horas*, 1906; *La visita del sol*, 1907; *La sombra del ensueño*, 1910...) sufre un proceso de depuración similar al que puede observarse en escritores coetáneos (como Juan Ramón Jiménez). Su poesía arranca de una tensión entre el deslumbramiento sentido ante Rubén Darío y la búsqueda de una modalidad propia, de una voz personal. De ahí que sea posible encontrar caracteres contrapuestos que revelan las indecisiones de una época de transición: influencias de Rubén, del Parnasianismo y Simbolismo franceses, tonos neorrománticos, atracción por las formas tradicionales (que empezaba a revitalizar el Neopopularismo)...

En consonancia con su talante, su producción presenta unos rasgos específicos como la predilección por los objetos vulgares (un sillón, un reloj...) y por los paisajes urbanos, el tono humorístico o levemente irónico que se acentúa en los epigramas y un acento discretamente intelectual. Veamos una muestra de sus primeros poemas:

Viendo volar a la cigüeña
-grande, tranquila, ¿no lo ves?-
con el cantar mi mente sueña
de Murasaki el japonés.

"Fía tus versos amorosos
a la cigüeña, cuyo vuelo,
con caracteres misteriosos,
los deja escritos en el cielo".

Es de un amor embajadora
y acaso va, tras largo viaje,
ante mis ojos, portadora
de un melancólico mensaje,
trazando el ave peregrina
frases del dulce soliloquio
de una musmé graciosa y fina
en un jardín azul de Tokio;
de un soliloquio que tuviera
como aromáticas volutas
de humo de té, con la ligera
cadencia de las naga-utas,
y que dijera la constancia,
los arrebatos y abandonos
de un pasión en una estancia
que adornan luengos kamemonos.

(De *Versos de las horas*).

Como dijimos, la renovación no se llevó a cabo sin resistencias. Aunque las manifestaciones de la nueva literatura mostraron un alto grado de diversificación, tanto las críticas más abiertas como las más viscerales anotaron como rasgo común en todas ellas una actitud "iconoclasta" contra la tradición. Este reproche entraba en contradicción con el que subrayó la incoherencia de proclamarse modernos y en cambio rescatar a creadores de épocas pasadas como modelos estéticos o como fuentes de inspiración. Naturalmente los críticos estaban identificando en la primera de las estimaciones reprobatorias tradición literaria con estado literario del momento, porque lo verdaderamente doloroso para los "viejos" era la unánime rebeldía contra el panorama literario en el que los jóvenes irrumpían, la tradición literaria aún viva y en vigor. La sensación más extendida entre ellos fue, por esta razón, la de ingratitud, "la tan manida oposición de los

modernistas a la tradición hay que colocarla en su justo lugar y distinguir [...] entre oposición a la tradición literaria española, contra la que hay muy pocos testimonios explícitos, y oposición al estado literario consagrado, a la realidad literaria consagrada del momento, contra la que sí proliferan las quejas y reproches" (Celma Valero, *Op. cit.*, p. 34)

En la práctica, la crítica antimodernista, sin distinguir a menudo entre creadores de primera fila y la multitud de imitadores cuyas extravagancias invitaban a la ridiculización, se manifestó de dos modos: el ensayo y la creación paródica. En unos artículos ya clásicos Martínez Cachero analiza algunos de los ataques de la crítica antimodernista más relevante. Para Gómez de Baquero -recoge el citado crítico- los defectos más notorios eran el descuido formal y la inanidad, y aun perversidad, temáticas. "El caso es que para algunos no hay otra poesía posible que una poesía gris, nebulosa, de ensueño, en que sentimientos e ideas aparezcan vagamente esbozados, poesía desengañada y escéptica [...] poesía de un sentimentalismo enfermizo unas veces, otras de una "pose" de crueldad pretenciosa y refinada a estilo del Renacimiento, poesía anárquica, sin ideales conductores, entregada a la mudanza de los estados del alma"

Ruiz Contreras subraya el culto malsano a la selección del léxico por su valor fónico, "Clarín" ataca los errores gramaticales y la perturbadora mezcla de tonos sacros y paganos, Emilio Ferrari destaca la ininteligibilidad de la nueva poesía y el esteticismo a ultranza ("Pretendiendo divorciar a la belleza del bien y de la verdad, accidentes los tres de una misma substancia"), la artificiosidad, la vaguedad en la expresión, los "disparates métricos", el afán de novedad, la rareza ("por medio de un paganismo alquitarado y sutil, bulevardiero" o "por medio de las pantomimas sacras")...

Como decíamos, estos ataques se resolvieron en otras ocasiones a través de la caricatura:

"Mézclese sin concierto, a la ventura,
el lago, la *neurosis*, el *delirio*,
Titania, el *sueño*, *Satanás*, el *lirio*,
la *libélula*, el *ponche* y la *escultura*".

(Emilio Ferrari. *Por mi camino*, 1908)

Como ocurre a nivel nacional, en Extremadura encontramos numerosas muestras de un antimodernismo comunicado mediante la crítica o la parodia. Más arriba citamos la posición de Antonio Reyes Huertas (quien había cedido a la moda en uno de sus poemarios, *La nostalgia de los dos*, 1910) frente a las manifestaciones de la nueva literatura, bastante dura aun cuando éstas procedían de un compañero y amigo:

"Tengo ya empacho de luna, de jardines neblinosos, de otoños suaves, de fuentes y de amadas pálidas incorpóreas que deben errar allá por los espacios imaginarios.

Yo quisiera que este Monterrey modesto, humilde, con un alma grande y un gran corazón tomase otros rumbos más trillados, es verdad, pero más seguros. Que cantase la vida esta de nuestra provincia, sin hadas misteriosas, ni jardines con luna, ni fuente con linfa, sino vida tranquila y apacible o la bulliciosa y agitada, pero la vida verdad, la vida que vemos, con amores concretos, con dolores propios, con alegrías características. El Naturalismo bien entendido ha sido siempre el principal mérito del arte.

Precisamente del empacho de Febos, de Dianas, de Ceres, de Eolos, etc., etc., que eran convencionales, nació el Romanticismo que se acercó más a la realidad que el clasicismo rígido y frío de aquellos espíritus leguleyos".

(Reyes Huertas. A. Reseña de *Lira provinciana*, en Noticiero Extremeño, 2-XII-1910)

La posición crítica más comprensiva para con los autores jóvenes está representada en la región por José López Prudencio quien, al prologar el más novedoso y brillante libro de Monterrey, *Mariposas azules*, tiene buen cuidado de distinguir entre un modernismo moderadamente innovador en el que sitúa a Monterrey ("un romanticismo, depurado de aquellas furiosas impetuosidades que fatigarían el reposado y negligente espíritu moderno") de las manifestaciones más radicales y perturbadoras:

"Esos artistas que han tomado como emblema de su vida el hastío excéptico [sic] y estéril, más fingido que sentido, no tienen de común con Monterrey, más que la semejanza en ocasiones de los medios artísticos [...]"

Toma de la nueva tendencia literaria lo indiscutiblemente aceptable, la riqueza de la métrica, lo vago y apacible, pero intenso y profundo de las sensaciones que produce la realidad y lo muellemente emocional, que tienen las idealizaciones indeterminadas de las aspiraciones a los ideales".

(López Prudencio, J. Prólogo a *Mariposas azules*)

La nueva literatura se vio atacada también desde posiciones visceralmente conservadoras:

"Y cierto, *no es español* ni está ni estuvo en el genio de nuestro pueblo, ni arraigó, ni quiera Dios que arraigue en la vida española, ese Arte que en la historia lleva el nombre de "pagano" y de "renaciente"; divinización de la materia, falseamiento de la belleza, corruptor de la vida, escándalo del género humano, faro del demonio, ruina del pueblo y perdición eterna de las almas.

¡No! *No es español* eso del "Arte por el Arte" que en suma es, prácticamente, el arte del desnudo material y moral en la forma plástica... y en las ideas y en las costumbres.

La España católica o tradicional, los católicos españoles, nuestros padres rechazaron siempre esas desnudeces paganas y renacientes ¡y con más ahínco y severidad cuanto más seductoras, ya que con verdad objetiva no podemos decir que más artísticas!"

(Sánchez Asensio, en *Diario de Cáceres*, 9 de agosto de 1912)

Las parodias, por último, sintieron una especial predilección por los aspectos más novedosos y chocantes (nuevas estructuras métricas, neologismos, referencias culturales, rimas anómalas...).

La plata de la luna prestigia el tejado. Un gato y una gata junto a la chimenea,
maullan añoranzas invernales. Al filo de la aurora, que alborea,
un aguerrido y "suculento" gallo sobre un montón de leña trompetea.

La señorita Primavera despierta, se estiranca, parpadea,
y, saltito a saltito -como en el Boticelli- se encamina a la aldea.

.....
El sol su sinfonía preludia por las cumbres,
d'el aldea se desprenden los humos de las lumbres
que "pucherantes", crecen [sic] "flatulentas" legumbres.
Los pajarillos cantan, las nubes se levantan,
los "agri-productores" el desayuno yantan;
salen, multiveredean, y en el campo se plantan".

(Soriano, Eloy. Fragmentos de *Introito*)

III. GÉNEROS DRAMÁTICOS.

Si se compara con otros géneros, la literatura dramática de la Restauración se vertió en unos moldes vacuos y retóricos abocados a una desaparición sin herencia (la "Alta comedia" de López de Ayala y Tamayo y Baus, el melodrama romántico de Echegaray), enjuiciados, por lo demás, con una extraordinaria dureza por los escritores de fin de siglo (recuérdese la evocación de Valle en *La corte de los milagros*: "López de Ayala, el figurón cabezudo y basto de remos, autor de comedias lloronas que celebraba por obras maestras un público sensiblero y sin caletre [...] tenía el alarde barroco del gallo polainero"), un destino que compartirían los autores regionales. Extremadura había contado con dramaturgos de proyección nacional: Antonio Hurtado Valhondo (Cáceres, 1825-1878) fue un romántico rezagado, autor de leyendas y de dramas históricos sobre figuras del pasado como don Juan de Austria o Isabel la Católica (su última obra, *La maya*, data de 1869), algunos en colaboración con Núñez de Arce.

Adelardo López de Ayala (1828-1879, de Guadalcanal, por entonces una localidad pacense) fue uno de los más destacados representantes de la "Alta comedia" burguesa, lastrada por el sentimentalismo retórico, en donde denuncia el afán de lucro (con referencias a sociedades anónimas y a avales bancarios), el donjuanismo y otras lacras sociales (*Un hombre de estado*, 1851; *El tejado de vidrio*, 1857; *El tanto por ciento*, 1861; *El nuevo Don Juan*, 1863; su última obra estrenada fue *Consuelo*, en 1878).

En Extremadura, estos autores se alternaron con la repetida escenificación de los clásicos (Lope, Tirso, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla) y con la adaptación de autores extranjeros como Dumas, Ducange o Hugo, obras que desde Madrid las compañías llevarían por las ciudades regionales más pobladas (Mérida, Cáceres, Badajoz) y por las localidades situadas en los itinerarios más transitados por aquellas: Madrid-Sevilla (Cáceres, Mérida, Almendralejo, Zafra, Fuente de Cantos), Madrid-Lisboa (Cáceres, Mérida, Montijo, Badajoz) y Sevilla-Lisboa (Llerena, Fuente de Cantos, Zafra, Badajoz).

La capital pacense, la ciudad mejor conocida gracias a los trabajos de Suárez Muñoz, contó con representaciones desde comienzos del siglo XIX (en 1800 el antiguo Hospital de la Piedad, en la Plaza de España, fue convertido en teatro). A lo largo de la centuria "se irán constituyendo otras sociedades de recreo que, cómo no, incluirán secciones lírico-dramáticas [...] Es el caso del Casino (fundado en 1839), Liceo de Artesanos (1852), Conservatorio de la Orquesta española (1860), Sociedad Espronceda (1895), Sociedad Cervantes (1893), la Sociedad Obrera o Centro Obrero (1892)..., pero también El Café La Estrella, el Café Suizo y la cervecería El gallo" [Suárez Muñoz, 1998, pp. 72-72] Pero sería el teatro López de Ayala (inaugurado el 30 de octubre de 1886) el que acapararía la actividad escénica de la ciudad (protagonizada por la zarzuela y el teatro declamado), no sin ciertas penurias: "Hasta 1893 no tendrá luz eléctrica, alumbrándose con una lucerna central alimentada con aceite y sebo. Los días en que había representación solemne se añadían más bujías y velas de cera que acentuaban el peligro de incendio" [Ibidem, p. 99] (y, en efecto, el 15 de enero de 1893 se produciría un incendio debido a la inflamación de dos quinquales en el escenario).

Cáceres, una ciudad de quince mil habitantes en 1900 contaba con varios locales: "el Teatro Principal, en la Calle de la Peña, conseguía llenar su pequeño patio de butacas, palcos y plateas no solo en los días de ferias sino también en los de actuación de la Sociedad Artístico-Musical (de

donde surgiría el Orfeón cacereño), o con las representaciones de la Sociedad Lírico-Dramática, que presidida por Adolfo Fernández hizo su primer estreno en 1905. Y el Teatro de Variedades, en la calle de Moros, compartía con el anterior público y trabajo, con ambiente, quizá, más popular y más propicio a acoger bajo su techo mítines políticos" [Pulido Cordero, 1989]

Muertos Antonio Hurtado y López de Ayala (en 1878 y 1879 respectivamente), ningún otro dramaturgo surgió para ocupar su puesto, y solo puede citarse la presencia de Adolfo Vargas quien en 1869 representa, con "éxito local", *La romería de Bótoa*, un sainete costumbrista (ampliado con personajes portugueses y reeditado en 1990); es autor asimismo de una comedia en un acto, *Toros y juegos de cañas*, impresa en un pliego suelto en Badajoz en 1886 y de una comedia en tres actos, publicada en folletos: *Los destinos públicos*, 1883 (reeditada con el título *A impulso de la codicia*).

Como recuerda E. Segura, el más selecto público pacense asistía a espectáculos de zarzuela ("En palcos y plateas lucíanse familias acomodadas, militares y jovencitas casaderas, en trajes de noche, solemnes y vaposoros [...] Becerradas en la plaza de toros con las 'presidentas' de mantilla de blonda. Y en el teatro, isabelino, el abono por toda la temporada a la Compañía de 'Zarzuela Grande'" *Biografías 3*), mientras que jóvenes aficionados representaban dramas de Echegaray o sainetes y juguetes cómicos de los Quintero.

La Generación de fin de siglo ignoró, en el terreno de la creación, este género literario que cuenta, como única y pobre muestra, con tres obras de F. Trigo (*La prima de mi mujer*, 1893; *La eterna víctima*, 1917 y *Trata de blancas*, 1916). Falto de apoyos institucionales, ignorado por la prensa y las revistas literarias que solo de modo ocasional reproducen alguna "novela escénica" (*Archivo Extremeño*) o "juguete cómico", este estado de postración tendió a perpetuarse en el tiempo (Reyes Huertas adaptó, fuera ya de este periodo, una de las novelas -*Mirta*, 1946- para el teatro).

APÉNDICE

En la novela histórica, el narrador, atrapado en una contradicción insoslayable, se debate entre su condición de historiador (que relata unos hechos pretéritos presentados como reales, pero que naturalmente no pudo contemplar) y su condición de novelista (que desarrolla una trama ficticia cuyos pormenores domina plenamente). En la práctica esto se traduce en una tensión entre dos tentaciones: la más absoluta omnisciencia, propia del novelista que crea un mundo novelesco sin restricciones y la tendencia a intervenir en el relato para dar cuenta, mediante una serie de artificios narrativos, de sus propias limitaciones como narrador, procedimiento que, supuestamente, dará mayor verosimilitud a lo narrado⁴⁴.

⁴⁴ Vid. ROMÁN GUTIÉRREZ, I. *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 1988. La autora realiza, en este valioso estudio, un pormenorizado recorrido por todos los géneros narrativos decimonónicos (el número de novelas analizadas es enorme) centrandose su interés en aspectos técnicos del relato como el "punto de vista", las personas de la narración, la función del narrador, etc. A las consideraciones teóricas desarrolladas en el capítulo primero (producto de una exhaustiva revisión bibliográfica que en nuestro trabajo no podemos abordar) pretende adosarse la presente aproximación a la narrativa regional de este periodo.

“Dícese que Marinilla se burlaba del nuevo caballero; pero también añaden las crónicas que siempre fue a hurtadillas, y contra el torrente de su popularidad”⁴⁵.

En otros casos se impone, en clara contradicción con la actitud dominante, una perspectiva no omnisciente (el narrador declara ignorar qué decisión ha tomado un personaje porque no hay en su rostro ningún indicio de su pensamiento, confiesa no saber qué ocurre en el interior de una estancia pues el último en entrar cerró tras de sí la puerta, afirma que da la visión de los historiadores sin querer polemizar con ellos, etc).

“Difícil es adivinar la idea que le domina, porque ha concentrado su vitalidad en su misma resolución, y ni por un gesto, ni por una mirada, deja traslucir el más ligero rayo”⁴⁶

“El sacerdote y los moros entraron con él. La puerta se cerró, y nada pudimos ver de aquellas ceremonias”⁴⁷

“... y hartos de respeto yo el saber de los historiadores para que escriba una controversia fundada en mi sola opinión”⁴⁸.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 246. El tono irónico de la cita (se apela a unas crónicas para respaldar unos datos absolutamente anodinos en la trama) evidencia la condición de secuela narrativa del género en la que los artificios comienzan a usarse ya de modo paródico.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 218.

⁴⁷ *Ib.*, p. 241.

⁴⁸ *Ib.*, p. 119.